

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA —
UFU INSTITUTO DE ARTES — IARTE
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

NICOLLE MICAELLA SANTOS

**DRAMATURGIA: AS ESCOLHAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA
OBRA DE DANÇA *EMERGENTE***

UBERLÂNDIA/MG

2024

NICOLLE MICAELLA SANTOS

**DRAMATURGIA: AS ESCOLHAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA
OBRA DE DANÇA *EMERGENTE***

Trabalho apresentado à Universidade Federal de Uberlândia, como requisito total para a obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Profa. Msa. Liana Gesteira Costa

UBERLÂNDIA/MG

2024

AGRADECIMENTO

Gostaria de expressar minha mais profunda gratidão a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho de conclusão de curso.

Primeiramente gostaria de agradecer à minha orientadora, Msa. Liana Gesteira Costa, pela orientação carinhosa, pelo apoio constante e pelas valiosas inspirações ao longo deste processo. Sua orientação foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho e para o meu crescimento acadêmico e profissional.

Agradeço também aos professores e técnicos do Curso de Dança da UFU que passaram pela minha formação, em especial Jarbas Siqueira, Vivian Barbosa, Patrícia Chavarelli, Daniella Aguiar, Alexandre Molina, Claudia Muller, Vanilton Lakka, Lucio Pereira e Alexis F.S, pela contribuição, enriquecimento, troca e apoio ao longo desses anos.

À meus colegas de curso, em especial as integrantes do 4 Coletivo de Dança do qual sem elas não seria possível o desenvolvimento de *Emergente* e portanto deste TCC, Yasmin Gusella, Gabriela Corrêa e Julia Silva, que além de compartilhar experiências artísticas e somar a minha dança, trouxeram leveza, alegria e companheirismo aos meus anos de formação.

Às minhas veteranas Beatriz Freire, Cecília Resende e Deborah Caprioli, pelo auxílio ao longo de todo o curso e durante o processo de Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação, além da parceria na vida.

Aos estudantes e técnicos do Curso de Teatro da UFU, pelo auxílio na realização dos desejos cênicos no desenvolvimento dos meus trabalhos acadêmicos, além do companheirismo e troca de conhecimento ao longo desses anos.

A Bateria Artilharia, a Atlético das Artes e ao time Arlekings Cheerleader, por ter contribuído com minha formação, não apenas como artista e pesquisadora, mas também como produtora e gestora de eventos e pessoas, assim como, para o meu processo pessoal com o aprimoramento na minha comunicação, organização e

desenvolvimento em trabalhos coletivos, e acima de tudo para minha saúde mental e construção social.

Ainda dentro do âmbito UFU, gostaria de agradecer à secretária do Curso de Dança, Fátima Marina, pelo carinho, paciência e disponibilidade de sempre conosco, ajudando-nos a resolver até o menor dos problemas.

À minha família, especialmente aos meus pais, pelo amor incondicional, apoio emocional e incentivo constante em todos os momentos da minha jornada acadêmica. Esse apoio foi fundamental para que eu pudesse alcançar este objetivo.

As minhas amigas do pensionato da Marzia, por tornar o início da graduação e adaptação a este novo ciclo tão leve e divertida, por se manterem presentes durante todo o curso dessa caminhada e pelo apoio total.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que dedicaram seu tempo para ler e revisar este trabalho, oferecendo feedbacks valiosos que contribuíram significativamente para sua qualidade final.

Obrigado a todos por fazerem parte desta jornada e por tornarem possível a realização deste trabalho de conclusão de curso.

Nicolle Micaella.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o processo de criação do espetáculo chamado *Emergente*, realizado por um coletivo de artistas, ainda em formação pela Universidade Federal de Uberlândia, denominado *4 Coletivo de Dança*, o qual é composto por Gabriela Corrêa, Nicolle Micaella, Yasmin Gusella e Julia Silva. O estudo tem como intuito descrever e analisar a forma de criar um trabalho em dança com um pensamento dramático, observando e refletindo onde, como e os motivos que levaram às escolhas dramáticas da obra. E assim, compreender as estratégias usadas pelo grupo para o desenvolvimento desta dramaturgia, na qual todas as artistas são criadoras-intérpretes da obra e participam e corroboram para a criação do pensamento dramático do trabalho. O espetáculo tem como apoio criativo o foco no movimento artístico das Vanguardas Europeias no qual as artistas usaram como referências estudos em sites acadêmicos como Brasil Escola, Toda Matéria e Mundo Educação. As reflexões e embasamentos sobre dramaturgia trazem como referências a autora Ana Pais (2016); os ensaios do livro *Dança e Dramaturgia* organizado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha (2016); e os encontros com diversos dramaturgistas do canal do youtube *Dramaturgias Plurais* (2021).

Palavras-chaves: dramaturgia; dança; criação.

ABSTRACT

This research aims to study the creation process the show called *Emergente*, carried out by a collective of artists, still in training at the Federal University of Uberlândia, called *4 Coletivo de Dança*, which is composed by Gabriela Corrêa, Nicolle Micaella, Yasmin Gusella and Julia Silva. The study aims to describe and analyze the way how a dance work with dramaturgical thought is created, observing and reflecting where, how and the reasons that led to the dramaturgical choices of the work. And thus, understand the strategies used by the group to develop this dramaturgy, in which all the artists are creators-interpreters of the work and participate and contribute to the creation of the dramaturgical thought of the work. The creative support of the show is the focus on the artistic movement of the European Vanguards in which the artists used studies on academic websites such as Brasil Escola, Toda Matéria and Mundo Educação as references. The reflections and bases on dramaturgy include references to the author Ana Pais (2016); the essays from the book *Dança e Dramaturgia* organized by Paulo Caldas and Ernesto Gadelha (2016); and meetings with several playwrights from the YouTube channel *Dramaturgias Plurais* (2021).

Keywords: dramaturgy; dance; creation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Les demoiselles d'Avignon.....	19
Fonte: Picasso, 1907.	
Figura 02. Violino e Candelabro.....	19
Fonte: Braques, 1910.	
Figura 03. Repertório de imagens do grupo 4 Coletivo de Dança	21
Oficina: Improvisação em dança - experimentos por contaminação	
Figura 04. Repertório de imagens do grupo 4 Coletivo de Dança	22
Oficina: Improvisação em dança - experimentos por contaminação	
Figura 05. Quadro 01.....	25
Mapa inicial	
Figura 06. Quadro 02.....	25
Mapa final	
Figura 07. Repertório de imagens do grupo 4 Coletivo de Dança	30
Quadros cubistas	
Figura 08. Quadro 03.....	32
Distribuição dos quadros iniciais	
Figura 09. Quadro 04.....	32
Distribuição dos quadros finais	
Figura 10. Repertório de imagens do espetáculo <i>Emergente</i>	34
Foto: Alexis F.S	
Figura 11. Repertório de imagens do espetáculo <i>Emergente</i>	38

Foto: Alexis F.S

Figura 12. Quadro 05	40
Imagens de referência Expressionismo	
Figura 13. Quadro 06	43
Poema Setembro de Geo Milev	
Figura 14. Repertório de imagens do espetáculo <i>Emergente</i>	46
Foto: Alexis F.S	
Figura 15. Quadro 07	51
Parâmetros	
Figura 16. Repertório de imagens do espetáculo <i>Emergente</i>	54
Foto: Alexis F.S	
Figura 17. Repertório de imagens do espetáculo <i>Emergente</i>	58
Foto: Alexis F.S	

LISTA DE QR CODE

- QrCode 01.** 1º compartilhamento - Cubismo/Futurismo/Expressionismo.....24
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 02.** Experimento Cubismo (cena coreografada)26
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 03.** Cubismo adaptado (sequência coreografada)26
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 04.** Continuação sequência coreografada cubismo26
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 05.** 1º compartilhamento - Cubismo/Futurismo/Expressionismo27
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 06.** Experimentos quadros 2D - parte 01.....29
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 07.** Experimentos quadros 2D - parte 0229
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.
- QrCode 08.** Experimentação com metrônomo – Cubismo31
Repertório de vídeos do grupo 4 Coletivo de Dança.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: CONHECENDO A DRAMATURGIA.....	10
2. DESENVOLVIMENTO: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE EMERGENTE	13
2.1. O que é Emergente?	13
2.2. O processo criativo e suas escolhas dramáticas	14
2.2.1 Cena I: Contágio Preciso	19
2.2.2 Cena II: Cessar o Incessante	35
2.2.3 Cena III: Revelação do Âmago	39
2.2.4 Cena IV: O Fôlego	47
2.3 Teias dramáticas: articulação das cenas	55
3. A DRAMATURGIA QUE EMERGE.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	67

1. INTRODUÇÃO: CONHECENDO A DRAMATURGIA

Meu primeiro contato com o estudo da dramaturgia, e das suas funções dentro de um processo criativo em dança, me gerou um desejo de investigar mais sobre essa aplicação na prática, uma vez que, ainda enquanto leiga do assunto, possuía uma compreensão confusa sobre a estruturação de uma obra a partir da dramaturgia. Durante a graduação em dança na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), dentro da disciplina de Dramaturgia do Corpo I e II ministrada pelas docentes Cláudia Muller e Daniella Aguiar, respectivamente, tive a experiência de acompanhar um processo de criação em dança, uma videodança, com a artista Gabriela Corrêa, onde pude vivenciar uma possível forma de criar e colaborar dramaturgicamente, dentro do desenvolvimento de um trabalho artístico. Essa experiência se deu durante a pandemia do Covid-19 o que gerou uma limitação neste acompanhamento que precisou acontecer de forma remota, uma vez que o isolamento social era necessário.

A artista criadora realizava então seu processo de criação em Palmas, Tocantins, e selecionava fragmentos do trabalho de seu interesse para compartilhar comigo — que neste momento me encontrava a 1.580 km de distância, em Passos, Minas Gerais — para que, a partir dos vídeos e pensamentos recebidos, gerasse reflexões, novas referências e feedbacks para a artista. Diante do afastamento físico existente no processo e as escolhas de acompanhamento, existiu uma forte separação entre o papel de escolha da artista-criadora e as interferências realizadas por mim enquanto dramaturgista, visto que neste caso eu não estava acompanhando detalhadamente o processo, mas apenas tendo visões pontuais desejadas pela criadora, quase que como um primeiro público da obra.

Essa inserção corroborou com minha dúvida inicial, visto que durante esse processo de acompanhamento havia sempre um auto questionamento sobre o que eram desejos da artista criadora e o que eram realmente pontuações e observações vindas da perspectiva dramaturgista na qual eu havia me colocado. Isso me gerava ainda, uma outra questão de como saber diferenciar essas duas coisas dentro de um processo de criação próprio, sendo dramaturgista e criadora da obra.

Além desta atuação, participei ainda de um projeto de extensão, dentro da

graduação de Dança, chamado Dramaturgias Plurais, também realizado pelas docentes Daniella Aguiar e Cláudia Müller, no qual pude ter contato com diferentes dramaturgistas ativos do Brasil e, ainda, alguns estrangeiros, onde pude ouvir um pouco de suas vivências com a dramaturgia, a partir de diferentes perspectivas e práticas dramatúrgicas. Apesar deste espaço ter me proporcionado encontros com grandes nomes da área, como André Lepecki, Ana Pais, Cristian Duarte, Olivia Ardui, Jaime Conde-Salazar, entre outros, ainda sentia falta de laboratórios práticos para entender, a partir de execuções, como se cria uma dramaturgia durante a criação de uma obra. Apesar dos meus estudos teóricos e dos relatos de outros artistas, ainda considerava vaga minha compreensão de como essa dramaturgia ocorria na prática, o que me deixava insegura quanto ao modo de realizá-la dentro de minhas obras.

Diante dessa experiência, a pesquisa *Dramaturgia: as escolhas no processo de criação da obra de Emergente* vem investigar a atuação de um grupo de artistas, na criação em dança, focadas no pensamento dramatúrgico da obra. A pesquisa se realizou na forma de um estudo de caso a partir da minha vivência como pesquisadora, exercendo ainda a função de dramaturgista, intérprete e criadora da obra, juntamente com as demais artistas do coletivo artístico que também estão na função de criadoras e intérpretes do trabalho artístico, o qual está ligado a disciplinas de Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação I, II e III, na orientação do docente Vanilton Lakka, no Curso de Dança da UFU.

Essa pesquisa tem a intenção de delimitar quais estratégias dramatúrgicas fizeram parte da atuação do grupo dentro do processo de criação de *Emergente* e onde cada escolha levou à dramaturgia final da obra. Como a pesquisa foi realizada dentro de um coletivo composto por quatro artistas, observou-se como a influência dessa criação dramatúrgica se relaciona entre as criadoras do grupo e na relação como um todo do trabalho. Além disso, como o desenvolvimento da pesquisa necessita da prática exercida durante o processo de criação na disciplina do Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação I, II e III, a pesquisadora utilizará de dados colecionados ao longo do processo de criação. O estudo se debruça sobre materiais em vídeos e fotos dos laboratórios que estão dispostos em um drive coletivo do processo criativo; sensações e desejos a partir de cada encontro que foram transcritos em uma espécie de diário de bordo, pesquisas e coletas de

referências, estudos da temática desejada, além de diferentes dados que foram surgindo em outras atividades, como os laboratórios, durante o processo criativo, que ao final serão analisados de forma descritiva e reflexiva.

O trabalho inclui um capítulo de desenvolvimento e outro de conclusão. O capítulo de desenvolvimento está subdividido em seções para melhor organização. Neste capítulo, abordamos o processo de criação de Emergente, os membros envolvidos no projeto e como sua construção foi concebida e elaborada sob uma perspectiva dramaturgic. As seções são divididas para apresentar as pessoas-chave envolvidas no processo, o início do projeto e, em seguida, o desenvolvimento individual de cada cena, com o objetivo de exemplificar, destacar e analisar suas estratégias dramaturgic. O capítulo é concluído com uma visão geral da obra.

Na conclusão do trabalho, é realizada uma reflexão mais focalizada na dramaturgia da obra, com base nas observações feitas ao longo do desenvolvimento. O objetivo é compreender as conexões dramaturgic presentes na obra e destacar sua importância no contexto do projeto.

2. DESENVOLVIMENTO: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE EMERGENTE

2.1 O que é Emergente?

A obra Emergente surgiu dentro da Universidade Federal de Uberlândia, vinculada às disciplinas de Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação I, II e III, com o intuito de produzir e desenvolver um espetáculo de dança desde sua base até a pós produção, colocando desta forma as discentes artistas-produtoras em contato com o campo profissional externo ao ambiente acadêmico no qual estão inseridas. Esse processo teve a duração de três semestres letivos, sendo aproximadamente um ano e meio corrido.

O trabalho em questão foi desenvolvido por quatro artistas do curso de graduação em Dança da UFU, do qual eu fiz parte juntamente com Gabriela Corrêa, Julia Silva e Yasmin Gusella, que ficou conhecido como *4 Coletivo de Dança*. Estas artistas, apesar de possuírem desejos em comum e dominarem técnicas de dança iguais, trazem muitas singularidades e individualidades que se complementam e somam para o fortalecimento do grupo.

Gabriela Corrêa é uma artista negra, natural de Palmas, Tocantins, durante sua adolescência praticou dança no Balé Popular do Tocantins, dentro das modalidades de Jazz e Ballet. Atualmente atua como bailarina do Lamira, em Palmas, e pesquisa iluminação e cenografia na dança.

Julia Silva é uma artista natural de Uberlândia, durante sua infância e adolescência frequentou diversas escolas de dança da cidade nas técnicas de ballet, Jazz Dance e Dança Contemporânea. Atualmente atua como bailarina da Cia de Dança Bittencourt, em Uberlândia, e possui interesse em pesquisar anatomia viva da dança e a prevenção de lesões para bailarinos.

Yasmin Gusella é uma artista, natural de São José do Rio Preto, São Paulo, pratica dança desde os dois anos de idade na Casa de Cultura Dinorath do Valle, nas áreas de Ballet, Jazz e Contemporâneo. Atualmente está em um intercâmbio em Liverpool, na Inglaterra, suas pesquisas relacionam o diálogo entre acrobacias e dança.

Eu, Nicolle Micaella, sou uma artista, natural de Passos, Minas Gerais, iniciei minha prática na dança aos seis anos de idade na Escola Passos de Dança, nas modalidades de Ballet Clássico, Jazz Dance e Contemporâneo. Fiz parte da CIA It e do Grupo Jovem Casa It, em Uberlândia, e tenho como foco pesquisar as formas de criar dramaturgia na dança.

Dentro do grupo, existia desde muito cedo uma preocupação com a coerência dramática de *Emergente*. Esta atenção é consequência da vivência acadêmica das artistas dentro do Curso de Dança da UFU que possui um grande foco nesta temática, no qual elas já haviam tido contato com estudos dramáticos na dança em disciplinas como Dramaturgia do Corpo I e II, que são obrigatórias na grade do curso, além do contato com o projeto de extensão Dramaturgias Plurais da professora Claudia Muller e Daniella Aguiar, que possibilita o contato com dramaturgistas na área.

2.2 O processo criativo e suas escolhas dramáticas

O processo criativo de *Emergente* só tem início, e se torna possível e concreto, a partir da grande primeira escolha do trabalho, que também acredito ser a primeira escolha dramática aqui observada: a união das discentes enquanto coletivo artístico. As artistas sabiam quais eram seus desejos e estes se conectavam, por visões artísticas próximas e vivências em áreas confluentes, como a dança clássica e as técnicas de jazz e contemporâneo. As quatro artistas tinham o desejo de desenvolver um trabalho artístico a partir de seus estudos técnicos prévios à graduação, não existindo assim um desejo por uma narrativa ou temática específica, apenas pela aplicação das corporeidades que possuíam. Apesar de virem de técnicas comuns entre todas, as artistas passavam por trajetórias, culturas e abordagens distintas e individuais das quais elas buscavam somar em conjunto dentro do processo criativo.

Após nos unirmos em grupo, a primeira estratégia foi definir funções individuais para cada artista, algo que não se sustentou por muito tempo. Desta forma, foi definido que haveria apenas uma dramaturgista no processo, para cuidar de todas as questões dramáticas da obra, responsabilidade essa que ficou destinada a mim. As outras artistas se distribuíram em funções como cenografista,

preparadora corporal e preparadora acrobata, mas como supracitado essas definições se diluíram durante o processo e todas passaram a colaborar de forma semelhante nas quatro funções.

Durante os primeiros meses, muitas escolhas e decisões foram tomadas pelo grupo com base apenas em seu desejo comum, sem um motivo aparente. Isso incluiu a definição das técnicas corporais que serviriam como base, o formato da apresentação, o local desejado para a realização do evento, a escolha da musicalidade, entre outras coisas. Todas essas decisões foram guiadas pelo desejo coletivo partilhado pelos membros do grupo. Em um dos encontros do Dramaturgias Plurais, com a participação da dramaturgista Ana Pais (2021), um dos participantes, chamado Thiago, vai comentar sobre uma dramaturgia da dramaturgia, ele diz o seguinte:

A instância do trabalho, que é a instância do antes, uma pré-organização, que é quase a dramaturgia da dramaturgia. Então quando eu vou fazer um trabalho, como eu organizo as minhas referências, como eu crio as condições para começar a produzir um material, que não está necessariamente ligada a uma apresentação de uma ideia, mas das relações que eu mesmo faço entre os conceitos, os materiais. Elas podem ser relações super elaboradas ou mais frouxas [...] será que isso também é dramaturgia? (Plurais, 2021, 1:08:05)

Diante dessa reflexão, fico pensando se essas pré escolhas feitas pelo grupo inicialmente, sem motivos específicos ou necessários para a composição do trabalho, mas apenas pelo desejo de trabalhar dentro deste formato neste momento, seriam a dramaturgia da dramaturgia de *Emergente*. Seu primeiro direcionamento. Sua base de início. As primeiras condições para começar a criar o trabalho, que poderiam se manter ou não ao longo do processo.

Além disso, muitas dessas escolhas vieram também do desejo do coletivo em trazer para o cenário acadêmico um pouco do modelo de produção que as artistas-criadoras possuíam como base em seu percurso prévio à universidade. Vindas de um cenário composto por estúdios de dança no qual a busca por um virtuosismo e aperfeiçoamento técnico como resultado final é o essencial, a dramaturgia se encontra perdida em segundo plano em seus espetáculos, devido ao caráter de seus funcionamentos, no qual grande parte dessas empresas possuem um número variado de profissionais atuando simultaneamente em diferentes turmas, com divergentes modalidades e técnicas, onde essas não se misturam.

Essa circunstância, transforma suas obras/seus espetáculos em um espaço de viés expositivo, em que esses grupos artísticos desenvolvem seus trabalhos

isoladamente e ao final eles são anexados, muitas vezes dentro de um tema frívolo que os une, unicamente como forma de conectar uma coreografia a outra. Uma vez que o curso de Dança da UFU utiliza a disciplina de Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação I, II e III para conectar e ampliar o contato do discente com o mundo externo à universidade, o grupo também desejava aplicar dentro da UFU um pouco do formato das obras artísticas que aconteciam fora do campus.

O ambiente universitário da UFU nos proporciona uma visão ampliada da dança, que por muitas vezes desconhecemos quando ainda não estamos inseridos neste contexto acadêmico. Aqui não existe uma busca por aperfeiçoamento de técnicas específicas e as movimentações são livres para acontecer de formas diversas. Além de existir um alto contato com artes performáticas, dança-teatro e dança moderna. Diante disso é mais comum que os trabalhos produzidos dentro deste espaço sigam este padrão, no qual é prioritariamente solicitado uma dramaturgia que se conecte do início ao fim do trabalho ao invés de um virtuosismo dos movimentos. É importante ressaltar que essa descrição reflete a realidade específica do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia, e não pode ser generalizada para todas as faculdades de dança do Brasil.

Por outro lado, é habitual que o conhecimento e prática dos artistas vindos do cenário de estúdios e escolas de dança privadas, caminhe por outros modos de fazer. O principal foco são as movimentações se encaixarem dentro de uma técnica ou sonoridade escolhida para ser trabalhada, buscando um resultado visual extremamente pré-definido para cada movimentação, frequentemente acompanhado de uma música na qual os movimentos são perfeitamente pensados e conectados. Em muitos desses casos são estudadas as técnicas do ballet clássico, jazz e contemporâneo¹, todas sempre muito focadas na limpeza e no alinhamento dos seus movimentos. Por vezes, são criadas várias cenas/coreografias isoladas, geralmente por coreógrafos distintos, e anexadas umas às outras. Neste caso, a dramaturgia entra apenas como segundo plano, na busca por relacionar uma dança a outra e gerar, minimamente, um sentido ao trabalho.

¹ É importante pontuar que a técnica contemporânea citada aqui tem como referência os modelos praticados dentro de estúdios e escolas de dança. Muitos desses possuem uma variedade de modelos que se alteram a partir do repertório e estudo de movimento do professor que está à frente da aula. Além disso, julgo necessário salientar a complexidade envolta desta abordagem e sua nomeação como técnica, entretanto optei por não nos aprofundarmos nesta discussão ao longo desta pesquisa.

Desse modo, existia o desejo do grupo de pesquisar as formas de introduzir os conhecimentos que a universidade traz, junto com os parâmetros dos seus mundos artísticos prévios à UFU. Além de um forte desejo em conectar essa valorização da dramaturgia completa da obra a um projeto que também tenha como foco principal as abordagens técnicas, os desenhos e limpezas dos movimentos, usando até um pouco do virtuosismo dos mesmos, de forma conjunta. Interligando os estudos e vivências que conhecemos ao ingressar na universidade ao que é praticado por nós fora dela, sem que para um existir o outro precise ser omitido.

Todas essas decisões supracitadas foram sendo tomadas de forma meio instintiva por serem um ponto comum entre as artistas e que conectava o grupo, mas também de forma meio inconsciente, sem uma análise dos porquês e para quês, mesmo sabendo-se que no final todas essas pequenas coisas moldariam o trabalho e o direcionaria. Para onde? Até então não sabia. Podemos olhar para a obra agora e ver que sentidos foram sendo criados a partir dessas escolhas, mesmo que instintivas.

E o grupo seguiu assim por um tempo, apontando desejos individuais e descobrindo quais deles se conectavam. Analisando por fora, hoje é possível perceber que essa foi a primeira grande dinâmica dramaturgica do grupo no trabalho, onde as ideias eram expostas, como materiais jogados sobre uma mesa, e ia-se selecionando o que permanecia e o que descartava. E tudo isso foi acontecendo de forma inconsciente.

Após algum tempo de trabalho, o orientador da disciplina Vanilton Lakka, sugeriu que o grupo buscasse uma temática para o trabalho, com o intuito de auxiliar no desenvolvimento da criação. Desta forma, a primeira estratégia do grupo para alcançar isto foi pedir para que cada integrante trouxesse seus temas de interesse para a criação. Entretanto essa abordagem não teve um bom sucesso, uma vez que nenhuma das artistas conseguiu trazer uma temática para ser utilizada, todas seguiam apenas o desejo de criar a partir do movimento pelo movimento. Era um desejo de algo mais visual, estético e subjetivo do que discursivo.

Diante desta percepção o grupo começou a procurar por temáticas que se desenvolviam dentro de criações visuais/estéticas e encontraram as manifestações artísticas surgidas nos movimentos de Vanguardas. Como o desejo do coletivo não era abordar questões e posicionamentos políticos, as Vanguardas Artísticas

Europeias se tornam, para o coletivo, uma forma de unir o pré desejo de criação visual e estético no movimento, utilizando como referência outras artes, anteriormente criadas em cima de uma estética visual estática. Essas Vanguardas em questão, são também conhecidas como Vanguardas Europeias² e representam um conjunto de movimentos artístico-culturais que ocorreram em diversos locais da Europa na primeira década do século XX. Esses movimentos se dividem em Cubismo (1907), Futurismo (1909), Expressionismo (1910) e Dadaísmo (1916) possuindo, cada um deles, características próprias e específicas. É importante dizer que estes movimentos carregam um forte posicionamento político em suas criações, tanto perante ao contexto governamental da época e suas sociedades, quanto dentro do ambiente artístico ao questionar e se opor à própria noção e aceitação de como fazer arte neste período. Entretanto, como já citado, o grupo não desejava se relacionar com esse lado discursivo das Vanguardas e sim com seus aspectos visuais e estéticos. Desta forma, as artistas se conectaram às Vanguardas Artísticas ao pensar como poderiam estudar formas de trazer para o corpo e o movimento (a dança em si) uma estética anteriormente desenvolvida por outros artistas em outros formatos de arte, como pinturas, esculturas, poemas, entre outros.

A partir dessa escolha começou-se um estudo sobre os períodos das Vanguardas Artísticas e os parâmetros artísticos usados nas obras em cada um destes, além do recolhimento de referências visuais que marcaram as artistas para o uso da criação. Durante essas pesquisas, o grupo percebeu uma escassez de trabalhos na arte da dança que podem ser classificados como obras vanguardistas da época, não tendo acesso por exemplo a trabalhos cubistas, surrealistas, futuristas e dadaístas em dança. Apesar da forte presença da dança moderna neste período em questão, essa ausência de referências da dança intensificou o desejo do grupo de explorar a tradução de obras conhecidas das Vanguardas Artísticas para a expressão corporal e cênica da dança.

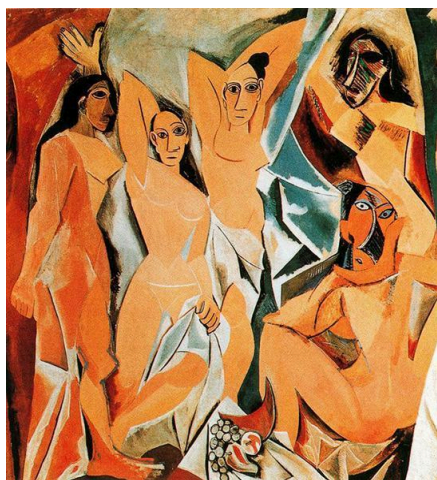
Após esse processo de pesquisa e estudo, que se deu de forma mais individual e teórica, foi feito um processo de seleção do que seria utilizado na obra e o que seria desconsiderado. Neste primeiro momento, foi decidido que faríamos uso das cinco vanguardas, na qual o nosso parâmetro de composição seria alterado a

² Referências encontradas em sites de estudos sobre Vanguardas Europeias como Português: literatura escrita por Warley Souza.

cada uma delas e a nossa linha dramática se teceria a partir do uso da cronologia temporal de surgimento das mesmas.

2.2.1 CENA I: CONTÁGIO PRECISO

Seguindo essa abordagem, iniciaram os laboratórios para a criação da primeira cena, que ao final da obra foi nomeada como *Contágio Preciso*, na qual tínhamos como referência o Cubismo³. As características principais desta Vanguarda incluem a valorização de formas geométricas, distorção da realidade, sobreposição de vários planos e fragmentação. Com base nisso, os parâmetros de criação escolhidos pelo grupo para a composição da cena foram as formas retilíneas e geométricas, usando como estratégia a oposição destes movimentos com a corporeidade fluida e circular. A referência principal nesta cena eram os quadros cubistas como *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) e *Violino e Candelabro* de Georges Braques (1910).



01. Les demoiselles d'Avignon de Picasso



02. Violino e Candelabro de Braques

Dentro desses parâmetros, iniciou-se a investigação dos movimentos para a composição da cena. Uma das principais questões do grupo nessa etapa era: qual seria a melhor maneira de contaminar o movimento fluido com este movimento cubista, retilíneo e geométrico? Para responder a essa pergunta, foram realizados diversos testes, tais como: contaminação através do toque, do olhar, da imitação do

³ Referências encontradas em sites de estudos sobre o Cubismo, como Toda Matéria, escrito por Laura Aida; Brasil Escola, escrito por Luiza Brandino; Mundo Educação, escrito por Warley Souza; Português: literatura, escrito por Warley Souza.

movimento, da repetição, entre outros. Apesar de todos os testes realizados, o grupo ainda não conseguia definir o critério mais eficaz, pois eles experimentavam os movimentos em seus próprios corpos e, assim, não tinham uma visão externa sobre como seria a aplicação na cena.

Além disso, outro objetivo da cena era recriar, com os corpos das artistas, pequenos quadros cubistas, nos quais cada uma propunha um movimento estático utilizando os parâmetros cubistas, enquanto as outras intérpretes se encaixavam na imagem, formando, ao final, uma espécie de pintura cubista. No entanto, este laboratório enfrentou a mesma dificuldade do anterior: não conseguíamos visualizar o resultado visual final de cada quadro.

Assim, sob a orientação e direção da professora Vivian Barbosa, que na época ministrava a disciplina de Práticas Corporais à qual o coletivo pertencia, foi desenvolvido um workshop para a cena. Essa disciplina em questão tem o intuito de auxiliar os discentes a pesquisarem melhores formas de abordar suas práticas em seus trabalhos do Estágio, atuando de forma interligada ao mesmo. As quatro artistas ministraram este workshop, cada uma delas sendo responsável por uma etapa da oficina. As etapas eram divididas em: 1º preparação corporal para a cena; 2º conexão do grupo; 3º contaminação; 4º quadros cubistas. Dessa maneira, aproveitando a virada de semestre e a chegada dos novos calouros no Curso de Dança, o grupo ofereceu o workshop para os ingressantes, expondo a eles a temática abordada. Durante esse workshop, os participantes puderam aplicar os parâmetros definidos pelo coletivo, experimentando em diferentes corporeidades e técnicas de dança. Isso permitiu ampliar as ideias e possibilidades até então vivenciadas pelas artistas e, principalmente, proporcionar o tão desejado papel de público.





Após a realização desse workshop, o grupo chegou à escolha do parâmetro que seria utilizado para a contaminação: as repetições dos movimentos. Dessa forma, uma das intérpretes iniciaria em cena, executando movimentos lineares e geométricos, enquanto as outras três entrariam no palco, em momentos distintos, com uma corporeidade circular e fluida. Conforme interagiam com a primeira intérprete, começavam a se contaminar e a reproduzir movimentos idênticos aos dela. Ao elaborar a dramaturgia completa da cena, o grupo sentiu a necessidade de dividi-la em três microcenas. A primeira delas retrataria o processo de contaminação do coletivo, a segunda exploraria o aprofundamento dessa corporeidade cubista específica no grupo com movimentos lineares e geométricos e, por fim, a terceira consiste na montagem de quadros cubistas, buscando alcançar um corpo 2D estático, aproximando ainda mais a cena das referências absorvidas da Vanguarda Cubista.

À medida que o grupo resolveu o grande dilema da contaminação, uma nova questão surgiu. Um forte desejo compartilhado pelo grupo era o de desenvolver toda a obra com base em coreografias⁴ pré-definidas, sem recorrer à improvisação. Esse desejo deriva da mesma relação mencionada anteriormente de aplicar o formato de dança praticado fora da universidade, no qual trabalhos improvisados não são comuns, além de proporcionar uma sensação de segurança e controle do resultado final para as criadoras.

No entanto, como o grupo inicialmente recorreu à improvisação como método laboratorial para explorar as diferentes formas de contaminação, isso gerou uma resistência criativa no grupo, uma vez que cada uma das artistas estava imersa em seu próprio processo improvisatório para a cena. Nossos corpos e o próprio trabalho pareciam se opor à ideia de uma coreografia, mesmo que nossas mentes a desejassem. Diante desse impasse, a professora Vivian Barbosa percebeu nosso conflito e sugeriu que, em vez de rejeitarmos o uso da improvisação, pensássemos em formas de improvisar que nos trouxessem confiança. Isso poderia ser alcançado através da definição de parâmetros para a improvisação do grupo, os quais todos os membros do coletivo deveriam seguir. No início do vídeo a seguir, até 5:50, é

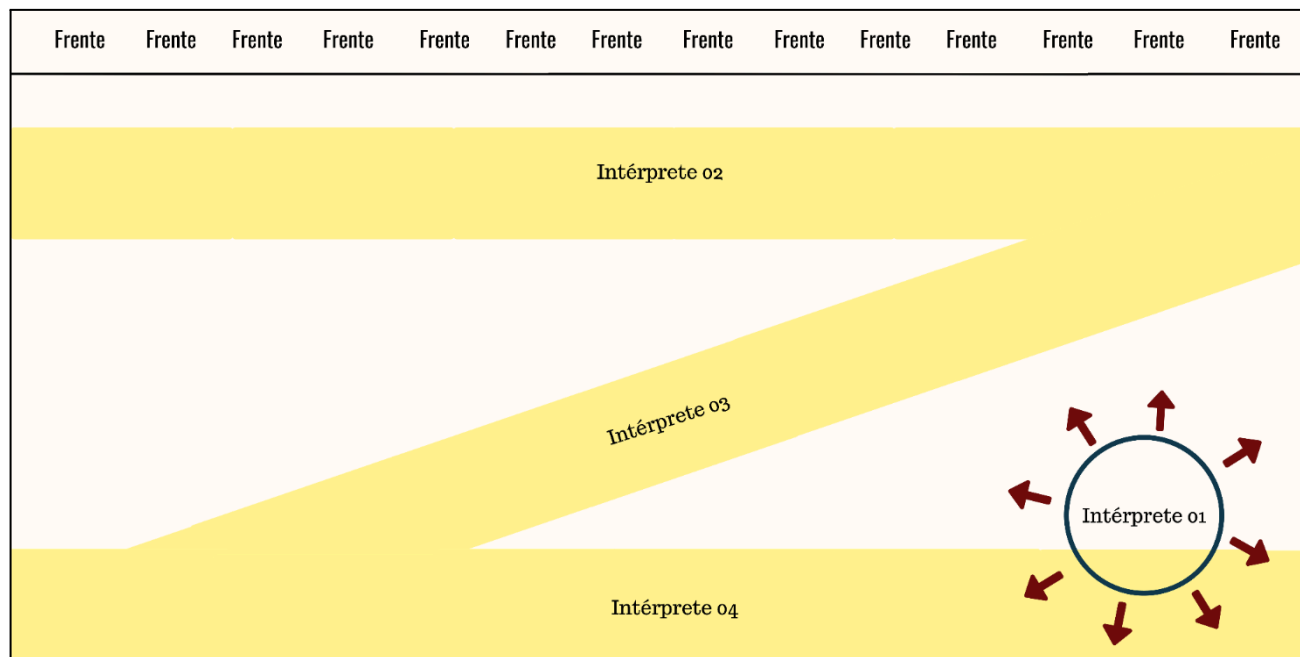
⁴ A palavra coreografia aqui está sendo usada para descrever criações com movimentos pré definidos e estabelecidos pelo grupo no trabalho, os quais não se alteram em hipótese alguma de uma apresentação para outra. Entendo que é possível também compreender a improvisação como um formato de coreografia, mas nesta pesquisa vamos limitar sua definição como uma “sequência de movimentos pré definidos e estabelecidos”.

apresentada uma experimentação da improvisação antes da definição desses parâmetros.

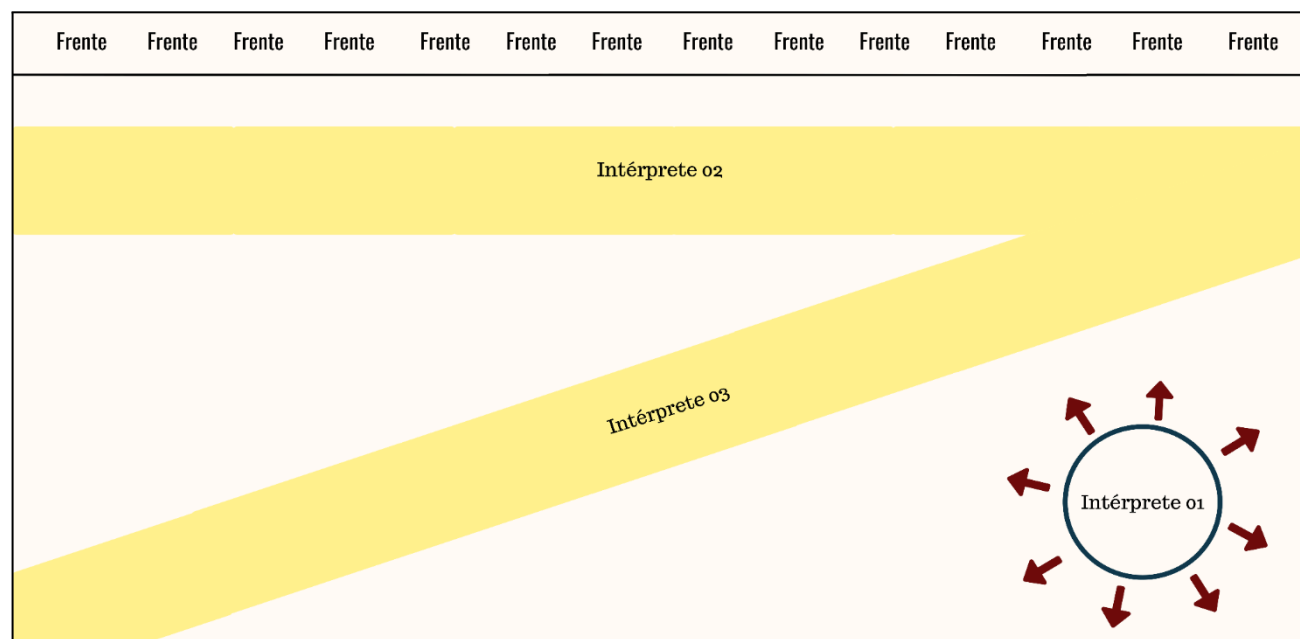


<https://youtu.be/DL88bO3-uXE>

Diante disso, o grupo se empenhou em estabelecer definições e diretrizes para o desenvolvimento dessa improvisação. Ficou acordado que os movimentos deveriam apresentar variações em suas dinâmicas, incorporando tanto movimentos rápidos quanto lentos, e que essas variações deveriam ocorrer nos três níveis - alto, médio e baixo. Além disso, definiu-se o momento exato de entrada de cada intérprete na cena, um aspecto que não poderia ser alterado de uma apresentação para outra. Outro ponto definido foi o trajeto que cada artista poderia seguir no palco, o qual se revelou como um elemento visual crucial da cena. O grupo optou por trabalhar com o contraste, permitindo que apenas a intérprete com uma corporeidade retilínea pudesse se mover livremente pelo palco, enquanto as outras intérpretes, com movimentos fluidos, ficariam restritas a uma trajetória linear, marcada pela iluminação. Esses padrões de luz permaneciam em cena até que cada intérprete, ao se contaminar, alterasse sua corporeidade, tornando-se então livre para se movimentar pelo palco, da mesma forma que a intérprete inicial.



Mapa inicial



Mapa final

Após essas determinações, o grupo prosseguiu com seus testes, ensaios e análises da improvisação. Essa abordagem permitiu criar um repertório de estratégias para a cena, identificando o que funcionava e o que não funcionava. Satisfeito com a composição resultante, o grupo avançou para a próxima microcena.

O desenvolvimento da segunda microcena foi significativamente diferente da primeira. Nesta fase, não houve laboratórios para explorar uma nova corporeidade ou resolver questões específicas. A corporeidade já tinha sido trabalhada anteriormente e estava incorporada nos corpos das intérpretes. Assim, o foco do trabalho foi voltado para a criação de sequências de movimentos, utilizando técnicas compartilhadas pelas criadoras. Cada uma delas contribuía com sugestões de pequenas movimentações, enquanto as outras artistas complementavam com novas ideias, mantendo a corporeidade fixa com movimentos lineares e geométricos. Nesta parte da cena, também foi reintroduzido o uso da repetição, que antes era utilizado de forma discreta entre as contaminações, agora de maneira mais evidente e enfática.



<https://youtu.be/fs6YuPFOa6Q>

Acesse o QR code e tenha acesso a um vídeo do experimento

Durante o processo de montagem, uma das artistas do coletivo, Julia Silva, sofreu uma lesão nos ligamentos do joelho, o que a obrigou a interromper suas práticas como intérprete. No entanto, ela permaneceu ativa no coletivo, desempenhando papéis de criadora e produtora do trabalho. A partir desse momento, o grupo, que já contava com um número reduzido de intérpretes para dividir as cenas, enfrentou o desafio de pensar e criar suas performances com apenas três artistas em cena.



<https://youtu.be/oTnVnwZ1mZQ>



<https://youtu.be/f2ZPjeppm-k>

Chegamos à parte final da cena *Contágio Preciso*, na qual incluímos a montagem dos quadros cubistas. Realizamos alguns testes com os quadros, optando inicialmente por mantê-los improvisados, assim como na primeira parte da cena. Esses quadros seguiam uma trajetória reta pelo palco, começando sua composição de um lado e envolvendo todas as intérpretes. Uma vez que todas as artistas estavam no quadro, ele se desfazia e uma nova composição era iniciada, atravessando todo o palco. No vídeo abaixo, entre 6:10 e 6:45, mostramos nossas primeiras experimentações nesse formato. Essa abordagem permaneceu até nosso primeiro compartilhamento do processo.



<https://youtu.be/DL88bO3-uXE>

Durante o processo de criação do trabalho, as disciplinas do Estágio Supervisionado de Ateliê do Corpo/Atuação, organizadas pelo nosso orientador, Lakka, incluíam pequenos compartilhamentos obrigatórios do trabalho ao final de cada semestre como parte da avaliação. Nestes compartilhamentos, cada artista-criador discente tinha a opção de convidar pessoas específicas para fornecer feedback ou apenas apresentar para os demais membros da turma. No entanto, nosso grupo sempre expressou o desejo de convidar pessoas externas à disciplina para observar o progresso do processo criativo. Acreditávamos que ao obter um maior número de perspectivas, teríamos uma variedade mais ampla de feedbacks, o que nos ajudaria a levantar mais questões e a direcionar o desenvolvimento do trabalho.

No primeiro compartilhamento, o grupo convidou as egressas Beatriz Freire e Cecília Resende, que também contribuíram com as demandas técnicas necessárias

para a realização da mostra, além da presença da docente Vivian Barbosa, que orientava a turma na disciplina de Práticas Corporais. Também foram convidados os alunos da 10ª turma do Curso de Dança, juntamente com a professora Claudia Muller, que estariam disponíveis durante o intervalo de suas aulas para assistir à apresentação.

Durante o feedback após a apresentação da cena *Contágio Preciso*, muitas reflexões e questões foram levantadas pelos convidados, como por exemplo: Como o figurino contribui ou atrapalha a cena? Qual a melhor forma de evidenciar para o público os parâmetros existentes na improvisação? No entanto, uma pergunta feita por Beatriz Freire ecoou especialmente naquele momento: por que optamos por mostrar a criação e decomposição dos quadros no final da cena? Essa indagação nos trouxe uma possibilidade que até então não havia sido considerada pelo grupo: como seria não mostrar a composição dos quadros?

Esse feedback suscita-nos várias reflexões sobre a natureza do espetáculo e sua relação. A pergunta feita por Beatriz Freire sobre a escolha de mostrar a criação e decomposição dos quadros no final da cena nos leva a refletir sobre a existência dupla do espetáculo e sua relação com a dramaturgia, citada por Ana Pais (2016), em seu texto *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*.

O espetáculo tem uma existência dupla: um tecido visível, constituído e fundamentado por pregas invisíveis. As opções que materializam o espetáculo no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que as integram. Dobrando para dentro, complexificando e estruturando o espetáculo, a dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido, entretece as pregas do invisível no visível. Nesse trabalho microscópico de criar relações de cumplicidade, a dramaturgia, velha tecelã, delimita um território de participação no espetáculo. É próprio da configuração do espetáculo a existência de dobras invisíveis, de sentidos implicados e decorrentes da articulação de materiais cênicos (corpo, luz, som, palavra etc.). (Pais, 2016, p.46).

Nessa perspectiva de Pais (2016), o espetáculo possui um tecido visível, composto pelos elementos perceptíveis aos sentidos, mas também é fundamentado por pregas invisíveis, representando os aspectos implícitos e subjacentes que são articulados pela dramaturgia. A dramaturgia atua como uma velha tecelã, selecionando e desenvolvendo uma relação entre o visível e o invisível. As dobras invisíveis do espetáculo, os sentidos implicados e decorrentes da articulação dos materiais cênicos, são essenciais para sua configuração e revelam como a dramaturgia cria essas relações complexas e sutis, trazendo à tona os significados subjacentes que permeiam a experiência.

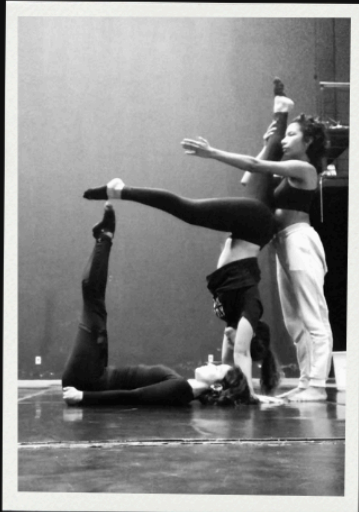
Esse retorno na época provocou uma reflexão profunda sobre a dramaturgia dos quadros ao final da cena cubista, levando o grupo a repensar como poderia apresentá-los ao público sem revelar seu processo de montagem, uma vez que ainda não haviam cogitado essa utilização do invisível. Isso resultou na realização de novos laboratórios de pesquisa, nos quais foram conduzidos testes de luz para criar as imagens dos quadros durante blackout, de modo que a luz só retornaria quando os quadros estivessem totalmente montados. Essa abordagem levou o grupo a adotar um novo modelo de criação dos quadros, abandonando a improvisação em favor da predefinição dessas imagens. Com o apagamento das luzes, surgiram questões que complexificaram a improvisação, como a distribuição e disposição espacial das integrantes, bem como a relação entre as formas corporais escolhidas por cada uma delas.



<https://www.youtube.com/watch?v=Lsq7XUJfvTU>



https://www.youtube.com/watch?v=R7B79_aplds



Desencadearam-se então laboratórios musicais, buscando formas de sinalizar através da sonoridade os momentos de aparição dos quadros da cena, com batidas específicas para que o técnico de luz fosse capaz de identificar os momentos corretos. No entanto, essa abordagem não se tornou viável, uma vez que o músico responsável por auxiliar na construção da musicalidade do trabalho enfrentou imprevistos e não pôde concluir sua colaboração. Desse modo, precisamos voltar para as opções musicais já existentes e, assim, reformular a estratégia para a aparição dos quadros. Isso direcionou o trabalho novamente para um caminho diferente do que havia sido planejado inicialmente pelas artistas, dessa vez não por uma mudança de escolhas das mesmas, e sim por um imprevisto ocorrido no percurso. Por conseguinte, a dramaturgia dessa cena se transformou a partir desta mudança inesperada, uma vez que a mesma não se dá apenas sobre as ações planejadas do processo, mas também sobre as inopinadas. Diante disso, novas abordagens foram testadas e foi estabelecido um intervalo de tempo padrão entre os quadros, com variações sutis entre eles. Durante todo esse processo de laboratórios sonoros da cena, metrônimos foram utilizados para auxiliar na contagem do tempo de intervalo entre as aparições de cada quadro.



<https://www.youtube.com/watch?v=ehcGmPggdX4>

Adicionalmente, essa alteração não se limitou apenas aos intervalos entre os quadros, mas também afetou as suas aparições espaciais. Anteriormente, os quadros surgiam ao longo de uma linha horizontal no palco, enquanto nesse novo modelo eles passaram a emergir de diferentes direções no espaço cênico.

Ideia inicial de distribuição dos quadros:

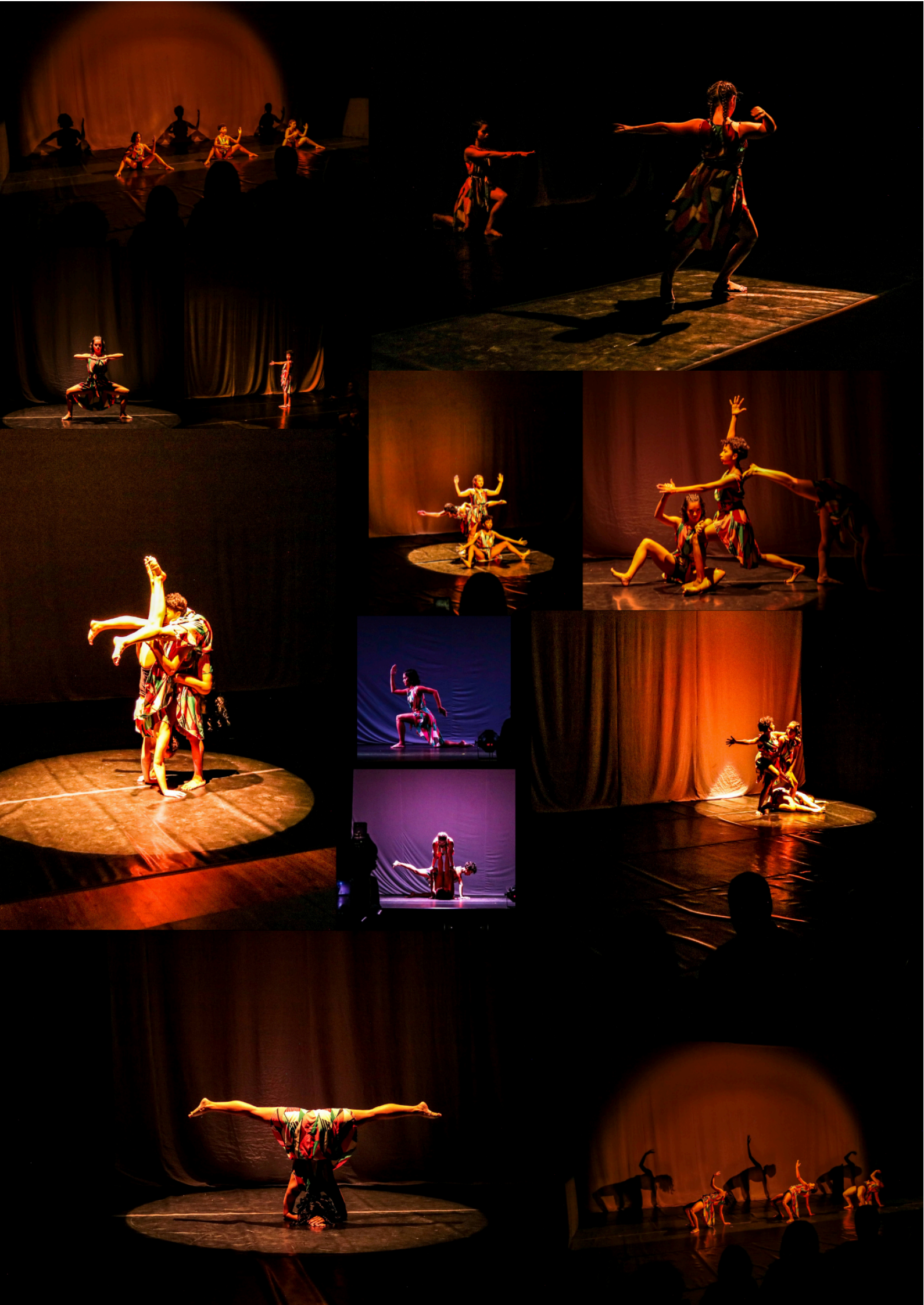


Ideia final:



Com base nessa experiência, é possível observar como um único feedback levou ao desencadeamento de modificações sucessivas umas às outras que alterou toda a configuração inicial da micro cena. Diante desse viés, podemos perceber que isso surge devido às escolhas que vão sendo feitas ao longo do processo, sendo

essas de desejo das artistas-criadoras ou estando intrínsecas ao desejo e construção da obra. Neste caso, por exemplo, ao escolher adicionar o blackout entre os quadros, novas escolhas vão sendo feitas vindas das demandas necessárias para sua realização. Essas escolhas constroem uma dramaturgia da cena, juntamente com as decisões vindas dos desejos das artistas, e direcionam e ressignificam a obra.



2.2.2 CENA II: CESSAR O INCESSANTE

Prosseguindo com o desenvolvimento do projeto, adentramos na segunda cena, batizada de *Cessar o Incessante*, inspirada na Vanguarda Futurista. Nesta fase, o grupo se reorganizou de maneira um tanto distinta em comparação à primeira cena. Como mencionado anteriormente, uma das integrantes, Julia Silva, sofreu uma lesão no joelho que a impossibilitou de participar da cena como intérprete, passando a contribuir com a produção, criação e organização do trabalho. É fundamental destacar que essa limitação na inclusão da artista como intérprete da obra surgiu devido à escolha das técnicas de ballet, jazz e contemporâneo como base para os movimentos propostos inicialmente pelo grupo, dos quais a própria Julia optou por não abrir mão. Diante dessa situação, dada a limitação de tempo para a conclusão do projeto, tornou-se inviável para Julia executar esses movimentos, uma vez que seu corpo já estava familiarizado com sua realização de maneira específica e aprendê-los sob um novo formato exigiria um tempo mais estendido. Em outras circunstâncias, Julia poderia ter participado como intérprete. Essa perspectiva nos leva a refletir sobre como a dramaturgia poderia ter tomado rumos completamente distintos se o grupo tivesse optado por adaptar-se à situação de Julia. Nesse cenário, muito provavelmente o trabalho que temos hoje não existiria e, em seu lugar, teríamos uma versão totalmente diferente.

Diante disso, Julia assumiu a liderança da criação, desempenhando os papéis de diretora e coreógrafa. Inicialmente ela compartilhou suas referências e explicou um pouco de seus desejos para a cena. Afastando um pouco da abordagem utilizada na primeira cena de buscar referências em obras desenvolvidas na época, Julia se conectou mais com o contexto e o pensamento pelo qual a Vanguarda Futurista se perpassa.

Essa vanguarda possui como suas características principais a velocidade das mudanças, os avanços industriais, o enaltecimento da audácia e da revolução, a dinamicidade e euforia com as novas descobertas e inovações tecnológicas, encurtamento de distâncias e a aceleração das máquinas e da vida.⁵ No Manifesto Futurista, de 1909, escrito pelo poeta Filippo Marinetti, em um de seus trechos ele vai citar que, "até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o

⁵ Referências encontradas em sites de estudos sobre o Futurismo, como Toda Matéria, escrito por Laura Aida; Brasil Escola, escrito por Luiza Brandino; Mundo Educação, escrito por Warley Souza;

sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro" (Marinetti, 1909).

Na cena, o foco é explorar algumas características fundamentais da Vanguarda Futurista, destacando a velocidade como seu principal parâmetro de composição. Julia propõe uma abordagem literal, iniciando com uma corrida incessante no mesmo lugar. É uma corrida exaustiva, na qual por vezes parece haver avanço, enquanto em outras parece que se está retrocedendo. Durante essa corrida, as intérpretes também competem entre si pelo espaço desejado. Para tornar a cena mais eficaz, as três intérpretes passam por um laboratório de resistência física, onde treinam juntas as diferentes velocidades e dinâmicas, assim como a corrida estacionária e maneiras de disputar o espaço ocupado por outra. Nesse último aspecto, é essencial aprender a interagir com o corpo das outras de forma cuidadosa, evitando possíveis lesões.

A cena se desenrola da seguinte maneira: uma das intérpretes inicia uma corrida no centro do palco, seguida logo depois pelas outras duas, que tentam acompanhar o ritmo da primeira. Elas variam suas velocidades, ocasionalmente uma consegue avançar na corrida e ficar à frente das outras, enquanto as demais lutam para alcançá-la ou ultrapassá-la. Essa dinâmica continua mudando até que, em determinado momento, todas alcançam a mesma posição e começam a competir entre si pelo espaço central. Num frenesi de empurrões e trocas de posições, uma delas se desvincula do grupo, quebrando o ciclo estabelecido até então.

Com essa quebra de repetição, a intérprete que se desvincula do grupo segue agora sozinha em uma sequência de movimentos dinâmicos, de uma alta complexibilidade técnica e difícil realização, enquanto a dupla continua sua corrida, agora por novas direções. Essa corrida só se encerra para dupla quando a intérprete solitária as encontra novamente dando seguimento para um novo rumo da cena. Juntas mais uma vez as três vão percorrer pequenas acrobacias, saltos e passagens complexas e elaboradas com movimentos acelerados. Essa sequência de ações busca conectar o enaltecimento da audácia e inovação com a realização de movimentos rebuscados, assim como a ideia de conexão, onde algo sempre se conecta a outra coisa, e a aproximação que a tecnologia proporciona. Tudo isso com ênfase na velocidade como elemento central.

Ao compararmos o processo de criação desta cena com o de *Contágio Preciso*, percebemos um direcionamento mais preciso desde o início. Isso se deve ao fato de que o papel de diretora e coreógrafa ter sido atribuído a uma única artista, que ficou responsável por todas as decisões finais. Com os desejos e direcionamentos emanando de um único ponto, as escolhas ao longo do processo tornaram-se mais simplificadas, uma vez que o número de ideias, opções e possibilidades diminuiu. No entanto, surgem as questões sobre como isso afeta a dramaturgia e o seu método de construção neste caso.

A prática da dramaturgia se desdobra de diversas maneiras ao longo de um processo de criação, manifestando-se como uma atividade multifacetada. Ana Pais (2016) descreve em seu texto as múltiplas tarefas e funções específicas dos dramaturgistas contemporâneos, tanto no trabalho com materiais cênicos quanto nos ensaios, ilustrando assim a multiplicidade dessa prática.

O vasto e diversificado elenco de tarefas pode ser lido tanto como uma consequência da especialização (do fato de cada vez mais estreitarmos o âmbito da nossa atividade, havendo, portanto, dramaturgistas especializados em determinadas tarefas) quanto como resultado da evolução do conceito de dramaturgia e da amplitude de exigências feitas ao dramaturgista contemporâneo (Pais, 2016, p. 35).

Como mencionado anteriormente, neste processo, a dramaturgia surge das escolhas feitas ao longo do caminho, seja por desejo das criadoras ou por necessidade intrínseca ao trabalho. Nesta cena, apesar dos anseios de Julia, a dramaturgia se desenvolve conforme a capacidade técnica e, em alguns casos, física das outras intérpretes. Por exemplo, a definição do tempo de corrida considera a resistência das artistas, as escolhas de movimentação do trio e a atribuição de quem as executa depende das habilidades técnicas de cada uma. Embora essas questões permeiem todo o trabalho devido ao envolvimento das técnicas do ballet, jazz e contemporâneo, nesta cena específica, elas colaboram diretamente com a dramaturgia ao determinar o que permanece ou não na obra, ou seja, quais dos desejos e ideias de Julia serão concretizados. Isso difere da outra cena, uma vez que as possibilidades e ideias eram levadas pelas próprias intérpretes, considerando suas dificuldades e limitações individuais. Neste momento, a dramaturgia se vincula não apenas às escolhas mas também na relação entre as intérpretes e Julia, onde o conhecimento prévio dos repertórios profissionais individuais das artistas influencia as direções e escolhas da obra.

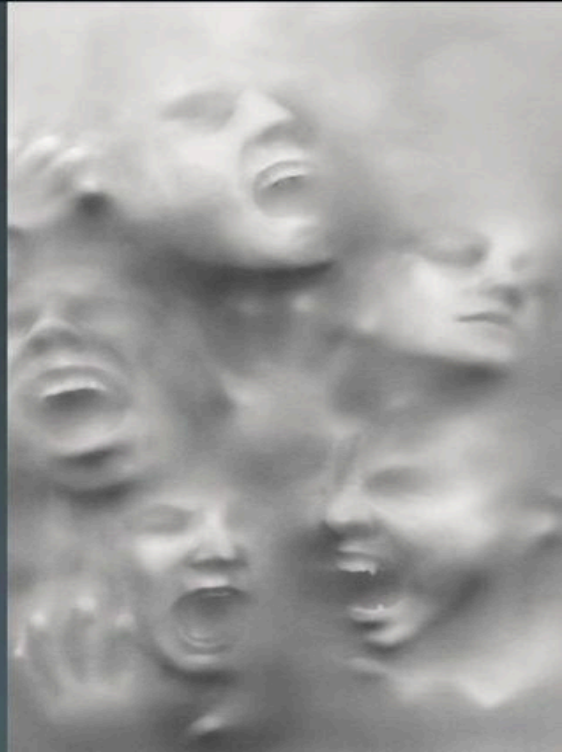
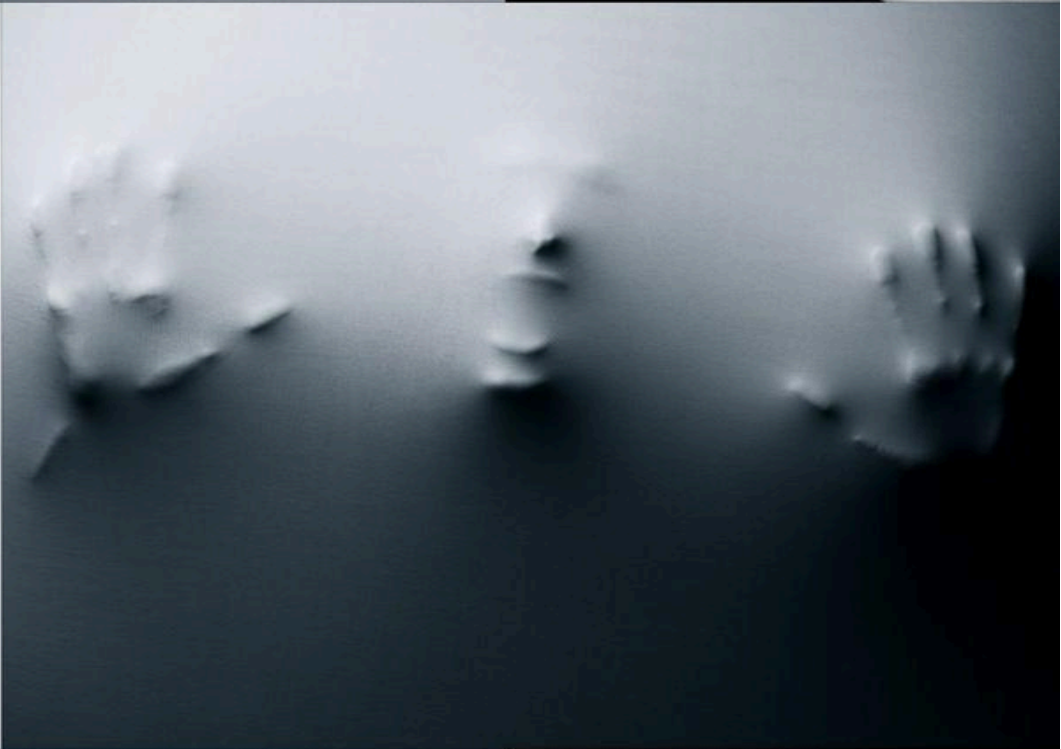
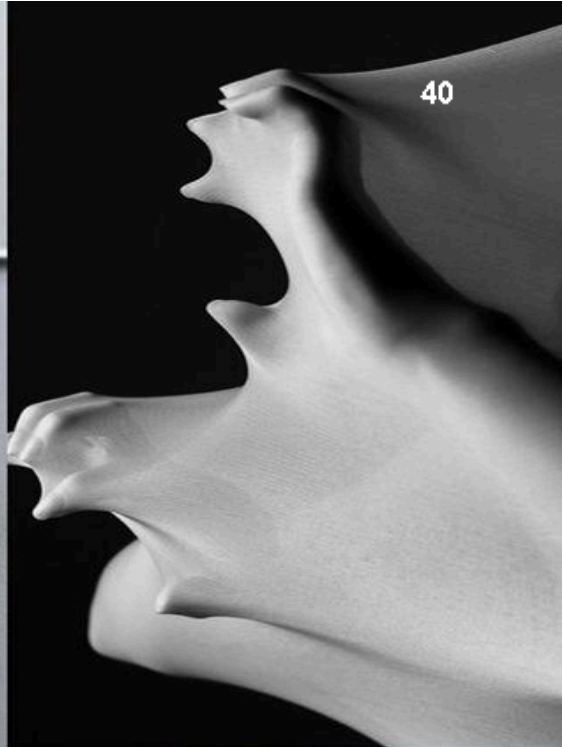


2.2.3 CENA III: REVELAÇÃO DO ÂMAGO

Na cena seguinte, exploramos a Vanguarda do Expressionismo como fonte de inspiração, a qual ganhou o nome de *Revelação do âmago*. Conhecido pelo seu contraste com o impressionismo, esse movimento é renomado por sua perspectiva sombria e distorcida da realidade. Ao expressar uma interpretação individual do mundo, ele concentra-se nos aspectos mais obscuros da condição humana, destacando o medo, a angústia existencial e a solidão. Reconhecido principalmente por suas pinturas, como *O Grito*, de Edvard Munch (1893), as obras apresentam traços grossos e frequentemente distorcidos, com cores intensas. Na literatura, o expressionismo aborda a decadência do mundo burguês e capitalista, evidenciando as disparidades sociais e a sensação de impotência da humanidade diante delas⁶.

Considerando esses aspectos, após o grupo buscar inspiração, a artista-criadora Gabriela manifestou o desejo em aprofundar a exploração da distorção em cena, tanto através dos movimentos corporais quanto na integração de elementos cênicos. Surgiu então a proposta de utilizar um tecido branco como objeto de investigação. Juntamente a isso, foram compartilhadas as imagens do quadro 05 como referências de distorções a partir do uso do tecido. Com isso, Gabriela apresentou os primeiros materiais de pesquisa.

⁶ Referências tiradas de sites de estudos sobre o expressionismo, como Toda Matéria, escrito por Laura Aida; Só Literatura; Mundo Educação, escrito por Luiza Brandino.



Assim começaram os primeiros experimentos para a cena. Com um tecido branco medindo aproximadamente 2m de largura por 1m de altura, o grupo explorou diferentes maneiras de manipular o tecido em conjunto com as contorções corporais. Desde ficar deitado sob o tecido até ficar de pé atrás dele, ou mesmo sentar-se coberto por ele, diversas abordagens foram testadas. No entanto, o grupo começou a perceber uma ausência de corpos em cena, um elemento que já havia sido identificado em cenas anteriores, onde encontraram soluções alternativas para supri-lo. No entanto, nesta cena o aumento no número de corpos não era algo que o grupo desejava abrir mão. Embora o expressionismo trate da solidão e de uma visão individualizada da expressão, na perspectiva do grupo representa uma sensação que afeta coletivamente os indivíduos, mesmo que eles sintam-se sozinhos em seu interior. Nesse sentido, era crucial para as artistas transmitir a ideia de um grande coletivo, cada membro se distorcendo de sua própria maneira sobre o tecido. Assim, o grupo decidiu abandonar o uso do pequeno tecido e partir para uma nova experimentação, utilizando um tecido branco como pano de fundo do teatro e da cena.

Diante desse cenário, o grupo buscou artistas corporais interessados em colaborar e participar do projeto, recrutando indivíduos do Curso de Teatro e do Curso de Dança da UFU. A eles foram apresentados estímulos para a cena, que incluíam a ideia de contorção dos corpos e do tecido, em conjunto com as imagens de referência. A música também foi introduzida, a qual começava de forma suave e gradualmente se intensificava, uma escolha intencional destinada a guiar os intérpretes na direção desejada.

Assim, a cena se desenrolava nos bastidores, no fundo do palco, atrás do ciclorama, enquanto os artistas executavam uma dança invisível com o tecido branco que se estendia por toda a extensão do palco. Para o público, apenas as distorções e ondulações sob o tecido eram visíveis. Mais uma vez, a escolha dramática da obra recaía sobre o trabalho com o invisível.

Durante minhas pesquisas individuais sobre expressionismo, a literatura da época⁷ teve um impacto significativo em mim. Assim, durante esses estudos, compartilhei alguns poemas com o restante do grupo, os quais lemos e discutimos

⁷ Segundo Laura Aidar, arte-educadora, fotógrafa e artista visual, em sua matéria sobre o expressionismo no site Toda Materias, na literatura esses materiais eram encontrados em periódicos alemães como Der Sturz - A Tempestade, dirigida por Herwart Walden e na revista mais ligada à política, Die Aktion, de Frank Pfemfert, onde se publicavam textos e poemas da época.

como cada um deles ecoava em cada artista e na composição da cena. Foi durante a leitura do poema *Setembro* de Geo Milev (1924)⁸ que o grupo se calou, permitindo que as palavras ressoassem pelo ambiente. Diante deste episódio, entendemos que esse era o texto da cena.

A escolha do poema *Setembro* como o texto central da cena reflete o poder da intuição na prática dramatúrgica contemporânea. Conforme observado por Marianne Van Kerkhoven (1994), em entrevista, a intuição é um instrumento essencial para lidar com a complexidade do cenário teatral atual, permitindo ao dramaturgista resolver quebra-cabeças e organizar o caos em uma nova ordem temporária (Kerkhoven, 1994, p.146). Essa abordagem enfatiza a importância de confiar na intuição para fazer escolhas dramatúrgicas significativas e impactantes, como a seleção do poema que ressoou tão profundamente no grupo.

⁸ O livro do qual o poema *Setembro* de Geo Milev (1924) foi publicado foi confiscado e o autor preso na época. Hoje é possível encontrar o poema em alguns sites sobre a literatura expressionista na internet.

Setembro - Geo Milev¹⁹²⁴

“Nos vales escuros,
antes do amanhecer,
em todas as montanhas
e vales
campos desertos , com fome, aldeias
lamacentas,
villorrios,
cidades,
pátios
e favelas
nas fábricas, nos armazéns, nas estações
no celeiro
nas fazendas
e nos moinhos
nos escritórios
centrais estabelecimentos elétricos

nas ruas e nas curvas
acima
entre desfiladeiros, falésias, picos e encostas
dos campos
inclinados
nos lugares mais escuros e mais desertos
nas florestas amarelas de outono
nas pedras
na água
nos redemoinhos tórridos
nos
jardins das pradarias
campos
vinhas
nos abrigos dos pastores,
entre arbustos,
restolho,
pântanos, queimando
flores com espinhos:
esfarrapado,
sujo de lama,
faminto
de rostos entorpecidos
de trabalho emancipados
dos deformados, quentes e frios,
deformados
aleijado descalço
sépia
negra torturado ordinário selvagem raivoso furioso

– Sem rosas,
sem canções,
sem marchas e tambores,
sem clarinetes, tímpanos e
órgãos,
sem trombones, trombetas e
cornetas:

sacos esfarrapadas sobre seus
ombros,
espadas em vez brilhantes –
roupas comuns em mão
mendigos com paus
com paus
picos
fichas
arados
eixos
falcões
girassóis
– jovens e velhos –
todos correm, em todos os
lugares
– como uma manada de animais
cegos
na corrida alucinante para
saltar,
olhares
de touros furiosos –
com gritos
com uivos
(atrás deles – noturnos –
petrificados)
voaram, avançando
em um formidável distúrbio
sublime e
imparável : O POVO!

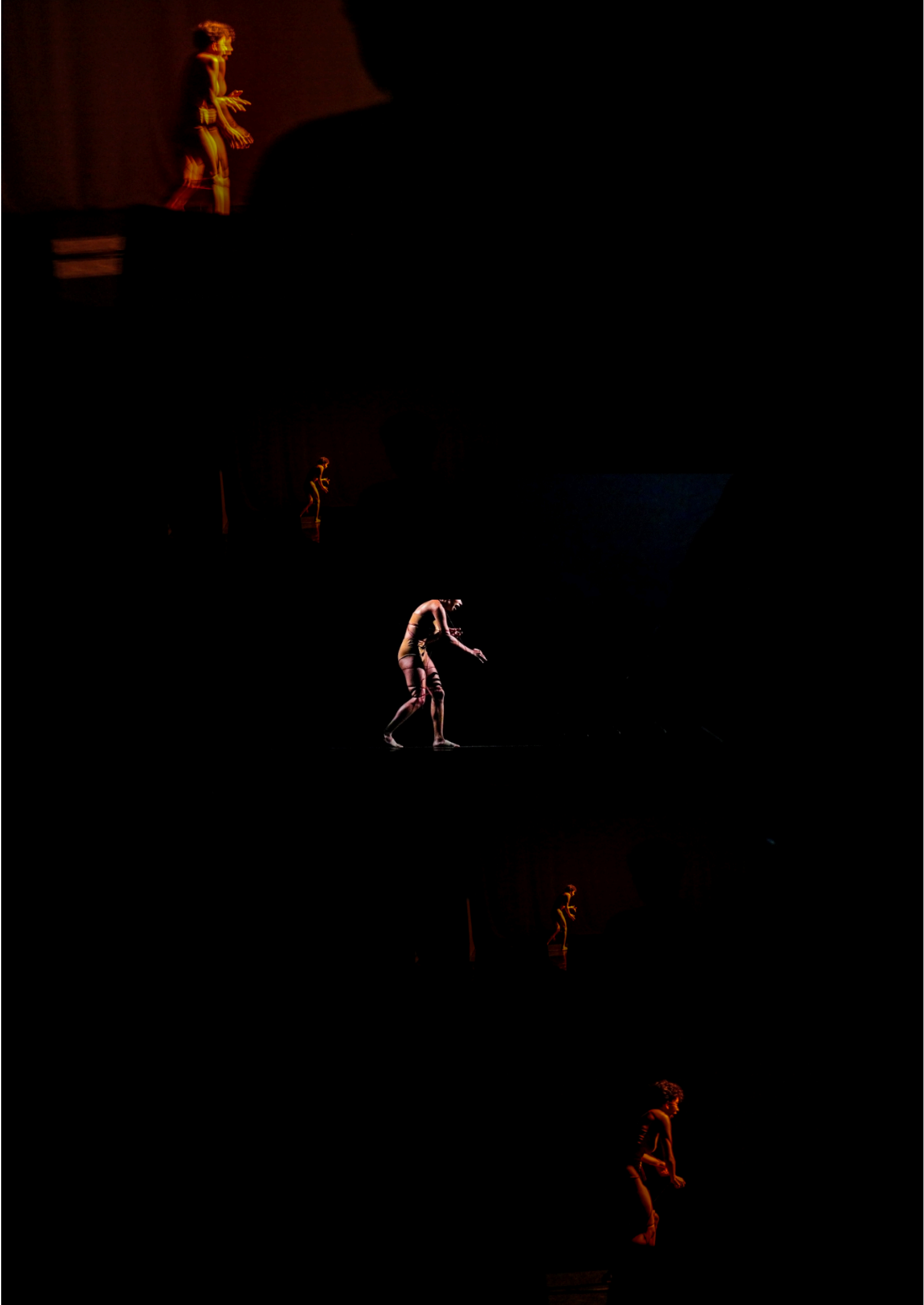
Depois disso, o grupo iniciou experimentações para integrar o poema à cena das distorções. Fragmentos do poema foram testados sobre a trilha sonora, além de citações do mesmo pelas intérpretes-criadoras em cena. Houve também tentativas de projetar imagens das palavras sobre o tecido em movimento. Essa análise sobre os materiais cênicos (poema; tecido, intérpretes; voz; movimento) e suas relações em cena compõem e interferem diretamente na dramaturgia da obra. Conforme afirmado por Ana Pais (2016) em seu texto *O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia*,

A consciência apurada de estarmos perante uma função específica de estruturação de materiais cênicos numa plataforma de colaboração dentro do coletivo permitiu o nascimento gradual de um dramaturgista participante. [...] Essa proposta demonstra uma consciência do trabalho dramático ao nível da recepção, produtor de efeitos para o público, o que nos ajuda à caracterização de uma dramaturgia do olhar pela sua tônica na potencialidade expressiva dos materiais e consequentes implicações da sua estruturação (Pais, 2004, p. 40-41).

Ao considerar a citação de Ana Pais (2016) sobre a consciência do trabalho dramático dentro de um contexto colaborativo, percebemos como a escolha e manipulação dos elementos cênicos não apenas compõem a obra, mas também moldam a experiência do público. Seguindo isso, após as experimentações supracitadas, todas essas abordagens resultaram em uma sensação de tumulto e sobrecarga, pois o poema já era bastante denso, assim como os elementos cênicos exploravam fortemente o visual do trabalho, com o auxílio dos colaboradores e do tecido branco. Reconhecendo que o poema por si só tinha grande impacto, o grupo decidiu aderir como acompanhamento do poema o resultado obtido pelas artistas em seu primeiro contato com ele: o silêncio. O poema seria então recitado sem acompanhamento de luz, som ou intérpretes, em um completo blackout, destacando-o como elemento principal e introduzindo o público ao Expressionismo. Para isso, convidaram Júlia Ceneda, estudante de Teatro da UFU e especialista em técnicas de dublagem, para integrar a trilha sonora do trabalho e recitá-lo. Após o contato com o grupo a mesma acabou se tornando a iluminadora do espetáculo.

Assim, no escuro do teatro, *Setembro* surge em sua solidão, marcando o início da cena *Revelação do Âmagô*. Ao término, as luzes se acendem e os colaboradores emergem em suas danças invisíveis por trás do tecido, sob uma luz penumbrosa. A cena se encerra novamente com um repentino retorno ao silêncio, agora com a presença de uma das intérpretes-criadoras, envolta por um barbante

vermelho que a prende e distorce seus membros. Atravessando o palco com dificuldade e evidenciando as contorções impostas por sua amarração, enquanto sua respiração ofegante se torna a principal sonoridade do momento, ela traz ao corpo toda distorção anteriormente apresentada.



2.2.4 CENA IV: O FÔLEGO

Continuando a obra, adentramos na cena IV, inspirada pelo movimento vanguardista do Dadaísmo⁹, a qual posteriormente ganharia o nome de *O fôlego*. Esse movimento se caracterizou fortemente pela ironia, sua natureza ilógica, de protesto e pela valorização do nonsense¹⁰. Com um desejo de questionar a própria essência da arte, o dadaísmo rompia com os paradigmas tradicionais e clássicos, optando por explorar a espontaneidade, o caos e a desordem. Ao mesmo tempo, criticava abertamente o consumismo e o capitalismo. Seu objetivo principal residia em chocar a burguesia da época, desafiando as convenções da arte tradicional, questionando a guerra e o sistema estabelecido.

Além disso, o Dadaísmo está associado a duas técnicas artísticas distintas. A primeira é a colagem, uma técnica em que fragmentos de diversos materiais são unidos uns aos outros ou sobrepostos, criando uma imagem composta por essas combinações. A segunda é o ready-made, que consiste na alteração de um objeto de seu contexto original para outro, provocando um efeito de estranhamento. Um exemplo emblemático dessa técnica é a obra de arte *Fonte*, de Marcel Duchamp (1887-1968), na qual um simples mictório é retirado de seu contexto cotidiano e exposto em uma galeria de arte, desafiando as noções contemporâneas de arte e provocando reflexões sobre a definição de arte e o papel do artista.¹¹

Em sua *Receita Dadaísta*, publicada em um jornal desconhecido, por Tristan Tzara, uma figura proeminente do movimento Dadaísta, exemplifica bem seu pensamento sobre a arte dadaísta:

Pegue um jornal. Pegue a tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (Tzara, 19__).

Essa abordagem surreal e disruptiva reflete a essência do Dadaísmo, desafiando as convenções literárias e celebrando a originalidade na criação artística.

⁹ Referências encontradas em sites de estudos sobre o Dadaísmo, como Toda Matéria, escrito por Laura Aida; Brasil Escola, escrito por Sílvia Tancredi; Mundo Educação, escrito por Warley Souza.

¹⁰ Segundo a Enciclopédia “Nonsense é o substantivo em inglês que significa sem sentido, absurdo ou contrassenso e indica manifestações contrárias à lógica.”

¹¹ Referências encontradas em sites de estudos sobre o Dadaísmo, como Toda Matéria, escrito por Laura Aida; Brasil Escola, escrito por Sílvia Tancredi; Mundo Educação, escrito por Warley Souza.

Com base nas características do Dadaísmo, o grupo estabeleceu algumas diretrizes como critérios para suas composições. Entre elas estavam: o caos, que seria expresso através das entradas e saídas das intérpretes do grupo no palco, alternando entre performances em trio, duos e solos. A técnica da colagem seria adotada pelo grupo para criar sua própria composição através da dança, utilizando movimentos coreografados que se sobrepunham em momentos específicos ou se combinavam em conjunto, assemelhando-se a uma colagem visual. Quanto ao ready-made, em vez de utilizar objetos cotidianos em contextos distintos, optou-se por incorporar movimentos cotidianos dentro das técnicas de dança já trabalhadas pelo grupo (ballet, jazz e contemporâneo). Tudo isso conectado a uma ideia de ironia e sarcasmo em cena.

A cena começou a se desenvolver a partir de uma composição coletiva, envolvendo tanto as intérpretes dentro da cena quanto aquelas que estavam fora dela. Os movimentos foram se entrelaçando durante sessões de experimentação e geração de novas ideias. Após vários ensaios experimentais, definiu-se o início da cena e, a partir daí, todos os parâmetros desejados foram gradualmente integrados.

Dado o foco central no sarcasmo, foi designada uma intérprete para encarnar essa qualidade ao longo de suas aparições na cena. Assim, a cena se inicia com a intérprete sarcástica sendo arrastada pelos pés em direção ao centro do palco por outra intérprete. Durante todo o percurso, a primeira expressa queixas e torna o processo mais difícil para sua carregadora. Ao chegarem ao centro do palco, a intérprete que a transportava a ergue e a manipula como uma marionete, permitindo que a sarcástica não precise sustentar nem controlar seus próprios movimentos. Alguns minutos depois, uma terceira intérprete entra em cena para auxiliar a primeira no controle dos movimentos da sarcástica que após alguns movimentos controlados, retira a intérprete sarcástica do palco, arrastando-a novamente pelos pés.

A intérprete, que ficou sozinha no palco, começa um solo explorando a ideia de movimentos cotidianos em cena, como procurar algo no bolso, passar a mão na cabeça em sinal de esquecimento, entre outros gestos. Depois de alguns movimentos na frente do palco, ela se dirige para o fundo, onde começa uma espécie de jogo de colagem. Ao trazer de volta as duas intérpretes ao palco, o trio repete o mesmo fragmento de movimentação, mas em espaços e direções

diferentes, criando assim um cruzamento de imagens entre as artistas durante a execução da sequência.

Ao final deste momento, a intérprete que protagonizou o solo com os movimentos cotidianos deixa o palco, abrindo espaço para um novo duo começar sua performance. Mantendo a temática da colagem em conjunto com a ideia dos movimentos cotidianos, a dupla explora sequências coreográficas distintas que se entrelaçam em alguns momentos. Para isso, o grupo desenvolveu duas danças completamente diferentes, mas com momentos específicos de sincronização. Para garantir essa harmonia, o grupo trabalhou em conjunto com uma contagem musical dentro das pulsações sonoras, decidindo que cada movimento sincronizado ocorreria a cada 8 tempos (ou 8 pulsações sonoras). Nessa parte, a dupla incorpora movimentos como sentar-se, olhar no espelho, passar as mãos pelo cabelo, entre outros gestos cotidianos, de forma discreta e ágil dentro das técnicas do ballet, jazz e contemporâneo, unificando todos os movimentos como uma única expressão, sem segmentação entre as técnicas e os gestos cotidianos.

Após esse novo jogo de colagens, a intérprete sarcástica, que desde sua reintrodução à cena pelo trio, mantinha em seus movimentos e expressões a ironia de sua personagem, desliga-se ao final de sua sequência em dupla, retornando ao seu estado de marionete. Neste momento, as outras duas intérpretes, tanto aquela que já estava em cena participando da dupla de colagens quanto a outra que estava fora de cena, correm para segurá-la e a carregam para fora do palco.

Em seguida, o palco permanece vazio por alguns instantes até que, ao fundo, retornam duas intérpretes, desta vez sem a presença da intérprete sarcástica. Este novo duo explora a ideia de movimentos mais cômicos, acompanhados pela ideia de uma marionete, dessa vez fluida, que transita de uma intérprete para outra, em uma brincadeira de controles sobre os movimentos da outra. O duo começa contornando o palco em um formato de L, do fundo até a frente, em um caminhar ágil, onde a liderança da caminhada se alterna a cada ciclo de repetição, de forma contínua, até chegarem à frente do palco. Ao atingir a área frontal, elas continuam com a ideia de repetição, mas agora focadas na imitação dos movimentos uma da outra. Uma intérprete executa uma sequência de movimentos e a outra a imita imediatamente. Nesses momentos, os movimentos adquirem o caráter da marionete, com corpos flexíveis que se desmontam e se recompõem. Durante todo o tempo, o duo mantém

essa alternância de comando, ora manipulando o corpo da outra, ora sendo manipulada, ora imitando os movimentos, ora sendo imitada. Este ciclo continua ao longo da frente do palco, culminando com a conclusão do espaço cênico e a saída das intérpretes do palco.

Enquanto o duo se afasta da cena, a intérprete sarcástica entra ao fundo, executando os mesmos movimentos da dupla. Agora em um solo, ela se distingue da dupla ao realizar uma dança com um forte controle corporal e dos movimentos, fundindo técnicas do ballet, jazz e contemporâneo com gestos cotidianos, como segurar uma taça de vinho ou limpar seu corpo com desprezo, sempre mantendo a personalidade irônica, sarcástica e debochada em suas expressões.

À medida que a cena se desenrolou, o grupo percebeu que, ao construir a personagem sarcástica, acabou involuntariamente criando uma crítica e comicidade em torno do sistema social da época e da burguesia, características já supracitadas presentes na Vanguarda Dadaísta. A partir dessa percepção, as artistas optaram por evidenciar ainda mais esse aspecto, conferindo à persona sarcástica um caráter autoritário, tanto em suas expressões quanto em seus gestos.

Ao final da cena, para enfatizar a ideia de caos que o grupo procurou criar com as diferentes entradas e saídas, surgiu a proposta de integrar os artistas convidados ao palco junto com as intérpretes-criadoras. Esse processo passou por diversos laboratórios nos quais o grupo precisou desenvolver formas de incorporar os convidados, dando-lhes autonomia para contribuir com a composição. Considerando que o grupo tinha um cronograma de apresentações no qual nem todos os convidados poderiam participar todos os dias, era importante criar maneiras para que cada um pudesse participar de acordo com sua disponibilidade, sem que sua ausência interferisse na cena. Surgiu então a ideia de trabalhar com a improvisação, uma vez que todos os convidados eram artistas do corpo e da cena, e já possuíam familiaridade com essa prática, permitindo-lhes ganhar autonomia em seus movimentos, conforme desejavam as artistas-criadoras. A partir disso, foram estabelecidos parâmetros para orientar essa improvisação. Foi então que surgiu a ideia de criar um jogo de improvisação baseado no acaso, inspirado nos trabalhos de Merce Cunningham, nos quais ele decidia o que acontecia em cena e a ordem das sequências dos bailarinos por meio de um jogo de sorte.

Cunningham pode preparar antecipadamente uma imensidade de hipóteses de movimento, mais do que ele necessita para uma obra, e depois decidir, atirando

uma moeda ao ar, quais as sequências que hão de surgir, de fato, nessa obra. Ou poderá criar obras em que um dado número de episódios pode ser executado segundo uma ordem qualquer (Anderson, 1987, p. 131).

Seguindo essa abordagem, um dos métodos envolvia a possibilidade de a cena de um mesmo espetáculo apresentar um formato específico em um dia e outro formato completamente diferente em outro dia, dependendo do resultado do jogo de sorte realizado antes do espetáculo.

Um dos métodos consistia em criar e fazer os dançarinos aprenderem certo número de sequências de movimento cuja ordem de execução numa noite poderia ser inteiramente diferente daquela da noite anterior. A escolha poderia ser feita através de cara-e-coroa, de um diagrama do I-ching ou de sorteios aleatórios (Silva, 2005, p.106).

Com base nisso, o grupo elaborou um jogo de acaso, onde cada artista convidado sortearia, alguns minutos antes do início do espetáculo, dois parâmetros distintos para sua improvisação individual. Um desses parâmetros definiria um movimento específico, enquanto o outro determinaria suas direções de deslocamento pelo espaço cênico.

PARÂMETRO 01	PARÂMETRO 02
<ul style="list-style-type: none">• Rolamento• Saltos• Giros	<ul style="list-style-type: none">• De costas• Em cruces• Circulares

Com base nessas definições, o grupo conduziu laboratórios com os convidados, explorando diversas maneiras de realizar esses parâmetros, visando ampliar o repertório de ideias dos artistas e auxiliá-los durante suas improvisações. Além disso, foram realizadas experimentações do jogo com a sonoridade do espetáculo e em um espaço com dimensões semelhantes às do local de apresentação. Durante o sorteio dos parâmetros, cada opção era repetida pelo

mesmo número de artistas que participariam da cena, permitindo que todos tirassem parâmetros iguais ou diferentes, dependendo do acaso. Um aspecto interessante é que tanto o público quanto os intérpretes só descobririam o resultado final de cada dia durante a cena.

Esse jogo do acaso se assemelha à técnica de colagem utilizada nas obras Dadaístas. Se transpusermos a *Receita Para Fazer um Poema Dadaísta* para um jogo de improvisação, substituindo jornais e palavras por pessoas e corpos, poderemos chegar a uma composição muito semelhante à descrita na receita. Ao sortear aleatoriamente os movimentos e suas direções, desenvolvemos algo equivalente ao sorteio de palavras e suas ordens, criando uma obra que reflete a aleatoriedade e a ruptura das convenções artísticas características do movimento Dadaísta.

Durante o processo, surgiu a proposta de permitir que os artistas convidados se misturassem inicialmente ao público. Essa ideia estava alinhada à abordagem do ready-made presente na cena, que transformavam movimentos cotidianos em movimentos coreografados, em conjunto com as técnicas do ballet, jazz e contemporâneo. Nesse momento, a obra propunha subverter o papel do público (os artistas-convidados), transformando-os em intérpretes da cena, ao sair da plateia para o palco. Essa ação geraria uma quebra na quarta parede do espetáculo, convidando o público a se sentir parte integrante do trabalho, ao lado dessas outras pessoas. Após reflexão sobre essa possibilidade dessa inserção dos espectadores a cena juntamente com os artistas infiltrados, as artistas optaram por aceitar esse cenário, acreditando que ele dialogaria diretamente com a dramaturgia do espetáculo e com as características de caos, desordem e espontaneidade da Vanguarda.

Assim, ao incorporar o jogo do acaso nesta cena, estabeleceu-se uma conexão dramatúrgica entre todos os elementos que compõem a performance. O caos e a desordem se manifestam através das entradas e saídas imprevisíveis do palco. A técnica da colagem é representada pela repetição de movimentos e pelas relações entre as direções. Além disso, a utilização do acaso como método para aplicar o jogo de improvisação adiciona uma camada de imprevisibilidade à narrativa. A quebra das convenções tradicionais da arte e a introdução do conceito

de ready-made contribuem para uma experiência repentina, especialmente com a quebra da quarta parede, envolvendo ativamente o público na construção da obra.

Assim, cabe ao dramaturgista-colaborador, por um lado, alimentar o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas, e, por outro, contribuir para, a partir do caos, criar uma nova ordem dos elementos, sintetizando-os e fixando-os de acordo com a intenção global do projeto. (Pais, 2016, p 36).

O processo de montagem desta cena evidencia como as escolhas influenciam diretamente a dramaturgia da obra. Essa abordagem de Pais (2016) destaca a importância de gerenciar e dar forma às escolhas que emergem durante o processo criativo, mantendo a coesão e a integridade da obra. Nessa parte da obra, ao optarem por criar uma persona sarcástica, buscando destacar essa característica da vanguarda, as artistas desencadearam uma nova leitura da cena que não estava inicialmente planejada. Esse acontecimento levou o coletivo a uma reflexão sobre como lidar com essa nova característica: aceitá-la e desenvolvê-la ou removê-la do trabalho, o que implicaria em uma nova escolha. Assim, é fundamental estar atento à dimensão dramática das escolhas que surgem e se desenvolvem durante os processos criativos, uma vez que essas escolhas produzem significados que se relacionam de diferentes maneiras com o público da obra. Cuidar da dramaturgia de uma obra implica antecipar essas possibilidades e trabalhar com elas para minimizar, mesmo que parcialmente, suas variáveis.



2.3 TEIAS DRAMATÚRGICAS: ARTICULAÇÃO DAS CENAS

Ao longo do processo criativo, o grupo optou por desenvolver o trabalho e suas cenas seguindo uma sequência cronológica das vanguardas artísticas. Como mencionado anteriormente, essa estratégia de seguir uma linha-temporal inicialmente serviu como um ponto de partida para o grupo, mas logo se tornou evidente que não contribuía significativamente para a dramaturgia da obra. Somando a isso, o grupo compartilhava o desejo comum de não apresentar explicitamente ao público a relação entre as Vanguardas Artísticas e a obra, o que acabou se tornando uma escolha consciente durante o desenvolvimento do espetáculo.

Com essa compreensão, o grupo passou a desenvolver dinâmicas específicas com foco dramaturgicos para a obra. Semelhantes às realizadas nas fases iniciais do processo, quando o grupo ainda estava explorando e descobrindo seus desejos para o trabalho, realizou-se ações, desta vez, com foco nos elementos tangíveis do trabalho. Essas dinâmicas deixavam as práticas corporais um pouco de lado para dar espaço a reflexões, escritas, pensamentos e sensações. Uma delas foi realizada da seguinte forma: utilizando um longo papel, canetas e um cronômetro, as artistas deveriam escrever as primeiras palavras que surgem em suas mentes ao pensar em *Emergente*. Ao fim do tempo definido pelo grupo, elas deveriam se reunir para observar o que foi exposto e a partir disso refletir o modo como essas palavras se relacionam com o trabalho e afetam a sua dramaturgia.

Utilizando o que já havia sido definido em seu processo, as escolhas já estabelecidas e suas inter-relações, o grupo realizou alguns laboratórios nos quais buscava ocultar a influência das vanguardas e, a partir disso, identificar o que permanecia. Quase como um processo de distanciamento da obra. As artistas precisaram se desvincular do aprofundamento temático e das conexões desenvolvidas individualmente em seus pensamentos para olhar pela primeira vez diretamente para a própria obra. Isso revelou um pouco do que o visível de *Emergente* apresenta para o seu público. Ana Pais (2016) traz essa relação do visível e invisível na construção da dramaturgia, ao dizer que:

[...] a dramaturgia partilha, [...] a noção de uma intimidade com um ser estranho, que se constitui fatalmente como uma zona de não conhecimento – no caso, inerente ao espetáculo ainda por ser criado e que se revela durante o processo. De certa forma, a invisibilidade que identifiquei como constitutiva da dramaturgia e

que está patente na escolha do conceito de cumplicidade para distinguir o seu discurso no espetáculo possui uma relação íntima com a encenação, posto que prevalece a tradição da autoria consignada ao encenador (ou ao autor), ficando a dramaturgia encrustada na visibilidade das opções tomadas por ele. Enquanto zona desconhecida e estranha, tal invisibilidade participa da constituição do espetáculo e revela-se nas escolhas do seu lado visível. Neste sentido, a dramaturgia pode ser familiar, mas ignorada enquanto força autônoma; desconhecida, mas ativa na estruturação de sentidos; estranha, mas íntima dos processos de construção do enunciado. (Pais, 2016, p.31).

Conforme observado por Ana Pais (2016), embora a dramaturgia se manifeste em sua invisibilidade, em seu processo e em suas escolhas, ela se reflete em seu aspecto visível. Portanto, ao se afastar da temática das vanguardas, o grupo conseguiu identificar como a dramaturgia se manifestou na obra ao utilizar as características das vanguardas como fonte de inspiração.

Durante esses laboratórios, o grupo chegou à conclusão de que a dramaturgia se desdobrou através dos movimentos presentes na obra. Coincidentemente ou não, este foi o mesmo princípio que orientou todo o grupo desde o início do processo: desenvolver um trabalho com foco na movimentação onde fosse possível produzir uma dramaturgia. As artistas, ao se valerem das características das vanguardas como pretexto, acabaram desenvolvendo, automaticamente, parâmetros de movimento que se relacionavam diretamente com essas características. Na Vanguarda Cubista, por exemplo, os movimentos retilíneos e as repetições foram utilizados como parâmetros de composição, juntamente com acrobacias nas montagens dos quadros. Já na Vanguarda Futurista, além da variação de velocidade, foram adicionadas acrobacias similares às do movimento anterior. Na Vanguarda Expressionista, a variação de velocidade foi combinada a um novo parâmetro: a distorção. E, por fim, na Vanguarda Dadaísta, todos esses parâmetros se entrelaçaram, trazendo movimentos quebradiços e acrobacias do cubismo, especialmente na construção da persona sarcástica, além da dinâmica de velocidade e o jogo de repetição.

Diante disso, o grupo decidiu reorganizar as cenas do espetáculo para melhor colaborar com sua dramaturgia. As artistas levaram em conta a dinâmica e a densidade de cada cena ao fazer suas escolhas, visando uma progressão gradual de sentidos ao longo do espetáculo. Assim, estabeleceu-se a seguinte ordem: *O Fôlego* (Dadaísmo); *Contágio Preciso* (Cubismo); *Cessar o Incessante* (Futurismo); *Revelação do Âmago* (Expressionismo). Ao iniciar com *O Fôlego*, o espetáculo apresenta uma dinâmica acelerada, com toques de comicidade e leveza. Com a

entrada de *Contágio Preciso*, a dinâmica diminui levemente, culminando em um momento de surpresa com as montagens elaboradas dos quadros, preparando o terreno para as acrobacias de *Cessar o Incessante*. Embora esta última mantenha a velocidade como elemento marcante, sua própria dinâmica varia internamente, culminando em uma conclusão mais contida que prepara o terreno para a densidade de *Revelação do Âmago*. Nesta cena final, a dinâmica é mais serena, permitindo que cada elemento tenha seu momento de destaque e foco, levando assim ao fim do espetáculo.



Emergente



3. A DRAMATURGIA QUE EMERGE

Agora que perpassamos por cada etapa de composição da obra e tivemos acesso a cada escolha dramaturgica do trabalho, a pergunta que fica para respondermos é: afinal, qual dramaturgia emergiu durante o processo de criação de *Emergente*? Como se desenvolveu essa dramaturgia onde todos os olhares criadores estavam totalmente imersos no trabalho?

A obra *Emergente* revela-se como um verdadeiro mosaico de diferentes estratégias dramaturgicas, tecidas cuidadosamente ao longo de seu processo de criação. Desde a relação intrínseca com os elementos cênicos até a complexa interação entre as escolhas individuais dos artistas, cada aspecto da obra contribui para a construção de uma dramaturgia única e multifacetada.

Ao refletir sobre a construção dramaturgica da obra, percebemos que ela se produz e se manifesta de maneiras distintas em cada etapa do processo. Desde o início, ela assume uma forma singular com a união das artistas em um coletivo, alinhado com a abordagem colaborativa de criação entre as quatro integrantes do grupo.

As dinâmicas de criação adotadas pelo grupo, como os laboratórios de pesquisa e as reflexões coletivas, proporcionaram um espaço para a experimentação e a exploração criativa. Nessas sessões, as artistas puderam testar diferentes abordagens, visitar conceitos e desafiar convenções, permitindo que a dramaturgia da obra se desenvolvesse de maneira orgânica e interativa.

Diante disso, a dramaturgia se desenrola dentro de um caráter processual que emerge ao longo do trabalho e reflete a natureza colaborativa do processo criativo. Ao invés de seguir um roteiro predefinido, os artistas exploram livremente ideias, experimentam novas abordagens e respondem intuitivamente às demandas do momento. Essa abordagem orgânica e flexível permite que a obra evolua de maneira dinâmica e imprevisível, incorporando novas descobertas e insights à medida que surgem.

[...] um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser. Aqui, estamos perto da noção situacionista de *dérive* (deriva) como prática de cartografias imanentes a uma situação (que está sempre em movimento). Acredito que a dramaturgia processual deve sempre invocar e promover esse tipo de ir sem saber, esse errar que vaga, como método rigoroso. (Lepecki, 2015 ,p.67).

A dramaturgia de *Emergente* nasce e se configura sob essa âncora processual, que, conforme Lepecki destaca, se constrói a partir do movimento do ir. É uma criação que se desenrola sem um destino definido, sem uma orientação pré-encaminhada do resultado. Em um processo de experimentação e fluidez, a obra vai se desenvolvendo a partir dos desejos, testes, ideias e interferências presentes em sua trajetória. Diante disso, *Emergente* perpassa por diferentes estratégias dramáticas, criando uma multiplicidade de facetas que reforçam sua base processual de dramaturgia. A cada etapa, diferentes contextos surgem e interferem na construção de sua obra, dos quais o grupo permite-se experienciar e vagar livremente.

Continuando essa reflexão, podemos examinar como essa dramaturgia processual se entrelaça com a natureza colaborativa do trabalho e se expressa de maneira abrangente. É possível notar que o pensamento dramático coletivo se desenvolveu de forma natural dentro do processo de criação, pois, como mencionado no início da nossa análise, o desejo inicial do grupo era definir e trabalhar com apenas uma pessoa responsável por esta função. Esse desejo, entretanto, transformou-se rapidamente à medida que o caráter de criação processual tomava forma no trabalho.

Com isso, não apenas as artistas-criadoras influenciam o processo, mas também outras pessoas que entram em contato com a obra, seja de forma direta ou indireta. Essa interação é evidenciada pelo episódio narrado na cena de *Contágio Preciso* (Cubismo), no qual o feedback de Beatriz Freire altera significativamente a estrutura da micro cena dos quadros. No entanto, essa colaboração também se manifesta, em diferentes graus de intensidade, nas contribuições do orientador Lakka e no apoio das docentes Vivian Barbosa e Carolina Minozzi. Embora Carolina Minozzi não tenha sido mencionada anteriormente no trabalho, ela desempenhou o papel de ministrante da disciplina de Práticas Corporais durante a última etapa do processo de criação. Além disso, as interferências dos outros alunos da disciplina que testemunharam o progresso do processo, os participantes das sessões de feedback, os artistas convidados e todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a obra também tornam-se relevantes dentro desta configuração. Essa disposição para receber parcerias e colaboração no processo não apenas molda a dramaturgia, mas também abre portas para uma diversidade de perspectivas e

direcionamentos ao trabalho como um todo.

Ao pensarmos essa colaboração do trabalho de forma ampla, nos deparamos com a ligação entre as relações entre os colaboradores do trabalho e a obra. Durante a descrição da cena *Cessar o Incessante* (Futurismo) é brevemente mencionado como a interferência da relação entre Julia e as demais artistas-criadoras, que nesta cena em específico atuam apenas como intérpretes da obra, afetam as escolhas e a dramaturgia. Essas relações entre os artistas envolvidos na obra circundam todo o processo criativo do trabalho, tornando-se parte da dramaturgia presente na obra, visto que interferem e direcionam suas escolhas.

Se pensarmos a dramaturgia como algo processual (Kerkhoven, 1997), que se dá concretamente na experiência, pela intensidade dos encontros, pelos afetos entre os participantes, evocaria aqui os bons encontros, no sentido espinosista, que aumentam a potência da arte em proporcionar modos de existir e (re)existir. (Meyer, 2016, p.230).

Essa abordagem citada por Sandra Meyer ressoa com essa perspectiva, em que as relações interpessoais entre os artistas-criadores influenciam diretamente as escolhas e a dramaturgia da obra. Assim como, a colaboração entre os participantes não apenas molda a obra, mas também enriquece sua capacidade de transmitir significado e ressonância emocional através da interação humana e da intensidade dos encontros durante o processo criativo.

Atrelada à ideia de conexão entre os indivíduos, outra forte relação que contribui para a composição da dramaturgia da obra e se fez bem evidente em *Emergente* é a relação entre os elementos. O processo criativo da obra foi marcado por uma ampla gama de elementos. Essa característica foi bem pontuada na cena *Revelação do Âmago* (Expressionista) com a operação do tecido branco, do poema e do barbante vermelho, entretanto se fez presente ao longo de todo o processo. Desde o início, as pinturas cubistas são usadas como inspiração de *Contágio Preciso*, além do surgimento da manipulação de luz na cena que se desenvolve ao longo de seu processo, tanto no momento de improvisação quanto no uso dos blackouts na montagem dos quadros. O uso de imagens, poemas, textos e pinturas como ferramentas de experimentação e criação, mesmo não sendo selecionados para integrar a cena, esses elementos desempenham um papel crucial ao interferir diretamente no trabalho e em sua dramaturgia. Isso sem mencionar a musicalidade, os figurinos e a própria movimentação da obra, que também contribuem para

enriquecer a dramaturgia da produção.

Uma das características fundamentais do que designamos hoje por 'Nova Dramaturgia' é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo. Por isso, os atores têm frequentemente uma contribuição significativa através do material que eles disponibilizam durante os ensaios. Este material pode ter a forma de um texto, claro, mas também pode ser imagens, sons, movimentos, etc. (kerkhoven, 1994, p. 18).

Como mencionado por Kerkhoven (1994) esses elementos são cruciais para a construção da dramaturgia da peça, interferindo diretamente em seu desenvolvimento. Essa ideia conceitua materiais como todos os elementos que podem ser integrados em um espetáculo, incluindo aqueles que servem como estímulo durante os ensaios, como fotografias, filmes e objetos. Essa definição ampla e inclusiva de materiais ressoa com a abordagem adotada no processo criativo de *Emergente*, onde uma variedade de elementos é explorada e utilizada como ferramenta de experimentação e criação. Assim, destaca-se a importância da diversidade de elementos na construção da dramaturgia de uma obra, demonstrando como esses elementos interagem entre si para enriquecer a experiência artística.

Para concluir, uma estratégia dramaturgical crucial em *Emergente* é a relação de afinidade com a obra. Nesta construção processual, todas as artistas-criadoras estavam profundamente imersas na obra, o que tornou essencial desenvolver uma proximidade íntima com ela, conceituada por Lepecki como afinidade. Em suas reflexões durante um encontro remoto do projeto de extensão *Dramaturgias Plurais*¹², André Lepecki compara a atuação do dramaturgista com a de um antropólogo, destacando a necessidade deste último de se tornar parte integrante do contexto estudado para compreendê-lo em sua totalidade. Enquanto isso, para o dramaturgista, Lepecki vai considerar que esta relação de distanciamento e proximidade é uma arte de afinidade. No contexto de *Emergente*, onde não havia um dramaturgista que não estivesse também em cena, pois as artistas-criadoras estavam plenamente imersas na obra, tornou-se imperativo cultivar essa afinidade para identificar os momentos em que era necessário distanciar-se do trabalho. Essa estratégia foi evidenciada durante o processo, quando as artistas perceberam que a dramaturgia não estava alinhada com a cronologia histórica, exigindo uma

¹² A gravação dessa conversa que aconteceu em 3 de maio de 2021, infelizmente, não está disponível online para o público. As informações aqui reveladas fazem parte das minhas anotações durante o encontro remoto.

reavaliação do caminho dramático da obra. Saber transitar entre uma abordagem distante e uma proximidade íntima, sem se desconectar totalmente do trabalho, revelou-se crucial. O artista contemporâneo muitas vezes desempenha múltiplos papéis, como visto no caso do 4 Coletivo de Dança em *Emergente*, onde foram responsáveis pela criação, interpretação, coreografia, iluminação, sonoplastia, figurino e construção da dramaturgia. Nesse contexto, a aplicação dessa afinidade entre proximidade e distanciamento torna-se essencial para que o artista possa abordar de forma eficaz suas múltiplas funções na obra, buscando sempre o melhor modo de expressão e realização artística.

A afinidade, conforme delineada por Lepecki, não é apenas uma questão de estar próximo à obra, mas também de entender os momentos em que é necessário afastar-se para ganhar uma perspectiva mais ampla e crítica. A imersão completa na obra pode limitar a visão dos artistas, tornando difícil perceber falhas ou oportunidades de melhoria. É aí que a noção de distanciamento se torna importante. Ao se afastarem do trabalho, mesmo que temporariamente, os artistas podem ganhar uma nova perspectiva. Isso lhes permite identificar áreas que precisam de ajustes ou revisões, bem como explorar novas direções criativas que talvez não fossem consideradas anteriormente. Esse equilíbrio entre proximidade e distanciamento permite aos artistas construir uma dramaturgia processual em seu próprio trabalho de criação.

Todas as estratégias dramáticas aplicadas na obra *Emergente* se fundem em uma relação invisível, uma vez que fazem parte da construção processual do trabalho. Ana Pais (2016) destaca que apesar da invisibilidade da dramaturgia, ela é indissociável do espetáculo, pois está presente em todas as escolhas da obra, conferindo-lhe sentido e entrelaçando seus materiais, tornando-se palpável na apresentação do espetáculo.

Diante disso, podemos concluir que, apesar de invisíveis durante o processo de criação, todas as estratégias dramáticas que compõem *Emergente* se conectam e se desenvolvem a partir de sua dramaturgia processual, tornando-se visíveis no momento de sua apresentação. Essas estratégias, embora possam não ser evidentes à primeira vista, estão intrinsecamente entrelaçadas com a obra. Assim, é através da execução da obra que as diferentes camadas de sua dramaturgia se revelam, demonstrando a importância e a eficácia das escolhas

realizadas ao longo do processo criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o processo detalhado de criação de *Emergente*, torna-se evidente como a dramaturgia da obra foi construída de forma progressiva e reflexiva. Cada escolha foi cuidadosamente ponderada e moldada por pensamentos, dúvidas e questões que surgiram ao longo do caminho. O ambiente de criação, assim como o de apresentação, desempenhou um papel fundamental nesse processo, influenciando diretamente as decisões tomadas e, conseqüentemente, a forma como a obra é percebida pelo público.

A interação entre as criadoras e os demais artistas envolvidos na produção também teve um impacto significativo no resultado final. As relações pessoais, tanto entre as criadoras quanto com aqueles que orientaram e contribuíram de alguma forma para o projeto, influenciaram não apenas as escolhas artísticas, mas também a dinâmica de trabalho e o clima emocional durante o processo de criação.

Assim, podemos concluir que *Emergente* é o resultado de um processo colaborativo e multifacetado, onde cada elemento contribui para a construção de uma narrativa. A compreensão profunda desse processo revela não apenas a complexidade da obra, mas também a riqueza das relações humanas e da criatividade artística envolvida em sua realização. Ao levar em consideração todos esses aspectos, somos capazes de apreciar não apenas o produto final, mas também o trajeto criativo que o tornou possível.

Refletindo sobre o processo de pesquisa conduzido para compreender a construção da obra *Emergente*, é importante reconhecer tanto suas conquistas quanto suas limitações. Por um lado, o estudo proporcionou uma reflexão aprofundada da dramaturgia processual e das estratégias criativas envolvidas na produção artística, revelando a complexidade e a riqueza do processo criativo. No entanto, é importante reconhecer que o acesso ao processo da criação é limitado e pode ter restringido a compreensão completa do processo, deixando lacunas na análise.

No entanto, o estudo é de grande relevância para o campo de estudo da dramaturgia e das artes. Ele oferece insights valiosos sobre as práticas e desafios enfrentados pelos artistas no processo de criação, contribuindo para uma compreensão mais profunda da natureza colaborativa e multifacetada da produção

artística contemporânea. Além disso, ao destacar a importância das relações na formação da obra, o estudo ressalta a complexidade das interações na criação artística.

Em termos de aplicações práticas, os insights obtidos neste estudo podem ser úteis para artistas e profissionais das artes cênicas que desejam aprimorar suas habilidades criativas e colaborativas. Ao compreender melhor os processos e dinâmicas envolvidos na criação de uma obra de arte, os artistas podem ser capazes de desenvolver abordagens mais eficazes e inovadoras em seu trabalho.

Além disso, o estudo também pode ter implicações mais amplas para a sociedade em geral, ao destacar a importância da arte e da cultura na construção humana e na expressão de ideias. Ao reconhecer o valor da produção artística como um reflexo da experiência humana, podemos promover uma maior apreciação e apoio às artes, contribuindo para uma sociedade mais criativa, inclusiva e enriquecedora.

Em suma, o estudo da dramaturgia processual em obras como *Emergente* oferece uma janela para o mundo da criação artística, fornecendo insights valiosos que podem informar tanto práticas criativas quanto nossa compreensão mais ampla da arte e da sociedade.

REFERÊNCIAS

CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia**. São Paulo. Nexus. 2016.

SOUZA, Warley. Vanguardas Europeias. **Protuguês: o seu site da Língua Portuguesa**. Disponível em < <https://www.portugues.com.br/literatura/vanguardaseuropeias.html#:~:text=Vanguardas%20europeias%20foram%20os%20inovadores.b%C3%A1sico%3A%20combater%20a%20arte%20acad%C3%A1mica.>>. Acesso em: 05/06/2021.

RUZZA, Antonio. Dadaísmo e Surrealismo: uma experiência no cinema. **Revista Lumen**. SP. Nº2. P 104- 118. Novembro/2016. Acesso em: 23/02/2023.

Expressionismo. **Só Literatura. Virtuoso Tecnologia da Informação**, 2007-2024. Consultado em 03 de março de 2024. Disponível na Internet em <http://www.soliteratura.com.br/premodernismo/premodernismo17.php>.

AIDAR, Laura. Expressionismo. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/expressionismo/>. Acesso em: 03 de março de 2024.

BRANDINO, Luiza. Expressionismo: contexto, características e artistas. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/expressionismo.htm>. Acesso em: 03 de março de 2024.

Geo Milev: Septiembre. **Triararts**, 2023. Disponível em: <https://triararts.com/geo-milev-septiembre/#sthash.YvbPJl0y.dpbs>. Acesso em: 20 de março de 2024.

KERKHOVEN, Marianne von. *Theaterschrift - On Dramaturgy*. nº 5-6. 1994.

AIDAR, Laura. Dadaísmo: origem, características, obras e artistas. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/dadaismo/>. Acesso em: 20 de março de 2024.

SOUZA, Warley. Dadaísmo: origem, características, artistas e obras. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/dadaismo.htm#:~:text=Dada%C3%ADs mo%20foi%20um%20dos%20movimentos,de%20contesta%C3%A7%C3%A3o%20a os%20valores%20culturais>. Acesso em: 20 de março de 2024.

TANCREDI, Sílvia. Dadaísmo: obras, principais artistas e conceito. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/dadaismo.htm>. Acesso em: 20 de março de 2024.

AIDAR, Laura. Futurismo: manifesto, artistas, obras e no Brasil. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/futurismo/>. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

SOUZA, Warley. Futurismo: contexto, características, artistas. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/futurismo.htm>. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

BRANDINO, Luiza. Futurismo: o que é, características, principais artistas. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/futurismo.htm>. Acesso em: 01 de outubro de 2023.

AIDAIR, Laura. Cubismo: origem, características, fases, obras e artistas. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/cubismo/>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

SOUZA, Warley. Cubismo: contexto, características, artistas. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/cubismo.htm>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

BRANDINO, Luiza. Cubismo: contexto, características, artistas. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/cubismo.htm>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

SOUZA, Warley. Cubismo: características, principais artistas. **Português**. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/literatura/vanguardas-europeias---cubismo-futurismo.html>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

ANDERSON, Jack. **A Dança**. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

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

Canal do YouTube Dramaturgias Plurais. **Dramaturgias Plurais**. 2020. Disponível em: www.youtube.com/@dramaturgiasplurais3549. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

PAIS, Ana. 2016. "O crime compensa ou o poder da dramaturgia" in **Dança e Dramaturgia (s)**. Editado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha. Fortaleza e São Paulo: Vila das Artes e Nexus, 27-59. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/29723>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

PLURAI, Dramaturgias. dramaturgias plurais - encontro com Ana Pais. Youtube, 9 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/K41QVpE0dkU?si=rsbp3VUIQhoEck30>.

MEYER, Sandra. Dramatologias da dança. In: CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia**. São Paulo. Nexus. 2016. p. 221-241.

LEPECKI, Andre. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia**. São Paulo. Nexus. 2016. p. 61-83.

NONSENSE subs. In: **Enciclopédia Significados**. Disponível em:
<https://www.significados.com.br/nonsense/> Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

MARINETTI, Filippo Tommaso. In: **Teorias da Arte Moderna**, de H. B.Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Disponível em:
<https://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/futurista.htm>