

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA

**Sobre pontos, retas e planos: o espaço cênico na
composição em tempo real em dança contemporânea**

Uberlândia - MG

2014

EMILLIANO ALVES DE FREITAS NOGUEIRA

**Sobre pontos, retas e planos: o espaço cênico na
composição em tempo real em dança contemporânea**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Artes/Mestrado do Instituto de
Artes, da Universidade Federal
de Uberlândia, como exigência
parcial para a obtenção do título
de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes
Cênicas.

Linha de Pesquisa: Prática e
Processos em Artes.

Tema para orientação: Espaço
cênico na composição em tempo
real em dança contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana
Carolina da Rocha Mundim.

**Uberlândia
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

N778s
2015 Nogueira, Emilliano Alves de Freitas, 1983-
Sobre pontos, retas e planos: o espaço cênico na composição em
tempo real em dança contemporânea / Emilliano Alves de Freitas
Nogueira. - 2015.
105 f. : il.

Orientadora: Ana Carolina da Rocha Mundim.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas - Teses. 2. Composição (Arte) - Teses. 3. Dança -
Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. I. Mundim, Ana
Carolina da Rocha, . II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Sobre Pontos, Retas e Planos: o espaço cênico na composição em tempo real
em dança contemporânea**

Dissertação defendida em 19 de dezembro de 2014.

Orientadora - Profª. Drª. Ana Carolina da Rocha Mundim
Presidente da banca

(participação integral via Skype)

Profª. Drª. Ligia Losada Tourinho
Membro externo

Profª. Drª. Sandro Canavezzi de Abreu
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Aos meus pais, Elci e Zé,
que me ensinaram que amor nunca é demais.

Agradecimentos

A todos as pessoas integram ou integraram o Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade desde 2010, que foram fundamentais para a realização dessa pesquisa. Agradeço especial aos que estiverem presentes nas apresentações realizadas em julho e agosto de 2013, Brenda Ferraz, Bruna Ribeiro Fernandes de Almeida, Diego Pereira Nobre, Letícia Guitarrara Crozara, Mariane Araujo Vieira, Vanessa Garcia dos Santos, Herick Fernandes, Gabriela Paes, Ana Carolina da Rocha Mundim e Patrícia Chavarelli Vilela da Silva e Lúcio Silva Pereira.

À minha orientadora e amiga Ana Carolina da Rocha Mundim, que entre cafés gelados e Coca-Colas, me apresentou o prazer da dança contemporânea e as delícias de fazer da pesquisa um lugar de convívio artístico, político e afetivo.

À Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho e ao Prof. Dr. Sandro Canavezzi de Abreu, pelas grandes contribuições dadas durante o exame de qualificação deste trabalho, e por gentilmente estarem contribuindo na conclusão deste trabalho.

A todos os alunos, professores e técnicos, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia pela paciência e generosidade ao compartilhar as inquietações em experimentos e reflexões.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho do Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos: Létz Pinheiro, Mao Minilo e Mário Piragibe, pelo apoio, compreensão, colaboração e risadas nessa trajetória cenográfica na Universidade Federal de Uberlândia.

Aos técnicos, professores e alunos dos Cursos de Teatro e Dança do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia por acolherem e apoiarem minha iniciativa de pesquisa artística.

Aos palhaços do Grupo Anjos da Alegria e Ao Cubo Cia. de Teatro, Rose Batistella, Marcelo Briotto e Guilherme Calegari, por generosamente compartilhar comigo diariamente o frescor da improvisação através do ridículo do palhaço.

Lista de Ilustrações

FIGURA 1	Desenho de Cenários e Figurinos de Pablo Picasso para o espetáculo Pared do Ballets Russos (1916-1917)	26
FIGURA 2	Appalachian Spring, espetáculo de Martha Graham com cenografia de Isamu Noguchi (1944)	29
FIGURA 3	O guarda-roupa do Ballet Triádico na revista Wieder Metropol, 1926, no Teatro Metropolitano de Berlim.	51
FIGURA 4	Estudos do autor para a proposta de espaço cenográfico para <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> .	54
FIGURA 5	Primeiro experimento com espaço cenográfico no Laboratório de Encenação da UFU.	56
FIGURA 6	Primeiro experimento com espaço cenográfico no Laboratório de Encenação da UFU.	58
FIGURA 07	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Oficina Cultural.	64
FIGURA 08	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Oficina Cultural.	65
FIGURA 09	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Oficina Cultural.	67
FIGURA 10	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Oficina Cultural.	69
FIGURA 11	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Periferarte.	71
FIGURA 12	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Periferarte.	72
FIGURA 13	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Periferarte.	73
FIGURA 14	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Periferarte.	74

FIGURA 15	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Universidade Federal de Uberlândia.	77
FIGURA 16	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Universidade Federal de Uberlândia.	78
FIGURA 17	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Universidade Federal de Uberlândia.	79
FIGURA 18	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Universidade Federal de Uberlândia.	80
FIGURA 19	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> no Palco de Arte.	83
FIGURA 20	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> no Palco de Arte.	84
FIGURA 21	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> no Palco de Arte.	86
FIGURA 22	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> no Palco de Arte.	87
FIGURA 23	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Praça Tubal Vilela.	89
FIGURA 24	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Praça Tubal Vilela.	90
FIGURA 25	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Praça Tubal Vilela.	91
FIGURA 26	Apresentação de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i> na Praça Tubal Vilela.	93

RESUMO

Essa pesquisa tem como ponto de partida uma reflexão acerca do espaço cênico na composição em tempo real em dança contemporânea. O espaço cênico enquanto articulador da cena congrega espaço arquitetônico, espaço cenográfico e corpos-espacos (intérpretes) de forma interdependente, fazendo com que essa inter-relação seja condicionante para o resultado das camadas coreográficas produzidas no processo de criação na composição em tempo real, que também se impõem enquanto objeto artístico. Assim, a pesquisa busca contextualizar e conceitualizar de forma interdisciplinar as áreas de investigação (espaço cênico e composição em tempo real), utilizando teóricos das áreas de metodologia de pesquisa em artes, dança contemporânea, arquitetura, artes visuais e cenografia. Em termos aplicados, a pesquisa apresenta reflexões desenvolvidas sobre uma experiência prática, o espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*, trabalho criado pelo Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, que para essa investigação, foi apresentado em cinco lugares diferentes na cidade de Uberlândia.

Palavras-chave: espaço cênico; composição em tempo real; dança contemporânea; cenografia; processos de criação.

ABSTRACT

This research has started on pondering over the scenic area in contemporary dance real-time composition. The scenic area, while articulating the scene, congregates architectural space, scenic space and bodies-spaces (interpreters) interdependently. This makes this interrelation as a condition for the outcome of choreographic layers produced in the creation process in the real-time composition, which are also necessary as an artistic object. Thus, the research aims at contextualizing and conceptualizing— in a interdisciplinary way – the research areas (scenic area and real-time composition) using theoretical remarks on research methodology in arts, contemporary dance, architecture, visual arts and scenography. In practice, this research has pondered over an experience, the performance *Sobre pontos, retas e planos* [About points, lines and planes], created by the *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade* research group [Body-space Dramaturgy and Territoriality], which was presented in five different places in the city of Uberlândia.

Keywords: scenic area; real-time composition; contemporary dance; scenography; creation processes.

Índice

1.	Introdução	11
1.1.	Sobre dançar e cenografar: ser espaço	11
1.2.	Sobre capítulos, palavras e processos	14
2.	Conceitualização e contextualização: cenografia e composição em tempo real.	18
2.1.	Conceitualização	18
2.1.1.	O Espaço cênico na dança.	18
2.1.1.1.	Espaço cenográfico na dança	21
2.1.1.1.1.	Cenografia e a dança contemporânea	24
2.1.1.2.	Corpo-espaço	32
2.1.1.3.	Espaço Arquitetônico	35
2.1.2	Composição em Tempo Real	39
2.2.	Contextualização	44
2.2.1.	Grupo de Pesquisa <i>Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade</i>	44
2.2.1.1.	Movíveis: procedimentos de trabalho para a composição em tempo real do Grupo de Pesquisa <i>Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade</i>	46
3.	As relações espaciais no espetáculo <i>Sobre pontos, retas e planos</i>	49
3.1.	O espaço cênico no espetáculo <i>Sobre pontos, retas e planos</i>	49
3.1.1.	Das experiências em sala de pesquisa no espaço cênico de <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i>	55

3.2.	Apresentações do espetáculo <i>Sobre Pontos, Retas e Planos</i>	60
3.2.1.	Galeria de Arte Lourdes Saraiva Queiroz	62
3.2.2.	Periferarte	70
3.2.3.	Universidade Federal de Uberlândia	76
3.2.4.	Palco de Arte	82
3.2.5.	Praça Tubal Vilela.	88
4.	Considerações finais	95
5.	Referências	99
5.1.	Referências bibliográficas	99
5.2.	Publicações Periódicas	103
5.3.	Referências eletrônicas	104

1. Introdução

“Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”. (Manuel de Barros)¹

1.1. Sobre dançar e cenografar: ser espaço

Arquiteto, cenógrafo, artista visual, palhaço, ator, intérprete criador. Minha formação enquanto profissional e pesquisador das artes é atravessada constantemente por diferentes disciplinas. Portanto, ao desenvolver uma pesquisa de mestrado seria impossível esconder alguma parte de mim nas páginas que seguem. A interdisciplinaridade foi uma escolha desde meus primeiros estudos, impulsionado por uma ansiedade de “abraçar o mundo com as pernas” no eterno desejo da descoberta.

Talvez por isso a interdisciplinaridade presente no Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, que reúne pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, abriu para mim a possibilidade de unir diferentes interesses em uma investigação. Sobre a interdisciplinaridade, Japiassú e Marcondes (2006) escrevem no *Dicionário Básico de Filosofia*:

Interdisciplinaridade é um método de pesquisa e de ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas interajam entre si. Esta interação pode ir da simples interação das idéias até a integração mútua dos conceitos de epistemologia, da terminologia, da metodologia, dos procedimentos, dos dados e da organização da pesquisa. Ela torna possível a complementaridade dos métodos, dos conceitos, das estruturas e dos axiomas, sobre os quais se fundam as diversas práticas científicas. O objetivo utópico do método interdisciplinar diante do desenvolvimento da especialização sem limites da ciência é a unidade do saber. Unidade problemática sem dúvida, mas que parece constituir a meta ideal de todo saber que pretende corresponder às exigências fundamentais do progresso humano. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 150)

Desde 2010 ocupo o cargo de Cenógrafo do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Minha formação enquanto cenógrafo vem de uma série de experiências adquiridas ao longo do tempo trabalhando em diversas companhias de teatro na cidade de Uberlândia desde 2005, período em

¹Primeiro poema do *Livro sobre nada* (2005) de Manoel de Barros.

que ainda estava cursando a Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFU). Devido a esse cargo, fui convidado a ingressar no Grupo de *Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, coordenado pela Professora Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim. Meu papel no grupo seria auxiliar o estudo sobre as relações espaciais presentes na pesquisa, propondo discussões, seminários teóricos e criação de espaços cenográficos no desenvolvimento da pesquisa.

Até esse momento a dança para mim era uma experiência social. Quando me permitia dançar, movimentava o meu corpo para me divertir em festas e reuniões entre amigos, sem nenhum discurso poético-artístico. Artisticamente, ainda não tinha tido a oportunidade de trabalhar enquanto cenógrafo em nenhum espetáculo de dança, e eu não imaginava dançar em um espetáculo ou performance. Meu mundo, enquanto intérprete e cenógrafo, estava restrito ao teatro.

No decorrer da pesquisa, percebi que, se atuasse também como intérprete, a experiência enquanto improvisador que se apropria dos princípios técnicos cenográfico-arquitetônicos para uma reflexão prática de jogo, permitiria que eu pudesse aguçar a habilidade interpretativa desde o início da pesquisa, possibilitando maior aproximação do percurso criador (SALLES, 2009, p. 16).

Identifiquei que se eu experimentasse enquanto intérprete todas as relações que são estabelecidas dentro do grupo, fazendo com que meu trabalho de estudar o espaço pudesse ser aprofundado a partir da experiência de outros sentidos do corpo, eu seria impregnado com a pesquisa de um modo mais intrínseco. Assim, experienciar o meu corpo ativamente e investigar as possibilidades dele enquanto espaço seria uma forma de “vencer os perigos. A palavra ‘experiência’ provém da mesma raiz latina (per) de ‘experimento’, ‘experto’ e ‘perigoso’. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto” (TUAN, 2013, p. 18).

Assim, dançar seria uma oportunidade de abrir o meu corpo para uma linguagem desconhecida, para que eu pudesse me relacionar com o espaço de outra forma e assim procurar conhecer o meu corpo. Como abordou poeticamente Paulo Leminski:

“Fechamos o corpo
como quem fecha um livro
por já sabê-lo de cor.

Fechando o corpo
 como quem fecha um livro
 em língua desconhecida
 e desconhecido o corpo
 desconhecemos tudo.” (LEMINSKI, 2013, p. 16)

Propor a descoberta do meu corpo enquanto possibilidade de movimento através da dança foi uma forma de me colocar em risco. Até então, todo o condicionamento estava longe do que a dança poderia me possibilitar e a partir dessa nova experiência pude abrir caminhos e ter uma oportunidade diferente de me conhecer.

Ao abrir o meu corpo para além da arquitetura e cenografia, áreas de interesse já percorridas previamente, pude perceber o espaço, tema que sempre se fez presente em minhas investigações profissionais, artísticas e pessoais, de uma forma completamente diferente, entendendo que meu corpo é espaço e que ele é responsável direto para a construção espacial que nos cerca. “A respiração altera o espaço, interno e externo. Qualquer pessoa que esteja se movimentando modifica o espaço, em grau pequeno ou grande. O espaço está sendo modificado o tempo todo, as pessoas, os animais, o ar que passa, modificam o espaço. O espaço é coisa viva” (CAVALCANTI *apud* RENGEL, 2003, p. 62).

Compreender as relações espaciais nas obras de arte é fundamental para a subjetividade entre o resultado prático, o artista e o público, diferenciando as artes das outras atividades humanas. Sobre o tema, Ostrower (1986) nos fala:

Nas obras de arte, o conteúdo expressivo é articulado através de formas espaciais. Qual, porém seria a visão do espaço? Haveria parâmetros válidos para todos os tempos, modelos fixos? Haveria ‘o’ espaço, há ‘um’ espaço. Um espaço possível. Nisto, a arte difere da matemática e até mesmo da filosofia, pois a arte não se propõe a definir a noção de um espaço ulterior absoluto, não ilustra qualquer tipo de conceito intelectual. Não há teorias. Só existe a autenticidade da experiência da vida [...] Não existem espaços neutros em arte. Sempre são espaços vividos e carregados de vivências e as vivências são transpostas para uma linguagem que em si mesma já é expressiva. Mas se as formas artísticas jamais serão neutras, isto não as torna arbitrárias. Não sendo neutras, elas certamente podem ser objetivas – objetivas diante da experiência (OSTROWER, 1986, p. 43).

Entendendo que o espaço é construído a partir da experiência humana, ele só existe - arquitetonicamente, artisticamente, afetivamente, politicamente e socialmente - através das relações presentes nele. Ele é “vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como um ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, [...] e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte”. (Merleau-Ponty, 2011, p. 328). Assim, “o espaço não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty, 2011, p. 328).

1.2. Sobre capítulos, palavras e processos

De caráter prático-teórico, enquanto metodologia de pesquisa, este trabalho buscará num primeiro momento a contextualização e conceitualização sobre os assuntos tratados nesta pesquisa, para depois fazer uma amostragem acerca de um trabalho prático desenvolvido em conjunto com o Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*.

Pretende-se olhar para a obra a partir de sua construção, que passa por transformações progressivas, para que esses conceitos possam abrir caminhos e fundamentar uma metodologia de pesquisa que pretende analisar processos práticos de criação. “Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo.” (SALLES, 2009, p. 66).

Ao propor uma pesquisa entre diferentes áreas do conhecimento, optou-se por, durante a escrita, dialogar com o leitor que não necessariamente conheça todos os assuntos abordados, fazendo com que a construção textual se aproxime de cada assunto de maneira a construir um pensamento conjunto no decorrer do trabalho. Além disso, procurou-se explicar termos específicos de cada área em notas de rodapé, para informar e contextualizar o leitor não-especializado.

No Capítulo *Conceitualização e contextualização: cenografia e composição em tempo real*, pretende-se conceitualizar o espaço cênico e a composição em

tempo real, além de contextualizar o trabalho desenvolvido dentro do Grupo de pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*.

Definir o que é cenografia pode parecer uma tarefa impossível, visto a tamanha abrangência incorporada por essa atividade na contemporaneidade. Gilson Motta em *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea* define o termo como “a organização do espaço teatral e dos signos do espaço cênico” (MOTTA, 2011, p. 64). Esta definição é a que mais se aproxima da forma como essa linguagem será tratada neste trabalho.

Neste texto, a cenografia será compreendida como um dos três pilares do que chamarei de espaço cênico. Pavis, em *Dicionário de Teatro*, define espaço cênico como “o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2005, p. 132). Assim, o espaço cênico é formado pela arquitetura em que o espetáculo é apresentado. a cenografia e os corpos-espacos².

O trabalho de cenógrafo na contemporaneidade deixa de ser apenas um construtor de cenografia e “afirma-se cada vez mais como um co-autor da encenação, deixando de ser figura acessória no processo de criação” (MOTTA, 2011, p. 18), tendo como resultado uma cenografia que passa a ser uma articuladora da cena. Assim, não é mais possível pensar essa linguagem isoladamente. Entendo que ela faz parte de um conjunto, localizada em um lugar específico (arquitetura) e feita a serviço de um espetáculo (e dos corpos-espacos).

Quando se trata do espaço cênico dentro da composição em tempo real, deve-se levar em conta que o processo de criação (que também é cena) sofre interferências diretas de lugar onde está instaurado. O que dá caráter de composição em tempo real em dança contemporânea à improvisação é o fato de originar e executar movimentos, com o objetivo de compor a cena no momento da relação com o público. É uma linguagem que trabalha com conceitos de composição coreográfica considerando a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais e a

²Merleau-Ponty defende que o corpo não está somente no espaço, ele é feito de espaço. (ver em MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999). O conceito de corpo-espaço é aprofundado por Regina Miranda que estuda o sistema Laban/Bartenieff (ver em MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008).

pontuação, onde a inserção destes conceitos é feita no ambiente onde a cena se constrói (MARTINS, 1999, p. 17 e 18).

Neste trabalho o termo composição tem tempo real não está ligado ao método sistematizado por João Fiadeiro³ em 1995. Este conceito é utilizado por diversos profissionais da dança e música para tratar de trabalhos que utilizam a improvisação enquanto cena, sem necessariamente estar vinculado ao método de Fiadeiro.

A improvisação sempre esteve presente no universo da dança, desde suas origens nas antigas civilizações até os dias atuais, em diferentes contextos e culturas, do hip-hop à dança de salão, das danças tribais ao sapateado. Sobre o assunto, nos relata Muniz (2004):

A improvisação em dança é reconhecida desde as civilizações mais antigas e está presente em muitas culturas, de diferentes formas, como é o caso das danças africanas, flamenco, sapateado, tango, hip-hop, dança clássica indiana e muitas outras. Hoje, a improvisação faz parte do procedimento de composição tanto de criadores consagrados no eixo tradicional como no âmbito experimental. A improvisação tem sido utilizada em diferentes perspectivas, entre elas: para investigar e inovar material coreográfico no desenvolvimento de vocabulário; para compor a cena em performance; e como recurso técnico na construção de coreografias. (MUNIZ, 2004, p. 9)

Ao compor em tempo real, o processo de improvisação também se impõe enquanto objeto artístico, e o que foi criado em determinado momento é único. Há uma formação de camadas coreográficas, que dependem das escolhas dentro do repertório de cada artista. É um jogo de escolher, selecionar, abandonar a ser realizado em tempo real, durante a apresentação na presença do público. “Diante de

³ João Fiadeiro “pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e que, na sequência do movimento “pós-moderno” americano e dos movimentos da Nouvelle Danse Francesa e belga, deu origem à nova Dança Portuguesa. Grande parte da sua formação é feita entre Lisboa, Nova Iorque e Berlim, tendo depois sido bailarino na Companhia de Dança de Lisboa (86-88) e no Ballet Gulbenkian (89-90). Em 1990 fundou a Companhia RE.AL que, para além da criação e difusão dos seus próprios espetáculos, apresentados com regularidade um pouco por toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Austrália e América do Sul – acompanhou e representou artistas emergentes, ao mesmo tempo que acolheu e apresentou, no âmbito dos LAB/Projetos em Movimento, artistas transdisciplinares. [...] O método de Composição em Tempo Real, desenhado inicialmente para apoiar a escrita coreográfica e dramatúrgica dos seus trabalhos, afirma-se entretanto enquanto instrumento e plataforma teórico-prática para pensar a decisão, a representação e a colaboração tanto na arte como na vida. Essa investigação acontece em colaboração com as mais diversas disciplinas – como a economia, a neurobiologia ou as ciências dos sistemas complexos – e tem-no levado a orientar workshops em programas de mestrado e doutoramento em escolas e universidades portuguesas e estrangeiras.” [on-line] [acesso em 15 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://joafiadeirobiografia.blospot.com.br>>.

cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada” (Klee, 1990, p. 190).

Dentro dessa perspectiva serão analisados os caminhos percorridos pelo Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-espço e Territorialidade*, verificando as fundamentações teóricas e práticas do grupo desde sua criação em 2010, as quais influenciaram na montagem do espetáculo.

No capítulo intitulado *As relações espaciais no espetáculo Sobre pontos, retas e planos*, pretende-se fazer uma reflexão sobre este trabalho prático, que é objeto de estudo dessa pesquisa, desde sua estréia em 24 de outubro de 2011.

No momento de pesquisa para realização de uma obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e testadas (SALLES, 2009, p. 22). O grupo realizou pesquisas práticas, no campo da composição em tempo real, levando em consideração o trabalho teórico⁴ (que ocorreu paralelamente), construindo estratégias compositivas que seriam utilizadas posteriormente no espetáculo *Sobre, pontos, retas e planos*.

Pretende-se assim, investigar as relações do espaço cênico na composição em tempo real na dança contemporânea, presentes nesse espetáculo, estudando cinco apresentações, realizadas em locais distintos, para verificar como se dá a formação do espaço cênico nesses diferentes lugares, e de que modo isso interfere na composição da cena.

⁴ Os estudos teóricos em relação ao espaço e arquitetura foram realizados em duas frentes: elementos primários enquanto partes compositivas de um edifício arquitetônico (ver em CHING, Francis D.K. *Arquitetura - Forma espaço e ordem*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008) e as possíveis interpretações de um edifício arquitetônico (ver em ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009).

2. Conceitualização e contextualização: cenografia e composição em tempo real

Entendendo que “contextualização e conceitualização seguem juntas, assim como metodologia e epistemologia, método e pesquisa” (COSTA; VILLAR, 2006, p. 135), este capítulo pretende discutir as duas linguagens artísticas que orientam o presente estudo: cenografia e composição em tempo real. Compreender as diferentes áreas do conhecimento presentes nesta pesquisa faz com que os principais conceitos presentes possam ser utilizados para possibilitar leituras amplas sobre o objeto de estudo. (COSTA; VILLAR, 2006, p. 154).

2.1. Conceitualização

2.1.1. O Espaço cênico na dança

“[...] para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo.”
(MERLAU-PONTY, 2011, p. 149)

Com a contemporaneidade, a cenografia na dança deixa de ser pensada enquanto um elemento cênico independente dos intérpretes e da arquitetura em que se instala, criando um contexto interdependente, a que chamarei de Espaço Cênico. Este é um lugar em um espaço que é delimitado pela separação entre olhar (o público) e o objeto olhado (a cena).

Ao contrário da tradição que privilegiava “um modo de concatenação por hipotaxe, normatizando a sobreposição e a subordinação dos elementos” (LEHMANN, 2007, p. 143), a nova ordem buscou uma estrutura não-hierárquica dos elementos da cena.

De modo semelhante, pode-se constatar um tratamento não-hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestética e rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que as qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados. (LEHMANN, 2007, p. 144)

Se antes era necessário um espaço livre para que pudessem ser contadas histórias, a contemporaneidade trouxe uma nova ordem visual. O edifício teatral tradicional, “adaptado arquitetonicamente às necessidades do mercado que tal mercadoria transportável implica e permite” (BUREN, 2001, p. 92)⁵, com seu palco italiano e caixa cênica, deixa de ser o único local de apresentação de espetáculos, sendo as ruas, galpões, galerias, apartamentos, pátios, igrejas e outros diversos locais ocupados enquanto novas possibilidades para apresentações e performances. A moldura da boca de cena do palco italiano, que distancia a plateia dos bailarinos e cria uma ilusão, possui dimensões e características muito semelhantes na maioria dos teatros desse estilo, produzindo assim um padrão de espetáculos a serem apresentados em diferentes partes do mundo. Essa padronização dos espaços dos espetáculos dá lugar a arquiteturas cheia de peculiaridades que interferem diretamente na cena. “O espaço se dá no espetáculo, passando do espaço do espetáculo para o espetáculo do espaço” (FÉRAL, 2004, p. 198, tradução nossa).

A evolução do espaço cênico na dança é resultado de anseios da época e que questiona, cria e absorve as revoluções tecnológicas no fazer artístico da pintura, escultura e arquitetura, além das transformações sociais, econômicas e culturais. Entende-se assim que a “a arte é uma produção social, [sendo um] fato que determina intimamente a natureza da própria arte” (EAGLETON, 2011, p. 109).

A relação entre cenografia, arquitetura e intérpretes possibilita que o espaço, com sua “condição ideal, teórica, genérica e indefinida” (MONTANER, 2012, p. 33) passe a possuir um “caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes” (MONTANER, 2012, p. 33). O Espaço Cênico é um lugar⁶, pensando que a “ideia de lugar diferencia-se da de espaço pela presença da experiência” (MONTANER, 2012, p. 38).

Tratarei adiante do espaço cenográfico, corpo-espaço e do espaço arquitetônico que formam o espaço cênico. Como o primeiro é foco do trabalho e

⁵ Essa citação de Buren diz respeito ao espaço dos museus, porém tomo a liberdade de utilizá-la, visto que se refere à forma como os espaços culturais foram adaptados através dos tempos para servir às necessidades de um mercado, onde as obras (espetáculos, obras de arte, etc.) devem circular e facilmente se adaptar a diferentes edifícios.

⁶ De acordo com Montaner (2013), o lugar “é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e, do ponto de vista fenomenológico, está relacionado com o corpo humano.” (MONTANER, 2013, p. 33)

responsabilidade direta de meu ofício enquanto cenógrafo, procurarei estender um pouco mais sobre o mesmo.

2.1.1.1. Espaço cenográfico na dança

A cenografia é uma arquitetura provisória, efêmera como as artes cênicas, que se monta e desmonta a cada apresentação, para um evento que é único. Ela é um campo de conhecimento muito amplo, e que contribui para diversas áreas, como dança, cinema, televisão, moda, shows musicais, exposições, etc. Assim, ela é uma disciplina “singular porque tem a visão de todas essas intervenções sobre a lógica cênica, colocando sempre o arranjo espacial em um ângulo que cause surpresa por ter nascido da criação de atmosferas de conflito.” (NERO, 2009, p. 288) Sobre a cenografia teatral⁷, nos diz Pavis (2001):

A skênographia é, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta desta técnica. No Renascimento, a cenografia é a técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva. No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, à concepção obsoleta do teatro como decoração. A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. A cena teatral não poderia ser considerada como materialização de problemáticas indicações cênicas: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante. (PAVIS, 2011, p. 45)

Por ser uma área que está sempre em referência a uma obra artística, a cenografia faz com que o profissional por ela responsável tenha um campo de conhecimento ampliado, dialogando com todos os aspectos visuais da cena, o que requer um cuidado com todo o espaço cênico, demandando afinidades entre criadores que possuem, por sua vez, processos, responsabilidades e talentos individuais. (COHEN, 2007, p. 10)

Na dança, até o início do século XX, a cenografia esteve limitada a indicar um “espaço dramático que contém indicações sobre o lugar fictício, a personagem e

⁷ A cenografia surge junto com o Teatro Grego (entre 550 a.C. e 220 a.C.) e passa a ser incorporada em diversas manifestações artísticas. Essa definição aqui apresentada por Pavis (2011) é importante para compreendermos que a sua evolução no teatro reverberou também em todos os campos das artes cênicas.

a história contada” (PAVIS, 2005, p. 144)⁸, deixando o palco livre para as movimentações. Ele era invariavelmente delimitado pelo tipo de cenografia e pela visualização que dele fazia o coreógrafo⁹ em sua leitura do espaço dramático (PAVIS, 2011, p. 134).

Com o advento da modernidade, a narrativa linear (vigente até então) dá lugar a uma dramaturgia do corpo em movimento, que é “ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta de seu próprio saber, e é a partir dela que uma outra percepção e uma outra consciência de mundo poderão emergir” (LOUPPE, 2012, p. 21). Com isso, o espaço cênico ganhou “autonomia, ele não é mais um dado, ele é uma proposta e mantém um diálogo com a própria encenação e com o espaço sociocultural no qual está inserido” (JACOB, 2008, p. 162).

O espaço dramático passou a não fazer mais sentido com o surgimento da dança moderna. As novas experiências no final do século XIX provocaram para uma prática não mais pautada apenas sobre uma dramaturgia narrativa (encontrada no balé clássico) “mas onde os demais sistemas de signos – espaço, luz, som, cor, imagem, movimento – passam a fazer sentido na interlocução com o espectador” (COHEN, 2007, p. 3).

Isso fez com que a cenografia deixasse de ser submissa a um espaço dramático definido, porque “o movimento de dança que um corpo faz seria o fiador da dramaturgia de dança” (KATZ, 2010, p. 163). Isso implicou em uma nova utilização do espaço cênico. Assim, a cenografia passa a acontecer “na interação com os demais elementos que compõem o espetáculo” (SERRONI, 2013, p. 29), estando sempre em relação com os bailarinos, figurino, sonoplastia, espaço arquitetônico, coreografia.

A concepção de uma cenografia em dança busca entender o potencial criativo da produção, liberto dos grilhões de elementos ilustrativos, das imagens

⁸ Apesar dessa definição de espaço dramático de Patrice Pavis (2005) se referir à cenografia teatral, ela também pode ser utilizada da dança, em se tratando de espetáculos que se baseiam em uma dramaturgia narrativa com espaço-tempo e personagens definidos (como em grande parte dos balés clássicos).

⁹Pavis (2011) utiliza o termo encenador ao invés da palavra coreógrafo, visto que ele está falando diretamente sobre teatro. Como até a modernidade, a narrativa em dança muito se assemelhava à narrativa teatral, o espaço dramático era norteador da cenografia. De acordo com Pavis, o espaço dramático “é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático”. (PAVIS, 2011, p. 135)

fáceis e castradoras dadas de imediato pela primazia da narrativa e codificação, entendendo que o cenário é um elemento potencializado e potencializador de uma composição em dança (JACOB, 2008, p. 180) ¹⁰.

¹⁰ Apesar de no texto “Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de Hamlet-machine” (JACOB, 2008) tratar da cenografia teatral, essa ideia aqui apresentada se aproxima muito da dança, visto o caráter performativo e interdisciplinar do teatro pós-dramático.

2.1.1.1.1. Cenografia e a dança contemporânea

Compreender o caminho percorrido durante as transformações no campo do espaço nas artes cênicas faz-nos entender que essas artes fazem parte de “um mapa que implica fatores históricos, políticos e econômicos que vão muito além de debates puramente estéticos ou profissionais” (FÉRAL, 2004, p. 72).

É impossível isolar a evolução da cenografia das transformações ético-estéticas das artes cênicas. Se até o século XIX, ela era apenas decoração, e a função do cenógrafo era relacionada estritamente à técnica, ligada à definição francesa: *decorateur*, a partir do século XX ela se torna parte integrante da obra e começa a interferir diretamente no resultado coreográfico.

A cenografia é uma arte que está sempre se redefinindo em função não somente das necessidades e questões estéticas geradas no interior da cultura teatral, mas também do constante surgimento de novos materiais, de novas tecnologias e de novos problemas plásticos e visuais que as artes plásticas, a arquitetura, o urbanismo e as artes visuais entre outros nos colocam. (MOTTA, 2011, p.63)

Para compreender de que forma a cenografia deixa de ser um pano de fundo da cena, para ocupar “a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico” (PAVIS, 2011, p. 43), devemos voltar ao século XIX, para entender os condicionantes dessa transição.

Com o advento da burguesia européia no século XIX, as regras, etiquetas e normas da nobreza dão lugar à liberdade individual. Isso se reflete nas artes com o surgimento do Romantismo.

O final da epopéia napoleônica trouxe profundas consequências para a arte. À queda do herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória (pense-se em Stendhal). O horizonte se estreita, mas intensifica-se o sentimento dramático da existência. O refluxo envolve também as grandes ideologias da revolução. Ao teísmo do Ente Supremo contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, linguísticas. Volta-se à idéia da arte como inspiração; mas a

inspiração não é intuição do mundo, nem revelação ou profecia de verdades arcanas, e sim um estado de recolhimento e reflexão, a renúncia ao mundo pagão dos sentidos, o pensamento de Deus. (ARGAN, 2010, p. 28)

Nos *ballets* românticos a mulher passou a ser o centro das encenações, em coreografias que tinham uma narrativa clássica (começo, meio e fim), em um universo onírico. “A inventividade romântica imprimiu o gosto da aventura. Seu horizonte ampliou-se. Os leves passos das sílfides inauguraram uma via para outras realizações grandiosas.” (PORTINARI, 1989, p. 89). Em termos cenográficos, apesar dos espetáculos serem apresentados nos edifícios teatrais¹¹ e não mais em palácios, os recursos existentes ainda eram os mesmos utilizados desde o Renascimento¹²: painel ilusionista ao fundo e maquinaria para grandes efeitos. O que mudou foi o tema, agora interessava-se por ambientes naturais (florestas, lagos, etc.), pelo período medieval, o pitoresco e exótico. O surgimento da iluminação a gás, que “tinha diversas vantagens: luz mais intensa (um candelabro a gás era equivalente a 12 velas), regulação de intensidade, maior estabilidade nos fochos, nitidez nas respostas e controle centralizado” (CAMARGO, 2012, p. 14) proporcionou aos cenógrafos criar deferentes climas durante o espetáculo, podendo trabalhar com mais liberdade as relações de intensidade e cor.

No início do século XX foi fundado o *Ballets Russes* por Sergei Diaghilev (1872-1929), diretor, criador e empresário, que estreou na França grandes espetáculos. Ele promoveu uma revolução nas ideias de cenografia e figurino existentes na época, trazendo ao espaço da dança, grandes artistas visuais para compor esses elementos, como Pablo Picasso¹³ e Salvador Dalí¹⁴(VIANA; NETO,

¹¹ A dança deixa os palácios e passa a ocupar os palcos dos teatros em espetáculos que misturavam teatro, dança e música a partir do século XVII, com a criação da *Académie Royale de la Danse*.

¹² No Renascimento, o espaço cênico eram os palácios e seus arredores, e a cenografia era formada por um sistema de maquinarias, como carruagens e barcos ricamente ornamentados, grandes painéis representando palácios e jardins e elementos de madeira decorativos, geralmente atrelados à representação do luxo da nobreza.

¹³ Pablo Picasso (1881-1973) foi um pintor espanhol, personagem-símbolo de quase um século de artes visuais, pela falta de preconceitos e a liberdade de uma criatividade, é geralmente considerado a expressão mais autêntica da arte contemporânea. Foi um dos expoentes do Cubismo analítico, onde a continuidade entre objeto e o espaço torna-se absoluta, a imagem parece esboçada, talhada, grava no espaço, que se converte em matéria sólida e, ao mesmo tempo, emborça-se totalmente na superfície, numa objetivação quase absoluta. Entre suas grandes obras destaca-se *Les demoiselles d'Avignon* e *Guernica*. (ARGAN, 2010, p. 680).

¹⁴ Salvador Dalí (1904-1984) foi um pintor espanhol ícone do Surrealismo. “Traz a visão onírica e plena de implicações sensuais um delírio próprio de grandeza, uma empolada retórica espanholesca e neobarroca, uma repugnante mescla de lúbrico e sagrado, uma cínica inversão do bolchevismo

2010, p. 135-141). Essa nova visualidade nos espetáculos de dança, proposta por artistas das vanguardas européias, refletia o posicionamento de modernidade da época, mas ainda estava ligada à forte codificação e linearidade da narrativa presentes no balé clássico. Assim, embora visualmente houvesse um desejo de mudança de parâmetros estéticos, o espaço cênico ainda seguia os padrões de antes para atender à movimentação dos bailarinos clássicos.



Fig. 01 – Desenho de Cenários e Figurinos de Pablo Picasso para o espetáculo *Parede* do *Ballets Russes* (1916-1917) Fonte: Disponível em <<http://astesmagazine.com/2013/06/washingtons-national-gallery-of-art-with-diaghilevs-ballets-russes-1909-1929/>> Acesso em 29 de junho de 2014.

A cena do balé clássico e o edifício teatral como espelho da sociedade burguesa não conseguiam responder mais às revoluções sociais, culturais e econômicas ocorridas nesse período. “Socialismo, sindicalismo, anarquismo e liberalismo coexistiam nas nações européias que buscavam o caminho para a modernidade. As várias crises – oriundas em especial da intensa urbanização – despertaram ideias revolucionárias” (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 121). Os movimentos artísticos surgidos questionaram a velha ordem e transformaram as artes cênicas. Para esses artistas era necessário realizar a “ruptura com a tradição, posição assumida por quase todos os movimentos de vanguarda que acreditavam

trotskista de Breton, como uma ambígua miscelânea de reacionarismo e anarquia.” (ARGAN, 2010, p. 364). Entre suas principais obras destacam-se *A Persistência da Memória* e *Vênus de gavetas*.

ser o progresso uma contínua mudança. Era preciso destruir o antigo para criar o novo”. (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 132)

A revolução tecnológica do final do século XIX e início do século XX provocou a mudança de paradigma na cenografia. O advento da luz elétrica foi um dos grandes responsáveis por essas transformações. “Os telões pintados, que antes causavam efeito ilusionista, não mais conseguiam disfarçar sua artificialidade diante da intensidade elétrica. Era preciso rever os antigos conceitos de cenografia, agora sob novas condições de luminosidade”. (CAMARGO, 2012, p. 19)

Adolphe Apia¹⁵ e Gordon Craig¹⁶ foram dois criadores teatrais que influenciaram as artes cênicas de uma maneira geral, através de suas experiências acerca de cenografia e iluminação. Ao buscar uma desmaterialização da cena, através de jogos com luz (valorizando volumes e sombras), e elementos cênicos geométricos (tablados, cubos, rampas, plataformas) traçaram novos paradigmas que influenciam até hoje a cenografia contemporânea.

Isadora Duncan¹⁷, a grande pioneira da dança moderna, foi casada com Gordon Craig. Esse relacionamento foi repleto de trocas artísticas, tendo Duncan influenciado o esposo com sua dança livre e abstrata. Assim como as pioneiras na criação da dança moderna Mary Wigman¹⁸ e Ruth Saint Denis¹⁹, Duncan negou a

¹⁵Adolphe Apia (1862-1928) foi arquiteto e encenador suíço revolucionou as artes cênicas através de suas experiências que apontavam “para a proposta da desmaterialização da cena, utilizando a luz como refletor capaz de projetar sombras, produzir espaços por meio da ilusão de maior ou menos distanciamento entre os elementos no palco” (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 123).

¹⁶ Gordon Craig (1872-1966) foi ator, cenógrafo e diretor de teatro inglês, acreditava que a cenografia era um dos elementos cênicos de maior importância, devendo ser projetada com formas e movimentos criados como componentes gráficos. Propôs a criação do quinto palco, que substituiu o palco estático por um cinético, e para cada estilo de encenação um tipo especial de lugar cênico. (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 124)

¹⁷ Isadora Duncan foi uma dançarina norte-americana (1878-1927), sendo a grande pioneira da dança moderna. Embora não tenha deixado uma metodologia, os princípios norteadores dos movimentos para suas danças serão basilares para todos os movimentos de dança que procuram valorizar a investigação e ampliação da capacidade expressiva do ser humano. Para ela dançar era uma expressão de sua vida pessoa, procurando executar movimentos livres baseados na observação da natureza que a inspirava. (BOURCIER, 1987, p. 248)

¹⁸ Mary Wigman (1886-1973) foi uma bailarina e coreógrafa alemã, considerada a pioneira da dança de expressão de seu país, constituindo a corrente européia da dança moderna. Perseguida pelo nazismo, foi impedida por vários anos de trabalhar, porém nunca abandonou a Alemanha, como outros artistas de sua época. (ALVARENGA, 2009, p. 137)

¹⁹Ruth Saint Denis (1879-1968) era bailarina e coreógrafa americana, que tinha interesse no misticismo exótico e espiritualidade. Juntamente com seu esposo, Ted Shawn, fundou a *Denishaw School*. Para ela “a origem e a justificativa da dança estão na religião ou, mais exatamente, na emoção religiosa, seja ela alusiva ou referente aos mitos do Egito e da Índia, ou de inspiração cristã (...) com certeza ela ignorava os princípios fundamentais dessas danças, mas a imagem que delas tinha permitia-lhe responder às suas próprias aspirações espiritualistas. Nada de ‘folclore’ mas

narrativa clássica e ação dramática como primeiro plano em uma coreografia, buscando um despojamento do espaço cênico a favor da valorização do movimento e do corpo.

A dança moderna será essa arte essencial e voluntariamente despojada, tanto mais que não lhe foi reconhecida uma tradição senão muito recentemente. É, pelo contrário, sobre a recusa de qualquer tradição que, pela primeira vez na história da humanidade, a dança elabora um movimento que não é transmitido e que não reclama os valores exemplares de um grupo, voltando a sublinhar o aspecto não somente artístico, mas antropológico, da revolução contemporânea do corpo. (LOUPPE, 2012, p. 52)

Foram iniciadas diversas pesquisas para entender de que forma o corpo se aliava aos novos modos de vida e produção. Os trabalhos de vanguarda (futuristas, experimentos da Bauhaus²⁰ e palco de Piscator²¹), buscaram entender que a arte cênica “também é maquinaria que desfigura o corpo, cerca-o de efeitos, deforma-o para fazer dele ‘escultura cinética’, para nele descobrir possibilidades escondidas.” (LEHMANN, 2007, p. 375)

Isso se refletia na cenografia e figurinos, como por exemplo, no Balé Triádico criado em 1923 por Oskar Schlemmer²², na Bauhaus, que era uma peça com coreografia baseada em formas puras, combinando dança, pantomima, música, figurinos que desumanizavam os bailarinos, e uma cenografia baseada em formas puras e geométricas, sem qualquer referência ao figurativismo, forçando os bailarinos a uma movimentação mecanizada, “nomeadamente para harmonizarem elementos básicos da forma com o homem e o espaço” (DROSTE, 2010, p. 102). Essas experiências se “estendiam ao domínio do palco cênico, que, numa atitude

espírito; nada de reconstituição exata, mas a projeção, num estilo quase inteiramente arbitrário, de suas próprias tendências” (BOURCIER, 1987, p. 259).

²⁰ A Bauhaus foi uma escola de *Design*, artes plásticas e arquitetura, fundada na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, funcionando entre 1919 e 1933.

²¹ “Foi para desenvolver o trabalho de Piscator que Gropius projetou o Teatro Total, cuja maquete foi exposta em Paris em 1930, mas que não chegou a ser construído. Antecipando Brecht, o teatrólogo utilizou o teatro como um instrumento de luta de classes ao propor que também fosse um meio de ensinar as multidões. O projeto refletia igualmente o pensamento de Gropius, que o traduziu para a arquitetura, acreditando que, no ambiente urbano, o teatro tem a função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, plateia, atores e espectadores. Uma das posições ainda obedecia ao espaço do palco frontal à italiana; uma segunda possibilidade seria transformar o espaço num teatro grego, e a terceira seria adotar um palco em arena, típico dos circos, no qual o público se situa ao redor do palco de forma concêntrica, com total envolvimento na cena.” (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 131)

²² Oskar Schlemmer (1888 – 1943) era alemão, foi pintor e professor da Bauhaus entre 1921 e 1929, tendo lecionado pintura mural, escultura em pedra e madeira. Foi chefe do setor teatral, onde criou diversos espetáculos de dança e teatro. (DROSTE, 2010, p. 252)

inovadora, era construído como uma composição arquitetônica de ordens e planos: um espetáculo vivo de formas e cores como o contrapeso necessário às tendências muito objetivas da Bauhaus” (CARDOSO; LIMA, 2010, p. 129).

Todas as transformações sociais do período entre guerras proporcionaram novas possibilidades estéticas que se refletiram na dança. O pensamento da produção do design de forma racional e industrial influenciou diversos artistas, que no período passaram a buscar um rigor formal, como é o caso do escultor Isamu Noguchi²³ (1904-1988).

A parceria de Isamu Noguchi com a coreógrafa Martha Graham²⁴, iniciada na década de 1930, resultou em uma austeridade estética nos palcos. As cenografias propostas por Noguchi eram baseadas em esculturas e objetos abstratos que compunham esteticamente o ambiente, e faziam com que a coreógrafa transformasse esses objetos em extensões do corpo e do movimento dos dançarinos, fazendo com que a cenografia participasse ativamente da coreografia (SILVA, 2007, p. 24-25).



Fig. 02 – *Appalachian Spring*, espetáculo de Martha Graham com cenografia de Isamu Noguchi (1944)
Fonte: Disponível em <davidkaplanteacher.com/theaterhistoryguidebook%20oneill%20graham.htm>
Acesso em 29 de junho de 2014.

²³Isamu Noguchi (1904 – 1988), americano descendente de japoneses, era escultor, designer, artesão, arquiteto e paisagista.

²⁴ Martha Graham (1894 – 1991) foi bailarina, coreógrafa e pedagoga da dança moderna norte-americana. Estudou na escola de Ruth Saint-Denis e Ted Shaw e, após abandonar essa escola, trabalhou em suas danças pessoais e desenvolveu uma técnica própria cujas bases assentam-se sobre as contrações e releases. Criou grandes obras-primas da dança moderna, como *Carta ao Mundo* e *ActsofLights*. (ALVARENGA, 2009, p. 93)

A partir da década de 1960, iniciou-se um movimento de quebra dos paradigmas da dança moderna, através de artistas como Merce Cunningham²⁵, que “exploraram ideias em termos de um foco eficiente no movimento por si só, o movimento livre de relações de narrativa e significado” (MUNIZ, 2004, p. 17), propondo um novo olhar para a dança, que refletisse o contexto político, cultural e social do período. “A dança contemporânea nasce da necessidade de encontrar formas de expressão em sintonia com a trajetória de um século marcado pela emergência de novas tecnologias e pelo nascimento de novas ideologias”. (MUNIZ, 2001, p. 52). A corrida espacial, a popularização da televisão enquanto um veículo de comunicação para as massas, o fortalecimento de movimentos a favor das mulheres, homossexuais e negros, dentre outros eventos, marcariam o modo de produção das artes, que deixaram de ter uma função puramente de entretenimento, para questionar valores até então inquestionáveis.

A arte contemporânea, seja qual arte for, assim é qualificada quando ela foi gerida, quando ela está muito contaminada com questões do pensamento contemporâneo e com os problemas atuais e globais intrínsecos da arte. Então, arte contemporânea, ao mesmo tempo em que é um conceito (portanto, histórico), também é um guarda-chuva para as obras, para fenômenos poéticos cujas formas desejam se instaurar no mundo como desdobramentos e, quem sabe, como acontecimentos. E, talvez, o seu recurso mais forte para tanto é que a arte contemporânea, no geral, se dá na rejeição do uso de vocabulário prévio, ou seja, ela não se subordina ao que lhe antecedeu e, possivelmente, contesta, em algum nível, as tradições e o status quo, mesmo que isso se restrinja à técnica exercida. Por conseguinte, a dança contemporânea só existe no singular como conceito estético e momento histórico. Ainda está mantido o regime de tentativa de instaurar configurações inéditas, assim como desde o Renascimento, quando se começou o entendimento geral de arte que, aproximadamente, hoje temos. (MOREAU, 2013, p. 01)

Os dançarinos começaram a sair dos tradicionais teatros e ocuparam outros espaços que até então não eram destinados a apresentações de dança, como estacionamentos, igrejas, museus, ruas, galpões, etc. As especificidades do lugar passaram a ser valorizadas, em uma crítica em como até então se organizava o sistema de arte, que recebia a produções artísticas em espaços padrões (teatros, museus) para facilitar a circulação e mercado. “Na medida em que o espaço cênico

²⁵Merce Cunningham (1919-2009), coreógrafo americano, trabalhou com Martha Graham no início de sua carreira, porém sua evolução levou-o ao sentido oposto das teorias nas quais foi formado, rebelando-se contra a dança de Graham, em que todo movimento tem um significado. Sob influência do compositor John Cage, utilizou a ideia do acaso em seu trabalho, tentando não construir encadeamentos lógicos. Cunningham também trabalhou para remover o significado simbólico da dança em si, o que direciona para o desenvolvimento de técnicas e/ou novas formas e estruturas de métodos coreográficos. (MUNIZ, 2004, p. 18-19)

deixa de ter como função primordial ser o suporte simbólico para um outro mundo fictício, passando a ser ocupado como parte e continuação do espaço real do teatro, novas visualidades devem ser engrenadas.” (JACOB, 2008, p. 162)

A cenografia começou então a valorizar o lugar tanto no seu sentido físico quanto simbólico, potencializando a história e memória (seja através de signos, de materiais orgânicos, de configurações espaciais, etc.).

Portanto, uma definição de cenografia pós-moderna é: - “a justaposição de elementos aparentemente incompatíveis dentro da estrutura unificada da composição do palco, cujo objetivo é criar um entrelaçamento referencial dentro da mente do observador que se estende além do mundo imediatamente evidente da peça”. Uma cenografia pós-moderna quase sempre faz alusões a outras produções, a outros trabalhos artísticos e a um mundo extra-teatral ou não-teatral.”(ARONSON, 2007, p. 45)

A cenografia (assim como o figurino, música, luz, bailarinos, coreografia), deixa de se prestar apenas à dramaturgia da cena, e passa a ser um elemento que também interfere diretamente na coreografia, fazendo com que o cenógrafo participe ativamente do processo de construção artística. A função de um cenógrafo contemporâneo vai muito além de fazer o desenho de um cenário. Hoje, ele “participa da conceituação do espetáculo no espaço” (SERRONI, 2013, p. 25).

2.1.1.2. Corpo-espaço

Onde quer que o corpo se movimente ou permaneça (de pé), ele estará rodeado pelo espaço. Ao redor do corpo se encontra a cinesfera, a bola de movimento, cujo contorno se pode alcançar com os braços e pernas normalmente estendidos em mudança de lugar – isto é, do lugar, no qual o peso do corpo repousa. A parede interna imaginável deste espaço de movimento pode ser tocada com mãos e pés, e todos os seus pontos são alcançáveis. (LABAN *apud*. PEREIRA, 2014, p. 55)

Nos dois primeiros anos do Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, as discussões sobre o conceito de Corpo-Espaço se faziam presentes durante as reflexões, entendendo que corpo e espaço não poderiam ser compreendidos como duas porções separadas. Sobre essas discussões, Clara Fonseca Bevilaqua (2012) diz:

CorpoEspaço. Palavras e significados que se juntam no momento da improvisação, com a impossibilidade de separação entre ambas. Segundo as leis da química, CORPO é qualquer porção limitada de matéria, que, por sua vez, é tudo que tem massa e ocupa um lugar no espaço. Meu corpo não é feito de ESPAÇO. Entretanto, não considero a ocupação do corpo no espaço. Acredito, após percorrer conceitos e experiências durante os encontros de pesquisa, que o corpo é espaço (BEVILAQUA, 2012, p. 58).

Em 2012, elegeu-se para estudo²⁶ o livro *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento* (2008) de Regina Miranda, que descreve corpo-espaço “como um campo interno-externo de intensidades múltiplas articuladas entre si” (MIRANDA, 2008, p. 69), abordando esse conceito numa perspectiva Labaniana²⁷ acerca dos estudos do corpo em movimento. Essa indissociação do corpo e espaço

²⁶ O Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade possui um grupo de estudos, para estudar alguma obra relacionada às temáticas de interesse coletivo de pesquisa.

²⁷ Rudolf Von Laban (1879-1958) é considerado um dos grandes pensadores da dança e, mais particularmente, do movimento humano e seu vasto campo de expressão. Seus estudos e propostas de atuação social e terapêutica continuam sendo uma fonte inesgotável de estudos e reflexões. Aristas, bailarinos e coreógrafos ainda se inspiram em temas lançados nos anos de 1920 por Laban e seus inúmeros grupos de dança e pesquisa. Laban criou um sistema como um método do pensar sistêmico, em que o homem, incluído em seu corpo (este corpo no espaço), vive e transforma-se tudo em sua volta. Laban representa o moderno dentro do pós-moderno: o homem que dança no espaço plástico e impermanente, o desdobramento da história como a fita de Moebius. (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006)

parte da perspectiva que “como o corpo está em permanente fluxo de mutações em sua interação com o meio ambiente, o movimento, o corpo e o espaço, estão permanentemente imersos em mútuas relações de transformações” (MIRANDA, 2008, p. 24).

Em Corpo-Espaço – um campo de intensidades desejantes que nunca acaba de se formar, por se encontrar em constante vir-a-ser-, como as intensidades que o constituem não configuram um lugar, o processo metafórico não segue nenhum modelo prévio e o movimento somente pode fazer sentido (talvez algo mais da ordem do insight) por meio de várias associações e da continuação do processo metafórico em uma cadeia infinita (nexus) de divisões (sexus) e complexidades (plexus). Este é, portanto, um mecanismo bem mais instável e menos confortável. Ele provoca a continuidade das investigações e, por definição, não chega ‘a descoberta de algo que já existia e, assim, não permite a apaziguante sensação de se ter chegado ao fim, ou mesmo a algum lugar. (MIRANDA, 2008, p. 76)

Portanto se não há uma divisão entre corpo e espaço, mas os dois são um, o corpo em movimento é espaço, o que Laban chamou de arquitetura-viva, “a expressão artística de esforço, sua projeção no espaço, objetivação da subjetividade, é ordenação estética do mundo silencioso, é a unidade entre a arquitetura interior (dos esforços) e a exterior (projeção no espaço)” (FALKEMBACH, 2005, p. 51).

Movimento é, por assim dizer, arquitetura-viva no sentido de troca de localização assim como de troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é construída por trajetórias que traçam formas no espaço. Uma construção só pode se manter se suas partes tiverem uma proporção, a qual é fornecida por um certo equilíbrio do material do qual ela é construída (LABAN *apud* RENGEL, 2003, p. 29)

Assim, se analisarmos uma obra de composição em tempo real em perspectiva de Merleau-Ponty (2011), em que o corpo-espaço é parte fundamental da obra, a espacialidade não existirá apenas pelas dimensões geométricas, mas a experiência espacial do dançarino é definidora do espaço cênico.

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta da nossa ação, é evidente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita

o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149)

2.1.1.3. Espaço arquitetônico

No espaço coincidem vida e cultura, interesses espirituais e responsabilidades sociais. Porque o espaço não é só cavidade vazia, “negação de solidez”: é vivo e positivo. Não apenas um fato visual: é em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida. (ZEVÍ, 2009, p. 217)

Considerando que as artes cênicas ocidentais têm na Grécia seu berço, o espaço arquitetônico – fisicamente e simbolicamente – foi condicionante para a produção das danças festivas produzidas durante os séculos VII e VI a. C. Essas danças realizadas pelos gregos durante as colheitas e as atividades religiosas eram realizadas nas eiras (piso circular onde os grãos eram moídos por uma mó girada por uma parrelha de bois). O mesmo círculo foi repetido na construção do Teatro de Dionísio em Atenas, por Pisístrato (600-528 a.C.), onde havia um santuário de Dionísio, um altar, uma gruta e uma *orquestra* (palavra que vem do verbo dançar) circular, onde eram realizadas as danças coletivas. (NERO, 2010, p. 13)

Esse exemplo mostra que as artes cênicas produzidas desde o início da sua história têm ligação direta, e conseqüentemente dialoga, com o espaço arquitetônico onde se insere. A evolução dos espaços arquitetônicos destinados às apresentações de dança é resultado de anseios da época, e que questiona, cria e absorve as revoluções tecnológicas no fazer artístico da pintura, escultura e arquitetura, além das transformações sociais, econômicas e culturais.

A configuração do espaço teatral italiano, que surgiu entre os séculos XV e XVI, e até hoje é referência de espaço para apresentações artísticas, proporciona uma distância entre a plateia e os artistas, criando um efeito de ilusão, emoldurando os bailarinos com sua boca de cena. O palco italiano, que geralmente possui dimensões e características que se repetem, produziu um espaço cênico que poderia ter dimensões padronizadas, podendo ser reproduzido em diferentes partes do mundo. No século XX, os artistas começaram a questionar esses padrões do palco italiano, buscando para suas apresentações arquiteturas cheias de peculiaridades que interferem diretamente na cena.

A busca de um lugar teatral condizente com as novas propostas permeia todo o nosso século²⁸. O teatro à italiana é questionado, ele representa o passado e, se para cada época corresponde uma arquitetura teatral que representa o seu pensamento, à medida que a sociedade muda deveria modificar-se também o lugar teatral. Por isso, desde o final do século XIX aparecem as críticas ao teatro à italiana, como propostas concretas para um novo teatro, que se multiplicam ao longo do século XX. Além disso, são usados outros espaços que não o teatro para as montagens. (MANTOVANI, 1989, p. 46)

A mudança de paradigma na dança no século XX, em que a dramaturgia deixa de necessariamente contar uma história com personagens e lugar específico, favorece a dramaturgia do corpo em movimento. Isso permitiu a abertura de fronteiras do espaço cênico, sendo possível então dançar em qualquer lugar, e não apenas dentro dos teatros tradicionais, fazendo com que novos espaços para apresentação pudessem também ser experimentados.

Ao expandir os limites dos tradicionais lugares destinados a apresentações artísticas, os artistas precisaram começar a olhar com maior cuidado e dialogar com o lugar arquitetônico onde suas obras eram apresentadas. “Não se trata de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar (arquitetura) no qual inscreve-se o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e vice-versa, tão logo ele é mostrado.” (BUREN, 2001, p. 89) Assim, a arquitetura passa a se relacionar com o indivíduo de maneira a expandir os limites da forma e função.

A arquitetura, depois de construída, se é capaz de construir uma estreita relação com as pessoas que a usa, independente de ser afetiva ou não, transforma-se então em um dado cultural. Ela é objeto dado a um uso e produtora de uma cultura, um modo de viver específico. Dessa maneira ela e cultura se aproximam e interseccionam justamente porque são interdependentes, produzindo e sendo produto de cada uma. (CANUTO, 2008)

Ao ocupar um espaço arquitetônico para a produção de uma obra artística em dança, o espaço passa a ser delimitado para aquele fim, e assim como os arquitetos ao projetarem este, os artistas também estarão destacando uma conveniente quantidade de espaços, encenando-o e protegendo-o. (ZEVI, 1996, p. 186)

²⁸ O século em questão é o século XX, época em que o livro foi publicado.

Essa arquitetura teatral na contemporaneidade, “como referente a todos os espaços organizados, edificados ou não, que abrigam não apenas uma encenação – o lugar e a cenografia dessa encenação – como também as relações entre atores, técnicas e o público”, (GONTIJO, 2009, p. 21) não necessariamente foi construída com o objetivo de dar suporte a apresentações artísticas. Ao compor em tempo real, os artistas potencializam a fisicalidade espacial, transformando a arquitetura em cena.

O espaço materializa-se, torna-se concreto, com as barreiras de limites físicos, que estabelecem referências por meio de pontos, linhas/eixos, planos/superfícies, que não conformar volumes. São inúmeras as situações observadas pela demarcação desses limites: dentro/fora, aberto/fechado, profundo/superfície, longe/curto, a noção de escala e a de proporção. Conseguimos, por meio dessas várias referências, tornar o espaço mais ou menos expressivo, mais ou menos significativo e podemos, enfim, caracterizá-lo e dar condições de apreendê-lo. Mas é a nossa experiência subjetiva que dá sentido a ele, é a interação do nosso corpo em movimento ou estático que vai proporcionar a nossa apreensão de um espaço específico (GONTIJO, 2009, p. 22).

Quando trata-se de um espetáculo de dança, que possui uma cenografia que será inserida em uma arquitetura, o novo lugar construído não existe antes do espetáculo se instaurar, o que faz com que ele origine uma nova espacialidade. “Não responde, portanto, a uma ideia de integração, mas de transformação” (MONTANER, 2012, p. 42). O corpo do bailarino passa a construir uma nova arquitetura, que se faz e refaz nas relações com o intérprete e público. (FILHO, 2007)

A leitura que o público faz de uma obra de arte (dança, teatro, performance, pintura, instalação, escultura, música, etc.) sofrerá interferências diretas do lugar em que se encontra. “Todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto.” (BUREN, 2001, p. 91) Assim, a arquitetura que recebe essa obra é condicionante para a sua experiência.

Os espaços arquitetônicos passam então a ser tratados pelos artistas enquanto lugares, estreitamente relacionados com “a história e memória, valores

que o espaço do estilo internacional²⁹ – ou antiespaço – rejeitava”. (MONTANER, 2012, p. 37)

Dessa forma, o espaço arquitetônico “não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty, 2011, p. 328). A arquitetura contemporânea entende que isso é uma forma de buscar deslocar o foco “do âmbito do objeto para o âmbito das relações, ou seja, deixar de ver a arquitetura como a edificação pura e simples [...] e passar a abordá-la como o conjunto de interações que acontece entre os habitantes, mediados pela edificação”. (FILHO 2007)

Cabe então aos intérpretes explorar essas arquiteturas que “carregam na sua formação, um passado, um presente em transformação e um futuro que será reflexo de hoje” (BARRETO, 2008, p. 24), provocando, sugerindo e apresentando novas possibilidades de experiência que resulte em manifestações artísticas.

²⁹ O estilo internacional refere-se à arquitetura racionalista-funcionalista produzida entre 1930 e 1950, enquanto um resultado das ideias das vanguardas modernistas européias da década de 1920. Urbanisticamente, “essa tradição dominante baseia-se na onipresença da arquitetura e no pouco respeito pelas circunstâncias ecológicas” (MONTANER, 2013, p. 36). A carta de Atenas, documento redigido pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1997-1965), é “a máxima expressão dessa corrente racionalista e tecnocrática que serviu de base para o urbanismo especulativo do capitalismo” (MONTANER, 2013, p. 37).

2.1.2. Composição em tempo real

Compor é transformar as tensões em signos. (Christian Bourigault)

Neste trabalho, será utilizado o termo composição em tempo real para definir as práticas de improvisação direcionada, que são trabalhadas pelo Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo Espaço e Territorialidade*.

“Compor danças envolve formatar em um mesmo sistema alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador.” (MUNIZ, 2001, p. 50) Ao compor em tempo real, o intérprete abre a percepção para ouvir o outro (que joga e que assiste), o entorno construído, a memória dos corpos e lugares e a si mesmo. “O corpo que improvisa em dança é parte do meio, está no ambiente que o circula e estabelece conexões, transformando e sendo transformado o tempo todo”. (MUNIZ, 2004, p. 10)

Na composição em tempo real na dança contemporânea o ato de originar e executar simultaneamente o movimento ocorre dentro de propostas assentadas e propõe originar e executar movimentos na própria cena, reforçando a espontaneidade e valorizando as imperfeições do homem (MUNIZ, 2004, p. 8).

Pensando que o “espaço move-se através de nós, mas também em nós” (LOUPPE, 2012, p. 189), e que ele é “um parceiro afetivo” (LOUPPE, 2012, p. 189), que interfere diretamente em nossas ações, o intérprete ao compor em tempo real se relaciona com a cenografia e arquitetura, e se afeta, fazendo com que o resultado do trabalho tenha uma qualidade de movimento muito ligada com as relações no espaço cênico.

A dança moderna utilizou a improvisação para encurtar a distância entre criador e intérprete, fazendo dela uma ferramenta de composição coreográfica, trabalhada durante o processo de criação, e não enquanto um produto acabado. (MUNIZ, 2004, p. 15)

Na década de 1960, Louis Horst apropriou-se de uma afirmação de Susanne Langer, que diz: “nenhuma dança pode ser considerada uma obra de arte se não for deliberadamente composta e susceptível de ser repetida.” (HORST *apud* LOUPPE, 2012, p. 237). A improvisação em dança enquanto possibilidade de cena vem quebrar esses paradigmas preestabelecidos na tradição clássica, calcada apenas

em uma rigidez formal e na virtuosidade do corpo do bailarino.

O movimento da *Judson Dance Theater*, ocorrido em Nova York na década de 1960 em uma igreja localizada na Washington Square, pretendia buscar novas abordagens na relação entre o fazer e o pensar a dança. Este movimento se iniciou por meio de um workshop de Robert E. Dunn³⁰ promovido em 1962 por Merce Cunningham. Este evento foi repetido no ano seguinte, buscando difundir e discutir a prática e a reflexão sobre as formas de compor dança. Os resultados desses workshops eram abertos ao público, tendo como foco o processo e não um produto fechado. Esses workshops e processos se repetiram durante alguns anos, e artistas que participaram desse movimento, como Steve Paxton³¹, Yvonne Rainer³², Simone Forti³³, Deborah Hay³⁴, Trisha Brown³⁵, Sally Gross³⁶, Douglas Dunn³⁷, dentre outros,

³⁰Robert E. Dunn era músico e trabalhou como acompanhador em diversos estúdios de dança moderna, tendo sido grande colaborador do estúdio de Cunningham. Era casado com Judith Dunn (bailarina e Cunningham) e estudou música experimental com Cage. (VIEIRA, 2013, p. 2)

³¹Steve Paxton é bailarino, professor e coreógrafo. Foi membro fundador da *Judson Dance Theater* e do coletivo de improvisação *Grand Union*. Em 1972 iniciou o “Contato Improvisação”, um processo criativo que ocorre quando duas ou mais pessoas se movem com suporte mútuo, alternando o equilíbrio e se encaixando dentro do contexto social como um pensamento do coletivo. (MUNIZ, 2004, p. 32)

³²Yvonne Rainer é coreógrafa, cineasta e escritora. “Além do importante papel nas experimentações do *Judson Dance Theatre*, também deixou sua marca no cinema e na literatura nos anos 70. Fez filmes com temáticas polêmicas para a época e em que fugiu à narrativa convencional, além de escrever livros, ensaios e até uma autobiografia. Hoje, ela dá aulas do *Studio Art* da Universidade da Califórnia.” [on-line] [acesso em 20 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://danca.net/Yvonne-rainer-no-brasil/>>

³³Simone Forti é bailarina, nasceu na Itália em 1935, e mora atualmente nos Estados Unidos. Desenvolveu modelos e métodos de composição para tratar da relação entre abstração e subjetividade. “A empatia de Forti pela (re)criação de movimentos naturais – em que o corpo é o objeto de arte em si mesmo – foi em parte influenciado pela obra da coreógrafa Anna Halprin.” (Guia da Exposição da Trigésima Bienal de São Paulo, 2012, p. 139)

³⁴Deborah Hay nasceu em Nova York em 1941 e é um dos nomes fundamentais da dança da segunda metade do século XX. “A sua defesa da dança enquanto matéria viva descobriu-a em objetos fundamentais como a coreografia *Circle Dances* (1970) ou em livros fundamentais como *Lamb at the Altar: The Story of a Dance* (1994) para uma prática coreográfica assente no conteúdo e não na forma, ou seja, livre de fatores externos que a condicionassem.” [on-line] [acesso em 20 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/deborah-hay-a-coreografa-do-silencio-e-da-quietude-22369931>>

³⁵Trisha Brown dançarina, performer, coreógrafa e desenhista norte-americana, é uma das precursoras da dança pós-moderna. “Discípula de Merce Cunningham, incorporou à sua arte movimentos extremamente estudados – estruturas matemáticas complexas e construções coreográficas detalhadas [...] – sem abrir mão, porém, do acaso e das improvisações. Mesclou espaços horizontais e verticais, e fez uso de elementos fílmicos e plásticos em suas apresentações.” [on-line] [acesso em 20 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-008/trisha-brown-se-despede-da-carreira-dice-waltrick-do-amarante/>>.

³⁶Sally Gross é uma coreógrafa de Nova Iorque que tem sido uma presença dinâmica no mundo da dança há mais de quarenta anos. Nasceu e cresceu no Lower East Side de Nova Iorque, sendo filha de uma família de imigrantes judeus poloneses. Dá aulas na *CUNY/ City College* (Nova Iorque), *Fordham University* (Nova Iorque).” [on-line] [acesso em 20 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/gross/about.html>>

acabaram criando propostas que deram continuidade às questões abordadas, aprofundando e difundindo a improvisação enquanto uma forma de composição em cena. (GUERRERO, 2008, p. 17 e 18)

A *Judson Dance Theater* preparou “o caminho para uma estética pós-moderna de dança que contaminou várias gerações de criadores e continua a informar os trabalhos de dança da atualidade.” (MUNIZ, 2004, p. 11) Para os artistas envolvidos, era uma forma de ir contra os paradigmas da arte codificada e predeterminada, e através da espontaneidade realizar uma arte coletiva.

Naquele momento, a improvisação propicia fazer dança como um processo coletivo, em que a autoridade criativa e diretorial reside no grupo como um todo. Nesse momento, ocorre uma quebra na estrutura de grupo e companhias de dança, onde a figura central do criador e diretor estabelecia níveis de hierarquia. A improvisação unifica o papel de criador e intérprete em cada pessoa, permitindo que o indivíduo tome decisões sobre a obra e observe a si próprio em ação. Improvisação, nessa instância, associa-se à possibilidade de uma ação individual através de colaboração, dentro de um contexto de grupo, no coletivo. O elemento de cooperação que acontece no ambiente de grupo onde a improvisação está presente pode ser interpretado como uma forma de valorizar o indivíduo dentro de um sistema de igualdade. Assim, a relação do indivíduo se dá dentro de um contexto de colaboração, numa atividade em grupo, e não por competitividade. Não é através de uma hierarquia, mas ao mesmo tempo se destacam as diferenças, as singularidades. (MUNIZ, 2004, p. 31)

As discussões acerca da utilização da improvisação, não apenas enquanto uma prática utilizada no processo de criação coreográfica, mas também enquanto um sistema de dança em cena e para a cena, promoveu a difusão da improvisação, ampliando discussões e modos de organização. (GUERRERO, 2008, p. 17)

Foi uma época em que os bailarinos se juntaram aos artistas que adotavam uma posição contra o consumo e as guerras, e as formas tradicionais e elitistas de se produzir arte. Assim buscavam uma dissolução das fronteiras entre as diferentes formas de fazer arte (artes visuais, teatro, dança, música), para a realização de encontros fora de museus, galerias e teatros. (MARTINS, 1999, p. 13 e 14) Assim, excluindo a figura de um diretor ou qualquer forma hierárquica de organização, formavam um coletivo de dança independente, impondo a importância de um tema até hoje atual na dança: o criador-intérprete. (VIEIRA, 2013, p. 2) Nas experimentações da *Judson Dance Theater* “música, espaço, corpos, figurinos e

³⁷Douglas Dunn é um dançarino e coreógrafo americano pós-moderno, altamente eclético e minimalista, usa o humor, adereços e textos em suas coreografias. [on-line] [acesso em 21 de junho de 2014]. Disponível em: <<http://douglasdunnandance.com/>>

outros elementos cênicos se apóiam na experiência da qual o corpo vivo é vivido na sua plenitude, o que permite uma ‘expição dos dualismos’. Assim, a dança para aqueles artistas recria a vida, pois ela está enraizada em corpos vividos.” (VIEIRA, 2013, p. 6)

Ao defender a improvisação, enquanto uma forma de quebrar com as normas institucionais, Michael Bernard diz, que ao compor no imprevisto, pode-se esperar que se criará algo ainda não visto naqueles moldes, realizando um ato não pensado ou refletido (rompendo assim com o pensamento racionalizado) e tendo como resultado um ato não deliberado, sendo assim involuntário. (BERNARD *apud* RYGAERT, 2009, p. 88)

É uma forma de subverter a lógica capitalista vigente, que necessita de resultados rápidos e eficientes. A improvisação “não somente autoriza a libertação do ‘eu’ e o aparecimento do ‘indeterminado’, mas também amplia o campo das possibilidades artísticas.” (LOUPPE, 2012, p. 240). Assim pode-se propor “o exercício da experiência no tempo-espço que parte de uma percepção consciente do corpo e do universo que o envolve.” (MEYER; MUNDIM; WEBER, 2012, p. 2)

Improvisar em cena e para a cena, no aqui e agora, gera uma composição que “envolve formatar em um mesmo sistema alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador.” (MUNIZ, 2004, p. 50) Assim, o intérprete passa também a ser criador da obra, promovendo uma horizontalidade entre coreógrafos e bailarinos.

Pode-se pensar equivocadamente que a improvisação na composição gera movimentos aleatórios sem nenhuma preocupação prévia. “O ato de compor (*compore*, dispor em conjunto), por seu lado, espacializa a organização da arte segundo um plano mais arquitetural e lógico” (LOUPPE, 2012, p. 221). Este ato aciona o repertório pessoal e coletivo dos intérpretes, que ao criar imagens, movimentos, situações e atitudes, está também provocando, debatendo, explicando, emocionando, gerando discussões estéticas, éticas, filosóficas, sociais, políticas e culturais; borradas na memória de quem faz e de quem assiste.

A improvisação faz dançar a memória. Ou seja, se pensarmos a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como percepção dos índices do “passado” a partir de um olhar extemporâneo, a memória (dançada, dançante) responde ao chamado do presente. A formação do sujeito se dá através das vivências constantes negociadas pela memória. Devemos então pensar a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como a irrupção de um feixe. (MEYER; MUNDIM; WEBER, 2012, p.8)

Ao improvisar, o resultado da composição não é um produto acabado, com

sentido pré-determinado, claro para o intérprete e para a plateia. Ao falar sobre as novas formas de fazer teatral, Lehmann (2007) aponta caminhos (que também são percorridos pela dança), que se “afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante e não como obra.” (LEHMANN, 2007, p. 170)

Esses procedimentos desenvolvidos pelos artistas da *Judson Dance Theater* foram, e continuam sendo, fundamentais para questionar os princípios e modelos da produção artístico-cultural empregados, subvertendo o tempo-espço que ocupava a dança naquele período, abrindo possibilidades e caminhos percorridos até hoje na dança contemporânea.

A composição em tempo real é uma forma de potencializar as possibilidades do corpo, permitindo novas possibilidades de movimentos e imagens, que apesar de fazer parte da memória/repertório, muitas vezes ficam adormecidas e ainda não são supostas pelo intérprete. É uma forma de “permit(ir) encarar o corpo como a própria fonte de invenção criativa”. (RYGAERT, 2009, p. 86)

2.2. Contextualização

2.2.1. Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*

O Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, coordenado pela Professora Doutora Ana Carolina da Rocha Mundim, surgiu em 2010, tendo caráter interdisciplinar. Com encontros semanais, que desde o início do grupo ocorrem às segundas-feiras à noite, na Universidade Federal de Uberlândia, o grupo se propõe a pesquisar as relações da dramaturgia do corpo-espço e a territorialidade, utilizando para isso a linguagem da composição em tempo real na dança contemporânea. O grupo envolve alunos, técnicos e professores de diferentes áreas do conhecimento (Dança, Teatro, Música, Física Mecânica e Arquitetura e Urbanismo).

Explorando a composição em tempo real na dança contemporânea, e os princípios sobre corpo-espço, o grupo busca:

identificar tanto o corpo como (não) território de si mesmo, quanto o corpo como vir a ser território de si mesmo, nas relações que mantém com os lugares, as regiões, as fronteiras do humano. O corpo como espaço em si, no diálogo com o outro, de um lado; e também, de outro lado, o corpo social, produto e processo social e cultural (MUNDIM, 2012, p. 11).

O *Conectivo Nozes* é um braço de extensão dentro do Grupo de Pesquisa, e surgiu enquanto uma necessidade de realizar ações artísticas a partir dos estudos levantados e disseminá-las por meio de circulação, compartilhamentos e práticas pedagógicas, que buscam o intercâmbio entre os integrantes do grupo com outros artistas, estudantes e pesquisadores.

Assim, desde a fundação, o Grupo de Pesquisa realizou³⁸:

- Projetos:
 - Temporal (Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real – evento anual);
 - Formigueiro (Projeto de Acervo e Memória);

³⁸ Maiores informações sobre essas atividades estão disponíveis no blog: <<http://conectivonozes.blogspot.com.br>>.

- O artista-docente no ensino superior: discursos e práticas (encontros teórico-práticos de discussões acerca desta temática – projeto contínuo com encontros anuais);
- Corpo e(m) movimento (projeto realizado em escolas da cidade de Uberlândia, para compartilhamento prático do trabalho desenvolvido no grupo);
- Proposições poéticas em tempo real (residência artística ofertada pelo grupo a interessados, para compartilhamento prático do trabalho desenvolvido no grupo);
- Oficina de Cenografia na Composição em Tempo Real em Dança Contemporânea.
- Produções artísticas:
 - Espetáculo: Sobre Pontos, Retas e Planos.
 - Exposições Fotográficas: Ventanas, Na Pele.
- Ações na Universidade Federal de Uberlândia: produção de oficinas e palestras com artistas nacionais e internacionais.
- Produtos:
 - Publicação do livro *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*;
 - Publicação do livro de poemas *Corpo em quatro atos*;
 - Publicação do livro *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*;
 - Realização e veiculação do documentário *Encontros e Composições*;
 - Publicação do Anexo: *cadernos de criação e pesquisa*. Vol. I e II.

2.2.1.1. Movíveis: procedimentos de trabalho para a composição em tempo real do Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*

Entendendo que o jogo na composição em tempo real é fruto de uma proposta em confronto a um sujeito, Rygaert (2009) defende:

A improvisação me interessa como o lugar do encontro de um objeto estrangeiro, exterior ao jogador, com o imaginário deste. Ela provoca o sujeito a reagir, seja no interior da proposta que lhe é feita, seja em torno da proposta, explorando amplamente a zona que se desenha para ele, segundo o modo como sua imaginação é convocada. Não se trata de criar uma hierarquia, salientando que o objeto exterior (trate-se de uma situação, de um espaço, de um texto, de uma música) tem mais ou menos importância do que a imaginação do improvisador, ou que o sujeito fará aparecer sentidos totalmente inovadores durante a experiência. Aposta-se, antes de mais nada, na confrontação entre uma proposta e o sujeito, num determinado momento de sua experiência (RYGAERT, 2009, p. 91).

Encarando isso, o Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, a partir de diversos encontros colocando em prática conceitos ligados a física mecânica, a dança contemporânea, a arquitetura e o urbanismo e a música, organizou os “Movíveis”, que são procedimentos de trabalho utilizados nas composições realizadas. Estes são formados por estruturas de movimento, recursos de jogos e comandos.

As estruturas de movimento são compostas por elementos básicos de composição: pontos, retas, círculos, espirais e alavancas. A qualidade de movimento é resultante direta dessas estruturas. O intérprete pode acionar o ponto, gerador elementar da forma indicando uma posição no espaço que guiará as movimentações. Quando o ponto (o corpo ou uma parte do corpo do bailarino) se move, torna-se uma reta, com propriedades de comprimento, direção e posição (CHING, 2008, p. 3). Ao se movimentar marcando o centro de um campo circular, são produzidos círculos, que se movimentando continuamente em uma direção dão forma a espirais. Ao acionar as alavancas, é permitido ao intérprete uma consciência da força mecânica empregada nas relações do corpo com o espaço arquitetônico, espaço cenográfico, e entre os corpos dos jogadores.

Pontos no chão que delimitam caminhos a serem tomados, braços que desenham retas no ar e ao girarem tornam-se círculos, costas que chegam ao chão em espirais. Essas estruturas reverberam nos corpos-espacos e garantem determinadas qualidades de movimento para serem organizadas na composição.

Entendendo que o jogo cênico autoriza as liberdades de “reprodução,

imitação, transformação, deformação, transgressão das normas, da natureza e da ordem social,” (FÉRAL, 2004, p. 99) foram criados recursos de jogos, que permitem o diálogo entre os jogadores. São eles: bloqueio, equivalência, coincidência, ênfase, pergunta no ouvido.

Bloquear faz com que um jogador limite a movimentação do outro ou a trajetória de movimento do outro e crie novas possibilidades a partir dessa limitação. A equivalência permite que o bailarino utilize uma estrutura de movimento, ou determinada qualidade de movimento de outro para estruturar a sua movimentação, a partir de outro prisma (usando outra parte do corpo ou outro nível espacial). A coincidência faz com que os bailarinos produzam movimentos idênticos aos que outro intérprete está criando. A ênfase é um recurso utilizado para evitar a dispersão, dando um foco a determinado acontecimento, fazendo com que os intérpretes agucem a escuta³⁹. A pergunta no ouvido geralmente está diretamente ligada ao jogo que está acontecendo, e gerará uma composição a partir da resposta corporal.

Por fim, tem-se os comandos, que permitem que os intérpretes, ou a plateia, interfiram verbalmente, assumindo um papel de co-autor (ou até mesmo de coreógrafo). Esses comandos são: parar, continuar, repetir, rebobinar, deletar (e representam em cena o sentido literal da palavra empregada). O jogador que aciona esses comandos (um intérprete ou alguém da plateia) assume o poder de decidir o que irá acontecer dali em diante. Ao dizer “pára”, ele interrompe o fluxo de movimento que interfere no fazer criativo do bailarino. Este, por sua vez, ao receber o comando de “continua” muitas vezes parte para outro caminho, diferente daquele antes de ter parado, num constante refazer da prática da dança.

O comando “repetir” fragmenta o movimento, levando o que poderia ser uma estrutura complexa a uma unidade celular. “A repetição, ou seja, a retoma imediata de um motivo semelhante ao anterior, constitui com efeito um obstáculo à tentação

³⁹ Sobre escuta no jogo nos diz Ryngaert “Aparentemente nada mais simples: escutar um parceiro consiste em se mostrar atento a seu discurso ou a seus atos e, conseqüentemente, reagir a eles.[...] A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente no teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora” (RYNGAERT, 2009, p. 56)

de controle de uma estrutura lógica e linear.” (LOUPPE, 2012, p. 247)

Rebobinar é inverter a lógica de “começo, meio e fim” para o “fim, meio e começo”. Dizer “deleta” significa zerar o jogo, uma solução para quando há falta de escuta e muitas coisas estão acontecendo simultaneamente. Ao mesmo tempo, este comando, dá o poder a qualquer um de encerrar determinada situação quando bem entender.

Assim, os *Movíveis* são procedimentos de trabalho que auxiliam os intérpretes a desenvolver seu repertório em uma composição em tempo real, sendo uma ferramenta utilizada para que o espetáculo possa se desenvolver com um maior refinamento na qualidade de movimento, alcance uma escuta satisfatória e permita diversas leituras e possibilidades de jogo.

3. As relações espaciais no espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*

3.1. O espaço cênico no espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*

O espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*, resultado da pesquisa do Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade* estreou em 24 de outubro de 2011, acumulando desde então apresentações em diversos espaços em Uberlândia, Belo Horizonte (MG), Ituiutaba (MG), Fortaleza (CE) e La Plata (Argentina).

O espaço cênico do espetáculo em questão foi pensado baseando-se em seminários teóricos e pesquisas práticas no campo da dança. Foram estudados elementos de composição primários utilizados na área de Arquitetura (pontos, retas e planos) como partes compositivas de um projeto arquitetônico (CHING, 2008), e as possíveis interpretações de um edifício arquitetônico (ZEVI, 2009).

Ao estudar os elementos de composição primários enquanto conceitos, identificamos que o ponto, a reta, o plano e o volume não existem, a não ser em nossa imaginação. Esses elementos se fazem visíveis aos olhos no papel ou no espaço tridimensional quando se tornam forma com características de matéria, formato, tamanho, cor e textura, e são percebidos a partir do momento em que experimentamos essas formas em nosso meio. (CHING, 2008, p. 2). Conceitualmente, de acordo com Paul Klee⁴⁰:

Toda forma pictórica começa com o ponto que se coloca em movimento... o ponto se move... e a reta nasce... a primeira dimensão. Se a reta se desloca para formar um plano, obtemos um elemento bidimensional. No movimento do plano para espaços, o encontro de planos dá o surgimento ao volume (tridimensional)... Uma síntese de energias cinéticas que movem ao ponto convertendo-o em reta, a reta convertendo-a em plano e o plano convertendo-o em uma dimensão espacial (KLEE *apud* CHING, 2008, p. 01).

Durante esses seminários, procurou-se entender a arquitetura enquanto experiência espacial, “uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem

⁴⁰ Paul Klee (1879 – 1940) foi um importante pintor suíço, que baseava seu trabalho na “formatividade”. Foi professor da *Bauhaus*, onde elaborou sua “Teoria da forma e da figuração”. (ARGAN, 2010, p. 668)

penetra e caminha” (ZEVI, 2009, p. 17). Interpretar o espaço arquitetônico, em relação aos corpos que ocupam, dançam, movem e assim interferem diretamente no espaço construído, proporciona entender a arquitetura em seu campo político, filosófico-religioso, científico, econômico-social, materialista, técnico, fisiopsicológicos e formalista⁴¹.

Porque o espaço, se não pode determinar por si só a apreciação sobre o valor lírico, exprime, contudo, todos os fatores que intervêm na arquitetura, as tendências sentimentais, morais, sociais e intelectuais, e representa por isso aquele momento analítico da arquitetura que é matéria da história. (...) no espaço coincidem vida e cultura, interesses espirituais e responsabilidades sociais. Porque o espaço não é só cavidade vazia, “negação de solidez”: é vivo e positivo. Não apenas um fato visual: é em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida. (ZEVI, 2009, p. 217)

No decorrer da pesquisa, quando o grupo buscava estabelecer relações entre corpo e arquitetura, a professora Ana Carolina da Rocha Mundim, propôs alguns exercícios em que os pesquisadores construíam lugares dentro da sala de aula, utilizando fita crepe. Esse foi o primeiro passo para começar a investigar uma forma de interferir no espaço arquitetônico através da cenografia. Nesse momento cada intérprete criou seu lugar e experimentou diversas possibilidades de movimento, relacionando seu corpo àquela pequena cenografia (tendo a possibilidade também de experimentar em um lugar produzido por outro intérprete). Percebeu-se que os movimentos gerados eram diretamente influenciados pelo lugar construído de fita crepe e pelo lugar da sala em que se encontrava.

A partir daí o grupo sentiu vontade de interferir no espaço arquitetônico com uma cenografia que pudesse se moldar à arquitetura que estivesse inserida, promovendo o diálogo entre arquitetura, cenografia e intérprete. Por onde então começar o trabalho conceitual dessa cenografia após uma quantidade enorme de informações pesquisadas desde o início do processo?

Fomos apresentados a uma remontagem do *Balé Triádico* da Bauhaus, feita por Margarete Hastings em 1970, uma composição que refletia esteticamente os valores éticos da modernidade buscada por aqueles artistas no início do século XX.

⁴¹ No capítulo 5 de *Saber ver a arquitetura*, Zevi (2009) discorre sobre as diversas possibilidades de interpretação da arquitetura.

A *Bauhaus* foi uma escola democrática no sentido pleno do termo: precisamente por isso, o nazismo, tão logo chegou ao poder, suprimiu-a (1933). Fundava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos dos quais logo se tornaram docentes. Além de ser uma escola democrática, era uma escola de democracia: a sociedade democrática (isto é, funcional e não hierárquica) era entendida como uma sociedade que se autodetermina, isto é, forma-se e desenvolve por si, organiza e orienta seu próprio progresso. [...] *Bauhaus* significa “casa da construção”; por que uma escola democrática é uma escola da construção? Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma. [...] Viver civilizadamente significa viver racionalmente, colocando e resolvendo cada questão em termos dialéticos. A racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste. Apenas um método de construção ou, mais precisamente, de projeto deve determinar a forma racional de tudo o que serve à vida e a condiciona; como tudo é ou será produzido pela indústria, tudo se reduz a projetar para a indústria: o plano urbanístico de uma grande cidade é o *desenho industrial*, da mesma forma que o projeto de uma colher. (ARGAN, 2010, p. 269 e 270)



Fig. 03 – O guarda-roupa do *Ballet Triádico* na revista *Wieder Metropol*, 1926, no Teatro Metropolitano de Berlim. Fonte: DROSTE, 2010, p. 102.

O *Ballet Triádico* chamou a atenção ao grupo em discutir como as transformações espaciais e tecnológicas acerca da arquitetura interferiram diretamente no corpo das pessoas. Começou-se então a discutir sobre a arquitetura

produzida na contemporaneidade, e em que ponto estávamos reproduzindo pensamentos estipulados há quase um século, ou até onde as grandes incorporações utilizavam das teorias arquitetônicas, econômicas, sociológicas e culturais para lucrar cada vez mais com isso, degenerando a cidade e os espaços de habitação, convívio, comércios etc. Como nós, herdeiros tardios do pensamento moderno, nos apropriamos dos ideais desses pioneiros? Até que ponto a utopia moderna conseguia responder à demanda da população e de que forma hoje utilizamos desses conceitos na vida urbana e privada no século XXI? De que forma, na composição em tempo real na dança contemporânea, poderíamos nos apropriar dessas discussões?

A intenção do Grupo de Pesquisa não era se apropriar dos ideais modernos para se ter uma leitura espacial nos moldes do início do século XX, mas questionar as relações pré-estabelecidas por esta escola, que foi apropriada pelo mercado imobiliário e interfere diretamente na nossa maneira de ocupar os espaços arquitetônicos.

Para as experiências acerca do espaço cênico de *Sobre Pontos, Retas e Planos*, conceitos como “espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano”. (MONTANER, 2012, p. 30), apropriados pela arquitetura moderna, guiariam a produção dessa cenografia, a partir de uma reinterpretação. Esses conceitos permitiriam que o espaço cenográfico possibilitasse múltiplas leituras, tanto dos intérpretes, quanto do público, não direcionando o trabalho a um pré-determinismo dramaturgico.

Porém, se fazia necessário dificultar e impor limites de forma que o imprevisto e a dificuldade em lidar com o espaço cenográfico fossem visíveis nos corpos dos intérpretes.

Os materiais escolhidos para essa experiência cenográfica foram fita crepe, que já tinha sido utilizada pelo grupo em outras experimentações, e barbante. Esses materiais possibilitariam diversos tipos de modelagens espaciais. Além disso eram baratos - uns dos poucos materiais abundantes no Laboratório de Cenografia e Indumentária do Curso de Teatro - e não ocupariam grandes lugares para armazenamento, levando em conta que esse trabalho é desenvolvido dentro de uma Universidade Federal, o que configura diversas limitações de espaço físico e finanças.

A fragilidade aparente desses materiais contrasta com a delimitação proposta pelos mesmos. A fita crepe delimita o espaço através de marcações no chão, proporcionando limites ao intérprete (cabendo a ele a posição política de como lidar com essas demarcações), criando entradas/saídas, e uma nova configuração de divisão espacial dentro do local de apresentação. A tridimensionalidade da cenografia é estrutura através dos barbantes, que marcam os eixos verticais e horizontais (acima do piso). Considerando a premissa de que a cenografia depende da arquitetura em que ela se insere, para se moldar e se configurar enquanto espaço cênico, os apoios que a sala oferece ao cenário são fundamentais para a definição final do mesmo.

Nos diferentes lugares em que o espetáculo é apresentado são realizados estudos sobre como a arquitetura permite a montagem. Para isso, muitas vezes, as forças estabelecidas entre os barbantes horizontais acima do piso (que funcionam estruturalmente como vigas) e os verticais são calculadas a partir das distâncias de cada lugar específico. A fluidez espacial remete à arquitetura moderna e ao seu “desejo gótico da continuidade espacial e do estudo minucioso da arquitetura, não como sonho final dentro do qual se pode inserir o elemento dinâmico, mas como consequência de uma reflexão social” (ZEVI, 2009, p. 123). Entretanto, diferentemente da arquitetura moderna, em que o projeto busca reformular e “trazer todos os dados em ordem, e cuja solução não deixa incógnitas nem resíduos” (ARGAN, 2010, p. 265), em uma lógica rígida onde a “rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas é entendida como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas)” (ARGAN, 2010, p. 264), nesta cenografia a relação entre forma-função e previsibilidade é questionado. Apesar de seguir uma proporção em planta de um retângulo de 3 metros de largura por 4 metros de profundidade, essas distâncias horizontais, assim como as verticais, são mudadas de acordo com os suportes das diferentes arquiteturas em que a cenografia é instalada. Além disso, as divisões internas da planta são mudadas a cada apresentação, para que os intérpretes possam se surpreender com novas entradas e saídas, proporcionando assim, diferentes possibilidades de jogos numa composição em tempo real.

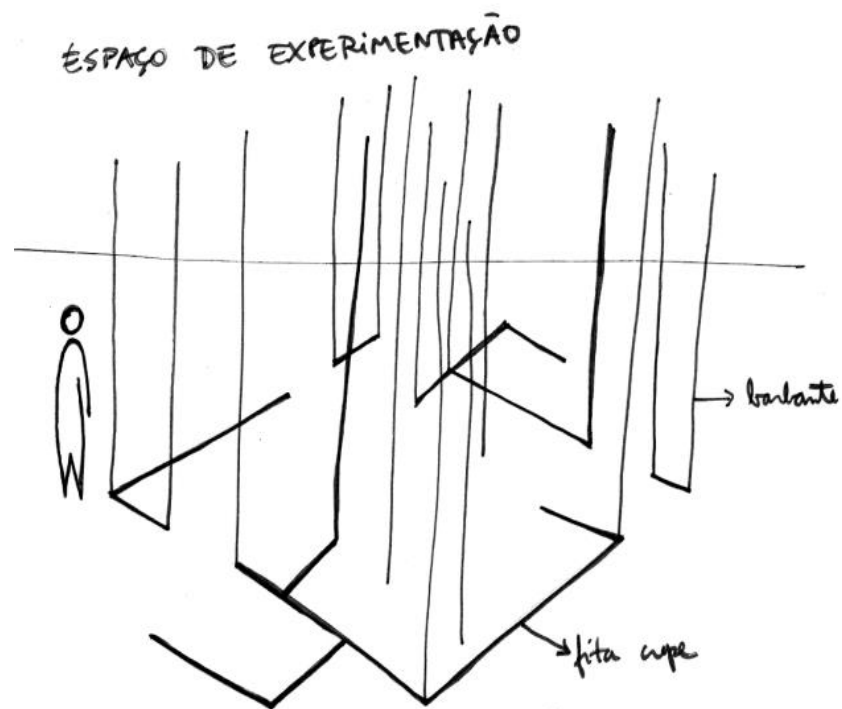
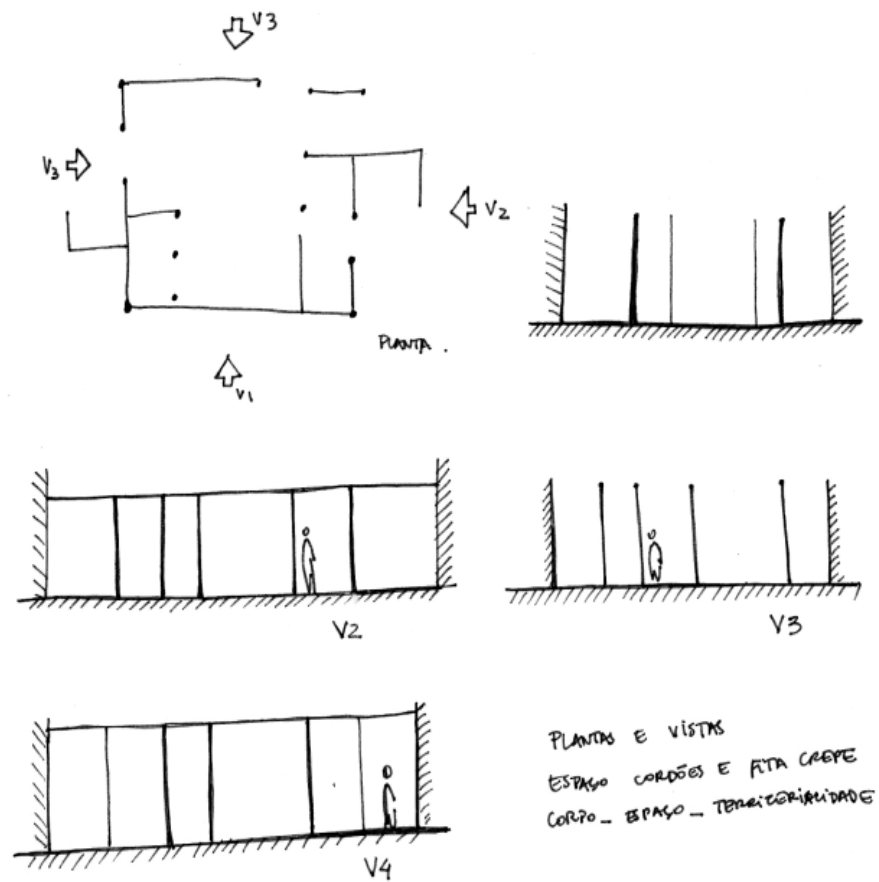


Fig. 04 – Estudos do autor para a proposta de espaço cenográfico para *Sobre Pontos, Retas e Planos*. Fonte: NOGUEIRA, 2012, p. 08 e 09.

Ao utilizar a fita crepe e o barbante, a cenografia propõe aos intérpretes uma interação direta com ela, e consequentemente com a arquitetura que ela ocupa, fazendo com que a relação entre estes sejam um dos condicionantes para o jogo. A arquitetura é preenchida por uma cenografia que recebe os intérpretes para o jogo, “uma experiência que busca questionar como os elementos de composição plástica (representando o ambiente construído) interferem nas relações éticas, políticas e sociais.” (NOGUEIRA, 2012, p. 32)

A cada montagem do espaço cenográfico de *Sobre Pontos, Retas e Planos*, ele é estudado de forma a entender a resistência dos materiais, a movimentação que ele gera no corpo dos intérpretes, como a plateia se porta na sala de apresentação, as definições de público e privado durante o jogo, e as relações de poder entre todos os elementos presentes.

A cenografia de *Sobre pontos, retas e plano*, nasce recheada de referências a outros trabalhos artísticos, como as delimitações no chão no filme *Dogville*⁴², os fios dourados de *Ttéia 1C* de Lygia Pape⁴³, os barbantes das instalações de Frederick Lane Sandback⁴⁴. Essas referências se devem principalmente a buscar a síntese cenográfica com materiais tão simples que se esculpem em uma arquitetura que abriga um novo significado e se modifica.

3.1.1. Das experiências em sala de pesquisa no espaço cênico de *Sobre Pontos, Retas e Planos*

A primeira experiência com o espaço cenográfico de *Sobre Pontos, Retas e Planos* ocorreu em 02 de maio de 2011⁴⁵, no Laboratório de Encenação do Bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia (Campus Santa Mônica).

⁴²*Dogville* é um filme lançado em 2003, dirigido por Lars Von Tries, e faz parte da trilogia “E.U.A. terra de Oportunidades”. O filme foi gravado em estúdio e a cenografia é construída através de demarcações no chão. [on-line] [acesso em 02 de julho de 2014]. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/038/38cult_valim.htm/>

⁴³*Ttéia 1C* (2002) é uma obra da última etapa da carreira de Lygia Pape. É uma grande instalação com fios metalizados unindo elementos da arquitetura, como o piso e o teto. [on-line] [acesso em 02 de julho de 2014]. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/tteia-1c/>>

⁴⁴Frederick Lane Sandback “foi um escultor americano, que nasceu em 1943 e morreu em 2003. Por quase 40 anos fez esculturas e instalações utilizando linhas de lã acrílica (e também fios metálicos) para construir e/ou sugerir formas geométricas no ar, ocupando um espaço tridimensional. [on-line] [acesso em 03 de julho de 2014]. Disponível em: <http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/af_sandback>

⁴⁵ Durante a primeira experiência, o grupo contava com os pesquisadores Deivid Jack Abraham, Emilliano Alves de Freitas Nogueira, Lucas de Carvalho Larcher Pinto, Hanna Perez, Clara Fonseca

Foi marcado com fita crepe no chão no centro da sala um quadrado de lados medindo quatro metros, sendo que em cada lado foi deixado uma abertura para entrada e saída. No interior do quadrado, foram marcados no chão algumas divisões com fita crepe, delimitando pequenos lugares. A partir de cada aresta da fita crepe, um barbante foi fixado no chão e em barbantes que estavam horizontalmente fixados a 7 metros de altura nas varandas de serviço da sala. Como essa distância do chão até o barbante auxiliar era muito grande, o que fez com que os barbantes ficassem frouxos e inclinados de acordo com as forças que os barbantes faziam uns nos outros (conforme mostra a figura 05).



Fig. 05 – Primeiro experimento com espaço cenográfico no Laboratório de Encenação da UFU. Fonte: Acervo pessoal, foto: Ana Carolina da Rocha Mundim, 2011.

Ana propôs que os intérpretes, antes de entrar no espaço cenográfico, caminhassem pela sala e escolhendo pontos para parar e observar a instalação de fita crepe e barbante. Após a sensibilização espacial do olhar através de diferentes pontos de vistas, os pesquisadores foram entrando aos poucos, repetindo o movimento de caminhar, agora no interior da cenografia, e parando para observar como o lugar de parada, os outros corpos-espacos, a arquitetura e a cenografia se

apresentavam para cada um. Após um tempo nessas experimentações, Ana propôs que todos jogassem livremente.

Dessa forma, os pesquisadores começaram a interagir no espaço cênico e logo o jogo se deu através de uma intervenção direta na cenografia, ao invés de uma exploração corporal do espaço enquanto possibilidades de composição, resultando na destruição da cenografia para a construção de outro lugar (figura 06). Sobre esse fato, escrevo em meu caderno de anotações⁴⁶:

Atores, bailarinos ou jogadores intervieram (sic) no espaço ao invés de experimentar e jogar no espaço. Cordões foram mudados de local, fitas despregadas do chão, destruição de estruturas. Espaço que vira pura matéria. Apreensão e ansiedade em fazer algo ou o espaço proporciona essa destruição de si para virar apenas cordão e fita? Uma construção é apenas matéria prima amontoadada? Se fôssemos improvisar em uma obra trabalharíamos no espaço ou quereríamos intervir com aqueles materiais como tijolo, cimento, tintas? (NOGUEIRA, 2011, p. 07)

Após essa primeira experiência, o grupo decidiu que seria importante explorar as potencialidades do espaço construído cenograficamente em relação a todo o espaço cênico, experimentando então diversas vezes diferentes possibilidades. Esse espaço cenográfico foi investigado em vários locais e de diferentes maneiras, fazendo com que os intérpretes explorassem as movimentações e se apropriassem de fato dessa cenografia, para que pudessem construir o espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*.

Dentre as diferentes experimentações, destaco a realizada em 25 de novembro de 2011. Como as relações entre forma e função da arquitetura moderna estavam trazendo diversos questionamentos ao grupo, de como de fato isto seria importante para a efetivação de uma obra arquitetônica, sugeri que lêssemos o artigo *Estruturalismo, pós-estruturalismo e arquitetura: para entender o desconstrutivismo* de Sílvia Colin (2009) para que pudéssemos entrar em contato com uma outra forma de pensar a arquitetura na contemporaneidade. A partir do

⁴⁶ Os cadernos de anotações dos integrantes do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade deram origem a dois volumes de Anexo I: Cadernos e Pesquisa e Criação. Os cadernos de cada pesquisador foram escaneados e publicados sem nenhuma alteração, deixando à mostra rabiscos, anotações diversas, poemas, narrativas, desenhos (muitas vezes com erros de português e sem conclusões). Sobre esse caminho escolhido, Mundim justifica na Apresentação do Volume 1: “A beleza deste material se encontra na coragem que cada um teve de se expor como é, com suas fragilidades, seus defeitos, suas qualidades, suas imagens e seus desejos. Estes, portanto, são textos acadêmicos (e por que não?) pelo material de pesquisa que contém e, para além disso, são escritos poéticos compostos de trabalho, discussões, suor e imaginação” (MUNDIM, 2012, p. 2).

texto foi experimentado um espaço cenográfico assimétrico “com linhas e planos inclinados, sobretudo em posição aparentemente instável [...] para representar a incompletude, a imperfeição e o desequilíbrio das próprias leis maquinistas e de seu mundo” (COLIN, 2009, p. 02). Porém, esse espaço cenográfico intimidou o jogo entre os intérpretes e nada que foi produzido ali teve de fato alguma significância. O arrojo plástico pós-estruturalista já propunha muito não deixando muita margem para que os artistas pudessem improvisar, sem cair no óbvio que a cenografia já expressava.



Fig. 06 – Primeiro experimento com espaço cenográfico no Laboratório de Encenação da UFU. Fonte: Acervo pessoal, foto: Ana Carolina da Rocha Mundim, 2011.

Por sugestão de alguns integrantes do Grupo de Pesquisa, que achavam o espaço cenográfico muito pequeno, não permitindo movimentos amplos como saltos, quedas e pegadas, experimentamos em maio de 2012 dobrar o tamanho da cenografia. Isso nos fez perceber que ao ampliá-la, ela deixava de intervir diretamente nos corpos-espacos em movimento, e se tornava apenas uma decoração no ambiente.

Essas, e outras diversas experiências realizadas até hoje nesse espaço cenográfico que compõe o espetáculo *Sobre Pontos, Retas e Planos*, fizeram com que os pesquisadores pudessem refletir sobre como um lugar desenhado no espaço

com fita crepe e barbante podia interferir no jogo, fazendo com que pudessem questionar, vivenciar e jogar com as relações éticas, políticas e sociais.

3.2. Apresentações do espetáculo *Sobre Pontos, Retas e Planos*

Para as reflexões acerca do espaço cênico, na composição em tempo real em dança contemporânea, presente no espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*, foram realizadas cinco apresentações em cinco lugares distintos de Uberlândia, durante os meses de julho e agosto de 2013. Os lugares escolhidos para essas apresentações foram: espaço alternativo fechado (Universidade Federal de Uberlândia, Campos Santa Mônica, Bloco 5U, LICOR), Sala de espetáculo padrão italiano (Palco de Arte – UAI q Dança), varanda de uma instituição educacional (PERIFERARTE), espaço aberto público (Praça Tubal Vilela) e uma Galeria de Arte (Galeria Lourdes Saraiva Queiroz).

Essas apresentações contaram com os intérpretes: Brenda Ferraz⁴⁷, Bruna Ribeiro Fernandes de Almeida⁴⁸, Diego Pereira Nobre⁴⁹, Letícia Guitarrara Crozara⁵⁰, Mariane Araujo Vieira⁵¹, Vanessa Garcia dos Santos⁵², Herick Fernandes⁵³, Gabriela Paes dos Santos⁵⁴, Emilliano Alves de Freitas Nogueira, Ana Carolina da Rocha

⁴⁷ Brenda Ferraz é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG.

⁴⁸ Bruna Ribeiro Fernandes de Almeida é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG.

⁴⁹ Diego Pereira Nobre é bailarino e aluno do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia/MG. É professor de dança de salão e técnico em iluminação do Teatro Municipal de Uberlândia.

⁵⁰ Letícia Guitarrara Crozara é arquiteta e urbanista formada pela Universidade Federal de Uberlândia/MG e bailarina.

⁵¹ Mariane Araújo Vieira é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG. Realiza pesquisas sobre a inter-relação entre Física e Dança e faz parte do grupo de Dança Contemporânea Strondum.

⁵² Vanessa Garcia dos Santos é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG. Pesquisa Danças Urbanas e Dança Contemporânea.

⁵³ Herick Fernandes é bailarino residente em Uberlândia.

⁵⁴ Gabriela Paes dos Santos é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG. Realiza pesquisa relacionada aos estudos de Gênero e Sexualidade.

⁵⁴ Gabriela Paes dos Santos é bailarina e aluna do Curso de Dança na Universidade Federal de Uberlândia/MG. Realiza pesquisa relacionada aos estudos de Gênero e Sexualidade.

Mundim⁵⁵ e Patrícia Chavarelli Vilela da Silva⁵⁶. A música durante as apresentações foi composta em tempo real pelo músico Lúcio Silva Pereira⁵⁷.

Todas as apresentações foram registradas em vídeos e fotos, e após cada uma o grupo se reunia para conversar sobre o acontecimento, tendo em foco as questões: como a arquitetura interferiu na composição em tempo real, como a arquitetura interferiu na cenografia, como a cenografia interferiu na arquitetura, como a cenografia montada naquela arquitetura interferiu na composição em tempo real.

As descrições das apresentações feitas a seguir foram feitas a partir dos registros em vídeo e anotações do caderno de pesquisa do autor. Assim, muito do que será descrito é a partir da perspectiva do vídeo, feito em câmera parada e de impressões pessoais das anotações. Optou-se fazer essas descrições valorizando os *Movíveis*, trabalhado pelo Grupo de Pesquisa, por isso, todas as vezes em que são citados são destacados, utilizando-se para isso colchetes.

Ao narrar as apresentações do espetáculo, feitas após ver várias vezes os registros audiovisuais, reflito sobre os acontecimentos, sem separá-los em categorias preestabelecidas, acreditando que revisitar a experiência também é uma forma de reflexão.

⁵⁵ Ana Carolina da Rocha Mundim é bacharel e Licenciada em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP. Doutora em Artes pela UNICAMP e pela UAB (Universitat Autònoma de Barcelona). Atualmente é professora do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, fundadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade. Segue carreira como artista independente na área de dança contemporânea.

⁵⁶ Patrícia Chavarelli Vilela da Silva é pesquisadora nas áreas de: história da dança, processos criativos, dança e educação somática. Professora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia.

⁵⁷ Lúcio Silva Pereira é músico do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, bacharel em música (habilitação em percussão) na Universidade Federal de Uberlândia e mestre em música pela Universidade Federal de Goiás.

3.2.1. Galeria de Arte Lourdes Saraiva Queiroz

A Galeria de Arte Lourdes Saraiva Queiroz fica localizada no conjunto arquitetônico da Oficina Cultural de Uberlândia e existe enquanto um lugar destinado à visibilidade das artes visuais na cidade, estimulando a produção, exposição e formação de público, difundindo as artes e promovendo artistas.

O conjunto arquitetônico da Oficina Cultural foi construído no início do século XX, em estilo eclético com linhas neoclássicas, e é tombado pela municipalidade, formando um complexo de bens tombados e preservados na região central da cidade, juntamente com a Praça Clarimundo Carneiro e o Edifício do Museu Municipal⁵⁸.

A Galeria ocupa o térreo de um edifício de dois pavimentos, tendo acesso principal localizado na esquina da Rua João Pinheiro com Rua Tiradentes. Esse edifício esteve ligado durante anos à administração de companhias de energia elétrica, sendo adquirido pela Prefeitura Municipal de Uberlândia em 1995 e adaptado para o novo uso.⁵⁹

Ao passar de sede administrativa de uma empresa de energia elétrica para galeria de arte, buscou-se proporcionar aos artistas uma sala ampla, eliminando todas as divisões internas, com paredes e teto pintados em branco. Sua estrutura se organiza como um cubo branco, um ambiente descontextualizado, limpo e asséptico.

O Cubo Branco é uma expressão que designa um paradigma expositivo empregado amplamente nos espaços de exibição das artes plásticas e visuais, fazendo alusão a certas condições de apresentação e recepção das obras exibidas, como a neutralidade, objetividade, distanciamento entre obra e visitante. Esse tipo de local abriga além de obras de arte pertencentes ao que é denominado tradicionalmente de artes visuais (pintura, esculturas, desenhos, gravura, fotografia, etc.) e outras múltiplas expansões das artes (performances, instalações, arte processual e relacional, etc.) (CIFUENTES, 2011, p. 46).

O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma

⁵⁸[on-line] [acesso em 05 de julho de 2014]. Disponível em: <<http://www.uberlandia.mg.gov.br/pagnia=secretariasOrgaos&s=23&pg=413>>

⁵⁹ [on-line] [acesso em 09 de outubro de 2014]. Disponível em: <oficina-cultural.blogspot.com.br>

postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmera mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Ele preservou a equibildade da arte, mas a fez difícil. (O'DOHERT, 2002, p. 91)

Esse desejo moderno de uma neutralidade na galeria, “limbo entre o ateliê e a sala de estar, no qual as convenções de ambos encontram-se num território neutralizado criteriosamente” (O'DOHERT, 2002, p. 85), busca um suprematismo da obra de arte em que seu valor é contido em si mesmo. “O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente.” (O'DOHERT, 2002, p. 102)

Apresentar *Sobre pontos, retas e planos* na Galeria de Arte Lourdes Saraiva, foi uma forma de entender como o lugar, preparado para colocar a obra de arte no centro da questão, se relacionaria com uma obra de composição em tempo real, que tanto se alimenta primordialmente do contexto em que se instaura. Obras assim procuram refletir que na contemporaneidade, público e artistas “mostram-se bastante vulneráveis ao contexto, e as ambiguidades resultantes empanam o discurso deles.” (O'DOHERT, 2002, p. 85) Assim, o ideal da galeria moderna, dá lugar aos percursos da ocupação, que ao invés de excluir, soma, e passa a fazer parte da obra de arte.

O conteúdo implícito da galeria pode ser forçado a se manifestar por meio de intervenções que a utilizem por inteiro. Esse conteúdo aponta para duas direções. Ele discorre sobre a ‘arte’ lá dentro, para a qual ele é contextual. E discorre sobre o contexto mais amplo – rua, cidade, dinheiro, comércio – que o contém. (O'DOHERT, 2002, p. 102)

O *Conectivo Nozes* havia feito na galeria uma temporada do espetáculo, objeto dessa pesquisa, em setembro e outubro de 2012, e para o grupo, a forma como se deu o jogo naquele lugar foi muito diferente de todas as outras arquiteturas já ocupadas e experimentadas antes (e que não eram destinadas à exposição) e experimentadas pelo grupo. Assim, fez-se muito sentido [repetir] uma apresentação nesse lugar para entender como um espaço preparado para receber a arte de forma solene afeta um trabalho de dança produzido em tempo real.

Fisicamente, a sala é retangular, com uma das extremidades chanfrada em 45° para permitir o acesso dos visitantes à galeria na esquina, que se dá através de uma porta com duas camadas (uma porta de enrolar metálica e uma de vidro), tendo

todas as paredes e teto pintados em branco. O chão é revestido de réguas de madeira encerada, que brilham muito ao contato da luz. A sala possui oito janelas estilo vitrô, sendo cinco localizadas na parede rente à Rua João Pinheiro e outras três localizadas na parede rente à Rua Tiradentes, proporcionando o diálogo visual entre interior e exterior e permitindo a entrada de luz natural durante todo o dia. Além da porta que dá para a rua, existe outra porta em madeira que dá acesso ao interior da Oficina Cultural. No meio da sala, há três grandes pilares redondos, pintados em branco.



Fig. 07– Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Oficina Cultural.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Para a montagem do espaço cenográfico buscou-se entender como as condições físicas do local poderiam contribuir enquanto suporte. Como a porta que dá acesso ao interior da Oficina Cultural fica bem no meio de uma das paredes, optou-se por utilizar o batente da mesma, a 2,30 metros de altura, como parte do suporte para as vigas de barbante. Para isso, foram instalados três pregos na porta, e um na parede (paralelo aos outros), obedecendo a uma distância de 01 metro entre os pregos. Do outro lado da sala, na parede paralela, os barbantes foram presos nas estruturas metálicas das janelas (a 2,30 metros de altura) com 01 metro de distância entre os barbantes. Os pilares de barbante ficaram paralelos aos pilares de concreto do meio da sala, sendo que um dos existentes ficou localizado dentro do

espaço cenográfico. Devido ao branco da sala, os barbantes, também brancos, acabaram se dissolvendo no espaço arquitetônico, camuflando-se. A fita crepe foi colocada no chão procurando se relacionar paralelamente ou perpendicularmente com as réguas de madeira. Um dos pontos de energia que se localizam no chão, ficou dentro do espaço cenográfico, sendo, portanto, coberto com fita crepe para garantir segurança aos intérpretes que dançaram descalços, formando um pequeno quadrado branco.

A apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* foi realizada no dia 02 de julho de 2013 às 13 h. O horário foi escolhido em virtude do grande número de transeuntes que passavam pelo local, devido à hora de almoço, visando assim que a apresentação atraísse, além do público convidado, também os passantes.



Fig. 08 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Oficina Cultural.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Ter pessoas se movimentando dentro da galeria, desde a montagem do cenário, do equipamento de som e vídeo, durante o aquecimento dos intérpretes, acarretou uma curiosidade das pessoas que passavam pelo lugar. A grande maioria não entrou no recinto, mas [parou] na porta para ver e perguntar: “o que vai acontecer aí hoje?”. Essa atitude foi constantemente observada durante a performance, em que os transeuntes interrompiam e [paravam] o seu trajeto por alguns instantes e depois [continuavam] as suas atividades, vez ou outra

perguntando baixinho para algum intérprete [pergunta no ouvido] o que estava se passando. Como na música de Vinícius de Moraes⁶⁰, a porta de “matéria morta” se mostrou um dos elementos mais vivos da galeria, permitindo o diálogo imediato entre o interior e exterior, galeria e rua, público e intérpretes. A porta é um intervalo entre a rua de um lado e a galeria de outro:

uma chave para a transição e a conexão entre áreas com demarcações territoriais divergentes e, na qualidade de um lugar por direito próprio, constitui essencialmente, a condição espacial para o encontro e o diálogo entre ares de ordens diversas. (HERTZBERGER, 2014, p. 32)

Porém a soleira⁶¹ da porta, que separa a galeria da calçada, foi um limite que [bloqueava] os visitantes, visto que poucos tiveram a iniciativa de avançar, entrar e assistir um pouco da apresentação.

A porta aberta durante a apresentação diluiu a noção do tempo cronológico do espetáculo - começo, meio e fim -, visto que o público pode escolher ver apenas fragmentos quando se passa pelo local ou pode-se parar e assistir por alguns instantes na porta sem necessariamente entrar na galeria. Quem entrou ficou encostado nas paredes rentes à Rua João Pinheiro e à Rua Tiradentes, sentados no chão, buscando uma relação de distanciamento para observar o espetáculo no centro da sala.

⁶⁰A *porta* é um poema musicado de Vinícius de Moraes que integra o disco *Arca de Noé*, lançado em outubro de 1980. O trecho citado diz “Eu sou feita de madeira/ madeira, matéria morta/ mas não há coisa no mundo/ mais viva do que uma porta”. [on-line] [acesso em 13 de outubro de 2014]. Disponível em: <albumitaucultural.org.br/rádios/a-arca-de-noe/>.

⁶¹ Soleira é a parte de baixo de um vão de porta, situada no chão, como um prolongamento do piso interior, separando dois ambientes.



Fig. 09 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Oficina Cultural.
 Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

O jogo se iniciou com duas intérpretes se posicionando verticalmente, como duas [retas] nos intervalos sem fita crepe, que dão acesso ao interior do espaço cenográfico, como quem estivesse na porta esperando alguma coisa acontecer, tal qual o público que parava na porta para observar o interior da galeria. Uma das intérpretes começou então a saltar, marcando vários [pontos] no espaço, produzindo um som específico graças ao chão de madeira. Esse som passou a compor com o barulho dos ônibus (Pá. Vruuuuuuuuum. Pá. Vruuuuuuuuum), que em movimentos rápidos passavam desenhando cores nas janelas.

O chão liso e brilhante refletia a arquitetura, a cenografia, os intérpretes e o público, duplicando as imagens: a imagem real e a espelhada, imagem da imagem. Os corpos ao deslizarem pelo chão produziam um som agudo contrastando com as batidas graves produzidas em tambores pelo músico no canto da sala.

Pararam mais pessoas na porta da galeria e ficaram observando os artistas andando, ocupando todo o espaço em ritmos diferentes. Os passantes que andavam de um lado para o outro em seus horários de almoço no centro da cidade [paravam] para observar outras pessoas que [coincidentemente] andavam de um lado para o

outro dentro de uma galeria, protegidos do trânsito de fora, que formava filas de carros e ônibus que [paravam] e [continuavam].

Entre as sequências de movimento, o pilar com bitola [circular] que estava dentro do espaço cenográfico passou a ser um ponto de apoio para os corpos que dançam. Diferentemente dos pilares cenográficos de cordão, os de concreto proporcionaram rigidez suficiente para que os intérpretes pudessem se sustentar. Sua forma gerou movimentos [circulares] e [espiralados], que se iniciaram presos aos pilares e depois passaram a ocupar todo o espaço, com corpos [equivalentes] a pilares cilíndricos rodopiantes.

Quatro pessoas de uniforme verde pararam na porta. [Círculos] que tonteavam os dançarinos e multiplicavam as imagens geradas. – *Quantos dedos tem aqui?* Ana Carolina perguntou à Vanessa. O corpo com vertigem não conseguiu respeitar os limites do espaço cenográfico e avançou sobre os barbantes. Expliquei pra Vanessa: - *Não pode tocar nos barbantes!* O corpo fora de seu padrão de equilíbrio não conseguiu responder às regras do jogo. – *Por quê?* – *Porque não!* O tempo todo se é forçado a agir de forma padrão e o corpo reclama.

Lúcio deixou o lugar que ocupava em uma das extremidades da sala junto com seus instrumentos musicais e foi para o centro, tocando um bloco de madeira. Outro intérprete que estava na porta respondeu ao som produzido pelo músico abaixando e subindo a porta de correr metálica. A qualidade de movimento do dançarino foi influenciada pelo ato de realizar sons com a porta e, além disso, as visadas de quem observava o espetáculo de fora da sala foi modificada a cada vez que a altura da porta foi alterada. Os corpos se chicoteiam equivalente à porta que sobe e desce, aos barbantes que balançam com o vento, à baqueta que vai e volta.



Fig. 10 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Oficina Cultural.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Alguém puxou um *Parabéns pra você*, em que as palmas reverberaram pelo ambiente devido à acústica do local quase vazio. O espaço cenográfico [bloqueou] intérpretes que queriam atravessar a sala. A baqueta virou um vela pronta para alguém soprar e fazer um pedido, mas os movimentos até a baqueta eram [bloqueados] pela arquitetura, pela cenografia ou pelos próprios intérpretes. Ao som de *Blue Moon*, cantada através de grunidos, duplas foram se formando e saindo da sala.

O som da sala [parou] e sobraram os barulhos dos carros lá fora que preencheram o vazio do final da apresentação.

3.2.2. Periferarte

A Periferarte é uma Organização Não Governamental fundada em 2007 e localizada no Bairro Canaã, que atua nas áreas de educação, cultura e esporte, buscando proporcionar uma melhor qualidade de vida à população da Zona Oeste de Uberlândia⁶².

A apresentação do espetáculo ocorreu no dia 12 de agosto de 2013 às 20 horas, contando com a presença de crianças e adolescentes atendidas pela ONG, além dos pais das mesmas.

O espetáculo aconteceu na varanda do edifício da ONG, sendo um lugar coberto com telha de fibrocimento, aberto em suas duas laterais. O piso do local é de cimento queimado, dividido em quadrados (devido à junta de dilatação) que foram pintados em três cores de cera: amarelo, vermelho e verde. A parede é pintada de salmão, tendo um barrado pintado a 1,20 metros com tinta a óleo, e possui um quadro negro, três portas metálicas (pintadas em verde) e duas janelas (também verdes). As vigas de barbante da cenografia foram fixadas nas vigas metálicas da varanda, que possuem 2,10 metros de altura, e na janela de outra parte e em pregos. As linhas de fita crepe não seguiram o alinhamento das juntas de dilatação, mas eram paralelas às mesmas.

Foram colocados bancos de três lados do cenário para que o público pudesse sentar durante o espetáculo.

- *Vai começar!* – disse uma garota pra sua mãe ao ver que o ambiente até então tumultuado pela chegada do público e organização do espaço deu lugar ao silêncio que instaurou um clima de início do espetáculo.

Os intérpretes chegaram e se colocaram no espaço cênico, sendo que alguns se posicionaram paralelamente aos barbantes verticais, marcando [pontos] no espaço, alternando seus lugares conforme batidas no prato pelo músico. Aos poucos, foram ficando um em frente ao outro, formando duos, que através da [coincidência] ocupavam o espaço cenográfico com seus corpos, buscando relações de proporção, dimensão e posição. As mãos que mediam o cumprimento dos corpos-espacos, espaço cenográfico e espaço arquitetônico passaram a guiar a

⁶²[on-line] [acesso em 05 de julho de 2014]. Disponível em: <<http://grupoperiferarte.blogspot.com.br>>

movimentação dos dançarinos, que em contato com o corpo do outro estimulava [alavancas] e provocava direcionamentos no espaço.

- *Vai dançar mãe?* – perguntou a garotinha enquanto Ana e Patrícia dançavam com suas mãos unidas no centro do lugar da apresentação. Ana saiu e deixou Patrícia em [ênfase], interrompida por Paula que a abraçou bloqueando o seu tronco. Os movimentos que até então eram rápidos, diminuíram a velocidade, e aos poucos foram saindo de cena lentamente.

A marcação de ritmo no tambor feita pelo Lúcio fez com que Brenda e Diego realizassem um duo, onde a cada batida do tambor, pulavam para um quadrado de cor diferente do piso.



Fig. 11 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Periferarte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Um adolescente começou a filmar a apresentação, então alguns intérpretes começaram a posar para o cinegrafista amador, fazendo poses que desconstruíam os corpos, como anti-modelos. Paula disse: - *mão esquerda no quadrado verde*. Todos os intérpretes, que até então estavam posando, obedeceram à ordem e colocaram a mão esquerda em um quadrado verde do chão. Então, seguiu-se uma série de comandos dados pelos jogadores, que uniam partes do corpo às cores presentes no chão. *Pé direito no quadrado amarelo. Joelho esquerdo no quadrado vermelho. Nariz no quadrado verde. Cotovelo direito no quadrado amarelo. Orelha*

esquerda no quadrado vermelho. Dedo polegar direito no quadrado amarelo. Todo mundo no quadrado amarelo. Todo mundo sentado no quadrado amarelo.

Ao ver a possibilidade de integrar o público uma jogadora disse: *-Todo mundo é todo mundo*, chamando o público para entrar no jogo, que atende ao pedido e senta nos quadrados amarelos do chão.

Todo mundo dentro do espaço cenográfico. A maior parte do público ignorou os limites da fita crepe no chão e tocaram nos barbantes, mas atenderam ao comando e ocuparam a área interna do espaço cenográfico.

Todo mundo com a mão no ombro direito do colega. Todo mundo equilibrado no pé esquerdo. Paula lembrou a todos da regra que não era permitido pisar na fita crepe. Alguém pediu [deleta] e o jogo foi interrompido antes de ser mais explorado. Como o público foi informado que não podia pisar na fita crepe, todos obedeceram à regra ao sair e passaram pelos caminhos sem ultrapassar os limites da fita crepe.



Fig. 12 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Periferarte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Patrícia deu o comando: *- Todo mundo em pé.* Todos, intérpretes e público, obedeceram. Diego disse [rebobina] e todos voltaram a se sentar.

Iniciou-se uma cena onde Ana, Diego e eu dançamos sobre os diferentes pontos de vista, dependendo do lugar em que o público estava. Por exemplo, se estava na frente de uma pessoa a minha mão direita estava na sua esquerda. A dança entre os braços do Diego e os meus lembraram a Ana de *Macarena*⁶³, que cantou a primeira estrofe da música. Diego e eu marcamos o ritmo da música com as mãos em nossos corpos fazendo percussão corporal, sendo que os sons produzidos ao tocar no corpo alternavam entre batidas fortes e lentas, de acordo com os comandos dados pelos outros jogadores.

[Pára]. Mariane foi até a dupla que estava em cena e entregou um copo de água para mim. [Continua]. Como os movimentos que estava fazendo eram [coincidentes] com os movimentos do Diego, acabei jogando a água do copo em meu corpo. O copo virou um instrumento musical e marcou o ritmo da cena.



Fig. 13 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Periferarte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Duas duplas iniciaram um jogo de equilíbrio e desequilíbrio: Erick e Gabriela em pé ao lado do espaço cenográfico, e Carol e Patrícia deitadas dentro do espaço cenográfico. A partir disso, as duplas experimentaram as possibilidades de ocupar os espaços vazios entre seus corpos.

⁶³ Macarena é uma música dos espanhóis Los del Río que fez muito sucesso no final do século XX e tinha uma coreografia em que se usavam os braços e mãos marcando o ritmo da música.

Brenda foi ao centro da cenografia e pediu pra Mariane ir até ela, mas o Diego a [bloqueou]. Alguns intérpretes também chamaram os outros, que também eram [bloqueados] pelos companheiros. Os [bloqueios] fizeram com que só a Brenda ficasse dentro do espaço cenográfico e todos os outros ao redor tentando entrar. Ana se jogou no chão e todos [repetiram] seus movimentos. Cair virou um comando acionado pela plateia. Os movimentos ficaram acelerados ao se relacionarem com a música em ritmo rápido e a Paula acabou se enroscando em um barbante que se desprende do apoio da janela. Alguém pediu pra [parar], e fui até lá reorganizar a cenografia. Ao [continuar], a música ganhou mais melodia fazendo com que parte dos intérpretes seguisse em fila dançando. Alguém da plateia avisou que o chão estava molhado. *Cuidado tá molhado!*

Parte do público acompanhou a fila que dançava com a música, e dois adolescentes [repetiam] incessantemente: *Cuidado tá molhado!*, compondo sonoramente com a melodia.



Fig. 14 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Periferarte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Patrícia sobrou sozinha dançando em movimentos rápidos e descoordenados, o que causou riso em umas crianças. Em [coincidência] com as crianças, ela dançou suas gargalhadas interrompidas vez ou outra por um - *Cuidado*

tá molhado - que surgiu da plateia. Ela sentou em uma cadeira e foi acalmada por uma intérprete que narrou:

- *Patrícia Chavarelli, 26 anos, há 15 tenta arrumar os cabelos.* Alguém levou um copo d'água pra ela, que recusou. Então jogaram água em seu cabelo para que ele pudesse ficar mais arrumado.

Ao som do último sinal saíram todos, acompanhados por palmas e risadas.

3.2.3. Universidade Federal de Uberlândia

A apresentação ocorreu no LICOR - Laboratório de Investigações Corporais, no bloco 5U, no Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia. Essa sala é utilizada pelo grupo em suas reuniões semanais, e assim os intérpretes já possuíam uma familiaridade com o local.

A sala tem o pé direito de 7 metros, com suas paredes pintadas de branco, apresentando uma parede cega⁶⁴, outra com grandes janelas longitudinais, outra com uma janela em sua lateral que vai do chão ao teto e outra com um grande armário branco e a porta de entrada. O chão é coberto de linóleo preto. As vigas de barbante do cenário foram montadas em pregos colocados a 2,10 metros do chão no centro da sala.

- *Podem se sentar onde quiserem.* Ana informou ao público, formado por alunos, técnicos e professores da UFU, estudantes do curso de Dança da Universidade de Viçosa, e pessoas da comunidade, os quais foram entrando aos poucos na sala, ocupando todas as laterais, sentados no chão e encostando nas paredes.

Quatro intérpretes já estavam dentro da sala antes no início do espetáculo e o restante entrou juntamente com o público. Sentados no chão da sala, os intérpretes que ali estavam recebiam as pessoas trocando olhares. Ana deitou em uma entrada do espaço cenográfico, Diego sentou em outra entrada, Lúcio deitou em uma extremidade da sala e Letícia permaneceu imóvel sentada. Os outros intérpretes foram entrando aos poucos, uns seguindo pessoas do público, outros se sentando na porta. Uma dançarina foi até o set de instrumentos musicais e começou a tocar o bloquinho de madeira. Mariane deitou sobre a Ana e começaram a se arrastar pelo chão em direção ao centro do cenário. [Coincidentemente] Lúcio se arrastou para perto do set de instrumentos musicais. Utilizando o corpo uma da outra como apoio, Ana e Mariane subiram ao nível alto, e equilibrando-se e desequilibrando-se deslizaram em seus corpos entre quedas e subidas. Ana deixou Mariane cair e saiu do espaço cenográfico.

Com o tambor marcando o ritmo, os intérpretes que estavam sentados distribuídos pela sala movimentaram-se em [círculos], usando o joelho como apoio,

⁶⁴ Parede cega é uma parede sem portas, janelas ou outra abertura.

até se encontrarem com outros e formarem duplas. O músico começou a tocar o pau-de-chuva, que a cada som emitido, influenciava as duplas de forma diferente, que se apoiavam, se enfrentavam, corriam pela sala. Alguns corpos de intérpretes que estavam imóveis no chão viraram limites físicos para as duplas, que precisavam se desviar para que os seus movimentos pudessem ser completados.



Fig. 15 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Os sons gerados pelas sementes de dentro do pau-de-chuva fizeram com que os corpos se tocassem ao deslizarem uns nos outros, friccionando, como se também fizessem o barulho produzido pelo instrumento musical ao se deslizarem uns nos outros. Alguns corpos começaram a se bater e criaram um ambiente sonoro compondo com o som do pau-de-arara. Uma dupla se abraçou e outra foi ao encontro, unindo-as. Outra dupla foi ao encontro dos intérpretes unidos e também se uniram, fazendo com que seis intérpretes então [bloqueassem] entre si, o que foi acompanhado por outros intérpretes, formando uma corrente humana de [bloqueios], desmanchada por um [deleta] que vem da plateia.

Patrícia entrou no espaço cenográfico e caiu, acompanhada por Diego, que estava fora, mas em [coincidência] também caiu. Esses movimentos foram [repetidos] várias vezes, enquanto Gabriela levava Ana ao centro tapando-lhe os olhos. Quando Patrícia caiu com os cabelos sobre a fita crepe no chão alguém

acionou o comando [pára] e Vanessa foi até Patrícia tirar seus cabelos da demarcação. Ao [continuar], Patrícia foi ao encontro de Ana e Gabriela que num jogo de equilíbrio e desequilíbrio se alternavam em apoiar e deixar cair a companheira de cena. Após uma grande queda de Gabriela, Ana tocou por todo o corpo dela e saiu, deixando-a juntamente com Patrícia em cena. Carolina acionou o comando [pára] e entrou em cena se colocando deitada entre as duas intérpretes e ao pedir para [continuar] virou um apoio no chão para que as duas pudessem dançar sobre o seu corpo.



Fig. 16 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Gabriela saiu do jogo, e, ao som do tambor, em batidas rápidas e curtas, enquanto o duo (Patrícia e Carolina) em movimentos lentos buscava apoios entre os corpos, Ana caminhava pela cenografia em quatro apoios. Um intérprete disse: -*cai*, um comando que não existe no jogo, e Ana caiu. Outra pessoa disse: - *levanta*, e Ana e alguns outros intérpretes que estavam em pé ao redor do espaço cenográfico caíram no chão, criando oposição ao comando dado.

Carolina e Patrícia, que ainda estavam em duo, aceleraram o ritmo da movimentação, que foram acompanhada pelo tambor. A cada ida e vinda dos corpos, o cabelo da Patrícia batiam nos barbantes, fazendo com que esses também dançassem no ritmo do duo, até que as duas se cansassem e voltassem a se

movimentar lentamente. Alguém acionou o comando: [pára] e pediu para que a Patrícia, que estava sustentando o corpo da Carolina, trocasse de lugar com ela, fazendo com que as duas invertessem a posição.

Ana e Gabriela voltaram ao centro do espaço cenográfico, sendo que a primeira tinha os cabelos acariciados pela segunda. Gabriela deixou Ana em cena para interagir com o duo ali presente, e logo teve os seus cabelos acariciados pelos pés da Patrícia, que juntamente com a Carolina estava no plano baixo. Acariciar os cabelos virou tema do jogo e Brenda percorreu ao redor da cenografia com as mãos nos cabelos do Herick, gerando movimentos em [espirais]. Paula encontrou a dupla no caminho e começou a fazer movimentos em [círculos] nos cabelos de Brenda. Enquanto ao redor da cenografia os intérpretes mantinham um ritmo acelerado, e corpos na vertical, no interior, o trio no chão trabalhava lentamente contrastando com batida da música eletrônica. Intérpretes começaram a falar *cai*, alternando entre si, fazendo com que as pessoas caíssem e levantassem durante o jogo.



Fig. 17 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Percorri a plateia buscando pessoas de cabelos cacheados e as levando pelas mãos. Perguntei: - *O que nós oito temos em comum?* E obtive as mais diferentes respostas: - *Cachos.* – *Narizes.* – *Braços.* – *Cabeças.* – *Somos lindos.* – *Temos dentes.* – *Somos brasileiros.* – *Vontade de fazer como o outro.*

Aos poucos, o bloco de pessoas de cabelos cacheados foi abaixando, e foi interrompido por comandos como [pára], [continua], [rebobina], o que foi atendido pelo bloco que executou os comandos. Alguém pediu para que [repetissem] os movimentos dentro do espaço cenográfico. O bloco se encaminhou para a cenografia, e a todo o momento alguém de fora deu comandos como: *não pode passar sobre a fita crepe, não pode bater no barbante, não pode colocar os dois pés no chão, mão direita no pé esquerdo*, e o bloco tentou se mover obedecendo aos comandos do jogo até que alguém acionou o comando [deleta] e todos saíram de cena.



Fig. 18 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Ana começou a cantar a música *Bloco Balacobaco*⁶⁵, acompanhada pelo Lúcio no tambor. Quatro intérpretes foram para a cena, em movimentos [circulares], atravessando corredores da cenografia.

Lúcio acionou o segundo sinal de término do espetáculo, que lembra o mugido de uma vaca, e os intérpretes o responderam fazendo sons de animais, como miados, latidos, berros, etc. Uma intérprete fez o som de pássaro e alguém pediu para que ela fizesse mais forte. Ela [repetiu] e os sons reverberaram em meu corpo, propondo uma qualidade de movimento. Fui para o centro e pedi que

⁶⁵ Bloco do Balacobaco é uma marchinha de carnaval, composta por Marco Rio Branco em 2002, e sua letra diz “Ninguém é de ninguém, mas todo mundo, é de todo mundo, no carnaval.”

[repetisse] os sons de pássaro para que eu pudesse dançar. Ela repetiu e fez vários outros sons e chicoteei o meu corpo ao dançar os sons produzidos. Ana pediu para que eu dançasse com mais emoção, então repeti em movimentos que sempre partiam com meu corpo em pé até se desequilibrar e cair no chão. Ana pediu para que eu fizesse os mesmos movimentos na sequência do Grupo Corpo⁶⁶, o que fiz atendendo ao comando. Ana pediu para que o Lúcio tocasse alguma coisa, visto que o Grupo Corpo não dança sem música, e repeti a sequência. Agradei os aplausos como bailarinos clássicos o fazem.

Ao som do último sinal de término do espetáculo, alguns intérpretes entraram no interior da cenografia se arrastando. Ana pediu pra [pararem] e perguntou: - *É permitido sonhar?* Vários intérpretes a responderam: - *Se mandar em duas vias*, - *Com trinta dias de antecedência*, - *Tem que protocolar*, etc. A burocracia da Universidade com suas exigências que dificultam a realização de diversas atividades virou tema, e todos começaram a falar sobre orçamentos, protocolos, memorandos, e parte do público que vive isso no dia-a-dia entrou no jogo e também começou a falar sobre as dificuldades burocráticas da Universidade, enquanto em grupo os intérpretes deixavam a sala.

⁶⁶ Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea criada em 1987, sediada em Belo Horizonte, que tem em seu repertório espetáculos como Bach (1996), Onqotô (2005), Triz (2013), dentre outros.

3.2.4. Palco de Arte

O Palco de Arte é um teatro anexo ao Studio UAI Q Dança (que oferece cursos de diversas modalidades de dança), localizado no bairro Fundinho em Uberlândia, que tem a direção artística de Fernanda Bevilaqua, fundadora da UAI Q Dança Cia⁶⁷.

O espaço se configura no formato padrão à italiana com a plateia em uma relação frontal com o palco, estando as duas áreas bem próximas, sendo que o público ocupa uma arquibancada com 92 cadeiras. Assim, apesar da separação entre palco e plateia, não se configura como um espaço italiano onde “todo e qualquer instrumento de produção da ilusão teatral devia estar camuflado, tornado invisível ao espectador sob risco de lembrar-lhe que estava assistindo a uma tentativa de mistificação da qual ele era, com seu próprio consentimento, a vítima” (ROUBINE, 1998, p. 119). O espaço não possui coxias, urdimento, fosso, alçapões, elevadores e tende à cena aberta, que “oferece perspectiva mais ampla, possibilidades teatrais de extrema variedade, sem se preocupar especialmente em camuflar os instrumentos do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 120)

A apresentação do espetáculo ocorreu no dia 25 de agosto de 2013 às 20h30, após o lançamento do documentário *Encontros e Composições*⁶⁸.

O pé direito do Palco de Arte é de 5 metros, as paredes são pintadas de branco e o piso é coberto com linóleo preto. As vigas de barbante foram amarradas em suportes para pernas⁶⁹ a 4 metros do chão, resultando em uma cenografia com grande apelo visual vertical. Foi utilizada uma iluminação geral branca feita com refletores planos convexos sem gelatinas para cor ou correção. Ao fundo do palco uma porta amarela dá acesso ao interior do estúdio.

A apresentação se iniciou logo após a exibição do filme e a maior parte do público sentou na arquibancada estabelecendo uma relação de frontalidade entre o

⁶⁷ A UAI Q Dança Cia. desenvolve trabalhos de pesquisa em criação em dança contemporânea, sendo fundada em 1990 sob a direção de Fernanda Bevilaqua. Maiores informações em <<http://www.uaiqdanca.com>>

⁶⁸ *Encontros e Composições* é um documentário produzido pelo *Conectivo Nozes*, gravado em 2012 na cidade de Belo Horizonte durante a residência artística *Proposições Poéticas em Tempo Real*, realizada no Centro de Arte Suspensa e Armatrix (CASA) com os membros do *Conectivo Nozes*, da *Cia Suspensa* e os artistas: Fábio Dornas, Gabriela Christófar, Maria Clara Lemos, Marise Dinis, Tuca Pinheiro; com proposição de Ana Carolina Mundim.

⁶⁹ Em cenografia, perna é uma “tira de tecido pesado que desce das varas das bambolinas, nas laterais do palco, paralelamente à boca de cena, dando entrada às coxias. Usada sobretudo para balés. Esconde as coxias e a iluminação lateral.” (NERO, 2009, p. 348)

corpo reagia à quebra das regras – não tocar na cenografia. Os comandos [para] e [continua] passaram a guiar os movimentos da dançarina. Ao [parar], outros intérpretes reorganizavam o corpo da Ana deitado no espaço tocando as fitas no chão, mas ao [continuar] o corpo novamente extrapolava os limites cenográficos.

Paralelamente ao solo da Ana, Vanessa experimentava o espaço através do tato, percorrendo todas as paredes do teatro com o seu corpo de olhos fechados.

Ana, ainda de olhos fechados, encontrou um rapaz de tênis vermelho que assistia a apresentação sentado em uma das entradas do espaço cenográfico. Ele a acolheu em suas pernas e em [coincidência] os intérpretes deitaram nas pernas uns dos outros, fazendo movimentos circulares provocados pelos movimentos das pernas, que em onda, reverberam do primeiro até o último performer. Os intérpretes começaram a se desgrudarem, se arrastando no chão coberto pelo linóleo, que facilitou o deslizamento pelo espaço



Fig. 20 – Apresentação de Sobre Pontos, Retas e Planos no Palco de Arte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Fernando Prado, 2013.

Uma criança falou na plateia: - *tá muito chato*. Os intérpretes repetiram: *tá muito chato*, e foram se reorganizando no espaço cênico. Todos começaram a falar ao mesmo tempo, e não houve nenhum tipo de escuta. A ansiedade em fazer algo que transformasse o diálogo com o público vira um caos cênico. Alguém sugeriu

para que dançassem zouk, então Letícia e Erick, que praticam dança de salão, iniciaram uma coreografia de zouk.

Alguém pediu pra eu dançar zouk no interior da cenografia, e fui acompanhado pela Ana. A movimentação do zouk, fez com que nossos movimentos tivessem qualidades [circulares] e [espiraladas], e improvisando a partir da codificação da dança de salão, utilizamos o [bloqueio] para não extrapolar os limites da cenografia.

O técnico do teatro ligou os ventiladores, fazendo com que os barbantes comesçassem a se movimentar pra lá e pra cá, e a cenografia também dançasse junto com os intérpretes, que com os braços pra cima e em movimentos [circulares] dançavam [equivalentes] aos barbantes.

Foram formadas duas filas de pessoas sentadas, uma em frente à outra, nos limites do espaço cenográfico. O rapaz de tênis vermelho que estava sentado em uma das entradas da cenografia coçou o nariz, e [coincidentemente] esse movimento foi ponto de partida para a improvisação. Ao perceber isso, o rapaz de tênis vermelho, fez [uma pergunta no ouvido] de um dos intérpretes, que logo trocou as mãos, que tocavam o seu rosto, pelos pés.

Carol foi até a Mariane que estava sentada na plateia e fez uma [pergunta no ouvido]. Mariane encaminhou-se ao centro da cenografia, e começou a narrar uma história:

- Amanhã eu vou ao dentista.

A história foi o tempo todo interrompida pelos comandos já utilizados no jogo, como [pára], [repete], [continua], e por comandos criados no momento da improvisação como alto, felicidade, devagar, etc., até que em determinado momento ela colocou a mão na boca e não deu pra entender o que estava narrando em cena.

Erick entrou no jogo e colocou a mão dentro da boca Mariane e as falas começaram a ficar desconstruídas. O duo começou a percorrer todo o espaço cenográfico, um com a mão na boca do outro, falando sobre compras, dentistas, medo e amor, porém o público não conseguiu entender de fato o que estão falando, mas apenas algumas palavras soltas entre as frestas da boca.



Fig. 21 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* no Palco de Arte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Fernando Prado, 2013.

O duo bateu em um barbante que se desgrudou do chão. Falei [pára] e fui até o cenário para reorganizar a estrutura. Antes de voltar ao meu lugar, Patrícia disse a todos que bater no barbante seria quebrar as regras, e, portanto todos deviam fazer 5 abdominais.

Lúcio entrou no espaço cenográfico com um instrumento de percussão e começou a marcar o ritmo. Ali dentro, três intérpretes dançavam, sendo que o ocupante de uma área com menor delimitação conseguiu expandir o seu corpo, e dois que dividem um pequeno espaço tiveram os movimentos mais contidos. Alguém de fora começou a dar o comando: um de cada vez. Quando esse comando era dito, apenas uma pessoa dançava. Isso se iniciou apenas entre os três intérpretes que estavam dentro no espaço cenográfico e se expandiu a todos os intérpretes, e ao rapaz de tênis vermelho, que entrou no jogo e dançou.

Enquanto dançava, Ana tinha os pés bloqueados pela Patrícia. Logo Mariane entrou no jogo e bloqueou uma mão da Ana. As duas então começaram a alternar as partes do corpo bloqueadas – pernas, braços, quadril, cabeça, mãos, pés – até que com as movimentações o vestido da Ana subiu, a deixando com pernas e quadril à mostra. Duas pessoas falaram um comando ao mesmo tempo, e para resolver qual comando iria valer tiraram par ou ímpar, e o comando [pára] acabou

ganhando. O intérprete foi até a Ana, arrumou seu vestido, e foi interrompido por um [repete], fazendo com que o subir e descer o vestido guiasse as movimentações.

Fui até o centro e compartilhei com todos uma memória: - *Reparei no documentário que estou usando a mesma cueca que estou usando hoje*. Tirei a calça e mostrei a cueca em meu corpo, num abaixar e subir de calças em [equivalência] aos movimentos da Patrícia. [Continuei] minha fala: - *O documentário foi gravado no ano passado, em junho, então minha cueca provavelmente tem mais de um ano, só que o elástico dela ainda continua firme*. Passei a testar o elástico de minha cueca com o intuito de gerar movimento, porém fui interrompido por constantes [repete]. Alguém pediu pra uma intérprete testar ao máximo o elástico, e minha cueca foi esticada muitas vezes.



Fig. 22 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* no Palco de Arte.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Fernando Prado, 2013.

Alguém começou a cantar *Se essa rua, se essa rua fosse minha*, acompanhado dos pés do rapaz de tênis vermelho que batiam lentamente no chão. Todos começaram a falar ao mesmo tempo sobre ruas, Fundinho (o bairro em que se localiza o teatro), pedras, brilhantes, amores que passam, e ao som que indica o fim do espetáculo, os intérpretes e o rapaz de tênis vermelho foram saindo pela porta amarela ao fundo do palco.

3.2.5. Praça Tubal Vilela.

A Praça Tubal Vilela está localizada no centro de Uberlândia e é um ponto de referência para a cidade, sendo tombada pela lei municipal nº 9676 de 22 de novembro de 2004. Construída entre 1958 e 1962, foi projetada do arquiteto João Jorge Coury⁷⁰, marcado por um traçado modernista⁷¹, que entendia a praça como um espaço democrático.

Ela foi planejada para substituir uma praça em estilo eclético, se tornando “um espaço de convivência e manifestação pública, através de uma proposta onde o centro livre ‘ágora’ sobressai na sua organização enquanto parcelamento” (GERRA, 2013, P. 169).

Possui grandes jardins, uma fonte luminosa, concha acústica (hoje utilizada enquanto posto policial), banheiros, ponto de ônibus e táxis, orelhões, bancas de jornal, sendo rodeada por comércios, igreja, hotel, escola, edifícios residenciais, estando sempre cheia de pessoas que passam pelo local. Seu desenho é marcado pela geometrização, “utilizando retas, ângulos, polígonos, etc., valorizando pontos de interesse e estabelecendo referências, em busca desse equilíbrio de interação mútua entre usuário e vegetação.” (GERRA, 2013, p. 175)

A apresentação ocorreu no dia 26 de agosto às 18h30min, com o clima agradável e um vento fraco. O local escolhido para a apresentação foi entre a concha acústica e os pontos de ônibus localizados na Avenida Afonso Pena, devido ao número de passantes, visto que no horário da apresentação havia um grande fluxo de pessoas pegando ônibus ou indo de um lado a outro saindo do trabalho, indo para o colégio, etc.

A cenografia só contou com a demarcação no chão, visto que não havia suportes para montar as vigas de barbante. As demarcações seguiram as faixas de pedras portuguesas brancas e pretas da paginação de piso da praça. A fita delimitou

⁷⁰ João Jorge Coury (1908/1970) “foi um difusor dos conceitos de arquitetura e urbanismo moderno na região (Triângulo Mineiro), desde a década de 1940, que sediado na cidade de Uberlândia/MG, atuou durante 30 anos em toda a região, sendo o único escritório de arquitetura estabelecido na cidade até a 2ª metade da década de 1950.” (GERRA, 2013, p. 157). No projeto da Praça Tubal Vilela, Coury teve a colaboração dos arquitetos Ivan Rodrigues Cupertino e Sebastião da S. Almeida e os irmãos engenheiros Rodolfo e Roberto Ochoa.

⁷¹[on-line] [acesso em 05 de julho de 2014]. Disponível em: <<http://uberlandia.mg.gov.br/?pagina=secretariasOrgaos&s=23&pg=325>>

apenas em um plano, e com a ausência dos barbantes, a cenografia ganhou formas bidimensionais, permitindo movimentos mais amplos dos bailarinos.

No início da apresentação, ao ocupar um dos orelhões, um dos intérpretes escondeu parte do seu corpo, ficando visível apenas as movimentações feitas abaixo do quadril. [Equivalentemente], seus movimentos são refeitos por outra pessoa dentro dos limites das demarcações de fita crepe. No orelhão ao lado lia-se um anúncio: loira, um metro e cinquenta e cinco de altura, cinquenta e quatro quilos. Do outro lado, uma travesti [respondia a perguntas] em outro orelhão. Nome, data de nascimento, endereço, documento de identidade. Pela data de nascimento o signo dela era câncer, e antes de um dos performer dar a previsão do horóscopo para aquele dia, ela saiu correndo atrás de seu ônibus que chegara. Os orelhões, que ficaram nas duas extremidades do espaço cenográfico como uma moldura, estiveram o tempo todo integrados ao espaço cênico, sendo muito utilizados pelos intérpretes durante a performance.



Fig. 23 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Praça Tubal Vilela. Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013

A luz amarela dos postes deu ao ambiente nuances de penumbra, criando diferentes visadas de sombra e luz, escondendo parte dos corpos dos intérpretes e público. Uma dançarina deitou na sombra feita por uns senhores que assistiam a apresentação ao lado de um dos postes. Um senhor observou a perna dela fora da sombra e comentou: *Vai pegar sol nas pernas dela.*

Com os olhos vendados, os dançarinos saltavam, marcando [pontos] dentro dos limites de fita crepe, provocando sons graves no contato com o chão, intercalado ao barulho dos motores dos ônibus que passavam pelos pontos a todo momento. A cada corrida de um transeunte atrás de seu ônibus, um intérprete em [coincidência] também correu no espaço cenográfico, deixando um rastro sonoro no espaço.

A paginação do piso, em grandes [retas] pretas e brancas entraram na composição de três performers, que paralelamente às faixas, deitavam e levantavam num jogo frenético, até ocuparem o espaço cenográfico com seus corpos paralelos às fitas crepe. Ao longe, uma intérprete caiu ao lado de um orelhão, e [coincidentemente] as que estavam no interior do espaço cenográfico dançavam explorando a verticalidade e horizontalidade.



Fig. 24 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Praça Tubal Vilela.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Os poucos pontos verticais presentes no espaço cênico, como os pontos de ônibus, postes, orelhões e os próprios intérpretes, viraram apoios verticais durante a performance, permitindo movimentos de [alavancas] entre os dançarinos e os apoios. Apoiar em diversos locais na praça dispersou o jogo e uma pessoa do público, que provavelmente já conhecia os comandos, gritou [deleta].

O ambiente grande e cheio de informações muitas vezes dispersava os dançarinos, que redobram a atenção e cautela para que as relações pudessem ser estabelecidas para que o diálogo ocorresse. Apesar da tentativa da escuta, muitas vezes os artistas eram suplantados pela movimentação da praça e durante a apresentação a utilização do comando [deleta] foi importante para o restabelecimento do jogo, que muitas vezes se perdia.

Um rapaz que passava pela praça [parou] e se apoiou em um orelhão para filmar a performance. Paula foi até o moço, tirou o seu boné e o colocou no Diego que foi pra cena usando um objeto de um transeunte. Na cena, Mariane deslocava na cenografia contando seus passos, e Diego e Herick começaram a [repetir] os seus movimentos sobre a fita crepe no chão.

Durante a apresentação os intérpretes eram surpreendidos pelas pessoas que passavam pela praça e perguntavam: *O que é isso? Vocês estão fazendo teatro? De onde vocês são? O que vocês querem dizer com isso?* Uma composição em tempo real, que não tem uma narrativa clássica, em que a dramaturgia do corpo-espaço é o centro das investigações causou desconforto em parte da plateia.



Fig. 25 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Praça Tubal Vilela.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

O rapaz do boné que filmava pelo celular perguntou pra Paula: *isso é dança contemporânea?* Paula [repetiu] a pergunta e Ana Carolina, que estava lendo um

jornal de um sindicato que estava sendo distribuído na praça, foi ao centro, se colocando em [ênfase], para demonstrar em um solo o que é a dança contemporânea, fazendo com que seu corpo respondesse a uma pergunta verbal. *Isso é dança contemporânea.*

Diego assumiu o celular do rapaz e passou então a dar o seu olhar à filmagem, levando o celular para próximo ao corpo da bailarina. Essa imagem duplicada pela câmera, através de um olhar registrado por diferentes pessoas, era um recorte da dança apresentada na praça, que era efêmera, mas que poderia ser vista por diferentes pessoas que não estavam ali, fugindo do poder dos intérpretes sua dança que é pública.

Mariane levou um rapaz ao espaço cenográfico, onde os dois começaram a dançar. Levei um cachorro ao espaço cenográfico que começou a dançar com a Ana. [Coincidentemente] ao cachorro e a Ana, dancei com a Vanessa, formando assim três duos que interagiram utilizando o carinho, a brincadeira e o contato. *Isso é dança contemporânea?* – perguntou um dos intérpretes.

O cachorro passou então a ser mais um intérprete da performance, que dançava na praça e inspirava movimentações. Por exemplo, em determinado momento todos os dançarinos começaram a se movimentar com quatro apoios, [equivalente] aos movimentos com as quatro patas do cachorro. Em outro momento, os comandos do jogo passaram a ser como os de adestradores: *deita, rola, finge de morto*, que foram respondidos pelos corpos dos intérpretes.

Os corpos que deitavam no chão da praça, rolavam, deslizavam, se contaminavam com o cachorro que os lambia, fazia carinhos, roçava e rodeava, despertavam no público uma outra possibilidade de interagir com aquele ambiente, que era duro, desnivelado e sujo.

Um intérprete se jogou na frente das pessoas, [bloqueando] o caminho, e fazendo com que as mesmas tivessem que mudar o seu percurso. Tatiana, uma moça que estava na praça fazendo pesquisa com os transeuntes, perguntou o motivo de atrapalhar o caminho das pessoas se jogando naquele chão sujo. *É pra gente achar outras formas de explorar esse chão de pedras* – respondeu o intérprete, que a convidou a se jogar no chão também. Tatiana aceitou o convite, se jogando no chão e se matando de rir. A amiga dela que também fazia pesquisa comentou que ela não conseguia fazer porque só ria. Concluíram que rir de barriga pra cima é uma forma de explorar o chão de pedras.

A música urbana produzida nos pontos de ônibus, nos bares, nas escolas, nos uniformes e cartazes, como na canção do Legião Urbana⁷², invadiu o espetáculo. A grande quantidade de sons no ambiente era cruzada com os sons produzidos pelo músico, que o tempo todo procurava dialogar com as sonoridades da praça. Às vezes eram tantos sons da cidade que os intérpretes não conseguiam ouvir os comandos dados durante o jogo.

A própria praça oferecia ao jogo possibilidades de criar música através de seus equipamentos. Um intérprete começou a batucar um orelhão e logo um homem no público pediu pra que se fizesse um *rap*. A música foi feita a partir das falas do público. *Óh o cara!*, *Que viagem!*, *Tá tudo doido!*, viraram música ao som do orelhão e de um tambor tocado pelo músico em batidas de funk.



Fig. 26 – Apresentação de *Sobre Pontos, Retas e Planos* na Praça Tubal Vilela.
Fonte: Acervo pessoal, foto: Natália Oliveira, 2013.

Quando um casal começou a dançar se tocando um homem que estava passando falou para um dançarino: *Hum, passando a mão na menina*. O dançarino então se soltou de sua parceira e indagou a todos: *Alguém quer passar a mão em mim?* Todos os intérpretes então se juntaram para passar a mão no companheiro de cena. Na primeira vez em que todos se juntaram em apenas um bloco, eles

⁷²*Música urbana 2* é uma canção composta por Renato Russo e faz parte do Disco *Dois* lançado em 1986 pela banda Legião Urbana. Um dos trechos citado diz: *E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana/ os uniformes/ os cartazes/os cinemas/ e os lares*.

deixaram de estar dissolvidos na paisagem urbana e se tornaram um único corpo-espaco que dançava em [ênfase].

O bloco foi se dissolvendo a partir do momento em que foram passando pessoas na praça e os intérpretes seguiam os passantes. Para a maioria dos passantes é como se não estivesse uma fita crepe no chão marcando o espaço cenográfico, não [bloqueando] a passagem dos mesmos.

Uma lata de lixo que estava no canto foi trazida à cena por uma intérprete, e esta foi ocupada por uma dançarina que se movimentava enquanto o Lúcio tocava com uma baqueta a lata, fazendo dela um instrumento musical.

O cachorro, que até então acompanha todas as cenas, foi lambido a Ana Carolina quando percebeu que ela estava deitada no centro do espaço cênico. A dança da lambida da Ana com o cachorro foi acompanhada por uma chuva de sapatos, que todos os intérpretes tiraram e jogaram lentamente ao centro da apresentação.

Ao ouvirem o som que indicava o fim do espetáculo, os intérpretes calçaram seus sapatos e saíram pela praça. O lixo foi colocado no centro do espaço cenográfico, as fitas crepes foram retiradas do chão e jogadas ali, num desmantelamento do cenário como metáfora do fim.

4. Considerações finais

Seguimos neste sentido: estudando para construir caminhos, caminhando para construir pesquisa, pesquisando para nos desenvolver como artistas e profissionais e, por conseguinte, como seres humanos; desenvolvendo-nos como seres humanos para encontrarmos novas vivências afetivas, encontrando novas vivências afetivas para nos relacionarmos de modo mais sensível e crítico como o mundo. (MUNDIM, 2012, p. 116)

Ao pesquisar o fazer cenográfico na dança contemporânea, que se distingue da cenografia teatral, pretendeu-se dar maior visibilidade e foco para esse campo pouco explorado academicamente, buscando assim um estudo sobre o tema, distinguindo-o do amplo mundo da cenografia, para que seja possível assim promover a reflexão de ideias sobre o assunto.

Esse trabalho buscou explorar academicamente a cenografia na dança contemporânea, área do conhecimento pouco explorada, geralmente colocada no mesmo campo da cenografia teatral, ignorando suas distinções. Faz-se necessário pesquisar sobre suas especificidades para impulsionar a reflexão de ideias sobre o assunto. Pensar na cenografia em dança é oferecer a esse campo possibilidades de desdobramentos de pesquisa sobre outra ótica.

A formação do pensamento sobre a cenografia em dança contemporânea se faz necessária para entender os processos de produção artística que encaram a dramaturgia visual da cena como parte integrante do processo de criação, e não apenas como mero decorativismo. Ao sair dos tradicionais teatros e buscar novos espaços para as apresentações, essa nova arquitetura deixa de ser apenas suporte para a apresentação e também é incorporada a cena. Isso faz com que seja necessária a reflexão específica na cenografia em dança contemporânea, em que prática e teoria não se isolam, mas organizam um pensamento conjunto.

Nem objeto mensurado, nem aplicação; para Deleuze, em seu diálogo com Foucault, a prática constitui, nesse sentido, um conjunto de revezamentos de um ponto teórico a outro, enquanto a teoria é um revezamento entre uma prática e outra, sem que esta última represente a primeira nem se aplique a ela, tanto quanto a primeira não inspira a última, em uma relação que seria totalizante, reduzindo uma à outra. (BARNET, 2014, p. 11)

Unir três áreas do conhecimento – cenografia, arquitetura e composição em tempo real em dança contemporânea – para investigar as relações espaciais no espetáculo *Sobre Pontos, retas e planos*, reforça a multiplicidade de sujeitos que ocupam meu corpo, e provocam muitas indagações acerca desses assuntos.

Ao decidir dançar para compreender em meu corpo de cenógrafo como se dá o espaço cênico na dança contemporânea, quebrei os limites que separam o intérprete do cenógrafo. Se era muito abstrato pensar a cenografia na dança contemporânea, ao me tornar intérprete me permiti entender de que modo a subjetividade da dramaturgia do movimento poderia se concretizar em uma dramaturgia visual em dança, e como as diversas instâncias de criação em uma obra pudessem se retroalimentar.

Ser múltiplo dentro do processo de criação do espetáculo “Sobre Pontos, Retas e Planos” fez com que não houvesse distanciamento tradicional entre as atividades que desempenhei nesse trabalho, fazendo com que essa pesquisa fosse um processo de simbiose entre as áreas de conhecimento.

Entender como se deu a relação desses espaços - corpo, cenografia e arquitetura - nas diferentes apresentações do espetáculo em questão, é levar em conta que tudo o que estava presente na composição em tempo real se transformou em jogo. Por exemplo, as diferentes possibilidades de chão: piso que era liso demais e fazia os intérpretes escorregarem, ou que tinha muitas cores, ou que produzia diversos sons no contato com o corpo, proporcionou diferentes possibilidades de jogo. O que poderia ser empecilho se transformou em possibilidade.

O jogo permitiu uma imbricação entre arquitetura, dança e cenografia, onde essas áreas se contaminavam, não sabendo mais onde uma começa e a outra termina. É a arquitetura que dança, o corpo que cenografa e a cenografia que abriga.

Isso só se torna possível porque a composição em tempo real é um estado de dança em aberto, permitindo e exigindo do intérprete afetar-se com o seu redor, extrapolando as barreiras do repertório corporal. É uma reação em cadeia de afetamentos em que a cenografia depende do o ambiente em que se instala, quem dança busca quem assiste, quem passa pelo local provoca mudança de luz, e por aí se vai uma infinidade de relações, como os sons, os materiais, as subjetividades de cada um, etc.

Ao entender a arquitetura além de sua condicionante tradicional: construção feita para determinado fim específico, buscando relacioná-la à dança contemporânea, fez-se entender também arquitetura enquanto experiência. “Dizer que o espaço interior é a essência da arquitetura não significa efetivamente afirmar que o valor de uma obra arquitetônica se esgota no valor espacial” (ZEVI, 2009, p. 26).

“Cada edifício caracteriza-se por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos (...). Mas a realidade do edifício é consequências de todos esses fatores econômicos, sociais e técnicos, e fixando a atenção nos fatores artísticos, é claro que o espaço em si, apesar de ser o substantivo da arquitetura, não é o suficiente para defini-la”. (ZEVI, 2009, p. 26)

Se por um lado essa pesquisa pretende discutir as questões acerca do espaço cênico e da composição em tempo real em dança contemporânea, de que forma os elementos presentes nestas duas áreas de criação se comunicam, e como um está presente no outro; por outro lado ela trouxe reverberações para além da vida de profissional de cenografia e dança.

Ao realizar uma pesquisa em artes somos atravessados por indagações e reflexões que vão além do que a priori estava no nosso campo de investigação Ao relacionar com/no/como espaço, ao compor em tempo real, buscamos “um lugar de convívio artístico, político e afetivo”. (MUNDIM, 2012, pág. 116)

Isabel Tica Lemos⁷³ disse durante uma palestra no III Temporal⁷⁴ que “dançar é abrir camadas para desconstruir sua linguística [...], improvisar é uma possibilidade da expansão da consciência humana.” No mesmo dia Tica relatou sobre o seu processo de descoberta da dança e o porquê ela dança, e como nas possibilidades de alinharmos possibilidades diferentes enquanto improvisamos, somos obrigados a quebrar códigos e paradigmas em uma “aventura não garantida”. Na interdisciplinaridade do meu corpo, danço para trocar – com o público, com meus companheiros de cena, com arquitetura, com a música, com a cenografia e tudo mais que nos rodeia no momento da dança, - numa tentativa de subverter as formas

⁷³ Isabel Tica Lemos é bailarina e trabalha com improvisação em dança. É uma das fundadoras e diretora do Estúdio Nova Dança e da Cia. Nova Dança 4. Maiores informações em <isabelticalemos.wordpress.com>

⁷⁴ Temporal é um Encontro de Dança Contemporânea e Improvisação realizado pelo Conectivo Nozes na cidade de Uberlândia/MG. Na terceira edição, Isabel Tica Lemos palestrou no dia 24 de outubro de 2014, sobre “Improvisação – corpo e linguagem”.

que já se impregnaram em meu corpo cheio de poros, atravessados ao longo de minha trajetória por diferentes escrituras.

Assim, colocar um ponto final nessa pesquisa parece-me impossível, visto que nas pesquisas em artes estamos sempre em processo, pensando e repensando, refletindo e experimentando, fazendo e refazendo. Fazer uma consideração final sobre esse trabalho é vislumbrar a possibilidade de um eterno recomeçar, levando em consideração a pesquisa feita para a construção de uma rede de conhecimentos acerca dos assuntos levantados.

5. Referências

5.1. Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o Ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)**. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação: Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARONSON, Arnold. **Cenografia moderna e pós-moderna**. In: Espaço Cenográfico News. São Paulo: 2007, n. 37, pp. 44-45.

BARRETO, Gabriela Mafra. **A cidade como cena para os grupos teatrais: o caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARROS, Manoel. **Livro sobre o nada**. 5ª Ed., Rio de Janeiro, Record. 2005.

BARNET, Marie. **A Filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BEVILAQUA, Clara Fonseca. **Corpoespaços: composições e encontros**. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (Org.). **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea**. Uberlândia : Composer, 2012.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BUREN, Daniel. **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)**/ organização Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARDOSO, Ricardo José Brügger Cardoso; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **O edifício teatral de Andrea Palladio a Chirstian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

CHING, Francis D.K. **Arquitetura** - Forma espaço e ordem. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre Caixa Preta e Cubo Branco**: o vídeo nos espaços das artes plásticas. Tese de Doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

COHEN, Miriam Aby. **Cenografia brasileira século XXI**: diálogos possíveis entre a prática e o ensino. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Teatro e Educação, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

COSTA, José da ; VILLAR, Fernando Pinheiro. Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas. In: CARREIRA, André (Org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**: Bauhaus archiv. KolnTaschen, 2010.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação de Mestrado em Teatro – Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do estado de Santa Catarina UDESC, Florianópolis, 2005.

FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría y Práctica**: Más Allas de Las Fronteiras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GONTIJO, João Marcos Machado. **Grupo Galpão: A arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

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

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HERTZBERGER, Herman. Lições de Arquitetura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JACOB, Elizabeth Motta. Uma abordagem cenográfica para o teatro pós dramático: o estudo de caso de Hamlet-machine. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de filosofia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética na Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica - Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELHA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea**. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Apresentação. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (Org.). **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NERO, Ciro del. **Cenografia**: uma breve visita. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

_____. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

NOBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOGUEIRA, Emilliano Alves de Freitas. Sobre barbante e fita crepe: a construção do lugar cênico na composição em tempo real. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (Org.). **Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia : Composer, 2012.

O'DOHERT, Brian. **No interior do Cubo Branco**, a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Paulo José Baeta. **A improvisação integral na dança**. Campinas, SP: Editora Medita, 2014.

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

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, 1880-1980. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4ª Edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

VIANA, Fausto; NETO, Antônio Heráclito Campello. **Introdução histórica sobre cenografia** – Os primeiros rascunhos. São Paulo: Fausto Viana, 2010. Disponível em: <<http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/08/cenografia.pdf>>. Acesso em 06 de janeiro de 2014.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

5.2. Publicações periódicas

CANUTO, Frederico. **Oceanos de cimento, florestas de concreto**. 25 de maio de 2008. Disponível em <<http://montesuapraia.blogspot.com.br/2008/05/oceanos-de-cimento-florestas-de.html>>. Acesso em 20 de outubro de 2014.

COLIN, Sílvio. **Estruturalismo, pós-estruturalismo e arquitetura: para entender o desconstrutivismo**. Abril de 2009. Disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/181/artigo123442-2.aspx>> Acesso em 17 de outubro de 2014.

FILHO, José dos Santos Cabral. **Arquitetura irreversível** – o corpo, o espaço e a flecha do tempo. Outubro de 2007. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/202>>. Acesso em 22 de outubro de 2014.

GUERRA, Maria Elisa Alves. Trajetória Profissional J. J. Coury e a difusão do ideário moderno arquitetônico no Triângulo Mineiro. **Revista URBANA**, V. 06, nº 07, p. 155-175, outubro de 2013.

Guia da Exposição Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência poéticas/ curadores Luis Pérez-Oramas... [et al.] – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

KATZ, Helena. Dramaturgia da Dança: por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. **Revista Sala Preta**, PPGAC em Artes Cênicas, USP, v. 10, n.1, p. 185-189, 2010.

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. A composição em Tempo Real como possibilidade criativa. In: **VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre, 2012. (disponível na internet em <<http://portalbrace.org/memoria/viicongressomesas.htm>>)

MOUREAU, Artur. **Loupe em Português**, resenha da obra “Poética da dança contemporânea”. 06 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://idanca.net/loupe-em-portugues-resenha-da-obra-poetica-da-danca-contemporanea/>>. Acesso em 08 de janeiro de 2014.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Apresentação. In: **Anexo I: cadernos de criação e pesquisa, volume I**. Ana Carolina Mundim (Org.). Uberlândia: Imprensa Universitária - Gráfica UFU, 2012.

NOGUEIRA, Emilliano Alves de Freitas Nogueira. Emilliano. In: **Anexo I: Cadernos de Pesquisa e Criação, volume I**. Ana Carolina Mundim (Org.). Uberlândia: Imprensa Universitária – Gráfica UFU, 2012.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e Cenografia para Dança. **Revista Diálogos Possíveis**. Janeiro/junho 2007. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Artigos/cenografia_para_danca.pdf> Acesso em 3 de dezembro de 2013.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Os experimentadores e seus pressupostos na Judson Dance Theater. **Revista artciencia.com**. Ano VIII. Número 16. Fevereiro de 2013 – Dezembro de 2013. (disponível na internet em www.artciencia.com)

5.3. Referências eletrônicas

<http://albumitaucultural.org.br/rádios/a-arca-de-noel/>

<http://astesmagazine.com/>

<http://conectivonozes.blogspot.com.br>

<http://danca.net/Yvonne-rainer-no-brasil/>

<http://davidkaplanteacher.com/>

<http://douglasdunndance.com/>

<http://grupoperiferarte.blogspot.com.br>

<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/tteia-1c/>

<http://isabelticalemos.wordpress.com>

http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/af_sandback

<http://joafiadeirobiografia.blospot.com.br>

<http://oficina-cultural.blogspot.com.br>

<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-008/trisha-brown-se-despede-da-carreira-dice-waltrick-do-amarante/>

<http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/gross/about.html>

http://www.espacoacademico.com.br/038/38cult_valim.htm/

<http://www.publico.pt/temas/jornal/deborah-hay-a-coreografa-do-silencio-e-da-quietude-22369931>

<http://www.uaiqdanca.com>

<http://www.uberlandia.mg.gov.br/pagnia=secretariasOrgaos&s=23&pg=413>