

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

**Raquel Purper**

**Políticas de encontro:**

criação e colaboração nos processos  
do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre

PORTO ALEGRE

2011

Raquel Purper

**Políticas de encontro:**  
criação e colaboração nos processos  
do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre

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

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes

Co-orientadora: Prof. Dra. Mônica Dantas

PORTO ALEGRE

2011

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**Políticas de encontro:**  
criação e colaboração nos processos  
do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva (UFRGS-RS)

Prof. Dra. Mirna Spritzer (UFRGS-RS)

Prof. Dra. Suzane Weber (UFRGS-RS)

Prof. Dra. Sandra Meyer (UDESC-SC)

Porto Alegre, 27 de abril de 2011

## **AGRADECIMENTOS**

Dilma Maria Purper e Clovis Purper, meus pais

Airton Tomazzoni, em especial

Colegas e amigos do Grupo Experimental: Alessandro Rivellino, Joana Vieira, Juliana Rutkowski e Stefânia Ferreira

Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes, orientadora e Prof. Dra. Mônica Dantas, co-orientadora

Professoras Marta Isaacsson Souza e Silva, Mirna Spritzer, Sandra Meyer e Suzane Weber, minha banca examinadora

CAPES, pelo apoio à pesquisa, através de concessão de bolsa de estudos

Professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professores do Departamento de Arte Dramática da UFRGS

Colegas e amigos da turma do mestrado de 2009, em especial

Integrantes do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, desde a sua criação, em especial, aos meus colegas

Professores da Escola Livre de Dança, em especial Alexandre Rittmann, Bia Diamante, Carlos Nunes, Cibele Sastre, Eva Schul, Fernando Faleiro, Juliana Vicari e Tatiana da Rosa



**“O encontro resulta de um fascínio. Implica numa luta e também em algo tão idêntico, em profundidade, que exista uma identidade entre aqueles que tomam parte no encontro”.**

**JERZY GROTOWSKI**

## RESUMO

A pesquisa reflete sobre criação e colaboração nos processos do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Neste sentido, foram observadas as relações entre o coreógrafo e os dançarinos no processo de elaboração de espetáculos de dança contemporânea, buscando a compreensão do papel que cada um destes artistas desempenha na criação. O foco da investigação concentra-se nos percursos de trabalho dos espetáculos “Eu Me Faço Simples Por Você” (2008) e “Alguma Coisa Acontece” (2009), caracterizados pela experimentação. O primeiro, permeado por um intenso convívio entre os integrantes e por uma trajetória que possibilitou a (re)criação no processo em diversas instâncias e o segundo, desenvolvido através de improvisação constante, sendo esta, inclusive, definida como a forma final para ser levada à cena. Através de observação participante e entrevistas com o coreógrafo Airton Tomazzoni e com os dançarinos Alessandro Rivellino, Joana Vieira, Juliana Rutkowski e Stefânia Ferreira, que participaram de ambos os espetáculos, puderam ser percebidas as singularidades das relações nos processos de criação estudados, dentre as quais, destacam-se: dançarinos com diferentes experiências corporais, abertos para uma nova experiência em dança e um coreógrafo disposto a perceber o que a diversidade de corpos poderia contribuir para o trabalho de criação; e um encontro de criação entre dançarinos co-criadores e um coreógrafo provocador marcado pela disponibilidade, liberdade e colaboração. O conceito de polifonia, de Bakhtin, foi utilizado para justificar o formato de apresentação desta pesquisa. As entrevistas estão dispostas no trabalho juntamente com a produção textual da autora, a fim de proporcionar uma visão ampla com divergências e convergências de opiniões. Os autores citados também contribuem amplamente para o desenvolvimento de uma dissertação que se pretende polifônica.

**Palavras-chave:** coreógrafo; dançarino; processo de criação

## ABSTRACT

The research reflects upon creation and collaboration inside the process of the Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. In that sense, it was observed the relation between the choreographer and the dancers during the elaboration of contemporary dance pieces, seeking to the understanding of the role that each artist develops in creation. The focus of the investigation is concentrated in the work process of the pieces “Eu Me Faço Simples Por Você” (2008), and “Alguma Coisa Acontece” (2009), characterized by experimentation. The first one, permeate through an intense socializing process between the participants and a trajectory that allow the recreation during the process in many instances. The second, developed by a constant improvisation and being defined as a final form to be performed on the stage. Through participant observation and interviews with the choreographer Airton Tomazzoni and the dancers Alessandro Rivellino, Joana Vieira, Juliana Rutkowski e Stefânia Ferreira, who participate in both dance pieces, it was noticed the singularity of the relations during the process that was studied, among which stand out: dancers with different bodily experiences, opened to a new experience in dance and a choreographer willing to realize what the bodies diversity could contribute to a creative work; and a meeting of creation between dancers co-creators and a challenger choreographer, characterized by availability, freedom and collaboration. The concept of polyphony from Bakhtin was used to justify the format of the research presentation. The interviews are distributed alongside with the writings from the author, with the intent to offer a broad view with convergences and divergences of opinions. The authors named above also contribute to the development of this thesis that intent to be polyphonic.

**Key words:** choreographer; dancer; creation process

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 ESCOLA LIVRE DE DANÇA DE PORTO ALEGRE</b>	
<b>1.1 HISTÓRICO.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DE PORTO ALEGRE</b>	
1.2.1 Coreógrafo multidisciplinar.....	22
1.2.2 Dançarinos atores ou atores dançarinos?.....	28
<b>1.3 ENCONTROS NA ESCOLA EM 2008.....</b>	<b>32</b>
<b>1.4 ENCONTROS NA ESCOLA EM 2009.....</b>	<b>41</b>
<b>2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA .....</b>	<b>53</b>
<b>2.1 CONVÍVIO E(RE)CRIAÇÃO.....</b>	<b>60</b>
2.1.1 “Eu Me Faço Simples Por Você” – processo(re)criador.....	65
<b>2.2 COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL .....</b>	<b>82</b>
2.2.1 “Alguma Coisa Acontece” – processo em cena.....	86
<b>3 COMPREENDENDO OS PAPÉIS.....</b>	<b>99</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>129</b>
<b>Termo de consentimento</b>	
<b>DVD “Eu Me Faço Simples Por Você”</b>	
<b>DVD “Alguma Coisa Acontece”</b>	

**FOTOS: Marcelo Pacheco**



## INTRODUÇÃO

Na pluralidade dos anos 90, minha trajetória artística se desenvolve: começa na dança, passa para o teatro, volta para a dança, mergulha no teatro e, atualmente, navega na dança. A experiência como atriz e dançarina e, posteriormente, a formação em Direção Teatral despertaram questões acerca das relações entre os diferentes profissionais envolvidos em trabalhos de criação nas artes da cena. O processo de trabalho de um grupo – seja de teatro ou de dança – carrega características peculiares. Acredito que o Grupo que irei pesquisar, por ter uma proposta singular de experimentação, configura-se como um campo fértil para pesquisa.

A primeira parte do título dessa dissertação refere-se à maneira pela qual se realiza uma ideia de Escola Livre de Dança: através das políticas de encontro. Arendt (2004) entende que a política é baseada na pluralidade dos homens e que trata da convivência entre os diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum a partir do caos absoluto das diferenças. Nas políticas de encontro da Escola Livre de Dança de Porto Alegre, há convivência entre os diferentes artistas que procuram conhecimento em dança. A organização política dos artistas que freqüentam a Escola acontece pela existência de um objetivo comum que é a imersão em uma possibilidade de conhecimento teórico-prático em dança, embora cada um dos artistas que procuram este espaço tenha diferentes formações artísticas. A política, segundo Arendt, surge no “entre os homens” e se estabelece como relação e, dentro da Escola Livre de Dança, um dos objetivos principais é a construção da relação entre os artistas, a troca e a experiência em dança através do encontro.

A Escola Livre de Dança de Porto Alegre, criada pelo Centro de Dança da Prefeitura de Porto Alegre, em 2007, vem, há 4 anos, oferecendo aulas gratuitas dos mais diversificados estilos com o intuito de proporcionar formação a dançarinos, atores e artistas que queiram aprofundar o conhecimento em dança. No ano de 2008, fui selecionada para integrar o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, que pertence à Escola, o qual chamarei, ao longo da dissertação, de “Grupo”. As aulas eram no turno da tarde. Em uma destas tardes, tínhamos o ateliê coreográfico para montagem de um espetáculo, ministrado pelo coreógrafo Airton Tomazzoni. O espetáculo montado, neste ano, chamou-se “Eu Me Faço Simples Por Você”. Juntamente com o ateliê, os integrantes do Grupo faziam aulas de dança contemporânea, educação somática, hip hop, balé clássico e muitas outras. No ano seguinte, a Escola funcionou em três turnos. Os alunos poderiam escolher as aulas que queriam, totalizando 15 horas/aula. O espetáculo produzido neste ano chamou-se “Alguma Coisa Acontece”. Cada um dos processos de criação teve as suas especificidades. Em 2008, tínhamos uma turma que fazia todas as aulas junto e, em 2009, tínhamos um grupo que se encontrava somente no ateliê de criação. Este dado será analisado no segundo capítulo, pois teve forte influência nas relações desenvolvidas durante a criação. Este estudo traz para o ambiente acadêmico o meu trabalho como artista-pesquisadora que, enquanto coleta material, observa e escreve, também dança, cria, interage, opina.

Tive como objetivo, neste trabalho, refletir sobre criação e colaboração nos processos do Grupo, analisando as relações entre o coreógrafo e os dançarinos nesta experiência específica que escolhi como objeto de estudo, buscando compreender que papéis estes artistas desempenharam nos processos de criação de espetáculos. Tal investigação se justifica por serem relativamente recentes os estudos envolvendo processos de criação em dança contemporânea e por perceber a relevância deste projeto que é a Escola Livre de Dança de Porto Alegre. O fato de ter dirigido alguns espetáculos e passado por diversas experiências com grupos distintos e, agora, estar participando de um grupo de dança como dançarina, permite-me um olhar especial diante destes processos.

Eu já possuía experiência em alguns estilos de dança como balé clássico, jazz e street dance, mas nunca havia feito aulas de dança contemporânea. Não

tinha ideia de como eram aulas baseadas neste princípio coreográfico. Dantas (2005) revela que o termo dança contemporânea, em geral, é utilizado para congrega diferentes poéticas da dança nos dias de hoje, as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna. Historicamente, identificam-se em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham, na dança pós-moderna e na dança-teatro de Pina Bausch algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea. A autora ressalta também que, nesta modalidade, normalmente os coreógrafos não têm a preocupação em estabelecer um sistema próprio de treinamento e em codificar uma técnica que servirá de base para a criação coreográfica, como é o caso da dança moderna e do balé:

O que se espera do dançarino é uma disponibilidade corporal que lhe permita atuar como colaborador nos processos de criação e interpretação coreográfica. Assim, ele extrapola a função de reprodução de um determinado estilo coreográfico e pode tornar-se atuante na elaboração de linguagens coreográficas. (DANTAS, 2005, p.43)

Na Escola Livre, experimentei um treinamento em diferentes estilos de dança para, então, aplicar da forma que fosse solicitado ou da maneira que meu corpo respondesse, podendo, como afirma Dantas, tornar-me colaboradora nos processos de criação do Grupo. A dança contemporânea constitui-se também em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas e criadas por coreógrafos que têm objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa. Siqueira (2006) caracteriza a dança contemporânea como um conceito do tipo “guarda-chuva”, pois abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. Faz-se dança contemporânea no Japão, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, nos Estados Unidos e no Brasil. Em cada um desses países, há coreógrafos com características distintas, que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. “Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea”. (SIQUEIRA, 2006, p. 107)

Diversidade também é uma das marcas do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre e foi também uma das características que chamou a minha atenção e impulsionou a minha escolha pelo Grupo como objeto de estudo. O Grupo era formado, em 2008, em sua maioria, por atores e por pessoas que não tinham contato com a dança há muito tempo. Então, escolhi pesquisá-lo pela singularidade que apresentou e por eu estar dentro de um processo que me pareceu excepcionalmente democrático. A minha turma, neste primeiro ano, frequentava as aulas sempre no mesmo turno. Devido a este e outros fatores, criamos um vínculo muito forte. Quando começamos o processo de criação do espetáculo, já possuíamos uma característica de grupo. Eu estava há bastante tempo sem dançar, mas não sem estar envolvida em produções de espetáculos. O que me chamou muito a atenção foi o espaço de proposições dado pelo coreógrafo aos dançarinos. Eu sempre me identifiquei com este tipo de relação e, na maioria das minhas experiências como diretora, tentei fazer isto, embora percebesse que os atores eram, em geral, muito dependentes das minhas concepções, dos meus pensamentos sobre a cena. Neste processo do Grupo Experimental, pude perceber que os dançarinos podiam propor e que nem tudo que ia para a cena partia somente da cabeça do coreógrafo. Além disso, o coreógrafo não criava a coreografia no seu corpo para depois repassá-la para nós, dançarinos como, geralmente, um coreógrafo tradicional faria. A meu ver, Tomazzoni atuava muito mais como um diretor. Esta compreensão aconteceu por ter percebido um modo de dirigir semelhante ao que eu me identifico como diretora.

No meu primeiro ano de Grupo Experimental, não houve uma seleção para a entrada dos alunos através de uma aula de dança, o que aconteceu nos anos seguintes, 2009 e 2010. A escolha foi realizada através de envio de currículo e de telefonemas que o próprio coreógrafo executou. Fiquei muito surpresa com este modo de seleção, pois, apenas pelo telefone, eu fui muito sincera com Tomazzoni ao confessar que não dançava balé há anos, mas que estava com muita vontade e, naquele momento, muito disponível para enfrentar aquele desafio. Naquele momento, eu pensava que para ingressar em um grupo de dança, eu precisaria, no mínimo, saber dançar balé clássico. Fiquei mais extasiada ainda, quando fiquei sabendo que havia sido selecionada. E quando, no primeiro dia de aula, encontro praticamente um grupo de atores. Ou seja, o critério utilizado na seleção foi

possuirmos algum trabalho artístico, estarmos ligados a alguma forma de arte, não importando, para Tomazzoni, qual a sua especificidade. Acredito que o que interessava mais ao coreógrafo era o encontro das diferentes experiências que estes artistas traziam consigo e em como esta troca em um processo de criação de grupo poderia ser fértil.

Guhéry (2004) acredita que, na dança contemporânea, quando dançarinos e coreógrafo se encontram em um projeto comum, é necessário que eles definam juntos a corporeidade que, pela circunstância, os unirá naquele momento – de um ponto de vista técnico, mas também a partir da corporeidade particular de cada um dos dançarinos. Esta corporeidade particular, a meu ver, foi o que interessou o coreógrafo do Grupo Experimental. Aprofundarei esta questão no segundo capítulo, ao falar do processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”. Guhéry (2004) revela que o movimento está sempre por vir, seja da improvisação dos dançarinos ou da pré-fabricação do movimento pelo coreógrafo. Isto mostra também a complexidade de relações entre coreógrafos e dançarinos que podem ser percebidas em diferentes processos de criação em dança contemporânea – onde o movimento pode nascer da improvisação dos dançarinos, ser concebido pelo coreógrafo e repassado para ser traduzido ou copiado, entre outras possibilidades. Na Escola Livre de Dança, desenvolvemos muitas coreografias no ano de 2008 e 2009. Algumas delas eram repassadas por diferentes professores coreógrafos da Escola, outras eram geradas a partir de improvisações. Nos processos com Tomazzoni, os espetáculos foram desenvolvidos a partir de improvisações. No segundo capítulo, aprofundarei esta questão.

No primeiro capítulo, apresento o histórico da Escola Livre de Dança de Porto Alegre, de 2007 até 2009, as motivações para a sua criação, a formação do coreógrafo e dos dançarinos pertencentes ao Grupo Experimental, os quais foram entrevistados, e as experiências de criação em diferentes técnicas, nos anos de 2008 e 2009, com professores específicos. A seguir, no segundo capítulo, apresento a importância dos processos de criação do Grupo e sua conseqüente relevância, pois o percurso de uma construção é o espaço de experimentação e de apreensão de conhecimento em arte. É na observação de um processo que se compreendem as relações, as escolhas, as singularidades. O processo de criação

de uma obra artística carrega inúmeras peculiaridades, que podem ou não ser percebidas na obra final. Por isso, um estudo que se debruça sobre o percurso é revelador, porque ele investiga a experimentação, o modo pelo qual aquele grupo de artistas trabalha. Neste mesmo capítulo, apresento informações sobre os processos de criação em dança contemporânea dos quais participei, os quais geraram os espetáculos “Eu Me Faço Simples Por Você” (2008) e “Alguma Coisa Acontece” (2009). Serão abordadas questões como convívio, através do autor Jorge Dubatti; autopoiese, de Maturana e Varela; composição em tempo real, do artista português João Fiadeiro, improvisação, sob a visão de Muniz e Martins, entre outros. No último capítulo, observo o que os dançarinos pensam ser um coreógrafo e o que eles pensam também do próprio trabalho, ao mesmo tempo em que questiono o coreógrafo sobre o que ele acredita ser o seu ofício e o que ele pensa sobre a função dos dançarinos em um processo de trabalho. Autores como Dantas, Bonilla e Lobo foram utilizados no intuito de refletir sobre estas relações.

A metodologia escolhida para este estudo teve como inspiração a etnografia. Através de dados etnográficos (entrevista, seleção de documentos e observação participante), apresento um panorama dos processos de criação do Grupo, respeitando a opinião individual de cada entrevistado, no intuito de proporcionar uma compreensão mais ampla da experiência vivida. Dantas (2007), em sua pesquisa de doutorado, formulou questões relativas à prática artística que foram respondidas a partir da experiência de trabalho de coreógrafos e dançarinos. Mais especificamente, uma pesquisa de prática coreográfica que teve a etnografia como principal abordagem metodológica:

A etnografia é um método de pesquisa que considera a dimensão sócio-cultural do fenômeno estudado, caracterizando-se como uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição, a partir da imersão do pesquisador no seu campo de trabalho. (LAPLANTINE; PATTON apud DANTAS, 2007, p.14)

Fortin (2006), através de Laplantine, distingue diferentes tipos de descrição etnográfica: a descrição de compreender as culturas dadas – etnografia -, a descrição para compreender a essência de um fenômeno – fenomenologia -, a descrição para compreender a experiência vivida – heurística - e a descrição para compreender a dinâmica de conjunto - a sistêmica. Os pesquisadores, adotando estes diferentes métodos, tirarão proveito dos dados etnográficos sem, portanto,

realizarem uma etnografia. Acredito que meu estudo dialoga com o que Fortin (2006) chama de heurística e de sistêmica, pois minha reflexão é sobre uma experiência vivida em uma dinâmica de conjunto. Não realizei um estudo para a compreensão das culturas dos integrantes do Grupo, mas me utilizei de dados etnográficos para compreender seus processos de criação.

Fortin (2006) apresenta os tipos de dados etnográficos: entrevista, seleção de documentos e observação participante. A autora distingue dois modos de se realizar entrevistas, podendo adotar uma maneira interativa muito livre e aberta ou ainda se apoiar sobre um questionário minuciosamente estruturado e objetivo. As entrevistas que realizei foram gravadas em mp4 e, posteriormente, transcritas. Com uma das dançarinas, decidi fazer 2 entrevistas, porque a primeira havia sido durante o processo de criação do ano de 2009, antes da apresentação final. Foi muito produtivo por ter colhido informações no andamento da produção. Porém, outras questões surgiram depois, então considerei pertinente fazer uma segunda entrevista com ela em 2011. As entrevistas possuíam perguntas estruturadas, porém durante as mesmas – isto aconteceu em todas – surgiram outras perguntas, de acordo com o assunto que nós estávamos conversando. Nestes casos, eu saía do roteiro e perguntava o que tinha me ocorrido naquele momento. As entrevistas geraram muito material para análise, tendo durado, em média, uma hora e meia cada uma.

As entrevistas foram realizadas com quatro dançarinos que participaram dos processos de criação dos espetáculos “Eu Me Faço Simples Por Você” (2008) e “Alguma Coisa Acontece” (2009) e com o coreógrafo Airton Tomazzoni. Os dançarinos entrevistados foram: Alessandro Rivellino, Joana Vieira, Juliana Rutkowski (dançarina entrevistada 2 vezes) e Stefânia Ferreira. A escolha do coreógrafo Airton Tomazzoni aconteceu por ele ser o coreógrafo que ministrou os ateliês de criação do Grupo dos quais participei e por ter me surpreendido com o espaço de proposição dado por ele aos dançarinos dentro dos processos de elaboração de espetáculos, como já mencionei. Quanto ao critério de escolha dos dançarinos, selecionei os quatro dançarinos que fizeram parte de ambas as montagens. Acredito que, por terem vivido dois processos de criação juntos e com o mesmo coreógrafo, puderam contribuir amplamente para as reflexões aqui apresentadas.

A seleção de documentos aconteceu em função do material didático que Tomazzoni elaborou e distribuiu ao Grupo em 2009. Este material auxiliou na reflexão sobre processo de criação, em geral, além de ter fornecido informações sobre o pensamento do próprio coreógrafo sobre os processos do Grupo. Os registros audiovisuais, em anexo, apresentam algumas experiências fora das aulas (gravação dos vídeos que fizeram parte do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por você”) que o grupo de 2008 vivenciou e também uma gravação editada do dia da apresentação do espetáculo “Alguma Coisa Acontece”.

Fortin (2006) revela que a observação participante poderá variar de uma observação discreta e passiva a uma participação totalmente engajada para melhor relatar os comportamentos dos artistas selecionados para a pesquisa e que o “relatório de bordo” compreende a descrição dos gestos e palavras dos protagonistas do estudo, mas também as análises espontâneas ou intuições que poderiam surgir no calor da ação. No meu caso, sou uma pesquisadora que também participou como dançarina nos processos de criação que estou pesquisando. Por isso, a minha observação é completamente engajada.

Seleção de documentos, entrevistas e observação participante constituem os tipos de dados etnográficos admitidos nos escritos de metodologia de pesquisa. Fortin (2006) destaca uma nova tendência, ao menos aparente no meio da dança: a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico. A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo tempo em que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Entretanto, elas devem ser uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador. Neste caso, seria impossível não considerar as minhas reações somáticas, pois ao mesmo tempo em que observo, danço. Então, não são reações imperceptíveis. Estando, de fato, mergulhada nos processos que estou pesquisando, as reações são as mais adversas e potentes. Meu corpo estava em constante movimento e eu, muitas vezes, realizando o difícil exercício de estar, em alguns momentos, “fora”, estando dentro.



Além da abordagem metodológica definida acima, gostaria de apresentar o conceito de polifonia de Bakhtin para justificar a forma escolhida para a apresentação das entrevistas neste estudo. Elas serão dispostas em forma de texto assim como a minha escrita, porém estarão formatadas em outra fonte. É uma maneira de mostrar que as entrevistas “falam” junto comigo. Stam (1993) apresenta o conceito de polifonia de Bakhtin:

O conceito de “polifonia” chama a atenção para a coexistência, em qualquer situação textual ou extratextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas existem em registros diferentes, gerando entre si um dinamismo dialógico. (STAM, 1993, p.164)

Apresento o conceito de polifonia para esclarecer que as entrevistas têm sua expressão própria e que não servem, aqui, apenas para ratificar opiniões minhas, mas sim para, muitas vezes, contrariá-las. Será dado espaço para que as diferentes vozes se expressem, assim como, no Grupo, pude observar o espaço dado para que os diversos corpos se expressassem. Não busco uma unidade de pensamento entre os entrevistados, mas a pluralidade. Interessa-me que haja o contraponto, a diferença, pois, acredito, isto torna um estudo mais profundo e mais rico. Pelos depoimentos dos entrevistados, serão percebidas características de personalidade que poderão auxiliar o leitor a visualizar o perfil de cada um e a imaginar como aconteceram estes processos de criação, estes encontros de criação e colaboração no Grupo. “A polifonia não consiste no mero aparecimento de um representante de um determinado grupo, mas na promoção de um cenário textual em que a voz desse grupo possa ser ouvida com toda a sua força e sonoridade”. (STAM, 1993, p.167)

## 1 – ESCOLA LIVRE DE DANÇA DE PORTO ALEGRE

### 1.1 - HISTÓRICO

Tomazzoni (2009), em um artigo escrito sobre o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, revela que o projeto da Escola Livre de Dança começou a ser pensado em 2006, ao perceber que se estava perdendo, a cada ano, entre os bailarinos, uma cultura de fazer aulas de dança diariamente, de se ter um treinamento contínuo e orientado. Muitos jovens que começavam sua formação faziam aulas esparsas ou aulas intensas por um curto período. O autor acredita que isso acontecia pela carência de oferta de aulas num mesmo local de maneira permanente e também por uma dificuldade financeira desses jovens para fazerem aulas diárias. Centros de formação importantes tinham fechado ou estavam fechando, como o Coda, dirigido por Eva Schul, e o Engenho da Dança, dirigido por Jussara Miranda. Ao mesmo tempo, o autor percebe que se tinha, em Porto Alegre, profissionais que, historicamente, revelaram sua competência aqui, no país e no exterior: Eva Schul, Maria Amélia Barbosa, Jussara Miranda, Nair Moura, Eneida Dreher, Luciane Coccaro, Luciana Paludo, Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Carlos Nunes, entre tantos outros criadores e pensadores que possuem um vasto repertório de conhecimento de dança. Tomazzoni observa que estes profissionais, contudo, trabalhavam dentro dos próprios grupos ou tinham, no fator econômico, uma restrição para o acesso a suas aulas e que, por outro lado, a capital ainda não possuía um curso de dança na Universidade, nem um centro de ensino que congregasse estes profissionais, como foi, no início da década de 1990, o Centro de Formatividade em Dança<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O Centro de Formatividade em Dança surgiu com uma proposta diferente de ver a dança, em que a técnica não determinava a obra. Ela era mais um elemento. A formação, neste Centro, propunha a própria criação da técnica. Durou apenas 2 anos. Ver mais informações na dissertação “Bailarino-autor-autor – a experiência do corpo biográfico”, de Alessandro Dall’Olmo, 2009.

Tomazzoni percebe que o objetivo inicial não foi o de resolver estes problemas, mas oferecer uma alternativa. Foi então que começou a se desenhar a ideia de uma Escola Livre de Dança, tendo seu piloto no projeto de um Grupo Experimental de Dança. O autor explica o objetivo inicial da Escola:

A ideia era de abrir tanto um espaço para formação em dança e para a experiência artística, como também para a política pública em dança, algo que ultrapassasse a mera realização de eventos. Ao lado disso, acreditávamos no estabelecimento de um espaço para o encontro, para a troca e para a convivência. (TOMAZZONI, 2009)

A Escola nasceu com a proposta de formação gratuita, intensiva e complementar, buscando ser, de alguma forma, o espaço para essas lacunas e pretendendo se transformar num espaço valioso de encontro. Os alunos puderam contar com aulas de Eva Schul, Jussara Miranda, Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Luciane Coccaro, Luciana Paludo, Alexandre Rittmann, Daggi Dornelles, Karenina de los Santos, Silvia Canarim, Liane Venturella, Carlos Nunes, Bia Diamante, Didi Pedoni, Andrea Spolaor, Alessandra Chemello, Juliana Vicari, Fernando Faleiro, entre outros. Foi assim que fizeram parte do seu corpo docente artistas/professores, com ou sem diploma, mas com bagagem suficiente para contribuir para a Escola. E, segundo Tomazzoni, foi assim que, no programa pedagógico do projeto, buscou-se congrega conhecimentos, incluindo aulas de dança moderna, educação somática, improvisação, balé, capoeira, dança de rua, jogos teatrais, Sistema Laban/Bartenieff. Além disso, também foram realizadas, em parceria com a Sala de Cinema P.F. Gastal<sup>2</sup>, da Usina do Gasômetro, inúmeras sessões comentadas de obras contemporâneas de dança.

Alunos vindos de tradicionais escolas de balé, jazz e dança de salão, integrantes de grupos de dança de rua ou do ventre, graduandos em dança e teatro,

---

<sup>2</sup> Inaugurada em 25 de maio de 1999, a Sala P. F. Gastal é o primeiro cinema da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Desde o início de sua trajetória, o cinema vem oferecendo aos porto-alegrenses uma programação diversificada. Inspirada pela figura do saudoso crítico de cinema e agitador cultural Paulo Fontoura Gastal, que lhe empresta o nome, a Sala P. F. Gastal logo encontraria sua vocação como um espaço permanente de divulgação do cinema brasileiro, das produções independentes, dos filmes clássicos, das cinematografias emergentes, do cinema europeu e latino-americano.

pós-graduandos em artes, passaram a se encontrar. Um grupo que, na sua pluralidade de experiências, fez da dança um objetivo em comum. Tomazzoni revela que existiram alunos que deram continuidade ao seu desenvolvimento técnico, alunos que largaram outras graduações para fazer dança, outros que conseguiram bolsas para estudar no exterior, alunos que passaram a integrar outros grupos e companhias, mas que, acima de tudo, houve alunos que aprenderam que o território da dança se faz no trânsito por estas fronteiras, pelo investimento e continuidade na constituição de um espaço de saber e, também, de um espaço político.

O projeto-piloto começou, em junho de 2007, com vinte integrantes e teve, na sua primeira fase, 400 horas/aula. Resultou na montagem baseada na obra do cineasta italiano Federico Fellini, “Follias Fellinianas”. Segundo Tomazzoni, a proposta experimental conquistou platéias e crítica, tendo em sua trajetória apresentações, por exemplo, na abertura da *Mostra de Dança Verão 2008*; convidado para encerrar dois importantes eventos do Estado, o *XXI Dança Alegre Alegrete* e o *VI Dança Bagé*, além de ter conquistado o público do Parque Farroupilha, fazendo intervenções na Semana de Aniversário da Cidade e comandado a cerimônia de entrega do Prêmio Açorianos de Teatro e Dança. A montagem também foi convidada para abrir a *Mostra SESC Diálogos da Dança* e realizou duas temporadas de casa cheia no Teatro Renascença<sup>3</sup>.

Já nos seus primeiros doze meses, o projeto teve resultados no âmbito da criação e da formação além das fronteiras do país. O bailarino Marcio Canabarro passou na audição e ganhou bolsa para estudar na Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD), na Áustria. Dois outros integrantes, Douglas Young (hoje também na SEAD) e Luiza Moraes, foram selecionados para o projeto *Incubadora de Novos Coreógrafos*, promovido pela Gaia Cia. de Dança e estrearam suas primeiras produções. Vários integrantes que fizeram parte da montagem de “Follias Fellinianas” passaram a integrar o elenco de outros grupos e companhias profissionais. Mas, acima de tudo, Tomazzoni alega que os resultados puderam ser

---

<sup>3</sup> No início dos anos 70, o Governo Federal implantou o Projeto Renascença, que recuperava áreas deterioradas na região central de grandes capitais. Porto Alegre investiu aqueles recursos entre os bairros Cidade Baixa e Menino Deus, conhecida como Ilhota. Nesse espaço, foi idealizada uma Escola de Criatividade que, com algumas alterações, passou a constituir o Centro Municipal de Cultura. Sua criação foi oficializada, em 1978. Faziam parte do CMC o Atelier Livre, a Sala Álvaro Moreyra, a Biblioteca Pública Municipal, Teatro Renascença e o Saguão de Exposições. O Teatro Renascença tem capacidade para 300 espectadores.

percebidos através dos depoimentos de vários alunos, que traduziam a sensação de passar pelo programa de aulas, de descobrir, de descobrir-se, de descobrir-se com os outros e de ter espaço e estímulo para experimentar.

Tal contexto exigiu o incremento do projeto. Em 2008, a primeira turma que constituiu o Grupo Experimental prosseguiu trabalhando todas as manhãs, dividindo-se entre aulas e ensaios e, devido à grande demanda de interessados em participar do projeto, uma nova turma passou a funcionar no turno da tarde. Aos poucos também foram se agregando novos professores e perspectivas de trabalho e, inclusive, novos criadores para trabalhar, como Luciana Paludo, que criou com a turma de 2007 o espetáculo “Ou Algo Assim Que Me Intrigue”. A nova turma produziu a obra “Eu Me Faço Simples Por Você”, dirigida por Airton Tomazzoni. Foi nesse período também que o coreógrafo Diego Mac produziu o videocoreomentário, uma espécie de fórum, confessionário, depoimento, reflexão, crítica.

Em 2009, havia duas turmas querendo prosseguir e muitos novos alunos querendo integrar o projeto. Foram oferecidas aulas nos três turnos e cada aluno deveria cumprir 15 horas semanais. Com isso, pôde-se ampliar o número de alunos para 60. Tudo isso, revela Tomazzoni, fruto de esforço de um orçamento minúsculo e de muitas parcerias, em especial com a Coordenação de Descentralização da Cultura, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, através da cedência de professores. Assim chegou-se a 18 meses de projeto, com uma mostra realizada em julho de 2009, com trabalhos dos alunos e dos professores, em mais um momento de encontro e compartilhamento. O Grupo Experimental, por sua vez, se reunia uma vez por semana, no turno da tarde, para o processo de produção do espetáculo que seria apresentado no final daquele ano e que se chamou “Alguma Coisa Acontece”. Ou seja, muitos alunos frequentaram a Escola em 2009, porém somente aqueles que se encontravam no ateliê de criação ministrado por Airton Tomazzoni faziam parte do Grupo Experimental naquele ano.

Tomazzoni reflete que, desta experiência, pode, quem sabe, surgir uma companhia municipal, um grupo independente, vários grupos independentes, artistas/pesquisadores inquietos, colaboradores ativos ou, quem sabe, gente de dança que possa ter posturas críticas e criativas sobre os saberes do corpo. O autor acredita que, qualquer que seja a alternativa, o projeto estará cumprindo a sua

função política e cultural, compartilhando coisas em comum no meio a tantas singularidades, e entende que experimentar formas de compartilhar seja o maior, mais urgente e necessário desafio.

## **1.2 – GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DE PORTO ALEGRE**

O Grupo Experimental de Dança é o espaço oferecido para o desenvolvimento de processos de criação. Dentro da Escola Livre, também produzimos coreografias sob a orientação de professores coreógrafos, porém o trabalho de criação de espetáculos acontece com os dançarinos que pertencem ao Grupo, coordenado pelo coreógrafo Airton Tomazzoni. Ele explica como nasceu a ideia do Grupo:

Na verdade, o Grupo nasce da ideia dentro de uma Escola Livre de Dança – este foi o primeiro esboço que eu fiz e, dentro desta Escola Livre, teriam três focos: aquelas pessoas que querem começar a fazer dança e que nunca tiveram oportunidade; pessoas que começaram a fazer dança, mas que não tem uma formação consistente ainda, pela falta destes centros, e aprimorar os conhecimentos de pessoas que já atuavam em dança. Então foi isso: poder oferecer este Centro de conhecimento de dança e também poder ser o Ateliê de criação, ou seja, pode mexer neste vespeiro de processo de criação e laboratório. (TOMAZZONI, 2010)

### **1.2.1 – Coreógrafo multidisciplinar**

Na entrevista realizada com o coreógrafo do Grupo, a minha primeira pergunta foi qual havia sido a sua formação artística. Tomazzoni revela uma formação multidisciplinar, que me fez compreender muitas das suas escolhas como coreógrafo. Preciso ressaltar que além de artista, ele é também professor, escritor e pesquisador, formado em Jornalismo pela PUC-RS, Mestre em Semiótica pela PUC-RS e Doutor em Educação pela FACED – Faculdade de Educação da UFRGS.



A multiplicidade de experiências em diferentes áreas do conhecimento o torna um artista singular e talvez, por isso, tenha desenvolvido uma maneira muito peculiar de trabalho em processos criadores:

Foi uma formação, em primeiro lugar, multidisciplinar. Se eu tivesse que pensar, ia ser difícil localizar uma área artística, porque elas foram plurais e complementares. Especificamente na dança, muito nutrida pela literatura, teatro, cinema, bem antes da própria dança. Então talvez em um primeiro estágio, que eu acho que faz parte da formação, eu acho que é a apreciação. Da minha formação eu colocaria tudo o que eu li, que eu assisti, tudo o que eu vi. E li bastante e vi bastante, especialmente literatura e cinema muito, muito mesmo. Talvez a minha primeira formação tenha sido me deliciando com as obras de Fellini, Godard, Fassbinder, contos do Joyce... talvez sem, objetivamente, ter pensado como uma formação, mas acho que foi aí que me alimentou como artista durante muito tempo. Filmes eu lembro que eu chegava a ter uma lista e eu fazia a catalogação de todos os filmes que eu tinha assistido, quem era o diretor, a sinopse. E, na verdade, começou muito por aí... com o cinema... porque quando eu comecei a fazer Química Industrial, eu queria terminar para fazer cinema... depois não consegui terminar... daí decidi então tentar uma formação mais específica, daí sim, em Teatro, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em Direção Teatral e em vídeo, cinema – que não existia na época, isso era em 1989, então fui para o Jornalismo, que foi onde, além de ter um aporte jornalístico mesmo, também tinham cadeiras sobre linguagem do cinema e do vídeo, além das questões literárias...

Tomazzoni revela uma importante parte de sua formação, que foi a oficina literária com Luiz Antônio de Assis Brasil, a qual focou no processo de criação em si e que deu inúmeros suportes para as suas criações posteriores:

... E daí também, sem planejar, eu acho que aconteceu uma das mais consistentes formações minhas, que foi a oficina de criação literária do Luiz Antônio de Assis Brasil que eu fiz paralelamente à faculdade de Jornalismo na PUC, que é um curso de extensão, inclusive, e que eu acho que talvez pela primeira vez de maneira mais sistematizada – mesmo que

tenha passado pelo DAD, tenha feito algumas cadeiras lá – tenha dado enfoque ao processo de criação, ou seja, quais são as ferramentas, quais são os instrumentos, como se constrói um estilo, foco narrativo, como se escolhe diferentes perspectivas de se contar uma obra... do ponto de vista de uma criança é um ponto, sob o ponto de vista do pai daquela criança é outro ponto... supondo ainda que seja a mesma história, o mesmo tema... embora já tivesse percebido isso em outras obras, foi a primeira vez que, conscientemente, tudo isso se colocou... a escolha de diálogos, a descrição, a não-descrição... então, foi uma formação realmente importante... e de entender o estilo de cada escritor... então foi muito bacana neste sentido... e outras coisas foram acontecendo informalmente... o problema agora vai ser localizar...

O coreógrafo relembra da formação teatral, que aconteceu através de cursos livres e algumas disciplinas no Departamento de Arte Dramática – UFRGS:

Tinha feito algumas oficinas de teatro, um curso com a Denise Barella, que era uma atriz do Teatro Vivo da Irene Brietzke, que dava uns cursos lá no DAD até. Comecei nestes cursos livres. Tinha um coreógrafo, Guelho Menezes, que tinha um grupo só de homens chamado Balleto e, na verdade, foram meus amigos da Psicologia que o convenceram a dar um curso para quem não fazia dança, para quem não era bailarino, enfim, e daí ele deu um curso que eu nunca mais vou esquecer que se chamava “Teatralização coreográfica”, que é como a partir das ações que ele propunha, de atirar uma pedra, como trabalhar as qualidades para que isso se transformasse coreograficamente. Foi a primeira vez que eu tive um trabalho corporal diferente da preparação de personagens, embora já tivesse trabalhado com a Maria Helena Lopes... quando eu fui pro DAD eu não queria me formar, eu tinha objetivos bem nítidos, que era estudar com a Irene Brietzke, que eu admirava muito como diretora e queria muito trabalhar com a Maria Helena Lopes que era um mito apavorante até, porque as pessoas passavam mal antes de entrar na sala de aula – terças e quintas – nunca vou me esquecer, mas que tinha um trabalho corporal que não era de dança apesar de hoje eu conseguir fazer vários links que ela já trazia, já colocava no trabalho corporal dela... enfim, um semestre inteiro sem texto. Daí fiz umas oficinas de texto dramático também, me enfrontei pela radionovela, fiz os primeiros cursos no Goethe com uns alemães, com uma diretora de São Paulo que trabalhava com rádio-novela também e veio dar um curso na



rádio da Universidade. Gravei também como ator uma dessas radionovelas com o Bira Valdez e a Mirna Spritzer.

Conta como foi a audição para entrada no Balé Phöenix<sup>4</sup>. Confessa que fez a audição por incentivo dos amigos que falavam que ele deveria fazer porque ele vinha do teatro e tinha “presença cênica”. Tomazzoni revela que havia começado a dançar jazz há apenas três meses e que, quando foi fazer uma aula de balé, não sabia nem o nome das posições:

E daí em 1994, eu comecei a me aproximar do pessoal que fazia aulas e que dançava no Phöenix e daí, em 1995, eu tomei coragem e fiz as primeiras aulas oficiais de jazz. O nome da professora era Mariluce Amaral. Daí, dancei as primeiras coreografias em uma apresentação que teve no Renascença. Daí teve audição pro Balé Phöenix. O Phöenix tinha aulas regulares para qualquer aluno que pagasse as mensalidades e de noite tinha o Grupo – o Grupo profissional de dança. Então, botaram pilha, botaram pilha e eu já convivia com um monte de gente de dança: “Vai fazer a audição” e eu dizia: “Gente, faz três meses que eu faço aulas de jazz duas vezes por semana”. E eles diziam: “Mas tu é ótimo, tem presença cênica por causa do teatro e tem um ótimo ouvido”. Porque a briga dos coreógrafos, na época, era que as pessoas tinham couve nos ouvidos, que os bailarinos não conseguiam acompanhar o compasso da música e contar. Então, eu tinha estas duas facilidades... pois tive também uma formação musical. Eu sou formado em violão clássico, no Instituto Musical Verdi, que eu fiz dos 12 aos 16 anos, estudei teoria e violão clássico e depois eu comecei a estudar piano, quando eu tinha 17 anos, mas foi só um ano... não posso esquecer que isso foi importante naquele momento... acabei indo, fiz a audição e fui o único bailarino homem que passou naquela audição. E, quando eu vi, eu estava no Balé Phöenix, dançando de segunda a sexta, das 18hs às 22hs e ensaiando nos finais de semana. Isso foi em 1995. Neste meio tempo, eu já trabalhava na Prefeitura. Então, eu trabalhava o dia inteiro na Prefeitura e de noite estava no Phöenix. Eu fazia aulas ao meio-dia, porque eu não tinha um corpo preparado para

---

<sup>4</sup> Foi uma das mais importantes e populares companhias de dança do Rio Grande do Sul. Fundado em 1981 por Tony Seitz Petzhold e Walter Árias. Por ele passaram importantes gerações de coreógrafos e bailarinos, como Tais Virmond, Jussara Miranda, June Machado, Edison Garcia, Anete Lubisco, Thais Petzhold, Luciana Dariano, Gerson Berr, Tânia Baumann, Alessandra Chemello e Nilton Gafree, entre outros. Recebeu em 1994 oito Prêmios Açorianos de Dança, pelo espetáculo Vertigem.

dançar de maneira intensiva. Por exemplo, eu entrei em uma aula de balé super avançado e não sabia nem o nome das posições. Eu ia tentando copiar. Daí eu fui fazer meio-dia, duas vezes por semana, aulas com a Tânia Baumann<sup>5</sup> para iniciantes. Fazia jazz também. Daí voltava, trabalhava. Então, foi uma formação assim também... de dança, ou seja, de fazer aulas e de participar de uma Companhia. Formação oficial também nem tinha na época. Completou mais um quadro aí.

O depoimento do coreógrafo revela muito das suas motivações e objetivos na Escola Livre. O fato de ter entrado em um grupo de dança profissional com muito pouca experiência em dança e de ter uma formação em teatro mostra a sua atitude frente à seleção de dançarinos para o Grupo Experimental. Por ter vivido uma experiência deste tipo na sua própria vida, pôde olhar de maneira diferente para os corpos da dança, um olhar sem exclusões, um ponto de vista de que o corpo que dança não é exclusivamente um corpo treinado em técnicas tradicionais.

Fala de uma de suas produções, “Aos Pedacos”, sobre a qual ele revela uma transformação no seu modo de “coreografar”:

Entre no Mestrado e acabei produzindo o “Aos Pedacos”, que foi lá em casa, já com outra perspectiva: mais tranqüilo, mais atento, percebendo mais o elenco... daí eu já não tinha mais o roteiro. Foi uma das mudanças radicais. Até 2000, pelo menos, eu tinha isso de vir com a ideia toda desenhada. No “Aos pedacos” eu queria que se produzisse material e eu ia ficar atento, quase como uma escultura... começar a mexer naquela massa disforme e descobrir as formas possíveis e desmanchar e fazer de novo... daí eu acho que já mudou um pouco o meu entendimento de dramaturgia, de relação... mas daí também eu fui trabalhar com dois bailarinos muito maduros, que era o Francisco Pimentel que tinha 40 anos e com a

---

<sup>5</sup> Tânia Baumann graduou-se em dança na Escola João Luiz Rolla em Porto Alegre. Também estudou balé na Escola Estatal de Ballet Clássico de Kiev, Ucrânia, nos anos de 1989 e 1990 e fez aperfeiçoamento profissional no Ballet de Camaguey e Ballet Nacional de Cuba durante os anos de 1993 e 1994. Em 1994 ingressou na Companhia Terpsí onde permaneceu até 2007. Estudou dança moderna, técnica Release, durante um ano em Nova Iorque na Trisha Brown Company e Movement Research. Em 2000, foi convidada a participar como bailarina do espetáculo montado especialmente para representar o Rio Grande do Sul na Expo 2000 em Hannover, Alemanha. Em 2007, junto a personalidades do meio artístico e cultural da cidade, criou a Porto Alegre Cia de Dança.

Luciane Coccaro, que, se tinha 33 anos, devia ter 30 de dança e também foi um encontro muito bacana...

Acima, Tomazzoni mencionou o fato de não ir mais para os ensaios com um “roteiro” pronto. Percebo aqui que esta mudança na maneira de iniciar um processo criador influenciou diretamente, a meu ver, no seu modo de atuar nos processos do Grupo. Pedi para que ele aprofundasse um pouco mais esta questão:

Quando eu fui escrever a dissertação de mestrado, eu tinha, até então, a impressão de que todo mundo achava: “Ah, que coisa, perdeu três anos fazendo química industrial, dois anos fazendo psicologia, não terminou o DAD, desperdiçou tempo”. Aí quando eu comecei a escrever a dissertação, percebi como as coisas da química tinham a ver com a postura metodológica de trabalho do Ilya Prigogine, por exemplo, que fala do fim das certezas. Daí eu me dei conta de que não foi perda de tempo. Aquele ensinamento das exatas, toda certa facilidade de organização de pensamento, de certa objetividade dentro de tanta subjetividade de criação, eu acho que eu tive muito por ter vivido dentro das ciências exatas e de poder fazer estas conexões possíveis. Então assim, eu acho que as coisas todas estão aí. Eu nunca fui para um conservatório, nunca estudei num centro de artes, mas, de algum jeito, estas vivências todas acabaram configurando uma perspectiva de trabalho, de abordagem, de percepção das coisas. Então, o Grupo Experimental foi a possibilidade de botar a cara a tapa. Porque também eu vinha fazendo um pouco disso com os meus alunos. Porque até as minhas aulas teóricas acabavam em coreografia. Em muitas, eu acabava dançando com eles. Já fiz uma índia nijinskiana, já dancei de sunga, já me vesti de travesti, já dublei Madonna em português. Ou seja, eu estava me configurando como educador e artista, e como estas coisas estão cruzadas, que era toda a proposta da UERGS [Universidade Estadual do Rio Grande do Sul]. Se tu queres criar, tu tens que saber aprender e precisa de um processo de formação envolvido nisso. Estas coisas estavam muito imbricadas, mas também estavam dentro dos muros da Universidade. O Grupo Experimental foi a possibilidade de testar estas crenças de que todo o corpo pode dançar, de que é possível constituir uma dramaturgia a partir de assunto nenhum, ou seja, do próprio corpo e da própria dança, de que a partir de tema nenhum era possível construir um grande tema, de que não se precisava abrir mão de recursos teatrais para fazer isso, mas fazer uso deles. Acho que foi a possibilidade de

concretizar tudo isso, de poder vivenciar estas questões.

Partindo do depoimento de Tomazzoni de que o Grupo Experimental foi a possibilidade de testar crenças como a de que “todo o corpo pode dançar”, apresentarei, agora, quais tipos de vivências corporais que os dançarinos entrevistados experimentaram antes de ingressar no Grupo.

### 1.2.2 – Dançarinos atores ou atores dançarinos?

Perguntei, então, aos dançarinos qual havia sido a sua formação artística antes de entrar na Escola Livre de Dança. Alessandro Rivellino, Juliana Rutkowski, Stefânia Ferreira e Joana Vieira revelam formações diversas, porém com algumas experiências em comum:

Antes do Grupo, eu fiz um curso de teatro de extensão na UFRGS e fiz um ano e meio de dança moderna. Fiz também um curso de extensão na Educação Física da UFRGS. Fiz um semestre de aula em uma academia, onde a professora me conseguiu uma bolsa. Acho que foi isso só. (RIVELLINO, 2010)



**Alessandro Rivellino**



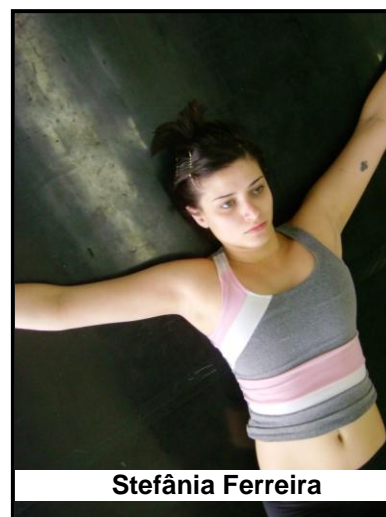
**Juliana Rutkowski**

Eu comecei com balé clássico aos cinco anos e fiz até os doze. Fiz um ano de ginástica rítmica desportiva e aí parei. Fiquei um tempo sem fazer nada e, em 2002, quando eu tinha 16 anos eu entrei no street dance e fiquei fazendo até 2005, que foi quando eu entrei na faculdade de Dança – Tecnólogo em Dança da Ulbra. Em 2006, eu entrei no Grupo Experimental de Dança da Ulbra, coordenado pela Luciane Coccaro e fiquei lá até um ano depois de eu ter me formado. Então, fiquei de 2006 a 2008 no Grupo da Ulbra. Em 2008, eu entrei no projeto Escola Livre de Dança, da Prefeitura e daí no Grupo Experimental de Dança de POA. Entrei na faculdade de Educação

Física da UFRGS em 2005, mesmo ano que entrei na Ulbra, mas como eu não pretendia me

formar então não acho tão relevante, pois lá não tive tanto contato com dança... tive contato com teorias que ajudam a compreensão, mas não com dança. (RUTKOWSKI, 2009)

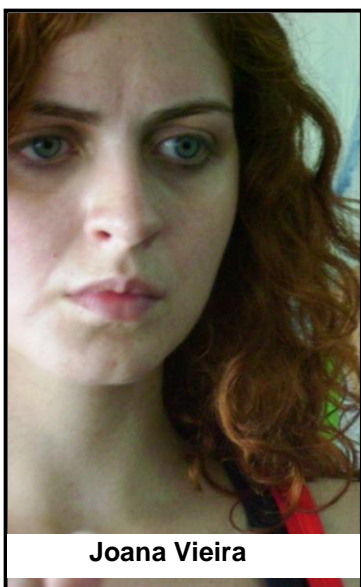
Eu fazia teatro no colégio e já dançava balé desde pequena também. Eu dançava no Balé Studio e fazia aula de ginástica rítmica na Sogipa. Eu estourei o joelho na ginástica rítmica e isto influenciou na dança. Então eu tive que ficar um tempão sem dançar – sete anos. Então, eu voltei a fazer teatro. Depois que eu estourei o joelho, eu passei por um momento parecido com um luto. Foram sete anos fazendo outras coisas, mas sempre com aquele fantasma da arte me incomodando, dizendo que eu tinha que voltar, porque eu não estava feliz. Eu estava fazendo Direito, uma coisa nada a ver. E daí quando eu decidi



**Stefânia Ferreira**

voltar a estudar teatro foi que começou a cair a ficha de tudo o que eu queria para a minha vida. E foi aí que eu conheci pessoas no curso que me indicaram o Grupo... Eu voltei a estudar teatro no TEPA<sup>6</sup>, mas antes eu havia feito Escola de Atores que também me abriu

caminhos. Na verdade eu vi um programa na TV com o cineasta Jorge Furtado, que deu uma entrevista falando do TEPA e daí eu resolvi fazer o curso. Isto foi em 2007. Daí em 2008 eu fiz o curso de formação. Daí eu já estava no Grupo... (FERREIRA, 2010)



**Joana Vieira**

Nenhuma. (risos) Eu comecei no curso de formação de atores do TEPA, em 2008. Daí, o meu colega Marcelo me falou do Grupo e foi uma coisa junto assim... eu nunca tinha feito nada de dança, nenhum tipo de dança, nada... já tinha assistido

---

<sup>6</sup> Em seus 15 anos de atividade o TEPA (Teatro Escola de Porto Alegre) é responsável pela formação de grande parte dos jovens artistas que ingressam no mercado de trabalho regional e também no centro do País.

dança contemporânea, já tinha ouvido falar, já assisti espetáculos de balé clássico... na época eu estava fazendo faculdade de Publicidade e, no meio do ano, larguei... então de manhã eu estava na PUC, de tarde no Grupo e de noite no TEPA...(VIEIRA, 2010)

Formações diferentes, porém, como eu já havia exposto na Introdução, a maioria dos dançarinos entrevistados tem algum tipo de experiência em teatro. Aprofundarei a análise deste dado posteriormente. Após procurar saber sobre a formação artística, perguntei a eles o que os havia motivado a procurar a Escola Livre de Dança:

O que me levou a entrar no Grupo foi uma pessoa chamada Aline Brustolin. Ela fazia este curso bendito comigo e ela estava no Grupo Experimental há um tempo e eu notei ela diferente no curso, o corpo dela, ela estava fazendo coisas diferentes e um dia ela falou que o pessoal lá do Centro de Dança estava precisando de gente que se mexesse, porque está dando uma baixa no grupo e pode ser que eles aceitem pessoas. Daí eu peguei o email do Centro de Dança e mandei uma carta. Eu acho que o que me abriu as portas foi a carta. Então o Airton leu e mandou-me ir lá fazer as aulas. Então eu entrei direto. Acho que a primeira aula que eu fui foi a aula dele. (RIVELLINO, 2010)

Principalmente porque no meu último ano de faculdade, colegas minhas da faculdade tinham entrado no primeiro Grupo: Sani Vieira, Paula Rank e a Grazi Silveira. E eu não tinha ficado sabendo da existência deste Grupo, só fiquei sabendo quando as gurias já estavam dentro. Comecei a perceber que elas estavam com um desenvolvimento corporal incrível, por ter uma jornada de trabalho específico em dança, com técnicas específicas, com uma continuidade e com pessoas que também estavam levando a sério. Lá na Ulbra, temos disciplinas, tem continuidade, continuidade de alunos, mas o desenvolvimento é outro, porque os professores têm que acompanhar quem é menos desenvolvido, então era difícil ter um crescimento tão gradual e visível como era aqui no Grupo, que era o que eu via nas gurias. Eu via alongamento, força, mas também trabalhos corporais mesmo, de criações diferentes do que elas faziam antes. Então, foi assim que eu fiquei sabendo do Grupo e foi por ali que eu comecei a me interessar. E, principalmente, porque eu estava me formando no final do ano, em 2008. Tá, eu vou me formar e vou dar aula de dança em uma academia?

Não, eu sei que eu quero me aprimorar em técnicas também, eu quero continuar dançando. Por saber que era um Grupo bacana, que eu poderia ter contato com várias pessoas que eu não conheço ainda, mas que compartilham dos mesmos interesses. (RUTKOWSKI, 2009)

Foi esta busca após este luto. Resolvi buscar isto em mim de novo, me resgatar. E daí foi que eu descobri o Grupo e entrei no Grupo. Eu já tinha lido uma reportagem sobre o Grupo Experimental de Dança da cidade no Correio do Povo, só que já tinham encerrado as inscrições na época e eu não sabia como entrar, porque não era tão divulgado. Só saía que existia o Grupo, mas não sabia como fazer para entrar no Grupo... então aquilo ficou: “Ah que legal, tem um Grupo...” , mas eu não tinha a mínima noção de como chegar até o Grupo. E daí, dentro do TEPA, através de amigos, que eu lembrei que existia o Grupo de Dança. E aí eu fiquei super interessada porque eu já estava com a ideia de voltar a dançar, e aí eu fui perguntar como eu fazia para chegar até o Grupo. E daí eu fiquei sabendo o email, mandei um email. Não teve teste aquele ano, a seleção foi feita através de uma conversa e tal. E daí eu fui selecionada para entrar no Grupo. (FERREIRA, 2010)

Eu acho que, realmente, a formação como atriz, o que a dança poderia me acrescentar como atriz. Eu sempre gostei de trabalhos corporais e as primeiras coisas que eu tive contato lá no TEPA me despertaram curiosidade em participar de aulas de dança, de conhecer, enfim... O pessoal lá no TEPA mesmo começou a falar que tinha um Grupo bem legal, com professores ótimos, que não precisava pagar, que era só se jogar... e foi realmente um ano em que cada aula no Grupo era muito importante e, realmente, acrescentou... e a gente conversava e eu perguntava: “ta, mas precisa saber dançar? eu nunca fiz nada...” e eles diziam: “não precisa não, vai lá, conversa com as pessoas”... e o meu maior medo era chegar no dia de se apresentar e todo mundo dizer: “eu sou formado em dança” e eu dizer: “oi, eu nunca dancei”... isso é genial, entende... estar em um grupo, fazer um espetáculo, eu jamais tinha pensado em participar de um espetáculo de dança... agora falando pra ti assim... eu não imaginava, eu tinha subido no palco uma vez na vida, lá no TEPA, apresentando não sei o que... dificuldades vieram, com certeza... e esta coisa de não parar, eu não tinha tempo para pensar nas coisas, então por isso também eu não me boicotava de não ir nas aulas, porque teve momentos difíceis assim, mas uma coisa foi acrescentando na outra... (VIEIRA, 2010)

Minha formação artística começou na dança, mais especificamente no balé clássico. Depois, tive experiências com jazz e street dance também. Fiz parte da primeira turma do curso de formação de atores do TEPA, em 1996. No que se refere à formação acadêmica, passei por dois processos diferentes: sou formada em jornalismo pela PUC-RS e em direção teatral pela UFRGS. O que me levou a procurar o Grupo foi a possibilidade de voltar a dançar e de vivenciar um trabalho em grupo onde eu não estaria dirigindo. Queria muito experimentar o “outro” lado novamente, pois mesmo tendo participado de alguns



trabalhos como atriz, fazia muito tempo que eu não era “dirigida”. Eu não tinha ideia do que estava por vir. Nunca tinha ouvido falar do Grupo antes. Havia assistido somente à cerimônia de entrega do Prêmio Açorianos de Teatro e Dança comandada pelos integrantes do Grupo. Não conhecia ninguém que estava no Grupo. Eu estava realmente disposta a me abrir para o novo.

### 1.3 – ENCONTROS NA ESCOLA EM 2008

Apresentar as experiências com diferentes estilos de dança vivenciados na Escola Livre de Dança pelos dançarinos entrevistados, em 2008, é uma forma de contextualizar o universo de experiências que nossos corpos experimentaram neste ano e uma tentativa de compreensão do que estávamos, de fato, conhecendo e aprendendo para então mergulhar em um processo de criação de um espetáculo. Alguns professores marcaram, cada um da sua forma, nossos corpos e nossos corações. Procuro, aqui, apresentar o meu depoimento e dos meus colegas entrevistados, mostrando como estes diversos estilos de dança e de modo de ensinar dança marcaram nosso ano de 2008, sem esquecer que este foi o nosso primeiro ano na Escola. Preciso ressaltar que, ao relatar minhas observações sobre os diversos encontros que tivemos nos anos de 2008 e 2009, em alguns momentos, minhas sensações e emoções virão à tona, pois, como justifiquei na Introdução, a corporeidade do pesquisador é também uma fonte de informação. Então, nesta parte da dissertação, em alguns dos meus depoimentos, serei mais subjetiva.



O primeiro “encontro” que irei relatar foi com a professora Tatiana da Rosa. Digamos que foi um encontro muito especial, pois além de encontrar os colegas em uma aula ministrada com extrema sensibilidade, também pôde ser um encontro de cada um consigo mesmo. Tatiana da Rosa iniciou sua experiência em dança com o balé clássico. Fez parte do Centro de Formatividade em Dança (ver nota na p.16). É formada em Publicidade e Propaganda pela UFRGS e Mestre em Educação pela FACED – UFRGS. Estudou com a coreógrafa Trisha Brown<sup>7</sup> em Nova Iorque.

Tatiana da Rosa me apresentou à educação somática<sup>8</sup>. Eu já tinha ouvido falar nesta prática corporal durante as algumas aulas no Departamento de Arte Dramática - UFRGS, porém nunca tinha experimentado profundamente em meu corpo. Nas primeiras aulas, confesso que achava os exercícios um pouco monótonos, sentia, às vezes, até vontade de dormir. Com o passar das aulas, percebi que este estado de sonolência poderia fazer parte também do aprendizado – um conhecimento profundo e sensível do próprio corpo, do respeito às vontades expressas pelo meu corpo em um determinado dia. Aprendi a me conhecer melhor, a me sentir. Neste ano de 2008, além de conhecer de perto a educação somática, pude também entender como estes princípios de conhecimento profundo do corpo podiam também se transformar em coreografia. Tatiana tem uma maneira muito peculiar de ensinar, de transmitir seu enorme conhecimento. No final de 2008, pudemos apresentar uma pequena coreografia na mostra da descentralização<sup>9</sup>. Foi uma experiência incrível. Eram exercícios de aula, mas também movimentos criados a partir do corpo de cada um. Montamos uma seqüência de movimentos, onde cada

---

<sup>7</sup> Trisha Brown, uma das coreógrafas centrais do movimento da dança pós-moderna americana, apresentou suas performances, pela primeira vez, ao público, na Judson Church, em Nova Iorque, um lugar de encontro de uma comunidade artística irreverente que integrou bailarinos, artistas visuais, poetas, músicos, cineastas. Brown integra em seus espetáculos música, instalação, texto, figurinos, iluminação.

<sup>8</sup> A expressão “educação somática” utilizada especialmente na América do Norte corresponde a diferentes métodos de trabalho corporal como, por exemplo, o método Feldenkrais, a técnica de Alexander, a Eutonía, a Ideocinese, entre outros. Na França, “educação somática” equivale à cinesiologia ou “análise funcional do movimento dançado”.

<sup>9</sup> A descentralização da cultura nasceu como um projeto inovador da Prefeitura Municipal de Porto Alegre que, através da Secretaria Municipal da Cultura, procura levar cultura a toda cidade. O projeto tornou-se uma coordenação da SMC e hoje, em conjunto com as outras coordenações de área, cria espaços alternativos na periferia de Porto Alegre, além de incentivar o desenvolvimento autônomo dos moradores das comunidades envolvidas. Associações, escolas, creches, CTGS, praças, parques e diversos locais estão se tornando referência como espaço cultural das mais variadas áreas (artes plásticas, cênicas, música, cine, foto e vídeo) através de oficinas.

um dos dançarinos tinha sido o criador de, pelo menos, um dos movimentos. A professora deixou bem claro que não importava o resultado daquilo que iríamos apresentar, e sim, a experiência do que estávamos fazendo. Esta atitude passou tranqüilidade aos dançarinos e pudemos, realmente, aproveitar e desfrutar daquela apresentação. Ou seja, a criação foi importante para a experiência de desenvolvê-la no momento presente, realizando as conexões possíveis entre movimentos e os colegas, frente a um público que poderia ou não identificar-se com aquilo. Lembro que meu pai foi assistir e me falou, posteriormente, que tinha achado monótono, sem muito movimento. Percebi na visão dele algo parecido ao que eu havia sentido nas primeiras aulas, porém ele não teve a mesma oportunidade que eu de ter vivenciado e compreendido o porquê daquela experiência.

Perguntei a Alessandro Rivellino o que ele se lembrava das aulas de Tatiana da Rosa. O dançarino fala, entre outras coisas importantes, da sensibilidade despertada e das inúmeras descobertas sobre si mesmo:

... eu acho que este trabalho com ela me trazia uma sensibilidade muito forte e, enfim, eu sempre fui um cara muito sensível em vários aspectos e descobrir isso com o corpo, descobrir que se tu respirares fundo em determinada posição, isso vai te trazer muitas coisas, para mim foi um grande achado... da inteligência corporal, de como realmente o corpo está conectado a tudo, a todas as tuas emoções, a todo o teu passado, ele está marcado, cheio de informações... ele é o órgão primário de recepção e transmissão de informações... agora eu estou teorizando sobre isso e eu acho, tenho certeza, de que é uma coisa rasa perto da experiência... eu lembro de eu estar em um lugar onde eu não sabia o que ia acontecer, mas de estar totalmente à vontade e de descobrir que meu corpo é uma casa mesmo e de que este cuidado com o corpo não é um cuidado só... ele é efêmero sim, pois ele está sempre se transformando a cada dia, cada instante, mas ele não é um cuidado banal com o corpo, nem estético, é um cuidado profundo, um cuidado de entendimento profundo do corpo e eu levo isso como um autoconhecimento, de eu saber onde estão os meus ossos, no corpo, e saber até onde eu posso ir com o corpo e quais os meus medos com o corpo, quais minhas vontades, meus prazeres, o que é uma coisa muito forte... e a aula dela trazia isso com exercícios simples de, por exemplo, tu parar por dez minutos no teu dia e “chegar em casa”... e aí eu pensava: mas então eu estou sempre fora de mim, estou

sempre caminhando como se estivesse correndo atrás de mim mesmo ou fugindo de mim mesmo porque corro atrás... e ali eu conseguia estar em mim mesmo e isso é presença, isso para mim é o que tu tens que estar ativando quando está em cena, estar presente ali, para mim este trabalho foi intenso em todos os sentidos e também vários caminhos corporais que eu não sabia... Eu vivi 20 anos e não me conheço, não conheço meu corpo e foi aí que eu vi que era um mundo novo e ainda é novo e vai sempre ser, os caminhos do corpo são eternas descobertas... eu sou completamente apaixonado pela aula da Tatiana, por ela também, ela é uma pessoa simplesmente inacreditável.

Joana Vieira e Stefânia Ferreira possuem o mesmo sentimento de Alessandro Rivellino em relação às aulas de Tatiana da Rosa e revelam que, neste espaço, vivenciaram uma experiência de descobrimento do seu próprio corpo, ao “olhar para dentro”:

Por exemplo, o que era importante da aula da Tati... falavam coisas de pessoas que eu nunca tinha escutado na minha vida, chegava em casa e olhava na internet, procurava quem eram aquelas pessoas e também de ver ali um esqueleto e reconhecer os teus ossos e enfim, isso também é dança... parar para analisar e olhar para dentro... (VIEIRA, 2010)



... porque ao mesmo tempo em que a gente tinha muitas aulas com a Tati, que tinha todo aquele processo de sentir o corpo, de ter uma consciência corporal de dentro para fora, a gente também tinha de fora para dentro. E foi muito importante, tanto para o meu trabalho no teatro também, ter esta consciência corporal em cena, as energias, descobrir o seu corpo. (FERREIRA, 2010)

Juliana Rutkowski relata uma sensação de presença a qual ela nunca havia sentido antes, em uma aula na qual ficamos deitados por quase uma hora. A

dançarina revela que foi a única vez que ela escreveu sobre uma aula, pois não podia e não queria esquecer aquela sensação:

... eu lembro de uma aula da Tati que foi meio bizarra assim... eu lembro que foi a única vez na vida que eu cheguei em casa e eu escrevi sobre a aula... porque eu nunca faço isso porque eu nunca lembro ou porque eu acho que eu não vou esquecer... mas aquela aula eu pensei: “eu não posso esquecer, eu não quero esquecer”... eu lembro que a gente ficou quase uma hora deitados... uma hora! E eu acho que nessa uma hora ela explorou, que eu lembro, o movimento das escápulas, dos braços e do externo pelos braços e daí, depois de uma hora, a gente começou a querer sentar e daí era a partir do quadril ou da coluna ou da cabeça, a gente começou a se movimentar bem lentamente e eu lembro que era uma coisa que estavam todos lentos, não foi uma coisa que precisou ser dita... e eu lembro do Ricardo que, de repente, eu estava me mexendo e as minhas costas encostaram nas costas do Ricardo... eu estava sentada e eu tive uma sensação de presença muito grande, eu me senti muito ligada e sabendo o que estava acontecendo, eu sabia qual era a posição que o Ricardo estava, só tendo encostado as minhas costas nas costas dele, eu sabia como ele estava, não foi um susto, foi um encontro, um abraço de costas... eu estava muito atenta, eu estava tranqüila, serena e muito atenta ao espaço e eu nunca tive isso antes e nunca tive isso depois com tanta certeza, ainda tem uma desconfiança da minha parte sobre eu estar atenta ao espaço... aquela aula, especificamente, foi um barato...

Outro “encontro” muito produtivo em 2008 foi com o professor Fernando Faleiro. Ele é formado no curso de Licenciatura em Dança pela UERGS, dançou hip hop<sup>10</sup> no grupo Batida de Rua, um dos mais importantes do Estado e também participou como dançarino do Grupo Experimental, em 2007 e 2008. Ou seja, ele dançava no Grupo no turno da manhã e ministrava aulas à tarde. As aulas de hip hop com Faleiro me surpreenderam logo no início. Ele começava suas aulas quase sempre com jogos. Estes jogos me remetiam aos jogos teatrais que tive contato em aulas na Universidade e em cursos de teatro de que participei. Uma vez perguntei a ele se ele tinha feito teatro em algum momento de sua vida e ele me respondeu que

---

<sup>10</sup> O hip hop é uma cultura artística que se iniciou durante a década de 70 nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque. Afrika Bambaataa, reconhecido como o criador oficial do movimento, estabeleceu quatro pilares essenciais da cultura hip hop: o rap, o DJing, a breakdance e a escrita do grafite.

não. Achei aquilo incrível. Um dos jogos de que me lembro bem era o da “livre associação”. Ficávamos em roda e cada um ia dizendo uma palavra que vinha à mente e que tinha que ter alguma conexão com a palavra anteriormente dita pelo colega. Às vezes também era eleito um tema para que fosse pensado e relacionado com as palavras. Faleiro também parava o exercício quando a palavra proferida não tinha nenhuma relação ou com o tema ou com a palavra anterior. Na minha percepção, ele queria, realmente, que nós conseguíssemos trabalhar a rapidez do pensamento aliada à conexão entre as coisas. O trabalho com os jogos desenvolvia uma espontaneidade, o que é preciso no trabalho de atuação no teatro e na dança hip hop também. Também apresentamos uma coreografia no final do ano, na mesma mostra da descentralização. Apesar de a maioria dos passos terem sido criados pelo professor, tínhamos liberdade de imprimir um estilo, o estilo de cada um. A dança de rua é aberta para que o dançarino crie o seu estilo, para que ele dance e expresse uma “atitude”, como eles chamam no hip hop, se sinta a vontade dentro de uma coreografia, experimentando passos específicos da dança de rua, porém com o seu modo de dançar.

Perguntei a Joana Vieira como foram, para ela, as aulas ministradas pelo professor Fernando Faleiro. A dançarina revela as dificuldades com a “coreografia”, mas também se percebe como criadora em alguns momentos:

Cada professor é diferente, é um desafio diferente. Esta coisa de ter uma coreografia... no início eu senti dificuldade de acompanhar, de ter uma crítica – onde é que vai dar? O que vamos fazer? Tá legal? Só que a gente tinha uma coisa muito do grupo assim... eu lembro quando ele pedia para criarmos alguma coisa em dupla, saíam coisas muito legais... aí eu pensava: “ah tá, então é isso, a gente está criando a coreografia também”... é um pouco de cada um também... completamente diferente o processo, completamente diferente da aula da Eva, do balé clássico, de tudo... mas era muito divertido, a gente brincava, jogava... bom, se eu fosse fazer a aula dele hoje, seria completamente diferente, eu acho que eu ia aproveitar bem mais, mas, na época, era tanta informação, eu nem sabia o que era direito dança de rua... eu via as pessoas dançando e achava lindo, achava ótimo... quando o grupo se conectava e rolava alguma coisa legal, colocava uma música legal ou fazia os joguinhos, acontecia... mas na hora de passar a coreografia muito rápido, eu tinha dificuldades... tinha

que copiar do outro da frente e “espera aí, volta, vamos repetir”... e às vezes a aula passava voando, mas foi uma experiência genial ter apresentado... as pessoas que frequentavam as aulas sempre... a gente conseguia se dar uma força, na medida do possível...

Juliana Rutkowski, que já havia feito aulas de street dance anteriormente, revela que a maneira pela qual Faleiro ministrava as aulas era inovadora, que ela nunca tinha experimentado nada parecido:

... Eu lembro que ele era louco, porque ele criou uma forma de ensinar street dance que eu nunca tinha visto na vida e não sei se vou ver isso alguma vez, de novo, se não for com ele... porque era como se fosse uma aula de dança contemporânea, né... igual a da Tati... “nós vamos abrir o externo a frente...” e era um leve desequilíbrio à frente... bom, o que acontece... ele não chegava e colocava uma música de hip hop e dizia 5, 6, 7 e 8 e começava a se balançar na frente e de costas para os alunos, que é o modelo básico de uma aula de street dance... os alunos ficam atrás do professor imitando absolutamente tudo o que ele faz... ele não... ele vinha com análises do movimento, em função de ele ser formado na UERGS, eu imagino... é o que eu imagino mesmo... eu imagino que ele tenha trazido esta bagagem de estudo do movimento em dança e colocado no street dance, porque, primeiro, ele não trazia movimentos convencionais de dança de rua... eu não lembro de a gente fazer mãozinha de hip hop e poses, que é legal, é divertido, mas para um professor não fazer isso, é porque ele deve ter muito mais coisas para te mostrar, porque esta mãozinha e tal é o que vai estimular o teu aluno, é o que vai fazer ele achar divertido fazer uma aula e eu nem sei se, em algum momento, ele esteve preocupado em saber o que a gente achava da aula dele, no sentido de ficar inseguro, eu achava ele tri tranquilo... e o Faleiro tinha muito respeito pela gente, sabe... ele gostava do que a gente fazia... ele era um gurizão... ele tinha acabado de sair da faculdade... ele se interessava pelo que a gente tinha para mostrar, ele se entusiasmava e isso era muito legal...

O último “encontro” de 2008 que irei mencionar foi com o professor Alexandre Rittmann, que atua, há mais de 15 anos, como bailarino, coreógrafo e professor junto ao Balé Concerto de Porto Alegre. Esta experiência, na verdade, foi um “reencontro” com meu corpo de bailarina que eu havia abandonado aos 9 anos.

A minha experiência com balé clássico foi dos 5 aos 9 anos, na escola Vera Bublitz<sup>11</sup>. Desde lá, não tive mais nenhum contato, por isso voltar a fazer aulas de balé clássico foi um dos meus maiores desafios de 2008. A primeira percepção que tive foi o exercício constante do equilíbrio e como isto poderia me auxiliar na experiência em qualquer dança. A transferência do peso entre um pé e o outro. O estar sobre um dos pés consciente e nisto, posso dizer, que a ausência da “barra” pôde auxiliar muito. Neste ano de muitas experiências com diferentes estilos de dança, o que me surpreendeu mais foi poder fazer conexões entre elas: o equilíbrio do balé, por exemplo, ligado à conexão céu e terra da educação somática. Nas aulas de balé, eu me percebia pensando em como me manter em pé sobre um dos pés, mas também ativando uma percepção de sentir a minha cabeça furando o teto e o meu pé aterrando no chão. Voltar a fazer balé foi uma superação para mim. No final do ano, também apresentamos uma coreografia e, como um professor de balé tradicional, Alexandre Rittmann criou toda a coreografia e ficava, muitas vezes, indignado, quando algum dançarino esquecia o passo ou não sabia contar o tradicional “5, 6, 7, 8”. Juliana Rutkowski apresenta o seu ponto de vista sobre a criação da coreografia de balé. Perguntei a ela como havia sido a coreografia que “nós” havíamos feito, já sabendo que o coreógrafo havia sido o professor. Ela, imediatamente, me corrige:

... a gente não fez uma coreografia, fizeram para nós. O Alexandre fez uma coreografia para nós. Ok, é o jeito dele, por que ele vai experimentar uma coisa nova, né? Por que ele vai querer saber o que os alunos dele têm para mostrar se ele pode trazer uma coisa pronta... mas é o jeito dele trabalhar... na sua maioria, os professores de balé clássico trabalham assim... eles não veem o que o bailarino tem para mostrar, eles criam e o bailarino repete... eu me surpreendi porque a coreografia era bem interessante, muito mais do que a gente esperava... e a gente estava apavorado porque ia dançar uma coreografia de balé e alguns nem conseguiam deixar os pés em *en dehors* com naturalidade... e daí ele veio com uma

---

<sup>11</sup> O Ballet Vera Bublitz criado em 1964 na cidade de Cruz Alta – RS transferiu-se em 1979 para Porto Alegre, tornando-se uma referência nacional na área da dança clássica. Durante 30 anos, atua em sedes próprias, devidamente estruturadas para atender as necessidades do ensino da dança.

coreografia que partia de balé clássico, mas estava bem longe de ser... então, a sensação era de estar dançando uma coreografia de balé clássico, mesmo que não fosse, porque tudo parecia impossível de ser executado, porque quem executava, originalmente, era um cara que tinha um corpo e uma experiência em clássico... e não era a nossa... eu lembro da coreografia... se colocares a música, eu acho que lembro dela inteira, mas eu sei que se o Alexandre visse, ele diria que a coreografia não era dele... porque eu não devo estar fazendo, ainda, do jeito que ele queria (risos)... mas a gente ia tentando se virar, sempre tinham as discussões, algumas pessoas foram desistindo ao longo dos ensaios da coreografia, algumas pessoas também não decoravam... eu tenho facilidade para decorar, mas muitos colegas nossos, competentes, não tinham... eu acho que ninguém ficou motivado a se encarnar naquela coreografia, porque tem muito de como o professor vai falar que alguém não está fazendo do jeito que ele quer... e isso vai estimular ou não o teu bailarino... ele não estimulava e só fazia a gente ficar mais cansados, mais exaustos em questão de contagem e na música... (RUTKOWSKI, 2011)

Joana Vieira declara como foi, para ela, fazer aulas de balé clássico:

... as limitações de fazer balé quando não se tem ideia sobre o que o professor está falando ali... tu vê a importância do balé, pelo menos o básico do balé, pra saber o que aquilo te traz e também porque eu acompanhei outras pessoas... como desconstruir um corpo de bailarino, desconstruir uma coisa dura para chegar ao sensível também... não que não seja, mas, às vezes, quando tu faz balé durante muito tempo e o pensamento também, teu corpo acaba indo de uma forma... (VIEIRA, 2010)

Muitas experiências com diferentes estilos de dança e muito conhecimento apreendido. Cada um de nós com as suas próprias dificuldades, mas dispostos a experimentar as diferentes técnicas que estavam sendo disponibilizadas dentro da Escola. Tatiana da Rosa, Fernando Faleiro e Alexandre Rittmann foram alguns dos professores que ministraram aulas no ano de 2008. Escolhi falar e perguntar aos meus colegas sobre as aulas destes professores específicos porque passamos por um processo de criação com eles, ou seja, nestes “encontros” produzimos uma coreografia para ser apresentada. O mesmo critério de escolha aconteceu para



relatar as experiências nas aulas de 2009, as quais revelarei a seguir.

#### 1.4 – ENCONTROS NA ESCOLA EM 2009

Como já falei anteriormente, a Escola Livre de Dança, em 2009, funcionou em um novo formato, diferente do oferecido em 2008. As aulas poderiam ser freqüentadas em diversos turnos. Não havia uma turma única, como no ano anterior (uma turma à tarde, com os novos alunos e a outra turma pela manhã, com os alunos de 2007). Muitas experiências com pequenos grupos puderam ser vividas. Também irei apresentar algumas delas para que se possa perceber o contexto vivenciado pelos nossos corpos naquele ano.

O primeiro “encontro” de 2009 sobre o qual falarei aqui foi com a professora Eva Schul, precursora da dança contemporânea no Estado com o Espaço Mudança aberto nos anos 70. Schul teve uma sólida formação em Nova Iorque, onde permaneceu por 7 anos dançando com grandes mestres como Hanya Holm<sup>12</sup> e Alwin Nikolais<sup>13</sup>. Atualmente, dirige a Cia Ânima<sup>14</sup> de dança contemporânea. A experiência de criação que foi desenvolvida com a professora, em 2009, foi apresentada na Mostra de Dança do Grupo Experimental no final do ano. O que mais me chamou a atenção em sua condução foi o foco que exigia dos dançarinos para o jogo aliado a uma atenção espacial. Porque, na verdade, a proposta coreográfica era um jogo e deveríamos estar atentos para isso. Tínhamos tarefas para realizar ao longo da cena e, em algumas tarefas, nós mesmos deveríamos escolher o momento de executá-las, através de apito. Tínhamos um código preestabelecido: 1 apito era determinada tarefa, 2 apitos, outra tarefa e assim por

---

<sup>12</sup> Hanya Holm foi bailarina, coreógrafa e professora de dança alemã, naturalizada norte-americana. Considerada uma das precursoras da dança moderna, teve influência de Mary Wigman, com quem estudou em Dresden, tornando-se uma das suas principais bailarinas. Em 1931, fundou uma filial da Companhia de Wigman em Nova York, a New York School Wigman e mais tarde Hanya Holm Studio, entre 1937 e 1967. Holm desenvolveu uma linguagem baseada em conceitos espaciais tendo o movimento total do corpo no espaço sua singularidade. Utilizou a improvisação como recurso para explorar novos contextos de movimento e emoções.

<sup>13</sup> Compositor e coreógrafo norte-americano. Criador do “teatro total”, no qual as luzes, as cores, os sons e os movimentos dos bailarinos se uniam para conjugar gestos e formas. É autor de um sistema de notação coreográfica chamado *choroscript* (1957).

<sup>14</sup> Criada em 1991, a Ânima abriu seus trabalhos no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, dentro do projeto Olhar Contemporâneo da Dança. Nestes 14 anos, a companhia se tornou uma das principais do Rio Grande do Sul e se apresentou em festivais nacionais e no Uruguai, além de receber prêmios regionais e da Funarte.

diante. Exigia muita atenção. Lembro que ensaiamos muito esta ideia, porém na hora da apresentação iria acontecer de forma diferente, pois as tarefas podiam ser “apitadas” por qualquer um de nós a qualquer momento. Ao final da cena, fizemos uma coreografia todos juntos, que, esta sim, estava com o início marcado para dado momento na música. Esta coreografia final foi criada por todos os dançarinos. Cada um criou uma seqüência de movimentos que, logo depois, foi aprendida por todos e transformada em uma coreografia. Ou seja, tinha, realmente, a marca de cada um. Um jogo, dançado, que exigiu atenção para o momento presente e comunicação corporal entre os dançarinos. Desafiador, diferente. A professora e coreógrafa Eva Schul proporcionou liberdade aos dançarinos tanto no momento da criação quanto na execução da proposta coreográfica. No ano de 2008, eu havia feito aulas com a professora, na Escola, porém eram aulas técnicas que, com certeza, modificaram e treinaram meu corpo. Em 2009, pude ter o privilégio de participar de uma criação conduzida por ela e vivenciar uma experiência especialmente dinâmica.

Perguntei a Alessandro Rivellino o que ele lembrava sobre o processo de criação que desenvolvemos com a professora Eva Schul em 2009. O dançarino reflete sobre o que ele “gosta” de lembrar:

O que eu gosto de lembrar... destas três coisas que são: processo de eu estar criando, processo de eu estar aprendendo o que os outros criaram e processo de eu estar jogando com isso tudo, o que eu gosto mais são o primeiro e o terceiro, o que eu gosto mais de me lembrar é isso assim... encarei muitas vezes aquilo como “brincar com uma seqüência” que eu posso variar e fazer junto com as pessoas, este caráter mutável também... foi bom... (RIVELLINO, 2010)

Alessandro Rivellino é um dançarino muito singular. Ele sabe improvisar como poucos. Pedir para que ele repita algo que fez é praticamente impossível. Ele nunca o faz da mesma forma. Eu admiro isso nele, pois está sempre atento ao momento presente, ele faz o que pode ser feito naquela hora. Entretanto, ele possui certa resistência à cópia de movimentos. Não é a maneira que ele gosta de dançar. Porém, neste processo com Eva Schul, percebi-o muito aberto e menos resistente. Existiu o momento da cópia de movimentos uns dos outros. Não foi fácil para ele,

lembro-me bem, mas também a professora não exigiu que a cópia fosse extremamente fiel, então acredito que isso o deixou mais relaxado e ele conseguiu aproveitar bem o jogo proposto.

O dançarino revela, com suas próprias palavras, o sentimento em relação à cópia de movimentos em um processo de criação em dança:

Eu vejo como uma agressão ao presente, uma agressão ao processo de criação, uma agressão à impermanência das coisas e da vida, eu vejo como uma tentativa de tornar denso o efêmero da arte e da vida, eu acho que é um apego, falta de confiança, acho que é uma macaquice... no que eu acabei passando de experiência, quando isso é levado às últimas conseqüências, eu acho que é nocivo pro meu ser e, em geral, não gosto de trabalhos que tragam isso presente. Eu acredito em pessoas conectadas fazendo, talvez, a mesma coisa, mas íntegras e integrais em si mesmas e quando isso foge, eu me sinto muito mal, talvez por questões pessoais e internas de não achar que a diferença seja um problema... quando a diferença é valorizada, é aí que está o grande ouro da coisa... a grande troca... enfim, façamos a mesma coisa, cada um do seu jeito... é uma linha tênue, na verdade, porque tu podes entrar em um processo de estar repetindo uma coreografia, mas tu trazer nisso um estado de novidade, é um desafio, na verdade, também... mas eu acho que isto já está no processo de criação, já se percebe o que se quer, então eu não tenho nenhum problema com repetir coreografia e nem em aprender a coreografia dos outros, mas quando eu tenho o meu corpo fazendo estas coisas e não o meu corpo tentando imitar o corpo dos outros... para mim este é o grande conflito... eu vejo muita gente trabalhando assim, eu estou envolvido em muitos trabalhos assim, mas não me sinto feliz no trabalho quando isso acontece, sinto como tendo meu corpo usado ali, me tira total o tesão de estar dançando, vai acabando com uma coisa genuína em mim que é dançar, estar criando e... para mim é muito difícil. (RIVELLINO, 2010)

Juliana Rutkowski revela empolgação ao falar da coreografia que desenvolvemos com a professora Eva Schul:

A criação nas aulas da professora Eva Schul veio num crescente. Para mim, foi o melhor ano de aulas da Eva e foi o que eu mais gostei do resultado. Ela tinha uma aula apenas para trabalhar composição coreográfica... daí ela pediu para a gente criar uma sequência de 8 ou 10 movimentos com as oposições que a gente tinha trabalhado... o leve e o forte, o desossado e o quebradiço... então já não era uma coisa muito abstrata... era uma coisa que a gente já tinha experimentado, então a gente já sabia em quais movimentos a gente tinha mais facilidade ou mais dificuldade... então tu tinhas a opção de escolher se ias pelo mais fácil ou então se desafiar e ir pelo que tu achavas mais difícil... eu fui pela minha facilidade que era o desossado e quebradiço, porque eu queria fazer uma coisa bem bacana... eu comecei a criar a minha sequência a partir de uma piada da dança contemporânea que é correr atrás da mão, que é um clichê da dança contemporânea, e daí eu comecei a pesquisar como seria correr atrás do pé... e daí eu criei a minha sequência, que eu gostei bastante... e eu criei em cima de uma música, porque eu imaginei que a gente fosse mostrar na aula e daí eu pensei que se eu tivesse uma música seria melhor para mim... e daí a gente acabou não mostrando individualmente e ela deu a tarefa ambiciosa de que todos aprendessem todas as sequências... eram oito sequências, eu acho... e nós deveríamos fazê-las todos juntos no mesmo tempo também, na mesma contagem e o mais parecido possível... e daí eu mostrei a minha música e ela gostou... daí acabou entrando o meu cd inteiro... depois que a gente aprendeu as sequências de todos, ela deu outros jogos... tinha um de contato que a gente não tinha grandes conhecimentos... então era o mais arriscado dos jogos para a gente... tinha outro jogo que era o da imagem... tínhamos que compor uma imagem, com um número específico de pessoas... tinha o jogo da queda e recuperação, que era muito legal... este a gente se matou fazendo na aula... e também de poder improvisar com a sequência que criamos com a partitura de cada um, poder jogar com os colegas, fazendo partes das sequências, no mesmo tempo ou em tempo diferente... foi uma coreografia de 20 minutos, na sua maior parte improvisada, porque a gente sabia que ia ter o momento do contato, mas não sabíamos com quem íamos jogar... ia ter a formação da imagem, mas não sabíamos como seria... isso foi muito rico, porque foi uma estrutura que eu não conhecia... cada um dos bailarinos poderia sugerir um jogo no momento que quisesse, por meio de um apito... cada número de apitos, era um determinado jogo... isso te obrigava a ficar muito atento e a Eva sempre bateu muito num ponto que é: o que tu faz não pode ser só interessante para ti, tem que ser interessante para quem assiste também... ela não queria dizer que o bailarino

não poderia ter prazer, mas que o espectador tinha que ter prazer e ele tem que estar sempre interessado no que está vendo e a Eva sempre dizia para a gente quando estava interessante e o porquê e isso dava uma resposta para a gente, a gente tinha uma ideia de mais ou menos o que podia ser feito... e era uma constante observação do palco quando a gente estava nas coxias também... porque a Eva dizia que o palco não podia ficar vazio, que nós não podíamos demorar para começar, que tinha que já começar sendo interessante... (RUTKOWSKI, 2011)

Eu compreendo bem o depoimento de Juliana Rutkowski, pois a dançarina que, em 2008, possuía uma postura mais observadora nas aulas, em 2009 se transformou radicalmente. Ela estava ávida por experimentar no corpo. E, nesta aula, ela se sentiu estimulada a liberar a sua criatividade.

Durante o ano de 2009, experimentamos um “encontro” que durou apenas seis meses e talvez, também por este motivo, tenha sido tão intenso. Estes “encontros” foram as aulas com a professora Cibele Sastre que, assim como a professora Tatiana da Rosa, iniciou sua experiência em dança no balé clássico e também fez parte do Centro de Formatividade em Dança. Sastre é especialista em análise de movimento pelo LIMS (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies), bacharel em Interpretação Teatral e Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. Atualmente, é professora do curso de Licenciatura em Dança da UERGS e doutoranda em Educação pela FACED.

Eu já tinha conhecimento de que as aulas seriam sobre o Sistema Laban/Bartenieff, porém não imaginava onde poderíamos chegar com estas informações corporais tão complexas. As aulas com Cibele Sastre trabalharam intensamente o corpo, através do cubo de Laban, dos movimentos homolaterais e contralaterais de Bartenieff. Saíamos das aulas extremamente exaustos, pelo intenso trabalho corporal. Sastre normalmente nos solicitava tarefas para apresentar de uma semana para outra. Eu não sei se ela já pensava em levar a público nossas criações ou se esta ideia foi surgindo com o passar das aulas. Apresentamos um fragmento coreográfico na Mostra de Inverno do Grupo, em julho de 2009. A grande surpresa, para mim, foi a transformação de tudo o que eu considerava técnico em

arte, em potência, em sensibilidade. Através do cubo de Laban, criamos coreografias em dupla, dançadas no palco ao som da música “Merceditas” do conhecido músico gauchesco Borghetinho. Com os movimentos contralaterais de Bartenieff criamos uma roda de corpos na qual todos giravam juntos ao som da música “Paciência”, de Lenine. Esta aula da Cibele Sastre foi composta por alunos que eram do Grupo Experimental do primeiro ano, de 2007, por mim, Alessandro e Juliana e outros novos alunos. O nosso convívio era somente nas terças-feiras à noite, porém as afinidades e as relações desenvolvidas naquelas horas foram intensas. Acredito que isso se devia mais a uma questão de interesse, de querer estar ali, de confiança mútua.

Juliana Rutkowski revela a importância dos jogos nas aulas da professora Cibele Sastre, pois como estávamos em uma turma que mal se conhecia, a proposta dos jogos logo no início do semestre auxiliou na conexão precoce entre os integrantes deste grupo:

No primeiro ano, a Cibele deu um módulo de 4 aulas para a gente, bem teórica e prática também, mas bem em cima da teoria de Laban, bem formal e foi muito bom... mas daí, em 2009, de novo, vamos ter Cibele... então já tenho uma ideia do que eu posso esperar, né... mas a mulher veio louca né... fazendo umas rodas, fazendo coisas de capoeira e entra um para jogar com o outro e a roda não poder ficar vazia e não poder deixar um colega sozinho na roda... e isso foi na primeira semana de aula... acabei de chegar, já estou jogando, sem contar que tinham pessoas nesta aula que já estavam indo para o terceiro ano de grupo experimental, eram pessoas que tinham entrado em 2007, porque as aulas estavam misturadas né... então éramos nós no segundo ano, as pessoas de 2007 e pessoas novas... e, particularmente, pessoas que eu tinha medo, por não conhecer... a gente teve muito jogo... e daí, em uma aula que eu não fui, a Cibele pediu uma tarefa, uma sequência de movimentos usando peso forte e leve, acho que foi isso... como a gente podia entrar lá na sala da Companhia de Arte a hora que a gente quisesse, a gente acabou fazendo as nossas sequências, a minha e a tua, no mesmo dia, na mesma hora... daí, eu acho que foi por isso, não tenho certeza... daí a gente acabou fazendo um trio, eu, tu e o Alessandro... tudo começou com uma frase... eu acho que nós duas estávamos conversando nas escadas ali da Companhia e o Alessandro estava ensaiando na sala... daí ele saiu da sala, veio até a gente e

falou uma frase: “Eu não sei ser forte... Eu não sou alguma coisa... Eu não sei ser... Não se diz eu sou, se diz eu estou...” e aí que a gente se matou de rir e daí que começou a história de a gente querer colocar a frase na sequência e então resolvemos fazer juntos... a gente queria muito dizer aquela frase no palco... foi isso! Foi a frase! Eu acho que a Cibele nem tinha ideia do que montar... mas daí a gente mostrou o nosso trio e eu até hoje não sei o porquê, mas ela adorou e disse para a gente não perder aquilo... eu lembro que a Cibele sempre apoiava as nossas ideias... eu me diverti muito fazendo a coreografia... todo mundo trouxe ideias... o Alessandro trouxe uma flauta e acabou tocando em uma cena... e tinha a cena das Merceditas, que a gente fazia em duplas... foi muito incrível... (RUTKOWSKI, 2011)

Alessandro Rivellino observa, assim como Juliana, o apoio da professora Cibele Sastre às ideias propostas pelos alunos:

Percebi uma acolhida de todo o material apresentado nas aulas e uma preocupação estética, ao mesmo tempo. Creio que em poucas vezes me senti tão livre para criar e tão livre em cena. Tanto pelo relacionamento que havia construído no trio (eu, tu, Ju) quanto no posicionamento em todos os outros momentos, onde tudo era válido, mas não de qualquer jeito. Escolhemos tudo o que fazer e em que momento fazer, e a Cibele vinha apenas com um aparador de arestas na mão. Definitivamente, e olhando agora assim, vejo como este tipo de processo se encaixa com o que vislumbro ser uma necessidade para a manutenção, evolução e saúde do cenário contemporâneo da dança. (RIVELLINO, 2010)

Os “encontros” com o professor Carlos Nunes foram muito divertidos. Ele é fundador de um dos maiores grupos de hip hop do Estado, o Batida de Rua, que já participou de inúmeros festivais e competições de hip hop nacionais e internacionais. Nunes, nas suas aulas, normalmente, criava uma pequena sequência coreográfica, e, depois, solicitava que nós desenvolvêssemos algo partindo dela. Fazíamos duplas ou trios e tínhamos espaço para criação. Na coreografia que apresentamos na



Mostra de final de ano, em 2009, o professor também abriu espaço para que nós, alunas, criássemos situações ou trouxéssemos ideias do que fazer. Nunes sabia que algumas pessoas daquele grupo possuíam experiências em teatro e solicitou que as expusessem. Ele soube acolher as diversas experiências e eu acredito que isto proporcionou um bom resultado coreográfico, no sentido de coreografia mesmo e também por estarmos todas – a coreografia foi montada somente por meninas – nos divertindo. Juliana Rutkowski também percebeu o espaço de proposição dado pelo professor a nós, dançarinas:

A aula do Carlos era a clássica aula de street, quando muito ele fazia um círculo para a gente alongar, mas isso não é um problema, é só diferente... o professor se colocava na frente, no caso a gente não tinha espelho, então ele era obrigado a se virar de frente para nós para mostrar o movimento... a gente aprendia a coreografia e era isso... a gente não tinha jogo, acho que não... com o professor de street dance, o formato de aula é sempre um alongamento, aquecimento, uma sequencia coreográfica e depois um relaxamento... então, em cada aula, a gente tinha uma coreografia de 1 minuto mais ou menos... e eu acho que ele falou na possibilidade de retomar as coreografias das aulas e montar uma só coreografia para apresentar... e, no fim, foi muito engraçado porque ele abriu para a gente dar ideias e falar o que a gente achava que podia ser feito e eu lembro que ele falou que a gente trabalhava com teatro e que tínhamos experiências e tal, no sentido de ele não desconhecer



**Apresentação da coreografia de hip hop**

isto... isso foi bacana sabe... de ele ter falado que queria usar as nossas outras experiências... usar a nosso favor... eu me lembro que a ideia de coreografia que ele teve foi que eram duas facções rivais, que uns usariam vermelho e os outros azul... e eram só meninas... ele estava montando a coreografia e eu e a Carol [uma das alunas], de brincadeira,

esbarramos uma na outra e eu caí no chão... eu não sei se foi isso ou se pode ter sido isto que originou a ideia da briga entre gangs... mas por que esta briga começou? Tem que ter começado de algum jeito... foi daí que ele falou que ia deixar a cena inicial para a gente



criar.. e aí que se inventou a coisa de que as meninas eram todas amigas e sentavam em roda e daí uma das meninas tirava a cadeira da outra e esta caía no chão e daí começava a briga... e no final terminava tudo numa boa... mas, enfim, o que foi legal? Este momento que ele não fingiu desconhecer que, além de estar ali fazendo as aulas dele, todo mundo fazia outra coisa, todo mundo estava estudando, criando em outros lugares também... ele não desconheceu a experiência de cada um, usou isso a favor e também fez uma coreografia de street dance... e aí de uma forma que um bom professor faz... fazer uma coreografia simples, mas interessante tanto para quem faz como para quem assiste... e usar o bailarino para te dar ideias, para criar um início e um fim e atuar no meio... (RUTKOWSKI, 2011)

A escolha sobre falar do emocionante “encontro” com a professora Bia Diamante teve um critério diferente, pois não criamos, durante as aulas, uma coreografia para apresentar. Criamos, sim, uma consciência de nós mesmos na criação. E isto não é mais nem menos importante que um processo de criação de coreografia ou de espetáculo, é simplesmente valioso em si. A professora Bia Diamante atua como orientadora corporal de bailarinos, atores e pessoas em geral, dando aulas particulares desde 1997. Utiliza, em seu trabalho, diversos métodos de construção da consciência corporal, tendo como referência Mézières, Feldenkrais, Thérèse Bertherat, Ivaldo Bertazzo, entre outros que são considerados dentro do âmbito da educação somática.

Estar na aula da Bia e estar com a Bia é um grande encontro, um dos maiores e mais sensíveis que já tive em um grupo. Além dos exercícios afetarem meu corpo e minha emoção diretamente, a professora Bia Diamante afeta. Ela é atenciosa, carinhosa e não estou falando de características de personalidade. O seu modo de ensinar é assim. Ela transmite conhecimento com paixão, atenção, amor aos seus alunos. Ela, realmente, se preocupa com cada um de nós. Juliana Rutkowski e Joana Vieira, assim como eu, se desmancham, literalmente, em elogios ao falarem das aulas da professora Bia Diamante:

As aulas da Bia foram um tesouro e foi um presente muito grande... foi uma reconciliação com o corpo... eram exercícios muito simples, mas que faziam com que o corpo se reencaixasse, parecia que as escápulas voltavam a ficar onde tinham que ficar, no trapézio,

nem muito em cima, nem muito embaixo, no lugar... e com todo o corpo era assim, parecia que as curvas ficavam mais naturais que nunca, parecia que ficava com a barriga de tanquinho sem ter feito nenhum abdominal... sentir o peso no corpo onde é bom ter peso no corpo, os ombros pesando para o chão, sabe... o ísquio indo para o chão, o joelho mole e, ao mesmo tempo, parece que a cabeça flutua, o tórax flutua, é muito bom... e as conversas com a Bia, as aulas que eram muito muito faladas e com a simplicidade dela, numa doçura, numa proximidade com o aluno, numa amizade e também tinha os momentos que ela citava coisas que a gente dizia para ela... coisas que nem a gente lembrava que dizia... e ela dizia: “E como a Raquelzinha disse...”, e a Raquel olhava e pensava: “Eu disse isso?” e aí a Bia continuava o raciocínio e daí a Raquel se dava conta de que tinha dito aquilo mesmo... e as célebres frases dela.... bom, “o movimento tem que ter dignidade” eu não quero esquecer nunca mais... e a abertura que ela sempre deu para que a gente dissesse se os exercícios estavam ou não funcionando... em nenhum momento teve este cinismo de ter que dar uma resposta positiva para a professora... ou então, em uma aula que a gente ficou muito tempo de pé e eu falei que estava precisando deitar, mesmo... porque os exercícios que ela estava dando já não estavam fazendo efeito, porque meu corpo estava exausto... e ela disse para deitarmos... é abrir o esquema da aula dela para isso, sabe... para qualquer imprevisto, qualquer acontecimento, é um atendimento especial que ela dá para algum aluno que não está podendo ficar em determinada posição, por algum motivo... a necessidade que ela tinha que a gente estivesse sempre presente, não importando o estado em que a gente estivesse e se a gente iria fazer a aula ou não... a gente não era obrigado a fazer a aula, mas que a gente estivesse lá, para estar naquele momento juntos, compartilhando, para se conhecer, para afinar a relação... em nenhuma outra aula um professor deixou isso tão claro e com tanta vontade, porque daí na próxima aula, quando tu chegasse, ela perguntava o que tinha acontecido, que ela estava preocupada... e isso ajudava na relação com a Bia, porque tu percebias que ela sabia da tua falta, sentia a tua falta... a humanidade da Bia sabe... de ser uma pessoa humana, mesmo... (RUTKOWSKI, 2011)

Em 2009, conheci a Bia, arrasou né... adoro, amo! Na aula dela tu aprendes a te olhar, te cuidar, tu podes falar de alguma imagem que venha a tua cabeça, com a bolinha embaixo do teu pé, o que aquilo faz contigo... era uma aula que me dava muito prazer... (VIEIRA, 2010)

O dançarino Alessandro Rivellino, além de estar participando das aulas na Escola e fazendo parte do Grupo, também ministrou uma oficina, em 2009. Anteriormente, nos encontros de 2008, eu já havia mencionado que o professor de hip hop Fernando Faleiro também participava do Grupo ao mesmo tempo em que ministrava aulas. Outra dançarina do Grupo que também ministrou aulas foi Juliana Vicari. Em 2009, ela desenvolveu uma oficina de dança contemporânea e outra de contato improvisação e, em 2010, a partir do segundo semestre, ministrou aulas sobre análise do movimento Laban, trazendo a experiência que teve em Nova Iorque, no LIMS (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies). Acho importante relatar este fato, pois é um espaço que é proporcionado dentro da Escola para alunos que desejam ser professores e que, muitas vezes, não encontram espaços para experimentarem este papel. Alessandro Rivellino, aqui, descreve o “outro” lado, o de ser professor e revela seus objetivos com as aulas na Escola Livre:

Eu dei aula em 2009 no Grupo e isso foi muito importante, foi muito forte. Eu tive a oportunidade de ter a confiança de dar um trabalho por dois meses no grupo e de levar adiante coisas que eu acredito e que eu vejo que falta muito para quem trabalha com arte. É um trabalho de estar ampliando a consciência, mas, dentro disso, o meu trabalho foi muito importante, porque eu estava vivendo junto esta transformação e estava vendo pessoas mergulharem nisso e irem fundo em questões internas, questões de relação e questões de autoconhecimento. Porque, para mim, quando se está em cena, tem que se estar inteiro. Então, este autoconhecimento, este trabalho de ampliação da consciência colabora muito para o fazer artístico, além de colaborar para as relações das pessoas e, por conseguinte, também está colaborando para a criação. Foi muito legal ter a confiança do Airton para entrar nestas coisas assim, neste tipo de trabalho que não é comum, de não ser uma aula só técnica e que vai trazer questões internas e que elas são muito importantes para a criação... o espaço foi aberto com danças circulares sagradas, só que, dentro disso e também através das danças circulares sagradas, eu pude entrar em exercícios de ampliação da consciência – meditações coletivas, imaginações ativas, resgate do interno de cada um em alguns momentos, trabalhos psicológicos... e a emoção... tá tudo ali... e, de alguma forma, o que eu queria tornar possível era esta integração que eu acredito... então, eu usei esta ferramenta das danças, que tem muitas metáforas envolvidas, que tem um centro coletivo, as pessoas

de mãos dadas, danças que são antigas e que milhares de pessoas já dançaram há muitos anos e isso está sendo retomado... a partir disso eu fui abrindo espaço para vivenciar em conjunto experiências internas de cada um, que puderam se externalizar e considerando isso um trabalho integral, de que o indivíduo é corpo, é mente, é espírito, é emocional, é social, é pensamento, é intuição, é sensação, é sentimento, interno e externo – isso está tudo integrado no ser humano e a minha tentativa foi de trazer para a dança e para o movimento... de estar buscando um estado artístico trazendo à tona todas estas coisas ao mesmo tempo. Então, esta foi a minha tentativa, de trazer outras possibilidades de autoconhecimento para o indivíduo e a partir disso ele poder ampliar a visão, a intuição, a sensação dele como ser que está vivendo a arte. (RIVELLINO, 2010)

Os professores Eva Schul, Cibele Sastre, Carlos Nunes e Bia Diamante, além do dançarino-aluno Alessandro Rivellino foram alguns dos professores que estiveram ministrando suas aulas na Escola, em 2009. Pelos depoimentos dos meus colegas e pela minha observação e participação nas aulas, pude perceber que praticamente todos os professores, cada um a seu modo, proporcionaram, em seus espaços para criação, uma frequente participação dos dançarinos nos processos de composição. Então, além de estarmos em um processo de trabalho com Tomazzoni, no qual já existia este tipo de relação, também vivenciamos estes encontros “abertos” para trocas entre professores e alunos em outras aulas.

## **2 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA**

Um estudo sobre o processo de criação artística de um grupo tem valor exatamente por poder revelar a produção, o trabalho, o surgimento e o descarte de ideias, as relações entre os indivíduos envolvidos, entre outros aspectos. Além destes, também serão abordados, neste capítulo, fatos e procedimentos que fizeram parte dos processos de criação do Grupo Experimental, estudados nesta dissertação, enfatizando tais processos como dinâmicos, mutáveis e que, por isso, oferecem grande possibilidade de investigação e de produção de conhecimento.

No projeto Rumos Itaú Cultural Dança que, desde 1999, vem incentivando a pesquisa em dança contemporânea no Brasil, a importância dada à ideia de “obra acabada”, por exemplo, vem, cada vez mais sendo substituída pelo enfoque dado à poética dos rascunhos, à poética do processo. Em março de 2010, aconteceu a Mostra de Processos Rumos Dança, em São Paulo. Esta edição solicitou aos artistas selecionados o desafio de apresentarem seus trabalhos de outra maneira. Como o próprio nome do evento revela, a proposta era a apresentação de processos de trabalho. Durante nove dias, foram mostrados 21 projetos selecionados na categoria Desenvolvimento de Pesquisa Coreográfica em Dança Contemporânea, além de cinco trabalhos em vídeo contemplados na categoria Apoio à Pesquisa e Produção de Videodança. A Mostra acendeu uma importante discussão em torno do formato proposto pelo edital 2009-2010, que focou na mostra dos processos de criação e não no produto final, como normalmente acontece. Artistas se encontraram em um espaço para mostrar e debater sobre seus processos de trabalho. Para a gerente da área de Artes Cênicas do Itaú Cultural, Sônia Sobral, essa foi uma das melhores edições do programa. “Ainda não sei bem o porquê, mas tem a ver com maturidade e disponibilidade, tanto do programa quanto de todos que aqui

estiveram” (MOTTA, 2010).

Tomazzoni nos apresentou, no decorrer do processo de criação de 2009, alguns textos escritos por ele, os quais terão algumas partes citadas posteriormente neste capítulo, que tinham como objetivo refletir sobre processo de criação. No texto que levou para a primeira aula do ano, ele revelou que, anteriormente, vinha trabalhando a partir do movimento em si, no que ele carrega ou pode carregar de abstracionismo ou dramaticidade. O coreógrafo expôs que estava interessado em como isso se processava em dança, mais especificamente, na feitura de dança nos encontros do Grupo. Para isso, buscou “desculpas” para nos movermos, para percebermos o movimento que executamos, para buscar clareza nesta execução e, por fim, se é que não simultaneamente, para brincar com os sentidos possíveis do material que aparecia, seja na sua modificação, nas relações com outros corpos, na relação com a música ou ocupação espacial. Tomazzoni revela que este percurso foi proposital para escapar da tendência de escolhas de temas coreográficos que levam a clichês de movimentos como amor, ódio, tristeza, etc. Foi uma escolha de revelar outros percursos possíveis para o processo criador em dança. Mas como, segundo o coreógrafo, todas as escolhas ficam à mercê de se estabelecerem como modelos ou regras, é sempre bom poder criar uma tensão para não se fixar em um ou outro padrão que pode acabar por redundar, não nos mesmos clichês, mas em outros clichês que em nada podem ajudar a resolver o problema coreográfico. O coreógrafo traz exemplos de “vícios metodológicos” no que se refere à composição coreográfica:

Sim, porque coreografar é criar um problema e tentar resolvê-lo. E, para isso, temos que estipular algumas regras para dar conta do problema que lançamos. Minha preocupação anterior era deixar estes problemas nascerem do próprio movimento. Mas há de se estar atento e precisamos de constantes sinais de perigo para não sentarmos em cima do que parece estar resolvido e se passe a trabalhar com a mesma formulação da qual só se troca o objeto. Um vício metodológico muito comum. Agora faço algumas ficções possíveis para exemplificar isso. Descobri um modo de improvisação para lidar com o tema do amor e agora vou fazer a mesma coisa só que com a tristeza. Considero isso viável sim, mas empobrecedor, pois cada problema vai exigir formulações de diferentes perguntas e,

consequentemente, diferentes métodos. Não estou dizendo com isso que temos que inovar o tempo todo e que repetir certos métodos e padrões não seja produtivo. Só que esta direção será sempre redutora e empobrecedora. Até pode ser que para um mesmo tema, uma mesma pergunta sirva, mas para percebermos isso, é preciso tensionar com outras questões, com o objetivo de verificar se não estamos deixando uma das facetas mais ricas e interessantes de lado. O que estou querendo dizer é que precisamos buscar, acima de tudo, coerência na nossa obra. E isto exige fazer as perguntas certas às questões escolhidas. (Material didático distribuído na aula do dia 12 de agosto de 2009)

Pareyson (1989) ressalta que: “na arte, a lei geral é a regra individual da obra a ser feita” (p.184). Há uma lei que regula as operações que serão necessárias, uma lei intrínseca à própria obra. Uma obra que nasce do ato do artista. E, assim como Tomazzoni, o autor também observa que é preciso buscar a coerência da obra. O êxito da obra depende de conciliar liberdade e rigor, inventividade e norma. Uma obra abre-se a muitos caminhos, mas não a todos. Pode-se muito, mas não se pode qualquer coisa.

Tomazzoni propôs, então, mudar a via de trabalho, em 2009, e buscar também olhar e exercitar o percurso da criação, não mais a partir do movimento apenas, mas de questões políticas, literárias, existenciais, teatrais, econômicas e de como podemos formular problemas, fazer perguntas para produzir uma obra em dança a partir de certa proposição. Então a primeira questão foi “o que queremos dançar?” E sugeriu algumas das muitas possibilidades que podem surgir: um tema, uma questão, uma sensação, um gênero, um estilo. E a partir daí, problematizar esta questão. O segundo passo foi refletirmos sobre “para quem quero produzir?” E, finalmente “de que procedimentos nós dispomos para começar a criar?” Em seu texto “Encurralando ideias” (2009), ele exemplifica meios de se questionar, de pensar nas questões que envolvem uma ideia e no que ela pode estar contribuindo para o que queremos mostrar. O coreógrafo revela também a importância em exercitar o desapego em relação às ideias:

Ideias brotam e escorrem normalmente, às vezes sendo preciso apenas um empurrãozinho para começarem a aparecer. E mesmo que muitos criadores digam com frequência que

“estou sem ideias”, arrisco afirmar que a afirmação surge no sentido de expressar a carência, não de ideia, mas de boas ideias. Vamos lembrar que o vocábulo ideia deriva do grego Idea ou eidea, cuja raiz etimológica é eidos – imagem. Ou seja, dificilmente vamos ser carentes de imagens, ainda mais no mundo contemporâneo, saturado de tantas imagens. Então, ideias estão em todo canto e lugar. A questão parece ser então qual é uma “boa imagem?”, dentre tantas. Uma imagem que, no meio de tanta exposição mantenha sua potência, seu esquecimento, por que não dizer. De que imagens estamos esquecendo e que precisam ganhar visibilidade? Que imagem pode fazer alguma diferença e pra quem? Não sabemos de antemão. Precisamos exercitar. Encurrular a ideia. E se ela escapar das estratégias de cercamento, é porque não tínhamos algo que merecesse ficar, permanecer nos ocupando e atormentando a tal ponto de regularmente nos trancarmos numa sala, num estúdio, em casa trabalhando nela. Por isso a tranquilidade para o desapego. Nem todas as ideias servirão para constituir a obra. E, teremos de, muitas vezes, “jogar fora” o que viemos cultivando. Mas isso não é desperdício, é ganho. (Material didático distribuído na aula de 26 de agosto de 2009)

Juliana Rutkowski observa, assim como Tomazzoni, a instabilidade de um processo, revelando que acredita na dinâmica de trabalho, onde as cenas podem surgir e desaparecer e que este caráter mutável faz parte do processo criador:

Processo de criação é importante para você criar um espetáculo, para você criar as cenas... alguém tem uma ideia, você cria uma cena, depois discute a cena ou não, você pode discutir, há esta possibilidade de discutir a cena que foi mostrada, falar o que funciona e o que não funciona, falar o que pode ser mudado, falar o que não pode ser retirado de jeito nenhum, isto é processo de criação... e rever as cenas e visitar e colocar outra música e outra pessoa fazer junto... (RUTKOWSKI, 2011)

Salles (2004) também acredita que, no processo de criação, estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. A autora observa que o olhar deve se adaptar às formas provisórias, ao enfrentamento de erros, às correções e aos ajustes e que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. “Como consequência, há,



em muitos momentos, diferentes possibilidades de obras habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras, com criações em permanente processo”. (SALLES, 2004, p.26)

Fuganti (2002), em uma aula aberta para bailarinos do Projeto Solos do Brasil de Denise Stoklos<sup>15</sup>, reflete sobre a questão do “desapego” a que Tomazzoni se refere, o fato de poder “jogar fora” a ideia e ter consciência de que este ato faz parte do trabalho do artista, que não é desperdício. O autor revela que não há criador que não destrua, mas que a destruição é sempre secundária e relativa e que o processo de criação é mais importante do que aquilo que é destruído. Salles (2004) concorda com o autor ao afirmar que os gestos construtores são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores e que se constrói à custa de destruições. A autora acredita que o processo de criação é um jogo permanente de estabilidade e instabilidade. No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado. Brook (2002) observa também a questão da construção e, logo, destruição no processo criador. O autor afirma que a forma verdadeira (a que se objetiva chegar) só chega no último instante, às vezes, até depois:

É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior. Pelo contrário, o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios. (BROOK, 2002, p.20)

---

<sup>15</sup> As aulas abertas fizeram parte do curso de formação de atores com a coordenação artística de Denise Stoklos, que reuniu atores de vários cantos do Brasil em trabalho solo criado sob a perspectiva do “Teatro Essencial”, onde o ator é o diretor, dramaturgo, coreógrafo e o intérprete de sua própria cena. Estabeleceu-se um longo período para o trabalho de pesquisa, num total de oito meses, de abril a dezembro de 2002, com aulas diárias e acompanhamento permanente de Denise Stoklos. Diversos professores assistentes formaram um grupo de apoio no aprofundamento das pesquisas. Disponível em:<<http://escolanomade.org>>

Tomazzoni cria, em um texto chamado “Patologias criativas” (2009), dois neologismos que explicam a maneira pela qual podemos abordar uma ideia de criação. Acredito que o medo de que Brook fala seja o medo do desconhecido e isto pode ter relação com as patologias a que Tomazzoni se refere. Sentindo o “medo da incerteza”, é possível que o artista se endureça em um tipo de pensamento sobre uma ideia que lhe ocorreu – ou se apaixone por ela (medo de perdê-la) ou ache-a medíocre (medo de se expor). O coreógrafo alerta, então, que o trabalho pode fazer de uma ideia frágil uma base potente para uma obra:

O ato de criar é um exercício de mão dupla. Há de se aliar objetividade e subjetividade, seja qual for a medida possível de cada uma. E, envolvendo nossa subjetividade, envolve paixões tanto no excesso quanto na falta. Por isso hoje proponho alertar para o que chamamos de patologias de criação. E, retomando a etimologia da palavra: patologia vem do termo grego pathos, que designa tanto paixão quanto doença (pois em algum momento histórico a paixão foi identificada como doença psíquica). De qualquer maneira, pode-se pensar em duas vias temerárias para a criação: a egopatia e a mediocrepata. Dois neologismos meus, eu acho, pois nunca ouvi tais vocábulos. A egopatia diz respeito a uma paixão exacerbada pela ideia que temos e a mediocrepata, ao contrário, indica uma falta de paixão na ideia que temos, que parece sempre ser a pior de todas, a menos criativa. Não há como evitar. Em alguma medida somos acometidos por ambas. O importante é não deixá-las fazerem com que percamos a capacidade de “testar” nossas ideias e os caminhos que indicam na construção da nossa obra. Abandonar uma ideia não indica fracasso e sim trabalho. E, da mesma maneira, trabalho pode transformar uma ideia, a princípio, frágil, na base de uma potente obra. (Material didático distribuído na aula de 9 de setembro de 2009)

Tomazzoni se refere ao trabalho artístico como instrumento de transformação. Salles mostra também a importância de revelar o artista através do seu ambiente de trabalho, de abordar a arte do ponto de vista do fazer:

O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações, pensamentos, sofrendo intervenções do

consciente e do inconsciente. (SALLES, 2004, p.26-27)

Joana Vieira fala sobre o dia-a-dia de trabalho e confessa que passar pelos dias em que a criatividade está presente e pelos dias em que nada acontece na sala de ensaio, também é importante para o processo:

Eu acho importante o processo... a exaustão de um processo também... o trabalho, o dia-a-dia, passar pelos dias ruins e bons, passar pelos dias mega criativos e pelos dias que não acontece nada, isso é importante para um processo... (VIEIRA, 2010)

Tomazzoni, em seu outro texto “Permitindo-se também se perder (ou tentando saber, de repente não saber)”, escreve que no percurso de seguir uma ideia e cercá-la, estamos sujeitos a que outras ideias apareçam e até se sobreponham à ideia original. O coreógrafo revela que isso não deixa de ser menos valioso e que se a ideia original não resistiu, não conseguiu nos dar respostas provisórias ou perguntas satisfatórias, talvez seja seu papel fazer com que iniciemos o trabalho. E, no trabalho, surja um material, sobre o qual objetivamente não racionalizamos, mas que se estabelece:

Por isso, sempre trabalhar e estar atento. Aguçar nosso estado de percepção, que inclui tanto nos “metralharmos” de indagações quanto abandonarmos toda explicação e justificativa até mesmo nos abandonarmos. E, no abandono, no vazio de explicações, justificativas e representações, abre-se espaço para articulações, possibilidades as quais não ganhariam vez. (Material didático distribuído na aula de 16 de setembro de 2009)

Brook (2002) relaciona a questão do trabalho e da atenção no teatro. O autor alega que o teatro é um ofício e não pode permanecer misterioso e que existe sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade. Ele observa que se devem perceber os degraus, que são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. “A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério”. (BROOK, 2002, p.64)

Picasso, assim como Brook, também observa a criação como a busca por desvendar um mistério. “O processo criador é um percurso com um objetivo a atingir, um mistério a penetrar” (PICASSO apud SALLES, 2004, p.30). A intenção do artista

é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra. Alessandro Rivellino revela esta possibilidade de autoconhecimento no processo de criação. Para o dançarino, a vida e a criação se misturam:

... eu acho ótimo estar com um trabalho acontecendo, esta coisa da relação entre as pessoas, pra mim é muito importante isso assim... porque a gente vai se aproximando mais, vai se deparando com questões nossas e o trabalho vai se misturando com a vida, com as tuas questões internas e não tem como estar fora, eu acho... se tivesse seria muito superficial... (RIVELLINO, 2010)

## 2.1 – CONVÍVIO E (RE)CRIAÇÃO

Partindo do depoimento de Alessandro Rivellino sobre a questão da importância das relações entre as pessoas em um processo de criação, apresento uma reflexão sobre um fator que incidiu diretamente nas relações interpessoais no Grupo no ano de 2008 – o convívio.

Jorge Dubatti, pesquisador argentino, em seus estudos sobre Teatro Comparado, disciplina oriunda da Literatura Comparada, tem seu foco de estudo no acontecimento teatral. Ele se propõe a refletir sobre os elementos que determinam a existência do teatro através do conceito de convívio e das estruturas conviviais. Este conceito é derivado dos estudos de Florence Dupont sobre as práticas de literatura oral na cultura “vivente” do mundo greco-latino. Dupont investiga a dinâmica das formas de *convivialité* como parte essencial do acontecimento literário. Dubatti transpõe para o teatro o conceito de convívio e parte do pressuposto de que o convívio é o princípio do acontecimento teatral.

Dubatti aborda o convívio no evento teatral como um todo (explicarei a seguir). O autor também ressalta que se a criação teatral acontece por meio das ações físicas e/ou físico-verbais, o conceito de teatro se amplia e inclui a dança, entre outras formas artísticas. Este entendimento de Dubatti contribui ainda mais

para a minha reflexão sobre o convívio entre os dançarinos do Grupo durante o processo de elaboração do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você” e suas apresentações subseqüentes. Trago a reflexão sobre esse conceito para um grupo de dança que, durante todo o ano de 2008, fez aulas de diferentes técnicas de dança todos os dias, junto, e desenvolveu uma criação que pôde ser apresentada em diversos formatos e em diferentes lugares. As características sobre o processo de elaboração do espetáculo de 2008 serão apresentadas, posteriormente, neste mesmo capítulo.

Para esclarecer a visão “total” de Dubatti (2003) sobre o acontecimento teatral, preciso explicar as divisões que ele propõe. Para o autor, o acontecimento teatral depende de três sub-acontecimentos, sendo que entre os três existe uma interdependência. São eles: acontecimento convivial, o qual trata do encontro entre os corpos das diferentes pessoas que o teatro implica; acontecimento poético, que é a própria encenação e o acontecimento de expectativa, que envolve as pessoas que assistirão à poética. Para Dubatti (2003), o acontecimento teatral apenas se efetiva com o acontecimento de expectativa, ou seja, quando há espectadores que assistam a obra teatral. Porém, o acontecimento teatral também depende do acontecimento poético e convivial. Pode-se dizer que o acontecimento teatral depende de um público que vai potencializar as modalidades de convívio que já acontecem entre atores, diretores e técnicos. São essas “modalidades” de convívio que existem antes da apresentação que me interessam neste estudo. O acontecimento convivial está ligado ao encontro entre atores e público no momento da encenação, porém Dubatti (2008) também observa a existência do convívio no processo de desenvolvimento de uma criação, o qual ele chama de convívio pré-teatral.

O convívio pré-teatral não reúne o triângulo do convívio, isto é, artistas, técnicos e espectadores atuando em conjunto. Ele se inicia nos ensaios, no trabalho grupal de preparação do espetáculo e no processo criador antes da estréia. Dubatti (2007) explica que o foco está no diálogo das presenças, na conversação, no reconhecimento do outro (alteridade) e de si mesmo, no afetar e deixar-se afetar no encontro. E, no caso específico do processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”, o convívio foi intensificado, pois a obra teve a sua estréia,

possuiu uma trajetória de apresentações e foi, posteriormente, (re)criada e (re)apresentada. Portanto, o convívio e as relações se modificaram ao longo de um determinado tempo e estas transformações constantes foram a característica mais rica deste processo. O elenco foi se modificando durante a trajetória e isso fez com que as afetações conviviais fossem sentidas de forma diferente em diversos momentos. Adaptações foram sendo feitas e a vontade e disponibilidade das pessoas envolvidas pôde fazer do convívio um trampolim de acesso ao autoconhecimento e ao reconhecimento do outro. Convívio implica, especialmente, em estar com os outros, mas também consigo mesmo. Entendo que a percepção de si mesmo pode também ser consequência da escuta que o artista desenvolve ciente de que participa de um processo coletivo, fazendo com que a subjetividade “individual” possa ser construída através do convívio, dos afetos e dos encontros, ou seja, o convívio consigo mesmo pode ser sentido através do intercâmbio com os outros.

O autor percebe que a relação convival entre os atores pode também estar marcada por uma subpartitura de cumplicidades ou pelos comentários dos atores entre si durante o espetáculo (perceptíveis ou imperceptíveis ao espectador). Aqui, o autor se refere ao convívio entre os atores durante o desenrolar do espetáculo. Conviver significa perceber, compreender, criar intimidade, ser cúmplice. Durante todas as apresentações do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você” esta “subpartitura de cumplicidades” a que Dubatti se refere esteve presente. Em cada uma das apresentações, aconteciam trocas de olhares ou até de palavras que significavam algum tipo de aviso ou combinação prévia sobre ações que poderiam ou não acontecer no desenrolar da apresentação. Por exemplo: havia uma combinação prévia de uma palavra a ser dita que poderia mudar alguma coisa durante o espetáculo. Esses “códigos internos” trouxeram uma maior importância e atenção para o momento presente das apresentações e só puderam ser utilizados efetivamente por haver convívio, percepção e intimidade entre os dançarinos participantes.

O fato de querer pertencer a um grupo já é um indício de disponibilidade para a criação através do convívio. A ideia de uma experimentação criadora faz com que os processos de criação se tornem também uma busca por refazer a si mesmo,

através da compreensão da potência existente nas relações que se estabelece com os outros e até consigo mesmo. Ter o poder de afetar e também se permitir sentir os afetos, intensificar os encontros. A plenitude do percurso está em permitir a autoprodução, que pode referir-se à conexão consigo em busca de um autonascimento e também ao grupo como um todo, que busca constantemente a (re)criação, como é o caso do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre.

(Re)criação e autonascimento. Estas denominações remetem ao conceito de autopoiese, que, simplificada, significa autoprodução. Segundo Mariotti (1999), a palavra surgiu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Varela, Maturana e Uribe, para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Nóbrega (2000) revela que autopoiese deriva do grego *auto-poiein*, que significa auto-fazer-se e diz respeito à organização dos seres vivos em sua complexidade dinâmica. Esta complexidade refere-se à diversidade química das moléculas orgânicas, tornando possível a existência dos seres vivos, especialmente pelas diversas reações moleculares envolvidas nos processos que a produzem. “Nossa proposta é que os seres vivos se caracterizem por, literalmente, produzirem-se continuamente a si mesmos – o que indicamos ao chamarmos a organização que os define de organização autopoietica” (MATURANA e VARELA, 2001, p.52) Este padrão de auto-organização refere-se à configuração dinâmica das relações entre os componentes. O processo autopoietico é circular, todo e parte entrelaçam-se. A célula e suas membranas realizam um jogo dinâmico, flexível, de troca contínua com o meio, mas sem perder a sua constituição interna, sua identidade. Neste exemplo específico sobre a relação das células com o meio sem a perda da autonomia é que visualizo a possibilidade de aplicação do conceito ao Grupo. Ao mesmo tempo em que estamos dançando juntos, nos comunicando através dos nossos corpos, nos autorrecriando enquanto corpos que se movimentam, conseguimos manter uma autonomia no que se refere à singularidade do corpo de cada um. No nosso Grupo, especificamente, é oferecido espaço para este comportamento. Criamos como um conjunto, porém cada corpo autônomo aparece na sua individualidade e é impulsionado a criar em função dela também.

Nóbrega (2000) revela que Varela alerta para o uso indiscriminado do conceito de autopoiese. O autor vê possibilidade de aplicação para investigações do sistema nervoso, da comunicação humana e da experiência vivida. Neste caso, estou utilizando o conceito para refletir sobre uma experiência vivenciada dentro de um Grupo de dança. A autopoiese está sendo aplicada ao corpo em movimento, ao corpo que se renova a cada minuto de criação, a cada trabalho de criação. Nóbrega observa que quando nos movimentamos, há uma circularidade entre os acontecimentos do meio ambiente e os acontecimentos no próprio corpo, ocorrendo aprendizagem, ou seja, uma nova interpretação/criação dos acontecimentos. Não podemos realizar dois movimentos idênticos, pois, mesmo sem nos darmos conta, o nosso corpo e sua estrutura perceptiva sensório-motora estão o tempo todo se reorganizando ou se auto-organizando, gerando sempre novas interpretações para o movimento, novas emergências. Tudo se renova constantemente.

Alessandro Rivellino revela como compreendeu a experiência desta autorrecriação no processo de trabalho do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você” em si e no Grupo. A meu ver, ele observa a existência da autopoiese, mesmo sem dar esta denominação ao fenômeno:

Eu vi como um processo de transformação pessoal e coletiva que foi modificando as pessoas com o tempo, o jeito de se fazer e eu vi que eu estava junto com o processo... algumas pessoas haviam saído do trabalho então, obrigatoriamente, abriu mais espaço e eu me senti evoluindo junto com o trabalho. O trabalho se modificando e eu tendo mais espaço para mostrar o que estava acontecendo com o meu corpo dentro deste mesmo trabalho que foi se transformando... (RIVELLINO, 2010)

Joana Vieira também percebe a existência de autopoiese, ao observar a transformação da maneira de se fazer determinados movimentos, a autorrecriação constante de si mesmo dentro de um processo de trabalho:

Às vezes acontece, né... em teatro ou em dança, no ensaio geral a gente, às vezes, nem sabe o que está acontecendo... tem coisas que tu vais ver no último dia de temporada... e vai aprender o tom daquele movimento, formas diferentes de fazer, tu vai ouvir opiniões, tu vai



mudando coisas no processo e tal... isso é normal acontecer... coisas se transformando e tu vais compreendendo melhor com o tempo também... (VIEIRA, 2010)

Juliana Rutkowski reflete sobre as modificações no que se refere ao elenco do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”. A dançarina descreve o processo de aprendizado de um dançarino que teve que tomar o lugar de outro que tinha saído do espetáculo. Aqui, a meu ver, ela revela a autopoiese enquanto grupo e espetáculo que se (re)criam:

... o que mudou foi que algumas pessoas saíram, infelizmente e ok, outras pessoas vão ter que preencher aquele lugar... aí que aconteciam as mudanças no espetáculo, porque a pessoa que entrava no lugar da que saiu não aprendia a partitura original... a gente retomava o processo que nós tivemos para montar aquela coreografia, aquela cena e daí a pessoa criava a sua própria partitura... daí sim, houve uma mudança no espetáculo original...(RUTKOWSKI, 2011)

Convívio e (Re)criação marcaram, especialmente, o processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”, sobre o qual falarei a seguir. Entendo que estes fatores, geralmente, estão presentes em trabalhos de criação, no entanto, neste caso, estes dois caracterizaram, particularmente, este determinado processo.

### **2.1.1 – “Eu Me Faço Simples Por Você” – processo (re)criador**

Analisando a trajetória do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”, pode-se perceber que o conceito de autopoiese contribui para o entendimento desta recriação que acontece como processo de um mesmo espetáculo. Este espetáculo estreou em dezembro de 2008 no Teatro Renascença em Porto Alegre, com 12 dançarinos, 9 cenas e um telão ao fundo do palco que projetava depoimentos dos dançarinos sobre “Como começar?”. Em janeiro de 2009, houve outra apresentação similar à estréia em termos de formato, no mesmo Teatro Renascença. Em março de 2009, desenvolveu-se uma adaptação para ser apresentada no Parque da Redenção – 10 dançarinos, 2 cenas cortadas, espaço ao ar livre, nenhum tipo de iluminação e sem telão. Em junho de 2009, houve apresentação na cidade de Bagé -

outro espaço (um ginásio), 10 dançarinos, 1 cena cortada e um telão instalado ao lado do palco e não ao fundo. Em julho de 2009, volta-se ao Teatro Renascença, com 8 dançarinos, coreografias recriadas e sem a projeção em tela. A ideia de autopoiese também pode ser aplicada ao Grupo Experimental como “grupo”, na medida em que este vive uma trajetória de recriação em relação aos seus integrantes. Desde 2007 até hoje, muitos artistas já integraram o Grupo e muitas produções já foram desenvolvidas. Este coletivo vive intensamente a autorrecriação.

Ao entrevistar Tomazzoni, perguntei como havia sido o processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”. O coreógrafo confessa que, no início, foi preocupante, mas que, ao longo da criação, permitiu-se investir em elementos como a percepção da singularidade de cada integrante do Grupo, nas relações que se estabeleciam e, assim, fazer os arranjos possíveis:

Foi preocupante, porque a gente vinha de um “Follias Fellinianas” que tinha dado muito certo, que tinha extrapolado até as nossas próprias expectativas, tanto de público como de crítica, até dentro da própria Secretaria, de ter sido convidado para fazer a cerimônia de entrega do prêmio Açorianos, então, uma série de acertos que empolgam a gente, mas sempre geram um monte de expectativas e cobranças. Então, a produção de 2008 foi um pouco preocupante neste sentido. E agora? Depois do Follias, o que a gente apresenta e como apresenta? E também porque o Grupo continuava paralelamente (a turma que produziu o Follias continuava tendo aulas pela manhã e o Grupo de 2008 à tarde). Como fazer para administrar dois grupos? Manter um e fazer outro. Então, realmente, dentro da estrutura que a gente tinha, ou seja, de uma equipe pequena, foi um pouco preocupante. Por outro lado, a gente também já se sente mais confiante e relaxado e eu acho que foi muito isso assim. Eu me senti muito a vontade para, nos ateliês do “Eu me faço simples...”, investir e não precisar seguir no mesmo caminho do Follias, apesar de seguir a mesma filosofia, abordagem e crença sobre o método de trabalho, mas já me permitindo esta questão que com o Follias não tinha que era a da percepção. Uma percepção sobre a relação entre os participantes. E percepção minha também: de ficar muito atento ao que aquele grupo solicitava, ao que o grupo podia render. Da lentidão... porque se for comparado com o Follias, que tem um tempo acelerado... e apostar, por exemplo, em coisas como a “caminhada” com duas músicas. Então, neste sentido foi mais tranquilo e talvez, por isso,

em certo sentido, mais profundo, mais intenso talvez, ainda que menos técnico, dentro da ideia de técnica de dança que se tem, tradicionalmente. Mas, enfim, pra mim foi muito a questão de me permitir deixar partir de outro lugar e de não abrir mão de seguir nisso. Perceber o que cada corpo arruma e também menos uma preocupação coreográfica de estrutura e mais um investimento na qualidade singular de cada intérprete para a constituição de uma dramaturgia. Porque, mesmo que o *Folias* começasse sem o Fellini, e sim, por tarefas de movimentos, eram tarefas de movimentos muito encaminhadas para um desenho coreográfico, que eu acho que no “Eu me faço simples...” já não tinha tanto esta preocupação em resolver uma coreografia. (TOMAZZONI, 2010)

O processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você” estava repleto de novidades para mim, por vários motivos. Um deles é que era o meu primeiro ano de Grupo Experimental e eu estava há muito tempo sem dançar. Outro motivo é que eu nunca havia feito aulas de dança contemporânea e não sabia como era a elaboração de um espetáculo baseado nestes princípios coreográficos. No ano de 2008, o convívio diário despertou uma cumplicidade, desenvolveu um entrosamento, criou uma conexão que pôde ser aproveitada tanto para o trabalho de criação quanto para as apresentações. Joana Vieira reflete sobre a cumplicidade no Grupo e sobre o contraponto da ideia de simplicidade no espetáculo aliada a características de personalidade forte das pessoas deste Grupo:

... a cumplicidade deve ser entre todos, deve acontecer entre todos, uma comunicação entre todos... a gente criou esta ideia que era a ideia do simples, sempre foi... do sensível, do simples, eu acho que era uma coisa que precisava de pessoas extremamente explosivas e fortes e tem o simples... (VIEIRA, 2010)

A cumplicidade entre os integrantes do Grupo pode ter influenciado na trajetória que o espetáculo trilhou. A disponibilidade e vontade dos dançarinos e do coreógrafo foram essenciais para que as apresentações acontecessem. Acredito que isto aconteceu devido a um bom convívio, entendimento e confiança entre os participantes do Grupo durante o processo de criação, pois mesmo com a própria saída de integrantes, o Grupo, ao invés de se sentir enfraquecido, parecia que se revitalizava. O fato de gravarmos os vídeos fora do horário das aulas também

auxiliou na cumplicidade. Produzimos os vídeos do espetáculo em uma tarde na casa de Juliana Rutkowski, onde simulamos um “banho de chuva”, executado por uma mangueira e, em outra tarde, na casa de Tomazzoni. O coreógrafo havia mandado um roteiro com alguns textos para serem “decorados”. No entanto,



ao chegarmos para gravar, Tomazzoni nos indicava a sala de espera e ia chamando um por vez para ir até o local da gravação. Ligava a câmera e fazia perguntas sobre “como começar”. A maioria dos dançarinos, que eram atores, como eu já disse, havia decorado os tais textos. Só que, a meu ver, o que mais teve relação com a ideia do espetáculo, que era a partir do “se fazer simples” foram as coisas ditas espontaneamente e as reações surpreendentes às questões de Tomazzoni. Na edição do vídeo, o coreógrafo selecionou exatamente os momentos em que os dançarinos pareciam inseguros, envergonhados ou intimidados perante a câmera.

Percepção, encontro e convívio. Uma ligação forte que se estabeleceu desde o início das aulas. Pessoas vindas de diferentes universos se encontraram e se colocaram em disponibilidade para compartilhar. Juliana Rutkowski reflete sobre isso:

Eu acho que foi bem prematura a nossa escuta... tu vê grupos grandes, grupos conhecidos aqui de POA nos quais tu não vês isso... e falta esta ligação com o outro, uma coisa mais humana e não tão competitiva, como às vezes a gente vê no palco... eu não sentia competição no palco, muito pelo contrário, sentia pessoas com um potencial muito forte fazendo coisas muito inferiores ao que elas poderiam, por uma questão de acompanhar os outros e gente que não tinha muito experiência, se esforçando, batalhando pra fazer uma coisa bacana. (RUTKOWSKI, 2009)

Dubati (2007) revela que a relação do artista consigo mesmo na criação implica na escuta e no grau de consciência de si mesmo na atividade convival como formação de subjetividade. As dançarinas Juliana Rutkowski e Joana Vieira falam da

criação da coreografia da “caminhada” como um exemplo da existência de uma escuta total e da ligação forte que unia os dançarinos da montagem:

Foi muito engraçado né... eu não consigo lembrar direito da primeira vez que a gente fez... mas eu lembro que foi muito tocante pra todo mundo, a ligação com os outros... tanto com as pessoas que estão na tua frente quanto com as pessoas que estão atrás de ti, que tu não estás enxergando... que, eu não consigo explicar o que é... esta escuta de quem está ao teu redor. Mesmo que tu não estejas vendo a pessoa e nem saber o que ela está fazendo. Mas esta idéia de 360 graus de escuta foi muito boa e foi muito forte pra todo mundo, pra mim também. De estar todo mundo super ligado, se



**Coreografia da “caminhada”**

ouvindo, prestando a atenção um no outro e vem o Airton e faz uma quebra, pedindo para que a gente começasse a se desligar. Porque a primeira vez que a gente fez, começamos ligados e terminamos ligados. E a partir deste pedido para se desligar dos outros... porque isso não foi a primeira coisa que fizemos na aula do Airton. A gente já vinha de uma ligação muito forte, de todos, de ter aquela escuta total, de já saber o tipo de movimentação de cada um e de saber como cada um pensa. Então, eu sei o que eles vão fazer mais ou menos em uma improvisação. Então, quando tu te desligas daquele grupo parece que tu estás sozinho no mundo. Parece uma criança perdida no shopping... eu to sozinha aqui e agora, o que eu faço? Como eu vou embora? E de gente chorando mesmo, no final desta ligação com os outros... tu te ligas com estas pessoas, que são tão queridas pra ti e tu te desligas de repente... tu ficas sem chão... então foi muito forte, porque eu não tinha este exercício de escuta de quem eu não enxergo...(RUTKOWSKI, 2009)

O que era aquela cena da gente caminhando, o que era aquilo? Era a cena final do espetáculo... Bom, na caminhada acontecia que eu saía deste estado de êxtase, completamente louca do “grupo 2” e já entrava nesta caminhada... encontrar vocês era



**Coreografia da "caminhada"**

como se fosse “Nossa, vocês estão aqui! Que bom, vem cá, chega mais perto, me completa!”... Era uma coisa que ficava pulsando, um coração batendo, tinha uma coisa de não precisar olhar para a cara da pessoa para saber onde ela estava... e, este trabalho, isso eu só fazia no teatro... eu senti que algumas pessoas que eram mais da dança

tiveram dificuldade ali... olha no olho, o que é isso... no teatro se trabalha mais isso... olho para fora, o olho para o colega, o foco... de tu te concentrar e aquietar e deixar o sentimento falar, deixar aquela cena levar a gente... não tinham marcas, tudo ia acontecendo... tinham movimentos mais limpos, o que a gente pode fazer se der vontade de fazer... era uma coisa natural, que ia pulsando e conectando a gente... então isso é maior do que uma ideia... tinha um deslocamento, um toque, uma comunicação com quem estava lá do outro lado através de um olhar, um gesto, um movimento igual... eu lembro de um dia que eu me desmanchei chorando olhando para o Ricardo... ele indo assim, dando passos para trás e eu também e eu chorava, chorava e aquilo era uma choradeira e eu me lembro da primeira vez que eu chorei em um ensaio e eu fiquei pensando: por que eu chorei? O Airton começou a condução e a gente ficou a tarde inteira fazendo aquilo e parecia que tinha passado alguns minutos...(VIEIRA, 2010)

Os corpos que participam do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre possuem formação diversificada e, em diversos casos, a composição destes corpos não necessariamente é realizada em dança. Como já falei anteriormente, esta característica do Grupo foi uma das que mais me chamou a atenção e que despertou o meu interesse pelo estudo de seus processos. A Escola Livre de Dança abre este espaço democrático para que, inclusive, não-dançarinos possam experimentar a dança e, por isso, torna-se uma proposta de formação corporal singular em Porto Alegre. No ano de 2008, os integrantes do Grupo Experimental tinham formação em diferentes áreas. A maioria deles possuía formação teatral. Estávamos,

praticamente, em um grupo de atores que estava disposto a conhecer ou retomar o conhecimento em dança.

Esta presença de diferentes corpos no Grupo encontra suporte no conceito de corporeidade, que é a possibilidade de visualizar o indivíduo através de seu corpo em movimento no mundo. Merleau-Ponty (1994) parte da premissa de que a corporeidade é a manifestação da relação do homem consigo e com o universo, isto é, expressa o envolver e mover dos indivíduos por meio de um campo energético de irradiação de sentimentos e emoções no viver e conviver no mundo. Sendo assim, estão sujeitos às mudanças e transformações associadas ao espaço-tempo e aos processos energéticos com o qual interage. Merleau-Ponty fala da irradiação de sentimentos e emoções e da convivência. Estas questões estão sendo abordadas constantemente ao falar do processo de criação de 2008, pois foram características marcantes dentro deste trabalho. A corporeidade manifesta uma pluralidade de relações. Olivier (1995) as expressa claramente:

A corporeidade implica, portanto, na inserção de um corpo em um mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expansivos e com os objetos do seu mundo (ou as “coisas” que se elevam no horizonte de sua percepção). O corpo se torna a permanência que permite a presença das “coisas mesmas” manifestarem-se para mim em uma perspectividade; torna-se o espaço expressivo por excelência, demarca o início e o fim de toda a ação criadora, o início e o fim de nossa condição humana. Mas ele, enquanto corporeidade, enquanto corpo vivenciado, não é o início nem o fim: ele é sempre o meio, no qual e através do qual o processo de vida se perpetua. (OLIVIER, 1995, p. 52)

Olivier entende a corporeidade como corpo vivenciado. Dubati (2008) também percebe que a ação corporal da criação estabelece um espaço de alteridade. Neste trabalho, a abordagem do corpo é realizada através da experiência vivida, do corpo vivendo um processo interno de autoconhecimento e externo de troca com o meio. Tomazzoni revela a percepção das diferentes corporeidades do novo grupo de 2008, diz-se tranquilo com as cobranças sobre o nível técnico dos integrantes do Grupo e argumenta, como eu já havia exposto na Introdução, que seu interesse era perceber as singularidades de cada dançarino, justificando, assim, seus objetivos no modo de seleção para ingresso no Grupo:

... Porque a gente tinha um perfil de grupo totalmente diferente do grupo do Follias, que tinha muitas pessoas da dança, das Universidades de Dança, de grupos de dança, de companhias de dança e, em 2008, a gente tem, praticamente, um grupo teatral. Mesmo a Renata de Lélis, que tinha experiência em dança também, já estava até dançando no Ânima, estava fazendo faculdade de teatro. Tu, o pessoal do TEPA... Perceber o que cada corpo arruma e também menos uma preocupação coreográfica de estrutura e mais um investimento na qualidade singular de cada intérprete para a constituição de uma dramaturgia... A preocupação era em produzir um material muito qualificado dentro das possibilidades de cada um e de ir burilando isto, descobrindo as relações, combinações... Muita gente cobra o grupo experimental de não terem todos um nível técnico de Companhia profissional, que todos não fazem três giros, não levantam a perna, que todos têm que saber cair e voltar do chão. Mas eu acho que nestes três primeiros anos tinha isto de experimentar mesmo: formar e dar espaço para ver o resultado desta formação. Se eu quisesse outro tipo de resultado, eu teria feito outro tipo de seleção, outro tipo de escolha ao longo deste tempo. Isto para mim é tranquilo mesmo sabendo que sempre tem uma pressão aqui ou lá. (TOMAZZONI, 2010)

As dançarinas Stefânia Ferreira, Joana Vieira e Juliana Rutkowski expressam este entendimento da presença da individualidade corporal de cada um dentro do Grupo e apreciam esta escolha. Eu, particularmente, me senti acolhida e respeitada neste espaço de troca, onde houve a possibilidade de entrega de si mesmo:

Não tenho nada contra coreografias ou coisas que sejam impostas ao corpo por algum coreógrafo, enfim... mas eu acho importante esta essência de cada um, esta individualidade corporal de cada um... (FERREIRA, 2010)

... colocar as diferenças... cada pessoa... uma completamente diferente da outra... umas pessoas arrasando no balé, outras, nada, uma com filho para cuidar... se fores pensar, isso é muito louco... o Airton sacou a energia do grupo ali e percebeu quem eram aquelas pessoas e decidiu aproveitar a qualidade de cada um e os defeitos de cada um também... falta de alguma coisa, excesso... (VIEIRA, 2010)



A Sheila é meu exemplo de vida! Ela chegou tarde no grupo, ela não dançava e, no espetáculo, ela fazia uma parte incrível que era mais lenta, mais tranquila... não fazia obviamente nada balético, mas como aquela serenidade dela... a confiança que ela tinha no que ela estava fazendo era muito importante de se ver. Dava uma serenidade no coração... ela não tinha tanta técnica, mas ela estava ali, ela estava fazendo e estava curtindo, ela estava gostando do que fazia e isto também foi muito importante: gostar do que se está fazendo.(RUTKOWSKI, 2009)

Alessandro Rivellino também possui uma lembrança forte da nossa colega Sheila em relação a sua atitude receptiva:

Uma coisa que me marcou também foi a receptividade, que foi grande... as pessoas me receberam muito bem. Eu me lembro da Sheila. A primeira vez que eu apareci nas aulas, a Sheila foi muito essencial porque ela foi tri mãezona e falou: Vem cá, vamos fazer juntos as coisas! E isso em um grupo, ainda mais em um grupo de dança é demais. A relação humana ser importante. E eu vi isso nestes primeiros meses. (RIVELLINO, 2010)

Ao entrevistar o coreógrafo, pude entender seus objetivos com a oferta deste espaço democrático e pelo depoimento de alguns dançarinos, percebi que eles também compreenderam e aceitaram a presença destes diferentes corpos no decorrer do processo. Junto com este entendimento também houve a percepção, por parte do coreógrafo e dos dançarinos, sobre o que “podia ser feito”. Não era exigido nada além do que cada corpo podia fazer naquele momento. O estímulo era dado pelo coreógrafo e o corpo de cada um respondia como podia, sem ser censurado de nenhuma forma:

... marcou a questão de ser um processo espontâneo. De que, ao mesmo tempo em que tudo pode acontecer... eu não sei... na verdade é um pouco difícil falar porque foi uma coisa que aconteceu espontaneamente... não foi nada forçado e quando eu vi eu estava participando daquilo e fazendo coisas que eu era capaz no momento, não precisava fazer nada além do que eu era capaz, aquilo bastava para funcionar alguma coisa em cena...

porque eu estava curtindo muito estar ali e a liberdade de estar ali pra mim também era maravilhosa... dentro de uma estrutura, o que eu era capaz, o que o meu corpo estava a fim de fazer no momento e estando conectado com as pessoas, estava funcionando no trabalho e isso pra mim foi muito bom...(RIVELLINO, 2010)

É um movimento, é um estado, é uma energia, e no Grupo te dá toda uma... enfim... o movimento de cada corpo, o que cada pessoa pode fazer e os cuidados com o corpo, de tu conhecer teu corpo, tuas travas e como disso tudo tu podes fazer uma dança, tu atravessar o palco com uma intenção, uma energia, aquilo comunicar horrores e é dança. (VIEIRA, 2010)

... é que foi um ano muito bom aquele, porque foi um ano que, ou tu apostava em ti ou tu ias te dar muito mal quando subisse num palco, porque eles sempre nos deram muita liberdade... a Tati tinha isso de falar e a gente fazer o que entendeu.... a Tati e o Airton começaram com isso... de fazer o que está entendendo... é a tua compreensão daquilo... eu não lembro de a gente ter correções “baléticas”... tipo, “isso não é bonito!”... ou então de “este alinhamento do teu joelho não está bom!”... porque a gente fazia coisas muito simples mesmo, a gente ia na nossa experiência mesmo... o primeiro ano foi muito louco... (RUTKOWSKI, 2011)

A liberdade de criação foi também uma característica marcante destacada pelos dançarinos ao falar sobre o processo de criação do espetáculo “Eu Me Faço Simples Por Você”:

... Eu acho que o que mais me marcou no processo de criação foi a liberdade que o Airton deu para a gente nas aulas de realmente descobrir os nossos próprios movimentos... agora eu não me lembro direito como era a sequência que ele falava... mas era começando pela cabeça, alguma coisa assim... então cada um interpretou de uma maneira completamente diferente aquelas indicações que o Airton ia dando e eu acho que isto é o processo criativo... cada corpo é diferente um do outro, então eu acredito nesta liberdade de criação... Como a gente tinha liberdade de criação, então cada um foi muito responsável por seus movimentos, pela composição de cada coisa. O Airton dava umas dicas, mas quem foi responsável foram os bailarinos por seu trabalho individual. (FERREIRA, 2010)

... a gente teve muita liberdade de criar sozinhos – em algumas aulas o Airton não esteve presente – e liberdade de criar sozinhos porque também a gente já tinha uma compreensão da ideia do espetáculo. Então, pegar exercícios que ele já havia proposto e trabalhar sozinhos em aula, todo mundo... e ver o que ia surgindo, criar cenas, e pegar músicas e não... faz outra coisa, entra ali e faz aquilo... então foi sempre muito aberto, por todos nós termos compreendido e aceitado a ideia do espetáculo. (RUTKOWSKI, 2009)

Eu acho que no “Eu me faço simples...” a gente tinha uma coisa de deixar acontecer também, tinha uma liberdade, a gente sabia quando ia entrar em cena e o que ia fazer... mas também estava aberta ao imprevisto... eu nunca vou esquecer uma vez que eu tinha que atravessar o palco e eu entrei antes, eu tinha que dar uma parada e olhar em volta e eu entrei eu acho que muito tempo antes e eu fiquei parada um tempo, olhei e deu tempo de pensar: se eu colocasse um nariz de clown agora ia ser genial porque eu ia olhar para o público e dizer: o que eu estou fazendo aqui? Estou olhando para estas pessoas que não estão dando bola para mim! Ok, eu entrei na hora errada, mas se tivesse entrado na certa elas também não iam dar bola pra mim e eu vou sair agora... eu não sabia o que fazer, mas também estava aberto para isso... se eu colocasse o nariz, funcionaria... e não foi um erro também, errei a marca! Que horror! Né? (VIEIRA, 2010)

Além da liberdade na criação, também tínhamos liberdade para emitir nossas opiniões sobre as cenas dos colegas. Juliana Rutkowski e Joana Vieira refletem sobre como isso acontecia nas aulas:

Nas aulas, ele dava exercícios e, a partir disso, a gente ia desenvolvendo e depois conversava sobre o que tinha acontecido, sobre o que tinha sido mostrado na improvisação e íamos lapidando sempre. Uma das observações do Airton, por exemplo: “Aqui faltou clareza, aqui poderias ter explorado outra coisa... uma quebra, uma pausa”. Por esta conversa toda e por termos muita liberdade de falar o que quiséssemos sobre a sua própria improvisação ou sobre a improvisação do outro... fez com que não tivesse uma hierarquia tão grande entre bailarino e coreógrafo, bailarino e diretor... então a gente se sentiu muito livre desde sempre pra falar o que quisesse e, com este exercício de falar o que quisesse sobre a sua

improvisação e a do outro, aguçar a escuta também, de aprendizado mesmo, de não só eu saber falar o que eu achei sobre o trabalho apresentado, mas também de aprender quais são as outras coisas que eu posso analisar. (RUTKOWSKI, 2009)

... porque a gente tinha muito isso... de assistir a cena do outro e falar o que estava vendo, o que aquilo estava te passando... de ter uma verdade e poder dizer: olha, eu não entendi o que estava acontecendo ali... a gente tinha isso muito aberto né...(VIEIRA, 2010)

As cenas do “Eu Me Faço Simples...” foram criadas aleatoriamente. Foram colocadas em uma ordem uma semana antes da estréia, pois também tinham que estar relacionadas aos vídeos. Existiram dois momentos que foram chamados de “grupo 1” e “grupo 2”, que foram criados com os mesmos princípios coreográficos, porém eram realizados por pessoas distintas. Isso



**Coreografia da “respiração” – Grupo 1**

na estréia, pois, como já mencionei anteriormente, fizemos muitos ajustes para que pudéssemos continuar nos apresentando e algumas pessoas acabaram participando dos dois “grupos”, em algum momento. Esta coreografia foi criada a partir de um princípio de respiração, observando a movimentação da cabeça, do tronco e dos braços. Cada dançarino teve um momento de pesquisa individual. Após a observação, o coreógrafo sugeriu algumas trajetórias a serem feitas no espaço, com um determinado número de pessoas, colocando cada pessoa em uma posição inicial e indicando a sua trajetória.

Stefânia Ferreira e Joana Vieira revelam a importância da aula da respiração, ressaltando que a condução do coreógrafo respeitava a maneira como cada dançarino interpretava as indicações:

... aquela aula da respiração para mim foi uma que me marcou com certeza, porque foi dali que a gente criou todos os nossos movimentos. A gente criou os movimentos que construíram o espetáculo. Então, aquela aula, para mim, foi fundamental. De todo o

processo criativo, a aula da respiração foi a que mais me marcou. Com aquela música que... a gente foi sentindo... o Airton dando algumas dicas, nos guiando... só que a gente não estava vendo o que as outras pessoas estavam fazendo... estávamos mergulhados dentro de nós mesmos, tentando absorver as palavras do Airton no nosso corpo, de como a gente interpretava aquilo... (FERREIRA, 2010)

... as coreografias dos grupos um e dois. Nesta condução, várias pessoas iam pro chão, faziam não sei o que... as diferenças de uma mesma idéia, né... como cada corpo inteligente responde... e dali tu coreografar, dali desenhar no palco, juntar estas pessoas, as energias... do que cada um está falando... cada um criou individualmente... eu acho que o Airton teve a sensibilidade de montar isso, de sentir... eu, ali naquele momento, soltava umas coisas que eu nem sabia... era um movimento de braço e tal... e o Airton falava: “tenta te deslocar dali até ali...” e daqui a pouco apareciam umas criaturas correndo... e eu não tinha a mínima idéia do que estava acontecendo porque eu não enxergava... eu sabia que eu estava ali no grupo, mas tinha uma coisa interna acontecendo... era uma explosão que ia e voltava, ia e voltava.. (VIEIRA, 2010)

Tomazzoni fala sobre a escolha da respiração como um princípio coreográfico, descrito na página anterior:

Um investimento muito grande na percepção dos intérpretes e, por isso, todo um trabalho de respiração que a gente nunca havia feito no Follias. Foram outros caminhos, outros métodos. Ou seja, de confiar que somente da respiração poderia ser produzido um material. (TOMAZZONI, 2010)

Durante o processo de criação, houve muitas mudanças, inclusive de integrantes no Grupo Experimental. Houve muita dedicação daqueles que ficaram para que o espetáculo tivesse continuidade, pudesse trilhar um caminho mesmo estando em processo de constante (re)criação. Considero que o espetáculo teve uma trajetória, pois quando surgia uma possibilidade de apresentação, o elenco se motivava para ensaiar e para criar coisas novas, já que sempre tínhamos o problema do número de dançarinos. Muitos dos integrantes do Grupo de 2008

saíram da Escola por motivos pessoais. Uma das principais motivações era a busca por trabalhos remunerados na área teatral em outros Estados do país, já que, como falei anteriormente, muitos dos dançarinos tinham formação em teatro. Stefânia Ferreira percebe a dedicação dos dançarinos que ainda integravam o Grupo para que o espetáculo tivesse uma continuidade:

Eu acho que a gente estava num grupo unido... eu acho que todos estávamos em um processo muito parecido, a gente fechou um ciclo. Eu acho que todo mundo junto ali fechou um ciclo de criação e juntos. Eu acho que a gente teve uma coisa muito legal juntos – um processo, as viagens. Mesmo com algumas dificuldades, a gente conseguiu até uma continuidade. Por exemplo, um pegar o papel do outro, o que o outro fazia... a gente conseguiu se virar com algumas coisas assim... pessoas que saíram... a gente conseguiu se apoiar muito um no outro para que o espetáculo não morresse. Eu acho que cada um fez aquilo que podia ter feito. (FERREIRA, 2010)

Na criação da coreografia do “grupo 2”, no qual eu estava, havia sempre transformações, pois as pessoas que saíam, faltavam, estavam no meu “grupo”. Lembro também que a minha trajetória, por exemplo, não mudava, no entanto a maneira com que eu me movimentava e os meus encontros com meus colegas de cena nunca eram iguais. O coreógrafo não exigia que fizéssemos o deslocamento do mesmo modo e nem que utilizássemos os mesmo movimentos. Ele era mantido pelo princípio da respiração e pela movimentação da cabeça, do tronco e dos braços. O foco do movimento estava nestas partes, porém existia uma abertura para a possibilidade de improvisação. Juliana Rutkowski, que também dançava no “grupo 2”, fala desta abertura para realizar os movimentos que quiséssemos, da dificuldade que este espaço dado, primeiramente, gerou em seu corpo e da descoberta de que a possibilidade de inovar a cada apresentação era mais interessante do que a mera repetição de movimentos:

Bom, uma das primeiras coisas que eu me lembro que eu entrei no “Eu me faço simples...” foi no que a gente chamou de “grupo 2”. Uma das bailarinas faltou na aula e eu tive que entrar no lugar dela, mas eu não sabia o que ela fazia e ninguém sabia o que ela fazia. Todo mundo só sabia que ela se relacionava com a pessoa que estava na sua diagonal oposta... e,

no fim, eu me instalei no “grupo 2”, fiquei ali mesmo, a bailarina que faltou não voltou, eu fiquei naquele lugar, naquela posição e sempre correndo atrás do jogo... o que aconteceu? Eu nunca tive uma partitura fechada, eu sempre fazia qualquer coisa, eu sabia o princípio dos movimentos, que eram a partir da respiração, mas eu nunca fazia a



**Coreografia da “respiração” – Grupo 2**

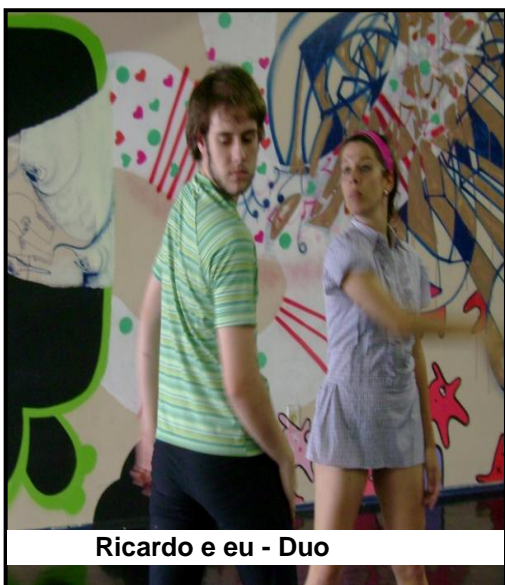
mesma coisa. No início foi ruim pela insegurança de estar no palco e não saber o que fazer: eu sei o que ela faz, mas não sei o que fazer, mas eu tenho que fazer alguma coisa interessante porque eu estou aqui no palco... não é porque tem mais gente que eu posso fazer qualquer coisa, porque se não quiserem olhar pra mim, olham para os outros. Não, eu tenho que me estabelecer no palco como bailarina. Eu tenho que fazer alguma coisa. Então, a primeira apresentação foi bem crítica pra mim. Com o tempo, tu vais pensando em outras movimentações, quebras, outros jogos e começa a pensar não só na relação com a pessoa da diagonal oposta, mas também com as outras pessoas que permeiam o palco. Não é porque eu comecei me relacionando somente com aquela pessoa que eu não possa me relacionar com quem está cruzando a minha diagonal, com quem está na ponta oposta, de fazer pausas, de olhar – pra Joana que estava na minha frente – por exemplo. Então, o “grupo dois” era isso. Muito inseguro, por ser tão aberto. Mas daí começou a me agradar esta idéia de não ter que fazer sempre a mesma coisa, de não ter que cansar do movimento, porque cansar do movimento é muito fácil. (RUTKOWSKI, 2009)

As transformações dentro de um Grupo, principalmente no que se refere à mudança de elenco, acontecem com bastante frequência. Outro processo que experimentou esta situação foi o estudado por Mônica Dantas (2005), em sua tese de doutorado. A autora apresenta algumas características do processo de criação do espetáculo “Aquilo De Que Somos Feitos”, da Cia Lia Rodrigues de dança contemporânea. Dantas realizou um estudo de caso sobre este processo e percebeu certas trocas de funções dentro da coreografia. A autora revela que, desde a estréia

do espetáculo, em junho de 2000, até a realização das entrevistas com os bailarinos e com a coreógrafa, em outubro e novembro de 2001, houve modificações no elenco. Micheline Torres, uma das bailarinas, relata que a entrada de um novo intérprete reestrutura a obra, não sendo uma simples questão de substituição de papéis. Cada vez que alguém passa a executar uma parte da coreografia que era realizada por outra pessoa, deve-se fazer um trabalho de (re)criação e não de reprodução dos movimentos existentes:

Aprende-se o universo [o contexto] do vocabulário gestual, da movimentação, mas cada um vai transformando-o. A partir do momento em que uma pessoa entra para dançar algo novo, isto torna-se dela, você tem que se apropriar, você não vai dançar nada de ninguém, você se apropria da coisa, você coloca sua forma de fazer. Mas ao mesmo tempo, o trabalho, a obra existe, se alguém sair, ela vai continuar existindo. (TORRES apud DANTAS, 2005, p. 52)

A situação a que Torres se refere aconteceu também no processo de trabalho do “Eu Me Faço Simples Por Você”. Houve várias substituições de dançarinos e uma, especificamente, explicarei em seguida. O coreógrafo havia viajado para a Bienal de Fortaleza e nos deixou uma tarefa: a de pesquisar, individualmente, a manipulação corporal de si mesmo. Após isso, formar duplas e pesquisar, tentar criar uma coreografia. Primeiramente, então, cada dançarino pesquisou esta manipulação individualmente. Após o desenvolvimento desta etapa,



Ricardo e eu - Duo

formaram-se as duplas. Na verdade, formaram-se duas duplas: Bibiana Altenbernd e Joana Vieira e Ricardo Oswald e eu. Os outros colegas continuaram a pesquisa individual e, ao final do dia, lembro que sugeri que os que não estavam trabalhando em duplas formassem um grupo. Formou-se um grupo de cinco integrantes. Como estávamos sozinhos criando, sem o coreógrafo, resolvemos dirigir o grupo das cinco pessoas. Testamos algumas músicas e formatamos de uma maneira que pudéssemos mostrar ao coreógrafo na sua volta. Logicamente, quando o coreógrafo voltou, adaptações foram feitas e, assim, surgiram dois duos que vieram a ser apresentados como cenas do espetáculo. A coreografia com os cinco integrantes



não foi para a cena. Acredito que, naquele momento, Tomazzoni estava querendo uma coreografia de duos e não uma realizada por um quinteto. Vale ressaltar que a música, no caso dos duos, foi inserida somente no final, quando eles estavam corporalmente prontos. Este é um exemplo de que a construção das cenas partiu de uma forma e somente depois de finalizada a parte coreográfica, um conteúdo pôde ser percebido. No caso do duo que dancei, o conteúdo foi indicado pelo coreógrafo que, ao colocar uma música de Edith Piaf, transformou-o em um duo de conotação amorosa. A partitura coreográfica sugeria que poderia ser um casal que vivia entre o amor e o ódio. Porém, esta observação foi feita por aqueles que participavam do processo de criação. Esta percepção dos integrantes do Grupo pode ter acontecido pelo fato de os nossos movimentos – meus e do Ricardo – já carregarem algum sentido, ou seja, movimentos mais próximos de ações, com certa teatralidade na partitura. A substituição, então, aconteceu. No início do ano de 2009, quando ainda continuávamos a apresentar o “Eu Me Faço Simples Por Você”, o dançarino Ricardo Oswald deixou o Grupo. Então, meu outro colega, Alessandro Rivellino passou a ser meu novo par no duo. O Alessandro tinha como base a movimentação de Ricardo, porém ele pôde fazer adaptações e (re)criar a sua maneira, como explica Torres. Não houve um processo de reprodução de movimentos. Nós procuramos o “nosso” jogo e até fizemos alterações no final da coreografia.



No ano de 2008, afetos foram cultivados. Uma conexão talvez indescritível em palavras, mas rica em sensações. Primeiro ano de um grupo de dançarinos que, em sua maioria, não eram dançarinos. Talvez por ser um grupo teatral? Por ser uma novidade para todos? Por alguns integrantes se encontrarem à tarde no Grupo e à noite no curso de teatro? Por terem conseguido desenvolver uma trajetória de (re)criação constante de um espetáculo? Acredito que todos estes fatores que citei foram responsáveis pela intensidade deste processo de criação. A seguir, apresentarei o elemento-chave que permeou o percurso de trabalho do espetáculo do ano seguinte: a composição em tempo real, assim chamada por João Fiadeiro,

mas também podendo ser associada a uma improvisação em tempo real.

## 2.2 – COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

A ideia de uma “composição em tempo real” surgiu, também, através do coreógrafo português João Fiadeiro<sup>16</sup>. Tomazzoni encontrou-o na Bienal de Fortaleza de 2009 e identificou, em alguns princípios pensados por ele, semelhanças com o nosso processo de criação daquele ano. No blog de Fiadeiro, encontrei uma breve introdução ao “método” (assim chamado por ele). O método de Composição em Tempo Real tem sido desenvolvido e sistematizado por João Fiadeiro desde 1995. Segundo o autor, em um primeiro momento houve a necessidade de se criar um sistema de composição que pudesse ser partilhado pelos seus colaboradores (nomenclatura utilizada por ele) no processo de criação. Já em um segundo momento, o método afirmou-se enquanto instrumento para explorar modalidades de escrita dramaturgical na área da dança, tendo sido estudado, desenvolvido e utilizado por diversos artistas e investigadores. O artista revela que, desde 2005, o método vem dando foco ao problema da decisão e da representação, alargando assim a sua esfera de interesse para fora das fronteiras da dança e da arte. Ele entende que é um método fortemente influenciado pelos avanços que se têm verificado nos últimos anos em disciplinas científicas como a neurobiologia, a ciência econômica, a ciência da computação, a filosofia da linguagem e da mente, a física quântica, a linguística cognitiva, e explica suas características principais:

Composição em Tempo Real é uma designação que nasce por oposição à ideia vinculada por algumas práticas de improvisação que promovem as noções de “instantâneo” e “espontâneo” como sinônimos de “liberdade” e “autenticidade”. O método de “Composição em Tempo Real” defende que “agir livremente”, mesmo sob a pressão do “tempo real” (ou

---

<sup>16</sup> João Fiadeiro pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de 80 e que, na sequência do movimento pós-moderno americano e dos movimentos da *Nouvelle Danse* francesa e belga, deu origem à Nova Dança Portuguesa. Grande parte da sua formação é feita entre Lisboa, Nova Iorque e Berlim. Em 1990 fundou a Companhia RE.AL que, além da criação e difusão dos seus espetáculos, acolhe e representa artistas transdisciplinares e acompanha artistas emergentes através da organização de laboratórios artísticos. A partir de 1999 a RE.AL passou a investigar um território de cruzamento entre a teoria e a prática e entre as artes e as ciências, onde a investigação e a experimentação passaram a ser os eixos estruturais. É neste contexto que João Fiadeiro dá início à sistematização do método “Composição em Tempo Real”, que suporta e determina toda a sua atividade enquanto artista, pedagogo ou investigador e que o tem levado a orientar ateliês e dar conferências em diversas universidades e escolas nacionais e internacionais.

sobretudo por causa disso), pressupõe uma leitura “distanciada” do contexto em que se é interpelado a agir, bem como o controle das condições de visibilidade desse movimento. Numa palavra, pressupõe que sejamos responsáveis pelas nossas ações. Só assim, a nosso ver, se estará perante um gesto verdadeiramente livre. Este tipo de discernimento e “sangue-frio” perante as nossas próprias emoções e convicções, sobretudo quando confrontados com a velocidade associada ao tempo real, obriga a um treino que passa pela mecanização de um “modo de operação” que, no limite, tem como finalidade “ganhar tempo” para que o instrumento mais importante no processo de decisão – a intuição – possa emergir. (FIADEIRO, S.p)

Fiadeiro divide o “modo de operação” em fases, as quais são nomeadas de (-1), (0) e (1). Segundo ele, a fase (-1) obriga a um trabalho de contenção importante, porque tem como objetivo inibir um gesto reflexo que levaria tudo a perder. A expectativa que criamos face ao futuro impede uma leitura objetiva dos acontecimentos, sobretudo quando somos pressionados pelo tempo real, uma mera projeção dos nossos medos, desejos e hábitos. Somos normalmente obrigados a agir antes do tempo, ou seja, antes de termos tido sequer a hipótese de ter acesso ao que de fato nos interpela. Fiadeiro explica que, para contornar a dependência que se tem em relação às expectativas, o método propõe que elas sejam substituídas pela disponibilidade em se aceitar o vazio. Para isso, é necessário que a capacidade de ler um acontecimento tal como se apresenta seja desenvolvida através de treino, em oposição à natural tentação de interpretá-lo ou mesmo de compreendê-lo cedo demais. O autor acredita que “isso é pedir muito a um corpo viciado em futuro, mas essa capacidade é central para se dar aos outros o benefício da dúvida e para nos libertar da tirania da aparência, das conclusões precipitadas e dos falsos moralismos”. (FIADEIRO, S.d)

O autor explica que a fase (0) dedica-se à criação de hipóteses de relação com uma determinada situação, a partir de todos os ângulos identificados. As hipóteses podem ir das mais óbvias às mais improváveis, mas precisam pertencer à esfera do possível. Mesmo que misterioso e obscuro, o gesto que nos interpela é aquele que nos é familiar, aquele que nos toca pessoalmente, intimamente mesmo. Fiadeiro revela que estas hipóteses trazem a comunhão entre uma certa estranheza e uma certa familiaridade e que, por isso, vão nos obrigar a olhar a realidade que vivemos e com a qual nos confrontamos no dia-a-dia a partir de uma nova perspectiva.

Na fase (1), Fiadeiro propõe que, uma vez identificada a situação e criadas as hipóteses de relacionamento, deve-se ativar um estado de espera e de prontidão, deixando que a oportunidade se ofereça, em vez de se cair na ação precipitada, normalmente motivada pela necessidade de expressão ou, no pior dos casos, por puro exibicionismo. E aqui o método subverte a lógica comum do que se entende por "decisão", porque propõe que "decidir" não é fazer acontecer, mas deixar (ou não) acontecer. Ou seja, pressupõe que o movimento já existe antes e apesar de nós e que o nosso trabalho é "simplesmente" saber ouvir e escutar com atenção as suas mais ínfimas dimensões para, a partir daí, trabalhar única e exclusivamente sobre as condições de sua visibilidade.

O autor conclui explicando o que ele espera do comportamento de um executante do método da composição em tempo real:

Com a aplicação mecânica e circular destas fases atinge-se o objetivo central do método de "Composição em Tempo Real": colocar o executante na posição de "mediador" e "facilitador" dos acontecimentos, inibindo a sua tentação de se impor através da vontade ou capacidade de os manipular. O seu único "ato criativo", se houver algum, resume-se à mestria com que gere a tensão, equilíbrio e potencial do material com que está trabalhando, deixando que as coisas que tiverem que acontecer, aconteçam por si. (FIADEIRO, S.p)

O comportamento de um executante do método da composição em tempo real é semelhante à atitude que Grotowski chama de "disponibilidade passiva", em que o ator aguarda, espera, sem uma ação externa visível e precipitada:

(...) o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Silêncio total. Isto inclui até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda a sua natureza em direção às suas fontes. (GROTOWSKI, 1976, p. 194)

Identifico igual semelhança no pensamento de Brook (2002) ao se referir à implantação de um "espaço vazio", no qual o ator se coloca em estado de prontidão para receber algo novo:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2002, p.4).

Os procedimentos que João Fiadeiro desenvolve são similares a algumas características da dança pós-moderna que Febvre (1995) apresenta. Uma delas é a realização de tarefas em um tempo real, isto é, os movimentos não estão mais relacionados à estrutura temporal imposta pela música, mas acontecem no mesmo tempo em que aconteceriam fora do palco. Realizar, aqui, agora, sem efeito de representação. O sentido do imediato e do concreto, aliado à espontaneidade e ao interesse pelo processo e não pelo produto final foram elementos marcantes do movimento da dança pós-moderna nos Estados Unidos, nos anos 50-60.

Banes (1987) faz referência aos processos de trabalho de Merce Cunningham, um dos mais importantes coreógrafos do movimento da dança pós-moderna nos EUA, revelando que os componentes de uma apresentação organizada por ele podiam se encontrar pela primeira vez na noite de estréia e isto não acontecia por falta de tempo, mas por razões estéticas. A autora explica que, para Cunningham, os diferentes canais sensoriais são autônomos e que a situação reflete a correlação arbitrária dos acontecimentos da vida. Isto liberta a dança da obrigatoriedade de seguir ou contrastar a música. Mesmo sem corresponder diretamente em ritmo, tom, cor ou forma, os elementos que coexistem simultaneamente entre a dança, música e cenário criam um efeito global. Cunningham não estava interessado em comunicar uma mensagem específica ao público, e sim, proporcionar uma variedade de experiências – auditiva, visual e cinética – as quais o espectador é livre para interpretar, selecionar ou absorver. Fiadeiro enfatiza, no desenvolvimento do seu “método”, uma composição mais visual, uma experiência artística global, similar aos procedimentos utilizados por Cunningham.

A ideia da coreografia em tempo presente também guarda semelhanças à ideia de *work in progress*, abordada pelo brasileiro Renato Cohen. Quando se trabalha com a ideia de que “processo é produto” não há separação entre o processo de criação e a encenação. O produto do *work in progress* é o da “obra em acabamento”. As peças de encenadores como Foreman, Kantor ou Bausch, os happenings de Allan Kaprow e as *aktionen* de Joseph Beuys são alguns exemplos de trabalhos que têm em comum a criação enquanto obra aberta. Cohen (1998)

apresenta algumas características fundamentais deste procedimento. O autor esclarece as diferenças entre este, onde processo e produto são uma única coisa e um processo que visa somente o resultado:

No *work in progress* a obra vem sendo gestada ao longo de todo o percurso – criação e formalização/encenação estão imbricadas – como fotogramas de transição. Procedimento distinto de certas operações teatrais que têm origem em dramaturgia (latência) e vivificam a obra apenas enquanto representação. (COHEN, 1998, p.96)

Preciso salientar, antes de começar efetivamente a reflexão sobre o processo de criação do espetáculo “Alguma Coisa Acontece”, que a composição em tempo real, assim como a descrevi, através de material encontrado no blog de João Fiadeiro, não foi literalmente aplicada ao processo do Grupo. O nosso coreógrafo já vinha pensando em procedimentos de acaso e improvisação para o espetáculo daquele ano e, ao encontrar Fiadeiro pessoalmente, aumentou o desejo de colocar em desafio estas ideias.

### **2.2.1 – “Alguma Coisa Acontece” – processo em cena**

Como eu já havia revelado, de forma sucinta, no início deste capítulo, no começo do processo de criação do ano de 2009, o coreógrafo Airton Tomazzoni nos fez as perguntas: Por que dançar? Pra que dançar? Pra quem dançar? Estas questões foram o mote propulsor do processo de criação daquele ano. Junto com elas, mais um questionamento foi proposto pelo coreógrafo: O que nos incomoda? Tomazzoni sugeriu que pensássemos em alguma coisa que nos incomodasse e transformássemos isso em dança, ou seja, traduzir coreograficamente algum incômodo. Percebo que estas perguntas foram feitas porque ele acredita na importância destes questionamentos antes de iniciar um processo de criação. E, naquele momento, importava, para ele, a opinião dos dançarinos. Ele poderia apresentar uma ideia, um projeto já concebido por ele a fim de colocar em prática com a turma, mas preferiu, primeiramente, ouvir.

Ao longo do processo de trabalho, os dançarinos apresentaram seus respectivos incômodos, com diversas temáticas: não poder fumar em alguns lugares, controle, julgamento do outro, amizade, entre outros. Não foi possível agrupar estes

incômodos e formatá-los em um espetáculo. Eles existiram e poderiam ter sido apresentados em um dado momento. Porém, eles foram abandonados. A opção pela “caixa de brinquedos”, sobre a qual falarei em seguida, acabou se adequando melhor à proposta de espetáculo daquele ano. As duas propostas foram trabalhadas simultaneamente e, somente no final de novembro, houve esta definição. A ideia era a de apresentar os incômodos num dia e local separados, ou seja, haveria duas montagens: o espetáculo “Alguma Coisa Acontece”, no Teatro Renascença, com a ideia da composição em tempo real e os incômodos de cada um, que seriam apresentados em outro contexto, com outra concepção, talvez algo mais parecido com uma instalação, uma exposição pela qual o público poderia ir circulando e observando.

Pina Bausch instigava seus dançarinos através de perguntas. Segundo Fernandes (2000), desde “Barba Azul”, de 1978, as peças criadas por Bausch tinham sido desenvolvidas com a participação dos dançarinos e que, para induzir à sua contribuição criativa, a coreógrafa apresentava-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, uma frase: “Falando com uma flor”, “luto”, “Ah...”. Em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisavam através de movimentos, palavras, sons ou uma combinação de elementos. Desse modo, as peças incluíam diferentes meios, num balanço entre criação da coreógrafa e dos dançarinos. Fernandes percebe que Bausch os guiava na manipulação e transformação de suas próprias histórias e que esta experimentação estética poderia continuar quando a peça já estava em cartaz. Ruth Amarante, dançarina do Wuppertal, revela o processo de Bausch, em entrevista a Ciane Fernandes, em junho de 1994:

Pode acontecer como na última peça, Ein Trauerspiel, que durante o segundo ato havia várias músicas diferentes, e no dia do ensaio geral ela tirou tudo e colocou o Winterreise de Schubert. Foi um choque para todo mundo. Ninguém sabia o que poderia acontecer. Não há necessariamente uma separação entre processo de criação e produto final – sendo ambos marcados pela repetição e transformação das histórias pessoais dos dançarinos. De fato, as peças estavam em constante processo. (AMARANTE apud FERNANDES, 2000, p.47)

Rinaldi (2006) observa que a abordagem de Bausch acontece tangencialmente, buscando aquilo que está no entorno ou na atmosfera sugerida pelo assunto principal. A autora apresenta, como exemplo, algumas palavras-chave extraídas do processo de criação do espetáculo *Café Müller*, de 1978: “uma planta

de amor; lembrar-se, mover-se, tocar-se; despir-se, ficar de frente; escorregar sobre o corpo de um outro; procurar o que está perdido; a proximidade; não saber o que fazer para agradar” (HOGHE apud RINALDI, 2006, p. 137) e revela as questões propostas por Bausch em *Bandoneon*, espetáculo de 1980: “como é possível que alguém combine com você? O que vocês observam nas crianças e bebês e lamentam terem desaprendido? Que animal você acha erótico e por que? O que vocês desejariam se pudessem recomeçar outra vez?” (HOGHE apud RINALDI, 2006, p. 137). Segundo Hoghe, critérios como certo ou errado não tem nenhuma importância nesse processo, pois Bausch incentivava cada bailarino a se posicionar individualmente com liberdade, sem qualquer tipo de censura. Tomazzoni, a meu ver, também propõe essa liberdade sem censura aos dançarinos do Grupo.

O espetáculo do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre do ano de 2009 optou por um caráter efêmero, pois não houve uma combinação prévia do que iria para o palco, ou seja, a encenação estava em “constante processo”, como expressou Ruth Amarante ao falar da criação no Wuppertal. O espetáculo foi baseado na improvisação e contou com a percepção e atenção dos dançarinos para o momento presente. Esta forma de apresentação foi definida ao longo do ano, através de muitos experimentos. Cada dançarino criou uma partitura de seis movimentos. Chamamos esta partitura de “a caixa de brinquedos” de cada um. O espetáculo aconteceu ao som de músicas aleatórias colocadas pelo coreógrafo, as quais os dançarinos não conheciam previamente. Cada um tinha a sua caixa de brinquedos para brincar e era somente este o ponto de partida. O que iria acontecer de fato em cena, só se saberia no momento da apresentação. Alessandro Rivellino descreve o nosso processo:

... a gente tinha algumas músicas que a gente já tinha ouvido, certas coisas estruturadas que poderiam acontecer ou não e, dentro disso, a gente tinha que estar presente em cena e jogando... pra mim este é o semi-vazio... a gente tinha coisas... tinha bastante coisa... não era assim de ir ali e fazer o que quisesse... ou ir ali e fazer qualquer coisa... tinham vários elementos, mas eu me sentia livre, neste sentido o vazio, de não estar pré-estabelecido tudo... isso pra mim é positivo... eu lembro também de coisas simples... da estrutura de movimentos se transformar, de o Airton dar tarefas: criar seis movimentos e depois deixá-



los pequenos, deixá-los grandes, como fazer isso de tal jeito, com tal pessoa e isso era legal, eu gostava de estar brincando com isso e usando isso em cena. (RIVELLINO, 2010)

Alessandro Rivellino, dentre os dançarinos entrevistados, foi o que mais se sentiu à vontade nesta proposta de espetáculo. Eu já havia exposto anteriormente algumas preferências suas quanto a propostas de criação. Ele se relaciona muito bem com a improvisação e é o que gosta de fazer. O dançarino não se intimidou por ser uma proposta tão aberta e com poucas definições prévias. Acredito que isto foi, na verdade, o que mais o motivou. Ele mesmo revela estas características através do seu depoimento:

O que me marcou foi cada dia ser um dia. De não ter uma estrutura quase, de ter pouquíssima estrutura. No final começamos a repetir algumas coisas, mas a repetição dentro da repetição era diferente. Eu me sentia sempre à vontade para estar liberando a minha criação ali, de estar interagindo desta forma dentro do trabalho e isso me marcou muito positivamente. A minha viagem é a criação, é estar improvisando, inventando coisas. E se repetir, repetir como eu estou no momento, sem tentar buscar o que já foi, mas tendo aquilo como experiência, e neste trabalho isto pôde aparecer... (RIVELLINO, 2010)

Stefânia Ferreira, entretanto, acredita que um espetáculo baseado na improvisação necessita de muita ligação entre as pessoas e que é preciso estar atento ao momento presente e não lembrando o que funcionou nos ensaios. A dançarina revela que em muitos ensaios aconteceram cenas interessantes e que, de certa forma, desperdiçamos material:

Eu acho que a improvisação é muito difícil, apesar de ser uma coisa super gostosa de se fazer, eu acho que para improvisar tem que ter muita carga... Eu acho que para um espetáculo baseado na improvisação dar certo, as pessoas têm que estar muito ligadas umas nas outras... eu acho que tem que ter um tipo de ensaio um pouco mais rígido no sentido de não faltar, de todos os dias a gente ver a cara das pessoas... não que a gente não tivesse isso... tanto que o ensaio geral, para mim, foi muito melhor do que o espetáculo... então eu acho que ficou todo mundo muito preocupado em tentar fazer as coisas como tinham sido no ensaio e acabou que a improvisação ficou uma coisa meio “lembrando do que fez”, sabe?

Lembrando-se das coisas que funcionaram... e na verdade eu acho que isto acaba prejudicando, porque o jogo é na hora, o improvisoação é na hora, tu tens que estar atendo ao que está rolando, tem que estar sentindo o que está rolando e não pensando no que tu fez que ficou legal, porque, naquele momento, pode ser que não fique. Nos ensaios, aconteceu muita coisa legal e que não aconteceu no dia do espetáculo. Então eu acho que a gente desperdiçou material, de certa maneira. Porque se a gente tivesse trabalhado com as coisas que a gente achou interessante e tivesse montado isso com isso, isso com aquilo... bom aí também não seria improvisoação, daí a gente deixaria a idéia do improvisoação, mas eu acho que poderia ter ficado mais interessante... a gente ter seguido por uma outra linha e não esta... (FERREIRA, 2010)

Concordo com Stefânia Ferreira quando ela fala que os dançarinos, na hora do espetáculo, ficaram lembrando o que fizeram nos ensaios, mas acredito que isto aconteceu como uma forma de se sentirem seguros. Muitos ali nunca haviam estado em um palco. A insegurança era um fator inerente. Stefânia Ferreira não possui nenhuma dificuldade em improvisar. Ela também tem experiência em teatro e, com certeza, para ela este exercício proposto foi estimulante. Acredito que o que a deixou insegura foi a relação entre os dançarinos, de não saber se ao propor um jogo a alguém, seria correspondida. Porque, em uma improvisoação, ainda mais em tempo real, é preciso contar com percepção, parceria e experiência. Todos precisam estar abertos para entrar no jogo de alguém caso sejam chamados.

Como eu já havia falado anteriormente, a cumplicidade entre os dançarinos ao longo dos dois processos de criação de que participei foi diferente e isso teve conseqüências no resultado final. No meu modo de perceber, este tipo de construção, esta “composição em tempo real” que realizamos, necessitava de um grande envolvimento, atenção, percepção muito aguçada entre os dançarinos. O grupo de 2009 não era o mesmo de 2008. Quase todas as pessoas haviam saído. Permaneceram apenas quatro integrantes, os quais já haviam convivido juntos o ano precedente inteiro. A aplicação deste “método” ou uma execução inspirada neste “método” precisa de muita maturidade, como dançarino e como grupo. Preciso ressaltar que a questão de um bom convívio e uma intensa conexão entre os dançarinos não é uma receita para que aconteçam situações interessantes em um

espetáculo.

Alguns dançarinos, assim como eu, sentiram esta falta de conexão entre os integrantes e apontaram este como um fator que gerou insegurança na hora da apresentação:

As pessoas que estão neste processo não são as mesmas do ano passado, então está sendo mais difícil por esta questão de escuta do outro... mas está indo... acho que a gente vai aprimorando isso que nem no ano passado, se todos abraçarem a ideia também. É tudo muito aberto para o jogo, para a improvisação. Tem dado resultados muito frutíferos, eu tenho gostado, gosto do jeito como é conduzida a aula... (RUTKOWSKI, 2009)

... e quando a gente começou a montar o espetáculo de 2009, lá por setembro, ainda tinham pessoas entrando, tivemos que reafinar, porque as pessoas sumiam e voltavam... e estavam dentro. O Airton só barrou pessoas no último mês. Faltavam quatro ensaios e daí ele falou que quem faltasse algum destes ensaios, não dançaria. Mas quatro ensaios... envolvendo uma proposta destas... que já era difícil para quem estava desde o início do ano... foi super desafiador para mim e eu estava super a fim de fazer aquilo pelo desafio... mas se já era difícil para mim fazer com pessoas que eu já conhecia há dois anos, imagina para quem estava entrando em setembro... mas tu não vais negar este jogo, porque negar isto é não conviver... não sei o que tu esperas, mas o jogo é este... nem sempre vai acontecer o que tu esperas... é um diálogo, não um monólogo.. (RUTKOWSKI, 2011)

... também pelo fato de terem entrado pessoas novas que fizeram poucas aulas junto... daí já tinha o nosso grupo de 2008, que a gente já tinha uma ligação um pouco maior... eu achei que isso prejudicou o processo de improvisação em cena... (FERREIRA, 2010)

Achei a ideia deste jogo arriscada. Arriscada porque eu acho que precisa de cumplicidade pra fazer este tipo de coisa. Na época o Airton até veio falar comigo: Tu não está te jogando! Tu não está te entregando, tu estás com dificuldade de te entregar... O que eu sentia ali é que eu estava completamente por fora das coisas e que, às vezes, o jogo acontecia. Ta, é esse o risco, né... às vezes acontecia, às vezes não acontecia... mas é difícil quando tu não conhece

as pessoas, quando alguém quer impor algum jogo, quer mostrar mais... não é uma coisa que vai... a ideia é genial, mas é arriscada. (VIEIRA, 2010)

Tomazzoni também não desconheceu o fato dos integrantes do Grupo daquele ano estarem em diferentes níveis de experiência, de que o espetáculo teria esta diversidade e que, nem todos os dançarinos estariam maduros para realizar a composição em tempo real:

... mesmo com dúvidas se todos que estavam ali, porque também a gente mudou... com estas coisas de turma tinha gente em um nível bastante inicial, gente mais avançada, tinha gente que já estava no grupo há mais tempo, gente que tinha entrado naquele ano... então, mesmo sabendo que esta diversidade pudesse não dar uma unidade, por não estarem todos, devidamente, maduros para aquilo... (TOMAZZONI, 2010)

A improvisação foi a forma escolhida para a apresentação daquele ano de 2009. Martins (2003) revela que a improvisação em dança pode ser utilizada pelo coreógrafo, muitas vezes, como princípio de criação coreográfica que, posteriormente, será organizada para execução ou ser uma forma de apresentação, ou seja, um tipo de espetáculo, que foi o que ocorreu com o espetáculo “Alguma Coisa Acontece”. O único elemento fixo era a partitura de seis movimentos que cada dançarino possuía. Como ele iria utilizá-la em cena só se saberia na hora da apresentação.

Muniz (2004) acredita que a improvisação tem papel fundamental na imbricação de linguagens e que, no processo exploratório, entra a participação efetiva dos dançarinos - o que surge nesse processo como resultado de improvisação em colaboração entre dançarinos e coreógrafo é ou não selecionado e utilizado no trabalho. A autora entende que o tipo de direcionamento que será dado para a improvisação e para o material que deverá ser utilizado na coreografia, habitualmente, vem do pensamento do coreógrafo ou de um processo de criação coletiva. Muniz (2004) observa que, para o processo de montagem, este tipo de colaboração possibilita uma maior quantidade de material coreográfico e acredita que, na dança contemporânea que utiliza a improvisação como ferramenta, o

trabalho de composição se desenvolve em um princípio de colaboração entre coreógrafo e dançarinos, sendo que cada projeto não preexiste à sua elaboração, pois é o resultado dos processos iniciados por este tipo de trabalho. “A improvisação, por ser uma maneira de formar dançarinos mais aptos a desenvolver e organizar material coreográfico forma, então, uma nova geração de intérpretes, com corpos criadores”. (MUNIZ, 2004, p.60) Assim, está se construindo uma dança em que a distância entre o criador e o dançarino diminui consideravelmente. Para Muniz, a improvisação tem papel fundamental neste novo acordo, em que o artista busca sua dança com material próprio, atrelado a certos valores filosóficos:

Um forte fator a impulsionar a característica criador/intérprete, que a dança contemporânea parece abrigar, se dá porque passou a existir, nos últimos anos, uma sistematização do uso da improvisação e, por assim dizer, uma maior difusão destes métodos. Assim, a improvisação em dança desenvolve a construção de um corpo responsivo e inteligente, habilitado para dançar e criar ou cooperar na criação. Um corpo que, através da improvisação, responde a situação de propostas e tarefas, como exercício para a criação de vocabulários e linguagens próprias. Um corpo que não trabalha a dança a partir da reprodução do movimento, mas da criação como ponto de partida. (MUNIZ, 2004, p.60)

O coreógrafo, após observar alguns ensaios, formulou (informação verbal<sup>17</sup>) uma espécie de lista das características do processo que estávamos vivendo, isto é, acabou formalizando algumas definições do que ele achava que poderia ir para a cena e do que ele estava visualizando que poderia ser interessante na cena. Já sabemos que o produto final, o espetáculo produzido no ano de 2009, teve um caráter totalmente processual. Então, as indicações de Tomazzoni também apontaram nesta direção. Alguns pontos levantados foram: era preciso ter inteligência quanto à composição coreográfica, buscando uma boa noção espacial; a ideia não era a de executar uma obra equilibrada, pré-concebida, acabada, senão ele daria as indicações; o nosso exercício poderia gerar uma composição visual muito viva; era preciso que deixássemos o jogo evidente, para que o colega pudesse ter o tempo de entendimento da cena e para que pudesse responder rápido – o que não significa responder impulsivamente; a palavra também era um recurso a ser usado e ela ainda estava tímida; deveríamos exercitar o desprendimento, chegando, muitas vezes, à conclusão de que a cena não estava precisando da presença de mais um dançarino; deixar claro que não entrar em cena poderia ser uma opção;

---

<sup>17</sup> Em uma aula ministrada por ele, no dia 18 de novembro de 2009, durante o processo de criação do espetáculo mais tarde intitulado “Alguma Coisa Acontece”.

fazer as escolhas conscientemente ofereceria mais potência; oferecer uma situação de contemplação, ou seja, ver as coisas sendo construídas; fazer uso de um tempo um pouco mais estendido, respeitando a temporalidade dos acontecimentos; pensar que estávamos exercitando a alteridade, a escuta; ter consciência de que existe uma construção de sentido, isto é, não existe um sentido pré-fabricado; preservar a clareza; pensar em como se tornar um dançarino presente; pensar em como colocar a sua “caixa de brinquedos” dentro do espetáculo; pensar em como criar uma composição com os seus “brinquedos”; pensar em aprender os brinquedos dos outros colegas antes ou em aprendê-los em tempo real; focar no processo, no corpo, tempo e espaço; saber que a mola propulsora são os “brinquedos”. Este levantamento aconteceu praticamente um mês antes da apresentação. Já tínhamos experimentado várias vezes a composição em tempo real. Por isso, ele já havia percebido qual direção tomar, mas sem excluir possibilidades. Tínhamos um objetivo: usar a caixa de brinquedos. Como? Esta era a descoberta a ser feita em tempo presente.

O espetáculo “Alguma Coisa Acontece” surge como resultado de um percurso de dúvidas e decisões, porém, no final deste percurso, ele ainda é a própria incerteza. Ele é um acontecimento singular. Sabe-se que nenhuma obra é a mesma a cada apresentação. Sabe-se das interferências externas que acabam por interceder no momento da encenação. Mas, nesta proposta de espetáculo, “alguma coisa acontece” literalmente e só se sabe o que acontece na hora. Aconteceu uma composição em tempo real nos cinquenta minutos em que estivemos no palco e este algo nunca se repetirá. Era como se estivéssemos em um jogo: os dançarinos precisavam estar mais alertas do que nunca, porque era preciso saber a hora exata de entrar em campo, o tempo certo de permanecer nele e também a hora em que se deveria sair. Saber entrar, mostrar o seu jogo e também sair e dar espaço para o outro jogar. Um espetáculo improvisado que precisava ser dinâmico. Um exercício desafiador e complexo. Um processo que exigiu muito trabalho durante o percurso de criação, sofreu mudanças, passou por constantes experimentos, e que gerou um resultado também experimental.

Tomazzoni, em um dos seus textos, apresenta também a ideia do jogo:

Aí está o refinamento do jogo. Refinamento no sentido de tirar o máximo proveito dele. Sabendo o que ele oferece e como posso operar nesse jogo. Mesmo que o resultado não seja o que esperávamos, pois no jogo conta-se com muitas variáveis além de nosso desejo e intervenção. Mas podemos saber que, se chutarmos a bola para fora, o jogo acabou. Pelo menos o jogo inicial proposto. Podemos jogar outro jogo, é claro. Mas nestes casos estamos cientes do que queremos e fazemos. Isso torna o jogo mais interessante. Como é chato o jogo em que não há empenho e regras frouxas, quando os jogadores parecem que não estão ali ou deixam passar oportunidades. É um pouco isso que gostaria de salientar, a partir de coisas simples, como não ficar além do tempo necessário ou ficar tempo insuficiente para algo acontecer. Atentos aos jogos e com corações e mentes intensos na dança. (Material didático distribuído na aula de 14 de outubro de 2009)

Diante da forma escolhida para o espetáculo ter sido a improvisação, alguns dançarinos, em seus depoimentos sobre este processo, relataram a existência do desafio, de uma forma de apresentação desafiadora. Tomazzoni também revela o desejo de pôr em desafio a ideia do acaso, argumentando que o Grupo é um lugar de experimentação:

Olha, eu achei um desafio a gente entrar no palco sem ter um esqueleto. A gente tinha um esqueleto, mas a gente não tinha, na verdade. Então eu achei um desafio a gente entrar no palco e improvisar em cena... eu acho que a gente não estava preparado para este desafio. Eu acho que o Grupo poderia ter investido em outro caminho. Mas eu achei legal, achei interessante... sempre saía alguma coisa



**Ensaio “Alguma Coisa Acontece”**

legal quando tinham tarefas mais específicas... não deixar muito aberto... eu acho que quando se deixa muito “aberto”, a criatividade diminui e quando se coloca mais limites, mais desafios, a criatividade aumenta, no sentido de cena, de criação, de improviso... quanto mais

desafios são propostos para o ator ou bailarino, mais a criatividade é explorada, porque ele tem que fazer dentro daquilo. Então, eu acho que a gente consegue criar mais quando temos um pouco de limite, porque quando tem muita liberdade, cada um chega com uma proposta e fica uma ansiedade e acaba não saindo nada... (FERREIRA, 2010)

E aí o desafio. Porque sempre tem que ter o desafio. Se ficar só no conforto, fazer o que eu já sei, daí é muito fácil. E fazer a idéia da caixa de brinquedos, caso ela vá para o palco, de ser algo totalmente improvisado na hora. De ter uma estrutura, mas em cima disso improvisar totalmente, e se eu quiser entrar eu entro... eu não tenho esta experiência de improvisar tão abertamente no palco... (RUTKOWSKI, 2009)



**Ensaio “Alguma Coisa Acontece”**

... e, no segundo semestre, poder pensar nesta possibilidade de acaso, lógico que influenciado pelo João Fiadeiro. Quer dizer, a ideia já estava e quando encontro o João Fiadeiro com estas ideias, foi natural querer colocar isto em desafio... eu acho que o grupo

experimental serve para isso, senão a gente segue nas opções comerciais seguras de dar certo. Faremos coreografias de 1,2,3,4,5,6,7 e 8, colocaria uma ensaiadora, mas eu acho que o papel era este assim, e tanto que eu acho que o ensaio geral mostrou que era possível e eu continuo satisfeito. Não é ser condescendente, é avaliar as variáveis e as possibilidades que tinham de se chegar, onde se podia chegar, de que jeito se podia chegar. Eu sempre digo isto. (TOMAZZONI, 2010)

O maior desafio, para mim, não ocorreu no processo em si, e sim, no dia da apresentação. Tentei não interferir no “instante de decisão” dos outros colegas dançarinos, o que não foi possível. Acredito que a minha formação em direção teatral também contribuiu para que eu interferisse, de certa forma, nas possibilidades de construção de cenas, já que a proposta era de que tudo fosse construído em tempo real. Alguns deles me perguntavam durante o desenrolar da



apresentação: “Tu achas que eu devo entrar?”. Ao invés de ficar calada e não emitir opinião, eu falava o que achava naquele momento e, normalmente, a pessoa seguia meu conselho. Isto, a meu ver, não foi bom para o espetáculo. Ao mesmo tempo em que eu opinava com o intuito de fazer com que a pessoa se sentisse bem, pois estava participando, criando em cena, eu influenciava o poder de decisão que deveria ser dela e não meu. Um fato interessante é que, durante o processo de criação, nos ensaios, eu percebia que os dançarinos mal se falavam. Cada um fazia o que estava com vontade, sem medo de experimentar e sem pré-julgamentos de certo e errado. Compreendo que uma apresentação em um espaço que envolve um público torna tudo muito diferente. Existem questões pertencentes à expectativa de amigos e familiares nas quais não irei me deter, porém não tenho como deixar de constatar sua existência. Este processo de criação específico e o espetáculo dele decorrente podem ajudar a afirmar a importância da pesquisa sobre processo, pois no processo acontecem situações genuínas, nas quais os dançarinos e o coreógrafo estão constantemente abertos ao experimento, enquanto que, na apresentação pública, os artistas estão sujeitos à influência de muitos fatores externos, sendo um deles a “obrigação”, muitas vezes imposta por si mesmos, de acertar.

Pude observar, durante os dois anos de trabalho intenso dentro do Grupo Experimental, que cada processo de criação tem a sua especificidade, sua singularidade. Como estamos falando de um grupo de dançarinos que dança junto, estamos falando de corpos que se comunicam. E, neste processo de elaboração de espetáculos, estes corpos estão em permanente construção. Em cada ensaio ou em cada vez que se apresenta o espetáculo, é possível observar as relações, as sintonias, conexões, os que se atraem e até os que se repelem. E tudo isto tem a ver com o corpo que dança, com o corpo que dança com outros corpos, com o corpo que se coloca à disposição para criar em grupo.

O processo de criação do “Alguma Coisa Acontece” foi muito rico, pois, em cada aula, foi possível experimentar diferentes propostas. Muito conhecimento foi adquirido em termos de princípios de composição coreográfica. Pudemos nos desafiar a estar em constante estado de alerta para o momento presente, pois sabíamos que a experiência de cada dia não seria repetida. Como falei anteriormente, o fato de apresentar a obra “final” a um público carrega outros tipos

de exigências e cobranças de si mesmo e do Grupo. No entanto, para mim, a maior contribuição desse processo pode ser percebida na experiência vivida, no desenvolvimento de um corpo de dançarino espontâneo, disponível, aberto ao jogo e à troca com o outro.

### 3 – COMPREENDENDO OS PAPÉIS

Neste capítulo, serão apresentadas reflexões sobre o papel do coreógrafo e dos dançarinos nos processos de criação do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Após a observação das experiências vividas pelos integrantes do Grupo nos anos de 2008 e 2009 na Escola Livre, com diferentes professores coreógrafos – primeiro capítulo - e nos ateliês de criação, ministrados por Ailton Tomazzoni – segundo capítulo - aliados a minha observação participante, apresento, a seguir, as relações estabelecidas entre os dançarinos e o coreógrafo nas produções do Grupo.

Através de entrevistas e de observação, foi possível compreender o papel do coreógrafo no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Neste nosso caso, a palavra “coreógrafo” foi questionada, se pensarmos que coreógrafo é aquele que coreografa, que é o responsável por criar uma coreografia. Como já falei anteriormente, dentro da Escola tivemos algumas experiências com professores “coreógrafos”, que criavam no seu corpo e depois nos repassavam. Tomazzoni, entretanto, nos apresentou outro método de trabalho. Através de improvisações, ele conduzia, orientava, sugeria propostas que estavam abertas a serem debatidas por todos.

Juliana Rutkowski concorda comigo no que se refere ao uso da palavra “coreógrafo” :

Eu não sei se esta palavra ainda cabe, neste momento, a não ser que o significado dela tenha mudado ou que eu não tenha nunca tido a consciência do que é realmente um coreógrafo... o que eu acho que é um coreógrafo... o cara que coreografa, logo eu acho que nós não temos um coreógrafo... não temos ninguém que nos coreografe... se isto que eu estou

dizendo está certo, eu não quero um coreógrafo... se o coreógrafo for o cara que coordena uma cena, daí, tudo bem, daí pode ser o Airton... nós temos uma cabeça que vai dar a palavra final, digamos assim, não tão como um juiz, mas a gente tem uma cabeça que concentra as ideias e que vai concentrar o todo do espetáculo e isso é ótimo. (RUTKOWSKI, 2011)

Paixão (2003) esclarece que o termo “coreografia” surge na dança, em 1700, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época. O autor diz que não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço. Seguindo o percurso dos trânsitos da ideia de coreografia, Doris Humphrey publica, em 1959, “A arte de criar danças”, onde sintetiza um pensamento comum entre os artistas de sua época elaborando um manual pedagógico para os criadores de danças (coreógrafos) focalizando a escolha das linhas eficazes, o desenho correto, a qualidade de reconhecer imagens para uma composição harmoniosa, sempre associando tais linhas e imagens com conteúdos expressivos. Em 1971, a publicação de “Approaches to nonliteral choreography”, de Margery J. Truner faz outro recorte de procedimento, ampliando bastante a discussão em torno da questão, apontando para aspectos como a exploração da expressividade do movimento diferente das acionadas nas atividades cotidianas ou dando a estas novas funções, apresentando novos elementos para a análise do movimento como textura e qualidades.

Nos aspectos ressaltados nesse rápido painel evolutivo da ideia de coreografia reincide o entendimento dela como um modelo fixo, e principalmente reproduzível. Paixão entende que coreografia é um fenômeno emergente dos processos de comunicação do corpo, uma forma especializada do modo de fazer dança e está sempre em evolução, pois assim como a dança, a coreografia também entra em um fluxo de especialização para garantir a sua permanência se adaptando às novas exigências estabelecidas no acordo entre seus modos de organização e o ambiente, fortalecendo o sistema que a criou, a dança. Por isso, ele afirma, mesmo em se tratando de dança contemporânea, pode se falar de coreografia. Observamos

que na arte, de tempos em tempos, estabilizam-se modos operativos que geram padrões estéticos e que refletem o pensamento dos artistas de uma época. Estas operações costumam ser chamadas de “estilos” que, na dança, tem sido normalmente caracterizadas pela utilização de determinado vocabulário de movimento ou forma de abordagem espacial. As relações estabelecidas nas obras giram em torno de uma ideia central construída por muitas conexões, em diferentes níveis e, além disso, a concepção de corpo e contexto singular, compartilhadas por muitos deles, fazem de cada obra uma atividade pertinente ao corpo e ao contexto pelos quais foi criada.

Paixão (2003) revela o sentido da “coreografia” na contemporaneidade:

[...] pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos. Ela é quem regula as relações entre os elementos de uma dança, portanto regula a média de informação veiculada atuando como uma gramática. Toda a sintática de um corpo em movimento no ambiente onde dança sofre uma restrição em relação ao total de suas possibilidades expressivas a fim de possibilitar fluxos semânticos e é a coreografia quem legisla sobre estas restrições. Coreografia pode ser entendida como escrita da dança na medida em que ela é quem permite que a dança seja descrita. (PAIXÃO, 2003, s.p)

Na verdade, o questionamento aqui envolve mais o “ser” coreógrafo do que, necessariamente, o que se entende por “coreografia” nos dias de hoje. Talvez esta adaptação do termo aos dias atuais também possa auxiliar em uma nova compreensão do que é ser um “coreógrafo contemporâneo”. Pois, como Paixão (2003) observa, as relações estabelecidas nas produções estão relacionadas à concepção de corpo e ao contexto singular em que se trabalha. E, no nosso caso, o diferencial está ligado ao entendimento de corpo que Tomazzoni possui. O foco dele está em observar as singularidades, estimular a produção de movimentos e, assim, produzir coreografia. Ou seja, compor através da percepção de como um grupo com diferentes vivências corporais pode ser “coreografado”, e não, criar uma “coreografia” no seu próprio corpo e repassá-la no intuito de tornar os dançarinos uniformes. Questionei, então, Tomazzoni sobre qual seria o papel de um coreógrafo. Ele revela uma visão ampla no que se refere à concepção do que é coreografia. Para ele, o “coreógrafo” deve encontrar os meios para realização de uma ideia em dança:

Pois é. Depende muito da concepção de coreografia. Tem uma briga hoje em dia. Estão se colocando como “artistas da dança” e não mais como coreógrafos. Eu acho que ser um coreógrafo... eu sempre tive esta sensação... é encontrar os recursos necessários para tornar uma ideia concreta, em dança. Então, eu acho que um coreógrafo deve fazer isso: encontrar os meios para poder concretizar uma ideia, um desejo, uma mensagem. Eu gosto muito da Teresa Rocha que fala: “Tem coisas ótimas, mas a gente não vai resolver com dança”. Dança não é lugar de tratado, dança não é lugar de enciclopédia, não é cinema, apesar de a gente poder se relacionar um monte com os recursos do cinema, mas não adianta. Em dança, a gente não vai conseguir fazer a cena do Titanic, não vai conseguir fazer o ET chegando de bicicleta, ou seja, a gente pode até tentar, mas vai ficar sempre menos. (TOMAZZONI, 2010)

Joana Vieira expõe o que pensa ser um coreógrafo, o qual precisa ter uma ideia inicial, um caminho para chegar no objetivo e que esta ideia inicial esteja presente até o fim. Ela fala também que o coreógrafo precisa ter sensibilidade de observar seu elenco para saber o que extrair dele e esta, a meu ver, é uma das características marcantes de Tomazzoni:

Eu acho que ele tem que ter uma coisa clara. Ele tem que se impor na ideia dele. O coreógrafo deve contar com seu elenco, deve confiar na sua ideia para eu me entregar como uma peça fundamental em um espetáculo, eu preciso sentir que aquela pessoa sabe o que ela quer... estar segura... estou falando do que eu valorizo em um diretor, coreógrafo, diretor de teatro, dança, filme, qualquer coisa que eu vá fazer... se tu vai para a cena, te joga e daí aquela pessoa te diz: ah, não sei... eu já começo a sentir: ah, o que eu to fazendo aqui... me sinto desrespeitada, entende? Mas eu acho que o coreógrafo deve confiar no seu elenco, ele deve ter uma ideia inicial, ter um caminho para chegar neste objetivo, ele deve ter algumas coisas traçadas, e uma inteligência e uma sensibilidade de perceber as pessoas que ele está trabalhando para poder tirar uma coisa legal daquela pessoa e dali conseguir montar ou pelo menos concluir esta ideia inicial, pode ser que tenha se transformado, mas um pouco dela tem que ter, ela tem que existir até o final... (VIEIRA, 2010)

Penso que um coreógrafo não precise ter uma ideia inicial de espetáculo. Acredito que durante o processo de criação, as ideias brotem. Acho, sim, que ele deve trazer um caminho para ser experimentado, no entanto, este caminho pode ser desviado e nunca mais ser retomado. Perguntei, então, a Joana Vieira, se ela achava que Tomazzoni possuía uma ideia inicial de espetáculo no ano de 2008:

Boa pergunta. Ótima pergunta. Mas eu acho que foi uma coisa que a gente criou junto, né... O que nós vamos fazer? Não sei. Ele tinha uma ideia... eu acho que quando a gente estava no meio da coisa, começou a aparecer a ideia, que também pode ser, sabe... desde que ela fique clara para todo mundo... em algum momento do processo... tem uma outra coisa, um outro caminho dentro da dança... é uma coisa que é do ser humano, não é nem do bailarino... isso foi se achando e a gente sabia onde estava pisando... eu me surpreendia vendo as coisas sendo formadas, mas elas tinham uma energia que não me surpreendia... eu me surpreendia com novas coisas, com olhares que se cruzavam, com a coisa do improvisado que também, o deslocamento de um que acabava me comunicando outra coisa... tinha uma ideia inicial sim... não antes, pré... (VIEIRA, 2010)

Stefânia Ferreira acredita em um trabalho de parceria. Ela observa que este tipo de relação oferece mais possibilidades para uma apropriação, por parte do dançarino, do trabalho. Ela chama o coreógrafo de “orientador”, “olhar de fora”, “mestre que auxilia” ou “diretor”:

Eu acredito na parceria. Eu acredito no processo de descoberta, da orientação. Este processo funciona comigo. Eu acho que abre a possibilidade de se apropriar do trabalho, de ter esta descoberta de si mesmo, das tuas capacidades, dos teus movimentos, mas daí eu não sei se chamaria de “coreógrafo”. Eu acho que chamo de orientador, o olhar de fora ou um mestre que auxilia ou um diretor, mas eu acho que, neste tipo de processo, acontece uma parceria. Eu não sei se pode dar o crédito somente para o coreógrafo... neste caso da pesquisa, eu acho que é um conjunto. (FERREIRA, 2010)

Alessandro Rivellino explica que o coreógrafo é aquele que vai estimular o grupo. Ele, assim como Stefânia Ferreira, fala que o coreógrafo pode ser um “olhar de fora”. O dançarino revela que o coreógrafo pode também fazer parte do processo

ou apenas ser chamado, em um determinado momento, para emitir sua opinião:

Eu acho que deve ser uma pessoa que está dando apoio para o grupo. É uma pessoa que vai fomentar o grupo, vai estimular – se isso faltar no grupo – e funciona como olhar de fora também. Ele pode dizer; “pela minha experiência, isso funciona e isso não funciona”... aquela velha história... mas eu acho que o processo de criação dever-se-ia dar pelos criadores. E, quando este grupo achasse que tem alguma coisa, chamar o coreógrafo e perguntar: o que tu achas disso aqui? Ele vai dizer coisas e vai embora. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que ele tem que estar presente neste grupo, neste processo, porque se existe esta figura, ela tem um papel... ... eu acho que o ideal seria precisar dele para dar umas olhadas de fora de vez em quando... e dar ideias, trocar ideias... ele tem uma experiência diferenciada de composição de cena e de ter este olhar de fora, de combinar mais as coisas na ideia do que no corpo e de jogar isso, fomentar isso em quem está criando, então, por isso, ele está acompanhando, ele não vem antes, eu acho que não deveria vir antes do processo, eu acho que ele vai junto, lançando propostas ao mesmo tempo que... é o mesmo jogo que acontece em cena, de dizer sim ou não para uma proposta de um colega, é a mesma coisa com quem está exercendo este papel... (RIVELLINO, 2010)

Brook (2002) reflete sobre a relação ator-diretor, que, a meu ver, é muito semelhante a que vivenciamos nos processos de criação do Grupo. O autor alerta que se deve evitar que o diretor demonstre como ele gostaria que o papel fosse representado, forçando o ator a assumir essa construção alheia e imposta, restringindo-se a ela. “O ator, ao contrário, deve ser sempre estimulado a encontrar seu próprio caminho”. (BROOK, 2002, p. 96). Brook também observa que o diretor “estimula” o ator, mas o que me chama mais a atenção aqui é quando o autor observa que o diretor não deve demonstrar o papel para o ator e que ele deve encontrar seu caminho. É exatamente o que acontece no Grupo, por isso também o questionamento ao chamar Tomazzoni de “coreógrafo”, pelo significado da palavra. O termo “diretor” se ajusta muito mais à maneira pela qual ele trabalha. Percebo também que a maioria dos dançarinos, quando fala do trabalho de Tomazzoni, se refere a ele como diretor. Talvez pela experiência em teatro, esta associação seja inerente.



Perguntei, então, ao próprio Tomazzoni qual ele achava que era o seu papel no Grupo Experimental de Dança. Ele, assim como Stefânia Ferreira havia falado, acredita ser um orientador, mas também um provocador, que é aquele que faz as perguntas, que questiona:

Eu acho que, primeiro, o de provocador. Segundo, um orientador. Mistura a coisa de criador, educador, como é que se separam estas coisas, qual é o limite, ou seja, por mais que tu penses que é só artista, mas tu tens que criar um processo, procedimentos... eu sempre dizia isso... eu me dei conta que eu era professor, quando eu me dei conta que eu já tinha dirigido não sei quantos espetáculos... eu comecei a dar aulas na UERGS em 2002... e para dirigir e criar aqueles espetáculos, eu precisei formar os intérpretes, tive que orientar, dividir conhecimento, enfim, eram processos de educação estética, técnica... mas aí eu me dei conta que eu já fazia isso, só não dava este nome. Então, acho que tem muito deste papel de provocar e de orientar. Eu procuro provocar tanto no sentido das auto-descobertas e autonomias como na orientação de dizer que existem caminhos, saberes e, de novo, provocar: Serve? Até que medida? Que eu faço com isso? Então eu acho que é um circuito que se fecha aí. Quer dizer, se fecha e volta a alimentar o circuito. (TOMAZZONI, 2010)

A autora Lenora Lobo (2003) acredita, assim como Alessandro Rivellino, que cabe ao coreógrafo o papel de estimular os processos de criação, atuando com sensibilidade – assim como Joana Vieira e eu - percebendo e respeitando a investigação e as diferenças de cada indivíduo, sem jamais interromper seus fluxos criativos. A autora sugere algumas analogias acerca do papel do coreógrafo, tendo sido, uma delas, acima, citada por Stefânia Ferreira e pelo próprio Tomazzoni, ao chamá-lo de “orientador”:

O papel do coreógrafo é de uma espécie de “bruxo” que percebe os estados mais sutis, orientando sem dar fórmula e também o de uma parteira, facilitadora do momento em que a criação precisa vir ao mundo, materializando-se no que poderá vir a ser uma obra de arte. (LOBO, 2003, p.183)

No segundo capítulo, apresentei como, por exemplo, Tomazzoni iniciou o processo de criação de 2009. O primeiro questionamento foi sobre o porquê das nossas escolhas, para quê e para quem queríamos dançar. Pelas experiências que vivenciei, participando de dois processos de criação específicos, esta preocupação

em refletir sobre as escolhas está presente na forma com que Tomazzoni procede em seus trabalhos. A escolha dos estímulos para o trabalho com o imaginário deve levar em conta cada processo individual, em que os artistas precisam refletir a respeito dos caminhos que querem percorrer com sua arte. Lobo (2003) observa que é simples e ao mesmo tempo muito complexo perguntar ao criador o que ele quer dançar ou ainda sobre o que ele quer dançar, ou, mais ainda, qual a função de sua arte ou por que ele quer ir ao palco dançar isto ou aquilo. A autora revela que muitos criadores trabalham escolhendo temas sem nunca se voltarem para o seu interior, questionando-se sobre o porquê das escolhas. Lobo sugere uma comparação entre o trabalho do coreógrafo e o de um agricultor:

Como um agricultor, o professor/diretor joga na terra fértil – metáfora do talento para a coreografia – a semente, esperando a gestação, para se processar a colheita. O estímulo criativo lançado nos corpos dos dançarinos necessita de tempo para germinar em movimentos que serão colhidos pelo coreógrafo, para depois processar-se a composição. (LOBO, 2003, p. 206)

A autora Ana Clara Guerra Marques (2006) concorda com Lobo a respeito da função de um coreógrafo contemporâneo, que não deve separar a prática da investigação e que deve questionar permanentemente e incorporar ele próprio e, durante o processo de criação, uma atitude reflexiva. Marques acredita que “para se poder ostentar e defender o título de coreógrafo é determinante passar por estas experiências, quer de formação, de laboratório, de questionamento e reflexão sobre a sua própria produção” (MARQUES, 2006, p.9). O autor Noel Bonilla (2007) também observa que a coreografia contemporânea parece experimentar em cada obra um novo modelo de criação, uma nova aventura por uma viagem inédita e acredita que cada espetáculo é a ocasião para se fazerem perguntas profundas como: que obra fazer, com quem e como construí-la? O autor acredita no coreógrafo como sendo o maestro da composição, que buscará os ritmos concordantes entre os dançarinos e conjugará os espaços, o conhecimento das formas e o emprego da técnica. O autor entende que a composição de uma obra coreográfica nasce da riqueza humana dos intérpretes, da relação coreógrafo-dançarino, do processo de investigação, do acaso, da simultaneidade e do estudo. Bonilla percebe que a composição coreográfica é resultado de um trabalho coletivo e que, nos processos de pesquisa, os coreógrafos têm a função de instigar os dançarinos, convidá-los ao

jogo, orquestrando as energias, e que pertence ao coreógrafo a estruturação do processo, a eliminação do supérfluo do material para se chegar a uma espécie de pureza, de nitidez, da presença que seu espetáculo requer.

Partindo da reflexão de Bonilla de que os coreógrafos precisam convidar os dançarinos ao jogo, entendo que a participação dos dançarinos na criação torna-se evidente. Assim, o dançarino contemporâneo é também criador. Perguntei, então, aos dançarinos e ao coreógrafo o que eles achavam que seria um “intérprete-criador”:

Eu acho bem legal esta palavra. Eu posso criar, eu tenho liberdade de criar, não só seguir uma ideia de alguém, fechada... tu tens uma liberdade, ao mesmo tempo que eu estou dentro de uma coisa que, no caso, acredito. Neste caso, de uma ideia não tão fechada, de uma direção mais aberta, te dá uma liberdade de fugir dos padrões de direção mais rígidos, é tu dentro de um processo de trabalho, é a tua energia, então sempre vai ter uma coisa que é tua e a gente achar qualidade nisso e respeitar... eu sei onde eu estou, eu sei o que eu estou fazendo, eu sei que espetáculo é este, que texto é este, que tipo de dança... e dali eu vou abrir meu coração e deixar tudo o que eu tenho de informação, tudo sair... É novo né... trazer coisas novas para a cena... estar ligado nas coisas que podem ser mais interessantes naquele momento, usar a tua técnica para não fechar ela tanto em uma forma, deixar teu corpo mais interessante em cena... não é só pirar, abrir o coração... isso também, mas é ter uma inteligência corporal: uma voz bem colocada, um corpo bem colocado ali... tem coisas que o diretor não precisa te dizer... eu acho que não, eu acho que é uma coisa de noção para a profissão, são básicos... isso aí é ser criador... artista né... tu estás ali e este é o teu trabalho... mas uma coisa mais aberta é tu ser o intérprete-criador livre, assim... e a visão de fora para te dizer até onde tu pode ir... é o caso de ter muita confiança nisso tudo... (VIEIRA, 2010)

Eu acho muito bonita esta ideia. Porque deixa bem claro para quem vai assistir ao espetáculo de que os bailarinos que estão no palco não aprenderam uma coreografia, não estão repetindo uma coreografia criada por outro, pelo Airton no caso. Isso te faz sentir muito mais importante do que um bailarino que obedece ao coreógrafo. Tu estás

participando da construção daquele espetáculo. Sem uma pessoa, aquele espetáculo vira outro espetáculo. Qualquer pessoa que entrar no lugar de outra, fará diferença, pois ela não vai repetir o que a outra fazia, por exemplo, e isto já dá outro gás para a cena... eu me considero uma bailarina-intérprete-criadora... mas talvez tenha outro conceito mais apropriado para o que nós realmente somos, mas eu o desconheço por enquanto, e este nome contempla bem o que eu me considero... bailarina... intérprete porque eu estou ali na cena naquele momento e criadora porque o que eu estou fazendo foi eu que criei... (RUTKOWSKI, 2009)

Eu acho que é trabalhar com liberdade, com a orientação do diretor, esta visão de fora, mas o intérprete-criador cria os movimentos, as partituras, a dança, vem tudo das ideias, do processo pessoal. Tem uma frase muito boa que diz: “Nada é pessoal”. Então, ao mesmo tempo em que estás criando, tem uma pessoa de fora que está te dizendo o que está legal ou não ou te dando instruções para chegares em um movimento. Então, ela te dá tarefas, te sugere propostas e isto faz com que tu aguces a criatividade para chegar no que a direção quer também e no que o teu corpo está permitindo se deixar fazer, no que tu estás te propondo a fazer. Eu acho que intérprete-criativo, direção e orientação são coisas que estão juntas. Daí também a gente vai entrar numa coisa que pode ser uma discussão. Tem um diretor que vai assinar um trabalho. Por exemplo, eu que criei e tem alguém que vai assinar direção, coreografia... até que ponto esta pessoa é dona da coreografia ou é tu? Então, eu não sei... fica um pouco em um debate... ou então a coreografia tem que ser assinada pelos dois – pelo bailarino-intérprete e pela direção, pelo coreógrafo? Então, fica aí uma coisa para se pensar, um dilema... (FERREIRA, 2010)

Tomazzoni, assim como Stefânia Ferreira no final do seu depoimento, além de opinar sobre o sentido da palavra “intérprete-criador”, também discute a questão das “devidas assinaturas”:

Para mim a palavra “intérprete” serve para designar quem está trabalhando naquela obra. Daí depende de como se entende os conceitos, os significados e o sentido que tu dá. Porque também mudar de nome e botar “colaborador” ou “criador” e depois a pessoa que gere lá determina tudo e dá um espaço mínimo para que aquele material apareça. Eu não me

preocupo muito com nome, mais com o sentido que se dá para as coisas. Eu acho que todos meus trabalhos, mesmo os que tinham roteiros por mim propostos, já direcionados, contavam com este material dos intérpretes. Eu sempre assinei “concepção coreográfica” porque, na verdade, eu acho que aí é isso, os intérpretes são co-criadores, fizeram parte dos trabalhos, ainda que eu ache que tenha que se reconhecer que tem este papel de quem configura, orienta, dá uma forma, porque se não daí sim, pode ser a criação coletiva mesmo, que a Terreira da Tribo faz, na dança eu não vi ainda a assinatura ser de todos. Eu acho que tem que dar as assinaturas devidas. Se criarem e produzirem por conta e se teve alguém que deu uma organizada, que configurou, dêem um nome para isso: coreógrafo, arranjador – coreógrafo como arranjador. (TOMAZZONI, 2010)

O coreógrafo revela que o intérprete com o qual ele trabalha é um criador, colaborador e que a assinatura que ele entende como mais conveniente para os seus trabalhos é a de “concepção coreográfica”, pois ele possui uma ideia de coreografia que será realizada a partir dos movimentos criados pelo intérprete. Esta relação estabelecida nos processos do Grupo guarda semelhanças com o que Antônio Araújo identificou como “processo colaborativo”.

O professor, pesquisador e diretor do Teatro da Vertigem, Antônio Araújo (2006) define a dinâmica do processo colaborativo:

[...] constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p. 127)

No processo colaborativo as demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções. Segundo Araújo, nesse tipo de processo existe um dramaturgo, um diretor, um iluminador que sintetizam as diversas sugestões para a sua determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, esses profissionais têm direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação.

Rinaldi (2006) reconhece que a autoria no processo colaborativo está localizada numa zona de fronteira, de acordos delicados e tensos, pois tenta lidar com as exigências do coletivo, ao mesmo tempo em que reclama o reconhecimento individual. Trata tanto da autoria de grupo, à medida que todos são criadores e agentes de múltiplas apropriações e transformações, quanto da autoria particular, que acontece quando determinado artista opera a reunião, a filtragem ou a organização dos materiais apresentados pelo coletivo.

Apesar de perceber semelhanças entre o “processo colaborativo” de Araújo e os processos de trabalho do Grupo, prefiro não utilizar este termo para caracterizar a relação entre os participantes do Grupo Experimental por ele estar fortemente vinculado ao modo de trabalho construído pelo Teatro da Vertigem. Poderia falar apenas em “colaboração”, como já venho utilizando, inclusive, no título da dissertação, pois foi um modo de relação observado por mim nos percursos de criação específicos que estudei. Não havia uma nomenclatura pré-existente em relação à estrutura de operação dos processos criadores do Grupo. O problema do rótulo é que ele restringe a percepção da singularidade de determinado processo. As obras artísticas do Grupo Experimental se desenvolveram no cruzamento de outras multiplicidades, em que o Vertigem não tem nenhuma precedência. É preciso preservar a singularidade do Grupo, sem submetê-lo a ordens alheias à sua origem.

JoAnne Akalaitis, fundadora do grupo Mabou Mines<sup>18</sup>, também propõe uma relação de parceria com os atores, usando o termo *empowered* para se referir ao ator “intelectual, espiritual, flexível e colaborativo”. Segundo a encenadora, “dar autoridade a atores é estar interessado naquilo em que eles estão interessados e em quem eles são como pessoas; e recusar-se a ser condescendente ou infantilizá-los”. (SAIVETZ apud RINALDI, 2006, p. 139). Essa ideia de Akalaitis surgiu de sua prática com o grupo, em que o ator é visto como um criador com autonomia e inteligência, capaz de funcionar dentro e fora do palco.

---

<sup>18</sup> Mabou Mines é um grupo de teatro experimental, internacionalmente conceituado que, desde a década de 60, se dedica a encenar peças de Samuel Beckett e às possibilidades minimalistas do teatro.

Trotta (2006) observa que quanto mais efetivos os elos que ligam os integrantes ao grupo e sua proposta – principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores – maior a possibilidade de autonomia destes artistas. Neste sentido, “o coletivo não se instaura pela simples reunião de indivíduos dedicados a um mesmo projeto, mas depende da construção de uma ‘cultura de grupo’ baseada em uma subjetividade coletiva”. (p. 159) A seguir, exemplificarei, através de situações ocorridas durante a trajetória do “Eu Me Faço Simples...”, como a experiência de uma certa autonomia foi vivenciada pelo Grupo.

Durante os dois processos de criação do Grupo, passamos por uma situação semelhante. No ano de 2008, o coreógrafo Airton Tomazzoni viajou para o encontro Terceira Margem, em Fortaleza e no ano de 2009, para a VII Bienal Internacional de Dança do Ceará, em outubro, datas muito próximas às nossas estréias. As duas vezes em que ficamos “sozinhos” foram muito produtivas. Na primeira vez, como já mencionei anteriormente, produzimos dois duos e um quinteto. Os duos, que foram as tarefas deixadas por Airton, acabaram fazendo parte da nossa montagem final daquele ano. Também, ao longo da trajetória do espetáculo “Eu Me Faço Simples...”, em 2008, muitas vezes ensaiamos sem a presença do coreógrafo. Estes momentos, no entanto, geraram insegurança em alguns dançarinos. No ano de 2009, ficamos com a tarefa de improvisar sobre as nossas “caixas de brinquedos”. Como a forma do espetáculo já estava definida – a composição em tempo real – ficamos experimentando esta situação. Muitas coisas aconteceram, porém não fixamos nada. Acredito que esta era a proposta nos dois processos – vivenciar o momento de autonomia como grupo e isto, nos dois casos, foi muito produtivo para cada dançarino, individualmente e para o fortalecimento de formação de grupo, mesmo percebendo, em alguns casos, que a presença de Tomazzoni era essencial. Alguns dançarinos do Grupo se sentiam bem com esta possibilidade de autonomia de criação, porém outros não se sentiam tão a vontade e precisavam da presença de um “coreógrafo”, de um “diretor”. Acredito que no processo de criação, por ser um período de experimentos, a aprovação seja uma necessidade constante para alguns. Juliana Rutkowski reflete sobre o período que estivemos “sozinhos” no processo do “Eu Me Faço Simples...”:

... porque quando a gente ensaiava o “Eu me faço simples...” sozinhos, ninguém sabia se a gente podia modificar alguma coisa e daí quando a gente tentava modificar começava uma discussão, porque tinham discordâncias e a gente não sabia o que fazer e daí a gente percebeu que precisava do Airton... Ah! O Airton faz falta! Bom, o Airton nunca nos impediu de criar sozinhos, então que a gente modificasse e depois mostrasse para ele... por exemplo, o teu duo com o Ricardo, tu remontou depois com o Alessandro e o Airton não estava em nenhum dos ensaios... ele assistiu depois e ele não se importou, não se incomodou e ele aprovou... sempre foi assim, ele nunca disse para a gente não mexer, não mudar as cenas... o figurino foi a mesma coisa... eu lembro de quando a gente foi para Bagé, ele chegou no camarim e ele disse que estava meio preocupado porque não tinha conseguido ver com a gente os figurinos, porque a gente tinha que estar com uma roupa de inverno, porque estava muito frio em Bagé... e a maior parte dos figurinos eram shortinhos, regatas... mas todo mundo sabia o conceito do figurino, qual era a concepção e todo mundo acertou... todo mundo montou o seu figurino de inverno do espetáculo... (RUTKOWSKI, 2011)

Alessandro Rivellino, em seu depoimento, revela a insegurança que foi gerada em um dos ensaios do “Eu Me Faço Simples...” de poder criar “sozinhos” sem a presença de um “pai” [assim ele se refere ao coreógrafo]. Neste dia específico, ao qual Rivellino se refere, algumas pessoas haviam chegado atrasadas no ensaio e isto gerou uma intensa discussão. Na verdade, não era um ensaio propriamente dito. Neste dia, marcamos uma reunião, sem a presença de Tomazzoni, para conversarmos sobre os rumos que o espetáculo poderia tomar, já sabendo que o coreógrafo não poderia assumir a responsabilidade de estar presente em todos os ensaios que viessem a acontecer. Lembro que, neste dia, muitas pessoas disseram que se Tomazzoni estivesse presente, não teriam se atrasado ou que levariam mais a sério aquele compromisso da reunião:

... por vezes me veio uma vontade de ser o salvador do processo, de querer reconciliar as pessoas e de dizer: “a pessoa pode chegar atrasada no ensaio, mas ela está aqui, ela veio”... de tentar esta coisa de conciliação assim e de que a gente não pode depender de um pai que vai vir nos dizer o que fazer e de que a gente já está grandinho, a gente tem que sair para o mundo... então vamos manter o trabalho, vamos mandar ver... e não rolou... na verdade eu



vi que talvez alguém precisasse assumir esta coisa de puxar, de dirigir... e ter esta coisa de cobrar as pessoas, que eu acho horrível, tanto cobrar as pessoas quanto ser cobrado.... (RIVELLINO, 2010)

Tomazzoni fala da proposição de uma autonomia para os dançarinos, principalmente ao se referir ao processo de criação do espetáculo “Alguma Coisa Acontece” e de poder apresentar recursos que proporcionem esta autonomia, de cada vez mais poder munir os dançarinos de saberes corporais:

Então, eu acho que se manteve muito ainda a questão da percepção, de tentar manter muito aguçada a percepção do grupo e do processo, porque a gente partiu desta coisa, de novo, de experimentar e aí, se eu achei que, em 2008, a gente teve um grau de amplitude, de liberdade gigantesca, agora eu achava que precisava instrumentalizar um pouco mais os intérpretes, eu acho que sempre isto é fundamental, porque senão, não gera autonomia nunca, se tu dá poucos recursos. (TOMAZZONI, 2010)

Juliana Rutkowski sente a presença da autonomia nos processos do Grupo, partindo da percepção de que tem liberdade para criar seus próprios movimentos:

Sinto-me mais autônoma quanto a poder criar o que eu quero criar, o que o meu corpo cria e não ter que fazer o movimento que o meu diretor, o meu coreógrafo cria pra mim. Eu sou livre para fazer o que o meu corpo consegue e quer fazer e o que a cena pede. E isto dá muito esta ideia de autonomia e eu me sinto muito mais bailarina podendo criar o que eu faço do que obedecendo a um coreógrafo. (RUTKOWSKI, 2009)

Dantas (2005), em seu trabalho com a Cia Lia Rodrigues, desde o começo das observações junto aos dançarinos, notou uma grande autonomia nos seus comportamentos e nas suas ações como membros da Companhia, dentre os quais ela destaca: realizar o aquecimento e a preparação para a realização da coreografia individualmente, à exceção dos dias em que havia aulas de balé; ensinar trechos da coreografia para os colegas; repassar trechos da coreografia sozinhos; realizar o ensaio completo do espetáculo; trabalhar sozinhos ou em grupos as tarefas para o processo de criação; realizar o espetáculo, em caso de necessidade, sem a

presença da coreógrafa; discutir exaustivamente algumas decisões administrativas e, principalmente, questões relativas ao espetáculo. Dantas revela que a própria Lia Rodrigues reconhece essa característica do grupo e aponta-a como uma necessidade para o bom funcionamento da Companhia:

Eu acho muito bom ver como eles são independentes para ensaiar, agora, não são? Eles vêm, vão fazendo as coisas, a Micheline senta, já vai corrigindo, já sabe o que fazer. Isso eu acho o mais bacana, é muito bom. Eu sempre briguei um pouco para ser assim, porque eu tinha um pouco de aflição – como eu faço muita coisa, eu faço a produção da companhia, que é um trabalho muito difícil, tem que ter tempo, tem que encontrar as pessoas fora daqui e às vezes eu não posso estar presente nos ensaios – e me afligia que as pessoas não pudessem trabalhar sozinhas, sem a minha presença. E então eles foram desenvolvendo um jeito de trabalhar muito interessante. (RODRIGUES apud DANTAS, 2005, p. 48)

Freire (1996) observa que a autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si é processo, é vir a ser e não acontece em data marcada. Para o autor, é neste sentido que “uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade” (FREIRE, 1996, p. 107). Por estas experiências de liberdade como, por exemplo, a liberdade de trabalhar sozinhos, esta possibilidade de se sentir autônomo e poder levar adiante os processos de ensaios sem a presença do coreógrafo, por todos estes fatores que geram uma independência como artista, mesmo estando ligado a um grupo, sinto que, dentro do Grupo Experimental, somos co-criadores, participamos ativamente da criação. E, no processo do espetáculo “Alguma Coisa Acontece” esta condição se extrapola, pois a cena depende de uma decisão de cada um. Cada co-criador tem a responsabilidade de decisão sobre suas ações e isto, para a formação de um artista, a meu ver, é essencial. Alessandro Rivellino concorda comigo e expõe seus pensamentos sobre o processo do espetáculo de 2009:

No “Alguma coisa acontece” eu me senti como co-criador. Eu tinha minhas ferramentas, tinha trabalhado já com o Airton, já sabia mais ou menos como era o processo dele, de ser esta coisa caótica, um caos produtivo e, no final do trabalho, eu lembro que tinha um monte de gente atucanada, preocupados com o que iria acontecer... eu sabia que alguma coisa iria acontecer... me gerou uma despreocupação.. eu me senti como co-criador.. eu estava

emanando a minha tranquilidade... e sabia que era aquilo ali a experiência, ia valer a pena de qualquer maneira... (RIVELLINO, 2010)

Dantas (2005) revela que, desde o seu início, Lia Rodrigues desenvolvia suas coreografias a partir de processos de criação que incluíam o estudo detalhado do gesto e do movimento e o engajamento do dançarino como co-criador, entre outras características marcantes. A autora observa que, quando solicitados a falar da criação de “Aquilo De Que Somos Feitos”, os dançarinos destacaram o trabalho coletivo como uma prática constante na Companhia. Dantas percebe na fala de Micheline Torres, uma das bailarinas, que a participação dos dançarinos na criação não se limita a trazer material que será transformado pela coreógrafa e que eles opinam e interferem na utilização desse material, podendo até ser os responsáveis pelo produto final apresentado:

A Lia não chega com uma movimentação, com nada específico. No máximo ela chega com uma pergunta e a gente discute muito, todo mundo opina muito. Para uma coisa chegar em cena, ela já foi muito bombardeada, porque se alguém acha que não está bom, a gente discute, está bom, não está; tudo passa por um crivo. Se a coisa chegou em cena é porque ela passou por um crivo, se a coisa está em cena ela foi vencedora. [...] Mas sempre é a partir dos intérpretes, do que eles oferecem, do que a gente discute, tudo é muito discutido e para acontecer tudo é assim: cada um levanta o seu material e discute, e a gente resolve e a Lia dirige e todo mundo opta. (TORRES apud DANTAS, 2005, p. 50)

Como eu já havia falado anteriormente, nos processos de criação do Grupo, os dançarinos possuem liberdade tanto de criação quanto para opinar, interferir com seus próprios pensamentos sobre as cenas. Esta interferência é constante nos processos, que é sempre aberto para discussões. Além de sermos co-criadores nos processos dos espetáculos, somos co-criadores opinativos também. Nossa fala, assim como nosso corpo também se configura em material para a criação. Juliana Rutkowski confirma esta liberdade de opinião dentro do Grupo:

Esta contribuição todo mundo teve. Eu acho que ela é unânime. Todo mundo acabou contribuindo na formação de uma cena, pelo menos. Por exemplo: “naquele momento eu gostei daquela pausa, pronto”. É a minha contribuição do ano. Eu acho que todo mundo contribuiu de alguma forma. No final das cenas, sempre tinha a contribuição de alguém de fora, que não fosse o Airton. (RUTKOWSKI, 2009)

A liberdade para opinar sobre cenas, sobre o processo em si sempre existiu. No entanto, quando perguntei aos dançarinos “quem tem a responsabilidade de trazer uma ideia de espetáculo?”, a maioria respondeu que Tomazzoni possuía esta responsabilidade ou que, pelo menos, ela sempre tinha ficado a cargo dele:

... mas também aí o papel do Airton no nosso grupo é de trazer uma ideia de espetáculo, porque isso sempre acabou ficando na mão dele... ele tem a ideia do espetáculo, a ideia das cenas, isso se modifica ou não, ele pode escolher quem está nas cenas ou não, normalmente, na maior parte das vezes, ele traz as músicas, ele tem a ideia do figurino, ele pensa na luz... ele dirige e monta o espetáculo... fora o que ele faz pelo projeto Escola Livre né...e uma vez que, as nossas coreografias não são montadas por um coreógrafo e aprendidas por nós e, principalmente, porque a montagem depende da gente, diretamente... para ser realizada uma cena, depende da gente, não só da execução, mas do que a gente vai ter para mostrar, da nossa opinião depois de ver as cenas... (RUTKOWSKI, 2011)

Eu acho que ali no Grupo a gente sempre teve uma coisa aberta, de se conversar, mas eu acho que vem muito da direção, do diretor que vem com a proposta. Eu acho que uma grande parte da responsabilidade é dele, porque a pessoa está com a gente todo o ano, então ela sabe o que estamos fazendo para poder apresentar a proposta de espetáculo para o grupo para, então, discutir isto com o grupo – a ideia, o título – e os dois chegarem a um acordo. Mas eu acho que a grande responsabilidade é da direção. Pelo menos foi um pouco o que aconteceu. As ideias se completam. A proposta vem, mas ela é aberta para a discussão. (FERREIRA, 2010)

Concordo com as minhas colegas quando elas declaram que a proposta chega sempre aberta a discussões, pois, como falei, esta foi uma prática constante nos processos do Grupo de que participei. Tomazzoni sempre propôs a ideia dos espetáculos, entretanto, eu penso que a responsabilidade em trazer uma proposta de espetáculo não seja somente dele. Se ele possuir uma ideia e trazer para o Grupo, nós vamos discutir e vamos chegar a um acordo, como sempre aconteceu. Eu acredito que, se qualquer outro integrante do Grupo trouxesse uma proposta de

espetáculo, ela também poderia ser agregada. Até porque o próprio coreógrafo estaria aberto a isto. Juliana Rutkowski concorda comigo sobre a possibilidade de os dançarinos serem portadores de ideias de um espetáculo:

... até porque o Airton nunca foi irredutível nas suas ideias... ele nunca disse que a gente não podia ter ideias... se alguém tivesse uma ideia de um espetáculo, se ele gostar, ele vai abraçar... (RUTKOWSKI, 2009)

Diante da discussão sobre de quem seria a responsabilidade em apresentar uma proposta para um espetáculo e de como os dançarinos possuem espaço para contribuir com suas ideias, perguntei, de uma forma mais objetiva, com o que cada dançarino acredita que contribuiu para os processos dos espetáculos do Grupo:

Presença, em vários sentidos. Estar presente tem vários sentidos: o de estar aqui e agora e, naquele momento, eu estava lá, simplesmente por estar, é uma coisa; presença de estar em cena – presente, de não estar remontando o que foi feito, estar revivendo o que foi feito de outra forma, e presente de estar presenteando as pessoas com o que eu tinha, de estar recebendo o presente das pessoas também, porque para mim o corpo é um troço que está conectado com todo o ser... de considerar a troca física entre as pessoas como algo muito importante e muito sagrado até... me considero presenteado pelos momentos que eu tive com estas pessoas e, da minha forma, pude presentear com o que eu tinha... de relação e de processo criativo... (RIVELLINO, 2010)

Parceria e jogo. Porque eu acho que tinha coisas com os colegas... a gente entrava no palco e tinha um olhar, uma energia que trocava e eu estava sempre aberta para isto. Quando eu entrava no palco, eu já estabelecia um jogo com alguém, já sentia que alguém estava aberto. Particularmente eu acho que eu, na maioria das vezes, com esta vontade, de estar aberta, de estar olho no olho com o colega, de tentar saber o que está sendo proposto. (FERREIRA, 2010)

Eu acho que um pouco do que brilhava no jogo, no teatro, mais a cumplicidade que eu já tinha com algumas pessoas... jogo e cumplicidade... cumplicidade, simplicidade... e no outro

eu acho que a vontade de brincar, que ficou... foi alimentando isso... eu sempre achei a idéia muito legal, acho a idéia genial assim, só acho que eu fiquei com vontade de experimentar outras coisas, entende? Foi muito diferente uma coisa da outra, para mim... mas ali o que era importante era eu ter a minha caixinha de brinquedos... ta, isso eu tinha... a minha caixinha estava lá, agora como eu vou usar isso? Se eu vou copiar o movimento do colega... eu acho que isso era o básico para todo mundo né... eu fiquei com a vontade de brincar mais com os meus brinquedos... (VIEIRA, 2010)

Pude perceber que a característica a que eles mais se referem é a de estarem abertos, jogando, presentes, sendo cúmplices. Juliana Rutkowski, de uma maneira muito peculiar, explica a sua contribuição através de movimentos simples, bem feitos e ressalta que o movimento “bonito” não precisa ser difícil. A dançarina revela consciência de estar em um grupo singular e considera que a diversidade presente é o que caracteriza o grupo como contemporâneo:

Eu tento trazer, eu não sei se eu consigo, movimentos que não sejam extremamente técnicos, porque talvez isso traga a compreensão das pessoas de que não precisa se ter flexibilidade, para que seja bonito. Porque o público de Porto Alegre e muita gente que vem para o Grupo acham que o bonito é o que é o difícil. O bem feito e simples é tão rico quanto. Então eu tento trazer coisas não muito técnicas. Fazer dança do jeito mais claro e simples possível para que o Grupo Experimental não tenha a pretensão de parecer o Grupo Corpo, um dia. Para o Grupo Experimental ser o mais contemporâneo possível, com muitas técnicas, com uma grande diversidade de corpos, de pessoas, de energias. De não virar algo rotulado. De saber que não vou ver grandes extravagâncias, porém vou ver coisas muito bonitas. (RUTKOWSKI, 2009)

Os dançarinos, nos processos do Grupo, foram co-criadores, propositores, colaboradores, conscientes de que cada um foi uma peça-chave. Fomos jogadores, parceiros, cúmplices. Tomazzoni trabalhou com a efetiva colaboração de seus dançarinos. O mais importante foi a relação colaborativa que se estabeleceu e se estabelece até hoje. Os processos de criação do Grupo são um espaço de encontro, de convívio, de compartilhamento de ideias, de saberes. É uma troca constante. Não existe imposição de nenhuma forma. O coreógrafo do Grupo, com certeza, nos

orientou, nos provocou – até porque, em vários momentos dos processos, ele nos fez perguntas, perguntas e mais perguntas - nos desorientou, depois nos organizou, sempre com foco na experiência, de que o processo de criação em grupo é uma zona de experimentos e que é nela que reside o conhecimento. O propósito de Tomazzoni não foi e não é somente o de formar dançarinos que dance, e sim, dançarinos que pensem, que saibam se expressar oralmente também, artistas/cidadãos, autônomos, que possam saber o que querem dançar, por que querem dançar e para quem querem dançar. Não existe um desejo de dependência por parte do coreógrafo, pelo contrário, ele quer a independência do “ser dançarino”, para que este possa fazer suas escolhas na dança e na vida.

## CONCLUSÃO

Políticas do encontro: este foi o acontecimento singular nos processos de criação do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Os encontros, as relações estabelecidas entre os integrantes deste conjunto foram fortes, belas, ricas e colaborativas. Em processos de criação distintos, estabeleceram-se conexões distintas, porém proveitosas, com base na liberdade de proposição de todos os componentes. Cada um pôde contribuir com o que tinha de experiência no corpo, com suas opiniões, com sua intuição e com sua vontade e disponibilidade para o trabalho em grupo. Um grupo formado por pessoas com diferentes vivências corporais e artísticas, que se uniram com propósito de criar, de passar por um processo juntos, de autoconhecimento e conhecimento do outro. Encontro e colaboração não significam harmonia absoluta. Colaboração é relativa às diferenças e às incompatibilidades. A convivência é uma zona instável de relações delicadas. O desafio foi descobrir os modos de lidar com as necessidades, sensibilidades em uma dinâmica de equilíbrio precário, sempre em movimento.

O presente trabalho teve como ponto de partida refletir sobre criação e colaboração nos processos de trabalho do Grupo, compreendendo as relações estabelecidas entre coreógrafo e dançarinos para, então, perceber que papéis estes artistas desempenharam no percurso do trabalho. O coreógrafo, com suas diversas experiências, e os dançarinos que, em sua maioria, entraram no Grupo sem experiência em dança artística. Um coreógrafo que soube ouvir, perceber o que aquele grupo solicitava. Dançarinos que estavam abertos, disponíveis, entregues.

Percebi, ao longo da pesquisa, que a formação multidisciplinar de Tomazzoni influenciou o seu olhar diferenciado perante o corpo. O seu interesse pela diversidade corporal e pela possibilidade de reunir em um grupo de dança artistas



com experiências artísticas diversificadas faz com que a Escola Livre de Dança de Porto Alegre seja um espaço diferenciado para aprender e produzir dança. O foco é a maneira de experimentar a dança através do encontro entre corpos singulares que são aceitos e estimulados a criar a partir de suas possibilidades físicas.

As aulas oferecidas ao longo do ano de 2008 e de 2009, mais especificamente às que me referi no primeiro capítulo, puderam contribuir amplamente para o estabelecimento das relações entre o coreógrafo e os dançarinos do Grupo. Alguns professores da Escola estabeleceram uma relação de colaboração com os dançarinos nas diferentes criações artísticas e esta atitude influenciou diretamente na relação entre o coreógrafo e os dançarinos que estavam desenvolvendo um processo de criação de espetáculo. O espaço propositivo foi oferecido aos dançarinos em diferentes criações em dança: criação de coreografia individual e em conjunto aliado ao jogo, com Eva Schul; princípios de Laban/Batarnieff em forma de coreografia executada com música gauchesca, com Cibele Sastre; coreografia de hip hop em forma de cena teatral, com Carlos Nunes; princípios da educação somática apresentados sem ensaio em tempo presente, com Tatiana da Rosa. Todas estas experiências foram construídas com a participação efetiva dos dançarinos na criação. Ou seja, os dançarinos que estiveram presentes nestas aulas e que participaram de processos de criação com Tomazzoni viveram, efetivamente, experiências como dançarinos co-criadores.

No processo do “Eu Me Faço Simples Por Você”, o fato dos dançarinos terem, quase todos, experiência em teatro foi uma característica marcante para que se configurasse um processo em que houve muita conexão, muita ligação entre nós. Em aulas de teatro, geralmente, temos aplicação de muitos jogos, exercício de foco, olhar para fora, perceber o outro em cena. Como a maioria ali já havia passado por experiências com estes exercícios, acredito que isto contribuiu para um maior entendimento corporal no Grupo. A questão do convívio diário e, inclusive, extra-grupo, certamente, influenciou nestas relações potentes que se estabeleceram entre os dançarinos e entre estes e o coreógrafo. As tarefas executadas fora do horário das aulas, como a produção dos vídeos do espetáculo, também auxiliaram na cumplicidade que se desenvolveu na cena. Outro fator foi a trajetória que o espetáculo trilhou, estando, por alguns meses, em permanente processo de

recriação. Os dançarinos, tendo conhecimento deste processo de transformação constante, sempre se colocaram à disposição para as adaptações que tinham que ser realizadas. Houve um trabalho sensível de grupo. Um grupo que se uniu perante a dificuldade. E que vislumbrou no “outro” a semelhança.

O processo do espetáculo “Alguma Coisa Acontece”, por sua vez, não teve no fator convivência seu ponto forte. Na verdade, foi o contrário. Somente nos encontros de criação os dançarinos estavam juntos. A maior dificuldade foi tentar transitar por estas duas questões: a não-existência de cumplicidade entre os dançarinos e o desafio da proposta de espetáculo, que era uma improvisação em tempo real. Mas como improvisar sem conhecer bem as pessoas ou sem uma experiência em improvisação? Este também se configurou em um obstáculo a ser ultrapassado. E, por isso, este torna-se um processo tão rico de experimentos. Estar em um processo de criação com pessoas que mal se conhece, para mim, não é problema. A situação se agrava no momento em que se leva à público este processo, pelas cobranças em relação a si mesmo e até pelo excesso de exibicionismo também. Porém, a ideia deste espetáculo foi provocadora e, durante o ano de 2009, pudemos experienciar muitas possibilidades de cenas através desta proposta.

Nos dois processos de trabalho, as relações entre coreógrafo e dançarinos foram pautadas pela colaboração. A participação dos dançarinos foi efetiva tanto nas discussões teóricas sobre aspectos dos processos quanto nas opiniões sobre movimentos apresentados pelos colegas. O coreógrafo Airton Tomazzoni trabalhou provocando, orientando, estimulando. O dançarino do Grupo Experimental é intérprete-criador, co-criador, porque tem liberdade para desenvolver suas ideias enquanto corpo singular. Ele é estimulado a criar, a produzir material, que será direcionado, “arranjado” posteriormente pelo coreógrafo. A relação pode ser entendida, como eu já havia exposto no terceiro capítulo, como uma colaboração: provocando e criando; criando e arranjando. É um processo circular de realimentação, no qual a provocação gera a criação e a criação, por sua vez, está disponível para ser arranjada.

A possibilidade de refletir sobre as relações entre os artistas envolvidos em processos de criação do Grupo Experimental e a experiência com diferentes estilos de dança e com diferentes abordagens pedagógicas em dança dentro da Escola Livre me motivam intensamente em direção a pesquisas futuras. Ter participado dessas políticas de encontro, movidas pela troca entre professores-artistas e alunos-dançarinos, nas quais estes foram tratados como colaboradores ativos nos processos de elaboração de cenas ou espetáculos fez-me compreender muitos caminhos possíveis para o ensino da dança nos dias atuais. Este espaço singular e diferenciado que procurei retratar aqui – a Escola Livre de Dança de Porto Alegre - pode inspirar modos de ensino que vislumbrem a construção do conhecimento em dança através da troca, do encontro, da experiência e da colaboração.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Revista Sala Preta, São Paulo, n.6, p. 127-133, 2006.

ARENDT, Hannah. **O que é Política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 21-24, 2004.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

BONILLA, Noel. **A composição coreográfica: estratégias de fabulação**. 2007. Disponível em: <<http://idanca.net/2007/03/23/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao>> Acesso em: 19 jul. 2010.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea – criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DALL'OLMO, Alecsandro. **Bailarino-ator-autor: a experiência do corpo biográfico**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da**

**experiência da dança:** reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. Revista da FUNDARTE, Montenegro, ano 7, n.13, 14, p.13-18, 2007.

DANTAS, Mônica. **De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”** – criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. Revista Movimento, Porto Alegre, v.11, n.2, p. 31-57, maio-agosto, 2005.

DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral:** introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral:** teoria e práctica del Teatro Comparado. Primeira edição. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro 1:** convívio, experiência, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FEBVRE, Michele. **Dança contemporânea e teatralidade.** Traduzido por Gustavo Ciríaco. Tradução de: Danse contemporaine et théâtralité. Paris: Éditions Chiron, 1995.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

FIADEIRO, João. **Composição em tempo real.** [S.d] Disponível em: <[www.joaofiaheiro.blogspot.com](http://www.joaofiaheiro.blogspot.com)> Acesso em: 11 maio. 2010.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística.** Revista Cena 7 – periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS, n.7, p. 85-95, 2009. Traduzido por Helena Maria Mello. Tradução de: Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. In *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Gosselin, P. et E. Le Coguiec, p. 97-109, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUGANTI, Luiz. **Projeto Solos do Brasil – aula aberta**. 2002. Disponível em: <[http://denisestoklos.uol.com.br/solosdobrasil/aula\\_fuganti.doc.2002](http://denisestoklos.uol.com.br/solosdobrasil/aula_fuganti.doc.2002)> Acesso em: 12 jan. 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

GUHÉRY, Sophie. **A dança contemporânea, laboratório de uma nova ação?** Traduzido por Paulo Balardim. Tradução de: La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? Ottawa: L'Annuaire Théâtrale, n.36, p. 44-57, 2004.

LOBO, Lenora. **Teatro do movimento: um método para o intérprete-criador**. Brasília: LGE, 2003.

MARIOTTI, Humberto. **Autopoiese, cultura e sociedade**, 1999. Disponível em: <[www.geocities.com/pluriversu](http://www.geocities.com/pluriversu)> Acesso em: 20 jul. 2010.

MARQUES, Ana Clara Guerra. **Dança contemporânea – formação, criação, investigação**. In: III Simpósio sobre Cultura Nacional, 2006, Luanda. Disponível em: <[http://www.tucokwe.org/cultura/media/DANCA\\_CONTEMPORANEA.swf](http://www.tucokwe.org/cultura/media/DANCA_CONTEMPORANEA.swf)> Acesso em: 20 jul. 2010.

MARTINS, Cleide Fernandes. **Improvisação em dança: sistemas e evolução**, 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/ptbr/2003/01/01/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/15>> Acesso em: 19 jul. 2010.

MATURANA, Humberto R e VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOTTA, Isabella. **Mostra Rumos: afinal o que é processo?** 2010. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2010/03/19/mostra-rumos-afinal-o-que-e-processo/14353>> Acesso em: 20 jul. 2010.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea.** Florianópolis: UDESC, 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro), CEART, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2004.

NÓBREGA, Terezinha P. **Núcleos Interpretativos para uma teoria da corporeidade: o corpo em movimento.** In: II Congresso Latino-Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora, Foz do Iguaçu, 2000.

OLIVIER, G. G. F. **Um olhar sobre o esquema corporal, a Imagem corporal, a Consciência corporal e a Corporeidade.** Campinas: UNICAMP, 1995. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

PAIXÃO, Paulo. **Coreografia: gramática da dança.** 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/07/01/coreografia-gramatica-da-danca/70>> Acesso em: 22 jan. 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RINALDI, Miriam. **O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.** Revista Sala Preta, São Paulo, n.6, p. 135-143, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – processo de criação artística.** São Paulo, FAPESP: Annablume, 2004.

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

STAM, Robert. Mikhail Bakhtn e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, E. Ann.

**O mal estar no pós-modernismo:** teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993. Tradução: Vera Ribeiro.

TOMAZZONI, Airton. **Grupo experimental de dança da cidade:** exercício de compartilhar. 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/10/22/grupo-experimental-de-danca-da-cidade-exercicio-de-compartilhar/12887>> Acesso em: 20 jul. 2010.

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, grupo e encenação.** Revista Sala Preta, São Paulo, n.6, p. 155-163, 2006.

## **ENTREVISTAS**

FERREIRA, Stefânia. Porto Alegre, 9 ago. 2010. Entrevista concedida a Raquel Purper.

RIVELLINO, Alessandro. Porto Alegre, 21 out. 2010. Entrevista concedida a Raquel Purper.

RUTKOWSKI, Juliana. Porto Alegre, 22 out. 2009. Entrevista concedida a Raquel Purper.

RUTKOWSKI, Juliana. Porto Alegre, 6 jan. 2011. Entrevista concedida a Raquel Purper.

TOMAZZONI, Airton. Porto Alegre, 18 jul. 2010. Entrevista concedida a Raquel Purper.

VIEIRA, Joana. Porto Alegre, 18 nov. 2010. Entrevista concedida a Raquel Purper.

## **MATERIAL DIDÁTICO**

TOMAZZONI, Airton. Texto distribuído em aula do dia 12 de agosto de 2009.

TOMAZZONI, Airton. **Encurralando ideias**, distribuído em aula do dia 26 de agosto de 2009.

TOMAZZONI, Airton. **Patologias criativas**, distribuído em aula do dia 9 de setembro de 2009.

TOMAZZONI, Airton. **Permitindo-se também se perder (ou tentando saber, de repente não saber)**, distribuído em aula do dia 16 de setembro de 2009.

TOMAZZONI, Airton. **Inteligência e emoção:** recursos fundamentais para criação, distribuído em aula do dia 14 de outubro de 2009.



**ANEXOS**

## TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, \_\_\_\_\_ portador do RG \_\_\_\_\_, abaixo assinado, consinto, para fins acadêmicos, a citação de meu nome, a utilização de fotos e vídeos dos processos de criação e dos respectivos espetáculos “Eu me faço simples por você” e “Alguma coisa acontece” em que estou presente, assim como a utilização de dados transcritos retirados da entrevista concedida à aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Raquel Purper, em virtude de seu Projeto de Dissertação de Mestrado com o título provisório “Relações entre o coreógrafo e o dançarino no processo de criação em dança contemporânea: um estudo de caso em Porto Alegre”.

Assinatura do pesquisado.

Assinatura da pesquisadora.

Raquel Purper

Fones: (51) 32170581

Assinatura da orientadora.

Silvia Balestreri Nunes

Fones: (51) 3308 4379

Porto Alegre, 2010