



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO

AILCE MOREIRA DE MELO

**NEXOS DA VIDEODANÇA:
A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM *MAXIXE***

RECIFE
2014

AILCE MOREIRA DE MELO

**NEXOS DA VIDEODANÇA:
A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM *MAXIXE***

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roberta Ramos Marques.

RECIFE/PE

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M528n Melo, Ailce Moreira de
 Nexos da videodança: a construção dramática em Maxixe / Ailce
 Moreira de Melo. – Recife: O Autor, 2014.
 269 p.: il., fig.

 Orientador(a): Roberta Ramos Marques.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
 Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2014.

Inclui bibliografia, anexos e apêndice.

1. Arte. 2. Dança. 3. Videoarte I. Marques, Roberta Ramos (Orientador).
II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2014-144)

AILCE MOREIRA DE MELO

**NEXOS DA VIDEODANÇA:
A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM *MAXIXE***

Aprovada em 27 de agosto de 2014.

Banca examinadora:

Professora. Dr^a. Roberta Ramos Marques – Orientadora (UFPE)

Professor Dr. Guilherme Barbosa Schulze (UFPB)

Professor Dr. Marcelo Coutinho (UFPE)

A Lael Moreira, meu pequeno “dançador”.

AGRADECIMENTOS

Chegar aqui hoje é motivo para celebração. Este momento significa a conclusão de mais um ciclo na vida. Ciclo de muitas alegrias compartilhadas e também de dificuldades encontradas no caminho. Sei que não tinha a capacidade de trilhar esse caminho sozinha e, por agradecer a Deus por colocar pessoas especiais para andar junto comigo, é que dedico esta parte inicial da dissertação a elas. Agradecer o amor, a paciência, a levantada no ânimo, a confiança depositada, o apoio, a torcida, às mãos dadas, à mão na massa, às orações. A todos e todas, um sincero e sem medida muito obrigada.

Ao começar a lista, me aflige o risco de esquecer alguns nomes. Mas vou tentar exercitar a memória o máximo que puder para não deixar ninguém de fora. Caso deixe a você, que esteve comigo nesse caminho, perto ou mesmo que torcendo de longe, desde já, mil desculpas.

Em primeiro lugar, quero agradecer a Deus por mais esta conquista. Agradecer pela saúde e disposição de cada dia de trabalho. Agradecer pela força sobrenatural que pude sentir quando pensei em desistir. Agradecer pelos anjos, disfarçados de pessoas, que ele pôs em meu caminho. Glória seja dada somente a Ele.

Início esta lista com minha família que esteve comigo nas alegrias e nos estresses, sendo muitas vezes paciente e sofrendo junto outras tantas. Meu muito obrigada, pelo amor incondicional, a Vaneide Moreira, a mãe de todas as horas; Lucas Moreira e Gleice Moreira, os irmãos que Deus me deu; Dorcas Paixão, a vizinha querida e orgulho da minha vida; e Antonio Melo, o pai que se enche de orgulho. A Lael Moreira, o sobrinho que cura tudo e faz a vida “ser como mágica”. E também aos agregados Ivson Correia e Priscila Alexandra. Meu agradecimento especial também a Vinícius Gomes, o namorado que chegou no fim da caminhada, mas que deu todo apoio para que eu pudesse concluir esse processo com êxito. Às tias, tios, primos e primas que também estão sempre na torcida. Obrigada.

Muito obrigada mais que especial a Roberta Ramos, a orientadora que não se restringe a ocupar apenas esse papel na minha vida, sendo também companheira,

amiga, colega de trabalho. Obrigada por acreditar sempre que eu poderia chegar aqui.

Os amigos não poderiam deixar de estar nesta lista também. Então, nomeio alguns para que representem todos. Muito obrigada a Iaynã Mayra, Karol Farias, Ruanna Tertuliano, Aninha Azevedo e Cibelle Oliveira – o Luzes é mais que fundamental na minha vida; a Liana Gesteira, Valéria Vicente, Elis Costa, Taína Veríssimo, Dani Santos e Ju Brainer – que me fazem acreditar na força da dança e da memória a cada dia de trabalho no RecorDança; a Uziel Bezerra e Marily Fialho – vocês são apoio de sempre; a Valda Maymone, que semanalmente me deu forças e incentivo para completar a trajetória, nas minhas sessões no divã; a Maíra Acioli, Samara Melquiades, Amanda Egito e Camila Lima – longe ou perto vocês são responsáveis pelo lado a lado no início da caminhada; a Andressa Karina, Felito e Luana – pela presença constante; a Léya Ramos, Evana Paiva, Eva Ramos, Janny Guimarães, Daniel e Tia Rosa (Nilza Ramos) – pelas casas, família e amor compartilhados; a André Neto (Bob) e a Simeia Souza – sou grata pela acolhida e apoio em Salvador; ao Pr. Estevão, Suely Costa, Joseane Brito, além de toda a comunidade da Igreja Batista Orla Sul, pelo carinho e cuidado nos últimos dois anos. Muito obrigada.

Fico também muitíssimo agradecida à Cia. Etc. e a alguns ex-integrantes de sua equipe, que em tudo que puderam colaboraram com a realização desta pesquisa. Em especial, agradeço a Marcelo Sena, Breno César e Liana Gesteira, que se dispuseram a participar deste estudo através de seus depoimentos.

Por fim, agradeço às Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba por me acolherem como aluna, ao PPGAV e seu corpo docente, e a José Fernando e Gabriella Muniz, pela paciência e carinho de sempre. Em especial, agradeço aos professores Maria Betânia e Silva, Guilherme Schulze, Marcelo Coutinho, Francini Barros, Carlos Newton Júnior, Maria Acselrad e Vitória Amaral, mestres que me cativaram e incentivaram tanto nas artes visuais quanto na dança. Obrigada pelo exemplo. Agradeço ao Programa de Bolsa Reuni de Assistência ao Ensino e seu coordenador Paulo de Tarso Ribeiro. Obrigada também aos colegas de mestrado, companheiros na trajetória, e aos da Licenciatura em Dança, que generosamente perderam o convívio diário, mas continuaram na torcida por mim.

Com o coração transbordando de gratidão, mais uma vez, obrigada.

Não se pode operar a partir de trincheiras disciplinares. Os pensamentos teóricos devem funcionar como pontes, caminhos conceituais por onde atravessar para o encontro com o outro.

Alejandra Ceriani (2012, p. 286).

RESUMO

A presente pesquisa investiga como se desenvolve o processo de construção dramaturgica em videodanças, tendo como objeto de análise a videodança *Maxixe*, da Cia. Etc. A pesquisa está inserida no Mestrado Acadêmico em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba (UFPE/UFPB) e configura-se como aprofundamento de uma pesquisa histórica sobre a produção de videodanças em Recife, realizada no Acervo RecorDança. Durante o desenvolvimento da pesquisa, interessou-me estudar como o processo criativo, as instâncias dramaturgicas e as circunstâncias de produção da obra contribuíram para a construção da dramaturgia nessa videodança. Essas instâncias a que me refiro estão divididas em: proposições corporais, textura espacial, figurino, sonorização, filmagem e edição. Para isso, desenvolvo um estudo de caso, utilizando como fundamentação teórica, principalmente, bibliografias que contemplam o campo da videodança, da dramaturgia e dos processos criativos. Nesse estudo, considero como dramaturgia o conjunto de elementos de uma criação, incluindo tanto às escolhas estéticas quanto às ideológicas, que contribui para a coerência dramaturgica da obra (HERCOLES, 2005; PAVIS, 1999). E ressalto que cada um desses elementos estudados possui potencialmente uma parcela contributiva na construção dos nexos de sentido da videodança. A escolha de uma obra da Cia. Etc. dá-se por ser esta uma companhia atuante na cidade do Recife, que, além de produzir espetáculos e outros produtos artísticos, possui uma ação sistemática de estudo e produção de videodanças, configurando-se como única companhia de dança profissional que mantém tal prática na cidade. Dessa forma, me propus a fazer entrevistas com integrantes e ex-integrantes da companhia, a fim de realizar coleta e cruzamento de dados. Assim, considerando aspectos do processo criativo e dos resultados estéticos, foi possível entender as peculiaridades da forma como a dramaturgia é construída especificamente em *Maxixe*.

Palavras-chave: Videodança. Dramaturgia. *Maxixe*. Cia. Etc.

RESUMEN

La presente pesquisa investiga cómo se desarrolla el proceso de construcción dramaturgica en videodanzas, teniendo como objeto de análisis la videodanza *Maxixe*, de la Cia. Etc. La pesquisa está inserida en la Maestría Académica en Artes Visuales de las Universidades Federales de Pernambuco e de Paraíba (UFPE/UFPB) y es caracterizada como profundización de una pesquisa histórica acerca de la producción de videodanzas en Recife, hecha en el Acervo RecorDança. Durante el desarrollo de la pesquisa, me interesó estudiar como el proceso creativo, las instancias dramaturgicas y las circunstancias de producción de la obra, contribuyeron para la construcción de la dramaturgia en esa videodanza. Las instancias las cuales me refiero están divididas en: proposiciones corporales, textura espacial, figurín, sonorización, filmación y edición. Para eso, desarrollo un estudio de caso, utilizando como fundamentación teórica, principalmente, bibliografías que contemplan el campo de la videodanza, de la dramaturgia y de los procesos creativos. En este estudio, considero como dramaturgia el conjunto de elementos de una creación, incluyendo tanto las selecciones estéticas cuanto las ideológicas, que contribuye para la coherencia dramaturgica de la obra (HERCOLES, 2005; PAVIS, 1999). Resalto también que cada uno de esos elementos estudiados tiene potencialmente una parcela contributiva en la construcción de los nexos de sentido de la videodanza. La elección de una obra de la Cia Etc. es por esta ser una compañía actuante en la ciudad de Recife, que, además de producir espectáculos y otros productos artísticos, tiene una acción sistemática de estudio y producción de videodanzas, configurándose como única compañía de danza profesional que mantiene tal práctica en la ciudad. De esa forma, hice entrevistas con integrantes y ex-integrantes de la compañía, para realizar la colecta y el cruzamiento de los datos. Así, considerando aspectos del proceso creativo y de los resultados estéticos, fue posible entender las peculiaridades de como la dramaturgia es construida específicamente en el *Maxixe*.

Palabras clave: Videodanza. Dramaturgia. *Maxixe*. Cia. Etc.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1 – <i>Maxixe 1</i> . Fotógrafo: Breno César.	PG. 95
FOTOGRAFIA 2 – <i>Maxixe 2</i> . Fotógrafo: Breno César.	PG. 98
FOTOGRAFIA 3 – <i>Maxixe 3</i> . Fotógrafo: Breno César.	PG. 99
FOTOGRAFIA 4 – <i>Maxixe 4</i> . Fotógrafo: Breno César.	PG. 101
FOTOGRAFIA 5 – <i>Maxixe 5</i> . Fotógrafo: Breno César.	PG. 104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACB	Ateliê de Coreógrafos Brasileiros
BA	Bahia
Cia.	Companhia
Funcultura	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
MG	Minas Gerais
TCA	Teatro Castro Alves
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

14	INTRODUÇÃO
20	DRAMATURGIAS . 1
22	[TRANS]FORMAÇÕES DO CONCEITO <i>DRAMATURGIA</i> . 1.1
28	VÍDEO, DANÇA E DRAMATURGIA . 1.2
37	INSTÂNCIAS DRAMATÚRGICAS . 1.3
42	DRAMATURGIA: COMO FAZ? . 1.4
46	CIA. ETC.: MODO PLURAL DE PRODUZIR E CRIAR . 2
49	UMA HISTÓRIA DA CIA. ETC. . 2.1
70	ORGANIZAÇÃO E CRIAÇÃO PERFORMATIVAS . 2.2
77	RESULTADOS DA PLURALIDADE . 2.3
79	A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM <i>MAXIXE</i> . 3
80	<i>MAXIXE</i> EM PROCESSO . 3.1
90	DRAMATURGIA EM <i>MAXIXE</i> . 3.2
107	CONSIDERAÇÕES FINAIS ou O FIM É UM NOVO COMEÇO
109	REFERÊNCIAS
113	APÊNDICES
254	ANEXOS

INTRODUÇÃO

No ano de 2008, quando entrei para a equipe de pesquisa do Acervo RecorDança¹, tive o primeiro contato com uma videodança. A obra era *Elástico* (1992), uma das primeiras videodanças produzidas em Recife, de autoria da Cia. de Dança Cais do Corpo. A partir desse momento, movida pelo encantamento, nascia o ainda pequeno desejo de pesquisar essa forma de produção artística.

Dessa maneira, dentro da pesquisa desenvolvida pelo Acervo, comecei a realizar um mapeamento inicial das pessoas que trabalhavam com videodança em Recife e me interessei em conhecer os mais diversos trabalhos produzidos aqui e também nos âmbitos nacional e internacional. Em 2009, em parceria com Duda Freyre, então pesquisadora do RecorDança, coordenei um grupo de estudos realizado pelo Acervo, cujo tema central era a videodança, no qual promovemos estudos teóricos, apreciação artística e experimentos práticos.

Ainda neste ano, após a conclusão da graduação em Comunicação Social – Jornalismo (2008), na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), durante a qual desenvolvi uma pesquisa acerca da subjetividade em filmes documentários², ingressei no curso Licenciatura em Dança, também na UFPE, a fim de aprofundar os estudos práticos e teóricos sobre essa arte cênica que aos poucos tomava conta de minhas inquietações e vivências. No decorrer do curso de Dança, naquilo que me foi possível, procurei canalizar os estudos também para a área de videodança.

Em 2012, surgiu a oportunidade de aprofundar esses estudos através de três diferentes experiências: a aprovação e realização do projeto de pesquisa *Como o vídeo muda a Dança?*, através do edital de 2011 do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura)³, no qual atuei como pesquisadora e pude realizar mapeamento e entrevistas com os artistas que atuaram e/ou atuam com a produção

¹ O Acervo RecorDança é um projeto de pesquisa, documentação e difusão da memória da dança, realizado pela Associação Reviva. Criado em 2003, o Acervo reúne, em um sistema de busca na internet (www.recordanca.com.br), o registro digitalizado de fotos, vídeos, programas de espetáculos e outros vestígios históricos da dança produzida na Região Metropolitana do Recife, assim como informações dos artistas e grupos atuantes nesse cenário. Atualmente, o acervo abriga documentos que compreendem o período entre a década de 1970 e o ano de 2012.

² Pesquisa desenvolvida através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq, entre os anos de 2006 e 2008, intitulada *Subjetividade nos documentários interativos: revelação ou mascaramento do eu e do outro na narrativa* e orientada pela Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

³ Edital anual de fomento às artes promovido pelo Governo do Estado de Pernambuco.

de videodanças em Recife, através do Acervo RecorDança; a participação como colaboradora na pesquisa *Contribuições entre Corpo e Vídeo*, projeto de manutenção da Cia. Etc., também incentivado pelo Funcultura, no qual desenvolvemos estudos teóricos e práticos sobre as relações do corpo com o vídeo, o que ao final gerou a criação da videodança intitulada *Rebu* e a escrita de ensaios e artigos; e o ingresso no Mestrado em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba (UFPE/UFPB), no qual tenho a oportunidade de desenvolver esta pesquisa, não mais com intuito de mapear, mas agora de trazer para o estudo da videodança o conceito de dramaturgia, utilizado pela própria dança, e de verificar como essa dramaturgia é construída especificamente na videodança *Maxixe* (2010) da Cia. Etc.

Essa pesquisa surgiu a partir de questionamentos, tais como: como é realizada a construção dramaturgical numa videodança, produção artística que é resultado de uma contaminação entre a dança e o vídeo? Como a forma de organização e criação do(s) artista(s) influencia no resultado final do trabalho? De que forma e que elementos interferem na construção dos nexos de sentido de uma videodança? O contexto de produção também deve ser um elemento a ser considerado?

Diante dessas problemáticas, a Cia. Etc. e sua obra foram escolhidas como objeto de estudo desta pesquisa. Esta escolha fundamenta-se no fato de ser a produção e o estudo de videodanças uma ação sistemática introduzida no cotidiano dessa companhia de dança – até então, única em Recife com essa prática de forma regular. Desde seu surgimento, no ano 2000, a Cia. Etc. tem realizado diversas criações em vídeo, sendo uma versão audiovisual e homônima do espetáculo *Feira de Cordéis* de 2001, dois documentários (*Documentário da Pesquisa Prática Pele e Ossos*, de 2008, e *Dança aí!*, de 2010); sete videodanças produzidas nos últimos seis anos (*Súbito e Sobre*, de 2009; *Involuntário, Maxixe e Bokeh*, de 2010; *Suspiro*, de 2011; e *Rebu*, de 2012), período em que a videodança foi incorporada às criações regulares da companhia; além da manutenção de um canal de vídeo em seu site, a *TV Etc.*

Dentre as videodanças produzidas pela Etc.⁴, uma constitui o *corpus* de análise nesta pesquisa: *Maxixe*. Por suas particularidades é que ela foi escolhida como o caso específico a ser estudado aqui. Do conjunto de criações em

⁴ Doravante, por vezes, tomarei a liberdade de me referir à *Cia. Etc.* apenas por *Etc.*

videodança da companhia, *Maxixe* se destaca principalmente por ter sido idealizada a partir da proposição de uma movimentação corporal específica, no caso, movimentos circulares, mas que, ao contrário do que se espera hoje como resultado de uma criação em dança contemporânea, levou a uma obra que apresenta uma estrutura narrativa com começo, meio e fim definidos, ou seja, conta uma história; além de ter sido gravada em um local público. *Maxixe* foi escolhida porque não surgiu da narrativa que apresenta, mas teve o movimento de dança que o corpo faz como fiador de sua dramaturgia (KATZ, 2010).

Mesmo considerando as questões motivadoras desta pesquisa e indo em busca de possíveis resoluções para elas durante as investigações realizadas, considero como premissa que “[...] o mundo das idéias [*sic*] e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre”, como afirma Tourinho (2009, p. 77). Dessa forma, não pretendo apresentar respostas definitivas e fechadas acerca dos temas abordados, com a plena consciência de que a produção de conhecimento aqui exposta é uma contribuição para que outras pesquisas e reflexões sejam impulsionadas.

Quanto à metodologia, os procedimentos adotados foram contextualizados de acordo com as necessidades investigativas da pesquisa, o que caracteriza um método processual, cuja sistematização de informações acontece a partir da disponibilidade de registros e da aproximação dos referenciais teóricos (CORRADINI, 2010). Assim, optei por uma metodologia que foi sendo construída ao longo da pesquisa, privilegiando o processo em detrimento de modelos preconcebidos.

A partir dessas considerações, no primeiro capítulo, *Dramaturgias*, trato de questões concernentes ao histórico do conceito de dramaturgia no campo do teatro, no qual ele foi criado, suas possíveis adaptações para a dança e para a videodança, além de abordar questões que dizem respeito a formas de construir dramaturgia e as instâncias dramáticas de um trabalho artístico. Essa abordagem é feita com base na revisão bibliográfica realizada continuamente durante a pesquisa. Quando trato de dramaturgia, chamo a atenção para o cuidado que se deve ter ao analisá-la no âmbito da videodança, dado que é um conceito oriundo do teatro, como expõe Patrice Pavis (1999), e que, já ao migrar para a dança, precisou ser compreendido a partir das particularidades dessa, como defende Rosa Hercoles (2005).

Assim, quando se trata de videodança, procuro adaptar esse conceito também as suas especificidades, investigar quais contribuições a dramaturgia da dança traz para essa forma de expressão artística, bem como qual a influência da linguagem videográfica na construção dos nexos de sentido nas produções de videodança.

No capítulo seguinte, *Cia. Etc.: modo plural de produzir e criar*, apresento considerações acerca da própria companhia no que tange ao histórico, a sua forma de organização, criação e seus resultados artísticos, informações que julgo relevantes para o entendimento da obra *Maxixe* e sua posterior análise. A partir da constatação de que as informações anteriormente publicadas sobre a companhia não seriam suficientes para a elaboração desse capítulo⁵ e de que estudar a história da Cia. Etc., surgida em 2000, seria construir conhecimento a respeito de um tempo presente, decidi, então, trabalhar com a história oral como metodologia.

Dessa forma, optei por realizar entrevistas com o diretor da companhia, Marcelo Sena, para construir o percurso histórico da Etc. Ainda em entrevistas presenciais e escritas com Marcelo Sena, também procurei realizar a coleta de dados acerca de como a companhia se organiza e suas formas de criação. Dos encontros realizados, uma entrevista aconteceu de forma não estruturada e outra, semiestruturada. Na entrevista não estruturada, o tema proposto foi o histórico da companhia e, no decorrer da conversa, as questões surgiam do contexto específico. Já no encontro posterior, foi possível fazer um roteiro prévio contendo perguntas acerca de informações que não foram obtidas no primeiro encontro sobre o histórico da Etc. e também abordar o tema da organização da companhia (ver roteiro no apêndice E).

Depoimentos escritos (apêndice G) foram colhidos também, através de mensagens eletrônicas, para que as informações obtidas nas entrevistas presenciais pudessem ser complementadas de acordo com as necessidades da pesquisa. Ainda

⁵ Apenas foram encontradas sobre a companhia as publicações (textos) disponíveis no próprio site da Cia. Etc. (www.ciaetc.com.br); o livro, também produzido pela companhia, *Pele e ossos: escritos sobre uma pesquisa prática* (GORKI, G.; W JÚNIOR, J.; SENA, M. (Org.). *Pele e ossos: escritos sobre uma pesquisa prática*. Recife: Associação Reviva, 2010.); a dissertação *Videodanza en Brasil: un abordaje teórico educativo*, defendida pela pesquisadora Juliana Brainer, na Universidad de Huelva, Espanha, em 2011; e dois artigos publicados em eventos, quais sejam: *O corpo em investigação em Pele e Ossos: problema, métodos e resultados de uma pesquisa em dança*, escrito pela Profa. Dra. Roberta Ramos e publicado nos anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (2010), disponível em <<http://portalabrace.org/vicongresso/dancacorpo/Roberta%20Ramos%20Marques.pdf>>; e *Relação dança e música: uma busca pela intencionalidade dialógica nos espetáculos de dança contemporânea da cena recifense*, publicado pelo pesquisador Eli Angelo Lages, nos anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança (2012), disponível em <<http://www.portalanda.org.br/wp-content/uploads/3-2012-ELI-ANGELO1.pdf>>, ambos acessados em 15 jun. 2013.

como complemento, foram utilizadas informações encontradas nos documentos impressos e audiovisuais de que disponho, a fim de ser possível realizar uma análise crítica dos dados colhidos nos referidos depoimentos (tanto orais quanto escritos).

Nesta pesquisa, disponibilizo, ao final, as transcrições dos trechos das entrevistas utilizados para a coleta de dados e análise nesse estudo, a fim de que os depoimentos orais e escritos aqui colhidos sejam legitimados como fontes históricas. Essa legitimação acontece na medida em que, com a disponibilização de minhas fontes a outros pesquisadores, possibilito o acesso a elas e a oportunidade de confrontação do presente estudo a partir de suas fontes primárias (AMADO e FERREIRA, 2006).

No último capítulo, *A construção dramática em Maxixe*, exponho, então, o relato do processo criativo de *Maxixe*; reflexões acerca da construção e elaboração das instâncias dramáticas da videodança; e a análise de como foi pensada, construída e é apresentada a dramaturgia em *Maxixe*.

Assim, abordo, particularmente, o processo de criação de *Maxixe*, videodança produzida pela Cia. Etc. em 2010, considerando os contextos e escolhas específicas que fizeram *Maxixe* ter sido construída da forma que o foi, dentre tantas possibilidades que o processo criativo oferece. Ou seja, considero que as decisões tomadas durante o processo faz a videodança ser da forma como ela se apresenta ao público, e conhecer esse percurso de tomada de decisões é importante na medida em que se quer investigar a construção da dramaturgia. Por fim, apresento a análise da dramaturgia de *Maxixe*, considerando como o processo de criação, as instâncias dramáticas e as circunstâncias de produção contribuíram para o resultado dramático da obra.

Para o desenvolvimento dessa análise, além de ter como referências basilares aquelas obtidas através da revisão bibliográfica e da análise documental da própria videodança, sendo ela fonte primária de informações, considero também relevante o recurso a outras fontes. Dentre essas fontes, estão documentos impressos acerca da videodança, como jornais e notícias da internet (ver mostra do clipping coletado nos anexos do B ao J) e textos publicados pela Cia. Etc., bem como entrevistas e questionários realizados com os artistas envolvidos na criação da videodança.

Duas entrevistas foram realizadas para a coleta de dados desse capítulo: uma com Marcelo Sena (diretor da companhia) e outra com Breno César (videoartista, ex-integrante da Cia. Etc.). Nessas entrevistas, que aconteceram de forma semiestruturada, foram abordados aspectos da formação desses artistas e também dos processos criativos das videodanças produzidas pela Etc.⁶ Já com Liana Gesteira, intérprete-criadora da videodança *Maxixe*, foi aplicado questionário escrito (apêndice I), por correio eletrônico, que teve seu roteiro construído a partir daquele apresentado no apêndice A, como nas duas primeiras, limitando-se, porém, na parte *Processos*, apenas às questões que se referem à criação de *Maxixe*. Marcelo Sena também respondeu a este questionário escrito (apêndice H), por também ser intérprete-criador na videodança e, infelizmente, não foi possível obter as respostas do questionário enviado ao intérprete-criador José W Júnior. As transcrições dos trechos utilizados como fonte dessas entrevistas e os depoimentos escritos também estão disponibilizados no final dessa dissertação pelos motivos já colocados anteriormente.

Diante do exposto, esta pesquisa se enquadra na linha de pesquisa História, Teoria e Processos Criativos em Artes Visuais, do curso Mestrado Acadêmico em Artes Visuais das UFPE/UFPB; pois a ela interessa refletir sobre a videodança, no intuito de contribuir academicamente com o campo das Artes Visuais e também da Dança, através de reflexões acerca da teoria, história e dos processos criativos que envolvem esse produto artístico emergente, de caráter híbrido.

⁶ Essas entrevistas contêm informações sobre os processos criativos de todas as videodanças produzidas pela Cia. Etc. até o ano de 2011, pois no momento em que foram realizadas ainda não era claro qual seria o *corpus* específico desta pesquisa. Contudo, no decorrer da pesquisa, foi possível realizar a seleção dos trechos necessários para a realização da análise proposta neste estudo, sendo eles o mapa descritivo e as informações concernentes ao processo criativo de *Maxixe* (cf. roteiro da entrevista no apêndice A). Esses são, portanto, os trechos aqui disponibilizados (apêndices B e C).

DRAMATURGIAS . 1

Nós nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia, vemo-la por toda a parte. É uma continuidade.

Jan Joris Lamers (apud KERKHOVE, 1997, p. s/n.).

Como falar de dramaturgia em videodança? Essa é a pergunta da qual parte esta pesquisa. Ao ter apenas referências no campo do teatro e da dança, desafiei-me a trazer esse conceito para o âmbito da videodança através das reflexões aqui expostas. A partir dessa pergunta, outras surgiram e também norteiam a escrita desta dissertação. Algumas delas são: como a dramaturgia se constrói na videodança? E, admitindo que, como afirma Hercoles (2005), ao migrar um conceito, é preciso considerar as especificidades de cada área ou linguagem, quais aspectos devem ser considerados quando se trata de dramaturgia em videodança?

A palavra *dramaturgia* tem sua origem na língua grega e significa “compor um drama”, ou ainda pode ser interpretada como “agir”, que vem de *drama* em grego – *drao*. Como termo ligado às artes, é uma denominação utilizada originalmente no teatro, arte cênica na qual os usos do termo se transformaram ao longo do tempo. Aos poucos, a expressão deixou de ser exclusiva à área teatral e foi adaptada também às outras artes da cena.

Considerando a trajetória histórica do conceito, neste capítulo, desenvolvo reflexões acerca dos usos originais e posteriores do termo dramaturgia no próprio teatro, de como ele foi adaptado à dança; e de como podemos falar dele em videodança. Além disso, também abordo formas de como a dramaturgia pode ser construída – principalmente, no que diz respeito às concepções de dramaturgia de conceito e de dramaturgia de processo⁷ – e finalizo com reflexões acerca dos elementos envolvidos na construção dramaturgical de uma produção artística, os quais defino como instâncias dramaturgical e que servirão como embasamento na análise da videodança *Maxixe*, da Cia. Etc., objeto de estudo dessa pesquisa.

⁷ Esses tipos de dramaturgia provavelmente não são suficientes para abarcar todas as experiências artísticas em videodança, porém, servem à análise que proponho neste trabalho. Não faz parte de meu objetivo a proposição de uma tipologia, o que pode ser uma construção a ser alcançada numa pesquisa futura.

[TRANS]FORMAÇÕES DO CONCEITO *DRAMATURGIA* . 1.1

De *agir* ou *compor um drama* (PAVIS, 1999; HERCOLES, 2005), em sua origem grega, ao seu recente entendimento como “um conjunto de relações coerente entre todos os elementos da composição, de modo a estabelecer uma lógica interna à peça” (HERCOLES, 2005, p. 129), o termo *dramaturgia* passou por uma série de concepções diferentes quando relacionado às artes da cena.

O teatro é a primeira arte a utilizar o termo e o responsável por difundir seu sentido clássico. Originalmente, de acordo com Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999), a dramaturgia é tida como a técnica ou a poética da arte dramática, que estabelece regras especificamente teatrais para a escrita e análise de uma peça. Esse entendimento restringe o âmbito da dramaturgia apenas ao texto escrito – ao trabalho do autor e à estrutura narrativa da obra –, não fazendo nenhuma alusão à realização cênica do espetáculo.

Sendo assim, cabia ao dramaturgo, cujo domínio das regras da escrita teatral era indispensável, a tarefa de elaborar um texto que seguisse estritamente tais resoluções normativas. Com o passar do tempo e as mudanças acerca do entendimento o sobre que vem a ser dramaturgia, as atribuições do dramaturgo também sofreram mudanças. Inclusive, foi criada uma nova nomenclatura para diferenciar aquele que é o autor do texto teatral daquele que é o responsável pelo acompanhamento crítico do processo criativo, o dramaturgista, como veremos adiante.

Num segundo sentido apresentado por Pavis (1999), a noção de dramaturgia é ampliada a partir de transformações que aconteceram no próprio teatro, como a teorização de Brecht⁸ sobre o teatro dramático e épico. Nesta nova proposição, chamada por Pavis (1999, p. 113) de *brechtiana* e *pós-brechtiana*, “a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação.” A pergunta “como a trama se organiza em cena?” passa a ser também objeto de reflexão da construção de um pensamento dramaturgício. Para Lígia

⁸ Bertold Brecht (1898-1956) foi dramaturgo, poeta e encenador alemão. Para saber mais sobre seu trabalho teatral, cf. Corradini, 2010, p. 46.

Tourinho (2009), Brecht abriu caminhos para que a dramaturgia pudesse ser entendida hoje como composição dramática. Ela afirma que, a partir dele, a “[...] dramaturgia passa a compreender a estrutura ideológica e formal da peça e a se preocupar com o vínculo estabelecido entre forma e conteúdo.” (p. 54).

Já na concepção mais recente apresentada por Pavis (1999, p. 113), ele define a dramaturgia como “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer”. É a partir desse entendimento – que passa a considerar o processo criativo, além do texto e da encenação – que o termo dramaturgia começa a ser adaptado às realidades de outras artes da cena. Sendo assim, é possível relacionar essa última concepção exposta por Pavis (1999) com as apresentadas por outros autores que também abordaram essa questão em publicações mais recentes. Duas das noções que quero relacionar com a de Pavis são as defendidas pelas pesquisadoras Rosa Hercoles (2005) e Lígia Tourinho (2009). Hercoles afirma:

[A dramaturgia] Trata-se, portanto, em seu sentido mais geral, da instância que se ocupa com a identificação, a proposição e o estabelecimento dos critérios que irão orientar a construção de uma obra dramática. Atualmente, tais critérios não se encontram determinados *a priori*, mas sim, surgem do conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição, coreográfica ou teatral, realizam ao longo do processo criativo. Ou seja, a dramaturgia de agora [...] se constrói no tempo real da criação – afinal, ela se constitui em um de seus parâmetros. Já a palavra drama, do grego *drao*, significa agir. Assim, a dramaturgia em um sentido mais particular, diz respeito à configuração da ação dramática. (HERCOLES, 2005, p. 10).

A autora ainda defende que a dramaturgia é a instância responsável pelo estabelecimento de conexões coerentes entre os diversos elementos estéticos e conceituais que constituem uma peça cênica, considerando que toda produção artística é composta por um tecido de relações estabelecidas de acordo com necessidades circunstanciais. Em outras palavras, ela afirma que a seleção de tais elementos não se trata da simples adição de materiais, mas sim, “[...] da criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada, e não simplesmente agrupada.” (HERCOLES, 2005, p. 18).

Tourinho, por sua vez, comenta a noção de dramaturgia da seguinte maneira:

A dramaturgia não diz respeito somente ao que é dito e feito pelos atores. Os sons, as luzes e as mudanças no espaço também dizem respeito à dramaturgia, todos os elementos que trabalham diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, sua emoção, sua cinestesia, são considerados ação e, conseqüentemente, dramaturgia. (TOURINHO, 2009, p. 73).

Não tenho aqui pretensão de definir um conceito fechado para dramaturgia, pois entendo que a reflexão sobre quaisquer termos ou conceitos deve ser encarada sob a perspectiva de pensamento vivo, conectado, que interage e coevolui numa dinâmica coadaptativa contínua com as coisas e questões existentes no ambiente cultural no qual está inserido (CORRADINI, 2010). Entretanto, tendo em conta os sentidos apresentados, proponho que a compreensão de dramaturgia com a qual iremos trabalhar nesta dissertação seja entendida a partir de três aspectos principais: 1. Diz respeito à dramaturgia todas as escolhas estéticas e conceituais tomadas durante o processo criativo e que resultam na versão final de qualquer produção artística cênica; 2. A dramaturgia é responsável pelo estabelecimento de critérios que norteiam a construção da obra; 3. Esses critérios devem contribuir para a construção de uma lógica interna da obra que, se respeitada, leva a uma produção artística coesa, a qual apresenta ao público nexos de sentido coerentes entre os elementos que a constituem e que serão interpretados a partir do repertório individual de cada espectador.

Esta noção de nexos de sentido que utilizo acima tem subsídio naquela exposta pela autora Sandra Corradini:

A idéia [*sic*] de *nexo* é correlata a um princípio lógico-organizativo em situações particulares vividas pelo sujeito, princípio pelo qual ele estabelece conexões entre entidades – idéias [*sic*], pessoas, lugares, etc. – para dar significado às coisas. Já a idéia [*sic*] de *sentido* corresponde a uma multiplicidade de nexos organizados de modo a apresentar coerência entre as coisas relacionadas pelo sujeito. (CORRADINI, 2010. p. 65).⁹

Como dito anteriormente, essas novas proposições acerca do que vem a ser e do que envolve a dramaturgia implicaram também novos entendimentos a respeito do trabalho do dramaturgo. Se, outrora, o dramaturgo exercia uma função que tinha como base a aplicação de regras, modelos, teorias e doutrina a fim de escrever um texto teatral ou analisar uma peça segundo tais parâmetros, agora, sua atividade passa a ser a de “problematizar, sugerir estratégias, apontar equívocos e acertos,

⁹ Grifos da autora.

questionar escolhas, propor critérios de relevância para a seleção dos materiais, promover discussões conceituais, etc.” (HERCOLES, 2005, p. 22). Funções estas que visam garantir a coerência entre os materiais envolvidos na criação e o objetivo de investigação do processo criativo (HERCOLES, 2005).

Diante de atividades tão distintas, utilizam-se atualmente termos também distintos para designar uma e outra função. Sendo assim, em português, utiliza-se o termo dramaturgo em referência àquele responsável por escrever as peças e dramaturgista para aquele que realiza um acompanhamento crítico e continuado do processo criativo, a fim de ajudar a pensar, construir e ler o espetáculo, para que este venha a configurar um sentido, dado pela organização e relação dos elementos que compõem sua estrutura (HERCOLES, 2005; CORRADINI, 2010). Todavia, muitos autores utilizam *dramaturgo* para se referir ao que hoje entendemos por *dramaturgista*, como, por exemplo, Neddham (1997), Kerkhove (1997) e Tourinho (2009). Portanto, a diferenciação entre um e outro muitas vezes se dá pelo contexto em que a palavra é utilizada.

Tendo em vista que o nosso estudo visa à adaptação do conceito dramaturgia ao estudo da videodança, proponho que investiguemos de forma mais detalhada a transposição e a utilização do termo dramaturgia no âmbito da dança e quais suas implicações. Para isso, em primeiro lugar, é importante entendermos que, quando a dramaturgia passou a ser objeto de reflexão na dança – fenômeno bem recente, que tem início nas últimas duas décadas do século XX –, foi preciso compreendê-la de acordo com as especificidades desse novo campo artístico. Assim, proponho que entendamos essa adaptação considerando o seguinte ponto de vista:

[...] a expansão dos domínios da dramaturgia para além dos limites exclusivos da prática teatral [...] não se relaciona com a simples transplantação do conhecimento de um domínio em outro. Partindo-se do pressuposto de que a dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico, se impõe a necessidade de uma reflexão sobre o que vem a ser a sua dramaturgia, aqui entendida como a instância que não se reduz a execução técnica dos passos ou ao desenho coreográfico. (HERCOLES, 2005, p. 9).

Tourinho (2009), ao citar Lang (2000) apresenta uma possível explicação para o início da utilização do termo dramaturgia em dança:

Para Lang (2000), começa a surgir uma necessidade no campo da dança de dar um nome às dificuldades de organização do processo criativo e do espetáculo, não importando o quão abstrata seja a obra. Dessa necessidade, começa a ser emprestado do teatro o termo dramaturgia, que para a estudiosa acaba trazendo para os artistas envolvidos na obra, uma sensação de maior consciência sobre a coreografia. (TOURINHO, 2009, p. 61).

Por sua vez, Kerkhove (1997) defende a ideia de que a dramaturgia provavelmente sempre existiu na dança, mas apenas recentemente ela se tornou uma prática consciente. Corroborando sua afirmação anterior, a autora afirma que o francês Jean-George Noverre (1727-1809) pode ser considerado o primeiro dramaturgo de dança. Além de ter sido bailarino e de continuar sua carreira como mestre de balé, Noverre expôs suas principais ideias sobre a dança produzida em sua época nas *Cartas sobre a Dança e os Balés*, obra publicada em 1759¹⁰.

Hercoles (2005), em sua tese de doutoramento, *Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança*, reconhece a importante contribuição das ideias de Noverre para a reflexão acerca da dramaturgia da dança hoje e, numa carta endereçada ao próprio, assim descreve seu legado:

Quanto à contemporaneidade de vossas idéias [sic], acredito que algumas das questões levantadas em vossas Cartas deveriam ser consideradas por todos os processos pedagógicos em dança [...] Entre elas temos: a necessidade da definição de um campo temático específico; ter clareza do objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido, sendo que, a resolução das questões surgidas no processo se encontra no movimento; a criação de um conjunto de relações coerente entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça; estudar e conhecer as possibilidades de funcionamento do corpo, mas estar ciente de que o treinamento técnico é apenas uma parte do processo de produção de linguagem; toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento. Acredito que a mais contemporânea de todas as vossas idéias [sic] seja a de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. Só que hoje, esta construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas sim, no da materialização deste significado no corpo que dança. (HERCOLES, 2005, p. 59).

A partir das ideias apresentadas, creio que certamente já se construía dramaturgias na dança muito antes de podermos refletir sobre ela nesses termos.

Sendo assim, o que vem a ser a dramaturgia na dança? Num sentido etimológico, o que é o “agir” ou o “compor um drama” nesse campo artístico? Considerando algumas especificidades do campo da dança, como, por exemplo, a

¹⁰ Para saber mais sobre Noverre e a relação de suas reflexões com a dramaturgia da dança, cf. Monteiro, 1998; e Hercoles, 2005.

não necessidade de um texto prévio para que aconteça a montagem de um espetáculo e a fundamental relação com o movimento, a dramaturgia passa a ser relacionada diretamente com o corpo. Nesse aspecto, observamos que o corpo e, conseqüentemente, o movimento, é apontado como o lugar da resolução das questões que surgem durante o processo criativo, o que significa considerá-lo como o lugar da ação em dança. Entretanto, ele não se constitui como único elemento responsável por isso. “Se considerarmos que em dança mover é agir, pensar sua dramaturgia implica no reconhecimento de que a construção da ação dramática ocorre, não exclusivamente [sic] mas prioritariamente, pelo movimento.” (HERCOLES, 2005, p. 127).

Nesse sentido, tanto Velloso (2010) quanto Schulze (2007) afirmam que a ideia de drama em dança não envolve apenas o corpo, mas acontece de forma ampla abrangendo toda a seqüência de eventos apresentados em cena. Ou seja, as questões que impulsionam a construção da dramaturgia em dança geralmente partem de proposições corporais, mas se estendem a todos os elementos envolvidos na estrutura organizacional da obra – corpos em cena e meios cênicos empregados – e as suas correlações, a fim de que seja criada uma lógica interna à peça que implique a apresentação ao público de um resultado final coerente. Segundo Schulze (2007), a construção dramaturgica em dança abarca reflexões nos seguintes termos:

A elaboração da dramaturgia envolveria a construção de uma lógica interna onde a seqüência [sic] de eventos em cena, sejam cinético-corporais, sonoros e/ou visuais, não seria um pastiche de movimentos amalgamados para tornar-se um evento cênico em contato e comunicação com a audiência. A idéia [sic] de uma construção dramaturgica em dança refere-se, portanto, ao modo como a audiência pode interagir com a coreografia. Pensar dramaturgicamente nos termos postos aqui é continuamente perguntar-se *porque* [sic], ou *o que você quer dizer com isso, o que você pretende com esse movimento, iluminação, ou música* durante o processo criativo. (SCHULZE, 2007, p. 6)¹¹.

Schulze (2007) ainda afirma a necessidade de uma constante avaliação das escolhas dramaturgicas. “A fórmula de sucesso de hoje, [sic] pode não funcionar amanhã se ela não estiver sendo continuamente reavaliada e atualizada.” (SCHULZE, 2007, p. 7). O fato de a dança ser uma arte efêmera, que acontece num

¹¹ Grifos do autor.

tempo e espaço definidos, permite a ela que a atualização ou ajustes dramaturgicos que se façam necessários aconteçam entre uma e outra apresentação.

Assim, entendo que a dramaturgia da dança se constrói a partir de discussões e questionamentos sobre si mesma e o mundo propostos *pelo e no* corpo/movimento, mas que contaminam os elementos cênicos utilizados no espetáculo, organizando-os coerentemente segundo uma lógica interna à peça, podendo ser avaliada e atualizada constantemente entre duas ou mais apresentações.

VÍDEO, DANÇA E DRAMATURGIA . 1.2

A partir dessas concepções de dramaturgia, tanto abarcadas pelo teatro quanto pela dança, proponho que pensemos agora em como utilizar este conceito ao abordarmos a videodança. Antes, porém, creio ser interessante apresentar algumas premissas a respeito do vídeo e de qual entendimento sobre a videodança é adotado neste estudo.

O vídeo, meio eletrônico de registro de imagens em movimento, surgido na segunda metade do século XX, aos poucos, perdeu sua característica inicial de mero instrumento documental, para assumir um caráter textual e expressivo¹²; ou seja, ele passa a ser considerado um sistema de expressão pelo qual se pode forjar discursos tanto sobre o real quanto sobre o irreal (MACHADO, 1997). É esse aspecto expressivo do vídeo que aqui me interessa.

Creio que é importante ressaltar que não objetivo a realização de uma análise nem a problematização da imagem eletrônica em si e suas especificidades. Antes, parto do seguinte conceito de vídeo apresentado por Machado (2003, p. 13): “[É] a sincronização de imagem e som eletrônicos, sejam eles analógicos, sejam digitais, [entendendo] imagem eletrônica como aquela constituída por unidades elementares discretas (linhas e pontos) que se sucedem em alta velocidade na tela.” Sendo

¹² A videoarte assumiu um papel fundamental no desenvolvimento desse processo, na medida em que foi pioneira na proposição de uma linguagem própria do vídeo, denunciando e negando sua tendência passiva e definindo para ele estratégias e perspectivas criativas próprias. Cf. Machado, 1997.

assim, não faço distinção entre as imagens obtidas pelos meios analógicos ou digitais do vídeo, ambos possuindo valor equitativo nesta pesquisa.

Dito isto, aceito o desafio proposto por Arlindo Machado quando aborda o vídeo nos seguintes termos:

[...] falar de vídeo significa colocar-se fora de qualquer território institucionalizado e aceitar o desafio de lidar com um objeto híbrido, camaleônico, de identidades múltiplas, resistente a qualquer tentativa de redução, muitas vezes nem mais objeto, mas acontecimento, processo, ação, dissolvido ou incorporado em outros fenômenos significantes. (MACHADO apud MELLO, 2008, p.10).

Em outra publicação, Machado (1997, p. 190) afirma que “o discurso videográfico é impuro por natureza, [...] reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores.” Sendo assim, é possível considerar que o vídeo apresenta-se, então, como um sistema híbrido, em constante relação com outros meios de expressão. Essa característica se torna possível graças à facilidade com que a imagem eletrônica pode ser manipulada e pode sofrer interferências, levando o vídeo a manifestar-se, quase sempre, de múltiplas, instáveis, variáveis e complexas maneiras, apresentando uma diversidade infinita de formas, temas e estratégias de configuração (MACHADO apud MELLO, 2008).

Isso faz com que a própria “linguagem” do vídeo não se apresente como um conjunto fixo e normativo de regras. O contexto do surgimento do vídeo contribuiu para que uma ideia de “gramática” do vídeo – numa comparação com o estabelecimento de regras que se espera de uma gramática verbal – não vigorasse, pois, quando do seu aparecimento, em meados da década de 60 do século XX,

[...] a crença inocente numa gramática “natural” ou “específica” para os meios audiovisuais já se encontrava em decadência, subvertida, de um lado, por uma explosão criativa em todos os terrenos e em todas as direções e, de outro, pela proliferação incontrolável de práticas autônomas, independentes ou alternativas, que se contrapunham aos modos consolidados de produção simbólica. (MACHADO, 1997, p. 192).

O aspecto múltiplo do vídeo abre, então, espaço para que ele opere constantemente numa fronteira de interseção com outras linguagens, como o cinema, a computação gráfica, a literatura, a dança, o teatro, as artes visuais e etc.,

tendo em vista que sua linguagem segue a lógica da não imposição de regras e assume a possibilidade de ele colocar-se como interface entre suas características e as de outros campos artísticos. Esse lugar fronteiro que o vídeo ocupa leva-me a descartar possíveis pretensões de pureza ou de homogeneidade, pois as práticas em vídeo têm revelado que seu modo de existir já pressupõe, frequentemente, diálogos com outros campos do conhecimento.

Diante do exposto, não tenho a intenção aqui de investigar uma possível “natureza” ou “essência” do vídeo, dado que essa busca tende a ser improfícua. Ao contrário, interessa-me olhar para o vídeo através do conceito de contaminação. A partir dele, observo como o vídeo pode se relacionar com as outras áreas artísticas e que produtos podem advir dessas trocas, o que inclui a videodança, objeto de estudo dessa pesquisa. Acerca desse conceito, reporto-me a duas autoras, Fabiana Britto e Christine Mello, cujas concepções se mostram complementares.

Britto (2008), numa abordagem mais ampla do conceito, contrapõe a ideia de contaminação à noção de transferência de características contida na concepção de influência e assim a apresenta:

[...] a idéia [*sic*] de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo. (BRITTO, 2008, p. 30).

Essa definição nos dá uma lente através da qual podemos compreender as relações estabelecidas entre o vídeo e outros campos artísticos. A partir do entendimento que essa noção de contaminação nos propõe, acredito ser de extrema importância guardarmos as expressões “caráter residual da interatividade” e “relacionamento de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo” para que venhamos a entender as relações dialógicas que podem ser estabelecidas pelo vídeo como sistema de expressão.

Em relação ao “caráter residual da interatividade”, compreendo que, na relação entre múltiplos agentes, características diversas de cada um deles interagem entre si sem, contudo, o estabelecimento prévio de regras ou de uma hierarquia definida. Antes, os agentes se contaminam e se modificam mutuamente, gerando como resultado os ditos “efeitos não planejados”. Quando esses resultados se propagam ao longo do tempo e apresentam certa recorrência, temos o

surgimento de novas formas de produção artística, que vão se especializando e construindo novas linguagens.

Segundo Britto, as coisas que operam no âmbito dos processos podem ser entendidas como continuamente relacionadas, associadas e modificadas, além de serem movidas pelo desejo e pela necessidade e de apresentarem potência para se tornarem estáveis. Os relacionamentos, seja entre teatro e dança ou destes com outros campos, podem produzir sínteses “que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam” (2009b, p.1). (CORRADINI, 2010, p. 55).

Mello (2008), por sua vez, fala de contaminação especificamente no campo do vídeo, já apresentando uma definição localizada:

A contaminação é um tipo de ação estética descentralizadora em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem. [...] É a lógica do *vídeo +*, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclipe, na videodança, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode ser mais lida dissociada da outra. (MELLO, 2008, p. 138).

Ao considerar essas duas concepções como pressupostos, acredito ser possível inferir que, devido ao caráter residual da interatividade que ocorre nas relações entre o vídeo e outras linguagens artísticas, como afirma Britto, e o fato de as linguagens não poderem ser dissociadas uma da outra no resultado final, como afirma Mello, essas relações acontecem de maneira não hierárquica e profundamente imbricada. Nesse sentido, considero que criar artisticamente sob a égide da contaminação é um caminho que estimula a ocorrência de processos criativos compartilhados nos moldes em que são defendidos por Jaqueline Vasconcellos (2009):

[...] os processos compartilhados ou como descritos no entendimento corrente, colaborativos, constituem artefatos de criação de obras híbridas que originam outras codificações, díspares das pertencentes ao ponto de partida da criação. [...] Se não houver este entendimento de compartilhamento entre profissionais, o resultado torna-se inócuo. (VASCONCELLOS, 2009, p.1).

Nesses termos, considero que os processos compartilhados acontecem a partir da criação de diálogos entre campos artísticos distintos; esses diálogos podem ser promovidos por apenas um artista, que transite entre os campos em questão; ou por mais de um artista, de maneira que não se estabeleça uma lógica hierárquica

durante o processo criativo, nem em relação aos campos artísticos nem em relação aos próprios artistas envolvidos.

Entretanto, ressalto que atribuímos a esse processo um caráter dialógico, em concordância com Vasconcellos (2009), e não dialético, como defendido por Mello (2008). Dialógico porque nasce do diálogo, aberto e imprevisível, entre campos distintos do conhecimento artístico e, não necessariamente, contrários, para uma posterior síntese, como pressupõe a dialética. E ainda proponho o entendimento de diálogo de maneira ampla, como defende Tourinho (2009, p. 78): “[Ao falar em] composição dialogada, não entendemos mais o diálogo restrito a troca e inter-jogo [sic] de palavras e ações, mas outras possibilidades [...] são aceitas, aquelas que não possuem oralidade, uma troca de olhares, um gesto, uma respiração [...]”

Outra ressalva importante a ser feita é que, para Mello (2008), esse processo de contaminação é iniciado, geralmente, a partir de uma problemática advinda do contexto videográfico para, então, associar-se aos outros universos artísticos. Considero, porém, que nem esse tipo de conjectura é cabível quando trato de contaminação e diálogo. Isso quer dizer que defendo que a contaminação pode partir de quaisquer dos contextos envolvidos na criação, não tendo, portanto, o vídeo privilégio no processo.

Desses diálogos, surgem, então, resultados que não permitem mais uma dissociação dos campos artísticos em que tiveram origem. É esse o caso do videoclipe (diálogo entre vídeo e música), da videoarte (vídeo e artes visuais) e da videodança (vídeo e dança), entre tantas outras possibilidades. Na medida em que essas produções artísticas passam a ter legitimidade como tal, considero-as como produtos independentes, sem, contudo, negar as referências e contaminações que podem ter umas em relação às outras e também em relação a trabalhos artísticos de diferentes campos, como também anteriores a elas, caso de obras que surgiram da relação do cinema com a dança¹³, por exemplo. Destaco também que de maneira concomitante ao estabelecimento de contaminações entre o vídeo e outros campos artísticos, estes também borram suas fronteiras entre si, como é o caso da dança e das artes visuais através da *performance*, por exemplo.

¹³ Para saber mais sobre a relação artística da dança com o cinema, cf. Brum (2012) e Rosiny (2012). Nos artigos indicados, eles abordam históricos das relações entre esses dois campos desde os primeiros contatos entre eles, na época do surgimento do cinema, final do século XIX, passando pelo cinema mudo, vanguarda experimental, musicais hollywoodianos e a dança na TV, até chegarem à criação do vídeo e sua relação com a dança, da qual resulta a videodança.

Diante do exposto e crendo que a videodança é resultado legítimo e independente da contaminação entre os campos artísticos do vídeo e da dança, abordarei agora questões mais específicas do entendimento de videodança aqui utilizado. Entretanto, não me interessa propor qualquer tipo de conceito fechado sobre ela, partilhando do posicionamento apresentado por Leonel Brum (2012, p. 111) em seu artigo *Videodança: uma arte do devir*: “Pensar em conceito para a videodança equivale a pensar um conceito para a arte contemporânea com suas múltiplas hibridações e seu caráter de constante transformação.” Dessa forma, ressalto aqui alguns aspectos importantes para compreendermos essa forma recente de produção artística.

Os primeiros trabalhos de videodança aparecem inicialmente nos Estados Unidos na década de 70. Este período apresentou uma intensa produção, cujo resultado foi a criação do Dance on Camera Festival, em 1972, também nos EUA, primeiro festival de videodanças do qual se tem notícias (BRUM, 2012). No Brasil, o primeiro trabalho do qual se tem registro e que marca o início das produções em vídeo no país é, atualmente, considerado uma videodança, como afirma Arlindo Machado:

[...] o mais antigo teipe admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o *M 3x3*, na verdade, uma coreografia para vídeo, concebida pela bailarina Analívia Cordeiro para um festival em Edimburgo e gravada com recursos da TV Cultura, de São Paulo, em 1973. (MACHADO, 2003, p. 13).

Apesar disso, o desenvolvimento da videodança no país não foi tão rápido quanto no exterior. Por ser uma arte cênica, nas décadas de 1970 e 1980, a dança muito se ocupava em aumentar sua produção de espetáculos e conquistar espaços e valorização nos centros culturais e teatros das capitais brasileiras. Essa realidade não trazia para ela a necessidade – e nem a possibilidade – de pensar na utilização do vídeo também como meio expressivo, tendo em vista que seu aspecto documental já era utilizado pelas artes cênicas nesse momento, mesmo que ainda de forma incipiente.

Sendo assim, a videodança começa a ganhar fôlego com o desenvolvimento de uma cena contemporânea de dança no país, de forma mais incisiva a partir de

meados da década de 1980 e na década de 1990. Para Maria Eduarda Gusmão¹⁴ (2012), pioneira na criação de videodanças em Recife, o que impulsionou os artistas da dança a começarem a realizar videodanças na cidade foi a possibilidade de fazer com que a dança pudesse ganhar mais visibilidade. Entretanto, não era interessante que essa projeção acontecesse como um simples registro de espetáculo. Falando da produção das videodanças produzidas pela companhia dirigida por ela na década de 1990 – Cais do Corpo –, ela afirma:

A ideia de fazer um vídeo era muito assim: “Vamos levar o trabalho da gente para outras pessoas verem.” [...] Só que, quando a gente entrou pra fazer o vídeo, a gente viu que não ia fazer um vídeo filmado como se estivesse num palco. A gente ia fazer uma linguagem que tinha a ver de juntar duas linguagens: a dança, o movimento, e o vídeo, de forma que os dois poderiam somar, em vez de simplesmente registrar um espetáculo. A ideia foi essa. (GUSMÃO, 2012).

Percebemos, então, que a produção de videodanças, em sua gênese na cidade do Recife, partiu de uma necessidade da própria dança de estabelecer diálogo com o vídeo para além do registro de dança, explorando novas possibilidades artísticas.

Todavia, quando se fala em videodança, uma das primeiras relações ainda feita é a de que ela é a soma pura e simples entre vídeo e dança, como uma síntese dos dois campos artísticos – ideia que tem como embasamento o princípio dialético. Os autores Schulze (2010) e Melo (2011)¹⁵ propõem, contudo, uma compreensão mais próxima do que sugere o conceito de contaminação e a abordagem dialógica já apresentados anteriormente. Para eles, a videodança vai além dessa “soma”. Schulze diz que “[a videodança] é uma arte onde a dança e o vídeo devem ser cúmplices indo além dos limites conceituais tradicionais dessas duas linguagens” (2010, p. 1); e Melo afirma que “[...] a videodança é uma linguagem artística de fronteira, que põe em diálogo o universo do vídeo e da dança, não se limitando, todavia, a uma mera junção dos dois” (2011, p. 47).

Dessa forma, pode-se considerar que a videodança possui hoje suas especificidades, diferenciando-se tanto do vídeo quanto da dança, campos artísticos nos quais teve origem e, portanto, pode ser legitimada como produção artística

¹⁴ Maria Eduarda Gusmão foi idealizadora e diretora da companhia de dança Cais do Corpo, uma das primeiras companhias do Recife que definiu sua criação como dança contemporânea. Dentre os trabalhos desenvolvidos pela companhia, estão a segunda e a terceira videodanças, de que se têm notícias, produzidas na cidade em 1992, *Elástico* e *Duo Elo*, respectivamente. Anteriormente, apenas um grupo independente de artistas, do qual Maria Eduarda fazia parte, havia produzido uma videodança que se chama *Lua Cambará*, de 1991. Cf. Melo (2011).

¹⁵ Referência a um artigo de minha autoria publicado em 2011.

independente. Entretanto, também é necessário considerar que, como afirma Rosiny (2012, p. 118), “a videodança não é em si uma forma de arte nova”, por seu caráter híbrido, “sua estética e seus mecanismos de percepção podem ser rastreados a precedentes históricos de outras formas de arte.” E ainda acrescenta: “[...] ela é parte de uma evolução geral em direção à intermedialidade e à mistura de diferentes formas de arte, como se tornou aparente desde o começo do século XX”. Ou seja, a prática da videodança proporcionou o desenvolvimento e a consolidação de algumas especificidades, próprias dessa forma de produção artística, que a legitimou como forma independente apesar de ela guardar referências de seus campos de origem.

Em um artigo publicado em 2011, destaco outro aspecto que deve ser observado quando falamos conceitualmente em videodança, uma vez que nem todos os vídeos de dança ou sobre dança podem ou devem ser considerados videodanças. Para esclarecer melhor essa questão, utilizei, de maneira análoga, a linha de pensamento defendida por Arthur Danto (1964 apud TRINDADE, 2009) ao explicar a diferença entre as caixas de sabão *Brillo* de um supermercado e as caixas de sabão *Brillo* expostas pelo artista pop Andy Warhol, em 1962 – que aparentemente não possuíam divergência alguma:

“O que afinal faz a diferença entre uma caixa de Brillo e um trabalho de arte que consiste na Caixa de Brillo é uma determinada teoria da arte. É a teoria que a eleva ao mundo da arte, e evita seu colapso no objeto real que é.” (DANTO, 1964 apud TRINDADE, 2009: 35). Dessa forma, podemos afirmar que para ser videodança é preciso que a criação siga uma determinada teoria que a legitime enquanto [sic] videodança. (MELO, 2011, p. 47-48).

Todavia, em 2011, eu defendia que a tal teoria deveria ser definida da seguinte maneira: “[...] a busca pela concepção de um vídeo que integra ao mesmo tempo as dimensões coreográfica e videográfica, a partir de uma lógica de movimento que envolva tanto a coreografia do(s) corpo(s) que dança(m), como a filmagem, a edição e a sonorização.” Após alguns anos de pesquisa, faço algumas ressalvas em relação à teoria proposta anteriormente e apresento a seguinte atualização: videodança é uma produção artística que põe em questão três aspectos comuns à dança e ao vídeo: o movimento, o espaço e o tempo (BRUM, 2012), a fim de se chegar a um resultado audiovisual que integre ao mesmo tempo as dimensões coreográfica e videográfica, tornado-as indissociáveis numa obra que existe apenas no vídeo e para o vídeo.

Com o seu desenvolvimento, segundo Breno César (2012), videoartista e realizador de videodanças, que trabalhou com a Cia. Etc., a videodança passa a cada vez mais potencializar o movimento – entendendo-o como um elemento fundamental tanto para a concepção coreográfica quanto para o aspecto videográfico. Assim como potencializa também o espaço e o tempo na medida em que recursos do vídeo são utilizados para levar os telespectadores a terem sensações e visões diferentes (ângulos, planos, enquadramentos, velocidades) daquelas possíveis quando se assiste a um espetáculo num espaço cênico. O vídeo pode até chegar a colocar o telespectador também como um corpo dançante através do “olhar” da câmera, por exemplo. Dessa forma, a videodança se constituiu como produção artística extremamente múltipla, tendo inúmeras possibilidades de ser concebida, também podendo colocar em pauta além de questões que concernem à própria dança, questionamentos políticos, estéticos, abstracionistas, etc.

A partir dessas referências acerca do vídeo e da videodança, é possível, então, traçar algumas diretrizes sobre como a concepção de dramaturgia pode ser utilizada ao nos referirmos à videodança. Pois, como afirma Tourinho (2009), a dramaturgia pode estar em qualquer lugar onde a cena aconteça. Ressaltamos apenas que devem ser respeitadas as especificidades de cada tipo de produção artística.

O lugar da dramaturgia, por muito tempo, pareceu ser o livro publicado. Os lugares da dramaturgia podem ser muitos: o *corpo próprio*, teatros, saraus, balcões, na rua, em qualquer lugar onde a cena aconteça, onde ocorra uma composição dialogada entre corpos. TOURINHO, 2009, pg. 78.¹⁶

Considerando a videodança como um lugar onde a cena acontece, proponho que as concepções mais recentes de dramaturgia apresentadas no tópico anterior sejam também validadas para a aplicação do conceito para essa forma de produção artística. Sendo assim, a dramaturgia da videodança também envolve aqueles três aspectos supracitados: 1. Diz respeito à dramaturgia da videodança todas as escolhas estéticas e conceituais tomadas durante o processo criativo e que resultam em sua versão final; 2. A dramaturgia é responsável pelo estabelecimento de critérios que norteiam a construção da videodança; 3. Esses critérios devem contribuir para a construção de uma lógica interna à videodança que, se respeitada,

¹⁶ Grifos da autora.

leva a uma produção artística coesa, a qual apresenta ao público nexos de sentido coerentes entre os elementos que a constituem e que serão interpretados a partir do repertório individual de cada espectador.

Sendo assim, para aplicar a dramaturgia à videodança, entendo que o que muda não é o conceito em si, mas quais elementos devem ser considerados na construção e na análise dramaturgical de uma videodança, uma vez que algumas diferenças a distinguem tanto de um vídeo quanto de um espetáculo de dança, e tais aspectos precisam ser considerados nesse processo. Mas quais seriam as principais dessas diferenças? A primeira é que a videodança sempre vai apresentar uma dimensão coreográfica ou do movimento – um caráter corporal, seja(m) o(s) corpo(s) que dança(m) humano(s) ou não. Esse é o principal aspecto que a diferencia de qualquer vídeo – apesar de sabermos da existência de vídeos que mesmo não sendo videodanças também possuem ênfase num caráter rítmico.

Por outro lado, numa temporada de espetáculo, como vimos anteriormente, a dramaturgia da obra pode ser atualizada a cada apresentação, o que não se torna mais possível quando a dança é exposta no suporte do vídeo. Assim, é necessário que a dramaturgia seja acabada no momento mesmo da edição. Ou seja, a dramaturgia de uma videodança é iniciada e finalizada durante o processo criativo. Além disso, o suporte do vídeo possibilita que novas formas de fruir a dança sejam possíveis tanto através da forma como a câmera é utilizada (ângulos, planos, enquadramentos) quanto pelas escolhas realizadas na edição em relação às concepções de tempo e espaço. Assim, a dramaturgia na videodança continua dizendo respeito à estrutura geral da obra, em prol de que o diálogo estabelecido entre as dimensões coreográfica e videográfica construam nexos de sentido coerentes com o objetivo proposto para videodança.

INSTÂNCIAS DRAMATÚRGICAS . 1.3

Segundo Merleau-Ponty (1999 apud Tourinho, 2009), nossa maneira de perceber o que está ao nosso redor funciona de forma integral. Isso quer dizer que, mesmo percebendo que as coisas do mundo são formadas por partes, nossa compreensão do mundo acontece a partir do conjunto enunciado. Assim, “ao

assistirmos a um espetáculo, percebemos todos os elementos da obra de uma só vez, mesmo identificando a polissemia de linguagens que o compõem” (TOURINHO, 2009. p. 82). Esse entendimento pode ser perfeitamente estendido à quando assistimos a uma videodança.

Ao considerar essa afirmação, percebo o quão importante é a compreensão da dramaturgia como o lugar da estruturação do todo da obra, o que a torna responsável pela apresentação ao público de uma produção coesa a partir de uma organização lógica de suas partes. Como afirma Kerkhove (1997),

A dramaturgia tem sempre a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pesar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é que faz “respirar” o todo. (KERKHOVE, 1997, p. s/n)¹⁷.

Dessa forma, é possível perceber que a dramaturgia organiza a obra; ou seja, dá ordem aos seus elementos tanto no que diz respeito às relações entre eles quanto na sequência em que são apresentados. Entretanto, Kerkhove apresenta a dramaturgia como um “controle” do todo. Para Adriana Banana (2010), esse processo não se dá em termos de controle, mas sim de organização, posicionamento com o qual concordo.

Concordamos com ela [Kerkhove] sobre o caráter de processo e com o sentido de estruturação, se entendermos esta como organização; mas não concordamos com a ideia de controle. Processo não pode ser pensado como controle, pois se trata de um contínuo temporal. Não há controle sobre o processo, ele escapa dessa determinação, já que não se trata de uma ação mecânica entre causa e efeito. Além disso, processo é temporalidade. A ideia [sic] de controlar tem sentido de possibilidade de manipulação, de um agente ativo, autônomo ao processo, e, portanto, teria o poder ou a força de modificar sua direção e variáveis. Todavia, a única direção que podemos afirmar de um processo é o de sua continuidade temporal, além de, claro, fazermos previsões e propormos probabilidades, hipóteses sobre um possível estado “final”. Ao longo de um processo, muitas variáveis e informações desviantes interferem nas suas direções e relacionamentos. (BANANA, 2010, p. 175).

Assim, a dramaturgia deve ser considerada como aquela que organiza um evento de coisas, o que a torna mais complexa do que uma ideia apenas de aglomeração de elementos, numa lógica de “isso mais aquilo mais...” (VELLOSO,

¹⁷ Destaques feitos pela autora.

2010). Ciente de que a dramaturgia, então, é constituída pela organização de várias partes, infiro que a apreciação dessas partes e de suas relações entre si é importante para que seja possível uma análise dramaturgicada de determinada obra. Nesta pesquisa, denomino essas partes de instâncias dramaturgicadas.

Alguns autores apresentam elementos que viriam a ser instâncias dramaturgicadas tanto para o teatro quanto para a dança. Pavis (1999), apesar de não utilizar essa noção, ao falar da dramaturgia no teatro traz como instâncias dramaturgicadas, além do texto dramático, o espaço cênico, a montagem e seus elementos cênicos, a interpretação do ator, a temporalidade:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a *representação* da *fábula*, a escolha do espaço cênico, a *montagem*, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende [sic] portanto [sic] a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 1999, p. 113-114).

Já Adolphe (1997) e Schulze (2007) elencam alguns dos aspectos que podem ser considerados instâncias dramaturgicadas na dança, destacando o corpo e sua movimentação, figurino, espaço cênico, intérpretes, etc., como podemos observar nas seguintes citações:

[A dança] Ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço. Trabalha o tempo. Trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo desse trabalho múltiplo, desse entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções. [...] Por vezes nascem conflitos entre o que é visto do exterior da obra e o que é percebido de seu interior. A dramaturgia é, também, o que permite resolver a dualidade entre o íntimo e o público. (ADOLPHE, 1997, p. s/n).

A construção da dramaturgia coreográfica é iniciada durante seu processo artístico, envolvendo os diversos aspectos desse processo tais como as idéias [sic] iniciais, a elaboração dos movimentos e encadeamentos, a criação dos figurinos, o modo de ocupar o espaço cênico, trabalho a ser desenvolvido com os intérpretes e, até mesmo, a escolha desses intérpretes. Ao contrário do roteiro escrito, essa dramaturgia, construída durante o processo, estará disponível para avaliação apenas quando a audiência tiver oportunidade de experienciá-la e analisá-la durante uma apresentação. (SCHULZE, 2007, p. 5).

De maneira alguma esses autores esgotaram as possíveis instâncias dramatúrgicas do teatro e da dança nessas obras apresentadas. Todavia, abriram caminho para que de maneira análoga, pudéssemos pensar quais são algumas das instâncias dramatúrgicas de uma videodança, em busca daquelas que seriam indispensáveis para uma análise.

Dessa forma, como especificidades da videodança, destaco que o diálogo que acontece entre elementos presentes na dança e aqueles presentes no vídeo postos em contato para que sejam trabalhados de forma comum o movimento, o espaço e o tempo resulta em instâncias dramatúrgicas que advêm desses dois campos artísticos. Assim, atreladas à dança cênica, temos as instâncias dramatúrgicas que dizem respeito às proposições corporais, relativas à movimentação desenvolvida; à textura espacial, que envolve toda ambiência da cena, como cenário, objetos cênicos e iluminação; ao figurino; e à sonorização. Já da herança videográfica, consideramos a própria filmagem e a edição. A partir dessas instâncias aqui elencadas é que iremos proceder com a análise dramatúrgica da videodança *Maxixe* no capítulo 3.

As escolhas que determinam a forma final de cada instância dramatúrgica, as relações entre elas e a forma como são organizadas na obra é o que vai garantir a coerência entre o resultado artístico e o objetivo almejado pelo(s) autor(es) da obra. Além disso, quanto mais coesa a produção artística se apresentar, mais haverá a possibilidade de o público construir nexos de sentido coerentes com aqueles pretendidos pelo(s) artista(s). Por isso, um pensamento dramatúrgico geral da obra, que determine uma lógica interna a ela, é extremamente importante para que cada aspecto que define as instâncias dramatúrgicas esteja afinado com aquilo que o artista intenciona.

Cada instância dramatúrgica é definida a partir de uma série de escolhas realizadas *a priori* ou durante o processo criativo de cada obra. Sobre essas escolhas, Velloso afirma:

O processo de escolha permeia o tempo todo um processo de investigação dramatúrgica. Há um campo de possibilidades existente onde algumas dessas possibilidades se tornarão mais coerentes do que outras para serem selecionadas. Onde, dependendo do recorte delimitado por um conjunto de circunstâncias, outras possibilidades nem serão acessadas. Há uma lógica interna, como um constante vir a ser [...] A lógica interna vislumbra uma lógica de entendimento que se desdobra no modo de selecionar informações que estão no ambiente, dentro e fora do corpo e que dizem

respeito a um modo de escolher. Tratam-se de lógicas de compreensão que os artistas-pesquisadores partilham e reconhecê-las no fazer artístico torna-se importante para o entendimento do que se faz. (VELLOSO, 2010, p. 193).

Ao mesmo tempo em que Velloso destaca a importância de se ter consciência desse processo de tomada de decisões que envolvem a construção dramática de uma obra, Corradini defende que ora essas escolhas acontecem de forma consciente e ora ao acaso:

Cada dramaturgia destaca-se como única dentre a prevalência dos padrões organizativos presentes no ambiente/contexto em que existe. As estratégias que as configuram aventuram-se ao novo e são processadas por meio de contínuas escolhas, tendo por base conhecimentos prévios, envolvendo, sobretudo, tomadas de decisão constantes, que são realizadas ora conscientemente ora ao acaso, coimplicadas aos diversos fatores que atuam compondo as circunstâncias contextuais em que são elaboradas. (CORRADINI, 2010, p. 54-55).

Percebo a importância do entendimento consciente do que se faz, defendido por Velloso; por outro lado, acredito que, se a compreensão dramática da obra é compartilhada e todos os artistas criadores estão apropriados dessa lógica interna que direciona as escolhas conceituais e estéticas da produção artística, é possível que decisões aconteçam ao acaso, como diz Corradini, e ainda assim estejam afinadas com a dramaturgia pretendida.

Para finalizar, creio ser importante afirmar que, de acordo com os entendimentos aqui propostos sobre dramaturgia, cada produção artística tem uma dramaturgia única, pois cada processo criativo tem suas especificidades, tanto em relação aos recursos humanos e materiais quanto em relação a seus contextos.

De modo geral, as opções dramáticas tendem a apresentar um caráter local, circunstancial e conjuntural, configurando-se correlatas às circunstâncias situacionais relativas a cada processo, definindo cada qual sua própria estratégia, perspectiva e ênfase, organizada sob uma lógica consonante com a lógica do campo em que se insere. (CORRADINI, 2010, p. 75).

Pais (2004 apud KATZ, 2010) sintetiza com êxito muitos dos aspectos aqui abordados quando fala da dramaturgia de um espetáculo de dança, colocações que podem ser adaptadas, de forma análoga, ao nosso entendimento de videodança:

Fazer a dramaturgia de um espetáculo significa frequentemente estruturá-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver, podendo seguir os mais variados critérios (desde a

narratividade aristotélica à fragmentação, à sobreposição de cenas simultâneas etc. [sic] Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos perante um público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cênicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência própria a cada espetáculo (PAIS, 2004 apud KATZ, 2010, p. 166).

Para caracterizar a forma como esse processo de escolhas acontece, Kerkhove (1997) sugere dois tipos de entendimentos: a dramaturgia de conceito e a dramaturgia de processo, noções que abordarei a seguir.

DRAMATURGIA: COMO FAZ? 1.4

No contexto contemporâneo, as discussões acerca das noções de dramaturgia passam por constante revisão, cujos resultados são a criação de novas definições e nomenclaturas por meio de estudos diversos, o que caracteriza, como aponta Tourinho (2009), uma reflexão em processo sobre as artes da cena de meados do século XX até hoje. Assim, desde a década de 60, é possível observar a incidência do uso de uma série de termos que definem várias “dramaturgias de”, o que, segundo Corradini (2010), denota o aumento da especificidade e da complexidade desse campo de pesquisa.

Com o intuito de estender o termo dramaturgia a todas as artes da cena, ressaltar a oposição dramaturgia contemporânea *versus* dramaturgia clássica, literária e de legitimar as muitas vozes autorais do produto cênico, começam a aparecer novos termos como *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do bailarino*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia de tensões*, etc. Essa variedade de nomenclaturas também surge com o intuito de ampliar as discussões e especificações referente [sic] aos diversos aspectos da cena relacionados ao termo dramaturgia. Viabilizaram uma vasta ampliação das discussões sobre esses aspectos e o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções artísticas. (TOURINHO, 2009, p. 89-90).

Alguns outros exemplos de diferentes opções dramaturgias apresentados por Corradini (2010, p. 75) são: “as dramaturgias *de processo*, *de conceito*, *do corpo*, *de memória*, *do ator*, *de contraste*, *autobiográfica*, *pessoal [...]*”, os quais

segundo a autora “configuram a pluralidade experimental dramatúrgica presente no contexto contemporâneo”. Esses exemplos certamente não abarcam a totalidade das opções dramatúrgicas existentes, pois, diante da diversidade de dramaturgias presente no contexto contemporâneo das artes da cena, parece improdutivo tentar abarcar toda esta multiplicidade. Ainda segundo Corradini (2010, p. 109), isso se explica porque “elas são múltiplas e geralmente partem de parâmetros investigativos propostos por cada grupo ou corpo propositor, levando cada opção dramatúrgica a adquirir um caráter local, transitório, conjuntural e circunstancial”.

Apesar dessa infinidade de opções dramatúrgicas, ressalto aqui duas delas que dizem respeito principalmente ao modo de fazer dramaturgia. Ou seja, a forma como a dramaturgia é construída nos processos criativos. São elas: dramaturgia de conceito e dramaturgia de processo. Kerkhove (1997) as coloca em oposição e define a dramaturgia de conceito a partir do campo teatral. Para ela, esse tipo de dramaturgia é caracterizado pela elaboração de um conceito pelo dramaturgo em colaboração com o diretor, que determina previamente a estrutura dramatúrgica da obra. A partir dele, todas as escolhas necessárias ao longo do processo criativo são submetidas a um “teste de validade ou de credibilidade”, o que faz daquele conceito o referencial primeiro para que as escolhas ou elementos que dão forma às instâncias dramatúrgicas sejam aceitos ou rejeitados. Assim, traça-se um caminho para chegar a determinado resultado e sabe-se de antemão exatamente aonde se quer chegar. Essa forma de fazer dramaturgia também pode ser aplicada em processos criativos de outros campos que não o teatro, desde que a definição dramatúrgica aconteça de maneira prévia.

Por outro lado, Kerkhove (1997) afirma que a dramaturgia de processo escolhe trabalhar a partir de materiais de diversos campos do conhecimento, sejam artísticos ou não, como textos, movimentos, filmes, pinturas, objetos, ideias, dentre uma infinidade de outras possibilidades. Além disso, têm no material humano – intérpretes, criadores, etc. – sua parte mais importante, considerando o perfil e a personalidade das pessoas envolvidas na obra como fundamento para a criação tanto quanto suas capacidades técnicas. Então, a partir dos materiais disponíveis, o diretor ou coreógrafo, durante o processo criativo, observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem e, assim, vai organizando-os a fim de construir uma lógica interna à obra que defina, ao seu término, uma determinada dramaturgia. Ao

longo do processo, vai aparecendo e sendo (re)estruturado um conceito, uma forma mais ou menos definida, que não é absolutamente conhecida desde o início.

Sobre essa forma processual de construção de dramaturgias, Velloso (2010) complementa as observações de Kerkhove afirmando que é no modo de articular a diversidade e multidisciplinaridade dos materiais disponíveis que se constrói a dramaturgia.

A processualidade na criação de uma dramaturgia requer um foco de preocupação diferenciado da idéia [sic] de um produto final dado de antemão. Um dos aspectos que Kerkhove (1997, p. 20) levanta no processo de criação é a multidisciplinaridade e diversidade de materiais que podem ser utilizados, além do corpo e do movimento, como textos, objetos, suportes teóricos e imagens, entre outras possibilidades. É no modo de articulá-los entre si e nos corpos que se desenha uma determinada estruturação dramática. (VELLOSO, 2010, p. 191).

Também abordando o caráter processual de fazer dramaturgia, Tourinho (2009) afirma que essa prática abre margens para a existência de tantas dramaturgias quantos forem os processos criativos e os artistas que optarem por ela.

Este modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto. Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias. As dramaturgias são como protocolos de criação performáticos. (TOURINHO, 2009, p. 93).

Como se pode perceber na citação anterior, a autora atrela as dramaturgias ao que ela chama de protocolos de criação. A partir do significado de protocolo como “a padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa” (TOURINHO, 2009, p. 93) e da compreensão de que todas as áreas do conhecimento possuem seus protocolos, diversos entre si de acordo com cada procedimento, Tourinho defende a dramaturgia de processo como uma forma de fazer dramaturgia que tem no desenvolvimento do processo criativo os recursos necessários para elaborar a obra cênica, sendo, portanto, a padronização de leis e procedimentos dispostos à realização dessa tarefa artística. E assim ela apresenta a relação entre esse tipo de dramaturgia e os protocolos de criação:

A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas parecem [sic] dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. Múltiplas podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra. “Durante o processo criativo a intuição permite pensar que tudo é possível. O rigor do coreógrafo e do bailarino/ator está em ver qual aspecto do todo é possível, é coerente e verossímil dentro de um contexto estabelecido. Passa do improvável ao provável, do possível ao feito. Este processo de estruturação se chama dramaturgia.” (LANG, 2000, p. s/n). (TOURINHO, 2009, p. 93-94).

Dessa forma, inferimos que, assim como são múltiplas as dramaturgias de processo, são igualmente múltiplos os protocolos de criação estabelecidos para dar forma a elas. Segundo Tourinho (2009), os artistas tecem diferentes dramaturgias de acordo com suas histórias de vida, a maneira como compreendem sua própria arte e a necessidade que têm de comunicação com o mundo. “Os protocolos de criação revelam universos e perspectivas diferenciadas, híbridas, desprovidas de regras e obrigatoriedades, revelam artistas diante do mundo.” (TOURINHO, 2009, p. 121).

Em concordância com o que afirma Corradini (2010), considero que essas formas de fazer dramaturgia não se restringem ao campo da dança ou do teatro. Antes, podem ser estendidas a muitos outros, inclusive à videodança. Por isso, é possível criar e analisar uma videodança em termos dramaturgicos, em consonância com as respectivas lógicas desse campo.

Reconhecer esta pluralidade dramaturgica implica em [sic] considerar “a dramaturgia” como um amplo complexo dramaturgico que abarca diversos conjuntos dramaturgicos, igualmente complexos, incluindo não somente o de dança e o de teatro, mas também o literário, o fotográfico, o cinematográfico, o televisivo, o performático, dentre outros, todos inter-relacionados e coimplicados. Todos estes conjuntos parecem comportar-se de modo não excludente, cada qual abrangendo variadas opções dramaturgicas, em geral pautadas nas escolhas artísticas e conceituais que cada artista ou grupo propositor, o qual, em consonância com a lógica de seu campo, seleciona previamente ou no decorrer do processo de construção da obra. (CORRADINI, 2010, p. 94).

A partir das considerações e aportes teóricos expostos neste capítulo, apresento a seguir o contexto que envolve a organização e criação da Cia. Etc., que assina a videodança *Maxixe*, bem como o desenvolvimento do processo criativo desta videodança e sua análise dramaturgica.

CIA. ETC.: MODO PLURAL DE PRODUZIR E CRIAR . 2

Diversos modos de fazer dramaturgia revelam diferentes vozes artísticas, legitimando uma prática artística livre, a partir de elementos estruturantes diferenciados, protocolos de criação.

Lígia Tourinho (2009, p. 171).

A Cia. Etc. é uma companhia de dança formada no ano de 2000 em Aracaju, Sergipe, e que, desde 2003, atua na cidade de Recife, Pernambuco. De acordo com o discurso do grupo¹⁸, em suas criações, procura trazer ao público resultados de uma pesquisa continuada que aborda diferentes questões referentes ao corpo. Por outro lado, procura estimular, através de suas ações, a criação de espaços de estudo, aprendizado e troca entre artistas, a fim de contribuir para o desenvolvimento da dança como área específica de conhecimento, num contexto extra-acadêmico. A partir desse desejo, além de seus produtos artísticos, a companhia também divulga e disponibiliza o material de suas pesquisas através de oficinas, publicações, vídeos e palestras.

Como seu nome sugere, a Cia. Etc. não se limita a criar e produzir espetáculos de dança, mas apresenta ao público uma obra artisticamente diversificada, que vai desde espetáculos a videodanças e podcasts. Para dar conta desse tipo de produção, a companhia já integrou em sua equipe artistas de diversos campos para além da dança, como uma atriz e uma cantora, no início de sua trajetória, e recentemente, um videoartista e um designer. Atualmente, a Cia. Etc. é formada por seis integrantes: Caio Lima (criação musical); Elis Costa (criação e atuação em dança); Hudson Wlamir (produção); José W Júnior (criação e atuação em dança); Marcelo Sena (direção da companhia, criação musical e criação e atuação em dança) e Renata Vieira (criação e atuação em dança).

Diante disso, neste capítulo, proponho-me a refletir sobre o histórico e as formas de organização e criação que possibilitam à Cia. Etc. ter uma forma de atuação diferenciada no Recife, temas que se justificam pela compreensão de que esses aspectos interferem nos resultados artísticos da companhia. O discurso

¹⁸ Cf. <www.ciaetc.com.br>. Acesso em: 29 abril 2013.

adotado aqui é advindo, principalmente, mas não apenas¹⁹, das entrevistas realizadas e depoimentos colhidos com o diretor, integrantes e ex-integrantes da Etc., tendo como principal metodologia de coleta de dados a história oral²⁰ e depoimentos escritos através de questionários.

Para a construção dessa trajetória histórica da Cia. Etc., tenho como premissa o entendimento de história baseado na irreversibilidade do tempo, defendida por Fabiana Britto (2008), e no paradigma da descontinuidade histórica, apresentado por José Barros (2012). Ou seja, considerando que o tempo é irreversível, assumo que é impossível reconstituir o passado tal qual ele foi e que a única possibilidade de acessá-lo é sob a consciência de que esse acesso é realizado a partir do olhar do presente; além de compreender que a temporalidade não é linear. Portanto, entendo que um mesmo tempo histórico é constituído de diferentes contextos, paralelos e co-habitantes, o que acarreta a existência de várias histórias possíveis sobre determinado tempo.

Assim, saliento que esse capítulo não se presta a apresentar um histórico único e exclusivamente verdadeiro sobre a Cia. Etc., mas pretende sustentar uma das visões possíveis sobre essa história, sob a consciência de que “o objeto histórico é sempre o resultado de sua elaboração pelo historiador [...], que a história é construção” (FRANÇOIS, 2006, p. 13). Peço que também seja considerado que, como pesquisadora, escrevo também a partir daquilo que me é subjetivo²¹ e que os entrevistados falam de seus lugares como sujeitos no mundo e, portanto, expõem suas subjetividades nos discursos elaborados nos depoimentos orais e escritos, além de falarem acerca do passado através de suas leituras contemporâneas, com as palavras e a sensibilidade de hoje (AMADO e FERREIRA, 2006).

No entanto, isso não significa o abandono das regras e a rejeição de uma abordagem acadêmica, “isto é, a confrontação das fontes, o trabalho crítico, a adoção de uma perspectiva. Pode-se mesmo dizer, sem paradoxo, que o fato de

¹⁹ Também houve coleta de dados em jornais impressos e digitais, assim como no próprio site da Cia. Etc.

²⁰ Defendo a consideração da história oral enquanto metodologia, refutando as ideias de que ela poderia ser uma técnica ou disciplina; como tal, tem a função de estabelecer e ordenar procedimentos de trabalho, funcionando como ponte entre teoria e prática. Dentre esses procedimentos, estão a realização de entrevistas, suas transcrições, disponibilização e análise crítica das mesmas, a fim de legitimar os depoimentos orais colhidos para esse estudo enquanto fontes históricas, na medida em que outros pesquisadores podem acessá-los e confrontar a presente pesquisa. Cf. Amado e Ferreira, 2006.

²¹ “É bem verdade que todo historiador lúcido sabe perfeitamente até que ponto ele mesmo se projeta em qualquer pesquisa histórica, fato que o historiador oral percebe ainda mais claramente: a qualidade da entrevista depende também do envolvimento do entrevistador, e este não raro obtém melhores resultados quando leva em conta sua própria subjetividade.” (JOUTARD, 2006, p. 57). Assim, me situo como pesquisadora de uma companhia de dança cujo trabalho admiro e acompanho desde 2009, e com a qual mantenho relações pessoais e, por vezes, profissionais com alguns dos integrantes.

reconhecer [a] subjetividade é a primeira manifestação de espírito crítico.” (JOUTARD, 2006, p. 57). É desse modo que apresento este capítulo.

UMA HISTÓRIA DA CIA. ETC. 2.1

Em novembro de 2000, Marcelo Sena e Ewertton Nunes, coreografados por Saulo Uchôa, apresentaram no Festival Faz Dança, em Aracaju, Sergipe, o duo *À Flor da Pele*, que viria a ser o primeiro trabalho da Cia. Etc. Entretanto, essa história começa um pouco antes, quando, em agosto de 2000, Saulo Uchôa decide residir em Aracaju a partir de uma oportunidade de ser professor de dança no Espaço Contempodança²² e impulsionado também, segundo Sena (2013a), por um interesse afetivo recíproco entre ele e o próprio Marcelo Sena.

Nesse momento, Marcelo integrava a Companhia Contempodança, fazia aulas no espaço do grupo e passou a também ser aluno de Saulo. Com a proximidade do Festival Faz Dança²³, que acontecia todo novembro e era promovido pela Contempodança, surgiu o desejo da criação de uma coreografia para ser apresentada especificamente no festival. Apesar de, na época, ser uma coreografia assinada pela Companhia Contempodança, apenas participaram do processo de criação de *À Flor da Pele* Marcelo, Ewertton e Saulo.

O reconhecimento de que estava surgindo um novo pensamento de grupo veio quando, na criação seguinte da Contempodança, Saulo e Francisco Santana, então diretor da companhia, também conhecido como Chiquinho, tiveram divergências em relação à forma de criação, tanto no que diz respeito às coreografias quanto ao entendimento acerca de proposições em sala de aula. A partir daí, Marcelo fez a proposta da criação de um novo grupo; Ewertton e Saulo aceitaram e, assim, surgiu a Companhia 3..., primeiro nome da Cia. Etc., que fazia alusão aos três membros fundadores. A partir de então, *À Flor da Pele* passa a ser

²² Escola de dança da companhia Contempodança, dirigida por Francisco Santana, mais conhecido em Aracaju como Chiquinho.

²³ Festival realizado pela companhia e escola de dança Contempodança anualmente. O festival possuía um formato que na época era dominante, cuja programação era composta basicamente pela apresentação de coreografias, onde cada coreografia correspondia a uma música diferente. Nas palavras de Marcelo Sena, “parecia uma estação de rádio; você ficava escutando uma música atrás da outra, com músicas que não tinham nada a ver e cada uma com uma coreografia diferente.” Cf. Sena, 2013a.

assinado como trabalho estreante da Companhia 3..., sem gerar nenhum tipo de problema de autoria com a Contemporânea.

No ano de 2001, o Espaço Contemporânea é deixado pelos integrantes da Companhia 3..., Saulo começa a dar aulas de dança contemporânea na Studium Danças²⁴, e Marcelo torna-se aluno também dessa academia. Surge, então, uma parceria entre eles e Lu Spinelli²⁵, proprietária da academia, que cede o espaço físico da Studium Danças para ser utilizado para realização dos ensaios da Companhia 3...

Marcelo afirma que esse tempo de desenvolvimento e sustento da Companhia 3... em Aracaju foi bem difícil. Alguns dos motivos apontados por ele são a falta de equipamentos culturais na cidade e de acesso às pautas; as ruins condições que os teatros existentes ofereciam à realização das produções; a falta de editais de fomento às artes cênicas, que na época não era um problema exclusivo de Aracaju, pois, segundo ele, apenas existiam alguns editais do Governo Federal; e o retorno financeiro que não acontecia, por isso, era sempre necessário trabalhar em outras atividades não artísticas, para garantir o sustento.

Envoltos nesse contexto, a segunda montagem da Cia. Etc., *Feira de Cordéis*, surgiu devido às comemorações do centenário da literatura de cordel, ocasião em que aconteceriam alguns eventos na cidade. A convite de Fábio Rodrigues²⁶, chamado pelos amigos de Babu, a Companhia 3... montou, então, uma coreografia a fim de participar dessa programação. O convite veio a calhar com um momento em que Saulo dava aulas de danças populares e Marcelo tinha acabado de conhecer esse universo. Dessa forma, a companhia recebe uma pequena verba para montar *Feira de Cordéis* e cria uma coreografia a partir da literatura de cordel e das feiras livres, trazendo à cena a realidade e fantasias do sertanejo brasileiro. No trabalho,

²⁴ Escola fundada em 1971, que tinha como foco de suas aulas as técnicas de dança moderna e contemporânea. Com arquitetura também moderna – sem paredes retas, todas eram inclinadas –, destacava-se, se considerarmos o contexto de Aracaju nesse momento que, segundo Sena (2013a), era um contexto “bem tradicional, bem quadrado”. Hoje, a Studium Danças oferece aulas para crianças e adultos em diversas técnicas como dança moderna, contemporânea, de salão, balé clássico, sapateado, jazz, capoeira, dança flamenca, do ventre, afro e street dance. Informações disponíveis em: <<https://www.facebook.com/studiumdancas/info>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

²⁵ Artista da dança que atua em Sergipe desde a década de 70, formada na Escola de Dança da UFBA e que foi referência na trajetória artística de Marcelo. Principalmente, através de conversas, aulas, oficinas promovidas em sua academia e espetáculos produzidos por ela e seu filho, Kiko, Lu Spinelli colocou Marcelo, no início de sua carreira, em contato com várias referências nacionais e internacionais da dança, como Rolf Gelewski, Clyde Morgan, Rudolf Laban, Yanka Rudzka, Balé Teatro Guaira, Quasar Cia. de Dança, Ballet de Londrina e Grupo de Dança Primeiro Ato, por exemplo.

²⁶ Segundo Sena (2013a), também foi uma pessoa de referência em sua trajetória artística: “Fábio Rodrigues, conhecido como Babu, que pra mim também foi muito importante [...], na minha formação. Ele não me deu aula técnica de nada [...], mas era uma pessoa que eu conversava demais, me trazia muitas informações boas. Eu acho que foi o primeiro intelectual que foi um amigo meu.”

são utilizadas, conforme afirma Sena (2013a), técnicas contemporâneas de dança e danças advindas de contextos populares, como pisa-pólvora, são gonçalo, quadrilhas juninas, maracatu, caboclinho, bumba meu boi e guerreiro, além de versos da literatura de cordel.

Algumas escolhas estéticas já dão ao trabalho certas características que, ao longo do tempo, foram se tornando recorrentes na Cia. Etc. A primeira delas é que a coreografia já deixa de lado o molde “uma música para uma dança” e passa a ser uma criação de 15 minutos, na qual há uma preocupação com a seleção musical. Assim, é feita uma edição das músicas utilizadas – a trilha foi composta partir do álbum *Cordel do Fogo Encantado*, da banda homônima. Dessa preocupação com a edição musical, surge, mais tarde, a prática da criação de trilhas sonoras originais para cada obra da Cia. Etc.

Outro aspecto estético importante a ser ressaltado é a abertura para o diálogo entre vários campos artísticos nas produções da companhia. Nesse sentido, *Feira de Cordéis* trouxe ao palco além da dança, o canto e a atuação teatral. Nesse momento, outras pessoas já integravam a então Companhia 3..., como os bailarinos Adriana e Diorge Santos, além de uma atriz, Jane Fernandes, e uma cantora, Celiana Domeni²⁷. Marcelo Sena afirma que esse diálogo entre linguagens artísticas aconteceu inicialmente como resposta a uma necessidade da própria companhia:

A gente tinha uma atriz que fazia parte da companhia. E ela era atriz mesmo. Assim, ela não era uma atriz que fazia dança, não. Ela era atriz que fazia trabalho de atriz no espetáculo e a gente gostava disso. Tinha uma menina que cantava no espetáculo. [...] É engraçado pensar nisso, porque nesse primeiro espetáculo que a gente fez já tinha tudo muito misturado. [... Essa mistura] era uma necessidade. (SENA, 2013a).

Essa necessidade se deu, naquele momento, devido ao pensamento consolidado na companhia em relação à sincronicidade na dança. Ou seja, prezava-se por uma movimentação que fosse desenvolvida da mesma forma por todos os bailarinos ou, como diz Sena (2013a), por “um corpo de baile homogêneo, que tem uma técnica parecida”. Como Jane possuía outra forma de movimentação corporal, a solução encontrada para agregá-la ao grupo foi o aproveitamento de sua atuação artística como atriz. “A gente começou a pensar outras possibilidades de ela

²⁷ O nome dessa cantora foi dito por Marcelo Sena em entrevista no dia 16 de abril de 2013. Entretanto, ele afirma não ter certeza se esse nome está realmente correto. Decidimos assumir, então, o risco oferecido pela memória e incorporamos a informação ao nosso texto por não termos encontrado nenhuma outra referência à cantora nos documentos consultados.

participar, porque a gente gostava muito da presença dela e ela é uma ótima atriz.”, afirma Sena (2013a). Entretanto, o que surgiu como necessidade para agregar uma atriz e uma cantora tornou-se, cada vez mais, uma prática de criação na companhia.

A manutenção dessa prática, de acordo com Marcelo Sena (2013b), relaciona-se com a busca por uma excelência naquilo que a companhia se propõe a fazer. Assim, como diretor, Sena afirma preocupar-se com a qualidade de todas as linguagens envolvidas em um trabalho, desde a identidade visual e suas peças gráficas, como ingressos, cartazes, postais, etc., à iluminação e trilha sonora, por exemplo. Para ele (2013b), a função do diretor também é fazer com que todas as áreas envolvidas numa criação funcionem. Assim, agregar profissionais de diferentes áreas artísticas se torna uma necessidade de outra ordem: se há o desejo de investir na produção de videodanças, por exemplo, torna-se natural a integração de um profissional que trabalha com vídeo no processo criativo.

Por outro lado, a relação estabelecida com profissionais de outros campos também dá à companhia a liberdade para experimentar novas formas de produção artística. Quando, no entanto, há esse desejo e a companhia não dispõe de profissionais especializados na área a ser abordada ou não possui recursos suficientes, é comum a realização de laboratórios experimentais entre os próprios membros da companhia, o que não acontece, todavia, de forma menos criteriosa. Sena (2013b) dá o exemplo da *Rádio Etc.*:

[...] se a gente for experimentar, que a gente experimente a sério, e não, como um esboço qualquer. Porque a *Rádio Etc.*, ela é um pouco disso. Assim, a gente não faz a *Rádio Etc.* como equipe que tem experiência com rádio. Mesmo Caio sendo da área de música, ele não é uma pessoa que tem uma formação na área técnica de operação de áudio, isso é uma coisa que ele está aprendendo. [...] pra fazer um programa de áudio, a gente foi experimentando. Mas mesmo assim, desde a primeira rádio, a gente tem uma preocupação de ter um bom gravador; de se for fazer uma edição, vamos pensar essa edição, vamos trazer conceitos; porque muitas vezes se salva, às vezes, uma questão técnica porque tem uma coerência no conceito da coisa [...] Então, a gente tenta lidar com o que a gente pode ter, mas fazendo o possível para ser muito bem feito. (SENA, 2013b).

Voltando à *Feira de Cordéis*, de acordo com o depoimento de Sena (2013a), foi a boa repercussão da coreografia na cidade que a fez ser transformada em um espetáculo com duração de aproximadamente 45min. A Companhia 3... realizou duas curtas temporadas com ele, em Aracaju, e outras apresentações tanto em Sergipe, quanto em Pernambuco e na Paraíba, sem, contudo, obter retorno

financeiro significativo, já que, de acordo com Sena (2013a), as pessoas iam ao teatro assistir ao espetáculo e gostavam do trabalho, mas não era possível cobrar ingressos com valor acima de R\$1,00 ou R\$2,00, pois, se assim o fosse, o público não mais prestigiaria o espetáculo. Esse comportamento da recepção indica certa admiração pela produção artística, mas uma incapacidade de valorizar financeiramente o trabalho desenvolvido pelo grupo.

Uma das descrições que Sena faz do espetáculo é a seguinte:

Um espetáculo extremamente pesado. [...] Tinha uma cultura, muito forte nessa época, do bailarino atleta, não enquanto [sic] denominação, mas, assim, de que bailarino que é bailarino mesmo [...] dança muito, coisa muito pesada; ele faz muita coisa o tempo inteiro; não para... E o espetáculo era praticamente a gente o tempo inteiro em cena e muita movimentação a partir das danças populares mais agitadas possíveis: de caboclinho, de frevo, de maracatu, de capoeira... (SENA, 2013a).

A partir dessa descrição, é possível pontuar outras questões estéticas envolvidas na produção da Cia. Etc. Assim como destaquei o cuidado com a trilha sonora e a abertura para a promoção de diálogos entre a dança e outras linguagens artísticas como características que se consolidariam dentro da estrutura da companhia, ressalto que, em contrapartida, aquilo que diz respeito às concepções de movimento e corpo mudaria bastante. As ideias da necessidade de um “corpo de baile homogêneo” e de “bailarinos-atletas”, com o tempo, viriam a ser gradativamente abandonadas, bem como a forma de criação coreográfica na qual um sujeito – dito coreógrafo – propõe para o grupo uma movimentação já pronta, mesmo que adaptada aos bailarinos em determinados momentos.

Ainda em Aracaju, a então Companhia 3... estreia, em maio de 2002, o espetáculo *Fauno*. O trabalho traz à cena reflexões sobre conflitos e relações humanas, a partir de um olhar mitológico focado na figura e no mito do fauno (deus da fertilidade e protetor das lavouras) para trazer à tona sentimentos inconscientes e questões que traçam a tênue linha entre o humano e o animal.²⁸

Para Sena (2013a), um dos aspectos mais interessantes no processo de *Fauno* foi a tomada de consciência de que além da importância de ter uma edição musical era necessário que a trilha sonora apresentasse um conceito, o que agregaria coerência à criação. Dessa forma, a trilha de *Fauno* foi composta por uma mistura de músicas de Ígor Stravinsky, que faziam parte do *Fauno* dançado por

²⁸ De acordo com sinopse disponível no site da Cia. Etc. (www.ciaetc.com.br), em 29 de abril de 2013.

Nijinsky, trabalho que foi objeto de estudo no processo de construção desse espetáculo; e de Dead Can Dance e de Loreena Mckennitt, que traziam questões referentes a rituais, viés pelo qual se deu o processo criativo. Dessa forma, Marcelo começa a trabalhar novamente como músico²⁹, o que mais tarde também reverbera na companhia com a criação de trilhas sonoras originais.

Nesse momento, as relações entre os integrantes da companhia eram condicionadas a uma estrutura hierárquica bem definida. Segundo Sena (2013a), essa relação era bastante respeitosa em relação a Saulo, que assumia tanto a função de diretor quanto de coreógrafo. Essa hierarquização se deu, em primeira instância, por algumas razões: Saulo era o mais velho do grupo e com maior experiência em dança, por já ter integrado grupos e companhias profissionais; além disso, vinha de uma cidade – Recife – na qual pôde estabelecer uma troca de experiências maior com outros profissionais da dança. Esse tipo de relação era aceito com tranquilidade pelos bailarinos, em sua maioria iniciantes, como o próprio Marcelo Sena e Diorge Santos, por exemplo. E, de acordo com o depoimento de Sena (2013a), eles a aprovavam, pelo fato de ter alguém responsável pelos riscos assumidos. Com o passar do tempo, essa hierarquia também foi abandonada como aspecto fundamental da estrutura do grupo.

No restante do ano de 2002, a Companhia 3... não investe em nenhuma nova criação, mas inicia uma prática que viria a ser adotada como metodologia de trabalho em praticamente todos os processos de criação vindouros: o estudo e investigação dos temas a serem tratados pelos trabalhos artísticos. Assim, inicia-se um grupo de estudos com foco na Escola de Bauhaus e no minimalismo, que no desenrolar das investigações traça caminhos para a criação do espetáculo *Silêncio* (2004), já na cidade do Recife.

As condições financeiras começaram a ficar insustentáveis e se tornou inviável a continuação de um trabalho com dança que fosse suficiente para prover o sustento dos integrantes³⁰ da companhia em Aracaju, que na época residiam na mesma casa, a qual também foi a sede da companhia durante o ano de 2002. Com a transformação da sala de estar em sala de trabalho, os ensaios aconteciam de segunda a sexta-feira.

²⁹ Marcelo Sena possui formação anterior na área musical, tendo em seu currículo o curso livre de música no instrumento teclado a partir da técnica Luís Paulo Trione e o curso de música (incompleto) do Conservatório Sergipano de Música, além de ter realizado trabalhos anteriores na área.

³⁰ Nesse período, integravam a companhia Saulo Uchôa, Marcelo Sena, Ewertton Nunes, Diorge Santos e Jane Fernandes.

A criação de uma rotina de trabalho cotidiana na companhia se relacionava, como afirma Sena (2013a), com o estereótipo de companhia profissional que os integrantes da Etc. perseguiam naquele momento. Considerava-se necessário trabalhar todos os dias e montar um espetáculo por ano, por exemplo. Para Sena (2013), perseguir esse ideal de profissionalismo, já no início da companhia, de certa forma, fez com que eles avançassem na trajetória artística, na medida em que esse estereótipo impulsionava-os a não desistirem ou se acomodarem com situações de trabalho não favoráveis. Sena (2013a) afirma que, guardadas as devidas proporções e considerando o amadurecimento do pensamento quanto ao que é ser uma companhia profissional, ainda existe um ideal alimentado e perseguido até hoje na Cia. Etc. Em suas palavras, hoje a esperança é “de atingir as pessoas, de chegar nos lugares, de um dia ter uma estrutura melhor, de ter um patrocínio. [...] isso continua até hoje. Sempre tem esperanças. A gente precisa de esperança, porque se não tiver a gente para de trabalhar.” (SENA, 2013a).

Em busca de melhores condições de trabalho e a fim de evitar a dispersão da companhia, surgiu a opção de mudança para a cidade do Recife. Naquele momento, Diorge Santos já tinha deixado o grupo e Ewertton Nunes não aceita a proposta de mudança de cidade. Assim, vêm para Pernambuco Saulo, Marcelo e Jane. Em 2003, não foi possível trabalhar em uma nova criação, devido à adaptação. Jane passa a trabalhar como atriz, deixando o grupo logo em seguida; e Marcelo busca como alternativa investir em capacitação, partindo para a realização de cursos.

Com a mudança, a Companhia 3... também altera seu nome; inicialmente, para Etc. Dança Contemporânea, e posteriormente para Cia. Etc., a fim de que o nome do grupo estivesse adequado aos novos anseios de pluralidade que surgia entre Marcelo e Saulo. Os múltiplos desejos chegavam a colocar em questão a certeza de ser apenas uma companhia de dança. Sena (2013a) acredita que esse desejo por fazer dança de maneira plural tem a ver com a sua própria formação artística, na qual desenvolveu atividades como músico e ator, antes de adentrar o universo da dança. Além disso, o nome Etc. trazia outro aspecto que se tornou parte da metodologia de criação da companhia: a busca por um distanciamento entre os trabalhos produzidos. Ou seja, ainda hoje, deseja-se sempre ter uma obra o mais diferente possível da anterior, seja em aspectos corporais, temáticos e/ou relacionados à forma como as criações são apresentadas ao público.

Assim, o trabalho seguinte da companhia, *Silêncio*, que estreou em 2004 no Recife, vem carregado de novas práticas tanto no processo de criação quanto no resultado final. O espetáculo resulta, pela primeira vez, de um processo que teve como base o estudo e a reflexão teórica a partir de um tema. No grupo de estudos, vários temas foram abordados como a Escola de Bauhaus, principalmente a arquitetura e o designer; o autismo; o minimalismo; o silêncio; e como tudo isso poderia se relacionar com o corpo; passando por perspectivas artísticas, psicológicas, comunicacionais e filosóficas também. Roberta Ramos (2010, p. 70) cita que como resultantes desses estudos aparecem no resultado final do trabalho questões tais quais: “Como o organismo humano, em sua totalidade, sente e expressa essa problemática [turbilhão de sons e significados presentes no silêncio] e essas reflexões? Onde há silêncio, ou o não-silêncio [*sic.*], no corpo?”.

Ainda no processo criativo, a construção coreográfica começa a ser compartilhada entre Saulo e Marcelo, diferente do modelo anterior, no qual Saulo coreografava e os outros aprendiam a movimentação. Entretanto, na ficha técnica, os créditos ainda eram atribuídos apenas a Saulo, assim como as nomenclaturas utilizadas eram as de coreógrafo e bailarinos, o que denotava uma ideia hierárquica bem definida dentro da companhia. Em relação a essa criação colaborativa, Sena (2013a) afirma que ainda não tinha a consciência de que o processo estava acontecendo de outra maneira e os papéis gradativamente se relativizando; para ele, “aquilo era só alguém ajudando ele [Saulo] a coreografar.” (SENA, 2013a). Os dois se tornaram muito parceiros na criação e a concepção artística do espetáculo era bastante discutida entre eles, o que fez com que Marcelo assinasse a direção artística do trabalho. Nesse momento, José W Júnior foi um dos cinco bailarinos convidados para dançar o espetáculo, mas o único que passa a integrar a companhia posteriormente.

Em termos estéticos, a concepção coreográfica buscava formas retas, quadradas e “não orgânicas”, relacionando-se com o trabalho de Merce Cunningham³¹, no sentido de pensar o corpo como estrutura, e também com conceitos estudados no grupo de estudos advindos de outras linguagens artísticas

³¹ Merce Cunningham (1919-2009) iniciou sua trajetória em dança a partir de uma formação clássica e também integrando o elenco da companhia de Marta Graham (dança moderna). Posteriormente, rompeu com princípios de ambas as referências, sobretudo com o caráter narrativo e emotivo, conferindo ao próprio movimento a expressividade da dança. Fundou sua própria companhia, a Merce Cunningham Dance Company, em 1953. Em suas criações, que guardavam estreitas relações com o acaso e a tecnologia, o movimento chegou a sua supremacia, sendo ele o elemento mais importante.

como a arquitetura e o designer de Bauhaus³². Esse espetáculo é o primeiro a ter trilha sonora original, criada por Marcelo Sena, a qual utilizava tanto gravações quanto sons produzidos pelos corpos dos bailarinos ao vivo e que superava o desafio de o som perdurar todo espetáculo, cujo tema era o silêncio. Por fim, *Silêncio* rendeu também a produção de um CD-ROM, que continha trechos do espetáculo em vídeo, apresentação da companhia e equipe e que, segundo Sena (2013a), cumpria o papel divulgador que o site possui hoje.

Dentro das produções assinadas pela companhia, algumas foram criadas em contextos específicos que não envolviam todos os integrantes. Essas criações são definidas por Sena (2013a) como “espetáculos feitos nas periferias”. Os trabalhos integram o repertório do grupo pelo entendimento de que cada membro da Cia. Etc. é uma extensão dela e, portanto, o que ele produz fora também é incorporado ao que a companhia assume como sua produção.

Dentre esses trabalhos estão: *Vermelho* (2004), criado por meio do edital Ateliê de Coreógrafos Brasileiros (ACB) – Ano III³³, em Salvador, Bahia, com coreografia de Saulo e participação de Marcelo como intérprete, entre outros membros ligados ao edital que integravam a equipe; *Must... Chuelo...* (2005), solo de José W Júnior para o projeto Visões Contemporâneas do Recife³⁴; *Por Onde Os Corpos Passam* (2005), solo criado e interpretado por Saulo; os solos *Rox, Xox, Fox* (2004), criado por José W Júnior, *Entre 0 e 1* (2005), dirigido por Saulo com direção artística de Marcelo, e *O Homem Que Amava Rapazes* (2006), criação de Marcelo,

³² Bauhaus foi uma escola modernista de design, artes visuais e arquitetura, criada na Alemanha e que funcionou entre 1919 e 1933. A Bauhaus criou e difundiu um novo estilo arquitetônico e do design baseado na funcionalidade, em baixos custos e na produção em massa, rejeitando o que viesse a ser considerado apenas decorativo e, portanto, fútil e sem utilidade.

³³ Edital de fomento à Dança, idealizado por Eliana Pedroso, realizado pela EP Produções Culturais e patrocinado pelo Governo da Bahia, TIM, Bahiagás e Fazcultura, no ano de 2004. Cinco coreógrafos, entre eles Saulo Uchôa, foram selecionados para uma residência de dois meses na cidade de Salvador e receberam todos os recursos e infraestrutura necessários para a montagem de seus projetos artísticos. Além disso, profissionais de artes visuais (artistas plásticos, videomakers, fotógrafos) criaram outras obras a partir da observação dos ensaios. A produção artística foi exibida no foyer do Teatro Castro Alves (TCA), durante a mostra de dança do ACB – Ano III, que também aconteceu no TCA – Salvador/BA.

³⁴ Projeto concebido e produzido pela produtora, pesquisadora e professora de dança, Adriana de Faria Gehres, com o objetivo de promover trabalhos de dança e performance em relação com espaços públicos do Recife. O projeto chegou a ter duas versões: a primeira, em 2001, com participações dos coreógrafos Peter Dietz (no Pátio das esculturas de Brennand, no Marco Zero), Maria Paula Costa Rêgo (Pátio de São Pedro) e Cláudio Lacerda (Ponte da Imperatriz); e a segunda, em 2004/2005, dessa vez, como conclusão de um curso de Peter Dietz e a seleção de projetos de Maria Acselrad (Estação Central do Metrô); Viviane Madureira (Praia de Boa Viagem); José W Júnior (Conde da Boa Vista); Emerson Dias (Mercado de Casa Amarela) e Valéria Vicente (Rua da Imperatriz).

todos por meio do projeto *O Solo do Outro*³⁵; e *Onde as borboletas não são mais frequentes...* (2008), solo criado por José W Júnior.

A abertura da companhia para essas criações, a partir do ano de 2004, demonstra uma flexibilização da forma anterior de trabalho. Aos bailarinos de outrora, agora, começavam a serem dados os créditos de intérpretes-criadores³⁶ e a estrutura hierárquica rígida começa, aos poucos, a não mais fazer sentido. Além disso, a criação e circulação de solos estavam ligadas a um momento vivido em âmbito nacional de crescimento desse tipo de trabalho. A avaliação que Sena (2013a) faz dessa época, para a companhia, é a de que foi um momento importante na medida em que ressaltou e valorizou as individualidades dos integrantes do grupo.

Em 2006, houve a criação do espetáculo *Sobre Nossos Corpos*, do qual os créditos da direção geral, da direção musical, da criação coreográfica e da cenografia são compartilhados pelos três intérpretes-criadores que dançam no trabalho: José W Júnior, Saulo Uchôa e Kléber Lourenço. Essa criação trazia para o palco questões da urbanidade recifense a partir das próprias experiências corporais dos criadores.

Ainda em 2006, José W Júnior propõe o início de uma investigação acerca do que viria a ser “dançar com os ossos”, fruto de uma inquietação surgida do contato com as técnicas utilizadas em aula pela francesa Marianne Isson, enquanto ele esteve na França, que resultaria num espetáculo, cujo nome provisório era *Ossos*. O investimento nessa ideia deu impulso para o que Sena (2013a) denomina de “mudança de paradigma” na Cia. Etc., pois resultou em mudanças no pensar e fazer dança dentro do grupo.

³⁵ Edital promovido pela Prefeitura do Recife, através do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, no qual são selecionados bailarinos e coreógrafos da cidade para a realização de intercâmbios criativos e montagem de trabalhos solos, para os quais recebem suporte financeiro e de infraestrutura.

³⁶ Esse termo passa a ser utilizado pela Cia. Etc. de forma genérica em substituição ao termo bailarino, cuja interpretação pode ser a de apenas executor de coreografias. No intuito de evitar esse entendimento, foi adotada a nomenclatura intérprete-criador – que pode ser substituída de acordo com o trabalho artístico em questão desde que a companhia entenda que é necessário – para afirmar que o papel daqueles que dançam na companhia é o de serem, sobretudo, propositores; portanto, sujeitos pensantes capazes também de contribuir com as criações artísticas através de seus conhecimentos e experiências. “No passado, o bailarino foi muito frequentemente ‘coisificado’: considerou-se este injustamente como uma marionete executante, quando melhor, virtuose, quando pior, considerou-se seu gestual como um material de construção coreográfico. Essa concepção se fez em detrimento do intérprete, ou seja, do bailarino, que ela reduziu e reificou. [...] O bailarino, pela compreensão afinada dos processos que animam seu corpo e sua dança, pode portar um olhar mais crítico em relação à composição e à criação, fazer escolhas preservando sua identidade própria, favorecendo uma autonomia mais afirmada. É legítimo dar aos bailarinos uma identidade mais completa que seu simples corpo trabalhando para tornar visível o imaginário de outro.” (SCHULMANN, 1997, p. s/n).

O grande desafio no espetáculo era dançar a partir dos ossos, buscando outro tipo de movimentação, diferente da carga pesada que as outras coreografias imprimiam sobre os corpos. O próprio corpo passou a ser o objeto principal da investigação. Dessa forma, surge o espetáculo *Corpo-Massa: Pele e Ossos* (2007), que se propõe a ser uma exposição coreográfica, com duração de duas horas, durante as quais o público pode entrar e sair à vontade do espaço de apresentação e interagir com os intérpretes-criadores através da utilização de uma iluminação móvel e também da manipulação dos corpos dos próprios bailarinos.

O processo criativo desse espetáculo trouxe mudanças em vários entendimentos da companhia. Em primeiro lugar, resalto a mudança na concepção de corpo, que deixa de ser entendido como instrumento para ser considerado sujeito e o próprio tema de interesse da dança, com suas próprias questões. Já não bastava ter a apropriação de técnicas de dança, corporalmente falando, mas era necessário considerar que o corpo tem vivências, histórias e tantas outras questões impressas nele. Em relação a esse assunto, Sena afirma:

Corpo-Massa, para mim, é a mudança [para] um paradigma de uma dança mais consciente do corpo. Antes de *Corpo-Massa*, a gente tinha uma preocupação muito grande de estar consciente do assunto do espetáculo; de tentar cercar o assunto de todos os lados para que a gente consiga [sic.] criar a coreografia. Depois de *Corpo-Massa*, tem uma mudança de paradigma [...]: a gente precisa entender muito bem o corpo na questão que a gente quer tocar. Não é botar as questões no corpo, é tentar encontrar onde essas questões estão no corpo. [...] Antes, parece que o corpo é visto como instrumento. [...] O que acontece aqui é que ele não parece mais instrumento. Ele é a própria coisa, porque nada vai passar por ele. Ele já é a própria coisa. [...] A arte como ela tendo algo a dizer, e não sobre alguma coisa. (SENA, 2013a).

A partir desse novo entendimento de corpo, muda também o que se concebe como coreografia. Em *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, a coreografia já não era executada seguindo uma sequência fixa, decorada pelos bailarinos, do começo ao fim, mas propunha variações diversas de células coreográficas ao longo da duração do espetáculo. A prerrogativa era estar de acordo com o estado corporal proposto no trabalho e, por isso, a movimentação não possuía contagem na trilha sonora nem marcações exatas. Daí em diante, a coreografia, na Cia. Etc., deixou de ser encarada como sequência de passos apenas, para ser compreendida como dramaturgia corporal. Ou seja, passa-se a valorizar uma lógica de movimentação, que caracteriza cada trabalho, e não, a sucessão de passos em si.

Em conformidade com esse entendimento, a trilha sonora, criada por Henrique Maia³⁷, é uma grande improvisação dentro de um piano aberto com muitas ferramentas dentro, o que faz referência a John Cage³⁸. Sendo assim, o piano não toca uma música, mas se reconhece como matéria: “Ele é corda; ele é parafuso; se você aperta, faz um som; se você arrasta o dedo, faz um som. Você está tocando o piano por dentro do piano. [...] Não [é] alguém fora do piano tentando atravessar uma melodia nele.”, afirma Sena (2013a). A trilha é concebida como metáfora do corpo que dança no espetáculo, considerando que a dança é algo que acontece de dentro para fora do corpo, cuja estrutura mais interna é o osso.

Diante da proposição de o espetáculo ser visto como uma exposição coreográfica, considero que a relação com o espaço cênico também implica uma nova concepção. A adoção desse termo e do formato sugerido por ele, já descrito anteriormente, dá liberdade de circulação tanto ao público quanto ao próprio trabalho, que assim como foi apresentado em teatros, também o foi em galerias de artes visuais e salas de ensaio³⁹. Para Sena (2013a), esse é “um espetáculo que poderia acontecer em qualquer lugar, desde que fosse vazio; é possível dançar em chão de cimento e mudar a qualidade de movimento por causa do chão, preservando uma dramaturgia que está no corpo.”

Quem assina a direção desse espetáculo é José W Júnior e, em cena, como bailarinos, estão o próprio diretor do trabalho e Marcelo Sena, enquanto Saulo participa na função de bailarino-iluminador, sujeito que, ao se movimentar, propõe as condições de iluminação da cena. A coreografia é assinada pelos três integrantes do trabalho. De acordo com Sena (2013b), durante o processo criativo desse espetáculo, Saulo, gradativamente, vai se afastando da posição de liderança da companhia, por não demonstrar uma forte identificação com as questões que estavam sendo colocadas como centrais para as criações artísticas, até que em 2009, ele se afasta de forma concreta do grupo.

³⁷ Em função de José W Júnior ter dirigido o espetáculo, Henrique Maia foi convidado para criar a trilha sonora, responsabilidade habitualmente atribuída a Marcelo Sena. Por escolha do diretor do trabalho, Marcelo deveria focar-se apenas nas questões corporais, e não dividir sua potência criativa em mais de uma área.

³⁸ John Cage (1912-1992) foi músico e teórico musical americano, além de escritor. Cage propôs novas concepções musicais, como a música aleatória e a música eletroacústica, bem como novas formas de se fazer música através do uso de instrumentos não convencionais e do uso não convencional de instrumentos clássicos. Por isso, é considerado um dos artistas da vanguarda pós-guerra. Também é conhecido por firmar parceria com o coreógrafo Merce Cunningham (ver nota 31).

³⁹ Cf. <www.ciaetc.com.br>.

No início de 2008, o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna aprova o projeto de pesquisa *Pele e Ossos*⁴⁰, cujo objetivo era o aprofundamento dos estudos iniciados para a construção do espetáculo. Nesse momento, há a descoberta da educação somática⁴¹ pela companhia como um conjunto de técnicas corporais que se afinavam com o “dançar com os ossos” perseguido em *Corpo-Massa: Pele e Ossos*. A partir daí, a educação somática é incorporada no treinamento da companhia e até hoje é utilizada para o desenvolvimento de propriocepção, da consciência corporal e do entendimento de respeito aos limites das articulações, podendo, assim, evitar lesões; e na busca pela criação de movimentações com o mínimo de esforço corporal possível.

Dessa forma, houve mudanças também na dinâmica das aulas da companhia. O caráter atlético das aulas de dança, que valorizava o esforço físico, a repetição, o fortalecimento muscular, para suportar a dança e o condicionamento físico exigido, foi abandonado, e passou-se a pensar todas as aulas técnicas a partir dos novos entendimentos advindos da pesquisa *Pele e Ossos*. Assim, as aulas não acontecem mais de maneira coreografada, com a perseguição de um ideal atribuído à execução de passos específicos. Com isso, cada aula é entendida também como um espaço de criação, a fim de que o corpo não seja condicionado apenas a partir de repetições.

O treinamento técnico passa a enfatizar a singularidade do corpo e a ampliação da sua perceptibilidade e adaptabilidade aos mais diversos ambientes/contextos, abrindo-se aos particulares processos seletivos de múltipla escolha diante das diversas técnicas corporais já codificadas à disposição do dançarino no contexto cultural em que ele se [sic] vive. (CORRADINI, 2010, p. 71).

A realização dessa pesquisa, também trouxe a própria consciência de que fazer pesquisa em dança está relacionado com a importância de se trabalhar conscientemente. E reafirmou na Cia. Etc. a necessidade de se manter uma rotina de trabalho diária que envolvesse tanto o estudo quanto as práticas corporais. “[...]”

⁴⁰ A pesquisa teve orientação de Giorrdani Gorki, na área de fisioterapia, e de Pedro Buarque, nas áreas de artes visuais e filosofia. José W Júnior e Marcelo Sena eram bailarinos-pesquisadores e Breno César e Saulo Uchôa integraram a equipe de vídeo.

⁴¹ Conjunto de técnicas teóricas e práticas, baseadas na consciência corporal, que têm como objetivo principal a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes a partir do movimento do corpo, considerando as características e limitações individuais. A educação somática vai contra a ideia de um corpo mecânico e defende que há uma ligação indissociável entre o corpo e a consciência, relacionando ao corpo todos os outros aspectos da vida e não apenas a saúde física. Alguns métodos de educação somática são: Técnica de Alexander, Técnica de Feldenkrais, Eutonia, Pilates, dentre outros.

Evita que a gente se acomode. [...] Quando a gente ensaia todo dia, a gente chega à conclusão de que ainda se tem muita coisa a descobrir.”, afirma Sena (2013a). Entretanto, passou a haver a compreensão de que também é própria do corpo a necessidade de parar e, por isso, atualmente, existe na companhia uma prática do estabelecimento de folgas coletivas ou da realização de encontros apenas para discussões e reflexões, após uma prática corporal intensa ou temporada de espetáculos.

No final do ano de 2007, Marcelo Sena havia conhecido o trabalho do fotógrafo e videoartista Breno César, através dos vídeos que este tinha feito para o espetáculo *Preto no Branco*, da companhia recifense Artefolia. Como a pesquisa *Pele e Ossos* possuía como objetivos a produção de um videodocumentário e de uma videoaula, Sena convida Breno para integrar a equipe da pesquisa, sendo responsável pela realização desses produtos audiovisuais juntamente com Saulo Uchôa. Tal convite é aceito por Breno César, que, após a pesquisa, passa a integrar de maneira definitiva a equipe da Cia. Etc.

Além desses produtos audiovisuais, a pesquisa ainda gerou como resultados a oficina *Um olhar contemporâneo sobre o movimento*; quatro ensaios escritos pelos pesquisadores e orientadores – que no ano de 2010 foram publicados no livro *Pele e Ossos*⁴², juntamente com mais dois artigos de autoria de Roberta Ramos e Joubert Arrais; três diários de pesquisa; e um evento que consistiu na apresentação pública da pesquisa com três edições, sendo duas em Recife e uma em Salvador - BA.

Ainda no ano de 2008, a Cia. Etc. estreia o espetáculo *Imagens Não Explodidas*, cuja direção é assinada por Marcelo Sena. O trabalho traz questões referentes à relação entre a dança e a música, num tom de desabafo, como define Sena (2013b), em reação à ideia que se disseminava no meio artístico de que para um trabalho ser tido como contemporâneo não poderia haver uma relação direta e clara entre a dança e a trilha sonora. Em *Imagens Não Explodidas*, dança e música parecem estar coladas uma na outra e nisso consiste a proposta do espetáculo.

Paralelamente à criação de *Imagens Não Explodidas*, a Etc. começa a investir na criação de videodanças, pois, com a entrada de Breno César na companhia, tornou-se real a possibilidade de realização do desejo de produzir trabalhos em vídeo, o que antes parecia distante, como afirma Sena (2013b):

⁴² GORKI, Giorrdani; W. JÚNIOR, José; SENA, Marcelo. (Org.). *Pele e Ossos: escritos sobre uma pesquisa prática*. Recife: Associação Reviva, 2010.

[...] a gente sempre teve uma vontade de tentar fazer versões em vídeo bem feitas. Essa era a ideia da gente. Era fazer versões em vídeo bem feitas. [...] mesmo a gente tendo conhecido o conceito de videodança, era uma coisa meio distante pra gente e parecia uma coisa muito marginalizada assim. A ideia era registrar muito bem os espetáculos. Mas, quando Breno chegou, a gente viu que realmente tinham muitas coisas ali que a gente conseguiria fazer. Tinha [sic] barateado os custos de edição; tinha barateado a própria forma de se fazer isso; tinham outras possibilidades estéticas de resolver a videodança sem precisar dos estúdios que a gente achava que sempre tinha que ser uma coisa muito grandiosa, tipo cinema, assim, mais comum que a gente vê. A gente: “Ah não, é possível fazer de outra forma.” (SENA, 2013b).

Assim, surge a produção da primeira videodança da Etc., *Súbito* (2009), que é considerada tanto por Sena (2013b) quanto por Breno César (2012) como mais um desdobramento das questões da pesquisa *Pele e Ossos*. A ideia inicial de *Súbito* partiu da imagem de uma fotografia do próprio Breno César, na qual ele capturou um amigo submerso nas águas de uma cachoeira. Para ele (2012), essa fotografia causava uma agonia pelo fato de a pessoa nunca sair da água. Ele explica que a água, fotografada, tem outra densidade; está fixa; e o corpo não consegue sair de lá. Essa imagem gerou a ideia plástica da criação de um vídeo a partir do contato entre água e pele, no qual a água muda de densidade e aquela sensação de agonia pode ser trazida para o espectador. Na edição, então, acontece a brincadeira com a velocidade do vídeo e a densidade da água. Quanto mais lento o vídeo, mais densa a água; e quanto mais rápido, mais fluida ela fica.

A construção da ideia corporal do vídeo, por sua vez, guarda proximidades com a movimentação do espetáculo *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, no sentido de trazer ao público uma observação superaproximada da pele, de fazer a câmera chegar mais próxima do corpo e de propor movimentações mínimas que realçavam a plasticidade do contato entre pele e água e a própria textura das duas. Sena (2012) afirma que, na época, a consciência dessa movimentação com referência no último espetáculo da companhia não era tão resolvida quanto se mostra hoje. O discurso do presente sobre a obra é que suporta essa ideia com clareza.

Ainda de acordo com Sena (2012), a partir de *Súbito*, a Etc. percebe o quanto as questões corporais no vídeo se mostram tão importantes quanto no espetáculo. Nesse sentido, ele afirma que apesar de o espetáculo ter muitos “aspectos legais” que podem ir para o vídeo, eles podem ser deixados um pouco de lado em prol da investigação de aspectos que sejam especificamente “legais” para o vídeo. A ideia

passa a ser “tratar de outras questões também no vídeo, coisas novas que talvez só pro vídeo funcione, ou então coisas que quando a gente pensa para o vídeo, a gente as resolve diferente do que se a gente pensá-las para o presencial, pro espetáculo ao vivo.” (SENA, 2012).

O processo criativo de *Súbito* também revela uma mudança na forma de iniciar as criações, o que, para Sena (2014a), pode ser considerado uma das mais significativas contribuições de Breno para a companhia, durante o tempo em que a integrou.

Breno tem um processo criativo marcado bastante pela plasticidade. Isso fez com que tivéssemos outro modo de criar com ele, que era pensando na imagem que iria resultar, o que era bastante diferente nos processos anteriores, em que o conceito de cada obra era o que guiava inicialmente a criação. Mesmo trazendo esse modo de criar, continuamos levando o conceito como principal, mas passamos a cuidar mais da própria imagem ainda nos primeiros estágios de cada criação. (SENA, 2014a, p. 1).

A partir desse momento, a criação de videodanças é incorporada às criações sistemáticas da companhia, baseada no entendimento de que a videodança é apenas mais uma forma de se fazer dança artisticamente. Assim, *Sobre* (2009) é a segunda videodança da companhia e é criada como resultado de um intercâmbio artístico entre a Cia. Etc. e a Hibridus Dança (Ipatinga - MG). A videodança é concebida a partir do entendimento de corpo das duas companhias e de como essas compreensões poderiam ser trazidas para o vídeo.

No ano de 2010, a companhia comemora seus 10 anos e continua investindo na produção artística em vídeo. Mais duas bailarinas passam a fazer parte da companhia, Liana Gesteira e Marta Guimarães. Três videodanças são produzidas: *Involuntário*, *Maxixe* e *Bokeh*. E a companhia realiza o projeto *10 Anos de Cia. Etc.*, através do incentivo do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2009. Como obras relacionadas ao referido projeto, é publicado o já citado livro *Pele e Ossos* e o DVD *10 de Anos de Cia. Etc.*, composto pelos vídeos de três espetáculos (*Silêncio*, *Corpo-Massa: Pele e Ossos* e *Imagens Não Explodidas*), três videodanças (*Súbito*, *Sobre* e *Maxixe*) e o documentário *Dança Aí!*, que é o segundo videodocumentário produzido pela Etc. e mostra ao público, através de um jogo, alguns dos processos e métodos de criação da companhia.

No âmbito das videodanças, *Maxixe* é produzida a partir de proposições corporais em torno da circularidade. Por ser essa videodança objeto de estudo

dessa pesquisa, abordaremos seu processo criativo e resultados detalhadamente no próximo capítulo. Em seguida, vem *Involuntário* (2010), videodança realizada para participação em um edital do festival Dança em Foco que tinha como exigências que a videodança fosse filmada por um celular e que tivesse o tempo de 1 minuto. Assim, a videodança acontece num espaço rural, com quatro integrantes da companhia dançando dentro de uma “bolha vermelha”, uma espécie de saco fechado feito com um tecido vermelho, que possui certa elasticidade. A ideia era ter a bolha como a metáfora de um músculo involuntário e, por isso, havia uma preocupação de construir a partir de todos os corpos envolvidos, apenas um, que pulsasse e respirasse. A câmera do celular teve seu papel portátil enfatizado a partir das possibilidades de entrar e sair da bolha.

A videodança não ganhou o prêmio do edital, mas a partir dela a companhia cria uma intervenção urbana homônima, na qual a “bolha vermelha” percorre um determinado trajeto na cidade, provocando por meio da curiosidade uma interação com as pessoas ao redor. De cada realização da intervenção, resulta um vídeo filmado de fora da bolha, também de 1 minuto, que sustenta a ideia da especificidade do fazer, pois esta ação não é passível de ensaio anterior ao instante mesmo da exposição, como afirma Sena (2013b).

A última videodança produzida no ano de 2010 foi contemplada em outro edital do festival Dança em Foco do mesmo ano, dessa vez um edital de roteiros, e foi a primeira da companhia que recebeu incentivo para ser realizada. *Bokeh* surge de uma ideia plástica, trazida por Breno, na qual pontos de luz dançam e se relacionam entre si, filmados com a utilização do efeito bokeh (áreas fora de foco e distorcidas por meio da lente da câmera). Os pontos de luz são colocados sobre os corpos dos intérpretes-criadores e a proposição corporal possuía as ideias de cardume e criação de um campo magnético entre eles, em que um corpo contamina os outros. Contudo, tanto Marcelo Sena (2013b) como Breno César (2012) concordam que, no vídeo, essa ideia corporal não fica tão bem resolvida quanto a plasticidade almejada.

Ainda no final do ano de 2008 a Etc. tinha iniciado uma nova pesquisa, a *Pesquisa Queer*, que resultaria no próximo espetáculo da companhia e em mais uma videodança, que viriam a estrear em 2011. Esse novo processo é marcado, contudo, por uma nova forma de criação que foi adotada na companhia após a realização da pesquisa *Pele e Ossos*. A Cia. Etc. passa a não apenas querer

pesquisar o tema de suas criações, mas entende a necessidade de que a pesquisa anterior à criação interfira na dramaturgia corporal que cada obra requer. Ou seja, nos processos de criação artística é necessário o desenvolvimento de pesquisas corporais específicas, de acordo com cada obra. Essa forma de trabalho é abordada por Jussara Setenta (2008) através do conceito de performatividade. Segundo ela, a performatividade é uma forma de estar no mundo que pode ser aplicada a relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Essa postura se caracteriza por apresentar constantes questionamentos e movimentos de inquietude que não se satisfazem com respostas prontas, mas estimulam a busca de um “como fazer” que precisa ser sempre construído de acordo com as situações vividas.

A autora relaciona esse conceito com a dança em seu livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), abordando tanto aspectos que tangem aos processos criativos quanto a questões de autoria e organização, como veremos adiante. Em relação à aplicação da performatividade ao corpo que dança, a autora afirma:

Na dança [sic] o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da idéia [sic] de corpo com formas definidas por molduras pré-esquematizadas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio – identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade – vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. [...] cada obra se dedica a experimentar no corpo os modos capazes de fazerem esse corpo apresentar a questão ou as questões que deram nascimento ao trabalho. (SETENTA, 2008, p. 85-86).

É a partir de um pensamento performativo que a Etc. cria, como resultados da *Pesquisa Queer*, o espetáculo *Dark Room* (2011) e a videodança *Suspiro* (2011). A *Pesquisa Queer* tem sua base em estudos acerca da Teoria Queer⁴³, abordando a temática da construção das identidades sexuais e daqueles que de alguma forma são discriminados pela sua sexualidade. De acordo com Sena (2013b), de antemão, não era um desejo da companhia criar um espetáculo sobre a sexualidade a partir

⁴³ Corrente de estudos teóricos sobre gênero que aborda a construção da orientação e identidade sexual como resultados de um constructo social, negando a existência de uma essência ou de fatores biológicos que definam os papéis sexuais dos sujeitos.

de lugares comuns ao assunto. Dessa forma, após três anos de estudos, acontece a estreia de *Dark Room*, no final de 2011, um espetáculo que trata das identidades sexuais, mas que foi construído também a partir das identidades e individualidades dos intérpretes-criadores, fato inédito nos processos criativos da Etc.

Com *Dark Room*, quando a gente começa a estudar identidade da pós-modernidade, o conceito pós-moderno de identidade, a gente começa também a entender que realmente até esse conceito de identidade ele não é tão fixo, mas que ele existe, que mesmo a gente não fechando a identidade enquanto [sic] uma identidade fixa, mas ela tem a sua temporalidade. Então, a gente foi lidando com isso. Assim, o que era do tempo de Lilica [Liana] naquele momento, o que era de Júnior, o que era de Marta, o que era meu, e a gente criou o espetáculo juntando todos esses estudos mais as nossas identidades provisórias daquele momento. [...] A gente começa a lidar com uma coisa mais psicológica também, que antes a gente não lidava com isso. Assim, de você estar expondo algumas questões suas que eram pessoais, mas que nos ensaios a gente conversava muito sobre a relação que cada um tinha com o sexo, que cada um tinha com os desdobramentos sobre a identidade, né?! “Quem eu sou? Quem eu quero ser?” (SENA, 2013b).

O espetáculo também trouxe para a companhia uma preocupação com o olhar e com as expressões faciais, que, de certa forma, não representavam uma preocupação constante nas criações anteriores da Etc. “[...] também tem uma coisa de trazer o olhar, de trazer o rosto, que era uma coisa que a gente não tinha antes. [...] E pra *Dark Room*, juntando *Maxixe*, a gente foi trazendo o rosto pras investigações mesmo.” (SENA, 2013b). Esse espetáculo foi o último criado pela companhia e tem temporada marcada para o mês de agosto deste ano.

Suspiro (2011), por sua vez, é uma videodança criada como desdobramento dessa pesquisa como uma criação de Marcelo Sena. A videodança é definida como “uma breve confissão, a partir das vivências relacionadas à construção da própria identidade sexual e de alguns outros”⁴⁴ e também foi exposta como um dos resultados que Marcelo apresentou na conclusão de sua especialização em Dança pela Faculdade Angel Vianna/Recife.

A pesquisa seguinte da Cia. Etc. acontece no ano de 2012 e tem como título *Contribuições entre Corpo e Vídeo* e apresenta como resultados artísticos quatro experimentos em vídeo – *Contracampo*, *Close*, *Slow* e *Vinhetas* – e a videodança *Rebu* (2012). Como o nome sugere, a pesquisa teve foco teórico e prático nas relações entre a dança e o vídeo, através da realização de um grupo de estudos e

⁴⁴ Cf. <www.ciaetc.com.br>. Acesso em 20 jul. 2014.

laboratórios de dança e experimentos em vídeo. Juntamente com os integrantes da companhia, também participaram da pesquisa como colaboradores, além de mim, Caio Lima, Elis Costa e Juliana Brainer.

Essa pesquisa foi incentivada pelo Funcultura⁴⁵ como manutenção de grupo e teve como principal motivação a vontade de que todos os integrantes da companhia pudessem entender melhor o que eles estavam fazendo em termos de videodança. Sobre essa questão, Sena afirma que

Era uma vontade de levar mais a fundo o que a gente estava fazendo, né?! Que todo mundo entendesse o que estava fazendo, e não, assim: o bailarino dança, Breno filma, depois Breno edita, eu faço a música, as pessoas separadas sem entender qual a importância daquele conjunto todo. (SENA, 2013b).

Por outro lado, uma segunda motivação era conseguir trazer para Breno César um reconhecimento financeiro maior pelo trabalho desenvolvido na companhia, pois ainda são raras as oportunidades de obtenção de recursos financeiros para a realização de videodanças. “[...] veio dessa necessidade: uma de aprofundar a questão de videodança, e outra de também ter uma forma de pagar a Breno com o trabalho dele de videodança na companhia.” (SENA, 2013b).

Entretanto, o próprio Marcelo afirma que ainda restaram bastantes lacunas em relação às investigações acerca das contribuições entre o corpo e o vídeo. Assim ele avalia a pesquisa:

Eu acho que como toda pesquisa, tem sempre a possibilidade do resultado não ter resposta, né?! E, para mim, a pesquisa *Corpo e Vídeo*, ela não teve resposta. A gente começou a entender um pouco mais sobre videodança, a gente hoje compartilha de um vocabulário melhor pra falar sobre videodança, tem referências bibliográficas, tem referências de vídeo, a gente aprendeu um pouco mais a mexer com a câmera. [...] Mas, enquanto [sic] resultado, pra mim, faltou muito, muito, muito. Assim, eu acho que a gente precisa de mais tempo pra conseguir chegar em outros resultados dessa pesquisa. Acho que a relação mesmo do corpo e vídeo a gente chegou num primeiro esboço do que poderia ser realmente essa relação entre corpo e vídeo. [...] Em um ano não deu, não. Tem que ser três... Eu acho que é uma pesquisa de três anos. Talvez seja isso, sabe?! [...] Porque como é uma linguagem que é diferente do que a gente faz, que é a dança, a gente chegar lá no vídeo e, daí, ainda conseguir ter uma resposta da relação do vídeo com a dança, eu acho que realmente é um processo maior. (SENA, 2013b).

⁴⁵ Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – edital de incentivo cultural do Governo do Estado de Pernambuco.

Ainda no ano de 2012, a companhia passa a investir também em experimentações acerca da relação entre a dança e o som, o que acarreta a continuidade da *Rádio Etc.* – uma série de podcasts que teve seu primeiro episódio em março de 2011, mas que é retomada apenas em outubro de 2012. Hoje, a companhia já contabiliza 24 episódios e planeja sua continuidade. Essa retomada deu fôlego para que, no ano de 2013, a Etc. realizasse o projeto da criação do site *Contracorpo: conversando com Dança*⁴⁶, um espaço virtual de reflexão sobre a produção em dança do estado de Pernambuco, em que, a cada mês, um espetáculo foi posto em pauta através de um podcast produzido pela Cia. Etc. e de dois textos críticos, escritos por pesquisadores convidados.

Outro projeto realizado no ano de 2013 foi o *Conexões Criativas: Videodança*⁴⁷, encontro que reuniu pessoas de todo o Brasil que trabalham, de alguma forma, com videodança. No encontro foi possível reunir pesquisadores, criadores, curadores e professores. O intuito da companhia era tanto poder divulgar seu trabalho com videodança quanto entrar em contato com outras pessoas, a fim de refletir sobre a continuidade de produção artística com esse tipo de resultado. Durante as tardes, aconteciam debates, e as noites eram reservadas para mostras de videodanças propostas pelos convidados.

Os anos de 2012 e 2013 também foram um período de mudanças na equipe da Etc. Liana Gesteira e Marta Guimarães, em 2012, e Breno César e Thiago Liberdade (designer), em 2013, deixaram de integrar a companhia e Elis Costa e Renata Vieira passaram a compor a equipe como intérpretes-criadoras. Atualmente, além delas duas, continuam Caio Lima, Hudson Wlamir, José W Júnior e Marcelo Sena.

Em 2014, a Cia. Etc. continua investindo nas investigações acerca das relações entre o som e a dança através da pesquisa *Audiodança – a ventura do corpo no som que dança*, também incentivada pelo Funcultura. A pesquisa tem como objetivo explorar esteticamente a música e o som, estudando suas relações com a dança em um grupo de estudos teóricos e a partir de laboratórios de dança e programas de percepção, manipulação e reprodução sonora. Espera-se que o resultado dessa pesquisa se concretize num objeto que, *a priori*, a companhia chama de audiodança. Dessa forma, a Cia. Etc. segue construindo uma trajetória

⁴⁶ Também incentivado pelo Funcultura. Cf. <www.ciaetc.com.br/contracorpo>.

⁴⁷ Projeto que também contou com o incentivo do Funcultura.

artística significativa, ampliando, gradativamente, as fronteiras da dança e produzindo ações e criações em consonância com o tempo histórico em que está inserida.

ORGANIZAÇÃO E CRIAÇÃO PERFORMATIVAS . 2.2

A ideia de performatividade incita modos diferenciados de relacionamentos intersubjetivos e sociais.

Vai se distanciar de maneiras classificatórias de organização propondo um outro jeito de estar no mundo. Afinal, se ela é um fazer específico do seu dizer, para cada dizer precisará inventar um jeito próprio, que lhe corresponda.

Jussara Setenta (2008, p. 93).

A Cia. Etc. funciona, tanto organizacionalmente quanto em sua forma de criação, de forma performativa. Afirmando isso porque ela inventou e continua inventando sua própria maneira de se organizar e de criar de acordo com suas necessidades. Como percebemos no histórico da companhia, vários posicionamentos e pensamentos acerca do fazer dança foram modificados ao longo do tempo e essas mudanças também reverberaram, acredito que de maneira mútua muito mais do que causal, no próprio jeito de organizar o funcionamento do grupo e suas formas de trabalho e criação. Assim, veremos agora de que maneira o grupo se organiza e entende a criação hoje, pois amanhã pode decidir fazer diferente conforme apareçam ou sejam criadas novas circunstâncias. Aqui, relaciono essas práticas da Cia. Etc. com o modo performativo de estar no mundo que Jussara Setenta (2008) apresenta em seu livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*.

Atualmente, a Cia. Etc. é constituída juridicamente como produtora. Entretanto, apesar dessa formalização e de ter no nome o título de companhia, Marcelo Sena afirma que em sua organização funciona como grupo de dança: “A gente funciona como grupo, porque a gente tem decidido muitas coisas em conjunto. Mesmo a gente passando por esse paradigma de mudança.” (SENA, 2013b). O que ele

entende por funcionamento de grupo, por razões históricas na dança⁴⁸, eu chamo de organização hierárquica horizontal, um tipo de gestão que preza pela participação e envolvimento de todos os integrantes da companhia nas decisões e criações do grupo.

A noção de organização hierárquica horizontal, que apresento aqui, relaciona-se com o pensamento performativo apresentado por Setenta (2008, p. 94-95): “A performatividade representa uma das maneiras possíveis do sujeito e da sociedade se constituírem. [...] O surgimento de organizações recentes, com um perfil menos hierárquico, na área da dança, vai nessa direção.” Assim, acontece que, apesar de existirem papéis definidos para cada integrante do grupo, todos têm voz ativa nas decisões; todos se preocupam com a execução das tarefas de todos; e todos participam ativa e coletivamente da realização dos trabalhos do grupo, chegando mesmo a interferir na criação ou execução das atividades uns dos outros.

Assim a Cia. Etc. se organiza, sendo composta hoje por seis pessoas, dentre os quais, Marcelo Sena assume as funções de diretor, intérprete-criador e músico; Hudson Wlamir, a de produtor; Elis Costa, José W Júnior e Renata Vieira são intérpretes-criadores; e Caio Lima é músico. A companhia também preza por trabalhar de forma constante com um designer, alguém que seja responsável por pensar continuamente a identidade visual da companhia, que é entendida também como uma forma de criação artística do grupo. Com a saída de Thiago Liberdade da equipe da Etc., no final do ano passado, os trabalhos gráficos estão sendo desenvolvidos por Guilherme Luigi, que ainda não integra a companhia de maneira definitiva.

Segundo Marcelo (2012), existe uma hierarquia formalizada na estrutura da companhia, mas que “funciona mais por nome do que na prática.” Na realidade, as funções são claras, mas, de acordo com Sena (2013b), há a permissão para um interferir no trabalho do outro. As decisões importantes a respeito do grupo são tomadas coletivamente a partir de duas principais estratégias diferentes. A primeira é uma reunião de produção artística que acontece uma vez por semana; e a

⁴⁸ Historicamente, grupos e companhias de dança eram diferenciados principalmente pelas condições de trabalho em cada um deles. Participar de uma companhia implicava ter um trabalho fixo, muitas vezes com carteira profissional assinada e salário mensal, além das garantias dos direitos trabalhistas. Ainda representava o cumprimento de horários determinados na rotina de trabalho, além das apresentações. Na maioria das vezes, a estrutura organizacional também se mostrava mais rígida se comparada aos grupos. Por sua vez, o grupo, não apresentava tanta rigidez em sua estrutura, mas ao mesmo tempo também não possuía garantia de financiamento e condições fixas de trabalho para seus artistas. Atualmente, percebo que essas fronteiras têm se borrado, apesar de ainda existirem organizações de dança que seguem exatamente esse pensamento.

segunda é um grupo de discussão em uma rede social online, no qual se faz teste de vinhetas, de vídeo, aprovação de peças gráficas e o compartilhamento de ideias a respeito da companhia. O princípio de tomada de decisões é a valorização da opinião de todos os presentes.

Além disso, os integrantes da Etc. mantêm uma comunicação frequente fora dos horários de encontro oficiais da companhia, através de telefone, mensagens de texto e redes sociais, como Facebook, por exemplo. De acordo com Marcelo (2013b), ele “liga para o povo o tempo inteiro”. A abertura para essa comunicação extra-horário é incentivada por ele por acreditar que a companhia é formada por “um bando de amigo [*sic*] que adora fazer o que faz [...] eu acho que eu tomo essa iniciativa [...] porque eu, na verdade, vejo que tem espaço. Quando eu sinto que a pessoa está um pouco distante, eu diminuo essa relação.” (SENA, 2013b). Assim, acontece de, por vezes, alguém receber mensagens de texto às 2h da manhã ou nos domingos à tarde. Para Marcelo (2013b), essa prática se torna relevante porque, dessa forma, corre-se menos o risco de esquecer alguma ideia ou pensamento importante a respeito da companhia e suas criações. “Às vezes, você dá muita importância a isso hoje, amanhã você fala: ‘Ah, nem era tão importante.’ E, na verdade, aquilo era importante, mas você esquece até porque achou importante, você lembra só da ideia, mas não lembra o valor da ideia.” (SENA, 2013b).

Várias das sugestões nascidas nas tempestades de ideias não são postas em prática imediatamente. Então, algumas delas são anotadas num banco de ideias, chamado Planos Futuros, para serem realizadas posteriormente. Esse banco de ideias é atualizado nas reuniões de produção artística.

Dessa forma, a companhia investe em um modo diferente de gestão: passa a compartilhar também as responsabilidades de produção, da escrita de projetos, as escolhas do que criar e do que inscrever nos editais, envolvendo todos os seus integrantes, em medidas diferentes, conforme a competência de cada um e as diversas áreas em que são solicitados. Ao mesmo tempo, é criado um espaço para que as características pessoais apareçam e seu desenvolvimento possa ser estimulado. Para Sena (2012), a manutenção desse tipo de prática é um desafio aceito por ele cotidianamente, pois, como diretor, ele afirma que “o caminho mais fácil é chegar com tudo decidido. Mas é mais interessante ver como muitas vezes as discussões mudam as decisões, cada um muda também e cede um pouco e, no final, fica uma decisão em coletivo.”

O trabalho em comunidade, no coletivo, pressupõe a condição do estar (do processo) e não do ser (da essencialidade individualista). Contribui para a constituição de sociedades que atuem de modo compartilhado, que convivam na e não dissolvam diferenças. Instiga procedimentos num trânsito quase sempre turbulento, porque incerto. As respostas não estão prontas, referenciadas naquilo que já foi proposto. Elas atuam em busca de possíveis soluções, que correm o risco de não serem imediatamente reconhecidas e/ou aceitas. (SETENTA, 2008, p. 98).

Com isso, admite-se e é valorizada dentro da companhia a exposição de posicionamentos diversos a respeito de um mesmo questionamento. Há a estima por posturas flexíveis, democráticas e, por vezes, até indefinidas em detrimento daquelas autoritárias e invariáveis, outrora tão comuns em companhias de dança. Segundo Bhabha (1998, p. 240), “esse ‘indeterminismo’ é a marca do espaço conflituoso [sic] mas produtivo [...]”. Ou seja, a presença das diferenças gera conflitos dentro das estruturas, que são canalizados para que, a partir deles, haja construções, e não apenas discordâncias; o conflito é considerado um fator impulsionador para a busca de soluções, para a produção e também para a criação.

Ressalta-se a existência aí de um espaço de troca, interação e encontro. Sob essa perspectiva, é necessário falar de identidades coletivas que se constroem mutuamente, a partir de interesses móveis que interferem nos modos de organização do fazer dança. A opção política da diferença vem subverter os processos que fixam identidades individualizadas. [...] Trabalhar de modo compartilhado estimula uma maneira performativa de proceder; uma enunciação marcada pela performatividade; uma escolha política pela produção de diferença nas maneiras de organizar o fazer-dizer da dança contemporânea. [...] Na performatividade, substitui-se unidade por singularidade. Seu fazer-dizer não produz consenso, mas exercita a produção do comum, do coletivo, do compartilhado. (SETENTA, 2008, p. 94 e 101).

O reflexo dessa forma de trabalho na Cia. Etc. é a crescente democratização das relações, não apenas nos aspectos burocráticos, mas reverberando também nos processos de criação artística. Marcelo Sena fala dessa reverberação na prática artística da Cia. Etc. da seguinte forma:

E acaba que na criação é assim também. Uma pessoa coordena determinada área ou assume determinada função na criação, mas todo mundo interfere no trabalho do outro. Quem é de música fala da coreografia, e vice-versa. Os bailarinos [intérpretes-criadores] opinam sobre a filmagem ou edição das videodanças... E tudo isso é feito com tranquilidade e generosidade em relação ao trabalho do outro. (SENA, 2012).

Dessa maneira, acontece uma relativização entre os papéis assumidos dentro da companhia e uma valorização equiparada das funções e trabalho de todos, descentralizando também as responsabilidades e o tradicional papel do diretor/coreógrafo. O processo criativo é compartilhado, então, desde o início; os temas das criações não partem apenas do coreógrafo e, nas palavras de Sena (2014a, p. 2), “todos passam a ser mais cúmplices do que está sendo gerado”.

De acordo com Sena (2014a), geralmente, os processos criativos na Etc. se iniciam a partir de um tema, ideia, inquietação ou questionamento que parte de um dos integrantes da companhia e que vai sendo compartilhado nos ensaios e convívio pessoal. A partir das conversas e ideias surgidas, algum aspecto do objeto se destaca e passa a gerar uma vontade de criação, de aprofundamento das investigações sobre ele. Daí em diante, normalmente, é iniciado um processo de estudos teóricos e experimentos práticos para sentir a potência de criação do objeto estudado. Em quase todas as criações de espetáculos da companhia, o processo tem duração maior que um ano para chegar a sua conclusão. Já os outros produtos artísticos, como as videodanças e os podcasts, têm um tempo de criação muito menor, variando de uma semana a três meses, por exemplo. Além disso, Sena (2014a) destaca que, no caso das videodanças, por terem tido uma participação ativa de Breno César no processo criativo, normalmente como diretor, várias delas partiram de estímulos plásticos também.

Essa maneira de trabalho gera sempre uma prática cotidiana atrelada aos processos de criação que estão sendo vivenciados em cada momento. Na Etc., há um horário fixo estabelecido (de segunda a sexta-feira, das 9h às 13h), e uma rotina de trabalho também determinada (em um dia da semana acontece a reunião de produção artística, outro dia é reservado para o grupo de estudos e nos outros três dias acontecem os ensaios, os laboratórios de criação, as passagens de espetáculos de repertório, as aulas e experimentos audiovisuais e sonoros). Contudo, a forma como essa rotina é organizada e o que será propriamente realizado cada dia é decidido de maneira bastante flexível, de acordo com as necessidades circunstanciais da companhia.

Assim, não existe uma técnica de dança que é obrigatoriamente trabalhada na companhia – as aulas técnicas são escolhidas a partir do que é preciso para cada criação, com certa prioridade para as aulas ligadas à educação somática; essas aulas, por sua vez, podem ser ministradas por qualquer um dos integrantes da

companhia – o que é decidido a partir do contexto vivenciado e das potencialidades de cada um, sendo o rodízio entre eles uma alternativa muitas vezes vivenciada dentro da rotina da Etc. Em relação a esse último aspecto, Sena (2014) destaca que a pessoa que dá aula não necessariamente é aquela que vai dirigir o próximo espetáculo, mas as aulas precisam estar ligadas à criação em voga. Por outro lado, a direção dos espetáculos não fica restrita somente ao diretor da companhia, mas pode ser uma função ocupada por qualquer integrante da equipe. Sobre essa questão, Sena (2014a) afirma:

Ser artista da dança, tendo o corpo como individualidade e processos históricos ali vividos, trouxe outra forma de pensar coreografia. Com a criação de Silêncio (2004), passamos a perceber outro modo de fazer dança, de fazer coreografia, indo para um processo mais próximo do "intérprete-criador", [sendo] o coreógrafo [...] alguém que estimula o bailarino a buscar seu modo de dançar e contribuir com o espetáculo, [Mais] do que alguém que cria os movimentos corporais do espetáculo e transmite ao bailarino. (SENA, 2014a, p. 2).

Segundo Setenta (2008), essa forma de trabalho está mais interessada no “como” fazer dança a partir das proposições de determinada criação e não possui como pressuposto uma forma de organizar conhecimentos técnicos ou passos aprendidos anteriormente; antes, busca novas formas de resolver no corpo as inquietações e questionamentos que são motes para as novas produções artísticas, como podemos ver no comentário abaixo:

Pensar nesse tipo de ‘como’ já indica uma maneira diferenciada de tratar assuntos de dança, pois prioriza esse ‘como’ em cada corpo, isto é, no modo de resolver que cada corpo encontra e que é discutido e tratado no coletivo. A própria noção de companhia de dança passa a ser outra, nesses casos, abandonando a estrutura na qual coreógrafo cria sozinho e depois passa as suas invenções para seus bailarinos, a quem cabe tentar reproduzi-las em seus corpos da melhor maneira que conseguirem. Como no coletivo, as vozes são plurais, feitas do compartilhamento com as outras vozes, os artistas envolvidos nessa prática passam a também ser co-autores [*sic*], uma vez que participam de um processo que é sempre co-evolutivo [*sic*]. (SETENTA, 2008, p. 99).

Em relação à questão da autoria, na Cia. Etc., para cada criação, a ficha técnica é construída a partir da forma como cada um foi solicitado no processo criativo daquela obra. Assim, há titulações diferentes para criações diferentes. Os papéis podem sofrer mudanças a cada nova criação artística, o que demonstra,

também no aspecto autoral, um pensamento performativo. Em algumas situações, os papéis mudam no decorrer do processo criativo, como exemplifica Sena (2013b):

[...] em *Rebu*, eu assinei a direção junto com ele [Breno César]. Que foi uma coisa que é a primeira vez que ele não assina direção sozinho no vídeo, né?! E, pra mim, foi um momento bem importante, porque foi depois de um ano de pesquisa, e eu chegar com ele, dirigindo junto com ele. Pra mim, isso foi importante, porque eu estava também dirigindo o vídeo, só que isso aconteceu naturalmente; depois que a gente descobriu que eu estava dirigindo junto com ele. [...] E, assim, aos poucos, eu entrei lá no universo dele e dirigi junto com ele a coisa, sem nem eu nem ele percebermos. (SENA, 2013b).

Dessa forma, a criação dos créditos é sempre passível de discussão entre os artistas da companhia e, segundo Sena (2013b), além de abarcar as questões de autoria, esse processo se torna importante por envolver também a forma como cada pessoa se define naquele momento e naquele trabalho.

No que diz respeito aos registros dos processos criativos, eles se tornaram constantes após a realização da pesquisa *Pele e Ossos* (2008). No período anterior, foram produzidos apenas alguns escritos pontuais, como em *Feira de Cordéis*, por exemplo. Atualmente, esses registros envolvem várias ferramentas, como fotos, textos, desenhos, vídeos e gravações em áudio. Mas a escrita ganha certo destaque, de acordo com Sena (2014a, p. 2): “Com a escrita, tornamos o processo mais consciente, e podemos compartilhar entre os criadores alguns pensamentos que nem sempre chegam a ser expressos nos ensaios.” Esses registros são mais comuns nos processos criativos relacionados a espetáculos. No caso das videodanças, podcasts, documentários, audiodanças, etc., normalmente, os registros escritos se restringem à criação de roteiros.

Para ter um canal de comunicação com o público e exposição desses registros, além de fazer divulgação das criações e ações da companhia, a Etc. opta pela manutenção de um blog⁴⁹. Esse espaço virtual foi concebido tanto para servir de memória dos processos criativos e momentos específicos da companhia quanto como lugar de exercícios de criação, tendo em vista que muitos textos lá postados surgem como extensão dos laboratórios de criação. Outras ideias que não necessariamente se relacionam com os espetáculos, mas que expressam os diferentes pensamentos da companhia, também encontram no blog um espaço de difusão.

⁴⁹ Cf. <<http://ciaetc.com.br/home/?cat=25>>. Acesso em 26 jul. 2014.

Atualmente, o que preocupa a companhia em relação à manutenção de uma produção constante é a sustentabilidade financeira, cuja fonte de verbas é o envio e aprovação de projetos, principalmente, nos editais estatais. Com os recursos adquiridos nos projetos, a companhia sempre se organiza para ter um caixa específico para suprimento de suas necessidades, além de garantir o pagamento de seus integrantes. Outras fontes de renda seriam as apresentações dos espetáculos, que, no caso de o cachê dos artistas estar garantido por projetos, a arrecadação da bilheteria é destinada para o caixa da companhia; e a venda dos livros e DVDs produzidos no ano de comemoração de 10 anos, que normalmente são vendidos a valores não muito altos. Apesar das dificuldades financeiras, que em determinados momentos se acentuam, a companhia segue com sua produção diversificada e com um trabalho diário em sua sede, que hoje está localizada na cidade de Jabotão dos Guararapes, na residência de Marcelo Sena.

RESULTADOS DA PLURALIDADE . 2.3

Como vimos, os resultados artísticos da Cia. Etc. são diversos e plurais tanto em seus processos criativos quanto nos formatos de apresentação. Além dos resultados artísticos, a companhia também tem investido em materiais e eventos com caráter pedagógico. Dessa forma, já são 15 criações de dança para a cena, entre espetáculos, solos, intervenções urbanas e coreografias; 40 criações em vídeo, que envolvem videodanças, documentários, versões de espetáculos para vídeo, experimentos, registros de bastidores e de eventos promovidos pela companhia, dentre outros; 24 edições do podcast *Rádio Etc.* e 11 do podcast *Contracorpo: conversando com dança*; além de 5 oficinas, 4 pesquisas, 1 livro e 1 DVD no âmbito pedagógico.

Em relação as suas concepções de organização e criação, percebemos uma afinação com o pensamento performativo apresentado por Setenta (2008) e também uma preocupação constante com a coerência dramática em suas obras. Atualmente, a construção dramática de suas criações praticamente só ocorre a partir de um pensamento ligado à dramaturgia de processo, apresentada no primeiro

capítulo, na qual as escolhas dramáticas acontecem durante o processo criativo, e não, de antemão.

A interligação dessas duas práticas colabora para a construção de um ambiente de troca contínua, no qual cada sujeito tem espaço para colocar-se e reconhecer-se no tempo presente. Assim, as diferenças não são rejeitadas, mas vistas como um fator impulsionador de produção e criação. O exercício da negociação se torna constante, o que reverbera também de forma política para além das relações internas da companhia. Essa é uma das consequências apresentadas por Setenta (2008):

É interessante lembrar que quando se pratica dança num espaço coletivo, aprende-se também a funcionar coletivamente fora dele, ou seja, na sociedade, com consequências [sic] prioritariamente políticas. Passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias. Impõe-se o exercício da negociação, 'uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios [...] que abrem lugares e objetivos híbridos...' (BHABHA, 1998, p. 51). (SETENTA, 2008, p. 99).

É, então, a partir do contexto histórico, de organização e criação da Cia. Etc. que passaremos à análise dramática da videodança *Maxixe*, obra que, coerentemente, resulta daquilo a que a companhia se propõe a ser.

A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA EM *MAXIPE* . 3

A sensualidade, a comicidade e o exagero são alguns dos elementos utilizados para a construção dessa videodança, que teve o ritmo do maxixe como mote inspirador para sua narrativa. O trabalho imprime um movimento circular contínuo entre as personagens, que contamina os corpos em seu entorno, transeuntes do Mercado de São José, no centro do Recife.

Cia. Etc.⁵⁰

Esta é a forma que a Cia. Etc. apresenta *Maxixe* ao público. Lançada em comemoração aos 10 anos da companhia, em 2010, a videodança tem sua ficha técnica composta da seguinte maneira: direção e roteiro de Breno César; José W Júnior, Liana Gesteira e Marcelo Sena como intérpretes-criadores; produção de Hudson Wlamir; fotografia e edição também de Breno César; trilha sonora original de Marcelo Sena; arte sonora e bandolim de Guga S. Rocha; caracterização de Maria Agreli; e realização da Cia. Etc.

Todavia, a leitura dessa ficha técnica não nos dá a noção de como seu processo criativo desenvolveu-se coletivamente; aliás, pode até nos levar ao entendimento de que, nas criações da Etc., cada pessoa ocupa e desempenha um papel extremamente definido, sem interferências do restante da equipe, descrição que nada tem a ver com a forma de trabalho da companhia, como observamos anteriormente.

Portanto, a fim de esclarecer como se deu a construção dramaturgica em *Maxixe*, neste capítulo, apresento descrições e reflexões acerca de seu processo criativo, baseada nos depoimentos de Marcelo Sena, Breno César e Liana Gesteira, além de elaborar também uma das formas pelas quais se pode analisar dramaturgicamente a videodança.

MAXIXE EM PROCESSO . 3.1

Maxixe surgiu de uma proposição de José W Júnior para que a Cia. Etc. investisse na criação de um espetáculo a partir da relação do corpo com o círculo. De acordo com Marcelo Sena (2012), diretor da companhia, a princípio, a ideia

⁵⁰ Cf. site da companhia. <<http://ciaetc.com.br/home/?p=147>>. Acesso em 03 ago. 2014.

pareceu meio “batida”, ultrapassada, já que a dança, em alguns momentos de sua história, é fortemente marcada pela relação com a circularidade. Mesmo assim, a sugestão foi acatada e se iniciaram alguns laboratórios corporais com esse foco. Após alguns dias de improvisação dirigida, Sena propôs que esse mote fosse utilizado para a criação de uma videodança, e não, de um espetáculo.

A proposta foi aceita e, assim, iniciaram-se os investimentos para a criação dessa nova videodança. A partir desse momento, Breno César, então fotógrafo e videoartista da companhia, passa a acompanhar todos os laboratórios de criação. César (2012) afirma que a ideia da videodança veio a calhar também com seus desejos como criador, pois, na época, estava motivado a investir num processo criativo que partisse de algo simples e trouxesse leveza em seu resultado. Já para Liana Gesteira (2014), o processo proposto para *Maxixe* era importante naquele momento para a Etc. porque a companhia estava se propondo a realizar uma videodança a partir de um caminho diferente daquele trilhado na criação da videodança anterior, *Súbito* (2009); dessa vez, a criação seria iniciada por uma proposição corporal, e não, através de um estímulo plástico. Ou seja, o desafio era, a partir da investigação corporal, desenvolver uma ideia plástica.

Dessa forma, o processo criativo foi iniciado tendo a circularidade no corpo como mote. Nesse momento, não havia nenhuma outra definição do que viria a ser construído ou de como seria a videodança em sua forma final. Diante disso, é possível inferir que a construção dramaturgical de *Maxixe* se deu a partir de um processo criativo afinado ao pensamento da *dramaturgia de processo*; ou seja, a obra não teve sua dramaturgia construída de antemão, e sim, durante o próprio tempo de desenvolvimento de seu processo de criação, a partir da multiplicidade de vozes, do material humano dos artistas participantes e de materiais diversos (TOURINHO, 2009), como descrevo a seguir.

Os laboratórios corporais em torno da circularidade passaram, então, a fazer parte do cotidiano da companhia. Esses momentos eram compostos por um aquecimento e jogos de improvisação dirigida, nos quais os intérpretes-criadores exploravam as diversas possibilidades de criação de círculos com o corpo. Ganharam força os exercícios que propunham o isolamento de determinadas partes do corpo a partir das quais se experimentava o movimento circular, que deveria ser “passado” de uma parte à outra de maneira fluida.

A partir desses laboratórios, surgiu o outro eixo que guiou a construção dramatúrgica de *Maxixe*: a comicidade. Breno e Marcelo falam do surgimento desse novo eixo de maneiras diferentes, as quais considero complementares, tendo em vista que cada um fala de seu lugar na companhia e que vários elementos são trabalhados paralelamente em um processo criativo. Assim, de acordo com César (2012), esse elemento cômico surge a partir de algumas músicas utilizadas por Marcelo nos exercícios: “E a gente foi descobrindo algumas músicas que Marcelo trouxe... [ele] foi trazendo músicas de Ernesto Nazareth, maxixe, e a gente viu que essas músicas traziam humor na construção do corpo. E aí, a gente viu que poderia trabalhar com humor [...]”. Por sua vez, Sena (2012) acrescenta outro fator que foi determinante para a descoberta desse humor, que ele descreve da seguinte maneira:

[...] a gente começou a usar mesmo essa repetição do círculo, essa repetição, repetição. E aí, à medida que a gente ia ensaiando várias vezes na semana [...] aquilo ia dando um cansaço, um cansaço, um cansaço. E desse cansaço, começou a ficar engraçado, a gente começou a mancar, doía aqui, doía ali, ia se ajeitando. E, um dia, a gente fazendo isso, a gente começou a rir da gente mesmo fazendo aquilo e falou: “Gente, se a gente trabalhasse, [para] além dessa coisa dos círculos, [...] também com esse cômico?!” Usa o próprio ruído, né?! A própria falha do que está acontecendo na dança pra trazer o próprio corpo. E aí, a gente continuou construindo, sem evitar esses ruídos, né?! Foi fazendo, foi fazendo... (SENA, 2012).

Decidiu-se, então, assumir o humor como segundo eixo dramatúrgico da videodança definitivamente. De acordo com esse novo aspecto, Breno propôs a construção de um trabalho com personagens. “Como a gente estava trabalhando com as circularidades, eram personagens que ficavam meio que se seduzindo, na forma circular, né?! Assim: um que seduzia o outro, que seduzia o outro, que seduzia o outro, e ficava nessa circularidade também.” (CÉSAR, 2012). Com o estabelecimento de um trabalho com personagens, cada intérprete-criador foi elaborando uma identidade para seu personagem, uma forma característica de ele se movimentar.

Surgiu, assim, a ideia da criação de um roteiro para a videodança. Sena (2012) afirma que esse momento foi importante para a companhia por proporcionar uma série de discussões em grupo que colaboraram para a feitura de videodanças de maneira mais consciente, a partir de então. As conversas sobre como construir *Maxixe* começaram a abarcar questões para além do roteiro, como, por exemplo, a

forma de utilização de determinadas ferramentas do vídeo. Alguns questionamentos giravam em torno de reflexões como: “se a gente fizer assim o que é que vai acontecer no vídeo? Esse movimento circular no corpo é diferente do corpo circulando e a câmera parada? E se o corpo está parado e a câmera circula? E se na ideia de edição tem uma ideia de repetição que traz essa ideia do círculo?” (SENA, 2012). Em busca de soluções para essas questões, Breno passa a participar dos laboratórios corporais não apenas observando e comentando, mas com a câmera, a fim de pensar uma movimentação para si, como fotógrafo, e conseqüentemente para a câmera, que estivesse de acordo com a dramaturgia que estava sendo construída. Para Marcelo, é no processo de criação de *Maxixe* que se inicia a pesquisa da Cia. Etc. acerca de videodanças.

A partir de então, surgiu um roteiro flexível, que poderia ser adaptado de acordo com as necessidades da criação. Esse roteiro seguia um enredo simples que faz alusão à comédia pastelão: uma mulher seduz dois homens ao mesmo tempo e, alimentando esse jogo de sedução, hora deseja um, ora o outro, brinca com os dois e acaba escolhendo continuar sozinha, deixando os dois para trás. Entretanto, esse roteiro se configurou apenas como lugar de vazão do trabalho corporal que estava sendo elaborado simultaneamente. Assim, junto com o desenvolvimento do enredo do triângulo amoroso presente na videodança, as questões corporais eram aprofundadas.

A circularidade passa a ser trabalhada isoladamente nos diferentes membros do corpo. Dessa forma, os membros superiores são trabalhados independentemente dos inferiores, bem como um independente do outro. Foram realizados exercícios em que apenas um braço era movido, enquanto o outro estava reto; ou o tronco se movia circularmente, enquanto os braços estavam fixados em uma posição; ou ainda a circularidade partia do movimento da cabeça ou dos ombros. Quanto mais tempo era investido nos jogos de improvisação, mais os intérpretes-criadores se apropriavam das características que queriam atribuir a seus personagens.

Nas relações que eram construídas entre os intérpretes-criadores, durante os laboratórios, surgiu outro elemento importante para que a ideia dos personagens tomasse forma: o uso das expressões faciais, que, segundo Sena (2012), foi evitado na companhia durante muito tempo. O rosto e o olhar ganharam relevância na criação, e a introdução desse novo aspecto modificou a dinâmica dos ensaios, que passaram a ter uma tônica cômica mais aguçada.

Nos momentos de criação, também eram utilizados diversos estímulos sonoros, normalmente, propostos por Marcelo. Segundo ele (2012), a ideia era fazer uso de músicas que despertassem a vontade de dançar e girar. Uma das músicas utilizadas, um maxixe – composição de José Miguel Wisnik, para o espetáculo *Nazareth* do Grupo Corpo –, mostrou-se como estímulo mais significativo para a execução da movimentação corporal proposta. Marcelo começou a pensar, então, na criação da trilha sonora a partir da referência do ritmo maxixe. A partir desse momento, o grupo iniciou também uma pesquisa teórica e audiovisual sobre o maxixe, abarcando tanto a vertente musical quanto a dança, aspectos que viriam a dar o título da videodança e o direcionamento para o restante da criação.

Dessa forma, a Etc. se depara, através do estudo, com o maxixe como dança brasileira que fez bastante sucesso entre as classes menos favorecidas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. E que, por sua liberdade coreográfica, a qual imprimia sobre a dança um aspecto lascivo e imoral de acordo com os padrões da época, sofreu grande reprovação dos moralistas mais abastados. O maxixe foi, então, relegado aos clubes carnavalescos e teatros de variedades e de revistas, que ofereciam ingressos a baixo custo e davam grande rentabilidade aos seus proprietários (EFEGÊ, 2009).

Jota Efegê (2009) afirma que ao nome maxixe dão-se várias interpretações, não se chegando a descobrir ao certo qual sua origem. Aquela que é mais aceita é a que relaciona à dança a planta homônima, por ser esta uma vegetação rasteira, que cresce e prolifera-se no chão. Algumas outras possíveis interpretações apresentadas por Efegê (2009) são: 1. O nome da dança vem de machice (dança de macho) e que, portanto, deveria ser escrita machiche; 2. O fruto do maxixeiro (planta), por ser formado por muitas centenas ou milhares de sementes agrupadas em seu âmago, é comparado aos bailes de ínfima classe, criolésus, onde aconteciam os maxixes, sempre apertados pela grande quantidade de pessoas que os frequentavam; 3. A dança ganhou esse nome por ter um sujeito, cujo apelido era Maxixe, dançado um lundu de uma maneira nova, num carnaval na sociedade Estudantes de Heidelberg, o qual foi imitado e toda a gente começou a dançar como o Maxixe. De toda forma, o que todos esses usos têm em comum é a forma pejorativa com que normalmente foram utilizados, servindo a designar reunião ou dança ou música de baixa classe e qualidade.

Para que seja possível entender um pouco do por que o maxixe era alvo comum do preconceito moralístico da época, transcrevo abaixo trecho do livro *Maxixe: a dança excomungada* de Efegê (2009) que faz uma breve descrição da dança:

A dança é que interessava, com seu mexe-remexe, com o aconchego dos pares, os corpos inteiramente unidos um ao outro, pernas coladas, despreocupados do “muito juntos” e do “muito apertados” não permitidos na prudência convencional na pudicícia convencional dos salões elegantes. (EFEGÊ, 2009, p. 103).

Por outro lado, a dança guardava intensa relação com a circularidade almejada pela Cia. Etc., e que vemos no resultado final da videodança *Maxixe*, como podemos perceber nesta outra descrição de João Phoca, também presente no livro de Efegê:

De quando em quando, rodopiam para a esquerda em voltas vertiginosas tão rápidas que dão, a quem aprecia, a impressão de que os dois vão cair, não se poderão sustentar naquele doido gira-girar. Isso tudo, porém, é feito com graça, com suavidade nos meneios, com flexuosidade nos coleios... (PHOCA apud EFEGÊ, 2009, p. 54).

O maxixe também teve sua aparição no cinema, apesar de este ser ainda incipiente. Paschoal Segreto foi quem exibiu pela primeira vez, em janeiro de 1900, uma sessão especial para a imprensa, composta por três títulos: *Chegada da Barca de Niterói*, *Os Três Palhaços* e *Maxixe do Outro Mundo*.

Tais vistas, que constituiriam os filmes de um futuro próximo, seriam, como é de se supor, uma espécie de caleidoscópio, ou lanterna mágica, simples projeções, talvez os *slides* de nossos dias, que, no caso do maxixe, para dar idéia [*sic*] da dança, teria figurações sucessivas da coreografia. Era, no entanto, o maxixe levado para o cinema, dentro das possibilidades da época. (EFEGÊ, 2009, p. 78).

Em 1910, o maxixe é tema de outro filme, cujo título era *Efeitos do Maxixe*. A partir de 1920, a popularidade do maxixe é reduzida, na medida em que o samba carioca começa a ganhar os espaços antes dominados pela “dança excomungada”.

A partir desse contexto do maxixe, a Cia. Etc. decide continuar o processo criativo criando um paralelo entre o universo do maxixe no início do século XX e aqueles que viriam a ter relação com ele hoje em dia. De acordo com Sena (2012), o direcionamento surgiu a partir de perguntas como: “O que é considerado baixo

hoje?"; "Que músicas são tratadas assim?"; e "Em que lugares é possível ouvir, tocar e dançar esse tipo de música?". Assim, a pesquisa enveredou por lugares dançantes que, de certa forma, são pejorativamente tratados pelo tipo de música que tocam ou pelo público que os frequentam, como o Clube Bela Vista e o bar 100% Brasil, ambos em Recife.

[...] percebemos que essa dança circular entre dois remetia ao maxixe, dança considerada vulgar, que era dançada por negros e pessoas de classes excluídas socialmente. Daí, fomos levando esse ambiente popular e vulgar para todos os outros elementos: música, figurino e escolha do local de filmagem. (GESTEIRA, 2014, p. 2).

Como afirma Liana Gesteira (2014), o universo popular, sensual e colorido foi incorporado à criação da videodança. Assim, Marcelo Sena, ao criar as músicas que compõem a trilha sonora de *Maxixe* tenta fazer uma atualização do ritmo, buscando o que viria a ser o maxixe de hoje. Ele cria, então, inspirado no ritmo do brega, do pagode, do arrocha e, obviamente, do maxixe original.

Quando eu comecei a tentar juntar essas coisas, aí, fui criando um ritmozinho. Brinquei com a coisa do teclado, do ritmozinho, que você sabe que é a coisa de teclado mesmo que está tocando [melodias prontas]. Saber também tocar isso meio que errando, também jogando ruído na música. Têm notas que são tocadas erradas de propósito, que é o próprio ruído [...] que [também] foi gerando círculos cômicos [no] vídeo. (SENA, 2012).

O acabamento da trilha sonora acontece com a chegada de Guga Rocha ao processo. Ele agrega às três músicas criadas por Sena efeitos de paisagem sonora, que são os sons pertencentes ao ambiente onde a videodança foi gravada, como, por exemplo, o som da vitrola de fichas, os passos no chão, a máquina de costura, as vozes das pessoas em volta; além de também introduzir um bandolim à versão original. Assim como os outros elementos da criação, as versões da trilha sonora também foram discutidas por toda a equipe, até se chegar a que foi utilizada no vídeo.

Quando se iniciaram as discussões acerca de aonde viria a ser gravada a videodança, surgiu a ideia de investir em um local público, de caráter popular, no qual, de acordo com Sena (2012), seria possível causar algum tipo de estranhamento e também de contaminação. Das possibilidades cogitadas sobre qual local poderia ser ideal pensou-se numa feira livre, onde muitas pessoas transitam

com frequência. O grupo foi, então, a duas feiras. Uma no Mercado de Afogados e outra no Mercado de São José.

Como locação, o Mercado de São José foi escolhido por ter ruas mais largas em seu entorno e um colorido maior em sua paisagem, o que se ajustaria melhor à proposta dramatúrgica que estava sendo construída para a videodança. Por sua vez, a locação do bar já havia sido prevista também no roteiro – como local de início e fim do vídeo – e, dentre as possibilidades que existiam próximas ao mercado, o Bar do Índio foi escolhido por já possuir uma decoração composta por cores exuberantes e objetos, como a vitrola de ficha e mesas plásticas, que poderiam ser utilizados para integrar a narrativa da videodança.

Já do Mercado de Afogados viria a escolha do figurino, que foi totalmente comprado em sua feira por todos os integrantes da companhia juntos. As roupas extravagantes foram escolhidas, segundo Breno César (2012), por estarem de acordo com o universo do brega, do exagero e da exuberância pretendido na videodança, o que contribuiria para a criação de uma atmosfera cômica nas cenas. De acordo com Sena (2012), a estética pensada para o figurino também se relaciona com aquela “mais clichê mesmo do latino, da cultura latina, do colorido, do meio brega, do meio cafona [...] que lembram também esses lugares dessas festas”.

Depois de as roupas estarem compradas, surgiu a necessidade de agregar acessórios que as valorizassem e dessem a cada personagem uma caracterização própria. Nesse momento, Maria Agrelli foi convidada a fazer parte do processo, sendo responsável pela caracterização da videodança. Assim, ela pensou em cores, combinações, acessórios (bolsa, sandálias, relógios...), maquiagem e forma de vestir as roupas compradas.

Após aproximadamente dois ou três meses de ensaios e definições, as gravações aconteceram em cerca de três dias: um, na locação do bar; e dois, nos arredores do Mercado de São José, no centro do Recife. Os lugares específicos de gravações externas foram decididos em conjunto na medida em que eram avaliadas as condições do local. As tomadas realizadas no bar puderam, ao contrário, ser planejadas e organizadas antecipadamente. Durante o processo de filmagem, a movimentação dos intérpretes-criadores seguia uma improvisação dirigida de acordo com o tema corporal investigado e aperfeiçoado na sala de ensaio. Segundo Liana (2014, p. 2), a opção pela improvisação aconteceu “para permitir a porosidade com o ambiente do mercado, possibilitando a interação com as outras pessoas que

estavam no local”. Assim, havia uma marcação espacial na locação para que Breno pudesse elaborar seu percurso enquanto filmava.

De acordo com o depoimento de Sena (2012), essa porosidade citada por Liana era importante naquele momento para a companhia porque era a primeira vez que eles estavam fazendo um trabalho que interferia no cotidiano de um local público e que, por causa dessa interferência, eles também consideravam o momento de filmagem como uma performance. Sobre esse aspecto da videodança, Sena (2012) comenta:

[...] a gente conversava muito sobre isso, assim: “Provavelmente, as pessoas vão interferir, ou pra recriminar, ou vão querer tirar onda, vão querer brincar, vão querer aparecer.” [...] E aí, foi um comando mesmo de Breno: “Se alguém entrar e fazer, deixa fazer. Se eu achar que está ruim para filmagem, eu vou lá e peço pra pessoa parar ou a gente para de fazer, mas deixem tudo acontecer enquanto vocês estiverem dançando, não parem de dançar. Continuem.” E aí, aconteceu. Aconteceram umas cinco vezes, eu acho [...] e que no vídeo eu acho que têm, talvez, duas. [Este momento] É muito legal, porque tem o risco de você estar exposto [...] Tem que ser 100%, tá valendo, tá todo mundo olhando. Não fique fazendo de conta que não tá, porque vai ser pior. Acredite e faça. E é uma adrenalina diferente, porque não é um público que vai pro teatro assistir dança, é o público dali. [...] A gente é que está entrando no lugar deles. [...] o que a gente propõe ali é [...] um deslocamento. Então, a gente tem uma responsabilidade quando a gente lida com aquilo ali, de fazer com que aquilo, realmente, mantenha a proposta da movimentação, do espaço onde a gente vai fazer e também de se contaminar com o que está acontecendo em volta. Em alguns momentos, a movimentação da gente se modificava um pouco, de acordo com as pessoas que estavam naquele lugar; a reação das pessoas fazendo com que a gente exagerasse um pouco mais ou menos; o próprio percurso; o chão onde a gente estava fazendo, tinha lugar que era escorregadio, tinha lugar que era mais firme. Foi muito legal. Eu acho que o principal foi esse contato com o lado de fora do teatro, o lado de fora da sala de ensaio. Eu acho que isso foi importante pra companhia, estava na hora da [sic] gente encarar esse outro público. (SENA, 2012).

Assim, durante as filmagens, havia a direção de Breno em relação ao desenvolvimento de cada cena, a qual estava aberta aos possíveis acasos em decorrência de se estar gravando numa locação pública. Ao mesmo tempo, ele (2012) afirma que a direção estava afinada às relações construídas na sala de ensaio. “Os personagens já tinham uma relação construída, e na hora a gente só fez moldar para o ambiente, para o espaço cenográfico, construindo uma narrativa um pouco mais clássica, mais compreensível.” (CÉSAR, 2012).

Ainda se tratando do processo de filmagem, no que tange à concepção de câmera, tanto Breno (2012) quanto Marcelo (2014b) afirmam que esta vinha sendo pensada já durante os ensaios. A participação de Breno nos laboratórios de criação

possibilitou a realização de alguns experimentos de vídeo já dentro da sala de ensaio. Essas gravações eram assistidas pela equipe em conjunto e, assim, discutia-se aquilo que funcionava ou não para enfatizar os eixos dramaturgicos da videodança. Um fator interessante nesse processo é a tomada de consciência também do corpo de Breno, descrita da seguinte maneira por Marcelo (2012):

E a gente, inclusive, começou a tomar consciência do corpo de Breno fazendo a coisa. “Breno faz com a gente algumas coisas.” Trazia ele pra perto. Aí, a gente começava também a dirigir esse corpo dele: “E se você girar aqui? Oh, se você fizer mais flexão do joelho aqui, você vai dar mais estabilidade. Se você fizer mais assim, não sei o quê. Aqui funciona, aqui não funciona.” Tinha coisas que ele filmava, que ele achava interessante, e daí a gente achava também. Tinham horas que não. [...] A gente discutiu muito a movimentação de câmera, inclusive enquanto ideias, às vezes, até sem saber exatamente o que era que ia aparecer: “Ah, e se câmera girasse em volta da gente?”. [...] sempre com [a ideia do] círculo. (SENA, 2012).

Enquanto a movimentação da câmera tornava-se um recurso do vídeo que servia, principalmente, à expressão da circularidade pretendida, as tomadas e os planos foram pensados para agregar o humor às imagens. Breno (2012) afirma ter pensado na captura das cenas tendo como referência a antiga comédia pastelão⁵¹, como os trabalhos de Charlie Chaplin e de *O Gordo e o Magro*. Dessa forma, ele optou por utilizar *raccords*⁵² característicos desse gênero audiovisual. Ou seja, *raccords* que, ironicamente, não garantiam uma continuidade do movimento, por ser aquela uma época em que a linguagem do cinema ainda estava se formando e a ideia do *raccord* linear ainda estava em construção.

Se a câmera pegava um prato caindo de um ângulo tal, se fosse mostrar um outro ângulo, daquele movimento, daquela ação, essa ação iria se repetir. Ela não ia pegar a continuidade daquele movimento do prato, ela ia repetir. Então, eram imagens, planos que repetiam algumas ações. Então, eu uso muito isso na câmera, eu gravava o mesmo plano umas duas ou três vezes, ou quatro, às vezes, pra que na edição eu pudesse repetir a mesma ação com um plano diferente. Às vezes, a câmera estava num mesmo lugar, mas a ação é que era diferente. É como nesses filmes mais antigos quando se tinha uma câmera mais afastada e tem uma ação, quando se queria mostrar o detalhe dessa ação, mostrava a ação num plano aberto e depois repetia a ação num plano mais detalhado. Foi isso que eu trabalhei, com essa coisa mais antiga, que gera um pouco de humor. (CÉSAR, 2012).

⁵¹ Gênero de comédia cinematográfica com predominância de cenas de artimanha, que faz uso de motivos de riso fácil. Alguns dos principais exemplos são os trabalhos de Charlie Chaplin, *O gordo e o magro*, *Os três patetas*, e, no Brasil, *Os trapalhões*.

⁵² *Raccord* é um tipo de montagem que objetiva garantir ao espectador uma continuidade da narrativa visual através de mudanças de planos, tanto quanto possível, apagadas como tais. Cf. Aumont, 2003.

Já na edição, o humor é construído através da aceleração do movimento. De acordo com Breno (2012), as imagens de *Maxixe* estão todas aceleradas, mesmo que em alguns momentos essa aceleração seja tão mínima que quase não é percebida. Marcelo (2012) afirma que esta videodança foi a que demorou mais tempo para ser editada. Primeiro foram feitos *teasers*⁵³, que, segundo ele (2012), deram “o gostinho da obra”, “brincaram com o mostrar e não mostrar”. Após as discussões acerca desses trechos editados e de realizadas as necessárias modificações, investiu-se tempo em mais dois processos para que se chegasse à finalização da videodança: a junção da trilha sonora às imagens; e a concepção dos créditos, que foram concebidos também como criação relacionada à dramaturgia da videodança, o que pode ser observado na estética da fonte utilizada, a qual guarda relação com o visual do vídeo e com referências estéticas do ambiente tanto na apresentação do título quanto nos créditos finais. A partir desse processo, é que *Maxixe* apresenta-se aos espectadores.

Como podemos perceber, muitas foram as escolhas estéticas e conceituais que a levaram a ser da forma como é, e não, de outra, dentre as tantas possibilidades oferecidas em meio ao seu processo criativo. Estas escolhas foram responsáveis pela configuração de cada uma das instâncias dramáticas da forma como aparecem em seu resultado final. Refletir sobre os efeitos dramáticos dessas escolhas é o objetivo que desenvolvo a seguir.

DRAMATURGIA EM *MAXIXE* . 3.2

Articular estas disciplinas – dança e vídeo – em um único gênero requer a reunião da análise crítica e teórica que o cinema, o vídeo e as artes visuais forneceram por um lado; por outro, estão as formas de construção da corporeidade e visualização exigidas por esta vinculação.

Alejandra Ceriani (2012, p. 286).

⁵³ Edição de pequenos trechos de vídeo, feita, geralmente, com o intuito de fazer publicidade. No caso de *Maxixe*, os teasers não foram utilizados com esse objetivo, mas serviram para que os trechos editados pudessem ser avaliados pela companhia como um todo.

De acordo com Marcelo Sena (2014b, p. 3), “a circularidade e o riso foram o mote dramaturgico de toda a videodança [*Maxixe*], e percebemos isso impresso nos diversos elementos, como figurinos, cenários, edição, música, coreografia...”. Essa transição de conceitos abstratos para sua materialização através de elementos, técnicas e recursos práticos é o que está em pauta na análise dramaturgica de *Maxixe* que proponho a seguir.

Através da descrição do processo criativo desta videodança, foi possível perceber quais caminhos levaram às escolhas estéticas e conceituais que compõem a dramaturgia de *Maxixe* a partir dos dois eixos principais citados por Sena: a circularidade e a comicidade. Aqui, desenvolvo, então, uma análise dramaturgica – dentre outras possíveis, se realizadas por outros pesquisadores – dessas escolhas, a fim de refletir sobre a contribuição das mesmas na corroboração dos eixos de criação determinados para a videodança.

Tal análise é proposta a partir de uma reflexão sobre cada uma das instâncias dramaturgicas da videodança, considerando aquelas sugeridas no capítulo 1, quais sejam: proposições corporais, textura espacial, figurino, sonorização, filmagem e edição. Por motivos didáticos, discorro sobre cada uma delas separadamente, mas ressalto a importância de percebê-las como um conjunto coeso na estrutura da videodança, o que muitas vezes acarreta a contaminação de uma pela outra. Ou seja, elas não podem ser consideradas isoladamente.

Além da circularidade e da comicidade já citadas, iremos considerar também quais escolhas contribuem para a manutenção da narrativa proposta, ou seja, pensar a respeito de como essa narrativa é construída; e para o envolvimento cinestésico do público com o vídeo. Este último aspecto é citado por Breno (2012) como um dos objetivos que ele busca ao fazer uma videodança:

Bom, videodança, pra mim, é isso. É fazer com que aquela ideia, aquela questão seja plástica; juntando a plástica com o movimento, [que] ela transborde a tela e atinja o corpo do espectador. [Em] *Maxixe*, eu queria que as pessoas [...] com a edição, com a movimentação, elas também participassem desse movimento de circularidade, e quando você vê o resultado, você vê que as pessoas estão reproduzindo aquele efeito, é assim: “Tá, conseguimos.” (CÉSAR, 2012).

São essas as questões que me proponho, então, a analisar, partindo da consideração de cada instância dramaturgica citada, a fim de refletir sobre como a dramaturgia de *Maxixe* foi construída e aparece no resultado final da videodança.

Proposições corporais

Da movimentação corporal proposta para *Maxixe*, é que vem o eixo dramático da circularidade da videodança. Como vimos, o processo criativo da obra iniciou-se a partir de uma investigação corporal a fim de desenvolver uma movimentação que envolvesse a criação de círculos no corpo e no espaço. Assim, o corpo, em *Maxixe*, é “[...] entendido como propositor dramático e sua lógica como condutora do processo dramático e expansora da dramaturgia.” (CORRADINI, 2010, p. 136).

Dessa forma, é possível perceber, ao assistir à videodança, que a movimentação corporal dos intérpretes-criadores sustenta, do início ao fim, o princípio da circularidade, especificamente em partes isoladas do corpo. A esta circularidade, no que se relaciona às proposições corporais, juntaram-se mais dois aspectos, a contaminação e a sensualidade, como comenta Liana Gesteira (2014, p. 2): “Construímos uma dramaturgia corporal baseada em círculos isolados em partes do corpo e que interagia com a corporeidade dos outros intérpretes e também trabalhamos esse estado de corpo de sensualidade.”

A sensualidade é acentuada corporalmente, na videodança, através da ênfase na expressão facial, principalmente, no que diz respeito aos olhares e aos sorrisos trocados entre os intérpretes-criadores durante o desenrolar do enredo. Em muitas situações, essas expressões são valorizadas através do enquadramento em plano próximo⁵⁴ ou *close*⁵⁵.

A proposição corporal também é a principal responsável pelo desenvolvimento da narrativa. Apesar de, na videodança, a Cia. Etc. não recorrer ao uso da linguagem verbal, a não ser no título e nos créditos finais, há uma história contada dentro dos padrões clássicos de narrativa. Ou seja, a videodança pode ser praticamente dividida em 3 atos, que seguem a lógica aristotélica de contar histórias (ARONOVICH, 2007). Segundo Aronovich (2007), no primeiro ato, geralmente, são apresentados os personagens, a ambientação e o início da história. No caso de

⁵⁴ Enquadramento de câmera considerado psicológico, no qual aparece na tela cerca de 1/3 do objeto ou personagem. Cf. Aronovich, 2007.

⁵⁵ Enquadramento de câmera considerado psicológico, no qual aparece na tela parte significativa do objeto ou personagem, como o rosto, por exemplo. Cf. Aronovich, 2007.

Maxixe, esse ato compreende a formação do triângulo amoroso entre os personagens. O ato acaba com a exposição de um problema. Sendo assim, em *Maxixe*, após a apresentação dos personagens e do ambiente – um bar –, acontece o momento de conquista, em que a mulher (personagem de Liana Gesteira) seduz o homem 1 (Marcelo Sena) e o homem 2 (José W Júnior). O fim do ato ocorre com a saída da mulher do bar, o que caracteriza o problema em questão.

No segundo ato, há o desenvolvimento da história, com a reação dos personagens ao problema apresentado no final do primeiro ato, o fortalecimento dos personagens, a tentativa de normalidade e um reconfronto com a problemática instalada, que pode vir de forma nova ou levemente alterada (ARONOVICH, 2007). Na videodança em questão, os homens 1 e 2 seguem a mulher pelas ruas no entorno do bar, na tentativa de se reaproximarem dela, até que ela some inesperadamente. Nesse momento, é instalada uma nova crise na trama.

O terceiro ato é aquele que encerra a narrativa. Nele, a trama deve ser resolvida, de acordo com o enredo proposto. Espera-se que ele contenha um clímax, as consequências do clímax e o desfecho da história (ARONOVICH, 2007). Em *Maxixe*, considero ser o clímax o momento de reaparição da mulher para os homens 1 e 2 e sua saída definitiva do enredo, deixando os dois para trás. Como consequência, os homens 1 e 2 voltam ao bar e, com o estabelecimento de uma nova relação entre eles, acontece o desfecho da videodança.

Como ressaltai anteriormente, toda a trama é contada sem o uso de palavras nem para contar a história nem entre os personagens. Tudo é narrado através das imagens e da forma como elas foram gravadas e editadas. Portanto, a narrativa segue o viés exposto por Rosiny (2012):

É notável que alguns exemplos de videodança mostrem um modo singular de narrativa. Entretanto, não é o texto nem a fala o que determina um enredo, mas os elementos dessa narrativa e o enredo estão sendo expressos através de movimentos e gestos. E, além disso, espaços diferentes e estruturas do tempo cinematográfico ajudam a transportar essas histórias. Todos os movimentos de câmera, pontos de vista e enquadramento podem funcionar como parâmetros para que uma narrativa crie qualquer possibilidade de ilusão. O nível da música e do som ajuda a construir ilusões ou enredos. (ROSINY, 2012, p. 139).

A consequência dessa forma de contar histórias, tão comum à videodança, é a criação de uma narrativa que deixa fissuras para que cada espectador construa sua própria interpretação, pois “[...] fica claro que o movimento fala uma ‘linguagem’

aberta. Isso fica menos determinado que os diálogos falados das obras cinematográficas e teatrais, abrindo, portanto, nossa recepção.” (ROSINY, 2012, p. 149).

Dentro dessa estrutura, na apresentação dos personagens, movimentos mínimos são valorizados através do uso recorrente de *close-ups*⁵⁶. Essa aproximação da câmera em relação ao personagem contribui para que o espectador tenha a tendência de se envolver mais com a trama, já que é possível estabelecer um contato tão próximo entre ele e o objeto em foco na tela. Isso, normalmente, não acontece quando o público assiste a uma peça de dança no teatro, pois, de uma forma geral, não é possível tal aproximação. O cinema traz essa possibilidade à dança.

[...] a câmera permitiu trazer para mais perto o detalhe, o gesto, a intimidade do corpo para mostrar que os mínimos movimentos corporais também estão operando as construções culturais: o fechar de uma pálpebra, o detalhe de um pé ao tocar o chão, a cabeça que gira, tudo é carregado de sentido [...] (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 51)⁵⁷.

O movimento circular característico de cada personagem é, então, introduzido no vídeo a partir da entrada da mulher em cena. Ao chegar ao bar, ela já desenvolve, em sua caminhada da porta à vitrola de fichas, sua movimentação característica com movimentos circulares que partem dos ombros e da cabeça. Após a escolha da música, acontece a cena em que ela seduz os homens 1 e 2 e os convida a dançar com ela no salão do bar. Nesse momento, eles também mostram ao público suas identidades no que se refere à movimentação. O homem 1 faz movimentos circulares com os braços e cambaleia no andar, e o homem 2 utiliza todo o tronco, girando sempre em seu próprio eixo. Essa proposição corporal é desenvolvida pelos três personagens até o final da trama, inclusive na locação externa (segunda parte da videodança).

Por a videodança ter possuído também um caráter performático no momento da gravação, chamando a atenção das pessoas que estavam ao redor da cena, o movimento circular serviu também para a criação de conexão entre os personagens

⁵⁶ Enquadramento de câmera considerado psicológico, no qual aparece na tela um detalhe de parte significativa do objeto ou personagem, como os olhos ou a boca, por exemplo. Cf. Aronovich, 2007.

⁵⁷ Tradução livre. Original: “[...] la cámara permitió acercarnos al detalle, al gesto, a la intimidad del cuerpo para evidenciar que en los más mínimos movimientos corporales también están operando las construcciones culturales: en el cerrar de un párpado, en el detalle de un pie al tocar el piso, en la cabeza que gira, todo está cargado de significación [...]” (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 51).

e de contaminação de alguns transeuntes. Assim, em um momento mais próximo do final das cenas externas, o diretor decide incluir na videodança o registro de interferências feitas por alguns transeuntes, realizando movimentos circulares de forma espontânea, o que os aproxima dos personagens, confirmando a abertura para o acaso descrita no processo criativo, e corroborando o humor almejado no desenvolvimento da videodança.

No final do vídeo, após a saída definitiva da mulher da trama, os homens 1 e 2 voltam ao bar – primeiro ambiente explorado. Na estrutura da última cena, os movimentos mínimos (expressões faciais) são novamente valorizados pelos *close-ups*, o que remete às primeiras cenas, fazendo com que a videodança como um todo se torne um grande círculo.



Fotografia 1 – *Maxixe 1*. Fotógrafo: Breno César.

Textura espacial

Esta instância dramatúrgica diz respeito a tudo aquilo que envolve a ambiência da videodança, como, por exemplo, o cenário, os objetos cênicos e a iluminação. Nesse sentido, a trama de *Maxixe* se passa em duas locações, uma interna (o bar) e outra externa (rua), que dividem o vídeo em, basicamente, duas metades, cronologicamente falando. A textura espacial segue a estética do exagero, da exuberância e da extravagância; ou seja, os ambientes estão sempre carregados

de muitas informações. Esses aspectos não chegam a ser um dos eixos dramaturgicos estabelecidos pela Etc., mas contribuem, principalmente, para que o humor tenha lugar. Essa instância dramaturgica tem sido cada vez mais relevante nas produções artísticas, como afirma Greiner (2005): “Já há alguns anos o ‘onde’ deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde se tornou uma espécie de ambiente contextual.” (GREINER, 2005, apud BASTOS, 2010, p. 157).

Assim, a textura espacial de *Maxixe* serve a sua ambientação contextual. O primeiro cenário – locação bar – é apresentado nos primeiros planos da videodança, logo após o título; é a primeira informação imagética a que o público tem acesso. Esse bar possui um colorido bem peculiar, além de uma decoração exagerada: as paredes são azuis com detalhes vermelhos; há também uma parede vermelha, além de algumas partes em cerâmica; o teto também é azul; as mesas e cadeiras são amarelas com detalhes vermelhos; na decoração, existem, nas paredes, objetos, quadros e placas pendurados, entre eles, boias náuticas vermelhas, um pisca-pisca colorido aceso, propagandas e informações úteis; a principal dessas placas é uma que contém os dizeres: “Atenção! Pagamento adiantado.”, a qual é encontrada pelo foco da câmera algumas vezes e, inevitavelmente, provoca o riso do público pelo contexto e relações sociais que evoca.

Apenas dois planos fazem referência a algum tipo de iluminação em toda a videodança, já que todas as ações acontecem à luz do dia. Entretanto, na montagem, esses planos ganham importância, na medida em que servem para marcar a transição da apresentação dos personagens para o início da ação.

Na passagem da locação interna para a externa, a apresentação do segundo ambiente acontece sob o mesmo conceito usado anteriormente: os primeiros planos da locação externa situam a locação, através de uma primeira utilização de planos próximos, que evoluem, posteriormente, para planos médios⁵⁸, quando os personagens entram em cena novamente.

No ambiente externo, também é seguida uma estética do exagero. Há uma predileção por paisagens em que o colorido da rua ganha destaque e onde há grande concentração de pessoas. Elementos que guardam algum tipo de relação com a circularidade, vez ou outra, aparecem bem próximos da câmera, como a roda

⁵⁸ Enquadramento de câmera considerado dramático, no qual aparece na tela meio objeto ou personagem. Esse ângulo permite que vejamos metade dos objetos ou personagens em foco. Cf. Aronovich, 2007.

de uma bicicleta, por exemplo. No fim das cenas que ocorrem nesse ambiente, a câmera volta a utilizar planos próximos, o que fecha o ciclo visual da locação.

O retorno dos homens 1 e 2 para o bar é apenas sugerido pela passagem deles numa cortina de miçangas que foi mostrada na saída dos personagens dessa locação. A utilização desse recurso, chamado fora de campo, é comentada por Ismail Xavier (apud COSTA, 2012, p. 198) como uma abertura, proporcionada pelo vídeo, que inclui o espaço atrás e ao redor da câmera, o que fortalece a noção de que o espaço visualizado na tela é um recorte extraído do mundo, que “tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro”. O mesmo acontece em relação do Mercado de São José, que é citado na sinopse da videodança, mas não aparece no vídeo. Todavia, o recurso fora de campo permite que seu espaço seja reconhecido pelo espectador recifense através das imagens do seu entorno que aparecem na tela.

O telespectador projeta o espaço visual através de uma síntese entre o visível e o sugerido; o que está contido no espaço da tela torna-se muito significativo, trata-se de espaços simbólicos contíguos, que estão fora das áreas de exposição da tela; espaços que se encontram precisamente nas múltiplas interpretações de cada espectador, que imagina esses espaços. (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 86)⁵⁹.

Como afirmei anteriormente, a volta para a primeira locação, no final do vídeo, fecha o círculo que abarca toda a videodança.

⁵⁹ Tradução livre. Original: “El espectador diseña el espacio visual mediante una síntesis entre la visible y lo sugerido; lo que está contenido en el espacio de la pantalla adquiere una gran significación, se trata de espacios simbólicos contiguos, que se encuentran por fuera de la pantalla, espacios que residen precisamente en las renovadas interpretaciones de cada espectador que imagina esos espacios.” (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 86).



Fotografia 2 – *Maxixe 2*. Fotógrafo: Breno César.

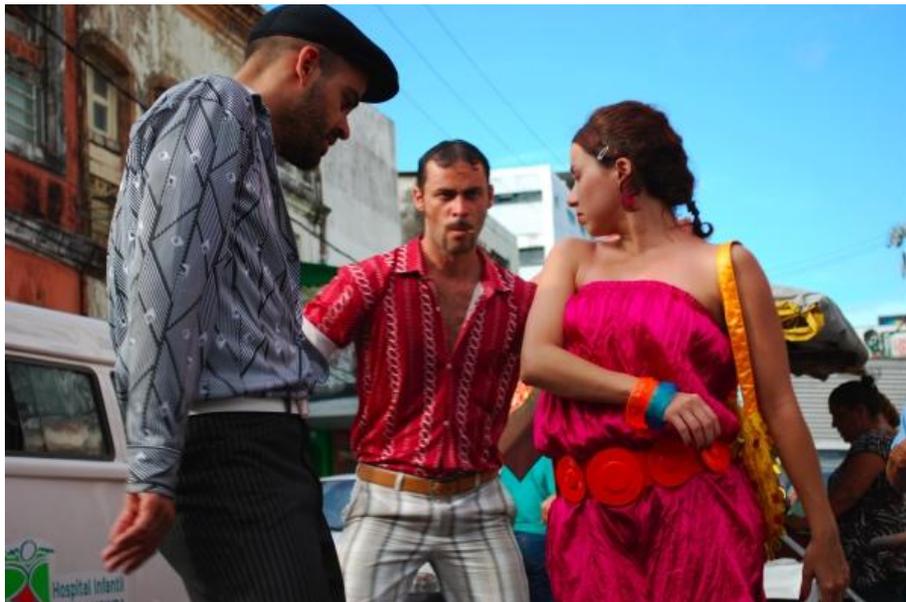
Figurino

A caracterização dos personagens de uma peça artística, além de possuir sua própria significação, colabora para a construção da significação totalizante da obra quando associada aos outros elementos constituintes da encenação (PINTO, 2012). Em *Maxixe*, é possível afirmar que o figurino é umas das instâncias dramáticas mais importantes na construção do eixo relativo à comicidade da videodança. No cenário em que a videodança se situa, o figurino torna-se um fator cômico, por promover um deslocamento espaço-temporal, mostrando-se um pouco “inadequado” para o tempo presente e para o ambiente de uma feira livre.

No que se refere à caracterização masculina, o humor é garantido pelas combinações inusitadas das peças de vestuário utilizadas. O homem 1 veste camisa aberta estampada com calça listrada, boina preta, cinto e sandálias brancas, e uma camisa verde lisa por dentro daquela, além de uma gargantilha que completa seu visual. Por sua vez, o homem 2 mistura xadrez na calça com estampado na camisa aberta, e usa um relógio que ganha destaque pelo seu tamanho, além de ostentar um penteado que divide ao meio seu cabelo curto e usar costeletas e cavanhaque. O homem 2 ainda mastiga sempre um daqueles palitos utilizados para limpeza de dentes.

Em contraposição às combinações masculinas, o figurino feminino é marcado pela mistura de cores vibrantes. Um vestido “tomara-que-caia” rosa choque é acompanhado por um largo cinto laranja, um par de sandálias azuis, pulseiras azul e laranja, avantajados brincos cor-de-rosa e uma bolsa amarela decorada por lantejoulas douradas.

Pela descrição acima, é possível perceber que o investimento em acessórios exagerados e combinações extravagantes contribuem para que os personagens da videodança ganhem destaque em meio aos transeuntes da feira do Mercado de São de José, além de garantir o humor almejado pelos artistas. O figurino está carregado de elementos estéticos que nos remetem a um tempo anterior ao nosso, mostrando-se até *démodé*, e de elementos que, como afirmou Sena (2012), buscam o universo clichê do latino, do colorido, do meio brega, do meio cafona, e atraindo o espectador para o que está sendo encenado (PINTO, 2012).



Fotografia 3 – *Maxixe 3*. Fotógrafo: Breno César.

Sonorização

Perceptível somente aos ouvidos mais atentos, o som é a primeira informação que a videodança *Maxixe* nos dá. Ainda quando não se têm imagens, pode-se ouvir o som de vozes. A trilha sonora de *Maxixe* desempenha, em termos dramáticos,

principalmente, três papéis: o de manter a noção de circularidade, o de marcar as ações narrativas e o de aprofundar a ambiência da videodança.

No que diz respeito à circularidade, cada uma das três músicas que compõem a trilha possui uma base de teclado que se repete durante quase toda execução. Esse recurso também ajuda a causar no espectador o efeito cinestésico, que Breno busca ao criar suas videodanças. Isso acontece porque, com a repetição da melodia, a música é fixada na mente de quem assiste a *Maxixe*, contribuindo para a provocação de um efeito pós-videodança, que, normalmente, acontece no sentido de levar o espectador a reproduzir movimentos circulares com o próprio corpo, entoando alguma das melodias ouvidas. “[...] muitos saem da sessão com um estado de corpo dançante, circular e alegre. Como se eles estivessem acabado de sair do vídeo junto com a gente.” (GESTEIRA, 2014, p. 3).

Em relação ao segundo papel que destaco na sonorização, a marcação das ações narrativas, é possível afirmar que as músicas mudam de acordo com as situações a que os personagens são submetidos. Assim, a música 1 tem sua primeira mudança (retirada da base de teclado) na entrada da mulher no bar, o que destaca a ação realizada, levando o espectador a voltar sua atenção para o elemento narrativo introduzido. A música 2, por sua vez, é a que acompanha a cena da dança que acontece dentro do bar, envolvendo os três personagens, durante a qual cada personagem apresenta ao público seu modo característico de movimentação e a mulher seduz os homens 1 e 2. Quando acontece a saída do bar para a rua e a ênfase está na apresentação do novo ambiente, a música é suspensa para dar lugar às paisagens sonoras⁶⁰. Dessa forma, a música 3 só começa a ser executada quando os personagens voltam à cena e a ação continua. Esta música é a que segue até o desfecho da ação na videodança.

Por fim, o aprofundamento da ambiência acontece por meio da inserção das paisagens sonoras à trilha. Durante vários trechos de *Maxixe*, é possível ouvir sons que estão associados ao ambiente das cenas, como, por exemplo, o som de vozes, de passos, da vitrola de ficha, da máquina de costura, da máquina de amolar ferramentas, de buzinas. De acordo com Sena (2012), a utilização desse recurso faz com que o ambiente da videodança ganhe tridimensionalidade, apesar da limitação bidimensional que o dispositivo audiovisual impõe. “O ouvido te leva para um lugar

⁶⁰ Sons característicos do lugar onde a ação é desenvolvida. O conceito é de autoria de R. Murray Schafer (músico, compositor, ambientalista, professor e investigador) juntamente com outros pesquisadores como Barry Truax e Hildegard Westerkamp.

da imagem. Tem a imagem toda e você vai olhar pra máquina de costura, porque é o som que te joga para ali. Se fosse a zoada das pessoas só falando, te joga pro amplo, mas aquele foco do som num lugar [...] é muito legal.” (SENA, 2012). Dessa forma, as paisagens sonoras aproximam o espectador dos acontecimentos e do ambiente onde se passa a ação e ampliam a percepção do espaço sugerido para além do que é visto na tela. “[...] o universo sonoro [...] indica a existência de uma realidade espacial para além daquela contida na tela” (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 86)⁶¹.

Um exemplo desse tipo de relação se estabelece no momento da caminhada da mulher desde a entrada do bar até a vitrola de ficha. O espectador acompanha o seu trajeto, mas, em momento algum, os pés do personagem aparecem na tela; entretanto, o som dos passos no chão acompanha toda a cena. Dessa forma, a caminhada é enfatizada pelo som e a imagem pode ser completada por cada espectador de acordo com suas referências e interpretações.



Fotografia 4 – *Maxixe 4*. Fotógrafo: Breno César.

Filmagem

Em várias das instâncias dramáticas abordadas anteriormente, referi-me diretamente a questões próprias da câmera, como, por exemplo, planos e

⁶¹ Tradução livre. Original: “[...] el universo sonoro [...] indica la existencia de una realidad espacial más allá de la contenida en la pantalla” (LACHINO e BENHUMEA, 2012, p. 86).

enquadramentos. Isso porque, ao analisar uma videodança, é impossível o desvencilhamento do fato de que nós só temos acesso a qualquer uma de suas instâncias dramaturgias por meio do recorte da câmera. Porém, ainda existem aspectos sobre os quais é possível debruçar-se acerca desse dispositivo que “está se tornando elemento importante do movimento”, por poder “intensificá-lo ou anulá-lo, variá-lo e torná-lo estranho em sua tridimensionalidade” ou ainda “observar à distância ou dançar ela própria, produzindo desse modo uma reação cinestésica.” (ROSINY, 2012, p. 137).

No início de *Maxixe*, a concepção de câmera está baseada no uso de *close-ups* para que seja realizada a apresentação dos personagens. Assim, alternadamente, utilizando, por vezes, o recurso do plano/contraplano, a imagem mostra de forma bastante aproximada movimentos mínimos e detalhes de partes do corpo de cada um dos intérpretes-criadores. Intercaladas a essas imagens, estão aquelas que apresentam também o ambiente onde se passa a cena, com a utilização de planos mais abertos, como o plano médio, além de deixar vazar um segundo plano desfocado.

A postura da câmera muda ao ser iniciada a dança que acontece no interior do bar. Primeiramente, a mulher dança sozinha na tentativa de seduzir os homens 1 e 2, que apenas a assistem. Entretanto, ao contrário da imagem solitária da mulher dançando no centro da tela, nesse momento, além dos homens da cena, ela também seduz o público a dançar com ela. Isso é possível porque a câmera, durante esse trecho, assume uma postura de personagem, executando movimentos circulares junto, ao redor e em *contra-plongée*⁶² em relação à mulher e, posteriormente, em relação ao restante dos personagens. Assim, no início da cena, a dança acontece entre a mulher e a câmera, que se posiciona, na maioria do tempo, em planos próximos. Essa câmera em movimento proporciona uma proximidade dos espectadores em relação aos acontecimentos (ROSINY, 2012), o que, no caso de *Maxixe*, é almejado por Breno César como diretor.

Quando os outros personagens entram na dança, a câmera passa a ficar mais estabilizada, alternando entre o ponto de vista de um personagem e o de um observador, o que fica claro a partir da utilização de planos médios e americanos⁶³. “Durante a primeira fase de filmagem (dentro do Bar do Índio), a câmera [foi] usada

⁶² Ângulo em que a cena é filmada de baixo para cima. Cf. Aronovich, 2007.

⁶³ Enquadramento de câmera considerado dramático, no qual aparece na tela cerca de 2/3 do objeto ou personagem. Cf. Aronovich, 2007.

[...] na mão, em movimento, girando em torno dos bailarinos, o que reforçava a ideia de movimento circular, a ideia do pensamento de corpo.” (GESTEIRA, 2014, p. 3).

De acordo com Cerbino e Mendonça (2012, p. 162), “quando a câmera dá suporte ao corpo, ela se torna, mais do que um dispositivo de gravação, simultaneamente, palco e audiência.” Foi esse o sentido almejado por Breno ao alternar o porte de câmera entre a postura de um personagem ou de um observador. César (2012) afirma que também intencionou trazer o público para perto da circularidade corporal proposta através dessa forma de conceber o posicionamento da câmera.

Tem a questão da circularidade [...] na postura mesmo, na presença. A presença da câmera é como se fosse um personagem. A câmera não é fixa, ela acompanha essas circularidades, ela tá mais solta. Tudo isso para que o espectador chegasse mais junto, entrasse no filme mais facilmente. (CÉSAR, 2012).

Nas locações externas, essa alternância continua, mas, dessa vez, numa relação inversa. A câmera é mais observadora do que personagem. Essa percepção dá-se pela observação do uso frequente de planos mais abertos, inclusive planos gerais⁶⁴, e uma maior estabilidade na movimentação da câmera. Quando, nas externas, a câmera assume o lugar de personagem é da forma descrita por Liana a seguir:

Durante a filmagem no mercado, em sua maioria, Breno utilizou câmeras longe, como se estivesse espiando o triângulo amoroso dos intérpretes. E, por vezes, a câmera virava o olhar dos próprios integrantes (Júnior e Marcelo) olhando para a mulher (Liana). Isso contribuía para uma ideia de câmara-transeunte, que está passando pelo local. (GESTEIRA, 2014, p. 3).

Ainda nessa locação, por um momento, o olhar da câmera destaca os personagens da videodança do restante dos transeuntes presentes na rua por meio do uso do ângulo *contra-plongée*, ao mesmo tempo em que volta a destacar a circularidade do movimento corporal, acompanhando-o.

Em geral, é possível perceber que a movimentação da câmera foi concebida para corroborar o eixo da circularidade na videodança, visando aproximar o público dessa sensação corporal. Por outro lado, os planos e ângulos utilizados sempre se

⁶⁴ Enquadramento de câmera considerado descritivo, que mostra todo o ambiente onde está o objeto da filmagem . Cf. Aronovich, 2007.

relacionam entre si, provocando, durante o vídeo, a formação de vários ciclos que se abrem e fecham a partir das mesmas referências fotográficas. Um exemplo desse tipo de relação é a volta à utilização de planos fechados no final da videodança, o que dialoga com a forma como ela é iniciada.



Fotografia 5 – *Maxixe 5*. Fotógrafo: Breno César.

Edição

Se, na filmagem, o investimento recai sobre a corroboração da circularidade do vídeo, na edição, o foco é mantido no humor. Dois recursos principais são utilizados para atingir esse resultado: a manipulação do tempo através da aceleração e o uso de *raccords*, ambos inspirados na estética da comédia pastelão. De acordo com Breno (2012), na edição de *Maxixe*, ele se utilizou da descontinuidade temporal que o vídeo possibilita para desnaturalizar o movimento corporal.

As imagens desse vídeo tão todas aceleradas, mesmo que seja um pouquinho, mas estão aceleradas. Desnaturaliza o movimento e fica um pouco cômico, né?! Essa aceleração dos movimentos [está] na memória da gente, na memória visual que a gente tem dessas comédias. [...] a gravação da película era [n]um tempo diferente que, aí, na projeção, ficava mais rápido, né?! Então, as pessoas assistiam... Hoje em dia, assiste[-se] àquelas películas num tempo mais rápido, o efeito é mais rápido, na verdade. O efeito fica mais rápido. (CÉSAR, 2012).

De fato, essa aceleração é quase imperceptível, mas na composição geral da videodança acaba por provocar uma atmosfera cômica advinda da movimentação do trio de intérpretes-criadores. Além da modificação da temporalidade, a edição de *Maxixe* utiliza, também como elemento fortalecedor da comicidade, a estética dos *raccords* utilizados na comédia pastelão. Como vimos anteriormente, esse recurso, da forma como era utilizado, ao invés de causar a continuidade do movimento de forma sutil, como acontece atualmente, fazia com que as ações fossem repetidas mais de uma vez, no momento de sua realização, através de diferentes ângulos e planos.

Sendo assim, durante o desenrolar do enredo, percebemos repetições sucessivas de diferentes ações dentro da narrativa. Algumas dessas ações ganham mais destaques, ou seja, são repetidas mais vezes do que outras. Creio que estas, com maior número de repetições, são ações que estabelecem marcos narrativos na trama. Assim, pode-se destacar a entrada e a saída da mulher no bar, que possuem seis e quatro referências diferentes, respectivamente; as saídas dos homens do bar, cada uma com duas repetições; o olhar da mulher para trás, enfatizando a “perseguição” dos homens, que se repete três vezes; a entrada da mulher no banheiro público e a procura dos homens por ela, com dois e quatro *raccords*, respectivamente; dentre outras ações menores que também são tratadas a partir do recurso do *raccord* da comédia pastelão.

Apesar de esse aspecto ter sido escolhido pela referência visual a que as comédias mais antigas nos remetem, a fim de afirmar a comicidade da videodança, a repetição em si causa também um fortalecimento da narrativa proposta. Juliana Moraes (2012) refere-se a este fenômeno da seguinte forma:

A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita quanto as narrativas verbais, porém [*sic*] ela pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. [...] No movimento repetido, mesmo que de maneiras diferentes, o coreógrafo se assegura de que o movimento entra para a memória. (MORAES, 2012, p. 102-103).

Corroborando esse ponto de vista, McPherson e Fildes (2009, p. 10) afirmam que, a cada vez que assistimos a uma repetição, “uma combinação de expectativa e memória recompõe o que vemos e, assim, atingimos uma consciência mais profunda conforme o engajamento com o trabalho prossegue. A repetição cria uma revelação

e uma transformação da experiência.” E ainda citam David Hume (apud MCPHERSON e FILDES, 2009, p. 10) ao ressaltarem que “a repetição não muda nada no objeto repetido, mas, de fato, muda alguma coisa na mente que o contempla.” Dessa forma, este recurso videográfico utilizado em *Maxixe* tanto contribui para a construção do eixo dramático da comicidade quanto colabora para que o espectador tenha também uma experiência sensorial ao assistir à videodança, pois, a repetição estimula a criação de memórias e engajamentos com a obra suficientes para atingir também o seu estado corporal.

A partir destas reflexões acerca de cada uma das instâncias dramáticas aqui elencadas, infiro que a construção dramática de *Maxixe* resultou de um processo criativo afinado com as proposições da dramaturgia de processo, no qual as escolhas estéticas e conceituais foram se definindo ao longo da criação, como fruto de uma relação de caráter performativo estabelecida na forma de organização da Cia. Etc. Numa comparação entre o relato que os criadores prestaram em seus depoimentos para esta pesquisa e o resultado final da videodança, é possível perceber uma sintonia entre as técnicas e recursos utilizados e as ideias das quais partiram a criação da obra.

Para além das técnicas, destaco também que o contexto no qual a videodança *Maxixe* acontece, em muitos aspectos, remete àquele que foi real para a dança maxixe no final do século XIX e início do século XX. Essas referências podem ser percebidas nos locais populares em que a videodança foi filmada, como o ambiente do bar e da feira livre; nos figurinos utilizados; na trilha sonora, que atualiza o ritmo do maxixe, misturando-o a referências musicais de hoje; e no próprio comportamento dos personagens, principalmente, da mulher, que demonstra, com ironia, sua autonomia frente aos dois homens, que não detêm nenhum tipo de controle sobre a situação vivida. Isso reafirma a pertinência do contexto que a Cia. Etc. traz para o vídeo e atualiza, de forma leve, questões socioculturais que há muito são postas em pauta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou O FIM É UM NOVO COMEÇO

Assim como Jan Joris Lamers define a dramaturgia como uma continuidade, na citação que utilizei para abrir as reflexões desenvolvidas nesta pesquisa, quero definir também este aparente ponto final. Por mais que este seja o lugar destinado ao término, é impossível não considerar o quanto a arte ainda pode – e deve – crescer em construção de conhecimento, prática e fruição. Atualmente, temos vivido uma época em que as fronteiras artísticas estão cada vez mais borradas, o que alarga infinitamente campos de pesquisa, outrora, bem delimitados.

É essa quebra de fronteiras que me faz acreditar que este estudo não acaba aqui. De fato, esta dissertação é, agora, encerrada por mim. Porém, como saber onde ou como vai reverberar? Algumas destas respostas, provavelmente, nunca terei. Entretanto, durante o tempo de desenvolvimento desta pesquisa, determinadas respostas pareceram tomar forma. Algumas delas serviram para relacionar e adaptar a noção de dramaturgia, que, tão versatilmente, me levou a perpassar o teatro, a dança e a videodança; e também a perceber que todos os conceitos mudam, se deslocam, realocam. Por isso, espero que as discussões aqui propostas acerca da dramaturgia, daqui a um tempo, continuem sendo apenas reflexões. Não verdades.

O conhecimento é vivo e muda porque as pessoas, as relações e os problemas mudam. E ainda bem que isso acontece. Ainda bem porque estamos abrindo caminhos para estar no mundo performativamente, respondendo a cada demanda de acordo com suas necessidades, e não, tentando antigas soluções na resolução de novos embates. Percebo que nossas inquietações impulsionam tanto as questões teóricas quanto os contextos da arte, da dança, da videodança a mudarem e se ampliarem. São essas fissuras nas nossas acomodações que nos levam a buscar novas formas de fazer arte e novas relações, como foi possível ver através da prática artística e organizacional da Cia. Etc.

Do “como fazer” nascem, então, as criações, que, solícitas, nos emprestam suas formas, conteúdos e inventos. Compartilham conosco tantas maneiras quantos formos nós de fruí-las, apreciá-las, rejeitá-las, analisá-las... Do desejo da crítica, surgiu essa pesquisa. E tomara que venham as próximas, seja de onde quer que partam. Na medida em que avancei e alguns questionamentos não mais fizeram

sentido, outras perguntas e relações se tornaram possíveis, projetando-se para além do que deixo registrado nestes escritos. Acredito que, sob novos pontos de vista, muitos outros ainda poderão brotar e florescer. E, é assim que, hoje, ao chegar aqui, posso perceber que o fim não necessariamente fecha um círculo ou ciclo, mas carrega em si a possibilidade de ser circularidade em espiral. Ou seja, todo fim, como acontece em *Maxixe*, pode ser um novo começo.

REFERÊNCIAS

ADOLPHE, Jean-Marc. A dramaturgia é um exercício de circulação para manter o mundo à parte. In: KERKHOVE, Marianne. (Org.). *Nouvelles de Danse: Dossiê Dança e Dramaturgia*. Bruxelles: Contredanse, 1997. Não paginado.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ARONOVICH, Tiaraju. *Apostila Oficina Intensiva de Cinema Digital*. São Paulo: [s.n.], 2007.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BANANA, Adriana. Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!! *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 169-177, 2010.

BARROS, José D. *Teoria da História: a Escola dos Annales e a Nova História*. v. 5. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

BASTOS, Helena. DançaCorpos ViraCorpos Trânsitos Compartilhados. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 155-162, 2010.

BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 239-273.

BRITTO, Fabiana D. *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 75-113.

CERIANI, Alejandra. Projeto Webdança: uma coreografia do gesto digital. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 283-309.

CÉSAR, Breno. *Breno César: depoimento oral [2012]*. Entrevistadores: Ailce Moreira e Taína Veríssimo. Recife: 2012. Entrevista concedida ao Projeto Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: uma perspectiva coevolutiva entre Dança e Teatro*. 2010. 148 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias – entre o vídeo e a dança. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 193-216.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 3-13.

GESTEIRA, Liana. *Liana Gesteira: depoimento escrito* [2014]. Recife: 12 jul. 2014. Respostas de questionário concedidas à pesquisa de mestrado Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe*.

GUSMÃO, Maria E. *Maria Eduarda Gusmão: depoimento oral* [2012]. Entrevistadores: Ailce Moreira e Taína Veríssimo. Recife: 2012. Entrevista concedida ao Projeto Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

HERCOLES, Rosa M. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. 138 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43-62.

KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 163-167, 2010.

KERKHOVE, Marianne. O processo dramaturgico. In: _____ (Org.). *Nouvelles de Danse: Dossiê Dança e Dramaturgia*. Bruxelles: Contredanse, 1997. Não paginado.

LACHINO, Hayde; BENHUMEA, Nayeli. *Videodanza: de la escena a la pantalla*. Ciudad de México: Difusion Cultural UNAM, 2012. Disponível em: <www.haydelachino.info/node/209>. Acesso em: 01 ago. 2014.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 13-47.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MCPHERSON, Katrina; FILDES, Simon. Repetição, revelação e transformação: o loop na estrutura da videodança. In: CALDAS, Paulo; LEVY, Regina; BONITO, Eduardo. (Org.). *Dança em foco: dança na tela*. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELO, Ailce M. Videodança: um possível caminho dessa história no Recife. In: COSTA, Liana G. (Org.). *Coleção RecorDança*: vol.1 – vídeos. Olinda: Associação Reviva, 2011. Disponível em: <<http://idanca.net/videodanca-um-possivel-caminho-dessa-historia-no-recife/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre*: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

MORAES, Juliana. Repetição como estratégia de dramaturgia em dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 86-104, dez 2012.

NEDDAM, Alain. Texto e Dança: uma dramaturgia do inapreensível. In: KERKHOVE, Marianne. (Org.). *Nouvelles de Danse*: Dossiê Dança e Dramaturgia. Bruxelles: Contredanse, 1997. Não paginado.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Lucas de C. L. Costurando pontos: possíveis considerações sobre o corpo, o figurino e o espaço. In: MUNDIM, Ana C. *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade*: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia, MG: Composer, 2012, p. 69-80.

RAMOS, Roberta. Do *corpus* à pesquisa: corpo-massa. In: GORKI, Giorrdani; W JÚNIOR, José; SENA, Marcelo. (Org.). *Pele e ossos*: escritos sobre uma pesquisa prática. Recife: Associação Reviva, 2010. p. 67-80.

ROSINY, Claudia. Videodança: história, estética e estrutura narrativa de uma forma de arte intermediária. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). *Dança em foco*: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 115-150.

SCHULMANN, Nathalie. Paradoxos do intérprete e de suas interpretações. In: KERKHOVE, Marianne. (Org.). *Nouvelles de Danse*: Dossiê: Dança e Dramaturgia. Bruxelles: Contredanse, 1997. Não paginado.

SCHULZE, Guilherme. Um olhar sobre videodança em dimensões. In: Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 6., 2010. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte, ABRACE, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20%20Um%20olhar%20sobre%20videodan%E7a%20em%20dimens%F5es.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

_____. Notas para uma dramaturgia coreográfica. *Moringa Teatro e Dança*, vol. 2, jun. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/168304/Notas_para_uma_dramaturgia_coreografica>. Acesso em: 31 maio 2014.

SENA, Marcelo. *Marcelo Sena*: depoimento escrito [2014b]. Recife: 14 jul. 2014. Respostas de questionário concedidas à pesquisa de mestrado Nexos da videodança: a construção dramaturgical em *Maxixe*.

_____. *Marcelo Sena*: depoimento escrito [2014a]. Recife: 14 jul. 2014. Respostas de questionário concedidas à pesquisa de mestrado Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe*.

_____. *Marcelo Sena*: depoimento oral [2013b]. Entrevistadora: Ailce Moreira. Recife: 23 abr. 2013. Entrevista concedida à pesquisa de mestrado Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe* e realizada na casa do entrevistado, registrada em áudio.

_____. *Marcelo Sena*: depoimento oral [2013a]. Entrevistadora: Ailce Moreira. Recife: 16 abr. 2013. Entrevista concedida à pesquisa de mestrado Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe* e realizada no Bar Central, registrada em áudio.

_____. *Marcelo Sena*: depoimento oral [2012]. Entrevistadores: Ailce Moreira e Taína Veríssimo. Recife: 2012. Entrevista concedida ao Projeto Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

TOURINHO, Lígia L. *Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena*. 2009. 543f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TRINDADE, Mauro. Entre – a videodança e os gêneros da arte. In: CALDAS, Paulo; LEVY, Regina; BONITO, Eduardo. (Org.). *Dança em foco: dança na tela*. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.

VASCONCELLOS, Jaqueline. Videodança como campo dialógico: uma análise baseada na obra *Roseland* de Wim Vanderkeybus, Walter Verdin e Octavio Iturbe. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dancacorpo/Jaqueline%20Reis%20Vasconcellos%20-%20Videodan%E7a%20Como%20Campo%20Dial%F3gico.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2012.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na Dança: investigação no corpo e ambientes de existência. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 191-197, 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista (semiestruturada)

Entrevista realizada com Marcelo Sena (diretor da Cia. Etc.) e Breno César (videoartista da Cia. Etc.) acerca dos processos criativos das videodanças da companhia.

MAPA DESCRITIVO

1. Qual a sua formação (acadêmica e em dança e/ou vídeo)?
2. Você considera que os vídeos que produz ou produziu são videodanças?
3. O que você entende por videodança?
4. Como começou sua relação com o vídeo e a videodança? Qual foi a sua motivação para criar nessa área?
5. Quais são/foram suas referências (artísticas) significativas? Há pessoas ou coisas (movimentos, artistas, leituras...) que você considera que inspiram/motivam sua criação? Quais?
6. Como você observa o contexto em que produziu/produz videodanças (pessoas atuando, o que acontece na cidade, organizações artísticas, políticas e de produção)?

PROCESSOS (PARA CADA VIDEODANÇA ABORDADA)

1. Qual a ideia central da videodança? Como surgiu? Partiu de uma obra anterior ou já foi concebida para ser uma videodança, num processo criativo específico?
2. No processo, o fato de saber que o resultado seria apresentado em vídeo influenciou na forma de criar? De que maneira?
3. Para o desenvolvimento desta videodança, houve algum tipo de pesquisa específica, mais direcionada? Como foi realizada?
4. Como foi o processo de criação? Como foi a construção da ideia central da obra? Quem participou desse processo (o grupo todo ou apenas o diretor ou coreógrafo)?
5. Como foram pensados elementos como cenário, música, figurino, etc.? Quem foram os criadores? Os criadores desses elementos participaram da construção da ideia central da obra, ou apenas contribuíram com a sua criação específica?

6. Como foi a preparação corporal para a realização da videodança? O grupo costuma ter uma preparação única ou uma específica a cada trabalho desenvolvido?
7. Que técnicas foram acessadas? Por que essas técnicas?
8. De que forma o fato de saber que o resultado final vai ser apresentado em vídeo influi no próprio processo de preparação corporal/criação coreográfica de movimentos, de como o corpo se coloca em cena?
9. Foram utilizados recursos próprios da linguagem do vídeo para criar ou mostrar uma “nova” concepção de corpo? Como foi feito isso?
10. Como foi o processo de filmagem da obra? Os artistas da dança tiveram alguma influência nesse processo de gravação? Como?
11. Como foi a concepção de câmera? Ela foi pensada para contribuir com a proposta de dança desenvolvida na obra?
12. Como foi o processo de edição da obra? Os artistas da dança tiveram alguma influência nesse processo? Como?
13. Como foi a concepção da edição? Ela foi pensada para contribuir com a proposta de dança desenvolvida na obra?

PARA VIDEODANÇAS DE TRANSPOSIÇÃO

1. Qual a ideia central da videodança? Como surgiu? Partiu de uma obra anterior ou já foi concebida para ser uma videodança, num processo criativo específico?
2. O que foi que motivou transformar essa obra em videodança?
3. Como foi pensada a transposição para o vídeo? Teve alguma adaptação? Qual? Por quê?
4. Teve alguma adaptação de cenário, figurino, coreografia, música, luz? Foram os mesmos criadores?
5. Para o desenvolvimento desta videodança houve algum tipo de pesquisa específica, mais direcionada? Como foi feita?
6. Como foi o processo de adaptação? Quem participou desse processo (o grupo todo ou apenas o diretor ou coreógrafo)?
7. De que forma o fato de saber que o resultado final vai ser apresentado em vídeo influi no próprio processo de preparação corporal/criação coreográfica de movimentos, de como o corpo se coloca em cena?

8. Teve alguma preparação corporal para essa transposição? Como foi a preparação corporal anterior? Se modificou com a feitura da videodança?
9. Foram utilizados recursos próprios da linguagem do vídeo para criar ou mostrar uma “nova” concepção de corpo? Como foi feito isso?
10. Como foi o processo de filmagem da obra? Os artistas da dança tiveram alguma influência nesse processo de gravação? Como?
11. Como foi a concepção de câmera? Ela foi pensada para contribuir com a proposta de dança desenvolvida na obra?
12. Como foi o processo de edição da obra? Os artistas da dança tiveram alguma influência nesse processo? Como?
13. Como foi a concepção da edição? Ela foi pensada para contribuir com a proposta de dança desenvolvida na obra?

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista (semiestruturada) realizada com Marcelo Sena, a partir do roteiro apresentado no apêndice A.

Mestrado em Artes Visuais – Ailce Moreira de Melo

Pesquisa: Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe*

Transcrição da primeira entrevista com Marcelo Sena – Diretor da Cia. Etc.

[Editada. Trechos utilizados na referida pesquisa. Transcrição realizada a partir do arquivo audiovisual. A entrevista completa em vídeo pode ser assistida no site <www.recordanca.com.br>.]

10.08.2012 – Casa Mecane, Santo Amaro, Recife, PE.

Fita 1

AILCE MOREIRA: Oi, Marcelo!

MARCELO SENA: Oi!

A. M.: A gente vai começar a entrevista perguntando um pouquinho da tua formação. Como foi tua formação acadêmica, tua formação em dança? Como foi que chegou no vídeo depois disso?

M. S.: Eu tive [...] minha formação acadêmica mesmo em Comunicação, fazendo Jornalismo. Antes disso, eu já tinha feito curso livre de música, fazendo piano e estudos teóricos de música, harmonia. Mas a graduação que eu fiz mesmo foi em Jornalismo e, depois, fazendo a faculdade de Jornalismo, foi que eu comecei a fazer algumas aulas de teatro e acabei fazendo aulas de dança pra ajudar nas coreografias que tinham nas peças de teatro. Foi quando eu comecei a achar que ali tinha mais a ver comigo do que as peças que eu estava fazendo antes. Daí, eu comecei a fazer dança. No trabalho de dança, fazendo oficinas, essas coisas, [foi] que eu comecei a conhecer a própria linguagem de videodança. A primeira vez foi com Gícia Amorim, numa oficina que ela estava dando em Recife, e aí ela falava do Merce Cunningham e ela dizia dos trabalhos dele em videodança. Foi a primeira vez. Acho que isso era em 2000, 2001. A gente começou a ter vontade de trabalhar com videodança sem necessariamente ainda entender o que era aquilo. Essa é a formação.

A. M.: A Cia. Etc. já existia também em 2001?

M. S.: Já. A gente criou a companhia em 2000.

A. M.: Tu és fundador da Companhia?

M. S.: Sou fundador. Sou eu, Saulo Uchôa e Ewertton Nunes, que é de Aracaju. A companhia começou em Aracaju, no ano de 2000. E talvez uma coisa interessante é que a minha formação, quando você estava perguntando sobre a minha formação, minha formação inicial de dança foi toda feita com Saulo Uchôa, que fundou a companhia, e aí ele sempre dava aula, minha formação estava ali; e têm duas pessoas bem importantes, nesse início, que foi Francisco Santana, lá de Aracaju, conhecido como Chiquinho, hoje ele já é falecido, e Lu Spinelli, que é uma professora bastante pioneira lá em Aracaju, quando levou dança moderna, e com a própria forma também de organizar grupo e um outro pensamento mesmo de dança na cidade.

A. M.: Certo. E qual foi a tua motivação, a motivação da Cia. Etc. pra começar a criar em videodança, criar nessa área?

M. S.: Eu sempre gostei muito de tecnologia. Desde criança, eu pegava o aparelho de som, mexia, descobria como é que passava de uma fita para outra fita, o trabalho com vinil, essas coisas. Televisão, como é que mudava, colocava duas televisões ao mesmo tempo. Então, eu sempre tive muita vontade de mexer com essas coisas. E quando começou, de certa forma, a popularizar mais, ser mais fácil ter câmera de vídeo, essas coisas, aí eu sempre tive vontade de fazer isso. Inclusive, na faculdade de Jornalismo, apesar de eu gostar muito de tecnologia, eu não gostava de fazer os programas de TV, mas eu gostava de entender como é que editava aquelas coisas. Aí, no ano de 2001... Qual foi o ano que as torres gêmeas caíram?

A. M.: 2001.

M. S.: 2001. Foi no ano das torres. Em 2001, a gente fez o primeiro vídeo, que foi *Feira de Cordéis*, mas foi a convite de um rapaz que ele tinha um estúdio. Ele trabalhava muito com campanhas políticas, fazendo os vídeos. E aí, ele foi assistir a um espetáculo da gente e queria fazer um vídeo do espetáculo. E aí, foi o primeiro ano. Eu lembro que foi o das torres gêmeas, porque, enquanto a gente editava, a gente via o noticiário das torres caindo. Foi bem marcante esse momento, mas foi daí que a gente começou. Saulo Uchôa também, ele é iluminador, profissional mesmo. Aí, muitas coisas mesmo da própria forma de se trabalhar com esses equipamentos também foram juntando com essa minha vontade de trabalhar com isso, e a gente começou a fazer.

A. M.: Foi na oficina que tu falou agora pouco, que foi também nesse mesmo ano?

M. S.: A oficina foi em 2001 também. As torres gêmeas foi em setembro, né? O festival foi em outubro; o festival foi depois.

A. M.: Então, vocês já tinham feito o vídeo?

M. S.: A gente já tinha feito. Eu nem tinha me tocado nisso. A gente já tinha feito. Foi em 2001.

A. M.: Então, já tinham um vídeo antes da oficina. Pra criar em videodança quais foram ou quais são as referências artísticas que vocês têm, se tem alguma referência artística significativa, pessoa ou movimento ou artista, enfim...?

M. S.: Uma coisa muito forte, nesse início, foi ver os vídeos de Merce Cunningham feitos com Elliot Caplan e essas discussões que Gícia colocou pra gente, assim: de como eles filmavam, a ideia de pensar no campo, de angulação de câmera, o que era fazer uma dança pra câmera. Isso influenciou muito a gente, mas talvez não esteticamente, mas na curiosidade de: “Ah, vamos testar!” Eu lembro que a gente começou a testar essa coisa do ângulo de câmera em sala de aula. A gente ia filmar ensaio, aí a gente marcava: “Vamos fazer o cone.” Então, aqui, o que fosse coreografia, dançava aqui, a gente tentava reduzir a coreografia para fazer no campo, para conseguir filmar. Isso só enquanto ensaio, e depois a gente começou a fazer outros testes pra ver o que poderia surgir daí, né?!

A. M.: Certo. E assim, atualmente, vocês têm uma produção bastante grande, inclusive, em videodança. Queria que você falasse um pouquinho de como você observa o contexto dessa produção de videodança. Mais do que em Sergipe... *Feira de Córdeis* foi em Sergipe, né?!

M. S.: *Feira de Cordéis* foi em Sergipe. Foi feito lá.

A. M.: Mais do que em Sergipe, como você observa o contexto daqui de Recife na produção de videodança?

M. S.: Acho que ainda é muito inicial a produção de videodança, apesar de já ter videodança já bem antigo em Recife. O próprio Cais do Corpo quando fez essas parcerias para criar; os vídeos de Zdenek, que já tá um pouco nessa linguagem da videodança. Mas acho que ainda fica muito pontual, assim: em algum momento, a companhia faz algum experimento pra testar aquilo, ou mesmo que não seja um experimento acaba sendo muito pontual. Têm até alguns artistas mais recentes que fizeram algumas oficinas, criaram alguns vídeos, e outras pessoas que realmente quiseram fazer independente de ser produto de oficina, mas ainda fica uma atividade muito isolada da própria forma mesmo que a dança se organiza, né?! De você ter

grupo, ter aula constantemente, ter uma produção constante, isso eu ainda não consigo ver em videodança, que é uma preocupação que a gente tem, de continuar fazendo, mesmo quando a gente não está criando a videodança a gente está fazendo testes, de câmera, de tema, de discussão corporal para o vídeo.

A. M.: Justamente o que me deixou curiosa agora é o que motiva a Cia. Etc. a ter uma produção constante na linguagem de videodança. Porque eu acho que aqui, em Recife, é a única companhia que produz dessa maneira.

M. S.: É difícil responder um pouco isso, assim como é difícil perguntar por que a gente ainda faz dança. [risos] Eu acho que são duas paixões que as pessoas da companhia têm, algumas mais, outras menos. Porque nem todo mundo da companhia tem essa pulsão de trabalhar com vídeo. Têm alguns que têm mais o gosto mesmo da dança, de trabalhar com esse corpo, quais são as questões que o corpo está ali, a discussão de aula, de pesquisa corporal, de dramaturgia corporal. Mas o vídeo chega como um elemento que você consegue desdobrar aquilo ali. Eu posso dizer que, pra mim, é muito forte a linguagem mesmo do vídeo, pra Breno, principalmente, que entrou na companhia pra trabalhar com vídeo. Liana, quando entrou na companhia, tinha muita curiosidade para saber como era trabalhar com vídeo. Eu posso garantir que nem todos na companhia têm o mesmo nível dessa paixão pela videodança, mas, aos poucos a gente vai... No costume do trabalho, no dia a dia do trabalho, aquilo começa a fazer parte das questões da dança. Não é mais pensar a dança e videodança, já está muito junto. Assim como é diferente você pensar um espetáculo pra palco, um espetáculo que é pra rua, uma intervenção urbana. Tem uma outra coisa que a gente junta aí: pensar a videodança também.

A. M.: Certo. Eu queria que você falasse um pouquinho pra gente como é essa organização da companhia. Por exemplo, a presença de Breno que é videomaker, como integrante da companhia é uma questão curiosa na formação da companhia. Então, como é que a companhia funciona? Como é que vocês veem o diálogo com outras áreas artísticas, porque além de Breno também tem Caio, que é músico, então, como é que vocês pensam essa organização?

M. S.: Não é à toa que o nome da companhia é Etc., né?! [risos] A minha formação é, a gente pode dizer, talvez, meio esquizofrênica ou meio sem lógica: músico de formação, depois, vou fazer Jornalismo; na época da faculdade de Jornalismo, eu também frequentava muitas disciplinas da área de Filosofia, aí fui trabalhar com teatro... Trabalhei com teatro um tempo. Fui trabalhar com dança e, quando eu,

Saulo e Ewertton, a gente montou a companhia, de uma certa forma eu acabei imprimindo muito essas linguagens no fazer da dança. Pra mim, era inconcebível você fazer um espetáculo de dança somente tendo uma ideia de um espetáculo de dança. Precisava ter outras coisas ali, não era só aquela inspiração. Tinha curiosidade de ler textos; então, pra mim, texto era muito importante, que música a gente ia fazer. E no começo, a gente não tinha música original, porque eu não era compositor quando a companhia começou. Eu aprendi a ser compositor com a companhia. Então, eu colocava tudo assim: se vai editar música, que música casa com aquela música, ou qual a coerência da música com os espetáculos? Isso sempre foi uma discussão que, pra mim, era muito importante tá ali dentro, e de uma certa forma as pessoas também começavam a tratar isso de uma forma mais comum. E com o tempo, eu comecei a ter vontade mesmo que tivessem esses outros profissionais mesmo na companhia, e não ficar na responsabilidade de que eu trouxesse essas outras questões pra companhia, né?! Então, em 2008, quando eu conheci Breno, foi a partir de um espetáculo do Grupo Artefolia, que foi ele fazendo o *Preto no Branco*. Quando eu vi o vídeo, eu achei fantástico, fiquei impressionado. “Nossa! Que vídeo massa demais! Eu vou... Quem é que fez esse vídeo?” Fui conversar com Marília Rameh, que é diretora do grupo: “Quem foi que fez esse vídeo?”, “Foi Breno, ele é de Campina Grande.” Na verdade, ele é de Caruaru, mas estava morando em Campina Grande. Parei pra conversar com ele quando acabou o espetáculo. A gente ficou conversando meia hora e eu já saí dali assim: “Eu vou chamar esse cara pra trabalhar na companhia.” E depois de um tempo, a gente realmente afinou as coisas todas e ele veio trabalhar, e com essa coisa de eu também aprender a ser compositor, eu comecei a ter outras questões de música que nem sempre eu conseguia dialogar na companhia, porque as pessoas não tem uma formação musical. Infelizmente, nossas escolas não trazem nem o básico da educação musical, e tinham questões, às vezes, técnicas que eu queria discutir na companhia e não tinha como. Então, eu comecei, na verdade, a pensar que seria interessante ter outro músico junto comigo pra compor, e aí quando eu conheci Caio, na época foi Marta Guimarães, que fazia parte da companhia, e ela me falava muito de Caio, que ele também era músico, que estava começando a fazer trilha. E aí, quando ele começou a chegar perto da companhia pra gente discutir sobre isso, aí ele também começou a ter vontade de participar dos ensaios, começou a ter vontade de fazer as aulas, de entender como é trabalhar com o

corpo. Ele também é cantor. Então, pra ele, era uma questão também de como usar o corpo pra usar a voz, né?! E aí, acabou ficando também.

A. M.: Ele entrou mais recentemente?

M. S.: Ele entrou em 2010. Tem dois anos.

A. M.: Dentro da companhia, como é que todo mundo se relaciona? Como é a forma de relação da companhia? Se vocês funcionam de uma maneira hierárquica mesmo ou se vocês funcionam de maneira mais horizontal?

M. S.: A gente tem uma hierarquia que é mais por nome do que na prática. Eu acabei assumindo a direção da companhia, até por necessidade de que alguém, em algum momento, precisa responder por algumas coisas sem precisar ter uma reunião com todo mundo. Hoje, eu me coloco como diretor da companhia, mas as decisões da companhia e o que a gente decide criar, como a gente decide produzir, como a gente decide fazer as coisas estão muito voltadas a partir de uma reunião que acontece uma vez na semana, onde eu levo as questões de pauta, as pessoas também levam e, na segunda-feira, a gente discute essas questões, pra gente organizar quem vai dar a aula da semana, que tipo de criação vai focar, se a gente vai participar de algum festival ou não, negociar os cachês, as satisfações e insatisfações de cada um. Uma reunião que a gente chamava até de reunião de produção e que, atualmente, a gente está até mudando um pouco o nome dessa reunião pra reunião de produção artística. Porque também teve a figura de Hudson que entrou na companhia para ser produtor, que também é uma pessoa que não trabalhava com produção e entrou nessa aposta mesmo da gente de formar um produtor que pudesse estar mais disponível para nosso tempo e, ao mesmo tempo, aprendesse a forma de uma companhia de dança lidar com essas questões. Às vezes, um produtor de outra área tem dificuldade de entender exatamente como é fazer uma produção de dança. E o que tem dado muito certo. Então, por isso, a gente até mudou um pouco o nome, de reunião de produção, porque têm muitas coisas de produção que a gente já não resolve nessas reuniões, é Hudson que resolve, porque são questões urgentes, de um dia pro outro tem que resolver, e aí as questões de produção foram diminuindo e, hoje, a gente tem mais questões da própria produção artística. Quem é que vai fazer parte daquilo, qual é a necessidade de material para um experimento que a gente vai fazer de uma filmagem, essas coisas.

A. M.: E como é que essa forma de organização da companhia influencia no processo criativo da companhia?

M. S.: Influencia porque, primeiro, que eu realmente batalho pra que isso continue acontecendo, de a gente continuar discutindo tudo junto. Porque o caminho mais fácil é eu chegar com as coisas já decididas. Eu tenho a ideia muito clara do que é que eu quero. É muito fácil eu chegar e dizer: “É assim, assim, assim.” Mas, mesmo assim, muitas vezes, eu seguro as minhas opiniões e a gente discute, e muitas vezes a opinião que eu tinha certeza que eu ia tomar, que eu tomaria sozinho, muda, porque nos argumentos, nas discussões, eu começo a perceber outras coisas. E ao mesmo tempo, também as pessoas têm, às vezes, uma ideia muito clara do que acha que poderia ser, e quando a gente começa a discutir cada um vai mudando a opinião, cede aqui, apoia ali, e no final, a gente decide. Fica uma decisão, realmente, em coletivo. E acaba que as criações da gente também são dessa forma. Mesmo que a gente assinie direção de espetáculo, direção de videodança, direção de intervenção urbana. Mesmo que essa pessoa assinie a direção, está todo mundo envolvido. Assim: se alguém assina a luz, a gente interfere na luz, mas a gente sabe que aquela pessoa realmente é a que está coordenando essas ideias, pra poder fazer as suas escolhas e definir o que é que vai acontecer no final. Mas a gente interfere um no trabalho do outro, e isso de uma forma muito tranquila; não tem nenhuma, falo honestamente, batalha de ego, assim de: “Ah, eu vou assinar e tem que ser o que realmente eu pensei.” A gente tem uma tranquilidade e uma generosidade com o trabalho do outro, de saber que o outro pode assinar a direção, mas que essa direção na companhia é pensada dessa própria forma de direção que eu me coloco na companhia. Assim: é alguém que assume essa responsabilidade, mas que está sempre em diálogo com as outras pessoas para decidir.

A. M.: A gente vai começar a falar um pouquinho, então, das videodanças em si, de como foi que elas surgiram, de como foram os processos. [18min22s]

[Falando do vídeo *Feira de Cordéis* – 21min07s]

M. S.: Esse pensamento de corpo é diferente do pensamento de corpo que a gente tem hoje, que já é um corpo que a gente se questiona assim: “Como meu corpo reage a tais coisas? Como meu corpo dialoga com esse ambiente? Como meu

corpo tararará...? Ou como o corpo de fulano em relação com outro corpo mantém um diálogo?” Tanto nas relações da própria descrição do movimento, a partir, talvez, até de conceitos mais de Laban, mas até de uma relação, talvez, orgânica mesmo, de *status* corporais, de uma relação de dramaturgia corporal. Hoje, eu penso a videodança muito ligada com esse pensamento de corpo que eu tenho hoje. Não vou poder pensar com esse pensamento de antes. Se eu olho pra *Feira de Cordéis*, eu tenho dificuldade de imaginar ele como videodança porque, na minha concepção, já vou responder outra pergunta aí, na minha concepção, a videodança ela vai trabalhar nessa questão dramática do corpo a partir da movimentação e a partir do vídeo. É esse corpo ou objeto em movimento, que também é uma outra questão que vou colocar, mas estas questões corporais que contaminam tanto o vídeo como a movimentação. [22min21s]

[Falando da videodança *Súbito* – 23min20s]

M. S.: Em 2008, a gente faz a pesquisa *Pele e Ossos*. É uma pesquisa que é um desdobramento do espetáculo anterior, que é o *Corpo-Massa: Pele e Ossos*. Quando a gente foi fazer a pesquisa, que foi finalizada pela Funarte, a gente prometia nesse projeto o registro em vídeo do processo e uma videoaula. Quando a gente pensou nisso, aí eu já tinha conhecido Breno. Aí, eu falei: “Vou chamar Breno pra fazer esse trabalho.” Mas já pensando em criações futuras em videodança. Estava pensando na videodança mesmo. Eu falei: “Bom, ele vai fazer uma videoaula, vai fazer um videodocumentário, mas vai vir uma videodança.” Foi nesse período. Enquanto a gente estava fazendo a videoaula, o videodocumentário, a gente já começava a discutir muitas coisas, assistia já a alguns vídeos, ele começou a mostrar os outros vídeos que ele já tinha feito, trazia outras videodanças pra gente assistir, até chegar o ano de 2009 e a gente fazer *Súbito*.

A. M.: E qual foi a motivação, de onde surgiu, como foi a ideia central, como foi que apareceu *Súbito*?

M. S.: Essa ideia surgiu, tipicamente, assim, da forma de Breno pensar muito o vídeo. Assim, geralmente, ele tem uma ideia muito plástica do que é o vídeo, ele pensa quase como uma fotografia mesmo e, a partir daí, ele traz a ideia pra gente tentar desenvolver aqui. Ele tinha a ideia da água, de uma coisa gelatinosa, das

texturas dessa transparência da água e como seria isso no vídeo e com o corpo. Esse foi o pontapé inicial. [25min06s]

[27min09s] M. S.: Eu não vou dizer que a gente fazia pesquisa, não, pra videodança. Acho até que uma coisa bem interessante de se pensar é a diferenciação entre pesquisa e investigação. Não só porque têm aquelas metodologias todas acadêmicas de pesquisa. Tem que ter uma pergunta e você tem que ter uma metodologia, tal. Nem tanto por isso. Eu acho que a pesquisa, realmente, ela põe em questão algo que você está sem saber resposta, talvez você tenha uma hipótese, ou alguma coisa assim, mas que você está, realmente, se colocando nessa busca e nesse risco de descobrir algo ou não. A investigação, pra mim, é assim: você está passeando por ali, por aquele lugar, e você sabe de uma certa forma que vai encontrar alguma coisa ali e você tem menos riscos. Você também não leva tão ao radicalismo daquelas questões. Você ainda está em questões mais superficiais, não porque são mais banais, mas é porque está mais aparente. Você vê as questões mais aparentes. Acho que a pesquisa leva a questões que, às vezes, você não tem nem ideia do que pode acontecer dali. Eu acho, nesse início, é investigação mesmo, investigação de como essa câmera funciona com o corpo, como a gente vai fazer aquilo, se funciona, se fica bonito, se não fica, se traz alguma ideia, se não traz, se é algo mais intuitivo ou não. Tinha uma liberdade mais descompromissada com essa palavra pesquisa. [28min47s]

[34min03s] M. S.: [...] no geral, acho que, depois de *Súbito*, a gente começou a perceber que essas questões corporais no vídeo são tão importantes quanto no espetáculo. Que, apesar de o espetáculo ter muitas coisas legais que podem ir pro vídeo, mas e se, mesmo essas sendo legais, deixa elas lá, e vamos buscar outras coisas legais pro vídeo, vamos tratar de outras questões também no vídeo, coisas novas que talvez só pro vídeo funcionem ou, então, coisas que quando a gente pensa elas para o vídeo, a gente resolve elas diferente do que se a gente pensar elas para o presencial, pro espetáculo ao vivo. [34min42s]

[Falando da videodança Sobre – 46min52s]

M. S.: Foi a primeira vez, eu acho, que a gente começou a pensar nessa outra forma de editar o vídeo, que são várias pessoas, realmente, metendo a mão na massa, “corta aqui, corta ali”... Foi a primeira vez que Breno teve a primeira “reação alérgica” [risos], mas que também entendeu. A gente teve outras experiências futuras com Breno, e que a gente já interferia assim: “Não, isso aqui eu acho que tem que cortar”; “Esse movimento sobrou”; “Essa cena tá não sei o quê”... E aí, ele começou também a entender essa outra forma de a gente interferir também na edição. Não de falar no geral, mas de falar coisas específicas também. [47min30s]

[52min27s] M. S.: A qualidade de mudança de velocidade feita pela edição é diferente da qualidade de corpo quando você muda a velocidade. Porque eu mexer isso aqui rápido [movimento rápido de antebraço para cima] é diferente de eu fazer isso aqui [movimento lento de antebraço para cima] e você acelerar no vídeo. Traz uma tensão muscular diferente. Eu repetir isso aqui [repete a movimentação rapidamente] traz uma tensão que no vídeo eu não vou precisar ter essa tensão toda para estabilizar meu braço, pra mexer. E a própria dramaturgia que isso vai criando, né?! As tensões que eu preciso colocar para mexer o corpo, “distensionar” o corpo, enquanto eu faço a ação, é diferente de o editor depois acelerar essa velocidade. Falando exatamente da velocidade. [53min10s]

Fita 2 – Inicia em 58min03s

A. M.: Agora a gente vai falar um pouquinho de *Maxixe*. Como foi que surgiu *Maxixe*? Qual era a ideia central?

M. S.: *Maxixe*. Júnior chegou um dia na companhia e disse: “Vamos fazer um espetáculo sobre círculos?” Aí, eu: “Menino, que ideia batida é essa?” [risos] E foi longe, viu?! Aí, eu: “Tá, vamos. Vamos experimentar algumas coisas de círculos.” Fui embora pra casa meio assim: “Hum, isso não vai dar certo.” Fiquei, fiquei e falei: “Ah, mas se fosse uma videodança talvez seja menos batido.” Porque círculo na dança, né?! Roda, circular, giro. Dança tem uma história muito forte com círculos. E aí, eu cheguei no outro dia: “Júnior, e se a gente pensasse numa videodança?”. Júnior é uma das pessoas que, talvez hoje nem tanto, mas antes não gostava muito

dessa ideia de videodança. “Ah, Marcelo, já vem você com videodança de novo?!” [risos]. Aí, eu liguei pra Breno, pra convencer Breno: “Breno, vamos fazer uma videodança sobre círculos?” Já dei um monte de ideia pra ele. Aí, ele: “Ah, massa! Vamos fazer.” Eu também fui testando, estava tentando convencer ele de fazer uma videodança, mas ainda tava ali flutuando. A gente passa muito tempo, às vezes, criando uma coisa, aí depois, não faz nada, não faz nem vídeo, nem fotografia, nem espetáculo, não faz nada, vira uma coisa que fica ali no corpo, que depois a gente resolve em outro espetáculo, outra criação. Aí, a gente começou a trabalhar o círculo. Isso foi um momento também em que Lilica estava entrando na companhia, a Liana Gesteira. Ela também começou a fazer parte desses experimentos e a gente começou a usar mesmo essa repetição do círculo, essa repetição, repetição. E aí, à medida que a gente ia ensaiando várias vezes na semana e aquilo ia dando um cansaço, um cansaço, um cansaço. E desse cansaço, começou a ficar engraçado, a gente começou a mancar, doía aqui, doía ali, ia se ajeitando. E um dia a gente fazendo isso a gente começou a rir da gente mesmo fazendo aquilo e falou: “Gente, se a gente trabalhasse além dessa coisa dos círculos, trabalhasse também com esse cômico?!” Usa o próprio ruído, né?! A própria falha do que está acontecendo na dança pra trazer o próprio corpo. E aí, a gente continuou construindo, sem evitar esses ruídos, né?! Foi fazendo, foi fazendo... Um dia Breno propôs pra gente que pensasse se fosse um espetáculo, não pensasse em videodança. “Construam uma cena vocês três, que depois eu vou me resolver como fazer a videodança daí.” Isso, na verdade, foi um desafio que ele colocou pra gente pensar um outro jeito de fazer videodança, porque a gente estava um pouco insatisfeito com o que a gente tinha feito anteriormente com *Súbito* e com *Sobre*, de não ter programado a forma dessa construção do vídeo. E como seria fazer um roteiro prévio. Questões mais conscientes assim. Eu acho que daí começa a pesquisa de videodança. Acho que em *Maxixe* a gente começa a tomar consciência de que aquelas ferramentas têm formas de a gente trabalhar com elas conscientemente. Tanto a parte do estudo como também de: “Ah, isso funciona. Isso não funciona. E se a gente fizer assim o que é que vai acontecer no vídeo? Esse movimento circular no corpo é diferente do corpo circulando e a câmera parada. E se o corpo está parado e a câmera circula? E se na ideia de edição tem uma ideia de repetição que traz essa ideia do círculo?” Então, a gente começou a pensar, talvez, essa coisa mais da pesquisa em *Maxixe*. Daí, a gente construiu meio que um roteiro, e aquilo foi ficando engraçado. A gente

passou muito tempo sem mulher nenhuma na companhia. E aí, foi muito engraçado que a gente já começou a fazer uma história de sedução: “Eu vou...”

A. M.: Eram só vocês três?

M. S.: Éramos só nós três nesse momento. “Ah, vou cantar Lilica e Lilica não me quer, vai querer o outro e depois não sei o quê...” E a gente começou a se permitir mesmo, brincar: “Ah, vamos brincar com roteiros óbvios mesmo. Ela não me quer, quer o outro. E depois, vão os dois e ela não quer nenhum. Depois, ela quer os dois.” E começou a brincar com isso, só que esse roteiro estava só, na verdade, costurando a coisa toda que a gente estava construindo profundamente mesmo nessa circularidade, tanto dos membros, os membros superiores independentes dos inferiores; como fazer um círculo só com um braço, enquanto o outro braço está reto; como fazer com o tronco, mas os braços estão duros. A gente foi colocando esses desdobramentos de movimento, encaixando nesses roteiros assim. Foi quando a gente começou a pensar isso num lugar público; ia causar muito mais estranhamento ainda. A gente começou a pensar em local público, e aí, a gente começou a lembrar muito dos locais assim de dança, que as pessoas vão pra dançar de noite, tipo o Bela Vista, um lugar que toca pagode de noite, que toca brega, o 100% Brasil, que as pessoas vão, lógico que vão pra se pegar também, mas, assim, tem gente que vai pra dançar. Usa a roupa melhor que tem, compra roupa nova e vai, pra mostrar que sabe dançar, pra se divertir. A gente começou a pensar nesse universo, desse local mais popular. E aí, a gente pensou que esse local público, onde a gente, talvez, causaria estranhamento seria uma feira. A gente foi pra feira; na feira, a gente viu as roupas. A gente começou a pensar um pouco nessa estética que se aproxima muito dessa estética mais clichê mesmo do latino, da cultura latina, do colorido, do meio brega, do meio cafona e, brincando com isso, a gente foi chegando em outros lugares assim, da movimentação, do rosto, uma coisa que a gente, durante muito tempo, evitava mesmo. Essa coisa do rosto, do olhar, dessa coisa cômica. E pra gente, foi muito bom porque, primeiro, deu uma revigorada mesmo, na própria dinâmica de ensaio, que trazia um outro momento mesmo pra companhia. E eu acho que também sair do estúdio, sair da sala de aula, ir pra rua, ver essas pessoas, eu acho que tem uma humanidade de chegar ali que muda um pouco a gente. De ver aquelas pessoas que parecem tão excêntricas começarem a se transformar em pessoas muito próximas. Você começa a perceber que são figuras que são você também; não tem essa distância. A roupa dela é mais

colorida do que a sua, mas o que é que muda nisso, né?! Mas a sua é mais colorida do que, talvez, a de uma pessoa de São Paulo, que talvez é mais colorida do que a de uma pessoa que mora em Paris, não sei. Tudo acaba sendo muito relativo. A gente começou a brincar com isso. “Vamos brincar mesmo com essas coisas.” Quando eu comecei a pensar a musicalidade, fui trazendo algumas músicas pros ensaios, músicas que trouxessem um pouco dessa vontade de dançar e de girar, e uma das músicas era um maxixe, que eu levei, que é até do José Miguel Wisnik, que ele fez para o Grupo Corpo com a trilha de *Nazareth*. Uma das músicas eu usei, e era um maxixe, ele faz uma transição da polca e do maxixe, ele coloca a música. Quando a gente começou a dançar a música, a gente: “Ah, essa música traz uma vontade realmente de girar, de se movimentar dessa forma, tal.” Aí, eu falei: “Ah, vou começar a pensar a música a partir do maxixe.” E aí, a gente também foi ler um pouco sobre o maxixe, ver alguns vídeos do maxixe, que era uma dança proibida, que tinha uma coisa da sedução, uma dança meio baixa. O próprio nome maxixe, da música e da dança, vem um pouco disso, que maxixe é uma planta muito rasteira; ela nasce e se prolifera pelo chão, muito baixa. Aí, tem uma coisa também de chamar de maxixe porque era uma dança baixa. Tipo, a baixaria que a gente fala hoje. Era algo baixo para aquele momento. Tinha essa relação do nome maxixe com o nível econômico das pessoas que dançavam isso, com o nível cultural das pessoas que dançavam isso.

A. M.: Isso é mais ou menos em que época, Marcelo?

M. S.: Maxixe? Eu acho que é 1950.

A. M.: Eu fiquei pensando nessa questão mesmo de ter esse nome meio preconceituoso, meio pejorativo, talvez, e de quando é que vinha isso, né?! Se entre 1920 e 1950.

M. S.: É por aí, na época, eu sabia, não sei mais, não. Não lembro. Mas é primeira metade do século XX. Quando eu comecei a construir a música, foi quando também eu comecei a pensar: “Ah, não precisa ser o maxixe. O que seria o maxixe da época hoje?” Eu comecei a pensar nas músicas baixas de hoje: é o brega, é o pagode, é o arrocha. Fui escutando essas coisas – não que eu não escutasse antes – escuto, escuto em todo lugar, em ônibus, nas festas, eu também dançava essas coisas. É muito engraçado isso. Quando eu comecei a tentar juntar essas coisas, aí, fui criando um ritmozinho, brinquei com a coisa do teclado, do ritmozinho, que você sabe que é a coisa de teclado mesmo que está tocando. Saber também tocar isso

meio que errando, também jogando ruído na música. Têm notas que são tocadas erradas de propósito, que é o próprio ruído também que foi gerando círculos cômicos no vídeo. A gente usou as roupas, que eram essas roupas da feira, que lembram também esses lugares dessas festas.

A. M.: Vocês compraram essas roupas na feira?

M. S.: A gente comprou na feira mesmo.

A. M.: Como foi que chegou Maria [Agrelli] nessa história?

M. S.: Quando a gente estava com as roupas, a gente queria acessórios. Aí, a gente tava tendo muita dificuldade: “Vamos chamar alguém pra fazer essa direção de figurino, que eu acho que têm mais coisas pra surgir daí.” Aí, a gente conversou com Maria, e Maria aceitou fazer. Ela também deu uma ajeitada nas roupas: “Ah, se você coloca gola assim...” Deu a ideia de Júnior ter o palito de dente. Os relógios, as sandálias.

A. M.: Vocês já tinham comprado a roupa, e ela veio ajeitar a roupa de vocês?

M. S.: Veio e mexeu na própria forma de usar a roupa e nos acessórios.

A. M.: A roupa de Lilica vocês também já tinham comprado?

M. S.: A roupa de Lilica também já tinha comprado. As roupas, o pano, já estava tudo comprado. Faltava o sapato, a sandália, a corrente, boné, essas coisas assim. Pergunta aí, tem muita coisa pra falar, senão eu não paro. [risos]

A. M.: Pelo que tu falou, só Maria que chegou um pouquinho depois, mas tudo isso era discutido todo mundo junto?

M. S.: Chegou Guga Braga. Ele fez uma coisa que hoje está de extrema importância na companhia que é a coisa dessas sonoridades da paisagem. Até o momento, a gente tinha música composta e essa música [...] colava no vídeo. Com *Maxixe*, a gente tem já esses sons do lugar, do ambiente, que são esses efeitos sonoros que ele colocou. Ele também, depois, colocou uma guitarrinha na música, depois dela pronta. Ele pediu pra colocar uma guitarrinha. Uma guitarrinha que fica tocando junto com o que eu já tinha gravado, [...] que ficou muito legal quando ele colocou. Mas o forte mesmo que ele colocou que é visível são os efeitos sonoros. A zoadá da vitrola de ficha, dos passos no chão, do cara na máquina de costura, o pessoal na rua, o som das vozes. Ele é uma pessoa que trabalha com cinema. Foi muito legal trazer ele pra perto da gente, pra ele mostrar o quanto pode ficar tridimensional mesmo a imagem só por causa do som. O ouvido te leva para um lugar da imagem. Tem a imagem toda e você vai olhar pra máquina de costura porque é o som que te joga

para ali. Se fosse a zoadada das pessoas só falando, te joga pro amplo, mas aquele foco do som num lugar isso é muito legal. A gente tem trabalhado isso muito constantemente, assim, com Caio, trazendo muitos experimentos de paisagem sonora. A gente tem percebido o quanto isso contribui mesmo, tanto para a ideia de vídeo como para a ideia de trilha também, de colocar isso na trilha, na trilha do espetáculo.

A. M.: Como foi que vocês escolheram o mercado, o Mercado de São José, aquele lugar ali ao redor?

M. S.: O primeiro mercado que a gente foi foi o de Afogados; a gente achou que o de Afogados seria melhor. Mas a gente ficou na dúvida porque estavam meio apertados os lugares, e também a gente teve problema com autorização pra filmar. Foi tão sério não, mas... Aí, a gente começou a pensar no Mercado de São José, e quando a gente foi lá, a gente: “Ah, aqui é muito melhor!” Tem a coisa da rua mais larga, tinha um colorido maior no Mercado de São José.

A. M.: Já existia a ideia do bar também?

M. S.: Existia. Porque, no roteiro que a gente começou a criar na sala de dança, tinha uma coisa assim: a gente estava numa mesa, a gente começava a coreografia na mesa, depois a gente se afastava dessa mesa e depois voltava pra mesa. Quando a gente começou a pensar o roteiro que seria do vídeo pensou que essa mesa poderia ser um bar, depois a gente sai, vai pra rua e volta pro bar, que é o que acontece no vídeo.

A. M.: Uma coisa [...] me deixa curiosa; não é curiosidade, é um ponto a perceber. Como vocês vão fazer na rua, as pessoas da rua se envolvem com o que está acontecendo. Tem pessoa que até dança junto. Eu queria saber de vocês se vocês, em algum momento, previamente ou talvez na hora, pensaram nisso enquanto uma *performance* também.

M. S.: Pensamos. Primeiro, assim, era a primeira vez que a gente ia fazer algo na rua. A companhia já teve até um espetáculo que a gente já dançou na rua, mas acaba que é quase palco, porque a gente isolava um lugar e dançava. Foi a primeira vez que a gente dançou na rua. Mas a gente tinha experiências de outras pessoas, Lilica também já tinha feito outras coisas na rua, e a gente conversava muito sobre isso, assim: “Provavelmente, as pessoas vão interferir, ou pra recriminar, ou vão querer tirar onda, vão querer brincar, vão querer aparecer. Ah, porque está filmando tem gente que vai querer aparecer porque está filmando”. E aí, foi um comando

mesmo de Breno: “Se alguém entrar e fazer, deixa fazer. Se eu achar que está ruim para filmagem, eu vou lá e peço pra pessoa parar ou a gente para de fazer, mas deixem tudo acontecer enquanto vocês estiverem dançando, não parem de dançar. Continuem.” E aí, aconteceu. Aconteceram umas cinco vezes, eu acho, eu não sei a quantidade. Mas foi mais ou menos assim, umas cinco vezes aconteceram coisas, e que no vídeo eu acho que têm, talvez, duas: um cara da laranja, assim fazendo...

A. M.: Uma mulherzinha de roxo que fica dançando.

M. S.: É, essa mulher. Ela era funcionária da loja da frente que a gente estava fazendo. Ela disse que só podia gravar se fosse de costas porque a patroa dela podia ver o rosto dela. [risos] E ela pediu pra fazer, ela não entrou e fez. Ela pediu: “Deixa eu fazer também?” A gente: “Faz.” [risos] “Mas eu vou fazer de costas, porque não pode aparecer meu rosto.”

A. M.: Assim, enquanto bailarino, como era essa sensação mesmo da *performance*, assim, da hora?

M. S.: É muito legal, porque tem o risco de você estar exposto, mas é um risco muito próximo também da plateia no teatro. Tem que ser 100%, tá valendo, tá todo mundo olhando. Não fique fazendo de conta que não tá, porque vai ser pior. Acredite e faça. E é uma adrenalina diferente, porque não é um público que vai pro teatro assistir dança, é o público dali.

A. M.: Pego de surpresa também.

M. S.: É. A gente é que está entrando no lugar deles. Se a gente estivesse passando enquanto transeunte normal também era nosso lugar, mas o que a gente propõe ali é [...] um deslocamento. Então, a gente tem uma responsabilidade quando a gente lida com aquilo ali, de fazer com que aquilo, realmente, mantenha a proposta da movimentação, do espaço onde a gente vai fazer e também de se contaminar com o que está acontecendo em volta. Em alguns momentos, a movimentação da gente se modificava um pouco, de acordo com as pessoas que estavam naquele lugar; a reação das pessoas fazendo com que a gente exagerasse um pouco mais ou menos; o próprio percurso; o chão onde a gente estava fazendo, tinha lugar que era escorregadio, tinha lugar que era mais firme. Foi muito legal. Eu acho que o principal foi esse contato com o lado de fora do teatro, o lado de fora da sala de ensaio. Eu acho que isso foi importante pra companhia, estava na hora da gente encarar esse outro público.

A. M.: E vocês foram mais de uma vez lá ou foi tudo no mesmo dia?

M. S.: A gente foi mais de uma vez. Eu acho que a gente fez em três dias. Não tenho certeza...

A. M.: Já era conhecido, então?

M. S.: Eu acho que o bar a gente fez em um dia e na feira foram dois dias. Era meio longo, a gente fazia o dia todo, de manhã e de tarde, no bar também.

A. M.: E a concepção de câmera de *Maxixe* como é que foi?

M. S.: A gente discutiu muito junto, porque nos ensaios Breno filmava e a gente assistia e discutia aquilo ali. Ele foi fazendo esses experimentos antes de ir pra rua.

A. M.: Tinha essa ideia de captar também a ideia do círculo, a concepção principal era essa?

M. S.: Tinha. E a gente, inclusive, começou a tomar consciência do corpo de Breno fazendo a coisa. “Breno faz com a gente algumas coisas.” Trazia ele pra perto. Aí, a gente começava também a dirigir esse corpo dele: “E se você girar aqui? Oh, se você fizer mais flexão do joelho aqui, você vai dar mais estabilidade. Se você fizer mais assim, não sei o quê. Aqui funciona, aqui não funciona.” Tinha coisas que ele filmava, que ele achava interessante, e daí a gente achava também. Tinham horas que não. “E se fizesse também de tal forma?” A gente discutiu muito a movimentação de câmera, inclusive enquanto ideias, às vezes, até sem saber exatamente o que era que ia aparecer: “Ah, e se câmera girasse em volta da gente?” Sem testar algumas coisas.

A. M.: Mas tinha sempre essa questão do movimento com o círculo?

M. S.: Sim, sempre com o círculo. Foi o mote. Assim, do começo ao fim era a circularidade.

A. M.: E na edição, como é que isso funciona?

M. S.: Ele foi editando aos poucos o vídeo. Primeiro, ele fez os ‘*teasers*’, que foi uma ideia nova também que a gente começou a fazer, que era de fazer umas coisas bem curtinhas, né?! Que o *teaser* é essa coisa do picante, de dar o gostinho, mostrar e não mostrar. Ele editava um trequinho, a gente via, e dali foi editando o resto. Foi o vídeo que mais demorou pra ficar pronto. A gente mexeu muito na edição dele. Ele também insatisfeito com algumas coisas. Teve a questão da música, porque não é uma música que é o tempo do vídeo. São três músicas que eu fiz. Então, ele usou uma música no começo, tem uma música que entra no meio e outra música que entra no final. Têm os efeitos sonoros que foram colocados depois. Tem o nome que

entra no vídeo, antes o nome só aparecia nos créditos. A gente pensou a ideia do nome também ter o visual do vídeo.

A. M.: É, até os créditos de *Maxixe* seguem uma estética. A fonte que é usada está coerente com a proposta do vídeo.

M. S.: Os créditos finais seguem o mesmo caminho. A gente queria muito que essas letras se mexessem, mas a gente, no momento, não tinha nem financiamento pra pagar alguém pra fazer, Breno não sabe trabalhar com esse recurso da animação de créditos. A gente não conseguiu ninguém que pudesse fazer para contribuir. Fez com o que podia. [1h19min10s]

Fita 3 – Inicia em 1h56min38s

[2h4min30s] **A. M.:** Só quero perguntar pra tu mais duas coisas. Se, assim, no processo todo de fazer videodança dentro da companhia, o fato de saber que o resultado vai ser apresentado em vídeo, se isso influi na forma de criar. Acho que tu já falou um pouquinho sobre isso.

M. S.: Influi. Têm coisas que a gente percebe que funciona no presencial, têm coisas que não funcionam no presencial, têm coisas que funcionam no vídeo, tem coisa que depende de como vai ser filmado. A gente já criar sabendo que em potencial tá fazendo uma videodança é diferente.

A. M.: Outra coisa assim, que eu acho que é uma coisa da companhia mesmo, é saber um pouquinho de como é que vocês trabalham corporalmente, num *continuum*. Na verdade, eu acho que a tônica da companhia é trabalhar uma pesquisa continuada de corpo. Como é isso, que técnicas vocês usam, como é esse processo diário?

M. S.: A gente tem uma rotina diária de segunda à sexta. Vou falar um pouco meu programinha mesmo, depois, eu defino, porque eu acho que talvez seja interessante pra quem for estudar futuramente. A segunda-feira é [...] dia de um grupo de estudos, é um dia onde a gente para, ler texto, discute, alguém coordena esse estudo, tem vídeo, traz reflexões e tal. E em algum momento, prévio disso, uma hora antes desse estudo, a gente tem uma reunião dessa produção artística, que são as definições de gestão mesmo da companhia. E aí tem esse grupo de estudo e, na quarta-feira, a gente tem um desdobramento desse estudo voltado pra prática, que é uma parte prática voltada pra videodança. Como, este ano, a gente tá pesquisando

videodança, a videodança tanto tá no grupo de estudos como tá nesse experimento prático da quarta-feira. Mas, em outros momentos, a gente pode estudar... Tipo, quando a gente fez o *Dark Room*, a gente estudava identidade sexual na segunda-feira, e na quarta-feira, mesmo assim, a gente tinha os experimentos de videodança. Então, o momento de experimentar vídeo mesmo é numa quarta-feira, [...] sempre de 9h às 13h, e, mesmo no dia de videodança, a gente trabalha uma aula como aquecimento pra deixar o corpo mais pronto pra essa atividade, depois trabalha com câmera e tal, essas coisas. Terça, quinta e sexta, a gente trabalha tanto as aulas como ensaios dos espetáculos que a gente já tem; desdobramentos desse dia da videodança; Caio também tá fazendo um trabalho com a gente de desenvolvimento, de investigação com essas coisas mais musicais, pensando em voz, pensando em como esse corpo também interage com essa outra linguagem que é a música. Enquanto aula corporal, técnicas corporais, a gente trabalha muito a partir da pesquisa *Pele e Ossos*, que está muito próxima de técnicas de educação somática, da técnica de Klauss Vianna também, da Angel Vianna, de Feldenkrais, tá muito por ali; não é nem uma técnica dessa específica, não tem ninguém formado realmente em uma dessas técnicas a fundo, mas a partir de princípios e pessoas que passaram pela companhia, porque a gente fez alguns cursos, a gente traz isso pra companhia e, mais recentemente, a gente tem trabalhado algo mais próximo dessa improvisação dirigida também a partir de um trabalho de força maior, de um trabalho de impacto, de explosão, de movimento, que é o que geralmente não tem nesse tipo de técnica. A gente tem sentido falta disso e a gente tá trazendo as duas coisas: têm momentos que têm essa aula mais ligada à educação somática e têm momentos que são de técnicas mais de força, de coisas mais aeróbicas, de resistência física e de explosão.

A. M.: E entre os bailarinos vocês fazem um rodízio de quem vai dar aula?

M. S.: Pois é, a gente tem feito rodízio. Recentemente, a gente tem passado por algumas transições dentro da companhia, de equipe mesmo, de bailarino, então, basicamente, hoje em dia, quem está dando aula sou eu e Júnior, mas a ideia é que cada bailarino tenha uma semana em que ele prepare essa aula de trazer experimentos, de trazer a aula, esse pensamento que a gente desenvolve durante uma semana. [2h09min01s]

[2h09min55s] **A. M.:** Quer falar mais alguma coisa?

M. S.: Não, já falei demais. [risos]

A. M.: Então, está bom. Obrigada, Marcelo.

Tempo total da entrevista: 2h10min11s

APÊNDICE C – Transcrição da entrevista (semiestruturada) realizada com Breno César, a partir do roteiro apresentado no apêndice A.

Mestrado em Artes Visuais – Ailce Moreira de Melo

Pesquisa: Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe*

Transcrição de entrevista com Breno César – Videoartista da Cia. Etc.

[Editada. Trechos utilizados na referida pesquisa. Transcrição realizada a partir do arquivo de áudio. A entrevista em vídeo pode ser assistida no site <www.recordanca.com.br>.]

10.08.2012 – Casa Mecane, Santo Amaro, Recife, PE.

AILCE MOREIRA: Então, Breno, a gente vai começar falando um pouquinho de qual é a tua formação e como se deu teu envolvimento com dança e com vídeo, se já vem daí, se não vem. Como é que foi esse interesse?

BRENO CÉSAR: Formação. Eu fiz graduação na Paraíba, em Campina Grande, no curso chamado Arte e Mídia, que é da federal de lá, da UFCG, e começa, assim, daí, com um curso bem generalista. Lá, a gente vê fotografia, vê cinema, vê música, vê teatro, vê dança, vê vários tipos de arte e como a gente se portar como diretor pra cada uma dessas artes. E aí, eu já tinha um pouco de experiência com artes plásticas, antes de fazer esse curso, já pintava alguns quadros, e no curso eu tive contato com a fotografia, foi a primeira arte que me chamou a atenção, a primeira linguagem foi a fotografia. Depois da fotografia, eu estudei música também, dentro do curso. Depois, eu estudei eu pouco de música... Tudo isso dentro da graduação. Estudei música, estudei canto e violino, também vi cinema, vi teatro, vi dança e, por último, foi que eu vi dança no curso. Vi algumas obras que tinham de dança, por exemplo, o videodança *Rosas danst Rosas* do Grupo Rosas; bati o olho com aquela obra e me apaixonei. Me apaixonei de verdade. Eu já trabalhava com curta-metragem, nessa época, e eu vi que era um tipo de vídeo, um tipo de audiovisual, que você poderia se comunicar sem palavras, isso foi o que mais me chamou atenção, através da música também, que eu era muito ligado à música. Então, era um tipo de obra, a videodança, que reunia as artes que eu mais gostava, que era música, imagem e a expressão corporal, sem palavras. Eu sempre, na minha vida pessoal, não me expressava bem por palavras, eu sempre evitava as palavras, por isso, [...] eu procurei a imagem, procurei música; era sempre desviando dessa

oralidade. E quando eu descobri esse tipo de obra de arte que resultava em algo que não dependia do texto, não dependia da oralidade, isso me fascinou, e eu vi que era algo que eu podia comunicar também dessa maneira. E aí, dentro do curso, quando eu me deparei com isso, procurei estudar; e o meu TCC, o trabalho de conclusão de curso, eu terminei com a pesquisa na área de videodança, uma pesquisa mais histórica mesmo, pra ver como é que estava a videodança no Brasil. Nesse curso, você trabalha com trabalho teórico e prático, e a elaboração do meu projeto foi um videodança, resultou num videodança mesmo. Foi o meu primeiro, chamado *Vesanítero*, uma junção de duas palavras que é *versanos*, que é... E eu lembro agora?

A. M.: Loucura?

B. C.: É. Vem de loucura. E *-ítero* vem de repetição. Isso foi o que me baseou. Eu trabalhei com uma companhia de dança lá em Campina Grande, a gente fez um trabalho e resultou nessa minha primeira videodança, que é bem ruim. [risos] Eu não gosto, não.

A. M.: Além desse videodança, eu não sei se na verdade o vídeo de Rosas foi uma referência pra tu, mas eu queria saber se tiveram algumas outras referências de videodança que te motivaram, que te levaram a trabalhar com videodança?

B. C.: Não, inicialmente foi esse, *Rosas*, eu não tive contato com outras. Aí, na minha pesquisa, no TCC, foi que eu vim ter contato com outros grupos que faziam: teve o DV8, o próprio Thierry de Mey, que tinha outras coisas, tal... Mas, na época, que era 2005, escassez total de referências teóricas e no youtube, na época também, não tinha muita referência, não; não tinham muitas postagens de videodança nessa época, 2005. Então, foi bem trabalhoso fazer essa pesquisa nessa época de 2005.

A. M.: E aí, depois disso, tu continuou tendo a vontade de produzir? Como foram os caminhos para produzir?

B. C.: Lá em Campina Grande ainda, depois que eu terminei o curso, que foi em 2005, eu fiquei até 2007 [...]. E aí, algumas companhias de dança me chamavam pra fazer trabalhos de videoprojeção, e aí eu usava um pouco da minha ideia de videodança pra fazer vídeos para cena. Mas, depois desse primeiro videodança, eu não fiz logo um outro em seguida, eu demorei um tempinho, até que teve um edital lá em Campina Grande de fomento à cultura que eu coloquei um projeto de

videodança, aí foi quando eu fiz o segundo videodança, que foi o *Hemocromatose*, que eu considero o meu primeiro de fato. [risos]

A. M.: E você pare de botar nomes difíceis nos seus videodanças. [risos]

B. C.: [risos] Tá. É verdade, é verdade.

A. M.: Aí, depois de tudo isso, como é, assim, qual é a ideia que tu tem de videodança?

B. C.: A ideia de videodança? Ainda é um tipo de obra em que eu posso me comunicar sem palavras e através de imagens poéticas e utilizando o corpo, que, pra mim, é uma infinidade de significados. O corpo, o rosto, pra mim, é algo que por si só já se expressam muito, e a gente não precisa de palavras pra se comunicar com o corpo. É mais ou menos essa busca que eu tenho nos meus trabalhos, foi isso que me levou a pensar em outros trabalhos de videodança. A ideia de videodança é isso.

A. M.: Pra gente fechar esse bloquinho, acho que tiveram dois momentos teu de produção, um que foi mais em Campina Grande e outro que começou aqui em Recife. Como é que tu observa o contexto de produção mesmo, se tem alguma diferença, como é o contexto lá, como é aqui em relação ao contexto de produção?

B. C.: Vamos lá pras diferenças. Lá em Campina Grande, eu era o pioneiro de trabalhar com isso, ninguém nunca tinha trabalhado, eu acho, com isso lá [...]. E também não se perpetuou. Depois que eu saí de lá, eu desconheço outras pessoas que seguiram esse caminho. Então, lá, não se tem muito contato com videodança e a maior diferença que eu achei, quando eu vim pra cá, é o tipo de dança que se produz na cidade. Aqui, tem uma variedade enorme, e lá não tem muita variedade, têm algumas pessoas que fazem dança contemporânea, mas é uma dança contemporânea bem dança moderna e ficam nesse lugar ainda meio estagnado. Tem certo repertório de movimentos que se repetem, entre eles mesmo, e não vejo muita pesquisa mesmo de linguagem corporal, de dança.

A. M.: Lá tem alguma formação específica em dança?

B. C.: Não, não tem formação.

A. M.: E como tu observa o contexto de Recife?

B. C.: Ah, de Recife, quando eu cheguei aqui, antes de morar aqui em Recife, eu já vim fazer alguns cursos de videodança, que foram patrocinados pelo Festival de Dança do Recife, que aí trouxe Alexandre Veras, Luiz Bizerril, o pessoal lá de Fortaleza, do Alpendre. Eu achei muito importante pra mim, porque eu vi pessoas

que investigavam videodança. Nesses cursos, eu era quase um dos únicos da área de vídeo, de cinema, fazendo esses cursos, o restante do pessoal eram todos de dança, e eu achava estranho, assim, ninguém da área de vídeo se interessa, né?! Mas as pessoas de dança daqui tinham uma ideia já de videodança, já tinham algumas referências, e a própria diversidade de trabalhar o corpo. Várias companhias de dança e cada uma trabalha de um jeito diferente, isso me estimulou a pensar trabalhos de dança aqui em Recife. E aí, já emendando, eu conheci Marcelo [Sena], que é da [Cia.] Etc. E aí, ele fez o convite pra eu trabalhar... Espera aí, vou voltar. Você vai ver que meu discurso não é muito linear. [risos]

A. M.: Tem problema não, editor. [risos]

B. C.: Eu vou e volto, vou e volto, vou e volto. Então, primeiro trabalho que eu fiz aqui em Recife foi *Preto no Branco*, que é um espetáculo de Marília Rameh, da companhia Artefolia. Eu nem morava aqui em Recife, mas ela me conheceu num desses cursos de videodança e gostou de um trabalho que a gente fez junto, e aí me chamou para fazer um trabalho de videodança pra companhia dela, que tanto tinha um trabalho de vídeo para cena como tinha um que era mais ligado à videodança mesmo. Engraçado que esse vídeo que era quase videodança [...] também era usado no espetáculo, dentro da cena. Até criou-se um debate, assim: “Isso é videodança? Não é? Está dentro da cena, aí não é videodança, é videocenário e tal.” Mas eu fiz pensando numa linguagem de videodança que pudesse ser usado fora também. Então, eu fiz esse trabalho com Marília, da Artefolia, e Marcelo viu, gostou, me conheceu e me convidou pra participar da Etc. E aí, eu entrei na Etc. em 2008.

A. M.: Até hoje tá aqui. [risos]

B. C.: Até hoje estou aqui. [risos] [16min10s]

[Falando da videodança *Vesanítero* – 16min54s]

B. C.: Na época, eu estava participando de uns grupos de discussão dentro de uma companhia de dança, que era a Companhia de Dança do Teatro Municipal Severino Cabral, que é lá de Campina Grande, que era dirigida por Mirna Maracajá. Essa Mirna [...] é psicóloga; além de bailarina, é psicóloga. Foi a primeira companhia que eu trabalhei lá em Campina Grande. Passei um tempo estudando dança com eles, tive bolsa pra estudar dança mesmo, balé, e aí aproveitei e fiz. Foi massa fazer, não

com a dedicação de um bailarino, mas como descoberta de corpo. Achei importante para o trabalho de vídeo depois esse período que passei na companhia. [18min02s]

[30min56s] B. C.: Nessa minha pesquisa, que eu vi alguns vídeos, eu vi que o videodança tinha essa questão que trazia... O porte da câmera fazia com que o espectador também se envolvesse com o movimento; isso era a partir de *raccord*. *Raccord* é, em cinema, a junção entre um plano e outro através de um corte; só que o movimento leva de um plano a outro, com um corte no meio. Assim, nesse primeiro plano, alguém começa a fazer o movimento e, no segundo plano, ou essa mesma pessoa ou outra pessoa continua o movimento. É como se dois planos separados, em tempo e espaço, pudessem se unir através de uma continuidade de movimento. Isso é bem usado na videodança pra provocar essa continuidade de movimento. Então, eu procurei muito isso. Assim, tanto fazer com que os personagens, na hora [em] que eu estava gravando, eu, câmera, fazia a continuidade dos movimentos deles, como na edição de um pro outro também tivesse alguma ligação. [32min22s]

[Falando da videodança *Hemocromatose* – 44min25s]

B. C.: Toda vez que eu passava lá [...], eu ficava impressionado com aquela fábrica abandonada, sabe?! Muito, muito forte aquela imagem. E aí, eu tinha vontade de fazer alguma coisa ali e a produtora, que foi Amazile, [...] foi massa nesse sentido de buscar autorização, de saber onde a gente podia gravar, o que podia... Enfim, ela me deu essas possibilidades de realizar as imagens onde eu estava querendo mesmo. Assim, isso foi massa. Aí, foi quando eu vi que trabalhar com grana é muito bom, porque a sua ideia pode se concretizar mais facilmente, através de um edital, através de... Aí, é onde teve o pulo de trabalhar amadoramente e trabalhar profissionalmente. Porque aí, com grana, você pode cobrar do profissional, cada um tem a sua função específica, cada um vai atrás da sua área pra tentar realizar aquilo ali. Foi mais ou menos assim. [45min45s]

[48min32s] B. C.: Foi lá e cá, que eu acho bem mais interessante, porque você dá a ideia e o músico vai construindo a trilha. Aí, eu vou vendo se vai sendo interessante ou não, a gente vai trocando informações até chegar no momento em que, pra

finalizar a edição, a trilha esteve pronta. A trilha pronta, eu consegui finalizar a edição.

A. M.: Mas, aí, antes dele finalizar, ele já tinha visto alguma coisa do vídeo também?

B. C.: Tinha visto algumas imagens. Inclusive, ele veio pra Recife uma vez, veio visitar a família e aí eu mostrei, pude mostrar, o que a gente estava fazendo. Foi bem interessante.

A. M.: A preparação corporal foi mais de Romero? Ele que fez tudo?

B. C.: É, foi mais de Romero. A preparação de gravar, né?! A construção da coreografia a gente tinha essa comunicação. E a gente, por exemplo, chegava em um lugar, no qual a gente não podia, sei lá, ou era muito pequeno ou era muito grande, e aquela coreografia eu sentia que estava faltando alguma coisa, então, a gente tinha um espaço pra criar também, na hora não era tão rígido, mas, se você perceber, tem algo que se repete bastante, a coreografia que fica em *loop*.
[50min20s]

[53min02s] A. M.: Como foi que tu pensou os recursos de vídeo que foram utilizados em *Hemocromatose*? Acertei!

B. C.: Bom, não sei. Não, eu sei. [riso] A gente trabalhou também com essa questão do *raccord*; foi muito mais forte [...]. Assim, de saber que uma coreografia que [...] terminava num ambiente e tinha alguma coisa que ligava para o próximo. É sempre assim, o vídeo é todo assim, ele é todo encadeado pra levar o espectador sem ter muita quebra, pra conduzir o espectador naquele universo sem ter muita quebra de movimento mesmo também.

A. M.: E tu achas que a coreografia se repetindo contribuía pra isso?

B. C.: Contribui, com certeza. Com a repetição, você tem opções de cortes bem variados. Esses mesmos movimentos vão se repetir no cenário seguinte. Então, eu posso tanto cortar no início da coreografia como também no final, eu vou sempre ter o mesmo padrão pra trabalhar com essa diferença de cenário. [54min33s]

[Falando da videodança *Sobre e Maxixe* – 1h21min50s]

B. C.: A gente estava fazendo um intercâmbio com outra companhia e tinha muita gente. Eu não lido bem com muita gente falando ao mesmo tempo, muita gente criando uma coisa só. Eu não lido bem, porque cada pessoa vai ter seu olhar

diferente e vai querer, como se fosse, politicamente, defender a sua ideia até você sentir que a sua ideia foi contemplada no resultado final, né?! É mais ou menos por aí. Só que cada um tem seu repertório de imagem, sua poética, seu *modus operandi*, sua forma de fazer diferente. E aí, você trabalhar com pessoas que você tem pouco contato e desenvolver um projeto no coletivo, pra mim, é muito difícil. É difícil mesmo, porque eu tenho uma relação meio autista com a imagem, uma relação meio... Eu entro num universo que é criado, seja lá de memória, seja de observação, e aí, eu tento resolver as questões internas daquela imagem. É como se... Sei lá! Sei explicar não, mas é como se fosse algo a resolver naquela imagem, sabe?! E vou trabalhando e me dedicando a essa imagem até eu sentir que ela foi expulsa. Sabe como é? É como se essa imagem ela não me... Não me... Eu já não tenho mais questionamento sobre ela, ela já se desgastou, essa imagem na minha criação. Então, é meio que um mergulho, sabe?! E um mergulho que eu perco as referências do externo, de outras coisas, de quem está perto. Eu fico tão autista na hora de fazer que eu me preocupo se eu estou me comunicando bem com as pessoas na hora de fazer.

A. M.: Tu fala tanto na hora da gravação quanto na hora da edição?

B. C.: Na hora da edição, realmente, eu estou bem sozinho; e na hora da gravação, eu estou lidando com muita informação. Só que, quando estou lá, eu me concentro tanto na imagem, que eu perco, assim, eu não sei se falei com você, eu não sei se eu falei bem com você, eu não sei se eu bebi água, não sei se eu comi, eu não sei se... Tá entendendo?

A. M.: Perde as referências.

B. C.: Eu perco a referência mesmo. E aí, num trabalho coletivo, essa minha entrega fica muito dosada; assim, eu vou e não vou, eu vou e não vou. Eu vou, mas aí eu tenho que deixar espaço pra os outros. É difícil esse jogo de construção. Só que... Eu tava falando o quê? Já me perdi...

A. M.: Tava falando de *Sobre*.

B. C.: *Sobre* eram muitas pessoas, eram mais ou menos umas dez pessoas, eu acho. E cada uma tinha uma ideia diferente do que fazer e tal. Eu tinha lá minhas ideias, mas também ficava mais à parte para que as pessoas fizessem também. Eu sinto que tem uma participação minha, tem algo de mim lá, porque também a maioria do tempo eu estava fotografando, eu que fiz a fotografia, né?! Eu estava com a câmera na mão, gravando, tem uma coisa minha lá. Mas também tem outras

coisas que eu não me vejo lá, nesse vídeo, e acho válido porque também outras pessoas conseguem se ver. Mas não é um trabalho que eu considere muito autoral; é coletivo. E, geralmente, eu tenho um pouco de preconceito com esse tipo de trabalho; porque, geralmente, a gente fica num nível muito raso. Porque, como a gente tá trabalhando com muitas cabeças diferentes, a gente tende a fazer algo que é muito ameno. Eu acho válido como experiência coletiva, mas eu não acredito como resultado de vídeo mesmo, de obra. Eu não acredito nessas obras que se constroem muito em repentina, muita gente, fica uma coisa como se fosse resultado de oficina. Sempre vai ter alguém que vai ter uma ideia que vai sobressair e outras pessoas vão ficar meio por fora.

A. M.: Tu sobressaísse, Breno? [risos]

B. C.: [risos] Não, não.

A. M.: Como foi, assim... Eu não sei se o processo de filmagem, pra tu, foi o mais difícil ou se a edição, né?! São quatro pessoas editando, e aí?!

B. C.: Pois é. Pois é. Eu acho que o processo de gravação é mais complicado com muita gente, porque não só eu tinha o interesse em gravar, mas tinham outras pessoas que tinham interesse em gravar, sabe?! A gente teve um intercâmbio, mas não teve um contato mais extenso pra gente conhecer a linguagem de cada pessoa, como ela gosta de se expressar, aí você fica com mais cuidado nas relações, de não saber o que é que pode interferir, o que não pode, tal. É um processo mais melindroso.

A. M.: Quer falar mais de *Sobre*?

B. C.: Que eu gosto enquanto exercício. É um exercício que é legal. Conhecer as outras pessoas [...] é legal. O que eu falei, essa questão que eu não gosto, é mais como obra mesmo, mas, como exercício, eu acho massa, porque você vai conhecendo outras formas de trabalhar, com outras pessoas.

A. M.: Massa. Vamos lá, então, *Maxixe*. Eu queria saber como foi tua participação no processo criativo. É uma proposição de Júnior, mas a companhia aderiu. Como foi a tua participação nisso?

B. C.: Júnior estava trabalhando com alguma ideia de círculos, de circularidades, e eu estava com a ideia de fazer algo que partisse do simples, algo que fosse bem simples. E aí, Júnior trouxe essa ideia do círculo, e aí, nos exercícios... *Maxixe* é um pouco diferente das outras obras, porque é um processo mais coletivo, só que é um

coletivo bom; coletivo bom porque eram pessoas que eu já conhecia, já sabia como trabalhavam.

A. M.: Teve um tempo maior de maturação.

B. C.: Teve um tempo maior de maturação, de meses mesmo, de a gente trabalhar como é que ia trabalhar o corpo e tal. A gente sabia que queria fazer um vídeo que fosse simples, partisse de uma ideia simples, um vídeo que tivesse um pouco de leveza mesmo, nada muito sério, nada muito cabeção. E aí, nos processos de criação para corpo, que a gente começou com dinâmicas de corpo primeiro, antes de pensar o vídeo, tipo, eu não tinha nenhuma plástica do vídeo antes. Não tinha. E a gente foi descobrindo algumas músicas que Marcelo trouxe, eu acho que ele já comentou isso, que foi trazendo músicas de Ernesto Nazareth, maxixe, e a gente viu que essas músicas traziam humor na construção do corpo. E aí, a gente viu que poderia trabalhar com humor; e pronto. Trabalhando com humor, vamos trabalhar com personagens; foi, aí, aonde entrou a história de criar três personagens. Como a gente estava trabalhando com as circularidades, eram personagens que ficavam meio que se seduzindo, na forma circular, né?! Assim: um que seduzia o outro, que seduzia o outro, que seduzia o outro, e ficava nessa circularidade também. E aí, cada um, no processo de corpo, foi construindo uma identidade para um personagem; uma identidade específica para um personagem. Tinha personagem que movia só a cabeça, que era prioridade; tinha outro que era o braço; tinha outro que era o quadril. Foi se construindo esses personagens nessa dinâmica. Aí, o que veio: dentro desse universo do maxixe, tal, a gente escolheu trabalhar com o universo do brega, da roupa mais extravagante. Aí, a gente foi andar na feira, foi pesquisar mesmo. Várias ideias foram surgindo no decorrer, que todo mundo estava mais ou menos pensando igual, que era pra trabalhar com humor, com esse universo do brega, do exagero, da extravagância, e no cenário lá da feira. E aí, depois a gente chegou na ideia de que os personagens tinham vindo de uma noitada, de um bar, e depois estavam num contexto mais cotidiano da cidade, e aí, por isso, que a gente encontrou a locação de um bar, e depois foi pra feira. E aí, no set de gravação, é que surgia mais a minha interferência de direção. Assim: “O personagem tal vai interagir assim; aí, vai olhar pra tal lugar e tal e vai...” Sabe?! Mas tudo dentro de uma relação que a gente já tinha construído. Os personagens já tinham uma relação construída, e na hora a gente só fez moldar para o ambiente,

para o espaço cenográfico, construindo uma narrativa um pouco mais clássica, mais compreensível. Não tinha fala, mas tem uma narrativa...

A. M.: Tem uma narrativa bem linear, uma historinha que é contada.

B. C.: Isso.

A. M.: Eu quero saber como foi que tu usou essa história do vídeo, né?! Como foi que pensou a câmera, como foi que pensou a edição...

B. C.: Certo. Eu pensei um pouco plasticamente em trabalhar com essa ideia do exagero, de cores, texturas. A gente foi atrás de tecidos, tal, num sei o quê. E porte de câmera eu pensei em trabalhar um pouco, assim, com as referências de imagens da comédia pastelão. Que era tipo [...] Charlie Chaplin; [...] aquele tipo de postura de câmera e de edição. Os *raccords*, que eram feitos naquela época de Chaplin, [...] eram diferentes; não havia uma continuidade de movimento. Se a câmera pegava um prato caindo de um ângulo tal, se fosse mostrar [...] outro ângulo daquele movimento, daquela ação, essa ação iria se repetir. Ela não ia pegar a continuidade daquele movimento do prato; ela ia repetir. Porque, enfim, era uma época onde ainda a linguagem do cinema estava se formando; o espectador também tinha [...] certa compreensão sobre aquilo que estava vendo; e essa ideia de *raccord* linear não era muito bem formada ainda, não estava muito bem formada. Então, eram imagens, planos que repetiam algumas ações. Então, eu uso muito isso na câmera, eu gravava o mesmo plano umas duas ou três vezes, ou quatro, às vezes, pra que na edição eu pudesse repetir a mesma ação com um plano diferente. Às vezes, a câmera estava num mesmo lugar, mas a ação é que era diferente. É como nesses filmes mais antigos quando se tinha uma câmera mais afastada e tem uma ação; quando se queria mostrar o detalhe dessa ação, mostrava a ação num plano aberto e depois repetia a ação num plano mais detalhado. Foi isso que eu trabalhei, com essa coisa mais antiga, que gera um pouco de humor.

A. M.: Isso tem a ver com a história da circularidade também?

B. C.: Não, não tem a ver com a história da circularidade. Porque isso foi uma busca de um *raccord* que remetesse, para o espectador, algo cômico também. Entendeu? Era uma ideia dessa comicidade do pastelão, do Gordo e o Magro, dessa comédia. E um pouco de desnaturalização do movimento pela aceleração. As imagens desse vídeo tão todas aceleradas, mesmo que seja um pouquinho, mas estão aceleradas. Desnaturaliza o movimento e fica um pouco cômico, né?! Essa aceleração dos movimentos, na memória da gente, na memória visual que a gente tem dessas

comédias, porque também a gravação da película era um tempo diferente que aí, na projeção, ficava mais rápido, né?! Então, as pessoas assistiam... Hoje em dia, assiste àquelas películas num tempo mais rápido, o efeito é mais rápido, na verdade. O efeito fica mais rápido.

A. M.: Mas, por exemplo, acho que na concepção de câmara tem uma coisa de a câmara dançar também um pouquinho, fazer um círculo também.

B. C.: Tem a questão da circularidade, não nesses *raccords* que eu falei, mas na postura mesmo, na presença. A presença da câmara é como se fosse um personagem. A câmara não é fixa, ela acompanha essas circularidades, ela tá mais solta. Tudo isso para que o espectador chegasse mais junto, entrasse no filme mais facilmente.

A. M.: Uma coisa que eu percebo é que a maioria das vezes, quando eu acabo de assistir *Maxixe* com outras pessoas, as pessoas ficam querendo fazer, reproduzir no corpo, uma questão circular. Queria que tu falasse um pouquinho do que é que tu acha desse efeito que eu não sei se é só *Maxixe*, mas, talvez, a videodança tenha. Enfim, como é que tu pensa isso?

B. C.: Bom, videodança, pra mim, é isso. É fazer com que aquela ideia, aquela questão seja plástica; juntando a plástica com o movimento, ela transborde a tela e atinja o corpo do espectador. Quando eu falei de *Súbito*, eu queria que a ideia da densidade da água provocasse uma agonia nas pessoas, era bem definido isso, queria provocar agonia em quem estivesse assistindo, pra se sentir um pouco presa. E *Maxixe*, eu queria que as pessoas também, com a edição, com a movimentação, elas também participassem desse movimento de circularidade, e quando você vê o resultado, você vê que as pessoas estão reproduzindo aquele efeito, é assim: "Tá, conseguimos." Entendeu?

A. M.: Chegou. Tem mais alguma coisa de *Maxixe*?

B. C.: Não. De música, você já falou com Marcelo, né?!

A. M.: Falei. [1h43min57s]

[2h06min04s] **A. M.:** Mais nada?

B. C.: Queria falar, assim, porque tu me perguntasse, assim, sobre a ideia de videodança, não é?

A. M.: Un hum. Está encucado com isso, né?! Desde o começo até agora. [risos]

B. C.: É. Porque videodança é algo que, eu falei muito aqui dessa questão de plástica, poética, mas o que torna videodança mesmo é que essa ideia de movimento [...] transborde a tela e atinja o corpo do espectador. Atinja em termos de “dancidade” mesmo, de fazer com que o corpo que está assistindo sinta uma potência de movimento. Sente que o movimento que é apresentado aos olhos [...] reflete no seu próprio corpo; ele lhe leva a movimentar, mesmo que seja internamente. Esse é o efeito de “dancidade”.

A. M.: Deixa eu te fazer mais uma pergunta, já que tu és do vídeo, né?! O nome do projeto da gente é *Como o vídeo muda a dança*, eu queria saber o que é que tu acha.

B. C.: O vídeo, historicamente, vai mudar a dança por uma questão de apreensão da dança, que é efêmera, né?! Que é uma arte que acontece no tempo e no espaço. E aí, o vídeo, essa captura dessa imagem, [...] vai, aos poucos... As pessoas que dançam vão se aproximando desse mecanismo para guardar a informação do corpo que dança, ter essa memória do corpo que dançou naquele espaço, naquele tempo. Tem algo que é próprio do cinema que é de romper uma barreira do espaço e do tempo, de provocar suspensões, de provocar outros olhares sobre um tema. De “abstratizar”, de “ressignificar”.

A. M.: Acho que isso tem mais a ver com a videodança do que com o registro, né?!

B. C.: Isso, justamente. Por isso, que eu te falei dessas duas partes: tem a questão de registrar e tem a questão que o cinema traz, eu digo o cinema é a linguagem de cinema mesmo, que é abordar um tema sob uma ótica de linguagem específica de cinema, que trabalha com aproximações, que trabalha com sensações de movimento, com a ilusão do movimento, que é inerente ao cinema, né?! Então, trabalha com coisas que a dança toca também nesses aspectos, a dança trabalha com espaço e tempo, o cinema também trabalha nessa reconfiguração do espaço e tempo. Então, os dois juntos acabam por se... Sim, uma coisa que o cinema que traz, que não é mais a questão do registro, mas a questão de abordar um tema de uma outra maneira, [...] as possibilidades que a câmera tem de se aproximar, de visualizar algo de maneiras diferentes. A dança e o cinema trabalham com tempo e espaço, a dança trabalha com tempo e espaço, o cinema também trabalha com tempo e espaço, só que o cinema trabalha com tempo e espaço que se pode reconfigurar, com essa reconfiguração do tempo e espaço, pode se dilatar, pode, enfim. E a dança presencial tem os seus limites de espaço e tempo. O cinema

também tem os seus limites, não de espaço e tempo, mas de presença mesmo. E por esses dois, o cinema e a dança, tocarem nessas questões de espaço e tempo, eles têm uma facilidade de se confluírem, de se imbricarem, de se sobrepor às outras para formar algo construído junto. E a videodança é isso. É essas linguagens que vão se agregando, cada uma com sua especificidade pra formar uma ideia de dança diferente, uma ideia de dança que transborda a imagem. Criar uma imagem que contém dança, mas que essa dança não necessariamente está dentro do limite da tela, consegue chegar até ao espectador de forma a provocar o seu corpo. É isso.

A. M.: Obrigada.

Tempo total da entrevista: 2h12min23s

APÊNDICE D – Transcrição da entrevista (não estruturada) realizada com Marcelo Sena, tendo como tema a trajetória histórica da Cia. Etc.

Mestrado em Artes Visuais – Ailce Moreira de Melo

Pesquisa: Nexos da videodança: a construção dramática em *Maxixe*

Transcrição da segunda entrevista com Marcelo Sena – 16.04.2013 – Bar Central, Santo Amaro, Recife, PE.

Arquivo 1 – Total: 9min32s

MARCELO SENA: Bom, o contexto. Eu vou dizer resumidamente o que eu falei antes. Era o ano de 2000, a Compassos tinha ido dançar em Aracaju, dias 11 e 12 de junho. E eu estava fazendo aula com o Contempodança, que era uma companhia e também uma escola de dança. E aí, fazendo assistência de produção, eu conheci todo mundo da companhia; admirei demais o espetáculo da Compassos, que era o *Oratorium*, e fiquei bem próximo mesmo do pessoal, meio que admirado assim do pessoal... Bobo, né?! Olhando... Eu tava fazendo dança não era pra ser ainda profissional; até pensava em alguns momentos, mas achava que não era possível por causa da idade... Tinha uma cultura muito forte, nesse momento, lá em Aracaju, talvez ainda hoje, mas naquele momento era muito forte de que você pra dançar tinha que começar a fazer dança muito cedo e, em algum momento da vida, você ia parar, assim. E não era um momento longo, não; era um momento curto. Então, assim, com 30 anos, 40, você parou de dançar. Então, quem quisesse ter uma carreira longa na dança tinha que ser muito ágil pra começar logo, começar logo. E aí, com a apresentação deles, eu me aproximei de Saulo, aconteceu que rolou um flerte, e aí a gente começou a... [risos]... A gente trocou telefone, começou a se falar e, com um mês, ele foi passar um tempo lá e eu fiz uma proposta a ele de ele ir pra Aracaju pra dar aula. Ele tava já com a pretensão [...] de sair da Compassos, já há algum tempo. Inclusive, seriam as últimas apresentações dele com a circulação de *Oratorium*. E aí, ele gostou da ideia – eu acho que também apaixonado, né?! E desencantado com o trabalho que ele tava tendo aqui. Não pela qualidade, talvez pelas questões mesmo de dentro do grupo ou, sei lá, as prioridades, né, que mudam na vida da pessoa... E aí ele topou. Dois meses depois de eles apresentarem *Oratorium*, ele foi morar lá. E aí uma das oportunidades de trabalho era ele dar aula dentro do Contempodança, da escola de dança. E aí, dando aula, eu fazia aula com

ele. Fazia todas as aulas que ele dava, eu fazia as aulas. Na época, eu tava fazendo a faculdade de jornalismo – tava no terceiro ano da faculdade, mas, na verdade, era segundo, porque teve uma greve imensa que eu peguei (parece que foi uma das maiores greves que teve até hoje; foi quase um ano de greve).

AILCE MOREIRA: Além de fazer aula tu trabalhavas também?

M. S.: Além de fazer aula, eu trabalhava na Sociedade Afro-sergipana de Estudos e Cidadania, que trabalhava com os direitos dos negros, afrodescendentes, das mulheres e questões também de cidadania. E aí uma das coisas que eu consegui pra ele lá, na verdade, era trabalhar nessa associação; pra trabalhar com site. Ele trabalhava de uma forma amadora ainda com site, mas pra época era um trabalho interessante pra entidade. E aí, ele começou dando aulas e fazendo site. Inclusive, eu comecei a aprender a fazer site, trabalhar com essa linguagem mais de computador mesmo, com ele. Meu primeiro e-mail quem fez foi ele. [risos] Eu nem sabia que existia e-mail. [risos] E aí, foi. Quando ele começou a dar aula lá, tinha um festival que o Contempodança organizava todo novembro, a cada ano, que eram esses festivais nesses moldes, que de uma certa forma foi bem dominante na época: que você tinha uma música e uma coreografia... Então, como eu falei na outra entrevista – eu vou fazer uma referência a Edite Barros... [risos]

A. M.: [risos] Uma homenagem!

M. S.: [risos] Uma homenagem a Edite Barros. Parecia uma estação de rádio: você ficava escutando uma música atrás da outra. Assim, músicas que não tinham nada a ver e cada uma com uma coreografia diferente. E aí, a gente teve a vontade de fazer uma coreografia também pro festival, como várias pessoas tinham vontade na época.

A. M.: O festival era promovido pela Contempodança?

M. S.: Pela Contempodança. O nome do festival era Faz Dança. Faz de fazer e dança. Faz Dança. Ele aconteceu ainda durante um tempo com Adriana Melins – eu acho que era esse o nome dela. E aí, Saulo dava aula em duas academias: uma era a Balanceio, que era Renata Munerato; e a outra era o Espaço Contempodança, que tinha a direção de Francisco Santana, conhecido como Chiquinho, que faleceu há alguns anos. Eu não lembro o ano que ele faleceu. E eu não estava morando mais lá, não acompanhei. Aí pronto, a gente fez essa coreografia pra apresentar dentro do festival. Então, ela, inicialmente, [...] não é uma coreografia da companhia. Ela é assinada como Contempodança, mas como [era] Ewertton Nunes que dançava

comigo – era um duo, nós dois – e Saulo que coreografava e não teve nenhuma interferência de mais ninguém da companhia, então, foi uma coisa tão o núcleo dos três pra criar essa coreografia que, quando chegou no próximo trabalho que ia ser montado no Contempodança, começou a ter problemas de criação mesmo. Saulo e Francisco começaram a ter divergências coreográficas e da forma mesmo de trabalhar dentro de sala de aula... E aí, eu mesmo propus, assim: “Então, vamos sair.” A minha prioridade, naquele momento, era realmente continuar fazendo aula com Saulo, que era uma visão que eu tinha de querer realmente trabalhar com alguém que tivesse uma experiência mais profissional com dança e, ali na cidade, no caso, era ele, naquele momento e que tinha também disponibilidade, né?! E aí, quando a gente começou a pensar nisso, aí a gente pensou que o próprio *À Flor da Pele* era também um trabalho da gente. Não chegava a ser do Contempodança. É tanto que nem teve nenhum questionamento, assim: “Ah, *À Flor da Pele* é do Contempodança... Vocês vão ter que deixar a coreografia pra outras pessoas dançarem.” Nunca rolou isso, não. Foi muito tranquilo em relação a essas questões autorais. [risos] E aí, acaba que o lançamento da companhia, né?! Acaba que não é companhia quando começa. Mas aí dezembro ou janeiro de 2001, a gente começa a trabalhar já enquanto a Companhia 3..., por causa dos três fundadores. Era o nome da companhia, na época. Era Companhia 3... e tinha reticências. Era companhia mesmo, o nome, aí tinha o número 3 e tinha reticências. Era a coisa mais difícil de sair em jornal, era o nome da companhia correto. Até hoje a gente ainda tem problema com a Etc. também. [risos]

A. M.: [risos] Tem ponto e ponto, né?!

M. S.: Tem gente que acha que é uma sigla, aí coloca E.T.C. [risos]

A. M.: Affe! Meu Deus do céu!

M. S.: Ou tem gente que põe tudo maiúsculo, tal, mas a gente já... Desde a fundação já tem esse problema, então, a gente nem se importa mais. [risos]

A. M.: Então, em dezembro ou janeiro... Ou dezembro de 2000 ou janeiro de 2001, vocês assumem a Companhia 3...?

M. S.: É. A gente nomeia e começa a trabalhar enquanto uma companhia mesmo.

A. M.: E vocês saíram mesmo do Contempodança nesse período?

M. S.: A gente saiu... Eu acho que a gente ainda fazia algumas aulas lá. Eu não lembro muito bem, porque eu fazia muitas aulas nessa época, muitas aulas. [risos] E a sensação que eu tenho é de que eu fiz muito tempo de aula. E se eu tivesse saído

nessa época... Eu acho que a minha memória não parece que é a quantidade de tempo. Então, eu acho que eu continuei fazendo aula. Eu fazia aula em tudo que era academia. Eu ia, fazia aula... Tinha academia que falava assim: “Venha fazer aula de graça...”.

A. M.: Homem toda companhia quer, né?!

M. S.: É. Lá não tinha companhia. Tinha uma companhia que Francisco Santana fazia parte, que era o Nós em Cia. Nós de pronome, né?! Nós em Cia. Que eles conseguiram fazer uma circulação pelo Palco Giratório. Nessa época, inclusive, eu não sabia nem o que era Palco Giratório. Achava que realmente era um palco que girava.

A. M.: [risos]

M. S.: [risos] Que as pessoas... [risos] Tinham vários espetáculos, aí acontecia um e girava o palco... e tinha outro espetáculo...

A. M.: Ia girando...

M. S.: Tinha a mínima ideia do que era esse evento do SESC.

A. M.: Mas que criativo, viu?!

M. S.: Mas tem muita gente, viu, que viaja nessa história de “palco giratório”... Que fica viajando mesmo, achando que o Palco Giratório tem alguma coisa a ver com o girar do palco.

A. M.: Do palco de verdade.

M. S.: Você acha que respondeu?

A. M.: Sim. E aí tu tava me falando, antes de a gente parar, de Lu Spinelli.

M. S.: Sim. Quando Saulo parou de dar aula na Contempodança, no Espaço Contempodança, o nome era Espaço Contempodança, aí o próprio Chiquinho indicou a academia de Lu Spinelli, que era uma pessoa...

Arquivo 2 – Total: 1h54min34s

M. S.: Sim. Lu Spinelli era uma pessoa que fez aula com muita gente, na época, em Salvador. Ela fez Escola de Dança. Foi uma das primeiras alunas, assim, que pegou essa galerona moderna que chegou na Bahia... Até com a fundação da Escola de Dança, que hoje é a Faculdade de Dança, né?! Se chamava Escola de Dança. Hoje tem a Escola de Dança da FUNCEB, que é um curso técnico. Mas a própria Faculdade de Dança também chamava Escola de Dança. Eu não sei, necessariamente, diferenciar isso, porque ela também me falava muitas coisas que

eu não sabia o contexto da época. Que a Faculdade de Dança foi em 56 que foi fundada. E aí, teve o Rolf Gelewski, que ela falava muito dele; teve o Clyde Morgan, que trabalhava com a dança moderna, que ele misturava muito com o afro – que eu vendo as coisas de Bill T. Jones parece demais também... Gente, tô me sentindo tão moderno! [risos] Falando dessa galera!

A. M.: [risos] E depois do espetáculo de ontem... Aí deu pra aflorar...

M. S.: Ainda fui ver o Balé de Londrina ontem... Ela falava muita coisa de Laban, mas não pelos exercícios de Laban, mas mais pela definição das qualidades de movimento, que era uma coisa que eu não via outra pessoa fazer: que era falar da fluidez, que era falar de sustentação, que era falar de espaço, de força... E tinha Yanka Rudzka, que foi a fundadora lá da Faculdade, né?! Que ela também, às vezes, falava dela. E aí, ela chegou em Aracaju, na verdade, com várias ideias dessas, de montar uma grande comunidade – eu acho que era uma vontade de montar uma comunidade hippie [risos] – porque, pelo que ela me dizia... Eu tenho vontade, na verdade, de fazer uma biografia de Lu Spinelli, mas ela é tão complicada, tão complicada, que eu morro de medo de fazer a biografia.

A. M.: Ela é viva ainda?

M. S.: Ela é viva. Eu morro de medo de fazer a biografia e depois ela me esculhambar, dizendo que eu escrevi tudo errado. [risos] Aí, eu num sei se espero ela falecer pra depois escrever... [risos] que aí não vai ter problema...

A. M.: [risos] Contar a história de Lu Spinelli segundo Marcelo...

M. S.: Ou então, quando eu estiver cagando e andando aí pra qualquer um, aí eu escrevo. Hoje eu ainda tenho os meus respeitos com ela. [risos]

A. M.: [risos] Ela ainda mora em Aracaju?

M. S.: Mora em Aracaju. Depois de um tempo, dessa fase meio hippie, depois de um tempo, ela ganhou um terreno, ela comprou um terreno... Eu não sei como é que foi isso... E ela montou uma escola que só tinha aula de dança moderna. Ninguém podia fazer balé. Parecia coisa de Marta Graham mesmo, assim, sabe?! Só que eu não podia fazer aula. [risos] E muitos homens faziam aula. E, na verdade, eu acho que foi o primeiro espaço lá em Aracaju em que se teve um diálogo mais forte com essa coisa de ser uma companhia de dança. Porque o grupo tinha uma companhia. Isso era [...] outra coisa, nessa época, que eu acho que era muito forte. Não nessa época que eu montei a companhia, não; na época em que ela chegou lá, que deve

ter sido na década de 80 pra 90. Porque ela teve uma crise muito forte na época do Plano Collor, que foi o quê?!

A. M.: 92?

M. S.: 92. Ela praticamente faliu com a história do Plano Collor também. E aí, ela montou a escola. Inclusive, a arquitetura da escola é uma arquitetura supermoderna. Não tem paredes retas, todas as paredes são inclinadas... É uma coisa muito... Hoje, lembrando, assim, é uma coisa bem impressionante pra o contexto mesmo da cidade, que era bem tradicional, bem quadrado, assim. Inclusive, falando de arquitetura, é bem legal falar “é bem quadrado mesmo” e lá não era, era bem inclinado [risos]. E, aí, Saulo começou a dar aula lá em Lu Spinelli. Acabou que eu também fui fazer aula lá e tive a oportunidade de fazer muitas oficinas com pessoas que passavam por lá, porque ela era amiga de muita gente conhecidíssima no país... Ela tem um filho, que é o Kiko Spinelli. Eles dois passaram a ser produtores de espetáculos nacionais que passaram por lá. Então, eles sempre produziam Balé Guaíra, sempre produziam a Quasar Cia. de Dança, produziam o Balé de Londrina; Balé de Londrina, a primeira vez que eu fui foi lá; Quasar, a primeira vez que eu vi foi lá. E o Grupo Primeiro Ato também, que eles faziam a produção. O Grupo Primeiro Ato, o espetáculo *Beijo*, inclusive, é o primeiro espetáculo de dança que eu vi... Não é o primeiro de dança que eu vi. Mas é o primeiro espetáculo profissional de dança que eu vi e que sabia que aquilo tinha uma importância enquanto arte. E não só como um divertimento.

A. M.: Entretenimento.

M. S.: É. Um entretenimento, uma coisa quase atlética, sabe, de dançar?! Foi o espetáculo *Beijo*. Até hoje eu falo... Hoje, eu sou amigo de Suely Machado, eu tenho o maior orgulho disso, e sempre falo com ela, assim, que fiz oficina com ela. Não sabia nada, nada... Ela andava pra um lado e eu ficava todo atrapalhado... E ela tava filmando. Eu nunca nem perguntei se ela tem essa filmagem. Eu nem quero ver essa filmagem. [risos]

A. M.: [risos] “Preciso não do registro!”

M. S.: É. Não. Esse não precisa, não. Deixa pra lá! E, aí, Saulo começou a fazer aula lá. Com o tempo, a gente começou a fazer uma parceria de a gente fazer os ensaios lá. Saulo começou a dar muitas aulas, eu fazia muitas aulas e, depois de um tempo, eu comecei a ser assistente de Saulo nas aulas. E acabava repondo muitas aulas de alguns professores na academia. Não cheguei a ser um professor efetivo,

não, da escola. Mas, como eu fazia muitas aulas de dança, eu cresci muito rápido. E eu sou uma coisa meio obsessiva, assim, em tudo que eu faço. [risos]

A. M.: [risos] Medo de Marcelo!

M. S.: Boa e ruim. Boa e ruim. Eu sou sempre muito obsessivo. Eu fazia muita aula, muita aula. Não sei como é que eu consegui acabar a faculdade de jornalismo... Eu só me lembro dessa época...

A. M.: Como é que a pessoa trabalha, faz faculdade e faz aula?

M. S.: Sim. Ainda tinha o trabalho. Ainda tinha o trabalho. Fazia assessoria de comunicação deles. Não era nem de imprensa. Eu fazia a comunicação inteira. A interna e fazia a externa, né?! E eles tinham muitas ações, muitas ações. Foi quando também eu comecei a...

A. M.: ONG também é um negócio que tem milhares de coisas...

M. S.: E eles eram super-reconhecidos, super-reconhecidos.

A. M.: Eu trabalhei em ONG também.

M. S.: Não só no Brasil. Eles tinham uns quatro patrocínios internacionais supergrandiosos. Inclusive, eram bem visados pelas outras ONGs que trabalhavam com negritude, porque era tanto dinheiro que entrava lá que, muitas vezes, eles ficavam meio sendo encurralados. Depois que eu saí da ONG, eu soube de vários escândalos que aconteceram lá que eu não tive a mínima ideia que tava acontecendo. [risos]

A. M.: [risos] Agora, deixa eu só tirar uma dúvida: nessa época que Saulo passa a dar aula lá na academia de Lu Spinelli, já foi logo no início da companhia, assim, logo que vocês deixaram a Contempodança...?

M. S.: Foi em 2001. Acho que 2001 ele já tava lá. Quando saiu do Contempodança, acho que, poucos meses depois, ele começou a dar aula lá. Começou com uma turma...

A. M.: E como foi esse tempo de vocês?

M. S.: Foi uma coisa muito engraçada que talvez seja interessante pra você. É que ele montou uma turma de dança contemporânea.

A. M.: Na academia dela?

M. S.: Na academia dela. E ela tinha a aula de dança contemporânea dela. Só que o que aconteceu: como Saulo tinha conhecimento das danças populares, principalmente, a partir do método brasílica – que, naquela época, ele nem definia isso como brasílica, né?! Eram as danças populares. –, ele, de vez em quando, dava

algumas aulas de danças populares dentro da aula de dança contemporânea. Para as pessoas se divertirem, pra se descontraírem, porque, às vezes, achava que aquilo era meio chato... E fez tanto sucesso a turma, que no ano seguinte ele teve que abrir uma turma de dança popular e a dança contemporânea. Só que quando abriu a turma de dança popular, ninguém foi.

A. M.: Oxee!

M. S.: Quando passou a dizer que era dança popular, ninguém fez. A turma teve que ser fechada.

A. M.: Meu Deus! Deve ser preconceito, né, com a dança popular?!

M. S.: Preconceito. Era preconceito. Aí, acabou a turma de dança popular e ficamos com duas turmas de dança contemporânea. Só que em uma trabalhava com dança popular. [risos]

A. M.: E fazia aula de popular... [risos]

M. S.: Tinha alongamento, as coisas de coordenação motora, tarará... Quando tava na metade da aula, aí começava.

A. M.: Só: “Bota o frevo aí...”.

M. S.: Mergulhão, passo em baixo, e aí ia...

A. M.: E como foi esse tempo, assim, da Companhia 3... em Aracaju?

M. S.: Muito difícil. Porque, primeiro, a gente tinha basicamente o Teatro Atheneu pra se apresentar. Em Aracaju, nessa época, tinha ainda o Teatro Lourival Baptista, que eu nunca nem entrei nesse teatro, porque eram condições horrorosas. Assim, as únicas apresentações que aconteciam nessa época eram de escola; assim, que o pessoal ia pra apresentar, coisas de gincana. Tinha condição nenhuma. Não tinha refletor, não tinha nada.

A. M.: Lourival Baptista?

M. S.: Lourival Baptista. Depois, se você puder – coloca interrogação nele – procura se é esse o nome mesmo, porque eu acho que é. E tinha um miniteatro da Universidade Federal, que ficava no Centro Cultural da Federal, que era o teatro do CultArt: Cult, de cultura, e Arte, eu acho que não tem nem o “e” do final; é CultArt, sem o “e”. E era um teatro pequeno, o palco era bem pequeno. Nessa época, assim, você apresentar em palco pequeno dança era uma coisa que ninguém fazia. Dança tem que ser num palco grande...

A. M.: Ninguém queria.

M. S.: Ninguém queria. Não tinha dança intimista [risos], lá em Aracaju, nessa época... E aí, a gente só tinha o Atheneu e a gente tinha que ficar tentando conseguir liberação de pauta. E era tudo muito ruim, muito ruim. Você não conseguia pauta e, quando conseguia, era só a pauta mesmo. Você tinha que pagar técnico pra fazer as coisas. O teatro tinha péssimas condições na época. Ficou muitos anos depois fechado com a reforma. E agora tá aberto, mas passou muito tempo fechado pra reforma. Edital nenhum. Nenhum, nenhum, nenhum. E era uma coisa que não era muito de Aracaju nessa época. Esse ano de 2000, 2001, num era ainda o momento de você pensar mesmo em editais. O governo federal, às vezes, fazia uma coisa ou outra. O Funcultura é de 2003, né?!

A. M.: Mas vocês conseguiam ter algum retorno financeiro?

M. S.: Nenhum. Nenhum. A gente chegou a montar... Aí, quando a gente fez o primeiro espetáculo da companhia, que foi o *Feira de Cordéis*, não era nem pra ser um espetáculo. A gente fez uma coreografia a convite de um amigo da gente, que falou assim: “Olhe, eles vão comemorar o centenário da literatura de cordel. E eles vão fazer uma exposição sobre literatura de cordel. Por que vocês não fazem alguma coisa sobre literatura de cordel pra tentar entrar na programação?” E, aí, como Saulo, nessa época, tava dando muita aula de danças populares, e foi quando eu também conheci as danças populares – eu não conhecia antes e eu fiquei superapaixonado, superapaixonado... Eu, nessa época, assim, se eu soubesse mesmo o que era armorial seria minha bandeira da época. Armorial é a salvação da arte! [risos]

A. M.: [risos] Ia dançar no Grial...

M. S.: Com certeza. Se eu não dançasse, ia admirar demais mesmo. Fiquei muito, muito fascinado por tudo aquilo. Foi a primeira vez também que eu vi o Balé Popular do Recife dançar, numa cidade lá do interior de Sergipe, que é Laranjeiras, onde acontece um festival muito famoso. Hoje, nem tanto, mas, na época, era muito, que era o Encontro Cultural de Laranjeiras. E tinha o Festival de Artes de São Cristóvão, que eu escrevi até sobre ele um verbete pra Enciclopédia do Itaú Cultural. Era superconhecido o Festival de Artes de São Cristóvão, era uma coisa que todo mundo do Brasil passava por lá. Muita gente daqui de Recife dançou lá; Fred Salim daqui dançou muito lá. Fred Salim é amigo de Lu Spinelli. Amigo, amigo mesmo.

A. M.: Ia fazer parte da comunidade lá...

M. S.: Branco fazia parte de um espetáculo que Lu Spinelli me falava direto que era o... parece que era Balé de Terceiro Mundo. Que ela odiava aquilo. [risos] Falava super mal. Eu nunca cheguei a saber o que é isso. No RecorDança, tem algum registro de Balé de Terceiro Mundo?

A. M.: Nunca vi, não.

M. S.: Pois é, agora que eu tô falando e eu nunca vi isso no RecorDança: Balé de Terceiro Mundo...

A. M.: Mas era da Compassos, não?!

M. S.: Não. Num era não.

A. M.: Era um que ele dançava.

M. S.: Era assim: Branco fazia parte. Eu não sei o que era isso não.

A. M.: Eu num sei, pode ter sido da época ou que ele era do Balé Popular, né?! Que ele foi do Balé Popular.

M. S.: Mas num foi do Balé Polular, não. Porque num era coisa popular.

A. M.: Ou da época da década de 80... Tinha a associação... Ele fez parte de um espetáculo da associação.

M. S.: Branco?

A. M.: É. Mas esse espetáculo não tá... Ele fez parte de um que foi lá em Brennand, no ateliê de Brennand.

M. S.: Mas num foi *A Festa da Pedra*, não, foi?!

A. M.: *A Festa da Pedra*. Foi.

M. S.: Branco dançou *A Festa da Pedra*?

A. M.: Dançou. Tem foto dele e tudo.

M. S.: Sabia não. Xi... E eu escaneei e não lembro da cara dele.

A. M.: Agora, num tem registro desse, não. Balé de Terceiro Mundo.

M. S.: Ela falava muito desse.

A. M.: Nunca ouvi falar.

M. S.: Enfim, depois vou perguntar a Branco sobre isso. E... Mas a gente tava aonde mesmo?

A. M.: Enfim, tava em *Feira de Cordéis*.

M. S.: Sim, aí a nossa... Gente, eu falo demais! Pelo amor de...! Ia ter esse evento, aí esse amigo da gente que foi Fábio Rodrigues, conhecido como Babu – que pra mim foi muito importante também [...] na minha formação... Ele num me deu aula técnica de nada. Ele é de teatro. Nem de teatro, nem de nada. Mas era uma pessoa

que eu conversava demais e ele trazia muitas informações boas. Eu acho que foi o primeiro intelectual, assim, que foi um amigo meu. Foi esse Babu. E, aí, a gente topou fazer. Aí, a gente ganhou um valor pra fazer essa coreografia – que não era uma coreografia nesse sentido de ter uma música e acabou e outra. Tanto que eu que fiz a edição já da música. Aí, eu falei: “Não. Tá muito feio esse negócio de ficar uma música do começo ao fim. Vamos picotar...” E, aí, a gente pegou aquele CD do Cordel do Fogo Encantado, que é o primeiro CD deles, e aí a gente... Eu editei algumas músicas a partir do CD, pra fazer a trilha da coreografia, que tinha uns 15 minutos. Uns 15 minutos. E o negócio fez tanto sucesso, tanta gente falou tanto do que a gente tinha feito, as pessoas ficaram impressionadas, que era muito bem dançado, falaram da música...

A. M.: Mas não dançava só vocês três, não, nesse espetáculo?!

M. S.: Não. Aí, já eram várias pessoas. Já eram várias pessoas que dançavam. Tinha canto...

A. M.: Continuava sendo como Companhia 3...?

M. S.: Companhia 3... Aí, foi o primeiro espetáculo mesmo que estreou – que não era espetáculo, né?! Coreografia... –, como Companhia 3... Foi *Feira de Cordéis*. É... Tinha canto, tinha atuação teatral mesmo... Começava com uma atriz. A gente tinha uma atriz que fazia parte da companhia. E ela era atriz mesmo. Assim, ela não era uma atriz que fazia dança, não. Ela era atriz que atuava, que fazia trabalho de atriz no espetáculo. E a gente gostava disso. Tinha uma menina que cantava no espetáculo. Tinha um momento que ela cantava. Já tinha tudo muito misturado.

A. M.: E dança. Canto, teatro e dança?

M. S.: Tinha. Era uma ópera, né?! [risos] É engraçado pensar nisso. Esse primeiro espetáculo que a gente fez já tinha tudo muito misturado.

A. M.: Vocês pensavam nessa mistura? Essa mistura, por exemplo, é uma das coisas que mais me interessam, assim. E vocês pensavam nessa mistura ou era uma coisa que acontecia?

M. S.: Era uma necessidade. É... A gente... Essa atriz, na verdade, ela começou a ir pros ensaios com a gente. E aí ela conversava muito com a gente. E pediu pra fazer aula. Ela começou a fazer aula. Só que quando montava as coreografias, ela não, ela não... Ela tinha uma qualidade de movimento que era muito diferente.

A. M.: Un hum.

M. S.: E a gente tinha um sentimento muito forte dessa coisa da “sincronicidade” pra dançar. Sabe?! De um movimento igual entre os bailarinos. Tinha uma ideia desse corpo de baile homogêneo, que tem uma técnica parecida. E ela era muito diferente. E, aí, a gente começou a pensar outras possibilidades de ela participar, porque a gente gostava muito da presença dela e ela é uma ótima atriz. Hoje, ela mora em São Paulo. Fez Escola Dramática lá de São Paulo. É a E. A. D. eu acho, né?! Que é Escola de Artes Dramáticas.

A. M.: É.

M. S.: Que é uma referência nacional.

A. M.: Quem fez também foi Mônica Japiassú. Descobri um dia desses.

M. S.: É?

A. M.: Inclusive, ela foi chamada pra fazer uma das primeiras novelas da televisão. E não foi. Menino, vê como a vida dela poderia ter sido outra...

M. S.: [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: É...

A. M.: Como era o nome dessa atriz?

M. S.: Jane Fernandes. Tem a ficha técnica deles no site. Final do mês o site tá aberto.

A. M.: Ê!!!

M. S.: Certeza. Agora, é certeza.

A. M.: Isso me dá... Quando eu entro lá e vejo que tá em manutenção... Eu quero pegar as coisas que tão aí...

M. S.: Vai abrir, vai abrir! Vou fazer uma homenagem a você na página inicial. [risos] Vou colocar você batendo palma, assim: “Aêee!!!” [palmas]

A. M.: Vai fazer um... Como é o nome daquele “negocinho”?

M. S.: Um GIF.

A. M.: Um GIF é.

M. S.: [risos] Você agradecendo a Deus. Você ajoelhada, assim, agradecendo. [risos] E a outra era Celiana Domeni, que eu não sei escrever, não. Esse você tem que olhar no site mesmo. Que ela era cantora. Ela cantava em igreja. Tinha uma voz linda, bem angelical. E tinha uma música que era um canto a Santa Luzia, que era do disco mesmo do Cordel do Fogo Encantado.

A. M.: Além delas duas, tinham outras pessoas, assim, fora vocês três que já eram da companhia?

M. S.: Nesse momento aí...

A. M.: Nesse espetáculo?

M. S.: Diorge Santos, que é daqui de Recife, que foi morar lá.

A. M.: Bailarino.

M. S.: É. Quando a gente decidiu montar a companhia, a gente queria mais gente. Aí, Saulo tinha dado aulas pra esse Diorge Santos, que dança também até hoje.

A. M.: É Dió, é?!

M. S.: Diorge.

A. M.: Mas é Dió?

M. S.: É. É Dió.

A. M.: Ah, tá. É. Que mundo pequeno!

M. S.: Pois é. E ele foi morar com a gente lá. E, aí, a gente fez a proposta pra ele. Assim, ele não fazia nada aqui, não tinha trabalho e tal... E, aí, Saulo um dia ligou pra ele e falou: “Oh, você quer vir dançar na minha companhia aqui em Aracaju?”

A. M.: Agora, você tem trabalho. Não tem dinheiro, mas tem trabalho.

M. S.: É. Não tem... Mas a proposta foi: “Você vem, mora com a gente, a gente te banca.”

A. M.: Un hum.

M. S.: “Pelo menos, você vai conhecer uma cidade diferente e vai conhecer outras pessoas. Quer?” E dançar, né?! Aí, ele, na hora, topou.

A. M.: Então, ele integrou a companhia?

M. S.: Entrou.

A. M.: Deixou de ser três e agora já eram quatro.

M. S.: É. Era companhia... O nome 3... ficou mesmo só pelos fundadores. É a referência dos fundadores. Só. Passou pouquíssimo tempo com três pessoas.

A. M.: Vocês fizeram mais alguma coisa lá?

M. S.: Fizemos. Depois de *Feira de Cordéis*... Sim, quando a gente montou essa coreografia, aí depois, fez tanto... Teve uma repercussão tão boa na cidade que a gente quis montar o espetáculo todo. Aí, a gente fez. O espetáculo tinha 45 minutos. Espectáculo extremamente pesado. Porque Saulo começou a criar as coreografias uma por uma, né?! Quando a gente juntou tudo, era praticamente um suicídio. De tão pesado que era esse espetáculo. A gente acaba a última coreografia, assim:

[boca aberta]. Às vezes, a gente tirava onda: dizia que pra gente dançar tinha que chamar a ambulância. A gente acabava muito cansado, muito cansado.

A. M.: Língua no chão.

M. S.: E tinha uma cultura muito forte nessa época do bailarino-atleta. Não enquanto denominação, mas de que bailarino que é bailarino mesmo, ele dança muito, coisa muito pesada e faz muita coisa, o tempo inteiro, não para. E o espetáculo era praticamente a gente o tempo inteiro em cena. E muita movimentação a partir das danças populares mais agitadas possíveis, né?! De caboclinho, de frevo, de capoeira. Tinham umas coisas assim, que eu fico... A última coreografia do espetáculo era pedir pra morrer. E, aí, a gente montou o espetáculo todo. Tinha 45 minutos, eu acho. Depois dele, a gente montou *Fauno*.

A. M.: Teve temporada?

M. S.: Várias. As pessoas iam pro teatro assistir e as pessoas gostavam. Agora, a gente não tinha retorno financeiro, né?! Porque a gente não podia... Se cobrasse ingresso, as pessoas não iriam.

A. M.: Ah, tá.

M. S.: Aí, várias temporadas eram gratuitas e outras eram R\$ 1,00, R\$ 2,00, na época. Que R\$ 1,00 daquela época não é R\$ 1,00 de hoje também, né?! Eu acho que R\$ 1,00 da época era tipo R\$ 5,00 hoje.

A. M.: Tô ligada. Valia um pouquinho mais. Sim, mas na ideia das pessoas era...

M. S.: R\$ 1,00 não era qualquer coisa não, assim, que a gente encontra na rua. Mas era, era um valor realmente simbólico mesmo. Era entrada única. Tinha nem como fazer meia-entrada.

A. M.: Né?! Vish, meu Deus, R\$ 0,50...

M. S.: R\$ 0,50.

A. M.: E *Fauno* foi de lá, então, também?

M. S.: *Fauno* foi de lá. Pra mim, *Fauno*... A coisa mais interessante de *Fauno* foi a edição da trilha sonora. Foi a primeira vez que realmente eu comecei a perceber que mais do que você ter uma edição pra juntar as músicas, é você ter um conceito na música. Então, a gente foi estudar o *Fauno* que Nijinsky dançou e a gente pegou aquelas músicas que ele dançou, que é de Stravinsky... É de Stravinsky. Eu acho que é de Stravinsky a trilha que ele usou. Usou algumas coisas de Dead Can Dance, que tem uma coisa também relacionada aos rituais. E fomos pensando nessa ideia do ritual. E, aí, surgiram as coisas das máscaras também. Então, era um espetáculo

que era dançado com máscaras. A gente fez uma calça toda de lã, assim, feita à mão. E a coisa de ser feita à mão também fazia parte dos ensaios, sabe?! Assim, você tecer a lã na calça... Aquilo fazia parte do treinamento. Tinha uma concepção, assim, meio mística também da construção do espetáculo. Foi a primeira vez que eu tive dengue. [risos] Eu lembro de uns ensaios que eu estava péssimo.

A. M.: Destruído.

M. S.: E ensaiava... Tinha que ensaiar de qualquer jeito.

A. M.: Menino! Tinha data marcada pra estrear?

M. S.: Não era porque tinha data, não.

A. M.: Porque você estava na pilha mesmo... E tinha que...

M. S.: É porque eu era bailarino e bailarino profissional dança de qualquer jeito.

[risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Tinha muito disso. Nossa! Como tinha isso! Gente, tinha demais!

A. M.: *Feira de Cordéis* é de 2001, né?!

M. S.: 2001.

A. M.: E *Fauno* é de quando?

M. S.: Eu acho que é 2002. Essas coisas assim eu sei, porque eu vi clipping, eu tenho que olhar no site. Você vai ter o site. Já já! Mas deve ser de 2002.

A. M.: Eu dizia: “Me dê o site antes de eu entregar meu texto”, se não vai ficar só...

[risos]

M. S.: [risos] Porque não foi tão imediatamente, não, criado *Fauno*, não. Aí, a importância da trilha... De uma concepção de trilha, muita coisa. Sim, tinha a mistura de Dead Can Dance, com Loreena McKennitt e Stravinsky.

A. M.: Como escreve esse povo, hein?!

M. S.: Stravinsky. S-T-R-A-V-I-N-S-K-Y.

A. M.: É com “v” ou é com “w”? É com “v”, né?!

M. S.: Com “v” e “y” no final. Dead, de morte, DE-A-D; can, de poder, eu posso; dance. E Lorena é Loreena. Eu acho que é L-O-R-E-E-N-A M-C-K-N-I-T. É uma coisa mais ou menos assim.

A. M.: Certo. Mas eu vou procurar. Sabendo...

M. S.: É o “Loreena Mckennitt” é o que eu menos sei. Os outros tão certinhos. É...

A. M.: Foi tu que editou?

M. S.: Eu que... Saulo tava muito perto de mim, porque ele também tinha uma ideia do que ele queria enquanto coreografia. Mas eu fiz muita... Foi a primeira vez mesmo que eu comecei a resgatar essa coisa de: “Ah, eu sou músico.”

A. M.: Un hum.

M. S.: Porque quando eu comecei a ser bailarino, eu falei: “Ah, desisti de ser músico.”

A. M.: “Desisti. Não quero.”

M. S.: “Eu não tenho tempo pra tudo. Eu tenho que ser alguma coisa na vida.”

A. M.: A vida é muito curta pra ser músico e bailarino!

M. S.: É... Eu já tô fazendo jornalismo, tô fazendo dança, ainda fazia parte de um grupo de teatro nesse começo. Eu vou fazer dança e fazer teatro. Eu ainda tava nesse grupo de teatro. Aí, eu falei: “Não. Tem que desistir de alguma coisa...” E ainda trabalhava, né, na ONG?! Essa coisa: eu sempre fui muito obsessivo. Eu tô dizendo...

A. M.: Fazia milhões de coisas! Meu Deus do céu!

M. S.: [risos]

A. M.: Eu conheço algumas pessoas assim feito você.

M. S.: [risos] Né?! Um espelho, né?! Um espelho... Nosso espelho.

A. M.: Inclusive eu. Inclusive eu. E a coreografia era de Saulo também?

M. S.: A coreografia de Saulo. E era dele mesmo. Ele coreografava nesse sentido mais tradicional de coreografar: de mostrar o movimento, tal.

A. M.: Ele criava e vocês reproduziam?! Era esse o pensamento?

M. S.: Era. Mas num chega a ser tão simples, porque ele tinha uma coisa que ele falava muito de Branco e que eu percebi ele fazer que era: ele fazia o movimento, mas ele fazia o movimento pensando no corpo que a gente tinha pra dançar. Ele não criava o movimento e queria que a gente pegasse. Ele entendia até que ponto a gente conseguia e ia criando a partir disso. Inclusive, ele desenhava o movimento com a gente fazendo. Então, ele ia pra sala de dança; ele fazia: “Faz isso aqui: tarará...” A gente fazia. Aí, ele olhava, se ele gostasse, ele: “Ok.” Agora, depois, faz isso. Aí, ia montando passo a passo. Porque tinha hora que ele fazia e ele via que a gente ou não conseguia ou que não ia conseguir ou que não tava interessante. Aí: “Não. Não. Não. Isso não. Isso não.” Então, ele ia testando. Ao mesmo tempo em que ele ia criando, ele ia testando nos corpos, né, dos bailarinos?! Agora, eu num sei nem se isso é uma coisa realmente pra se ser dita, assim, mas eu

acho que, no geral, ele tinha uma referência muito do meu corpo dançando pra coreografar. Eu não sei. Talvez, isso seja uma coisa... Uma impressão minha mesmo.

A. M.: Uma impressão?!

M. S.: É. Porque ele cobrava muito de mim.

A. M.: É porque tu eras o mais inexperiente.

M. S.: Eu acho que eu era o mais obsessivo.

A. M.: [risos]

M. S.: Porque, tipo, acabava o ensaio, todo mundo saía da sala. Eu ficava. Tinha aula; eu fazia todas as aulas. As pessoas, às vezes, tinham preguiça; às vezes, estavam cansadas, saíam; se estivessem machucadas, não faziam; eu fazia de qualquer jeito.

A. M.: Até com dengue.

M. S.: Até com dengue, sabe?! [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Ficava estudando o movimento, entendeu?! Eu ficava... Tipo, ele passava uma coreografia, eu fazia a coreografia e já começava a fazer variação da coreografia. Muitas vezes...

A. M.: E ele aceitava as variações?

M. S.: Assim, eu fazia a variação pra mim, brincando dentro da sala de dança.

A. M.: Certo. Mas vocês propunham algum tipo de mudança ou não?

M. S.: Depois, eu comecei a propor. Tipo, ele fazia umas coisas que eu não gostava.

A. M.: [risos]

M. S.: Eu dizia: “E se fosse assim: tarará...” Aí, ele demorava um tempo... Às vezes, não aceitava. Aí, depois, começou a...

A. M.: Então, tinha uma relação de hierarquia mesmo, né?!

M. S.: Tinha. Tinha. Tinha.

A. M.: De coreógrafo com o bailarino.

M. S.: Tinha. E isso era muito claro; e muito respeitosa, inclusive. Pela idade – ele era o mais velho; pela experiência – ele já tinha dançado em companhia profissional; e tinha uma relação mesmo de ele ser de uma cidade onde teve uma troca maior com outros profissionais e a gente tava ali começando, assim, né?! Isso era muito tranquilo. E a gente até gostava disso. Gostava de ter alguém que se responsabilizasse.

A. M.: Sim.

M. S.: Pelos riscos, né, que a gente corria ali.

[Conversa entre Marcelo e o garçom]

A. M.: Pronto. Acho que... Depois, vocês vieram pra cá já?

M. S.: Não.

A. M.: Mas criaram, viu?! Em Sergipe!

M. S.: *Fauno, À Flor da Pele, Feira de Cordéis, Fauno.* É... Pela companhia, não. É porque a gente começou a ter uma atividade muito intensa na academia. Tinha festival de final de ano... Então, tinham as coreografias feitas pras turmas. Então, criou muita coreografia. Eram muitas coreografias no final de ano. Muitas. Muitas. De tudo.

A. M.: Todas as turmas tinham coreografia, né?! Normalmente, é assim que acontece.

M. S.: Tinha turma que tinha duas coreografias...

A. M.: Affe!

M. S.: E, geralmente, tinha assim: tinham grupos, entendeu?! Na mesma turma, se faziam dois grupos e cada um dançava uma coreografia. Eu dançava nos dois grupos. Eu dançava aquela coreografia e a outra coreografia. E eu era bolsista da escola, então, eu tinha um comprometimento também de dançar pela escola. Mas eu gostava daquilo, não achava nenhum favor, nada disso. Era muito agradecido mesmo. Era muito agradecido por tá ali.

A. M.: Era supertranquilo.

M. S.: Ainda mais com a companhia tendo um espaço pra ensaiar.

A. M.: Isso tudo era em Lu Spinelli?

M. S.: Em 2002, as coisas começaram a ficar muito difíceis. Muito difíceis. Eu saí da ONG, porque eu era... Eu trabalhava como estagiário, né?! Eu tinha acabado de me formar, eu não podia mais continuar. Eles quiseram me contratar, mas eu não quis continuar, porque a relação começou a ficar muito difícil lá. Muitas pessoas complicadas. Muitas pessoas complicadas. E eu acho que tem a ver mesmo com tá tratando de negritude. É um ambiente muito pesado. Pelo sofrimento que todos passam e pela militância. Pelo combate mesmo, quando se lida com aquilo. Hoje, eu penso nisso em relação à militância à dança. De que também é difícil militar na arte.

A. M.: Verdade.

M. S.: E essas pessoas que têm uma militância que é uma coisa histórica, que não é uma classe profissional, não é uma categoria profissional, é a humanidade, né?!

A. M.: A vida da pessoa.

M. S.: É a vida. Era bem pesado. Então, tinham muitos atritos, muitas confusões, e eu acabava sendo o mais deslocado dali, porque eu não chegava a me identificar com aquela causa, mas entendia. Mas não me entendia enquanto negro, não era mulher e também não me sentia sendo de uma classe social desfavorecida. Durante muito tempo, eu tive uma vida classe média baixa, classe média média, e não passei por essas dificuldades mesmo financeiras. Então, foi uma coisa de experiência mesmo de vida. E isso muitas vezes caía em cima de mim: a responsabilidade das coisas, sabe?! Às vezes, eles sentiam que eu não tinha envolvimento como deveria... Agora, eu aprendi muito com eles. Assim, tipo, foi o primeiro lugar em que eu comecei a ter muito cuidado com as palavras que a gente usa quando a gente fala com alguém. O meu primeiro jornal, que eu fiz lá, demorou três meses pra sair, porque toda matéria que eu escrevia tinha alguma palavra que tinha uma carga preconceituosa, que eu nunca imaginei que teria.

A. M.: Que você não se dava conta.

M. S.: Tipo, eu disse que tinha uma família que era judiada por num sei quem... tarará tarará... Ela falou: "Judiada vem de judeu. Mude essa palavra, porque mesmo que você não queira dizer, o que consta é o seu ato. E o seu ato está na palavra." Então, tinham muitas coisas dessas assim, que eu aprendi muito. E um sangue, assim, de lutar pelas coisas, né?! Eu acho que isso, depois de um tempo, eu levei isso pra dança. Mas depois de um tempo.

A. M.: Na militância hoje.

M. S.: Na militância.

A. M.: Política.

M. S.: Porque, na faculdade, eu não me envolvia com nada. Nada. Ficava muito curioso de entender do D. A. A., do D. C. E. e das coisas assim e da reitoria. Mas me sentia... Não me sentia envolvido com aquilo. Aquilo... Eu me sentia alguém que tava tendo o privilégio de estar ali. Não me sentia alguém que tinha o direito de estar ali.

A. M.: Sim.

M. S.: E que eu acho que muita gente tem isso quando entra em algum ensino que é público. Talvez, em faculdade mais, né?! Em escola, nem tanto.

A. M.: É.

M. S.: Mas de chegar na faculdade e ficar com os louros de estar fazendo uma faculdade pública, que ainda tem um certo *status*, né?! Já já acaba isso, porque...

A. M.: Eu estudava no Aplicação e, porque eu estudava no Aplicação, meu professor cobrava isso da gente. “Olhe, tem milhões de pessoas pagando pra você estudar aqui, viu?! E você num quer estudar, não, é?! Pois, estude. Isso aqui é um privilégio que você tem. Num sei o que lá, num sei o que lá...” Ele ficava todo...

M. S.: Você fez jornalismo na Federal também?

A. M.: [Faz gesto afirmativo com a cabeça]

M. S.: Eu não sei se você teve isso, mas eu tive muito professor de jornalismo que era aquela galera da militância mesmo, assim. Galera de sindicato...

A. M.: Teve uma galera que era comunista e num sei o quê... Que tinha sido torturado...

M. S.: Sim. Eu não tive isso na faculdade, eu tive isso na escola. Eu tinha dois professores que foram exilados.

A. M.: Eu tive dois professores: um na escola, que era professor de História; e um na faculdade que era de Comunicação; que os dois tinham sido torturados. Tinham sofrido horrores, assim.

M. S.: É, na faculdade, que eu saiba, não tive.

A. M.: Eu passei por aula dos dois chorarem dentro da sala de aula, contando as histórias e tal.

M. S.: É, então, talvez, o seu tenha sido mais pesado mesmo.

A. M.: O da escola era pior ainda, porque ele ainda ficou muito tantan, a mulher dele faleceu – ele já era velho, assim. A mulher dele faleceu, aí, ele cortou os pulsos... Num sei o quê... A gente ficava sem aula. E ele contava. As aulas dele de História eram basicamente falando da ditadura. Era o que tinha na aula dele.

M. S.: A minha primeira aula foi de História, Política, uma coisa assim... Aí, o professor, na primeira aula, passou um gibi de Tarzan pra gente ler.

A. M.: Affe!

M. S.: Foi o primeiro texto que ele falou. O gibi de Tarzan. A gente leu o gibi de Tarzan. E eu fiquei muito impressionado depois [com] o que ele fez com isso.

A. M.: O que ele fez com o gibi?!

M. S.: Porque ele disse: “Quem é Tarzan?” Quando ele fez a interpretação de Tarzan, que era o homem branco que entrava na selva para dominar os animais,

que era a mesma história da colonização brasileira... Aí, depois, ele dizia: “E Tarzan é o herói.” Porque, na verdade, é uma necessidade que esses povos têm de se afirmarem o tempo inteiro que são heróis. Quando, na verdade, eles fazem uma grande barbárie. [risos]

A. M.: Poxa! Eu tinha tanta pena do Tarzan! [risos]

M. S.: [risos]

A. M.: Vamos lá! Continuando: e o que foi que motivou vocês a sair de lá, então?! *Fauno* foi a última criação da companhia lá...

M. S.: É, lá, foi. Da companhia, foi isso. A gente começou... Sim, depois de *Fauno*, a gente começou a querer criar um espetáculo que tivesse a ver com o Bauhaus.

A. M.: Menino, vocês são tudo “fechação”, né?!

M. S.: [risos] A gente tava enjoado de trabalhar com tradição, com danças populares. Bateu um abuso tão grande.

A. M.: Mas, nesses três primeiros, vocês trabalharam com tradição e com dança popular ou não necessariamente?

M. S.: Não. Porque o *Fauno* tinha uma coisa da mitologia, entendeu?! Que acabava se aproximando um pouco das danças tradicionais.

A. M.: Em *Feira de Cordéis* tinha mesmo, né?!

M. S.: Feira de Cordéis tinha mesmo. Tinha, tinha, tinha. Era armorial *Feira de Cordéis*. Não era explicitamente dito. Mas tinha. Fazia: jeté, jeté, corta jaca, passo embaixo, patinho e tendu. Tinha umas coisas bem assim. Era uma mistura...

A. M.: Bem armorial, mesmo.

M. S.: Do que se diz, assim, do erudito e do popular.

A. M.: O conceito armorial acontecia, né?!

M. S.: Tinha essa coisa assim: erudito e popular. Aí, a gente tinha aula de danças clássicas e tinha aula das danças tradicionais. É... Aí, depois de *Fauno*, a gente realmente teve um abuso. O que eu acho até normal, assim. Às vezes, a gente tem uns abusos mesmo, assim, né?! Estudou tanto aquilo que chega! “Vamos fazer outra coisa!” Que eu acho que acabou se tornando um pouco de uma marca da metodologia de criação da gente.

A. M.: O quê? Ter abuso das coisas?

M. S.: O espetáculo seguinte [...] tem uma relação de querer se distanciar do espetáculo anterior. Tipo, tinha uma coisa que eu via muito nessa época que eram os espetáculos do Grupo Corpo. E eu vi como um espetáculo dava profundidade ao

outro. Assim, você dava uma continuidade ao espetáculo. Se mostrasse todos os espetáculos do Grupo Corpo, um seguido do outro, você consegue ver uma unidade. Assim, de que ele tem uma continuidade. E, na companhia, a gente fugia disso mesmo. “Não, não vamos fazer isso, não, porque lembra o outro espetáculo...” A gente fugia assim: se fizesse um passo que lembrasse o outro espetáculo, a gente tentava mudar. Vontade mesmo de dizer uma coisa diferente enquanto tema e enquanto corpo, né?! Que, nessa época, não falava muito em corpo nesse peso de corpo que a gente diz hoje, mas enquanto coreografia, enquanto passo.

Aí, a gente começou a estudar Bauhaus. Eu lembro de um livro imenso, assim, de arquitetura. “Assim” significa quatro dedos. [risos]

A. M.: [risos] Eu sei. Quatro dedos.

M. S.: E, aí, foi quando eu me responsabilizei de... Como se fosse assim: a gente tinha um grupo de estudos. Foi a primeira vez que a gente começou a ter isso. Assim, eu tinha um momento na companhia que eu explicava a leitura daquelas coisas a partir do que eu estudava, de algumas coisas que eu já tinha visto na própria faculdade. E eu fiquei responsável mesmo de explicar sobre a Bauhaus, que eu tinha achado aquilo muito interessante. E quando eu comecei a relacionar Bauhaus com o minimalismo e que o minimalismo tinha a ver com o minimalismo na música, que eu comecei a descobrir nessa época, aí, eu fiquei mais apaixonado ainda, né?! Que aí eu comecei a perceber que tinha uma ligação de Philip Glass, de Michael Nyman com Oskar Schlemmer, que tinha uma coisa a ver com o Mies van der Rohe, que era um arquiteto também da época, um grande pensador da Bauhaus, a própria escola da Bauhaus... Então, aquilo foi bem forte. E a gente começou a coreografar. Era tudo muito quadrado. Toda movimentação era pra ser quadrada. Tudo era muito quadrado. Muito quadrado. Muito quadrado. Não tinha que ter movimentação redonda. O que era muito diferente. Porque Saulo tinha feito muito tempo de aula também com Airton Tenório, né?!

A. M.: Sim.

M. S.: Que é muito a partir da técnica de José Limón, que é essas coisas redondas...

A. M.: Redondo, balanço, né?!

M. S.: Do *balance*, né?! E coisas quadradas e coisas, como se fosse, inorgânicas, assim. Tudo que a gente dizia: “Ah, porque isso tá mais orgânico... Isso tá mais...” Tudo que fosse pra isso, não queria. Não. Tinha que sair de um movimento daqui

pra lá, coisas bem esquisitas. E, aí, foi a época que a gente conheceu Merce Cunningham.

A. M.: Hum.

M. S.: A partir de uma oficina que a gente fez com Gícia Amorim em Recife. E foi bem interessante conhecer um pensador da dança, né?! Um pesquisador, um coreógrafo da dança que pensava no corpo enquanto estrutura, e não, enquanto uma expressão de emotividade, de uma história, de uma narrativa. Isso foi uma coisa bem forte pra gente. Vou dar uma resumida bem grande: daí, que surge *Silêncio*.

A. M.: Resumida mesmo.

M. S.: Porque depois passaram muitas dificuldades... A gente começou a ensaiar...

A. M.: A oficina foi com quem?

M. S.: Gícia Amorim. Gícia Amorim.

A. M.: Ah, Gí-cia.

M. S.: É. É uma das poucas pessoas no Brasil...

A. M.: É com "g".

M. S.: É com "g". É uma das poucas pessoas no Brasil que tem autorização de dar aula da técnica mesmo de Merce Cunningham. Pra você dar aula de Merce Cunningham, você tem que ter, tipo, uma autorização deles pra dar. E ela fez lá.

A. M.: É como uma escola?

M. S.: É uma escola mesmo.

A. M.: É como quando se forma no Laban Center?

M. S.: É uma fundação. Merce Cunningham Foundation. Uma coisa assim. Uma escola lá que você faz. E ela tem autorização. E ela estudou bem a fundo mesmo. Pelas coisas que ela falava lá... É, a mulher estudou mesmo! Passou muito tempo ali.

A. M.: Certo. Mas, aí, *Silêncio*, ele surge, assim, com a mesma visão, por exemplo, de criação ainda? Coreografia de Saulo?

M. S.: Pois é. Enquanto crédito, sim. Ele assinava a coreografia. Desde *Feira de Cordéis* que eu assino alguma coisa junto com ele. Eu assinava direção artística... Em *Feira de Cordéis*, eu assinei cenografia também. Direção musical...

A. M.: Un hum.

M. S.: Mas a gente era muito parceiro. Assim, a gente conversava muito sobre a criação. Muito, muito, muito. Mas ele coreografava nesse sentido tradicional nos dois antes.

A. M.: Mas você e ele?

M. S.: Não. Em *Feira de Cordéis e Fauno*, ele coreografou mesmo. Só pra dizer como é que a gente chegou em Recife, quando foi em 2002, as coisas ficaram muito difíceis.

A. M.: Essa oficina foi em Recife, já, né?!

M. S.: Foi em Recife, mas a gente não tava morando aqui, não.

A. M.: Não tava aqui.

M. S.: A gente veio pro festival.

A. M.: Un hum.

M. S.: A gente ficou hospedado na casa de Branco, via todos os espetáculos, ia pras oficinas e tal. Porque Saulo continuou tendo uma relação com Branco. Assim, de se falar, de vez em quando. Quando vinha pra cá, se encontrar. As coisas lá ficaram tão difíceis, tão difíceis, que eu falei: “Oh, eu quero ir embora dessa cidade. Eu já acabei minha faculdade. Não quero fazer mais nada...”

A. M.: Em 2002?

M. S.: Em 2002. Minha formatura era pra ser em 2001, mas, como teve aquela greve, eu me formei em 2002. E, aí, eu falei: “Não quero ficar aqui mais, não. A cidade tá muito difícil pra trabalhar com arte...” Eu não tinha pretensão de fazer nenhum mestrado na área que tinha lá... Nada mais acadêmico eu queria fazer. Passei muitos anos, inclusive, sem querer fazer. Só fiz quando surgiu a Faculdade Angel Vianna aqui.

A. M.: Agora, a pós, né?!

M. S.: É... E, aí, eu fiz a proposta de a gente ir pra Salvador. Porque, como eu sou da Bahia, aí eu falei: “Vamos pra Salvador, porque eu tenho amigo lá. Conheço algumas pessoas, tenho parente.” E a gente se planejou pra ir pra Salvador.

A. M.: A gente quem?

M. S.: Eu, Saulo, Ewertton e Diorge e Jane. Todo mundo da companhia. A companhia inteira ia pra lá.

A. M.: Ah, Jane também era da companhia?

M. S.: Era da companhia. Ela ficou na companhia.

A. M.: Ficou de vez.

M. S.: Ela ficou na companhia. Ia todo mundo pra lá. Mas, aí, depois, começou a ficar assim: “Mas é muita gente pra ir. Não sabe como é que vai fazer e tal...” Aí, foi ficando difícil. Aí, foi quando, assim, bateu realmente um desespero financeiro. A gente realmente tava sem grana mesmo. Chegou a passar fome. Coisa bem triste mesmo.

A. M.: Vocês moravam todos juntos, é?!

M. S.: Todos numa casa só.

A. M.: Todo mundo da companhia?

M. S.: Todo mundo da companhia. Gente!

A. M.: Fala de Lu Spinelli, mas vocês criaram uma comunidade Companhia 3..., né?!

M. S.: [risos] Gente! É mesmo! A gente morava todo mundo numa casa só. Era eu, Saulo, Diorge, Jane e Ewertton.

A. M.: Quando Saulo foi morar lá, tu já foi morar com ele também ou não?

M. S.: Ele foi morar comigo. Eu morava já numa casa com outras pessoas.

A. M.: Não morava com tua família...

M. S.: Não, não. Eu nunca tive família em Aracaju, não.

A. M.: Ah, tu foi morar sozinho lá?

M. S.: Eu já fui morar só. Fui pra lá assim. E por engano, inclusive. Que eu fiz a inscrição no vestibular errado.

A. M.: Affe! Meu Deus do céu! Aí, passou em Aracaju e foi.

M. S.: Eu passei em Aracaju e, aí, como eu tinha passado lá e tava a fim de viver em um lugar diferente na minha vida, aí eu fui pra Aracaju. [risos] Eu tinha passado na Bahia e tinha passado em Sergipe. Aí, a Bahia eu conhecia. Aí, eu falei: “Ah, eu não quero ficar na Bahia, eu já conheço aqui. Eu quero ir pra outro lugar.” Aí, fui pra Sergipe.

A. M.: Olha pra isso! E foi agregando todo mundo, né?! Porque Saulo foi morar e foi morar contigo. Diorge foi morar e foi morar com vocês também.

M. S.: Foi. Aí, o que aconteceu: ele morava na casa em que eu morava com outras pessoas, né?! Era uma república. E, aí, quando ele foi mesmo morar lá comigo e tal, a gente alugou uma casa. Alugou uma casa grande, que tinha uma sala grande, que era onde a gente ensaiava.

A. M.: Un hum. Diorge também se agregou lá, nessa casa?!

M. S.: Gente! Vixe Maria! Quanta coisa eu tô lembrando agora... Era uma sala grande. Grande mesmo. Aí, Diorge foi e a gente disse que ia bancar tudo pra ele.

Ele tinha que morar com a gente. Jane tinha saído de um apartamento que morava com outra pessoa. A gente falou: “Pode vir morar com a gente.” E Ewertton morava na cidade vizinha, que é São Cristóvão, onde acontecia aquele festival. Era muito longe pra ele ficar indo e voltando. Aí, ele foi morar com a gente.

A. M.: [risos] Pronto!

M. S.: E Babu, que era esse intelectual que eu falei, ele vivia lá.

A. M.: Morava?

M. S.: Não morava, não morava...

A. M.: Oficialmente...

M. S.: Mas dormia lá quase todo dia. [risos]

A. M.: [risos] Ai, meu Deus!

M. S.: Gente! Que doidera! Eu já passei por isso e não lembrava. Novos baianos total, minha gente.

A. M.: Influência de Lu Spinelli...

M. S.: Era... Se bem que, nesse começo, nem foi tanto, viu?! Porque a gente não tinha uma convivência muito próxima, não. A gente se aproximou bem quando tava perto de ir embora. Essa casa era uma casa alugada pela igreja, que em Aracaju, quando as pessoas falecem, muita gente doa as casas à igreja. E a gente ficava em cima do salão paroquial. Todo domingo de manhã, tinha as cantorias todas da igreja. A gente saía, que não aguentava, que era muito alto e umas músicas bem chatas.

A. M.: Igreja católica, né?!

M. S.: Igreja católica.

A. M.: Meu Deus!

M. S.: E a gente ensaiava em cima. Todo dia. Todo dia. E a gente sempre teve isso de ensaiar todo dia. Era todo dia, todo dia, todo dia. De segunda à sexta.

A. M.: A companhia já surgiu com esse pensamento?

M. S.: Já. A gente ensaiava todo dia. Já.

A. M.: Eu acho que isso tinha a ver com essa história de ser bailarino-atleta, né?!

M. S.: Tinha. Tinha a história de ser profissional de qualquer jeito. Uma companhia profissional trabalha num sei quantas horas por dia, sabe?! Você monta um espetáculo por ano. Tinha todo um...

A. M.: Ideal...

M. S.: Estereótipo. Eu acho que tinha a ver com um estereótipo do que é uma companhia profissional e que a gente perseguia mesmo. E que eu acho que, de [...]

certa forma, foi isso que fez a gente também avançar bastante. Perseguir esse ideal. A gente não chegou no ideal, mas a gente conseguiu muitas coisas que talvez a gente tivesse se acomodado ou desistido, né?! É uma esperança que a gente alimenta até hoje, na verdade.

A. M.: Mas tu acha que nessa mesma proporção? Não? Hoje, tá bem mais amadurecido, né?!

M. S.: Não. Mas de atingir as pessoas, de chegar nos lugares, de um dia a gente ter uma estrutura melhor, de um dia... Sabe?! Ter um patrocínio que banque. Eu acho que isso continua até hoje. Sempre tem esperanças. A gente precisa de esperança.

A. M.: Un hum.

M. S.: Porque se a gente não tiver, a gente para de trabalhar. Porque é uma área muito difícil. É uma boa ilusão, acho. Quando eu penso racionalmente, eu sou bem pouco pretensioso. Racionalmente. Mas quando eu me vejo no dia a dia, eu tenho esperança de que as coisas melhorem um dia. [risos]

A. M.: Mas tu acha que, assim, ainda é por isso que vocês prezam por ensaiar todo dia? Ter um trabalho mais...

M. S.: Eu acho que depois teve um processo... Diz.

A. M.: E se isso tem a ver com maturidade, com você construir um corpo... Sabe?!

M. S.: Eu acho que em 2007, 2006... 2006, quando a gente começou a montar *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, a gente teve uma mudança de paradigma dentro da companhia. Porque a gente... É como se fosse assim: a gente descobriu que tinha um corpo que tem uma vida que é diferente quando você trabalha com ele artisticamente.

A. M.: Un hum.

M. S.: Que não é só ter a técnica. Mas ele tem vivências, tem história, tem outras questões nele. E quando a gente começou a investigar mesmo o que era fazer pesquisa em dança, a gente começou a perceber a importância, na verdade, de se trabalhar constantemente. Hoje, talvez, as duas coisas estejam juntas. Porque tanto tem uma coisa da disciplina, que é uma palavra, às vezes, bem chata, bem talvez até antiquada pra gente ficar falando em disciplina, mas eu acho que tem isso sim. De uma disciplina, de você ter o exercício de, diariamente, trabalhar com o corpo, não é?! Enquanto essa questão artística. Mas também junta essas questões da pesquisa: de que a gente precisa tá, realmente, aprofundando coisas. Porque a

gente se acomoda. Se a gente ficar fazendo uma aula por semana, daqui a pouco, a gente acha que é suficiente.

A. M.: Un hum.

M. S.: Mas quando a gente ensaia todo dia na semana, a gente fala: “Nossa! Mas como tem tanta coisa ainda pra descobrir!” Talvez, se a gente ensaiasse de manhã e de tarde, talvez, a gente continuasse descobrindo mais coisas.

A. M.: Ai, que sonho, né?! Você trabalhar seis ou oito horas por dia como bailarino...

M. S.: [risos] Eu nem gosto muito dessa ideia, viu?!

A. M.: Oito, eu ia dizer, eu acho que é muito puxado, assim, pra você tá dançando toda hora, mas você pode fazer outras coisas. Você pode ter grupo de estudos, você pode ter...

M. S.: Isso.

A. M.: Né?! É você trabalhar esse tempo. Não o tempo inteiro dançando. Mas...

M. S.: Inclusive, hoje, a gente tem uma prática, mais ou menos intuitiva, que é, quando a gente acaba trabalhando muito tempo o corpo, a gente, de vez em quando, se dá umas folgas.

A. M.: Mas tem que ser, né?!

M. S.: Falo assim: “Não, gente. Tá muito cansado. Vamos... Não. A gente ensaia só até quarta-feira. Quinta e sexta não têm...” Às vezes, passa a semana inteira só conversando coisas. Aí, depois, tem um extenso trabalho corporal e tal. E num tá muito misturado mais hoje em dia, sabe?! De: “Ah, essa semana a gente não ensaiou. Eu tô me sentindo com a consciência pesada porque não ensaiei, porque não fiz aula.” É muito mais tranquilo isso hoje em dia.

A. M.: Vai, e aí tu faz a proposta pra ir pra Salvador...

M. S.: Não rola.

A. M.: Não dá pra ir...

M. S.: E aí, Saulo fala: “Olha, minha mãe mora lá e ela disse que a gente pode morar com ela.” Pra mim, foi a grande crise pessoal, né?! Porque eu ia morar com minha sogra. [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Hoje, eu moro com minha sogra também, que é minha outra sogra.

A. M.: Né?!

M. S.: Gente, como as coisas se repetem, né?! Mas, aí, a gente decidiu. E começaram a ter alguns atritos na companhia nesse final de 2002. Que eu acho que tem a ver mesmo de não ter dinheiro, não ter como pagar as pessoas.

A. M.: Un hum.

M. S.: Mas ter uma exigência. E Saulo era muito exigente com os ensaios. E isso tem a ver mesmo com a própria formação que ele teve de companhia, de professor de dança. Não tinha compreensão, porque você tá assim, porque você tá num sei o quê...

A. M.: Ele fez aula com Kuka também?

M. S.: É aula, tem que fazer até o fim...

A. M.: Ele fez aula com Kuka também?

M. S.: Eu acho que fez. Saulo fez aula com muita gente.

A. M.: Fez aula com Airton, com Kuka, com Branco... O negócio começa a pegar.

M. S.: Era. E eram aulas bem pesadas. E muita aula. E, aí, ele pegou mesmo essa carga. Aos poucos, ele foi modificando isso. Talvez, pelo contexto da cidade de Aracaju. Talvez, por ser muito parceiro meu na conversa sobre as coisas. E minha formação artística era de música. A minha professora de piano era psicóloga. Eu lembro de chegar... Tem dia assim que: "Hoje, a gente vai estudar a sonata número tanto de Bach." Aí, a gente sentava no piano, aí, ela sentia que eu não tava bem.

A. M.: Começava a falar...

M. S.: Aí, ela falava: "Meu filho, o que é que você tem?"

A. M.: Virava divã, né?!

M. S.: Aí, daqui a pouco, eu tava conversando. E, no final, eu não tocava. Quando chegava na outra aula, eu já tinha estudado a sonata inteira. Eu conseguia realmente tocar tudo aquilo, com muito mais facilidade e eu via que aquilo funcionava.

A. M.: Un hum.

M. S.: Então, quando Saulo começava com os "pitis" dele: "Aaaagrrr!!! Aagrrrrr..." Querendo brigar, parecendo serviço militar, eu várias vezes tive muitas rixas, assim, com ele, de falar: "Eu não acredito nessa metodologia. Eu não acredito. E eu não acredito e eu não quero pra mim. E acho que isso não é o lugar da companhia." Mas a gente teve muitas brigas assim. Hoje, ele reconhece isso.

A. M.: Ele, assim, ou vocês, não sei, é... Ele tinha uma coisa de ser a figura de diretor também, além de coreógrafo?

M. S.: Sim. Ele era diretor assumidamente.

A. M.: Ele era diretor da companhia.

M. S.: Ele se impunha como diretor e coreógrafo. Era muito nítido, muito nítido. Muito nítido. Era como você entrar numa empresa e ter o dono da empresa. Você entrava na companhia e tinha um diretor. E era ele.

A. M.: É, por isso, que eu tô perguntando.

M. S.: Era ele. Era ele. Por isso, que, quando você me perguntou de *Silêncio*, como é que foi a coreografia, em *Silêncio*, as coisas começam a mudar. Mas, enquanto nome, elas continuam os mesmos nomes. São bailarinos; Saulo, coreógrafo; e eu continuo assinando direção artística. Que eu acho que a minha ideia de direção artística, que eu construí na companhia, tem muito a ver de ser alguém que conversa bastante com o diretor.

A. M.: Quase um dramaturgista.

M. S.: Quase um dramaturgista. De quem interferia muito. E eu tinha muita leitura, eu via muita coisa. E eu sentia muita falta disso na companhia, de as pessoas terem outros repertórios, de outras linguagens. Eu era a pessoa da companhia que falava de música, porque eu era músico; eu falava de comunicação, por causa da faculdade; eu falava muito de literatura, porque eu gostava muito de ler. E as outras pessoas tinham uma dificuldade de chegar nessas conversas, porque não tinham um repertório disso, né?! Tinham o básico. De música, nem o básico, né?! Ninguém estuda música.

A. M.: Estudar música é mais difícil.

M. S.: E, aí, várias vezes, eu questionava, assim, algumas coisas. Ele falava: “Vamos usar tal música.” Eu: “Por que tal música?” E, às vezes, eu começava a conversar com ele coisas da estrutura mesmo da música: “Mas essa música é do período romântico, não tem a ver com a gente fazer isso que é da época moderna.” E, aí, ele ia percebendo que realmente tinha [...] outra coisa a se pensar com a música que não era só intuitivamente se aquela música trazia um afeto, se tava coerente com a coreografia, mas tem um contexto da música. As outras coisas começaram a entrar. Quando chegou em *Silêncio*, eu comecei a ser alguém que estudava com ele a coreografia antes de a coreografia ser passada nos ensaios. A gente ensaiava pelas manhãs, e quando as pessoas chegavam, as coreografias estavam prontas. Mas estavam prontas...

A. M.: Virou assistente de direção...

M. S.: Pois é. Eu não acho que nem é assistente de direção. Eu acho que chegou a ser um criador junto com ele.

A. M.: Uma correalização.

M. S.: É. Ele, ele fazendo os movimentos... O que ele fazia antes na companhia com todo mundo junto, ele começou a fazer comigo sozinho. Às vezes, à noite, eu chegava, aí ele: “Ah, eu tava pensando num movimento assim, num sei o quê...” Aí, eu fazia... E falava: “E se fizesse num sei o quê?! Rararará...” E aí, isso ia. Virava, assim, uma hipnose. Daqui a pouco, a gente passava horas e fechava uma coreografia. E quando chegava no outro dia, ele tinha uma – isso eu já tô deduzindo, viu?! Isso eu nunca falei também –, eu acho que ele tinha uma sensação de dever cumprido de coreógrafo. Porque a gente tinha trabalhado um dia antes. Então, eu comecei a assumir muito os ensaios. Só que quando eu passava pras pessoas, eu via que tinham coisas que as pessoas não conseguiam fazer, que eu conseguia, mas que as pessoas não conseguiam. E tinham coisas que as pessoas conseguiam que eu achava que não dava pra eu fazer, que elas faziam. E, aí, eu comecei também a interferir na hora de passar a coreografia. Ele chegava, assim: “Marcelo, passa aquela coreografia de ontem pra eles.” E, na hora de passar, eu falava: “Ah, mas assim fica melhor no corpo dele do que em mim.” E, aí, eu comecei a ter um papel mesmo de coreógrafo junto com ele; criador colaborativo, né?! Mas na minha cabeça, aquilo era só alguém ajudando ele a coreografar. E quem me disse isso, depois de um tempo, foi Júnior. Júnior falou pra mim: “Tá errada essa ficha técnica. Saulo não é o coreógrafo. Você também é o coreógrafo.”

A. M.: *Silêncio* [...] foi montado já aqui em Recife?

M. S.: Foi montado aqui em Recife. 2003, a gente não conseguiu trabalhar aqui. Foi o ano que... Foi o ano que a gente chegou, tava muito difícil. Eu acabei fazendo alguns cursos aqui. Comecei a me envolver com as pessoas. Valéria me conheceu. Foi quando ela... Sabia que eu era jornalista e tava chegando aqui. E, aí, começou a ter uns grupos, uns estudos. Fiz um curso de crítica com Marcelo Pereira, nessa época, e que formou um grupo que começou a estudar isso. Teve uns encontros com Helena Katz também, que ela, assim, instigou muito essa questão de se politizar.

A. M.: Foi na época do Reciclarte, isso?

M. S.: Ainda não era Reciclarte, não. Eram os 10 anos do Grupo Experimental. Aí, tiveram algumas ações, eu acho, que antes... Não lembro direito, não, viu?!

A. M.: Vocês vieram todos pra cá? Os cinco?

M. S.: Sim. Quando a gente decidiu vir, Ewertton disse que não ia sair de lá, Diorge já tinha vindo embora antes. Quando a gente começou a ter muita dificuldade, muita dificuldade, Diorge voltou. Ele falou: “Não. Não vou ficar mais. Vou embora.” Aí, foi embora. Aí, ficou eu, Saulo e Jane de vir pra cá. Aí, Jane ainda veio. Passou acho que um ano, dois anos aqui. Jane chegou a morar com Augusta Ferraz.

A. M.: Meu Deus!

M. S.: Ela conheceu Augusta Ferraz e aí queria fazer uns trabalhos de atriz... Trabalhou com Moncho Rodriguez aqui, que Jane já tinha trabalhado com Moncho Rodriguez em Aracaju. E quando veio pra cá, elas trabalharam juntas com um trabalho de Moncho. E, aí, por algum motivo, elas moraram juntas. Jane não era lésbica, não. Elas não tiveram nada. Que eu saiba, não, mas moraram juntas. Ela morou com Augusta Ferraz. Meu contato com Augusta Ferraz, depois, foi esse. Augusta Ferraz veio conversar comigo pra perguntar de Jane. Meu Deus, como a gente esquece as coisas, né?! Também é tanta coisa! A cabeça já é grande e num cabe tudo... Imagine... [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: ...se fosse menor! [risos]

A. M.: Certo. Então, vocês vêm pra cá em 2003 e aí...

M. S.: Em 2003, a gente não consegue trabalhar. Artisticamente, não consegue. Mas, aí, a gente aproveita a cidade pra fazer um monte de coisas. Foi, aí, que Jane fez o trabalho com Moncho... Eu fui fazer outras coisas... Eu trabalhei de carregador de água, trabalhei no São João de Camaragibe...

A. M.: Ainda era Companhia 3...?

M. S.: Ainda era Companhia 3... Não! Quando chegou em 2002, que a gente disse assim: “Nós vamos embora daqui. Quem quer ir?”, aí Ewertton disse: “Eu não vou sair daqui. Eu vou ficar.”, a gente falou: “Ok.”.

A. M.: Dió já tinha...

M. S.: Dió já tinha ido embora. Já tinha saído da confusão toda. Que não foi uma confusão, foi só... o processo.

A. M.: Do aperto.

M. S.: É. E aí... Ah, tem uma coisa tão emocionante pra falar do final: a gente tava na academia de Lu Spinelli, que se chama Studium Danças, que é parecido com o daqui, né?! E ela conhece Flávia Barros também. E, aí, teve uma música de Tim

Maia que foi a música que tocou enquanto a gente conversava pra acabar tudo. Assim, foi uma coisa acabar mesmo, parecia fim de namoro.

A. M.: 2002: a gente vai acabar. Era?

M. S.: Foi uma conversa que eu acho que foi em outubro de 2002. Aí, tocou uma música... Uma música de Tim Maia que fala de despedida...

A. M.: É aquela da filha, é?! Que diz: “Não sei por que você se foi, quantas saudades eu senti...”.

M. S.: Isso. É da filha dele, é?!

A. M.: Me falaram que é. Ele fez pra uma filha dele que morreu.

M. S.: Sabia não. Foi?

A. M.: Foi.

M. S.: Pois estava tocando essa música, porque tinha uma coreografia que estava sendo feita com essa música na sala do lado. Essa música ficou repetindo enquanto a gente tinha a conversa de ir embora.

A. M.: Porque era a coreografia, né?! Tinha que repetir sempre.

M. S.: E era naquele estilo de coreografia que é uma música pra uma coreografia. Então, tocava a música do começo ao fim e do começo ao fim e do começo ao fim e do começo ao fim... No final, foi uma choradeira... Foi bem triste, bem triste, bem triste. Mas, aí, quando acabou tudo, depois de uns dias, a gente foi conversar mais tranquilos, aí, a gente fez um acordo. A gente falou bem assim: “A gente vai fazer o seguinte: a gente não vai usar o nome Companhia 3..., porque a gente não carrega essa história da forma como ela aconteceu, já que a gente vai mudar o rumo agora.” E a gente tava começando a estudar Bauhaus, sabia que ia ser uma coisa muito diferente do que tava sendo antes. Aí, a gente fez um acordo: “Ok. Ninguém usa Companhia 3...”. Ewertton ia ficar e não ia usar o nome Companhia 3... Tipo, ele não ia ficar com a companhia; e eu e Saulo íamos embora e também não íamos ficar com a companhia.

A. M.: Un hum.

M. S.: Só que quando a gente chegou aqui, a gente viu que não tinha por que não ser a companhia. Era a companhia ainda. Os pensamentos da companhia estavam, principalmente, em Saulo. E a gente, chegando aqui, não tem por que dizer que uma outra companhia surgiu. Não, é a mesma coisa.

A. M.: Isso foi acordado com Ewertton?

M. S.: Não. Isso não foi acordado, mas depois a gente se encontrou e, pra ele, isso, na verdade, sempre foi isso. Quando a gente fez 10 anos, a gente fez questão de comemorar os 10 anos em Aracaju. A gente foi pra lá; apresentou tudo que a gente tinha; lançou livro, DVD. E Ewertton foi convidado pra fazer parte da comemoração dos 10 anos, participando da mesa com a gente, né?! E ele só tinha agradecimentos. Assim, de reconhecer, de ter dado parabéns de a gente continuar. E não foi uma conversa só porque tava em público, não, porque a gente conversou antes.

A. M.: Que massa!

M. S.: Ele é muito agradecido mesmo pelo que ele se formou, pelos pensamentos. Foi uma coisa bem bonita. Bem bonita.

A. M.: Então, vocês já vieram com outro nome? Qual era o nome?

M. S.: Aí, quando a gente chegou aqui, Saulo e Sávio tinham uma empresa já, que eles trabalhavam com eletricidade, né?!

A. M.: Un hum.

M. S.: Quando ele ia sair da Compassos, eles ficaram com essa empresa. Então, o nome da empresa chamava Eletricetera, porque trabalhava com eletricidade. Só que trabalhava com eletricidade de milhões de coisas e era Eletricetera. E eu achava esse nome maravilhoso, né?! “Gente, que maravilha! Esse nome é tudo que eles realmente fazem. Eletricetera.” E a gente tinha muita vontade de fazer outras coisas com a companhia. Isso eu nem lembrava. Mas agora eu lembrei. A gente tinha vontade de fazer espetáculo de teatro com a companhia. A gente começava a achar que a companhia não era só de dança. Eu era ator. Hoje, eu tenho carteira profissional de ator. Eu era ator na época. Eu era músico. Então, eu ficava pensando que a gente tinha outras possibilidades de trabalhar pela companhia que não fosse só fazendo espetáculo de dança.

A. M.: Tu acha que essa necessidade ou esse anseio de envolver outras coisas vem muito da tua formação?

M. S.: Sim. Vem muito.

A. M.: Porque, especificamente, em você, acumulavam-se várias áreas, né?!

M. S.: É. Primeiro, porque a gente não tinha profissionais em Aracaju pra trabalhar com essas outras linguagens. A gente chamar um músico em Aracaju? A gente ficava imaginando que lá ia ser uma fortuna pra pagar e, depois, era distante. Era distante. A gente não convivia com músicos. E, aí, eu fui sendo solicitado a voltar a

trabalhar com isso, né?! E, aí, quando eu voltei a trabalhar – aquela história de ser obsessivo, né?! –, aí, eu: “Quero fazer! Quero fazer! Quero fazer! Quero fazer! Quero fazer!” E, aí, me apaixonava mesmo. E falava: “Ah não, tem que ter. Próximo espetáculo a gente tem que pensar uma música não sei o quê... tal, tal, tal...” Mas nunca quis compor, não. Aí, quando chegou em *Silêncio*, que a gente conversava muito sobre o espetáculo, aí, Saulo disse: “Você vai compor.” Ele me obrigou a compor. Ele me obrigou mesmo. Ele exerceu todo o papel tradicional do diretor de uma companhia de dança, que obriga a pessoa a fazer alguma coisa. [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Mas eu bati o pé dizendo que não ia criar.

A. M.: E *Silêncio* foi de 2004, aqui já?!

M. S.: 2004. Foi.

A. M.: E vocês chamavam como?

M. S.: Aí, já era Cia. Etc.

A. M.: Era Cia. Etc. ou era um nome que era...?

M. S.: Etc. Dança Contemporânea.

A. M.: É. Porque pesquisando nas coisas de vocês lá do RecorDança... Eu: “Meu irmão, velho, aqui não tem nada.” Era um programa, eu acho, do Janeiro de Grandes Espetáculos, sei lá. Eu acho que era *Silêncio*, talvez.

M. S.: Ah, sim. É.

A. M.: Aí, eu: “Meu irmão, cadê?” E eu procurando o programa inteiro. “Cadê o ‘Cia. Etc.’, minha gente? Não existe. Não existe.” Aí, daqui a pouco, eu digo: “Não. Eu vou ler um por um.” Porque eu tava procurando, assim, só passando. “Eu vou ler de um por um. Não é possível que não tenha aqui. Se recolheram o material, é porque tem.” Quando eu vi, eu descobri. Eu digo: “Ah, minha gente, eu nunca ia saber que era a Etc.”

M. S.: E o que foi no Janeiro de Grandes Espetáculos foi *Três ou Quatro Cenas Para um Silêncio*.

A. M.: É, eu acho que o nome também não é *Silêncio*, não. É um assim: grande.

M. S.: Porque o espetáculo não tava pronto. E depois que a gente descobriu que existe *Sete ou Oito Ensaios Para um Balé*, que é do Grupo Corpo. Eu acho que é do Grupo Corpo. É *Sete ou Oito Ensaios Para um Balé*.

A. M.: Então, tá. Etc. Dança Contemporânea.

M. S.: É. E o Etc. vem dessa empresa que eles tinham, que era Eletricetera, e a gente precisava ter uma empresa, que a gente começou a ter necessidade de fazer os editais e tal.

A. M.: Mas era escrito o nome da empresa, né?!

M. S.: E-le-tri-ce-te-ra. E, aí, um dia, a gente pensando o nome, pensando, pensando, pensando, eu falei: “Eu acho que tem tudo a ver o nome Eletricetera.”

A. M.: Marcelo já querendo roubar...

M. S.: É, com certeza. “Tem tudo a ver o Eletricetera com essa ideia de pluralidade que a gente tá querendo trabalhar na companhia.” E a gente tinha uma coisa muito forte, assim, de que cada espetáculo era muito diferente um do outro. Tinha uma visão muito de uma diversidade, de uma pluralidade, assim, de surpresas que a gente poderia se provocar, sabe, na companhia?! E o “etc.” era muito forte. Aí, eu falei: “E por que a gente não coloca Etc., então? Tira o ‘eletri-’ e deixa o ‘etc.’ normal. Inclusive, como escreve em texto normal ‘E-T-C’.” Sem ser por extenso do latim. E fechou mesmo. Assim, foi uma coisa bem fechadinha. Quando a gente pensou no significado do etc...

A. M.: E ainda continuava tu, Jane e Saulo?

M. S.: Não. Aí, Júnior entra aí.

A. M.: Júnior entrou em *Silêncio*?

M. S.: Júnior entrou em *Silêncio*. Ele entra como bailarino convidado, na verdade. A Etc. mesmo, aí, era eu e Saulo.

A. M.: Jane já tinha debandado?

M. S.: Jane tinha saído.

A. M.: Ou seja, ela veio pra Recife, mas num fez nada...

M. S.: É porque ela veio pra gente trabalhar em 2003...

A. M.: Ela veio, pra vocês conseguirem trabalhar. Ninguém conseguiu trabalhar, ela foi trabalhar de atriz... e pronto!

M. S.: Ninguém conseguiu trabalhar, ela foi trabalhar de atriz e teve atrito também pessoal, ela com outras perspectivas, com outras coisas... Aí, foi viver a vida dela. Normal. E a gente continuou com a história. [silêncio] O que, de [...] certa forma, foi até bom porque – isso é pessoal já, viu?! – ela começou a ter muitas limitações com o joelho dela. Ela tinha um problema no joelho e aquilo começou a causar um desafio pra gente que a gente não sabia como lidar. Como fazer uma pessoa se movimentar se ela não pode ter muita possibilidade com o joelho? Aquilo foi bem

difícil pra gente. A gente não queria dizer que ela não ia dançar, não ia fazer as coisas, mas também sabia de toda essa dificuldade. Começou a fazer fisioterapia, várias coisas ela começou a fazer pra cuidar do joelho. E o pior é que a gente acha que a piora do joelho dela tem a ver com *Feira de Cordéis*.

A. M.: Un hum.

M. S.: Porque tinha uma cena que ela fazia um sapateado com um tamanco de madeira. E ela é que sabia fazer o passo. Então, ela repetia pra ensinar a todo mundo. E ela repetia muito. E como ela não tinha um trabalho corporal consciente, então, ela batia com muita força pra mostrar como é que se fazia. Ela já tinha um problema no joelho já antes. Não é que ali causou, mas a gente acha que aquilo começou a inflamar mais, começou a ter muito problema na repetição. Só a cena eram 5min só o sapateado. Não tinha música eletrônica no som. Era só... Tipo, ficavam três pessoas fazendo o sapateado atrás de um lugar, enquanto eu e Ewerton dançávamos nesse momento do espetáculo.

A. M.: Pesado. Tá, então, em *Silêncio*, Júnior entra como bailarino convidado e aí... Saulo dançava também *Silêncio*?

M. S.: Que pra gente acabou, depois, sendo o momento que ele entra na companhia mesmo. Porque, depois, ele entrou...

A. M.: E fica, né?!

M. S.: É. Porque Júnior entrou muito abusadinho, veio da França, uma chatisse do caralho! [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Tudo era a França, tudo era a França. Só usava música francesa na aula. Ah, era um saco! Ninguém aguentava aquilo. Mas, no momento que a gente tava ensaiando *Silêncio* ele era caladinho, fazia...

A. M.: Isso é a cara dele...

M. S.: Mas, insuportável. Aí, a gente nem tinha cogitação de chamar ele pra companhia. Mas, depois, eu e ele, a gente começou a ter muita afinidade. Aí, eu acho que ele foi pra França de novo e voltou... Ah, não. Foi eu e Saulo, que a gente foi pra Salvador. Foi pra fazer *Vermelho* em Salvador; quando a gente voltou, aí, Júnior começou a ter umas propostas que eu me identifiquei muito com o que ele tava falando. Eu não sabia o porquê. Foi realmente uma coisa de uma sensibilidade, assim, intuitiva. Eu falei: "Aí tem alguma coisa." Que foi o *Corpo-Massa: Pele e Ossos*.

A. M.: *Vermelho* ele acaba sendo uma coisa a parte ou não?

M. S.: A gente insere no repertório da companhia porque a gente pesquisou muita coisa do espetáculo na companhia antes de ir pra Salvador criar. A ideia da água é uma ideia de Júnior.

A. M.: Un hum. Mas ele não foi pra Salvador também, né?!

M. S.: Não, não. Porque o seguinte: na verdade, você não podia levar ninguém.

A. M.: Era Ateliê de Coreógrafos, né?!

M. S.: Era Ateliê de Coreógrafos. São selecionados cinco coreógrafos, aí, o coreógrafo chega lá e ele faz uma seleção de até 10 bailarinos. Então, assim...

A. M.: De lá? Ou do Brasil todo que se inscreve também?

M. S.: Não. Do Brasil todo. Então, assim, eu poderia ir pra concorrer, Júnior poderia ir, todo mundo poderia ir. Se você quisesse ir, você ia também, chegava lá e concorria com todo mundo. E, aí, os coreógrafos iam escolher. Você correria o risco, inclusive, de ser escolhido por outro coreógrafo, que não é o coreógrafo que você queria trabalhar.

A. M.: Un hum. Que não é o coreógrafo que você queria.

M. S.: Mas, aí, Júnior não queria ir. Eu nem sei direito como é que foi isso. Assim, Júnior tava com filho aqui, tinha família, eu acho que...

A. M.: Tinha a ver com esse momento.

M. S.: É. Eu fui menos pra dançar e mais pra ser um assistente de Saulo, talvez. Talvez, tenha sido mais isso. Isso eu falo sem muito acordo com Saulo. Assim, nunca foi dito. Mas eu que escrevi... Aí, foi quando eu comecei a escrever projeto. Meu primeiro projeto que eu escrevi foi esse de *Vermelho*.

A. M.: Tinha que mandar um projeto também junto?!

M. S.: Na verdade, nem foi isso. O primeiro projeto que eu escrevi foi o *Feira de Córdeis*, que eu escrevi pra o Ateliê de Coreógrafos quando surgiu. O projeto número 01 do Ateliê de Coreógrafos é o *Feira de Córdeis*.

A. M.: Mas vocês não foram?

M. S.: Mas a gente não foi aprovado. Mas quando a gente chegou lá, a produtora lembrou disso. E falou: "Vocês foram os primeiros a mandarem o projeto pra cá. A gente ficou com o projeto de vocês uns dois meses aqui... Só depois que chegaram os outros."

A. M.: Mas, rapaz! Essa mania do povo de mandar as coisas em cima da hora.
[risos]

M. S.: Quem fez parte da curadoria na época do Ateliê de Coreógrafos foi Adriana Faria, daqui, que não é daqui mais, né?! Tá em Portugal. Eu acredito que ela deve ter defendido muito bem também o trabalho da gente, porque ela tinha visto *Silêncio*. E eu lembro que na época que a gente apresentou *Silêncio* aqui ela ficou bem feliz, assim, com o resultado. De ter saído do padrão de uma forma de coreografar aqui, né?!

A. M.: Un hum. E, aí, quando vocês colocaram esse nome Etc. Dança Contemporânea, vocês já queriam abrir, por conta do “Etc.”, mas ainda tinha essa história de afirmar a dança contemporânea ou não?

M. S.: Eu não sei dizer se era uma vontade de afirmar. Era quase uma consequência. Todo mundo sabia que era de dança contemporânea. Não tinha muito esse emblema de: “Vamos colocar que é dança contemporânea pras pessoas saberem que é dança contemporânea.”

A. M.: Quase que era “natural”? Vinha já...

M. S.: É... Etc... Ficava bonito também o nome. Tinha uma coisa também da sonoridade que faz parte quando você escolhe um título, né?! Etc. Dança Contemporânea. A gente escolheu não colocar nem companhia nem grupo.

A. M.: Essa foi uma decisão consciente já?

M. S.: Essa foi. A gente não queria nem que fosse companhia nem que fosse grupo. Tinha uma discussão muito forte na época. Assim, que grupo era uma coisa relacionada a você ter um trabalho que não tinha um vínculo empregatício, que você não tinha esse lado profissional oficial. Companhia era tipo uma coisa de...

A. M.: Carteira assinada.

M. S.: Carteira assinada e de companhias oficiais. Tipo, o Balé Municipal do Rio de Janeiro, o Corpo, o Primeiro Ato; isso era companhia. Aí, a gente não queria colocar companhia pra não ter esse peso, não ter essa pretensão de ser companhia, e também a gente não gostava do nome grupo. “Grupo Etc.” era tão... “Ah, não. Grupo é muito... Quero grupo não.”

A. M.: Muito “quen”.

M. S.: Aí, não gostava nem de um nem de outro: “Vamos tirar, nem companhia, nem grupo, a gente coloca Etc. Dança Contemporânea.”

A. M.: E, aí, apesar de ter essa vontade de ter uma expansão, talvez, a única interação que tem em *Silêncio* é realmente a da composição da trilha sonora, né?!

M. S.: Você fala do que é forte de *Silêncio*?

A. M.: Não. De outras linguagens, assim, porque vocês já vinham com esse desejo.

M. S.: Eu acho que tem um diálogo com a arquitetura que foi forte.

A. M.: Eu acho que tem um diálogo com a história do Bauhaus, né, que vocês estavam estudando?!

M. S.: É, pois é. A arquitetura era muito forte. E a Bauhaus pelo lado da arquitetura e foi menos enquanto movimento artístico, sabe?! Eu acho que a coisa da Bauhaus enquanto construção daqueles prédios, até do design também. Acho que arquitetura e design, isso era muito forte. E teve uma outra... – Ah, meu Deus! É tanta coisa, Ailce! Pelo amor de Deus! [risos]

A. M.: É, eu já estou percebendo. Acho que eu vou ter que fazer outro dia.

M. S.: Mas é o começo só que você quer saber, né?!

A. M.: [risos]

M. S.: Ou é a história toda? [risos] Que a gente pode ir pra praia... A gente fica até... Vamos ficar na pousada! A gente fica na pousada, fica três dias lá... Teve uma coisa de *Silêncio*, que não era *Silêncio* na época, que a gente começou a estudar Bauhaus, mas também a gente começou a estudar sobre autismo. Isso era uma coisa muito forte depois de Bauhaus.

A. M.: Na mesma época de *Silêncio*?

M. S.: Na mesma época. A gente tava em Aracaju ainda.

A. M.: Então, quando surge esse grupo de estudos, que vocês começam a discutir coisas e tal, Bauhaus, minimalismo, aí, vocês começam a estudar o autismo?

M. S.: Depois, surge uma história do autismo. Porque, quando a gente foi estudar Bauhaus, a gente descobriu que várias pessoas desistiram de morar nas casas que o pessoal da Bauhaus faziam [*sic*] porque não suportavam morar ali. Porque não tinha cortina, porque não tinham os enfeites, não tinha as flor [*sic*] de plástico, não tinham aquelas coisas todas que o pessoal gosta de colocar na casa, decorar casa. Não podia colocar. E fazia parte do projeto estético deles, né?! Era assim: “Não. Vocês têm que morar do jeito que a gente tá pensando. Porque a gente quer fazer um experimento.” Aí, começaram a dizer que as pessoas ficaram muito perturbadas morando naquelas casas com uns vidros muitos grandes, você ficava em casa parecendo que tava do lado de fora.

A. M.: Muita claridade e indisposição também.

M. S.: Muita claridade e sem uma sensação de aconchego dentro da casa. Se sentiam muito expostos. Era tudo muito vidro, né?! É época de uma grande tecnologia

industrial. Assim, eles faziam placas imensas de vidro. Então, tinha parede de vidro, inclusive.

A. M.: É quase aquele museu que fizeram um dia desses, que o banheiro ficava voltado pro lado de fora. Tu viu isso?

M. S.: Não.

A. M.: Era um museu de arte, pô. Eu não me lembro onde foi, não sei se foi aqui no Brasil...

M. S.: A pessoa usava o banheiro todo mundo vendo?

A. M.: Era... Aí, o projeto original... Construíram. Pá! Era tudo de vidro, tudo de vidro. Isso foi agora. Sei lá, começo do ano! Tudo de vidro. Só que o banheiro não ficava nem no meio do negócio, tá ligado?! O banheiro ficava na extremidade mesmo e quando a pessoa ia no banheiro todo mundo via. Inclusive a bacia. Via tudo!

M. S.: Pois é. Eu fui numa visita agora no Congresso Nacional e, aí, tinha a guia turística lá. Eu consegui fazer aquele percurso que é um passeio que é com guia. E ela dizendo que tem algumas coisas dentro do Planalto Central, do Planalto Central não, que é o prédio do Congresso, né?! Eu não sei qual é a diferença entre Planalto e o Congresso.

A. M.: É, eu também não sei, não.

M. S.: É o prédio do Planalto Nacional. O prédio central. É o prédio dos dois poderes, que é o legislativo e executivo; o judiciário fica fora. Que tem uma parte no meio que era toda aberta, toda aberta. Aí, disseram que começaram a ter questões políticas, das pessoas estarem muito expostas, as pessoas trabalhavam dentro das cabines com as paredes de vidro, e, aí, fizeram uma parede imensa de concreto no meio. Aí, fez uns azulejos num sei quê, ran ran ran ran ran...

A. M.: Pra enfeitar, né?!

M. S.: Pra enfeitar. Dentro da lógica da construção do prédio. Mas tinha uma coisa dessa mesmo por querer sempre muito exposto, a coisa da Bauhaus, né?! E, aí, a gente, quando foi ver essa coisa do pessoal que ficava meio perturbado, [...] começou a pensar sobre uma coisa da psicologia. A gente conversou com uma psicóloga sobre isso, pra falar sobre claustrofobia, sobre ranranran... Aí, ela falando, falando muitas coisas, e, aí, falou do autismo, que pra gente foi bem forte. E eu acho que tem uma outra conexão – Pelo amor de Deus, Ailce! Você vai me deixar doido!

A. M.: Quer dizer, eu num [...] entender, não. Vocês que fazem os espetáculos tudo cabeça...

M. S.: É porque a gente esquece pra não enlouquecer!

A. M.: Fica fazendo os espetáculos tudo cabeção e depois fica assim, enlouquecido.

M. S.: [risos] Quando a gente foi estudar Fauno, de Nijinsky, uma coisa muito forte pra gente foi a loucura dele no final da vida dele. Porque Nijinsky ficou louco, né?! E quando a gente começou a estudar Bauhaus, quando começou a pensar nessas pessoas assim, tipo: Nijinsky tem uma cena que ele fica saltando, tentando alcançar alguma coisa num canto da parede e aquilo trazia talvez uma lembrança dessa construção de um lugar quadrado e tal. Eu acho que tem algumas coisas a ver com as loucuras de Nijinsky já do Fauno, que chegou aí. E, aí, essa psicóloga emprestou um livro sobre autismo pra gente, que a gente nunca devolveu, inclusive [risos], e a gente começou a estudar autismo e mudou o foco. Aí, a gente voltou a estudar sobre autismo. A gente ia fazer um espetáculo sobre autismo. Quando a gente chegou aqui, a gente foi estudando, estudando, até que um dia, eu, na verdade, dei um chega pra lá, falei: “Não. A gente não vai falar sobre isso, não. Isso é muita responsabilidade. Tem muitas...” Deixa eu atender aqui, então [celular].

A. M.: Un hum.

M. S.: [conversa particular ao celular; pausa na gravação] Sim.

A. M.: Tá. Vocês desistiram desse espetáculo sobre autismo...

M. S.: Aí, uma coisa que me chamava muito a atenção era a falta de comunicação dos autistas. Era como se eles estivessem sós e o mundo não existia. Aí, a gente começou a estudar sobre o silêncio. Porque eu fui estudar filosofia pra saber sobre a questão da comunicação enquanto filosofia, assim: qual é o sentido da comunicação? O que é que as pessoas querem na comunicação? Aí, tinha um livro de Marilena Chaui que era *Convite à Filosofia* e eu li muitas coisas. E tinha um momento em que ela falava mesmo sobre a comunicação e tinha uns trechos em que ela falava muito sobre o silêncio, o ruído e sobre a mensagem, né?! A partir da teoria da comunicação.

A. M.: Un hum.

M. S.: E, aí, aquela história do silêncio me chamou muita atenção em relação ao autismo. Aí, eu falei: “Saulo, vamos falar sobre o silêncio do autista, e não, sobre o autista?!” Aí, a gente foi: *Silêncio*. E, aí, como eu lia muito, trazia muito conteúdo, eu acabava convencendo muito fácil também, né?!

A. M.: É verdade. É o poder da argumentação.

M. S.: É, é. Porque, aí, eu vinha com bilhões de coisas. “Aaahhh! Porque tem isso, tem isso, tem isso, tem isso...” E, aí, a gente... E eu sendo músico, né?! Comecei a falar: “Ah, Saulo, em silêncio tem tais coisas... Jonh Cage fez uma peça sobre o silêncio e tem isso, tem aquilo...” E, aí, ele falou: “Certo, contanto que você faça a música.” Aí, eu: “Sim, eu vou fazer uma música pro silêncio?! Então, não vai ter música!” Aí, eu falei: “Agora, eu tô salvo!” Aí, ele falou: “Não. Mas aí que vai ser. O espetáculo vai ter música do começo ao fim.”

A. M.: Eita!

M. S.: E o meu desafio na trilha foi fazer um espetáculo que tivesse som do começo ao fim. A cena que não tem som, o som é feito pelos bailarinos, que é feito com as batidas no chão com a luz apagada, né?!

A. M.: Un hum. É o que dá um desespero nas pessoas, né?! Você fica sem saber onde tá batendo...

M. S.: [riso] Hoje, eu acho até mais tranquilo, mas, na época que a gente fez, causava um estranhamento, causava um estranhamento. Você apagar a luz e só escutar... E era som do começo ao fim. A música de espera é um tique-taque. As pessoas entram num relógio e tem um tique-taque, né?! E termina com uma grande explosão. Mas, depois da explosão, tem o tique-taque, que é uma ideia que eu coloquei de continuidade, né?! Nada acaba.

A. M.: Big Bang.

M. S.: Tudo tem... Sempre tem alguma coisa depois. [riso]

A. M.: E depois de *Silêncio*, já vem... Vocês vão pra Salvador, tem *Vermelho* e tal, num sei o quê... Depois, vocês já voltam?

M. S.: Foi. Em 2004, a gente vai fazer *Vermelho*. A gente volta já bem fragilizado, porque a gente se separou... [trecho não autorizado] Mas é que o Ateliê de Coreógrafos levaram [sic] vários casais pra lá e várias pessoas terminaram lá. Já tinha já uma lenda assim, que os casais que iam pra lá se separariam. E a gente se separou, fazendo parte de toda a mitologia do Ateliê de Coreógrafos.

A. M.: [risos]

M. S.: E, aí, Saulo voltou, teve um convite de Branco. Branco tinha feito um projeto pro Funcultura pra montar *Em Anexo*. Na verdade, não foi pra montar *Em Anexo*. Ele queria convidar, queria fazer uma trilogia com espetáculos de três ex-bailarinos da Compassos. Um seria Júnior, um seria Saulo...

A. M.: Júnior? Júnior?

M. S.: José W Júnior.

A. M.: E é, é?! Não sabia que Júnior tinha sido da Compassos, não.

M. S.: Foi. Quase o mesmo tempo que Saulo foi, só que Júnior foi menos tempo. Um seria Júnior, um seria Saulo e o outro seria eu acho que Kléber Lourenço. Eu acho que era Kléber Lourenço. Não tenho certeza. Mas Júnior e Saulo eu tenho certeza. E, aí, Júnior tinha voltado da França, né?! Tinha dançado com a gente *Silêncio* e tava em Recife. Ele começou a dar aulas na Compassos, que ia montar um espetáculo. Depois, não rolou. E, aí, ele fez a proposta pra Saulo, pra ser o primeiro, então. E, aí, Saulo: “Montar o quê?! Diga aí, Marcelo, o que é que você quer que a gente monte pra Compassos.” Aí, eu falei: “Tá. Me dê um tempo, eu vou pensar e escrevo o projeto.” Que Branco pediu pra gente escrever o projeto pra ele.

A. M.: Un hum.

M. S.: Tipo um edital. Aí, eu fiz o projeto. Partia da ideia da reificação do corpo. Tornar o corpo um objeto de consumo, né?! E, aí, pra comentar sobre moda, sobre as relações descartáveis, sobre as aparências...

A. M.: Eu assisti o vídeo de *Em Anexo*.

M. S.: E, aí, eu fiz um projeto que Saulo, na verdade, assumia a coreografia, mas a concepção era minha. E, aí, ele... Eu mandei o projeto, Branco aceitou. Eu ia fazer a trilha; Saulo ia fazer a coreografia; Zé Manoel fez a direção artística, eu acho. Eu acho que foi direção artística, eu não lembro, não, o que Zé Manoel fez, não. Marcondes fez figurino. Era uma galera massa trabalhando em *Em Anexo*. Só que aí, Saulo... A gente acabou o Ateliê de Coreógrafos e eu não quis vir embora. Aí, eu falei: “Eu quero ficar em Salvador. Quero viver outras coisas.” E uma coisa muito forte aí: “Eu quero dançar com outros coreógrafos. Eu cansei de dançar com você.”

A. M.: Vixe! “Eu cansei de tudo.”

M. S.: “Eu cansei de tudo...” [trecho não autorizado]

A. M.: Eu vou passar *en passant* em *Vermelho*.

M. S.: Mas teve mesmo, assim, um limite, assim, de você, tipo, ter experimentado muitas coisas com aquela pessoa e ter uma hora que aquela pessoa, na verdade, começa a te privar de viver outras coisas, né?! Queria fazer aula... Comecei a fazer aula na Escola de Dança de lá, participar da mobilização política na UFBA...

A. M.: Foi quanto tempo o Ateliê de Coreógrafos?

M. S.: Eram dois meses. Eram dois meses. In-ten-sos.

A. M.: Era um tempo considerável, assim.

M. S.: Nossa senhora! A minha sensação hoje é de que a gente passou um ano trabalhando junto. Era muito intenso, Ailce. Era todo dia. E eram umas coisas, assim, super Broadway, sabe?! Você ia pro ensaio e dizia assim: “Ah, eu tô precisando de um emplastro de sabiá.” O emplastro de sabiá chegava, não sei de onde. “Eu tô precisando de gelo pra trabalhar uma cena.” Chagavam sacos de gelo. “Eu tô precisando de um projetor...”

A. M.: Tudo que todo mundo queria de produção, né?!

M. S.: Tudo. Tudo, tudo, tudo, tudo. Era impressionante. Impressionante. Agora, a exigência também era desse nível. Ela chegava assim e detonava os espetáculos: “Esse espetáculo não funciona no palco do Teatro Castro Alves. Pode aumentar isso aí. Essa música não presta. Essa cena não presta. Esses bailarinos tão ruins. Pode trocar esse bailarino. Esse bailarino não tá funcionando no seu espetáculo.” Era uma coisa, assim, desumana mesmo.

A. M.: Meu Deus!

M. S.: A gente só manteve o elenco do começo ao fim porque a gente não sabia lidar com isso de tirar alguém porque a pessoa não tá dançando bem.

A. M.: Un hum.

M. S.: Mas ela chamou várias vezes, assim, Saulo e falou bem assim: “Troque fulano e fulano, que eles não tão dançando bem. Já tem duas pessoas indo pro ensaio, assistindo pra pegar a coreografia.”

A. M.: Pra pegar?! Ela que mandava?

M. S.: Ela mandava a pessoa pro ensaio.

A. M.: Quem é ela?

M. S.: Eliane... Eliana Pedroso. Eliana. Eliana Pedroso.

A. M.: Ela era o quê? Coordenadora? Era dona? Era o quê?

M. S.: Ela era a proponente do projeto e a dona da concepção. Tudo era dela.
[trecho não autorizado]

A. M.: Já acabou, né, o Ateliê?!

M. S.: Acabou.

A. M.: Enfim, vai! Depois de *Vermelho*. A gente já tá...

M. S.: Depois de... Tu quer [*sic*] saber tudo mesmo é, Ailce?

A. M.: Não, quero saber tudo não. Quero chegar na hora que vocês começam a ter um paradigma... [risos] Só que essa hora nunca chega.

M. S.: [risos] Tem não. A gente tá mudando de novo.

A. M.: Essa hora nunca chega, meu Deus! [risos]

M. S.: [risos] Tem não. A gente tá mudando de novo, viu?!

A. M.: Eu quero chegar finalmente em videodança, por favor! [risos]

M. S.: Ah, é?! Ah, em *Feira de Cordéis* a gente fez o vídeo.

A. M.: Sim. Mas essa parte já tá lá naquela outra entrevista.

M. S.: Já tá lá, né?! Certo. *Vermelho* foi o primeiro espetáculo que a gente tem uma filmagem decente, com vários ângulos, que a TV Bahia fez uma filmagem. Isso pra gente foi bem interessante. Assim, a gente ter uma filmagem do espetáculo. Tipo, as filmagens que tinham no SESC na Dança, STV na Dança, né?! Aquelas filmagens da TV Cultura, assim, com vários ângulos, era bem legal ver o espetáculo assim, filmado. Dava um respeito – eu acho que até hoje você tem um pouco disso, assim. Você ter uma filmagem com uma qualidade dessa é muito bom. Em *Silêncio*, a gente teve o primeiro CD-Rom. Era uma grande novidade você ter CD-Rom. Mas você tinha trechos de espetáculos.

A. M.: Eu já ia dizer: Marcelo, sai de *Silêncio*, pelo amor de Deus! Tu tás aí, ó... [risos]

M. S.: Mas eu falei *Vermelho*...

A. M.: Mas vá! Em *Silêncio*, que tinha CD-Rom, né?!

M. S.: Em *Silêncio*, teve um CD-Rom.

A. M.: E tinha o que nesse CD-Rom?

M. S.: Era tipo o site de hoje, só que em CD-Rom. Você tinha trechos de espetáculo, você tinha apresentação da equipe da companhia. Saulo que tinha feito. Ele tinha aprendido a fazer CD-Rom.

A. M.: Vocês são superferas, viu?!

M. S.: E eu usando tudo isso, aplicando no RecorDança, né?! Aprendendo a fazer aquele banco de dados miserável, aquelas páginas em HTML...

A. M.: Ai, meu Deus! Eu peguei já o sistema online, eu já achava o cúmulo aquilo.

M. S.: [risos] Ah, se tu pegasse CD-Rom, tu ia querer se suicidar. [risos]

A. M.: Aquele CD-Rom, meu Deus do céu! Aí, quando eu abri aquele CD-Rom, eu digo: “Isso é inumano, minha gente. Pelo amor de Deus!”

M. S.: Não, vocês hoje escrevem naquela caixinha do wordpress e ele configura. Você tinha que fazer coisa por coisa. Mexer a cor da fonte, o tamanho da fonte, tudinho.

A. M.: Ui! Não... Vamos pular essa parte! Essa parte RecorDança.

M. S.: [risos] Tá vendo! É, por isso, que eu amo tecnologia!

A. M.: De *Vermelho* já foi pra *Corpo-massa*?

M. S.: *Vermelho*... Na verdade, tem uma criação nesse intervalo que hoje a gente também assimila como companhia. Na verdade, a companhia tem muitos espetáculos feitos nas periferias, né?! E que a gente assimila enquanto produção da gente, porque a gente se vê como extensão da companhia. Então, quando eu faço fora, aquilo também faz parte. Então, Júnior fez *Must... Chuelo...* num projeto do Visões Contemporâneas do Recife.

A. M.: Não tem registro, né?!

M. S.: Não tem registro. Mas isso a gente não estava aqui...

A. M.: Essa já é uma pergunta do RecorDança. Eu fui procurar as coisas e não achei.

M. S.: É, não... Não tem, não. Tem registro não. A gente tem registro de *Must... Chuelo...* quando a gente fez circulação. Mas esse registro é um registro superinformal que a gente nunca digitalizou, inclusive. Tem só em fita.

A. M.: Un hum.

M. S.: Isso é uma vontade que eu tenho de fazer um grande documentário sobre essa circulação que a gente fez. Tem muita imagem. Muita coisa. Aí, Júnior criou *Must... Chuelo...* pro projeto Visões Contemporâneas de Recife; Saulo fez o solo *Por Onde os Corpos Passam*, que é tipo uma revisão, uma crítica que ele faz da formação esquizofrênica de dança que ele teve; eu monto *O Homem que Amava Rapazes*, que era uma proposta do Solo do Outro de trabalhar parte do tema de erotismo e eu queria muito trabalhar com a ideia do travestismo, que surgiu na época de *Vermelho*. Inclusive, um dos primeiros laboratórios – pelo amor de Deus!

A. M.: Olhe, a culpa num é minha, não. A culpa é sua.

M. S.: Cada um tinha que levar um exercício pra criar *Vermelho*. O meu primeiro exercício, que eu propus em *Vermelho*, é uma coreografia, era uma improvisação, na parede, que parece *Suspiro*.

A. M.: Tá vendo de onde as coisas vêm?! Tá vendo?

M. S.: [risos] Que era eu com essa história do quadril, me movimentando, essa movimentação quebrada, com apoio na parede, grudado na parede, tentando sair da parede. Júnior com *Must... Chuelo...*; Saulo com *Por Onde os Corpos Passam*; eu criei o solo *O Homem que Amava Rapazes*; e Saulo tinha feito uma coreografia pra Valéria Vicente do projeto também do Solo do Outro, que a proposta era que criasse

um solo a partir da ideia de identidade – a concepção é minha, inclusive, também de *Entre 0 e 1*. O próprio título também, que é essa ideia da identidade virtual, né?! Partiu muito da ideia que eu tive da trilha sonora esse espetáculo, esse solo, inclusive, que era dos sons do Windows XP.

A. M.: Eu assisti tu dançando.

M. S.: Pois é. Aí, depois, eu dancei. *O Homem que Amava Rapazes* eu também dancei depois.

A. M.: Oxente, não foi tu que dançou esse, não? *O Homem que Amava Rapazes*?

M. S.: Não. *O Homem que Amava Rapazes* eu tinha que coreografar alguém. Aí, eu coreografei Arnaldo Rodrigues. Na época, ele dançava na Compassos.

A. M.: Ah, tá. Eu sei quem é. Num é um que faz coisas de circo hoje?

M. S.: É.

A. M.: Qual era o de Saulo? *Por Onde os Corpos Passam*?

M. S.: *Por Onde os Corpos Passam*. Foi a primeira coreografia que Saulo fez sozinho. Assim, sozinho pra ele mesmo, sem ninguém nos ensaios, rararara... Sabe?!

A. M.: Un hum.

M. S.: Uma coisa muito solitária. Que, na verdade, tá me lembrando o processo dele agora, do *Anticorpo*, que ele tá criando também, que ele não quer que eu apareça. E eu tenho que criar a trilha sonora e nunca vi nada.

A. M.: Vai criar uma trilha sem assistir o...?

M. S.: Eu acho que eu vou ver, mas vai ser assim: já pronto. Entendeu?!

A. M.: Tá.

M. S.: Eu acho.

A. M.: [risos]

M. S.: [risos]

A. M.: Certo. Tá bom, vai! Chegou no paradigma agora. Né?!

M. S.: Bom, surgiram esses solos. Eu acho que foi um momento do Brasil bem interessante de uma circulação de solos, de trabalhos independentes, que foi uma coisa bem interessante pra quem trabalhava com grupo nessa perspectiva de sempre fazer coreografia com muita gente. E, aí, a possibilidade de você ver solos que também têm muita coisa a dizer sem precisar ter muita gente. E, pra companhia, isso foi bem interessante, porque eu acho que ressaltou um pouco da individualidade mesmo de todo mundo. E, aí, foi quando, eu voltando pra Recife, eu

desisti de ficar em Salvador, eu voltando pra Recife, Júnior começou a falar sobre um espetáculo que ele queria criar a partir dos ossos e o nome era Ossos mesmo.

A. M.: E tu ficasse lá e Saulo voltou? E...

M. S.: Saulo voltou e, em fevereiro... em março, eu voltei.

A. M.: A companhia continuou? Tu não ficasse lá muito tempo, não?

M. S.: Na verdade, a companhia, a companhia tava...

A. M.: Na crise?!

M. S.: Num era nem uma crise, assim. Era assim: talvez, se a gente continuasse, a companhia continuaria existindo nos dois lugares. Talvez, uma coisa parecida com o que o Peleja faz hoje.

A. M.: Sim.

M. S.: Tem gente que trabalha fora e usa o nome Peleja. Porque a gente não teve nenhuma conversa sobre a companhia, mas a gente sabia que ela existia. Mas, como ninguém tava criando nada, nunca chegou a ter uma conversa pra falar sobre isso. E a gente continuou muito amigo. Assim, mesmo a gente tendo se separado, eu ter mudado de cidade, não teve nenhum conflito em relação a isso. Aí, foi quando Júnior depois me chamou, em 2006, pra começar uma investigação a partir disso, que é uma coisa que ele tinha visto na França a partir da técnica de Marianne Isson. Se chamava Ossos. E, aí, como Saulo também era da companhia, a gente também conversou, mas a primeira identificação dele mesmo foi comigo. Assim, ele queria muito que eu começasse a investigar com ele. A gente fez muitos exercícios sós, depois, que Saulo também começou a entrar. E Saulo teve muita dificuldade de lidar com aquela técnica que Júnior tava propondo. Muita dificuldade. Hoje, eu acho que tem a ver pela formação que Saulo teve. E...

A. M.: Na verdade, era o quê?! Era investigar o corpo a partir...

M. S.: A partir dos ossos. Era como se você dançasse sem colocar força. Saulo achava aquilo muito difícil. Ele tinha muita dificuldade de trabalhar com aquilo e não acreditava que aquilo fosse gerar alguma coisa interessante. Entendeu?! Eu também desconfiava muito.

A. M.: E como é o nome da pessoa?

M. S.: Marianne. M-A-R-R-I-A-N-E. Ou são dois “erres” ou são dois “enes”. Tem um dois alguma coisa. Isson. I-S-S-O-N.

A. M.: O google responde pra gente.

M. S.: É.

A. M.: Vocês dois tinham uma desconfiança, mas toparam?

M. S.: Eu investi. Assim, eu achei que ia dar alguma coisa legal. Eu tinha voltado de Salvador, tinha desistido dos meus planos, né?! De ficar trabalhando com outras pessoas. Então, quando eu cheguei, que Júnior propôs uma coisa, eu queria muito trabalhar com uma pessoa diferente. E Júnior ter trabalhado em [...] outra companhia, com pessoas completamente diferentes...

A. M.: Com referências completamente diferentes.

M. S.: E eu achava que aquilo tinha realmente alguma coisa diferente. Eu me identifiquei intuitivamente. Não sabia o que era que tinha aquilo ali. E, depois, eu fui percebendo, na verdade, que tinha a ver com causar menos lesão, de ser uma técnica que você tem [...] outro tipo de qualidade de movimento. Que, às vezes, eu achava que tinha muita força pra dançar e sem necessidade. Tava cansado também de dançar umas coisas muito pesadas, muito pesadas. Tudo muito... Era sempre quase uma coisa halterofilista, sabe?! [risos] E, aí, a gente começou a investigação: Ossos. A gente mandou projeto de montagem, mandou projeto de pesquisa, nada passava. Aí, a gente montou o espetáculo sozinho. Aí, acabou que Saulo não foi até o fim na proposta de ser dançarino, de ser bailarino e a gente foi encontrar uma encenação – tem vários detalhes de *Pele e Ossos*, né?! Muito, muito, muito, muito. E, aí, a gente encontrou o lugar dele de trabalhar na iluminação como alguém que participasse na cena, mas que não fosse o trabalho do bailarino, né?! O bailarino enquanto... esse bailarino mais tradicional, que nem é tão tradicional o que a gente faz, né?! Mas, enfim... [risos] Mas ele tá como iluminador.

A. M.: Sim.

M. S.: Apesar de a gente chamar bailarino-iluminador, no geral, é alguém que está pra fazer a luz.

A. M.: Mas o que foi que mudou a partir daí? Na concepção, assim?!

M. S.: Muda, primeiro, a ideia de corpo, né?!

A. M.: Em que sentido?

M. S.: Primeiro que a ideia de coreografia muda completamente. Porque já não era uma coreografia que era decorada, que se fazia do começo ao fim. Era uma coreografia que ela ia sendo variada. Era uma coreografia que não tinha contagem em música nenhuma, porque a música é uma grande improvisação dentro de um piano aberto com um monte de ferramenta dentro do piano. Que é uma coisa que tem muito a ver com John Cage. Júnior não queria que eu fizesse a música. Foi

muito engraçado, porque foi o inverso de Saulo, né?! Ele queria que eu somente me concentrasse nas questões do corpo. E a gente chamou – meu Deus, esqueci o nome da criatura!

A. M.: Tem na ficha técnica.

M. S.: Felipe Maia... Tem não. A gente teve um “pega pra capar” uma vez por causa de direito autoral, foi por isso que eu esqueci! Henrique Maia. E, aí, isso mudou muito. Assim, essa concepção de corpo foi pra outro lugar completamente diferente. É tanto que, depois disso, Saulo travou. Ele não conseguia mais trabalhar com a gente em sala de aula. Ele não conseguia fazer aula, ele não conseguia lidar com aquele tipo de improvisação. O corpo dele tinha necessidade de [...] outra coisa que não era mais aquilo. Isso afastou completamente ele. E, aí, logo em seguida, passou o projeto de pesquisa.

A. M.: E tu acha que a concepção de corpo, nesse momento, muda de onde pra onde?

M. S.: Muda de uma concepção de coreografia enquanto passo pra concepção de coreografia enquanto dramaturgia corporal. Eu acho que essas palavras são bem exatas do que se aproxima. Porque é a ideia de se entender a lógica de se movimentar, e não, saber qual é o passo que você tem que fazer. Isso; foi, aí, que mudou. A gente esboçou algumas coisas em *Silêncio*, mas muito esboço, muito esboço. Tá muito longe do que chegou em... Eu nem falo tanto de *Vermelho*. *Vermelho* a gente perdeu bem o controle com os bailarinos. Era muita gente. A gente nunca tinha trabalhado com tanta gente. A gente meio que perdeu o domínio de tá dirigindo aquilo. Em *Corpo-Massa* eu acho que é isso que muda. Sem falar que a gente muda completamente a concepção de espaço cênico, muda a concepção de luz também. Mas eu acho que luz nem é uma coisa tão forte em *Corpo-Massa*.

A. M.: Mas tu fala “muda a concepção do espaço cênico”, tipo, nesse espetáculo ou, assim, pra companhia?

M. S.: Pra companhia. Pra companhia.

A. M.: Em que sentido?

M. S.: De você propor um espetáculo que ele aconteça em qualquer lugar, desde que seja vazio. A gente já fez *Corpo-Massa: Pele e Ossos* em chão de cimento. E a gente muda o jeito de dançar por causa do chão.

A. M.: Sim.

M. S.: Não é o tipo de coisa que você fala: “Eita! Vou me lascar, porque o chão é de cimento.” Não. A gente muda a qualidade de movimento por causa do chão.

A. M.: E preserva o corpo, né?!

M. S.: E preserva uma dramaturgia que tá ali no corpo.

A. M.: Massa. E, aí, passa o projeto de pesquisa.

M. S.: Passa o projeto de pesquisa. Aí, que a coisa realmente foi, assim, lá no fundo. Porque a gente entendeu que tudo aquilo que a gente, de [...] certa forma, se inspirava no que Marianne Isson tinha feito com Júnior e do que Júnior tava fazendo a partir dela tinha uma gama de pessoas, assim, no mundo, trabalhando, que era praticamente a partir da Educação Somática. Foi a grande descoberta: a Educação Somática enquanto uma técnica corporal.

A. M.: Vocês incorporam, então, a Educação Somática na companhia? Assim, no cotidiano?

M. S.: Até hoje. Un hum. Que é da propriocepção, de respeitar os limites, as articulações, que é de utilizar o mínimo esforço pra que a descoberta do movimento surja. Mesmo que depois a gente crie coisas que tenham muita tensão. Tipo, a cena de *Dark Room* em que eu levo porrada e tal. Aquilo tem muita tensão, mas é quase o contraponto da coisa, entendeu?!

A. M.: Un hum.

M. S.: Eu descubro, às vezes, até pelo contraponto.

A. M.: Sim. E, aí, assim, o que é que tu acha que muda de criação?

M. S.: Júnior dirige o espetáculo. Já não tem coreógrafo. É... A gente até usa o nome coreografia e coloca coreografia os três que estão participando. Até Saulo, que não tá, entre aspas, “dançando”, ele é coreógrafo. Porque a movimentação que Júnior faz em *Corpo-Massa: Pele e Ossos* foi uma coreografia que Saulo dançava. Quando Saulo saiu, Júnior preferiu pegar a coreografia de Saulo do que pegar o que ele fez.

A. M.: Un hum.

M. S.: Teve um dia específico, que foi o resultado do Funcultura e que a gente sabia que a gente tinha sido reprovado, mais uma vez, e a gente saiu, assim, superabalado e, aí, a gente falou: “Vamos fazer o seguinte: vamos improvisar, vamos deixar sair as coisas, vamos exorcizar isso.” Ligou a câmera e improvisou durante 40 minutos. Tem um trecho de 20 minutos que é exatamente o trecho que a gente faz até hoje em *Corpo-Massa* e que a gente desdobra ele em 2 horas.

A. M.: Un hum.

M. S.: Foi nesse dia. E, aí, o que Júnior fez foi quase nada. Júnior tava tão passado com o resultado – que ele é o que mais fica abalado com resultado de edital –, ele ficou tão passado, que ele não conseguia fazer quase nada. Júnior, assim, levantava uma perna, um braço, num sei o quê, voltava pro chão. Quase nada. Mas Saulo conseguiu se movimentar, só que com mais força. E eu consegui fazer o que basicamente eu passei a fazer depois. E, aí, Júnior pegou a movimentação de Saulo e transformou aquilo na dramaturgia corporal do espetáculo, porém, a partir do desenho de movimentação que Saulo fez.

A. M.: Un hum. E é a partir daí que vocês começam a chamar também bailarino de intérprete-criador?

M. S.: Não. A gente chama aí bailarino...

A. M.: Coreógrafo todo mundo.

M. S.: Tem, assim: direção, Júnior; coreografia, Marcelo, Júnior e Saulo; bailarinos, Marcelo e Júnior; bailarino-iluminador, Saulo Uchôa. Aí, música, Henrique Maia. Tem uma coisa que Pedro Buarque faz, que eu não sei o que é. Eu não sei se é direção artística.

A. M.: Ele participava do processo da pesquisa depois, né?!

M. S.: Ele participou depois, mas ele conversava muito com Júnior antes. Ele conversava muito com Júnior fora dos ensaios, que eu não acompanhava essas conversas. Eu preciso ir ao banheiro.

A. M.: A gente precisa acabar, eu acho. Depois, eu vou ter que ver o que é que falta pra poder dizer a tu: “Marcelo, tá faltando...”

M. S.: Tá. Mas eu posso voltar. Se você quiser, eu posso resumir algumas coisas e, depois, você aprofunda.

A. M.: Certo.

M. S.: Uma ideia geral do que seria...

A. M.: Pronto. Do que isso significa.

M. S.: É. Em *Corpo-Massa*, pra mim, é a mudança de um paradigma de uma dança mais consciente do corpo. Antes de *Corpo-Massa*, a gente tinha uma preocupação muito grande de estar consciente do assunto do espetáculo. De tentar cercar o assunto de todos os lados pra que a gente consiga criar a coreografia. Depois de *Corpo-Massa*, tem uma mudança de paradigma de que a gente precisa entender muito bem o corpo na questão que a gente quer tocar.

A. M.: Aí, é onde eu acho que entra essa história da dramaturgia do corpo, né?!

M. S.: Isso.

A. M.: Porque você passa a querer botar as questões no corpo também.

M. S.: Pois é. E não é botar as questões no corpo. É tentar encontrar onde essas questões estão no corpo.

A. M.: Estão já.

M. S.: Isso é [...] outra coisa que eu acho que é uma mudança mesmo. Porque, antes, parece que o corpo é visto como instrumento. Então, você usa um piano pra tocar uma música de Bach, uma música de Mozart, uma música de Maria Rita – Maria Rita, não, que não é compositora, né?! [risos] –, enfim, de Chico Buarque. Você usa o instrumento pra alguém de fora passar por ali.

A. M.: Un hum.

M. S.: [conversa com o garçom] O que acontece aqui é que ele não parece mais instrumento; ele é a própria coisa. Porque nada vai passar por ele. Ele já é a própria coisa.

A. M.: Un hum.

M. S.: O que me lembra muito, na verdade, o próprio movimento minimalista; de um movimento mais... que tá ligado à própria arte como ela tendo algo a dizer, e não, pra dizer sobre alguma coisa. Então, em *Corpo-Massa*, o piano, ele não toca uma música. Em *Corpo-Massa*, o piano, ele se reconhece enquanto matéria.

A. M.: Sim.

M. S.: Ele é corda, ele é parafuso. Se você aperta, faz um som; se você arrasta o dedo, faz um som. Então, você tá tocando o piano por dentro do piano. E não alguém fora do piano tentando atravessar uma melodia nele.

A. M.: Un hum.

M. S.: É uma coisa muito parecida, metaforicamente, do que acontece no corpo. É algo que acontece de dentro do corpo e a estrutura mais interna é o osso. Inclusive, na própria formação do embrião, os primeiros tecidos que se formam [são os] que futuramente formam os ossos. Então, é dele que vai criar uma estrutura coreográfica, de que, pra mim, me importa mais eu sentir meus ossos, mesmo sabendo que são os músculos que vão dar movimento.

A. M.: Sim.

M. S.: Então, mesmo sabendo que o piano, ele sai som, mas me importa mais saber da estrutura dele enquanto matéria. E é saber do corpo enquanto matéria. E não

enquanto matéria uma coisa sem significado ou morta, mas algo que ela própria tem muita coisa já a dizer.

A. M.: Arrasasse!

M. S.: [risos] Isso dá um livro, né?! Mas já tem um livro sobre isso.

A. M.: É... Já tem um livro. E eu fiquei pensando agora: “Ai, meu Deus! Eu vou ter que assistir de novo aquele filme do *Corpo-Massa: Pele e Ossos*. Eu vou ter que ler de novo aquele livro de *Corpo-Massa: Pele e Ossos*...”

M. S.: Eu li a semana passada o meu artigo daquele livro, porque eu tô dando aula pelo projeto do Acupe, o grupo de dança, né?!

A. M.: Un hum.

M. S.: E eu passei meu texto do livro pra os alunos. E eu falo muito pouco do que foi aquilo tudo. O espetáculo foi muito mais do que a gente conseguiu escrever ali. Não porque a escrita vai dar conta do espetáculo, mas é que tem muito mais coisa mesmo que a gente poderia ter dito se a gente tivesse tempo, se a gente tivesse tido um exercício de escrita durante o processo. A gente só escreveu quando acabou tudo. Isso é uma coisa que, hoje em dia, tem mudado. Assim, a gente tem escrito durante o processo de criação. Até porque, depois de um tempo, também a gente passou a assumir essa ideia de ter um blog. Na época, não tinha isso.

A. M.: Já acabou, né?!

M. S.: Acabou.

Tempo total da entrevista: 2h4min6s

APÊNDICE E – Roteiro de entrevista (semiestruturada)

Segunda entrevista realizada com Marcelo Sena (diretor da Cia. Etc.) acerca do histórico e organização da companhia.

COMPLEMENTAÇÃO DO HISTÓRICO

1. O estudo de Bauhaus desembocou na criação de Silêncio?
2. Qual a importância da oficina de Gícia Amorim para a companhia começar a criar videodanças?
3. Na outra entrevista, você falou em uma nova mudança de paradigma da Cia. Que mudança é essa?

ORGANIZAÇÃO

1. Como a companhia se estrutura, como organização?
2. Como se sustenta?
3. A partir de quando começam a ter profissionais de outras áreas artísticas na companhia?
4. Em que se baseia a decisão de agregar esses profissionais?
5. Como é a rotina da companhia?
6. Como se dá a nomenclatura dos papéis na companhia?

APÊNDICE F – Transcrição da entrevista (semiestruturada) realizada com Marcelo Sena, a partir do roteiro apresentado no apêndice E.

Mestrado em Artes Visuais – Ailce Moreira de Melo

Pesquisa: Nexos da videodança: a construção dramaturgica em *Maxixe*

Transcrição da terceira entrevista com Marcelo Sena – 23.04.2013 – Residência do artista, Madalena, Recife, PE.

Arquivo 1 – Total: 26min09s

AILCE MOREIRA: Vamos lá! Então, Marcelo, eu queria que a gente falasse um pouquinho mais, assim, continuasse, na verdade, depois de *Corpo-Massa*. Em *Corpo-Massa*, quando a gente parou da última vez, a gente falou muitas coisas sobre a mudança na ideia de coreografia, de corpo, de espaço cênico, a introdução da Educação Somática na companhia, e a dança mais consciente do corpo, e não, só do tema. E, aí, eu queria saber se tu tem alguma coisa pra acrescentar, do que *Corpo-Massa* trouxe de mudança de paradigma para a companhia; ou se foi isso mesmo, e você já está satisfeito. Se foi, você já pode continuar falando o que aconteceu depois.

MARCELO SENA: Eu acho que foi isso. Tem alguns detalhes, mas tudo faz parte dessa mudança de corpo. Acho que todo o resto vem a partir daí.

A. M.: Agora, essa mudança de corpo, ela traz... O que é que ela traz de implicação? Assim, na rotina da companhia? Do procedimento mesmo?

M. S.: Eu acho que tem [...] outra concepção do corpo preparado pra dançar, que muda a dinâmica das aulas da companhia. Então, eu acho que antes tinha um caráter meio atlético da aula de dança. Não só pelo esforço físico, mas por uma repetição, por uma ideia de repetição de aula, e uma ideia de musculatura fortalecida pra suportar a dança. Com a introdução da Educação Somática e com as pesquisas do espetáculo, a gente começa a relativizar muitas coisas que antes eram muito rígidas. Então, a gente fazia aula de balé, às vezes. A gente não deixou de fazer as aulas que a gente fazia antes, mas a gente começava a... A gente até brincava de colocar todas as técnicas a partir de *Pele e Ossos*. Que eu lembro que Júnior até brincava, assim, que ia dar aula de frevo a partir de *Pele e Ossos*. E que ele até colocou isso num espetáculo, que era o *Sobre Nossos Corpos*. Tinha um solo que ele dançava que era um frevo, mas era um frevo dançado com esse tipo de

qualidade, né?! Então, modifica isso sim; as aulas não são coreografadas. Você não tem os passos específicos. Então, a gente era mais flexível. Eu acho que isso começa a ter, na verdade, uma criatividade que a gente precisa ter desde o início da aula. Porque cada aula era como se fosse uma criação.

A. M.: Un hum.

M. S.: E isso até hoje tem muito, tem muito disso; principalmente, eu e Júnior dando aula na companhia. De tá sempre trazendo alguma diferença na aula pra não condicionar o corpo a partir de uma repetição.

A. M.: Então, foi só aí que mudou, realmente, aquele pensamento que tu tinha me falado, de bailarino atleta e bailarino profissional, que tinha que fazer tudo a todo custo? Foi aí que mudou ou tu acha que já vinha mudando?

M. S.: Eu acho que em *Silêncio* algumas coisas mudaram, que isso era 2004, mas a questão da aula ainda era muito no mesmo padrão. A gente continuava fazendo aula do balé clássico, a gente tinha as aulas de uma dança moderna, mesmo se chamando de dança contemporânea, mas a gente tem o entendimento hoje de que eram aulas de dança moderna. Tinha trabalho de força, entendeu?! Tinha abdominal, trabalho de bíceps; tinham condicionamentos mesmo específicos que a gente continuou seguindo, porém, tinha um momento que a gente tinha um intervalo e, quando voltava desse intervalo, aí, a gente começava a trabalhar o que era do espetáculo.

A. M.: Un hum.

M. S.: As improvisações pra o espetáculo.

A. M.: E hoje como é que acontece?

M. S.: Hoje, hoje a gente ainda tem, assim, uma disciplina de pensar: tem o momento da aula e tem o momento da criação, mas a gente já não percebe muito quando é que acaba a aula e quando já tá no processo de improvisação pra criação.

A. M.: Vocês fazem aula de técnica ainda? Assim, aula de balé, aula de dança moderna?

M. S.: Balé a gente nunca mais fez, mas tem algumas coisas de dança moderna; até porque eram as aulas que eu, praticamente, fazia. Então, eu utilizo muita coisa da dança moderna que eu fazia antes pra trabalhar a qualidade do movimento que a gente veio trazendo a partir da pesquisa *Pele e Ossos*, né?!

A. M.: Un hum.

M. S.: E, assim, tem uma vertente da companhia, que é essa da pesquisa do espetáculo que, na verdade, interfere no próprio corpo, né?! Que não é só pesquisa pra criação do espetáculo. Você tem uma pesquisa do corpo para aquele espetáculo. E isso, hoje, a gente tem praticamente três pesquisas assim, que elas acabam guiando também a aula. Então, tem hora que eu começo a aula a partir da pesquisa *Pele e Ossos*.

A. M.: Un hum.

M. S.: Entendeu? Então, a gente tem uma pesquisa muito forte na área do *Dark Room*. Quando a gente foi fazer a pesquisa pra *Dark Room*, que tem uma coisa mais de desarticulação do corpo, das assimetrias, de uma projeção do movimento de quadril, né?! Que tem um trabalho com certos clichês mesmo da movimentação, de *drag queen*, travesti, e que, a partir daí, a gente desenvolveu uma segunda pesquisa. E tem uma terceira que é o que a gente tá começando a trabalhar ainda, mas essa terceira eu acho que não precisa nem contar, porque a gente não sabe ainda o que é que tá acontecendo. Mas, em *Pele e Ossos* e *Dark Room*, a gente tem duas vertentes que interferem na própria aula. Mas a gente não consegue dizer que na verdade é uma aula específica de tal técnica, mas eu consigo identificar que é uma aula a partir da pesquisa tal.

A. M.: Un hum. Que traz referências e coisas que vocês estudaram.

M. S.: Que traz referencias. É. [fala com outra pessoa na casa].

A. M.: Certo. E, aí, depois disso, vem... Como é o nome das luzinhas? *Imagens não explodidas*, né?!

M. S.: *Imagens não explodidas*. Sim. *Imagens não explodidas* foi um espetáculo que [...] teve pouca pesquisa corporal pra ele, especificamente.

A. M.: Qual era a motivação do espetáculo?

M. S.: Era a partir da relação com a música.

A. M.: De novo. Chega a música de novo como o fator...

M. S.: Chega a música de novo! É, eu acho, inclusive, que o *Imagens não explodidas*, [...] pra mim, parece uma resolução de uma coisa que estava em aberto, pra mim. Que era fazer um espetáculo pensando especificamente na música. Que apesar de *Silêncio* ter sido pensado a partir do som; mas a gente tinha pensado muitas coisas antes, né?! Sobre a Bauhaus, sobre o autismo.

A. M.: [risos]

M. S.: Aí, quando chegou no *Silêncio*, o *Silêncio* parecia, na verdade, que era um deságue de tudo aquilo.

A. M.: De tudo isso.

M. S.: Chegava ali. No *Imagens não explodidas*, não. Ele foi pensado, desde o início, como espetáculo que era a minha relação, a minha mesmo, Marcelo Sena, com a música. Porque eu tinha começado a ser artista a partir da música, né?! Eu tinha feito aula de piano, tinha feito aula de composição, de harmonia. E como isso, na verdade, ajudou muito quando eu comecei a fazer as aulas de dança. Todo mundo falava: “Ah, você já tá muito velho, tal.” Eu tinha 18, 19 anos, né?! E todo mundo dizia: “Você tá muito velho pra começar a dançar.” E eu ficava meio desesperado. Mas eu sempre que lembrava das relações com a música, facilitava muito a forma de entender o movimento, de memorizar a coreografia. Eu cantava muito a coreografia, assim. Isso tem muito em balé, né?! Que você tem uma sequência de passos e você fala a sequência como se fosse o movimento, né?! Tombé, pas de bourrée, glissade, saut de chat; tombé, pas de bourrée, glissade, pas de chat.

A. M.: E como é que fala isso na música, ao invés de você tá... lendo?

M. S.: Solfejando.

A. M.: É quase um solfejo do movimento.

M. S.: É como se fosse um solfejo do movimento, né?! E, aí, tinham umas coisas que eu memorizava, não enquanto palavra, mas imaginava os sons. E isso não era nenhum trabalho de eu exercitar trabalhar sons. Eu estava me movimentando e estava pensando sempre no som. E eu achava que isso era comum com todo mundo, até eu perceber que, quando eu ia passar a coreografia pra outra pessoa, aquele som que eu fazia não dizia muita coisa. [risos]

A. M.: Não mesmo.

M. S.: E isso ficou muito tempo na minha cabeça, de querer fazer um espetáculo que era sobre essa minha relação. Aí, foi *Imagens não explodidas*.

A. M.: Em *Imagens não explodidas*, Saulo ainda era da companhia?

M. S.: Era. E ele fez... Não, ele não fez. Ele ia fazer a luz e não fez. Ele teve uma viagem marcada nas vésperas do espetáculo. Ele não tinha conseguido fazer nada de luz antes. Aí, de última hora, eu tive que chamar Luciana Raposo, que foi uma indicação dele – eu ainda não tinha trabalhado com ela. E que também foi muito em cima da hora, tudo muito corrido, né?! Mas eu acho que, em *Imagens não*

explodidas, eu comecei a ter noção de que eu já pensava o espetáculo pensando na luz.

A. M.: Era isso que eu ia perguntar. Assim, vocês... Tipo, não era possível criar *Imagens não explodidas* sem pensar na luz junto da criação, né?! Então, já tinha alguma base de luz, né?!

M. S.: É. Já. Tinha uma estrutura muito pensada com a iluminação, até porque a ideia do espetáculo tem uma coisa que é, tipo, um pensamento base do espetáculo que é assim: nós estamos na escuridão e em alguns momentos a gente ver alguma coisa. *Imagens não explodidas* foi pensado disso. Não era um espetáculo escuro. Na verdade, era um espetáculo que ele não seria visto e que em alguns momentos você consegue ver. Que era um pouco dessa ideia da música, de que a música... Assim, a gente vive o tempo inteiro cheio de ruídos, de sons o tempo inteiro e que alguns momentos a gente consegue transformar esses ruídos em música, a partir da atividade consciente. Então, seriam esses momentos assim. Então, talvez pela minha proximidade muito grande com Saulo nas criações dos espetáculos anteriores e ele já era iluminador, eu aprendi a criar espetáculo pensando na luz. Isso pra mim é muito forte. E eu sempre fui fascinado por luz, desde criança, inventava as coisas com lanterna, com não sei o quê; tirava o fio daqui, mexia ali. Ficava inventando umas formas de iluminar, fazia teatro de sombra quando era criança.

A. M.: Me diga no que você não era fascinado. Imposto de renda, a única coisa. [risos]

M. S.: [risos] Imposto de renda. Eu não tenho o menor fascínio por imposto de renda, principalmente, quando tenho que pagar. [risos] Aí, eu pensei nele assim, é tanto que tem algumas cenas que é a partir da luz. Tem uma cena que a gente fica com as luzes nas mãos, eu cheguei um dia no ensaio e falei vamos juntar nossos celulares que eu quero propor uma coreografia que seja feita só com as luzes, a gente vai fazer as luzes dançar como se elas fossem as bolinhas da partitura. Então, a ideia era que a gente fizesse a partitura dançar.

A. M.: Foi o primeiro espetáculo que eu assisti de vocês.

M. S.: O *Imagens não explodidas*? E a ideia era de dar movimento à partitura. Assim, era uma referência pra gente muito clara de que era uma partitura dançando. Assim, fazia aquelas bolinhas como se fossem as notas musicais.

A. M.: Inclusive, é muito engraçado. Assim, lembrar da história, porque minha irmã e meu cunhado foram também. Eu sempre fico levando o povo, né?! Mas, tipo, eles

são daqueles que quase nunca vão e quando vão eles não curtem muito esse negócio de dança contemporânea, num sei o quê e tal. Aí, eles foram. “Pow, foi massa! Num sei o quê...” Mas eu acho que era muito porque tinha essa relação. Assim, do movimento com a música, sabe?! Que já é uma relação muito mais aceita pelo grande público do que...

M. S.: E isso, inclusive, foi uma coisa proposital. Depois de *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, eu comecei a ficar muito, hum... deixa eu ver o nome, muito abusado com a dança contemporânea de que sempre...

A. M.: Eu ia dizer: bateu aquele abuso que tu falou na entrevista passada.

M. S.: É! Assim, tudo era na dança contemporânea com umas músicas chatas, umas coisas esquisitas. Assim, não podia dançar com a música. Assim, você não podia seguir o pulso da música. E eu fiquei: “Por que isso virou uma regra para a dança contemporânea?” E eu fiz de propósito, falei: “Não, a gente vai fazer o próximo espetáculo e a gente vai dançar no ritmo da música e a gente vai ensaiar, sim. Tem que limpar o movimento, tem que limpar a coreografia, pensando que ela tem que encaixar na música.” E isso era uma coisa muito clara. E partia quase de uma reação minha mesmo a um abuso que eu comecei a ter dos espetáculos. Lógico que a gente acaba vendo muito espetáculo chato mesmo, né?! Que mesmo se tivesse música junto, talvez, ia ser chato mesmo jeito. Assim como tem muitos que a música e a coreografia são supermiméticas, uma repete a outra e são chatos. Mas em *Imagens não explodidas*, eu sempre penso *Imagens não explodidas* como um desabafo. Eu acho que *Imagens não explodidas* não é um espetáculo da companhia que tem muita profundidade... Nele, não tem pesquisa. *Imagens não explodidas* não tem pesquisa. E acho que foi um momento que realmente a gente precisava respirar alguma outra coisa. Talvez, mais do que a gente, talvez, eu, pessoalmente.

A. M.: Un hum. Tu já era diretor da companhia?

M. S.: Nesse momento, foi quando eu comecei. A gente não tinha diretor na companhia aí. Eu assumia a produção. E isso era coisa assumida: eu era o produtor da companhia. Mas eu não era diretor da companhia. Aos poucos, eu...

A. M.: E nem Saulo também já não era, né?!

M. S.: Saulo já não estava ensaiando, não estava indo pras criações. Ele foi se afastando muito. Com *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, quando chegou no final do espetáculo, ele entrou, assim, naquela função de bailarino-iluminador, quase como o último suspiro, assim, do que ele poderia ainda fazer na companhia, né?!

A. M.: Até *Silêncio* ele ainda era colocado como diretor, não é isso?!

M. S.: Sim, em *Silêncio*, era. E era coreógrafo. Assumia a coreografia, mesmo a gente tendo relativizado a ideia de coreografia aí.

A. M.: Un hum.

M. S.: Aí, quando teve a pesquisa mesmo – que a pesquisa foi depois do *Corpo-Massa: Pele e Ossos* –, a pesquisa *Pele e Ossos*, ele entrou na pesquisa, mas, durante a pesquisa, aí, ele saiu de vez.

A. M.: A pesquisa *Pele e Ossos* foi financiada pela FUNART, não foi?!

M. S.: Pela FUNART. Prêmio FUNART de Dança Klauss Vianna. Eu acho que esse ano não foi da Petrobrás, não. Só FUNART mesmo.

A. M.: E *Imagens* é de 2000 e quanto?

M. S.: 2008.

A. M.: Ah, eu acho que esse foi o ano que eu estava entrando no RecorDança.

M. S.: Acho que foi mesmo.

A. M.: Depois de *Imagens*, já vem *Dark Room*? Não?

M. S.: De espetáculo, é. Agora, a gente tem a criação, nesse meio termo aí, de *Involuntário*.

A. M.: De videodanças e *Involuntário*. Aí, entram as videodanças agora?

M. S.: É, as videodanças a gente vai fazendo aí, também, né?! É, aí, entram as videodanças.

A. M.: Não começa em 2008 também?

M. S.: Antes de *Imagens* a gente tinha feito já... Não.

A. M.: *Súbito*? Eu não sei qual é a relação, mas foi do mesmo ano, né?!

M. S.: Foi junto com *Imagens*. Foi junto com *Imagens*. A gente estava criando *Imagens* e tinha os experimentos de videodança. Olha só, 2008...

A. M.: É porque também *Súbito* tem um negócio, que eu acho que foi Breno que falou, que era um negócio que vinha de *Corpo-Massa*, né?! Então?

M. S.: Então, em 2008, de janeiro a junho, a gente fez a pesquisa *Pele e Ossos*.

A. M.: Já depois do espetáculo.

M. S.: No meio da pesquisa, a gente teve o projeto aprovado de *Imagens não explodidas*, que é o único espetáculo que a gente conseguiu algum dinheiro, e mesmo assim foi muito pouco, que foi do fomento às artes cênicas.

A. M.: Da prefeitura?

M. S.: Da prefeitura, “faminto às artes cênicas” [risos]. Então, quando a gente terminou a pesquisa em junho, em julho a gente começou a criar o espetáculo, porque em setembro a gente estreou. Foi julho, agosto, em setembro a gente estreou.

A. M.: E foi um espetáculo relâmpago! De luz, assim! *The Flash*.

M. S.: Foi. [risos] Dois meses, foi?!

A. M.: É. De julho pra setembro tem três meses no máximo, né?!

M. S.: Como é que eu fiz esse espetáculo em dois meses? [risos] Não, minha gente. Espera aí! É isso mesmo? Agora, pode ver como é que tá ficando [o projeto novo do site]. É isso mesmo. É, setembro, aqui, estreia: 20, 21, 27 e 28 de setembro de 2008.

A. M.: Pois é, a pesquisa é desse ano também, né?!

M. S.: É porque foi final de setembro. Né?!

A. M.: Dá quase três meses, mas assim...

M. S.: É porque eu acho que durante a pesquisa a gente viu algumas coisas da criação.

A. M.: Mas um processo um pouco desgastante, assim, também. O final da pesquisa, eu me lembro bem, que eu fui, que teve um documentário, né?! Num sei o quê...

M. S.: Foi. Foi muita coisa. Foi muita coisa. E a gente ainda chamou Kiran pra coordenar a parte dos estudos, né?! E Kiran tinha chegado, assim, acho que foi da Holanda, não sei se ele veio da Holanda, ou da Alemanha, tinha acabado de fazer o curso de fisioterapia. Então, ele chegou, assim, faminto de passar muita coisa do que ele tinha aprendido lá. Foi bem intenso, bem intenso. Tem uma bibliografia dessa pesquisa *Pele e Ossos* que é uma coisa, assim, impressionante, de texto, que ele compôs.

A. M.: Absurda! Vocês trabalhavam todos os dias durante a pesquisa?

M. S.: Não. Três dias da semana.

A. M.: Não? Affee, meu Deus do céu!

M. S.: Era nessa época que a gente usava três dias na semana à noite. Aí, só que a gente tinha os sábados. Sábados pela manhã eram as aulas de filosofia da pesquisa. [risos]

A. M.: [risos] Essa aula de filosofia não podia ficar de noite, não?! E, assim, no sábado de manhã uma aula de corpo, não, em vez de você acordar no sábado de manhã pra aula de filosofia?

M. S.: Não. Tinha a ver com espaço. Tinha a ver com espaço físico. A gente tinha só a Compassos, e a Compassos a gente só podia usar à noite. E as aulas de filosofia fazia na minha casa, quando eu morava na Rua da Aurora. Aí, eu preferia que fosse de manhã pra depois eu ficar livre de noite, fazer minhas farras, né?!

A. M.: Pra ficar livre também, né?! Ninguém merece aula de filosofia no sábado de noite.

M. S.: Mas eu adorava, eu adorava. Até hoje, eu gosto muito de filosofia. Era um curso que eu teria feito se eu tivesse realmente desistido de jornalismo, que eu quase desisti do curso. Aí, eu tinha uma professora, que foi minha orientadora, ela me convenceu a não desistir do curso e, depois, fazer o mestrado de filosofia. Só que esse projeto eu ainda não retomei, não.

A. M.: Não realizou, não. Então, como é que entra a videodança, aí, na companhia?

M. S.: Quando a gente fez a pesquisa *Pele e Ossos*, de janeiro a junho de 2008, Breno participou com a gente pra fazer o documentário e a videoaula.

A. M.: Ele já morava aqui?

M. S.: Ele tinha passado a morar aqui. Eu tinha conhecido ele um ano antes, um ano antes não, no final de 2007, a partir do espetáculo *Preto no Branco*, de Marília Rameh. E, aí, eu tinha visto o vídeo, gostei muito e fui conversar com ele, a gente conversou muitas coisas assim do que ele tinha visto lá, do que a gente estava fazendo... Eu convidei e ele aceitou na hora.

A. M.: Tu convidou ele pra fazer parte da companhia ou pra fazer o vídeo da pesquisa?

M. S.: Eu chamei ele pra fazer parte do projeto. Eu falei: “A gente passou um projeto na FUNART, que a gente precisa fazer uma videoaula e um videodocumentário. Mas a gente também quer trabalhar com videodança.” Já disse a ele. “A gente também quer trabalhar com videodança, mas isso não está previsto no projeto. E a gente pode experimentar.” Ele: “Ah, com certeza, eu quero, sim.” Aí, a gente fez o videodocumentário, fez a videoaula que foi o mais difícil de fazer, foi essa videoaula. Era muito, muito tempo. Primeiro, que era sistematizar a aula e, depois, o que vai ser filmado dessa aula. E, aí, nesse processo, a gente fez alguns experimentos. Eu acho

que *Súbito* a gente acabou lançando em 2009, né?! Mas ele foi filmado em 2008, eu acho que a gente filmou ele em 2008. Tá ficando massa o site, né?!

A. M.: Tá, eu fico me abestalhando com as fotos de fundo. Ficou massa.

M. S.: Todo videodança agora vai ter essa telinha, como se fosse uma tela de cinema. Todos eles.

A. M.: Tás arrasando, Marcelo!

M. S.: Trabalho que só. [risos] Aí, a gente foi trabalhando com Breno assim, nesses experimentos de câmera.

A. M.: Tá. Mas, aí, gravou a videoaula, gravou o videodocumentário, e aí?

M. S.: E eu acho que no final do ano a gente gravou o *Súbito*.

A. M.: Depois de *Súbito*, vocês se apaixonaram por videodança? Porque o outro espetáculo só vem em 2012, né?!

M. S.: É, mas eu acho que não tem a ver com ter se apaixonado por videodança, não.

A. M.: Mas nesse tempo tem várias coisas de videodança.

M. S.: Eu, particularmente, sempre gostei de vídeo. É tanto que *Feira de Cordéis*, quando a gente faz aquela primeira versão em vídeo, eu tinha achado aquilo fascinante, né?! Saulo tinha tentado fazer umas gravações mais trabalhadas de *Silêncio*, mas, aí, a gente teve problema, porque a gente teve que alugar. Na verdade, a gente contratou um cara para filmar, as imagens ficaram muito ruins. Então, a gente sempre teve uma vontade de tentar fazer versões em vídeo bem feitas. Essa era a ideia da gente. Era fazer versões em vídeo bem feitas. Mesmo a gente conhecendo a história da videodança – não a história, assim: “a” história da videodança –, mesmo a gente tendo conhecido o conceito de videodança, era uma coisa meio distante pra gente e parecia uma coisa muito marginalizada assim. A ideia era registrar muito bem os espetáculos. Mas, quando Breno chegou, a gente viu que realmente tinham muitas coisas ali que a gente conseguiria fazer. Tinha barateado os custos de edição, tinha barateado a própria forma de se fazer isso, tinham outras possibilidades estéticas de resolver a videodança sem precisar dos estúdios, que a gente achava que sempre tinha que ser uma coisa muito grandiosa, tipo cinema, assim, mais comum que a gente vê. A gente: “Ah, não! É possível fazer de outra forma.” Então, daí até *Dark Room*, que foi em 2011, né?! 2011? A gente tem uma criação aí no meio que é *Involuntário*, que é uma intervenção urbana, que pra gente também foi bem interessante ter feito. Surgiu numa surpresa, mas que até

hoje é uma intervenção que a gente gosta muito de fazer. Inclusive a gente tem uma proposta de fazer pelo menos uma vez no mês.

A. M.: Que massa!

M. S.: Só que a companhia passou por uns abalos, assim, nesse ano. E a gente, na verdade, não conseguiu ainda voltar nesse cronograma, mas a gente vai voltar sim, porque é até uma forma, inclusive, de deixar *Involuntário* bem... Nem sei se é bem dançado, né?! Bem “interferido”... Sei lá! [risos] Deixar ele... Porque ele tem uma forma de inteligência corporal que acontece que é só quando a gente faz de verdade. Não adianta fazer ele em sala de dança, porque a sala de dança é plana e tem paredes; quando a gente leva pra rua, é cheio de buraco, tem lama, tem poste, tem gente. É uma coisa que explode no mundo e só funciona fazer, se for fazer mesmo, não adianta ensaiar ele em sala de dança. Mas tu queria saber o quê mesmo da videodança?

A. M.: Como foi que ela entrou?

M. S.: Foi. Foi assim: a partir da pesquisa.

A. M.: Aí, eu tenho duas perguntas: uma é se Breno, nesse momento, foi a primeira pessoa, assim, que entrou mesmo pra companhia de outra área artística ou não, se já tinham outros membros antes.

M. S.: Não. A gente teve um artista plástico, em 2001; a gente teve uma cantora pra fazer *Feira de Cordéis* também.

Arquivo 2 – Total: 38min35s

A. M.: Pronto.

M. S.: Sim, eu falei do artista plástico, da cantora, teve uma atriz.

A. M.: A atriz também, né?!

M. S.: Foi.

A. M.: O artista plástico trabalhou com vocês em quê? Assim, a cantora e a atriz eu sei que eram de *Feira de Cordéis* também, né?!

M. S.: É, mas nem foi pra *Feira de Cordéis*, não.

A. M.: Não, elas duas, a cantora e a atriz?

M. S.: Ah, foi! Foi.

A. M.: Agora, ele, eu não sei.

M. S.: Ele, na verdade, [...] era namorado de uma das bailarinas da companhia e ele foi chegando perto da companhia e começou a fazer alguns estudos de artes

plásticas com a gente, mas não durou muito tempo, não. Eles brigaram, aí, ele saiu. [risos] Eu nem lembrava... Rodrigo. Acho que é Rodrigo o nome dele, acho que era Rodrigo, agora o sobrenome eu não lembro.

A. M.: Mas foi um *en passant*. Assim, ele nem...

M. S.: Foi. Pra mim, foi até marcante.

A. M.: Esses estudos tinham relação, sei lá, com alguma criação de vocês?

M. S.: Tinham, porque ele tinha começado a pensar as coisas de figurino...

A. M.: Era de quê? De *Fauno*?

M. S.: Eu não lembro.

A. M.: Tá. Enfim.

M. S.: Eu acho que tinha a ver... Eu num sei, não. Sei não. Eu lembro dele levando umas coisas de textura pra gente pensar o que seria o figurino. Tinha uma relação filosófica mesmo, assim, com as texturas, com a pintura, com as cores.

A. M.: Tu ia falar que pra tu tinha sido importante...

M. S.: Que pra mim foi importante a presença dele naquele momento. É como se fosse o primeiro profissional de fora da linguagem da dança que estava trabalhando com a gente. Assim, trazendo outros elementos. Porque mesmo a cantora e a atriz, eu ainda considerava que estava dentro, assim, muito próximo dessa relação do corpo. E ainda [...] estavam dançando no espetáculo. Então, era mais próximo ainda. Mas ele, não. Ele tinha chegado, assim, de fora, e as referências dele todas eram de artes plásticas. Se eu falasse qualquer coisa de dança pra ele era distante. Eu tinha achado bem interessante nessa época.

A. M.: E, aí, depois disso, só Breno mesmo? Mas Breno, ele entra na companhia enquanto integrante da companhia, não é isso?!

M. S.: É. Ele entra na companhia.

A. M.: O que é que leva vocês a terem uma pessoa que não é de dança na companhia de dança?

M. S.: É engraçada essa pergunta, porque eu me faço o contrário: por que uma pessoa precisa ser de dança pra entrar na companhia de dança? [risos] Já que a dança não é só a dança. Não sei, eu sempre achei que era possível. [risos]

A. M.: [risos] Certo. E, aí, *Dark Room* [...] vem também de uma pesquisa, né?!

M. S.: *Dark Room* foi.

A. M.: De quanto tempo?

M. S.: A gente criou *Imagens não explodidas*. Durante a criação de *Imagens não explodidas* – eu não sei como é que essas coisas acontecem ao mesmo tempo, mas eu me lembro disso: a gente criando *Imagens não explodidas* e eu indignado com as questões de preconceito sexual na cidade; sabia de um travesti que tinha sido jogado da ponte, que tinha sido assaltado e levado um tiro, umas coisas assim. Eu ficava tão indignado com isso. Eu ficava: “Poxa, queria muito fazer alguma coisa assim, com o que eu sei fazer – que é a dança, né?! – que trouxesse essas coisas de alguma forma.” Não é fazer protesto, mas que eu me aproximasse mais desse universo. E, em 2004, eu tinha proposto uma movimentação pra *Vermelho* que tinha a ver com travesti. Mas, depois daí, aquilo ficou estancado lá naquele momento e nunca mais tinha voltado.

A. M.: Foi aquele experimento que tu me falou, né?! Da parede?

M. S.: Foi, pra *Vermelho*. Da parede. E, aí, quando a gente estava criando *Imagens não explodidas*, eu falei: “Não, eu acho que o próximo espetáculo poderia ser algo relacionado à sexualidade.” Mas não sabia o que fazer daí. Até que abriu uma disciplina de Cinema Queer, que era uma disciplina ministrada por Rodrigo Dourado, na Universidade Federal de Pernambuco. Aí, teve uma divulgação e tal, aí, as pessoas me disseram: “Olha, você tá querendo fazer um espetáculo sobre sexualidade, tem essa disciplina que vai ter.” Mas isso aí eu já tinha começado a ler algumas coisas. E tem o Fernando Passos, que é um professor na UFBA, que ele estudava sobre Teoria Queer; ele é um grande estudioso da Teoria Queer aqui no Brasil e outras pessoas já tinham me dito também da Teoria Queer. Aí, foi juntando muita coisa de Teoria Queer. Aí, surgiu uma disciplina que se chamava Cinema Queer, quando eu cheguei lá, Rodrigo Dourado me deu uma bibliografia muito boa, umas referências boas, as conversas eram muito boas e isso foi dando força pra que a gente, isso principalmente partiu de mim, de que a gente na verdade não criasse logo o espetáculo. Talvez, por causa de *Imagens não explodidas*, que foi muito rápido e, depois, eu achei que o resultado não foi tão profundo quanto poderia ter sido. E, aí, eu coloquei o desafio pra gente...

A. M.: Eu achava que estava tão bem resolvida essa história...

M. S.: De *Imagens*?

A. M.: É. De ele não ser tão profundo mesmo e pronto. Assim, de se assumir; de não ter tido um incômodo por causa disso.

M. S.: Un hum. Ele tem [...] certa resolução nele em si, mas eu acho que realmente ele é um sintoma muito imediato de uma reação que a gente estava tendo com a dança naquele momento. É, eu não sinto que conseguiu chegar no corpo, eu sinto que ele consegue se resolver enquanto encenação. Mas, tipo, se eu fosse dar uma oficina a partir de *Imagens não explodidas*, eu não teria conteúdo corporal pra ministrar essa oficina, eu teria muito conteúdo das relações, entre a teoria da música e relação com dramaturgia corporal, com encenação, com música e dança, mas não necessariamente uma movimentação que a gente tinha pesquisado ali, porque a gente não pesquisou. A gente fez uma investigação corporal pra resolver as cenas. Eu gosto de fazer uma diferenciação entre pesquisa e investigação, mesmo que, às vezes, as pessoas usem como a mesma coisa. Mas pesquisa, pra mim, tem uma questão que faz com que você leve muito a fundo essa questão pra ser respondida, e investigação eu acho que muitas vezes são questões ainda incipientes, ainda tá começando a surgir e, às vezes, você já resolve elas ali mesmo na superficialidade. E, aí?

A. M.: A gente estava falando de *Dark Room*, que tu segurou um pouquinho pra não criar outro espetáculo.

M. S.: Foi. Aí, eu propus que a gente realmente fizesse uma pesquisa disso, e eu entendia, naquele momento, que uma pesquisa pra aquele assunto precisava ter um tempo estendido. Porque a gente sempre falava isso: “É muito fácil a gente montar um espetáculo a partir disso se a gente quiser estreiar daqui a dois, três meses, porque a gente tem tanta coisa que a gente vê em relação a isso.” Mas não era isso que a gente queria. A gente queria passar por cima dessas facilidades, queria ultrapassar o que a gente teria como nosso senso comum pra tratar em outras questões. E, pra mim, foi um grande acerto mesmo. Assim, raros os momentos em que a gente consegue dizer assim: errar e acertar em artes, mas, nesse momento, eu acho que foi um grande acerto a gente ter realmente segurado a onda de não criar logo um espetáculo e ir em busca. Porque, aí, teve a entrada de Marta Guimarães, que era uma pessoa mais nova na companhia, era uma mulher que estava entrando.

A. M.: Liana também!

M. S.: Pois é, eu vou falar dela também. E que ela trouxe uma questão de ser mais jovem dançando, outra relação com a dança. Aí, quando Liana Gesteira também entrou, que trouxe outras questões que ela própria já tinha em relação ao feminino.

Então, ela veio com coisas dela, Marta tinha as coisas dela. Então, a gente começou a perceber que tinha uma individualidade de cada bailarino, que isso poderia ser levado em conta pra criação do espetáculo, que isso ainda não tinha surgido. A gente tinha uma ideia de pesquisa corporal, de uma movimentação de uma dramaturgia corporal, mas que não estava relacionada, especificamente, a uma identidade, a uma pessoa específica que contribui de alguma forma com aquilo. É tanto que o que Júnior dança em *Corpo-Massa: Pele e Ossos* é uma coreografia de Saulo, a partir de uma qualidade de movimento dele. Então, tinha ainda, ainda não, acho que faz parte daquela pesquisa mesmo, que era uma coisa mais impessoal, relacionado com essa identidade. Com *Dark Room*, quando a gente começa a estudar identidade da pós-modernidade, o conceito pós-moderno de identidade, a gente começa também a entender que realmente até esse conceito de identidade ele não é tão fixo, mas que ele existe, que mesmo a gente não fechando a identidade enquanto uma identidade fixa, mas ela tem a sua temporalidade. Então, a gente foi lidando com isso. Assim, o que era do tempo de Lilica naquele momento, o que era de Júnior, o que era de Marta, o que era meu, e a gente criou o espetáculo juntando todos esses estudos mais as nossas identidades provisórias daquele momento.

A. M.: Sim. Então, tem muito da personalidade mesmo? Assim, não sei se é essa a palavra mesmo, não, mas, das coisas individuais no espetáculo?

M. S.: Tem. Tem. A gente começa a lidar com uma coisa mais psicológica também, que antes a gente não lidava com isso. Assim, de você estar expondo algumas questões suas que eram pessoais, mas que nos ensaios a gente conversava muito sobre a relação que cada um tinha com o sexo, que cada um tinha com os desdobramentos sobre a identidade, né?! Quem eu sou? Quem eu quero ser?

A. M.: Ensaio de divã.

M. S.: É, tinha muita coisa assim. E eram coisas corporais muitas vezes. Assim, você vai propondo coisas corporais a partir de uma música, a partir de um tema, a partir de uma roupa, teve muito experimento a partir de sapato. Muitas cenas do espetáculo são criadas a partir dos pés, que também era um elemento muito forte em relação à sexualidade, que a gente também investigou. Então, assim, tinham coisas íntimas que a gente começou a lidar com isso. Assim, eu acho que a parte psicológica da coisa foi surgindo. Nesse meio tempo, a gente cria *Maxixe*, que também tem uma coisa de trazer o olhar, de trazer o rosto, que era uma coisa que a

gente não tinha antes. Não é nem que não tinha, eu acho que não era muito... não era encarado como uma pesquisa também. Porque em *Vermelho* tem muita coisa de rosto, mas, às vezes, eu acho que foi quase uma catarse aquilo ali, foi menos um processo de compreensão do que estava sendo feito. Ainda pairava uma nuvem, assim, do rosto neutro da dança moderna norte-americana. Não todas as danças modernas, mas grande parte daquele modernismo ali, daquela época. E pra *Dark Room*, juntando *Maxixe*, a gente foi trazendo o rosto pras investigações mesmo. É tanto que, hoje em dia, eu nunca dou mais uma oficina de dança sem prestar a atenção no olhar das pessoas assim. É uma das coisas que eu chamo mais atenção. Assim, que é: “Busquem movimentos também a partir do olhar, não só a partir das extremidades, dos braços, das pernas.”

A. M.: Certo. Completamos a caminhada, né?! [risos] Da companhia!

M. S.: [risos] Teve *Sobre*, aí no meio.

A. M.: É, tiveram as videodanças todas, mas eu acho que a gente pode, por hoje, pular essa parte das videodanças, por conta daquela outra entrevista que a gente fez e eu não consegui escutá-la de novo pra poder trazer hoje, talvez, outras questões. Apesar de que tem muita coisa lá que a gente já explorou. Assim, das videodanças, pelo menos, já explorou um bocado.

M. S.: Tá, mas só resumindo pra você: *Sobre* eu acho que é um vídeo que não traz questões corporais e o vídeo de *Involuntário* também não. Eu acho que, em *Involuntário*, a gente consegue descobrir quando a gente passa a fazer a intervenção.

A. M.: Un hum. Interessante você falar isso. Talvez, eu precise disso mais pra frente. Voltar pra esse...

M. S.: Porque *Involuntário*, quando a gente cria o vídeo, fica muito na imagem do que a gente queria.

A. M.: É uma coisa estética. Eu tenho essa sensação com *Bokeh*, mas eu não sei se é assim mesmo ou não, que ele parte, talvez, de uma coisa estética também.

M. S.: Eu acho que no vídeo fica uma coisa estética, mas, em *Bokeh*, a gente teve uma investigação corporal de cardume que era a ideia de que um corpo ele magnetiza o outro corpo e você consegue se movimentar junto. Mas a gente filmou *Bokeh* num momento de muita turbulência, a gente estava pra estreiar a temporada dos 10 anos da companhia. Foi muita, muita coisa ao mesmo tempo, e a gente teve pouco tempo de fazer filmagens mais tranquilas mesmo, pra que isso conseguisse

aparecer no vídeo. Tinha um prazo do edital, entendeu?! Mas ali tem uma pesquisa de corpo que é bem interessante.

A. M.: É, vocês sempre falam disso. Inclusive, quando tu falou agora, eu lembrei que tu falou e Breno falou disso também. Mas, quando a pessoa assiste ao vídeo, é muito plástico. É muito plástico, assim.

M. S.: Não aparece no vídeo. Até porque a sensação que a gente tem com esse corpo... Ele realmente precisa de um detalhe [...] pra você também sentir essa vibração. E como o vídeo é muito desfocado, tem muita coisa que se perde dessa relação do corpo. Do corpo se perde; você fica mais nas imagens do bokeh mesmo, do desfocado e tal. Tem uma sensação de suspensão; acho que o vídeo traz essa sensação de suspensão. Só que a suspensão é o princípio pra gente chegar no outro lugar da movimentação, que é do magnetismo mesmo, da ligação de um corpo com outro, que isso não aparece no vídeo. Mas isso é um consenso da gente, todo mundo quando viu o vídeo falou: o vídeo ficou bom, mas o que a gente propôs de corpo não está aí. Então, é uma coisa pra futuro.

A. M.: Eu falei isso porque, inicialmente, eu queria pesquisar todas as videodanças, aí, depois, eu digo: “Muita coisa pra pouco tempo, né?!” Aí, a gente tinha ficado com quatro, que eu acho que era *Maxixe*, *Involuntário*, *Bokeh* e *Súbito*, porque partiam de alguns critérios assim: de que tivesse sido feito pela companhia toda, de que tivesse no meio de todas as pessoas e que não fosse uma criação individual, como é *Suspiro*, por exemplo, e que não tivesse interferências de outras pessoas como em *Sobre*, e que já tivesse um pensamento voltado pra videodança, porque em *Feira de Cordéis* não tinha. Então, eu tinha ficado com esses quatro. E, quando a gente pensou em ficar com esses quatro, realmente, aí, a gente pensava muito nessa relação, assim, de que, por exemplo, *Involuntário* e *Bokeh* partiam muito de uma proposição, e aí eu acho que isso era o que estava errado na hipótese, de que *Involuntário* e *Bokeh* partiam de uma proposição estética; que *Maxixe*, por exemplo, partia de uma proposição corporal; e que *Súbito* partia de uma coisa de como colocar no vídeo uma coisa que vocês estavam vivendo corporalmente em *Corpo-Massa*. Então, a gente abandonou essa ideia pra pode concentrar em *Maxixe*, mas eu cheguei a pensar muito nisso e discutir muito isso com Roberta. A gente ficava: é e não é; e não é; e num sei o quê. E como é que a gente vai tratar a construção dramaturgica dentro do que cada coisa parte? Assim, sabe?!

M. S.: Tem isso mesmo. É, mas essa relação que você fala tem mesmo. Tem algumas coisas que são mais óbvias e tem outras que, talvez, sejam mais um entendimento atual do que foi no momento. Porque, tipo, *Sobre* a gente fez sem pensar muito. Foi uma correria, assim.

A. M.: É. E *Sobre* a gente sabia que era uma coisa assim: era um intercâmbio, e tem muito uma característica de experimento, do que é que a gente pode tirar daqui, dessa vivência que a gente está tendo todos esses, sei lá... Cinco dias?

M. S.: Eram cinco dias.

A. M.: Então, foi por isso também que ele saiu da história. Tinha uma pergunta sobre a oficina de Gícia Amorim, mas que eu tenho a impressão também que você já responde [...] na outra entrevista. Eu vou deixar passar, qualquer coisa eu te aperreio.

M. S.: Tá.

A. M.: Certo. Ah sim, e, aí, na outra entrevista, tu falou que acha que a companhia está passando por uma nova mudança de paradigma. Que mudança é essa?

M. S.: [risos] Que olhar! A gente teve uma crise bem...

A. M.: Foi de jornalista esse olhar. Bem da primeira mão. [risos]

M. S.: Marília Gabriela! [risos] “Diga aqui pra nós, o que está acontecendo com a Etc.?” Vou começar fazendo uma brincadeira. Tem três grupos no país que, depois que receberam patrocínio da Petrobrás, eles fecharam. [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: A companhia foi a primeira vez que teve o financiamento de manutenção de grupo, que foi o ano passado. Então, a gente poderia ter fechado também. [risos]

A. M.: [risos]

M. S.: Eu acho que a gente está passando... E eu não acho que é uma coisa somente da companhia. A gente, enquanto sociedade, [...] está passando por um momento muito esquizofrênico da relação com a realidade e com a virtualidade. A internet [...] chega – isso são as minhas suposições hoje em dia – assim, pra mim, a internet chegou bombardeando a gente de informação, mas, essas informações, elas estavam [*sic*] referentes a uma realidade que acontecia e você estava tendo informação dela, você estava tendo contato com ela. Enquanto isso acontece, você tem o seu mundo real ali vivendo, só que as redes sociais têm transformado, na verdade, uma outra realidade que essas informações não estão, necessariamente, ligadas a uma realidade. Então, você começa a gerar uma outra demanda de um

tempo de vida que você está dedicado a manter um espaço virtual vivo. Você tem que se manter vivo em uma realidade virtual. Então, você tem que alimentar com as suas fotos, com os seus twitts, com as suas postagens. E eu acho que isso, na verdade, tem criado uma grande confusão na cabeça de muita gente, do tempo que eu realmente tenho disponível pras coisas e o tempo que eu, na verdade, não tenho disponível porque eu estou disponível em outro lugar. E eu tenho sentido muita falta das pessoas na realidade, muita falta. E a dança ela acontece na sala de ensaio, mesmo que o nosso corpo seja semiótico, que tudo que a gente viva faz parte do nosso corpo, mas no momento de você fazer investigação corporal, pesquisa corporal, de estar em contato com as pessoas pra descobrir, pra inventar, pra criar um novo espetáculo, é na presença física que essas coisas acontecem, mesmo que não seja o tempo inteiro. E eu acho que a companhia passou mesmo por um distanciamento dos membros da companhia. Assim, tem uma equipe mínima que se mantém se encontrando, mas tem uma outra proposta de grupo que, pra mim, era muito possível, que era que todos os outros profissionais, mesmo não sendo da dança, que estivessem presentes ali, vendo o ensaio, discutindo, trazendo proposta e tal, isso foi se distanciando.

A. M.: Atualmente, são três é? Breno, Caio... Thiago é ou não é?

M. S.: Breno, Thiago é também. Thiago é também. Eu falo assim um “é também”, porque a gente começou a, na verdade, relativizar até quem é que a gente diz que era mesmo. Porque, assim, Júnior mesmo, ele está passando por uma grande dificuldade esse ano e só tá indo terça e quinta. E ele é o bailarino, ele teria que estar pelo menos todos os ensaios, mas a gente está lidando com isso dessa forma. Lógico que tem questões financeiras aí, eu fiquei dando muita ênfase na coisa do virtual e do real, mas têm questões financeiras. Assim, as pessoas estão ficando mais velhas, vão tendo mais responsabilidades na vida, não é mais um monte de adolescentes dançando, porque decidiu uma parte da vida se dedicar à dança, têm suas contas e têm filho. E, aí, quando eu falo assim mudança de paradigma, tem a ver com o pensamento do próprio grupo. Assim, durante um tempo, eu me perguntei se eu era diretor do grupo de dança? Depois de um tempo, eu assumi que eu era diretor de um grupo de dança, mas eu sempre estou inventando esse lugar de direção. Porque as minhas referências de direção de companhia são péssimas. A gente conhece a história da dança e sabe o quanto companhias têm os diretores

mais malucos possíveis, assim, obsessivos, que cobram do bailarino como se ele fosse quase um escravo da dança.

A. M.: Quando foi que tu assumiu [sic] isso, assim, de ser diretor realmente?

M. S.: Eu acho que em 2009. Acho que 2009. Acho que é. Eu acho que tinha a ver com a relação de quando Saulo realmente se distancia concretamente da companhia. Eu sinto falta de alguém que dirija o trabalho, porque eu estava produzindo, então, eu dirigia os projetos, mas teve momento, depois, que a gente não tinha projeto e eu queria continuar trabalhando. Então, eu tinha que ter algum objetivo específico e saber lidar com metodologia pra chegar lá. E, aí, eu comecei a dirigir as pessoas para alcançar aquele objetivo junto comigo. E, aí, foi quando eu assumi mesmo direção, comecei a assinar em alguns lugares direção de companhia, diretor da companhia. E eu acho que esse ano a gente está passando por um momento, assim, de fragilidades, que tem a ver com o que é estar presente na companhia e também a própria questão de se é da companhia, se realmente também precisa estar o tempo inteiro. Ou, pelo menos, precisa estar um bom tempo presencialmente. Eu mandei uma carta há uns dois meses atrás pra todo mundo, dizendo que estava a fim de mudar a direção da companhia, não mudar de diretor, mas mudar a forma de dirigir a companhia, e que a gente poderia ver isso junto e que eu estava muito “desesperançoso”, na verdade, com tudo que estava acontecendo, e que achava que as pessoas deveriam realmente rever esse ponto de vista de que somente o virtual pode dar conta do grupo. E eu estava me colocando numa posição em que eu discordava disso, radicalmente, e de que se você não está presencialmente, na verdade, você não está, você tem a vontade de estar. E o mundo virtual é cheio de vontade de alguma coisa, né?!

A. M.: Você vai sair chorando daqui. [risos] Vem fazer uma entrevista e sai na depressão.

M. S.: [risos] E, pra mim, a companhia é um lugar de vontade pra ser realizada, e não, vontade pra ficar frustrada, né?! E eu estava frustrado com muitas coisas. Eu acho que a gente ia lançar o *Contracorpo* com festa, a gente ia lançar o site com festa. E eu disse: “Eu não vou lançar nada com festa, porque eu só vou realmente comemorar alguma coisa no momento em que eu achar que a companhia está sólida de novo.” Tudo bem que “tudo que é sólido desmancha no ar”...

A. M.: “Tudo que é sólido desmancha no ar” e nós estamos vivendo essa parte do “desmancha no ar”...

M. S.: É, a gente tá no “desmancha no ar”... Mas eu acho que tem algumas coisas que estão... não vou falar solidificando não, pra eu não usar essa referência aí de Karl Marx, né?! Mas eu acho que tentando, na verdade, encontrar os espaços de cada um. Eu acredito que todos que estão na companhia nesses [*sic*] momentos pra cá, todos eles têm espaço na companhia, e eu não falo enquanto [*sic*] diretor não, eu falo que até eu tenho algum espaço na companhia, porque eu também posso deixar de ter o meu espaço, de começar a pensar [...] outra coisa, mudo completamente a concepção de grupo e as pessoas nem sabem disso; na verdade, quem está saindo sou eu, né?! Aquela companhia, ela deixa de existir, que eu vejo muitas companhias fazerem isso. Você tem um grupo e daqui a pouco o próprio diretor do grupo, ele muda completamente e ele quer que todo mundo mude junto com ele, na verdade, ele mudou a sua trajetória.

A. M.: Sim.

M. S.: E eu acho que todo mundo na companhia tem um espaço ali dentro, porque eu acho que ninguém está por conveniência, porque nem tem tanta conveniência assim, e nem ninguém está por comodismo, porque também é um trabalho você se colocar nesse lugar de estar ali. Eu acho que a gente está encontrando os nossos espaços. Eu acho que os projetos que a gente está realizando esse ano, [...] de [...] certa forma, acontecem num momento bem pertinente; [...] são projetos que não exigem todo mundo junto. É uma realização de um site, que é só uma parte da companhia que realiza, e o outro projeto é de um encontro com pessoas de videodança do Brasil, que, de [...] certa forma, é pra dar visibilidade ao que a gente faz enquanto videodança e também pra entrar em contato com outras pessoas, talvez, pra alimentar [...] outra esperança, alguma outra forma mesmo de pensar na continuidade do trabalho artístico.

A. M.: Un hum. Tu foi convidado pra o evento que o pessoal do Conexão ZAT vai estar fazendo em Salvador?

M. S.: Não, eu fiquei sabendo hoje.

A. M.: Eu acho que vai ser bem legal. Tem a ver com comunicação, tem a ver com várias coisas dessas que tu está [*sic*] falando, tem a ver com rede social, tem a ver com, enfim, com o caminho contrário de você usar a rede social. E você num sei o quê... Mas eu acho que vai ter umas discussões bem legais, assim. Porque o pensamento de Jaqueline, eu acho que, quando a gente participou do seminário do Mariposa também no ano passado, é um pensamento muito agregador, assim, de,

tipo, eu conheço fulano, fulano e fulano, só que fulano, fulano e fulano não se conhecem entre si, então, vamos botar todo mundo no mesmo lugar que, talvez, saia uma coisa boa daí. Sabe?! E foi bem interessante a vivência, no ano passado, lá no seminário do Mariposa e eu acho que seria uma boa, assim, também, de repente alguém participar. Não sei. Vai ser agora já em maio, acho que é de 07 a 11 de maio em Salvador.

M. S.: [Fala não autorizada].

A. M.: Não. Eu vou mandar pra tu o negócio que ela me mandou falando sobre isso. Tá bom, então. São quantas pessoas hoje na companhia?

M. S.: Eu acho que são oito. É. Eu acho que são oito. Renata entrou na companhia.

A. M.: Ah, foi?

M. S.: Foi. Aí, Thiago, Hudson, Elis, Júnior, Caio, Breno e eu. 2, 3, 4, 5, 6, 7, oito pessoas.

A. M.: Certo. Novidade aí... Com essa pergunta a gente já começa a entrar no... Eu ia botar aqui ver no site, mas só depois. Eu acho que eu sei decorado.

M. S.: Dia 29, eu já antecipei, era dia primeiro, agora, é 29.

A. M.: Eu acho que eu sei decorado quem é o povo. Assim, dizendo de Renata que não é novidade.

M. S.: É, dançando são quatro, né?! Eu, Júnior, Elis e Renata. Aí, Hudson, produzindo; Caio, música; e Breno de vídeo; o áudio e o visual, né?! [risos] E Thiago.

A. M.: Olha, e Hudson entrou na companhia quando tu virasse [sic] diretor foi?

M. S.: Foi. Foi nesse momento.

A. M.: Precisava de alguém pra produzir, né?! [risos]

M. S.: Era uma coisa que eu já queria há muito tempo.

A. M.: Certo.

M. S.: Na verdade, não é nem que eu queria há muito tempo, a gente estava precisando, mas eu não tinha dinheiro pra isso, né?! Aí, quando eu tive um namorado que queria produzir, aproveitei. [risos]

A. M.: [risos] Eu estava dizendo a Elis... Eu digo: “Meu Deus do céu, olhe, o povo que namora com a gente, que tem qualquer tipo de envolvimento, eles sempre acabam sendo envolvidos nos nossos trabalhos, não sei por quê.” Porque Guto, o namorado de Taína, ficou tirando umas fotos lá pra o RecorDança; aí, Elis, a gente foi fazer o projeto das entrevistas pra o Funcultura agora, Elis mandou Renata ficar

ouvindo as entrevistas e dizendo se estava boa, se estava ruim. Eu disse: “Elis, rapaz, era a tua parte essa.” Elis: “Quem mandou estar lá em casa?! Posso fazer nada...” [risos] E agora ela entrou no outro trabalho, né?! Ela entrou no outro trabalho de Elis também.

M. S.: Da companhia.

A. M.: Da companhia. Eu digo: “Pronto! Agora, danou-se!”

M. S.: Agora, foi bem por causa dela mesmo, viu?! A entrada dela na companhia.

A. M.: De Renata?

M. S.: De Renata. Eu tinha dado aula já pra ela uma vez. Só que assim, ela andava sempre com Elis e, aí, eu chamei: “Venha fazer uma aula com a gente.” Fiquei chamando pra fazer uma aula e, aí, ela começou a ir em tudo que a gente fazia, bem interessada assim.

A. M.: É porque eu acho essa fase de Renata ainda muito boa, sabe?! Tipo, começando a faculdade, ela não tem muita coisa pra fazer, ela vai pra tudo que aparece.

M. S.: Não tem uma profissão ainda, né?!

A. M.: É. E não tem aquela história que você estava falando, assim, de ter a responsabilidade, de ter num sei o quê... Então, ela está se jogando; em tudo que aparece, ela está. Tá ligado?! E isso é massa, assim, pra ela.

M. S.: É ótimo.

A. M.: Então, vamos continuar, vamos deixar Renata um pouquinho. Como é que a companhia se estrutura hoje, assim, enquanto [sic] organização?

M. S.: Tem um diretor. Você está falando essa estrutura?

A. M.: É, mas, assim, como é que tu pensa a companhia em termos de organização mesmo? A companhia é uma empresa? Não é uma empresa? Como é que funciona a estrutura organizacional?

M. S.: A companhia funciona como um grupo. Funciona como grupo. Mesmo tendo o nome “companhia” e mesmo a gente tendo o CNPJ – superproblemático, mas tem –, a gente se organiza enquanto grupo.

A. M.: É um CNPJ, tipo, de quê? De companhia de dança mesmo?

M. S.: De produtora.

A. M.: Certo.

M. S.: De produtora. Eu nem sei se tem de companhia de dança mesmo. Deve ter.

A. M.: Eu não sei!

M. S.: [risos]

A. M.: Assim, não é uma coisa que eu sei. [risos]

M. S.: Mas é uma coisa que não vale muito, não. [risos] Deve ser uma coisa que não tem muito o que fazer com um alvará de companhia de dança. A gente funciona como grupo, porque a gente tem decidido muitas coisas em conjunto. Mesmo a gente passando por esse paradigma de mudança, se você olhar aqui a página do Facebook, há um grupo de discussão da gente, e eu estou aqui, oh: “Elis, de *Contracorpo*, opine pra poder enviar à imprensa.”

A. M.: Un hum.

M. S.: Aí: “Oh, que tal pensarmos ambiência para o Conexões Criativas? Talvez, usarmos coisa referentes à videodança, que as pessoas vão montar pra programação, fotos, objetos e figurinos. Pensei isso vendo o laboratório do SESC Santa Rita.” Aí, eu coloco as fotos. Aí, a gente vai pensando as coisas aqui, entendeu?! Teste de vinheta, teste de não sei o quê, porque a partir do que eles comentam, eu vou mexendo, eu vou mudando as ideias.

A. M.: Então, assim, apesar – eu nem sei se é isso mesmo que eu ia dizer. Eu ia falar: apesar de ter uma estrutura hierárquica – que eu nem sei se é hierárquica –, mas de ter papéis, talvez, definidos...

M. S.: É, têm as funções claras. As funções são claras, mas a gente se permite interferir no trabalho do outro.

A. M.: E isso é tranquilo pra todo mundo?

M. S.: Isso é tranquilo pra todo mundo. Todo mundo. Eu nunca... É! Num tem não. Isso foi até uma pergunta que fizeram, no ano passado, na pesquisa lá *Corpo e Vídeo*, no lançamento da pesquisa. Que não tem. Nunca vi ninguém ter...

A. M.: Problema.

M. S.: É. Não. Às vezes, fica chateado, porque você já está cansado, né?! Aí, você faz tudo, aquilo ali, cansado, e alguém faz: “Ah, mas falta não sei o quê!” Mas fica chateado porque não queria mais fazer mais nada, né?! [risos]

A. M.: [risos] Certo. E, aí, como é que funciona a sustentabilidade mesmo da companhia?

M. S.: A gente vive de projeto.

A. M.: Via edital?

M. S.: Via edital. Porque a gente faz pouquíssimas apresentações, a gente não consegue ter uma agenda de muitas apresentações.

A. M.: Apresentação independente que tu fala?

M. S.: Apresentação independente, e até em projeto também. Porque quando você coloca projeto, pelo menos, a bilheteria é do grupo, né?! Mas a gente não consegue ter muito. A gente não passa em edital de montagem. Então, a gente monta do próprio bolso.

A. M.: O dinheiro que vocês ganham no edital vocês investem pra montar alguma coisa.

M. S.: A gente investe em algumas coisas e eu sempre faço umas acrobacias pra poder fazer algum caixa de companhia.

A. M.: Dentro dos próprios editais?

M. S.: Dentro do que a gente recebe de edital. Eu não sei como é que eu faço isso, não, mas a gente sempre tem algum dinheiro de caixa.

A. M.: Que bom!

M. S.: É o caixa dois, né?! [risos]

A. M.: [risos] Verdade. Acho que cada pessoa doa um pouco do dinheiro que vai pra você no projeto. É um estica e puxa, assim, né?!

M. S.: É. Tipo, a gente conseguiu... Às vezes, a gente consegue um valor menor em gráfica, mas a gente deixa uma parte do valor: "Oh, então, a gente vai pagar tudo e a gente fica com esse valor aí pra futuras peças gráficas." A gente tem livros e DVDs que a companhia, às vezes, vende. São poucos, mas, às vezes, vende. Quando a gente consegue fazer temporada que tem cachê, assim, que tem o cachê pago e que tem a bilheteria, a bilheteria fica pra companhia.

A. M.: Tu fala de livros e DVDs. Os livros e DVDs foram produzidos via edital, né?!

M. S.: Foi, FUNART. A gente fez uma quantidade muito grande.

A. M.: Certo. A partir de quando começa a ter profissionais de outras áreas artísticas na companhia? Desde sempre?

M. S.: Inclusive, se você precisar de algum lugar pra doar livros, você pode dizer que a gente está doando aqueles livros *Pele e Ossos* da gente. Que a gente tem muitos ainda; e eles, na verdade, não passam a ser tão significativos pra gente. Então, tem pouco destaque na produção da gente hoje.

A. M.: Certo. Vocês deveriam levar pros cantos que vocês vão, independente.

M. S.: É. Quando eu vou dar oficinas, eu levo. Quando eu vou dar oficinas, eu levo. Dou pros alunos todinhos.

A. M.: "Dou pros alunos todinhos" é ótimo.

M. S.: E acaba sendo um material também bibliográfico, né?! Das oficinas que eu dou. Eu, pelo menos, peço pra ler o meu texto, que é um texto mais introdutório do que foi a pesquisa, pra eles entenderem o que seria a pesquisa. E, aí, vai o DVD junto, tem a videoaula e pronto.

A. M.: Certo. Eu tinha colocado a pergunta, que era: em que se baseia a decisão de agregar esses profissionais, mas eu acho que já está respondida, assim, por esse desejo mesmo de “por que não?”, talvez, de responder mais “por que não?” do que...

M. S.: Eu posso responder? Na outra entrevista, eu falei muito da questão de ser profissional, de ser profissional, de ser profissional, de ser profissional. Eu acho que isso tinha uma coisa de uma pressão desse início, né?! Quem estava dirigindo a companhia era uma pessoa que já tinha passado por essa questão de ser profissional e estava numa cidade com condições quase nulas de ser profissional. Então, isso acabou virando uma pressão. Mas eu acredito que, pra mim, não tem a ver com ser profissional; hoje em dia.

A. M.: O que não tem a ver com ser profissional?

M. S.: Uma coisa que eu vou dizer ainda.

A. M.: Certo.

M. S.: Mas, assim, que eu falei, não porque a companhia fazia isso porque queria ser profissional, que a companhia fazia não sei o quê, não sei o quê, porque queria ser profissional. Mas, agora, eu pensando sobre isso, eu particularmente passo a dirigir a companhia e a sensação desse “ser profissional” se transfere pra o que eu acho que estava desde o início, pra mim: que era ser muito bom no que faz. E, pra mim, uma companhia de dança, assim, como qualquer companhia de arte, pra você ser muito bom você tem que ter todas as linguagens funcionando muito bem. Tipo, eu fui assistir o Balé de Londrina, o ingresso era uma xerox. Eu falo: “Gente, não tem condições de você ter um ingresso que é uma xerox.” E eu faço questão de prestar atenção em tudo. Assim, eu quero...

Arquivo 3 – Total: 18min36s

A. M.: Dá pra continuar?

M. S.: Dá, dá, dá. Eu vou ser mais sucinto também.

A. M.: Não precisa, não. Eu não quero, não. Estávamos falando de ser profissional e ser bom.

M. S.: Eu acho que tem a ver com a qualidade. Assim, eu penso muito. Tipo: quando eu li um pouco sobre a biografia de Diaghilev, em que ele pensava em tudo, ele queria o melhor compositor, ele queria o melhor coreógrafo, o melhor bailarino, num sei o quê, num sei o quê. Tinha orquestra, era o teatro. Tudo aquilo! Eu tenho a sensação de que o diretor [...] deveria fazer tudo isso. O diretor [...] deveria fazer com que todas as áreas envolvidas naquela criação, naquela produção [...] funcionassem. Eu trabalho nesse sentido. Ninguém diz para mim que vai fazer uma coisa, que eu não fique em cima pra saber se está ficando do jeito que eu acho que deve estar, e peço sempre que me surpreenda. “Eu acho que deveria ser assim, mas se você for melhor, vai ser melhor ainda.”

A. M.: Então, trazer esses profissionais de outras áreas significa isso, assim, a busca da excelência por aquilo que você quer fazer? Vamos fazer vídeo! Então, vamos fazer com alguém que sabe fazer vídeo, e não, ficar aqui experimentando ou fazendo qualquer coisa.

M. S.: É, com alguém que saiba. Ou, então, se a gente for experimentar, que a gente experimente a sério, e não, como um esboço qualquer. Porque a *Rádio Etc.* [...] é um pouco disso. Assim, a gente não faz a *Rádio Etc.* como equipe que tem experiência com rádio. Mesmo Caio sendo da área de música, ele não é uma pessoa que tem uma formação na área técnica de operação de áudio; isso é uma coisa que ele está aprendendo.

A. M.: E ele é de música, né?! O povo de rádio e TV é que tem mais informações específicas.

M. S.: É que teria mais essa área. E mesmo eu tendo feito jornalismo, eu não sou uma pessoa que aprendi isso desse jeito. Porém, eu já fui operador de som, aí, tem algumas coisas que eu entendo, mas, pra fazer um programa de áudio, a gente foi experimentando. Mas mesmo assim, desde a primeira rádio, a gente tem uma preocupação de ter um bom gravador; de se for fazer uma edição, vamos pensar essa edição, vamos trazer conceitos; porque muitas vezes se salva, às vezes, uma questão técnica porque tem uma coerência no conceito da coisa, né?!

A. M.: Sim.

M. S.: E isso é até mais importante, porque, às vezes, você também tem um mega material técnico, maravilhoso pra fazer as coisas, né?! Tipo, você pega um teatro que é cheio de milhões de condições técnica de refletor, mas a pessoa não sabe operar a mesa de luz, vai ficar dando falha na hora da operação. Então, a gente

tenta lidar com o que a gente pode ter, mas fazendo o possível para ser muito bem feito.

A. M.: Un hum. Tá explicado, então!

M. S.: Acho que é um sentimento de ópera, né?!

A. M.: É, essa história, sei lá, de uma orquestração, né?!

M. S.: O Wagner, né, tinha essa pretensão da ópera como sendo a grande arte. Eu acho que passava muito pela cabeça dele esse domínio de todas as artes, na verdade, funcionarem 100%. E eu acho que, enquanto [...] diretor, eu penso também nisso. Assim, que tudo da companhia precisa funcionar muito bem. Eu só dou referência, assim, né?! Vráááááá!!! Não quero nada: Wagner, Diaghilev...

A. M.: Né isso?! Eu fui anotar, porque eu comecei a prestar atenção nessas referências agora. E eu digo: “E... Ele tá falando aí, oh... Só soltando as dele.”

M. S.: Ele não quer ser ninguém, né?! Só me comparando com a galera fodástica. [risos]

A. M.: Só soltando as dele! Eu vou fazer uma pesquisa, de campo [risos], com o povo de dança de Recife, com os estudantes: “Volte aqui! O que é que você acha da Cia. Etc.?” De repente, já está nesse patamar, assim, fodástica. Pelo menos, em Recife, né?!

M. S.: Mas minha pretensão é outra coisa.

A. M.: E como é a rotina da companhia hoje?

M. S.: Segunda a sexta, de 9h às 13h.

A. M.: O que é que tem segunda a sexta, de 9h às 13h?

M. S.: Segunda-feira a gente tem uma reunião de produção, e tem o esboço de voltar o grupo de estudos na segunda, porque até agora não está dando tempo.

A. M.: Começou não foi aquele?

M. S.: Não, porque a gente não está tendo tempo, a reunião de produção nunca acaba 11 horas. [risos] Como a companhia estava passando por várias turbulências, nem toda semana a gente consegue ter tudo inteiro, entendeu?!

A. M.: Certo.

M. S.: Aí, tem semana que a gente não tem reunião de produção. Aí, duas semanas já é muita coisa pra resolver. Engraçado mais é isso mesmo, duas semanas já é o limite pra ficar quatro horas resolvendo coisas.

A. M.: Essa reunião de produção, por exemplo, é o lugar onde vocês – fora o lugar virtual, claro, que tu já me falou –, é o lugar onde vocês tomam as decisões em conjunto?

M. S.: É. Só que, ultimamente, as pessoas não têm participado da reunião de produção. Tá só eu, Elis, Renata e Hudson.

A. M.: Tá. Tá mais da metade. Tá metade, né?!

M. S.: Tá metade.

A. M.: Certo. E nos outros dias?

M. S.: Terça a sexta é ensaio, espetáculo, criação. Aí, antes, a gente tinha dias específicos: a gente trabalhava [na] quarta-feira videodança; sexta-feira, uma pesquisa corpo e som, que Caio estava fazendo com a gente. Aí, Caio deu uma parada na pesquisa e Breno não está podendo aparecer na companhia, está fazendo milhares de filmes aí pelo interior e não tá conseguindo aparecer. Mas, mesmo assim, a gente pensa coisa de vídeo, mesmo sem Breno estar na companhia e essa semana a gente começou uma pesquisa específica de Caio de corpo e voz. Aí, vão ser dez sextas-feiras; ele fez o programa, porque faz parte...

A. M.: Tu falou [sic] “dez sextas-feiras...”, eu lembrei aqueles negócios de igreja, assim: “sete sextas-feiras.” Uma promessa. [risos]

M. S.: É? [risos] Pronto, pois tem dez sextas-feiras. É um projeto específico dele dentro da faculdade que ele está aplicando dentro da companhia.

A. M.: Massa. E, aí, vocês, além de ensaiar, essa parte criativa, tem aula também?

M. S.: Aí, tem aula, tem os laboratórios, tem teste de vídeo, experimentos de vídeo, toda sexta-feira a gente grava a *Rádio Etc.*

A. M.: Vocês têm ainda aquele sistema de rodízio de aula?

M. S.: Ultimamente, não tem tido, porque Júnior não está podendo ir todos os dias. Você quer água?

A. M.: Eu acho que eu vou querer, porque não tá passando. [tosse]

M. S.: Tá. Então, a gente termina.

A. M.: A gente termina essa parte.

M. S.: Júnior não está podendo ir todo dia. Aí, fica ruim uma pessoa dar uma aula um dia e a outra pessoa dar outro dia. E Elis também. Ela deu aula, um tempo, de dança de salão pra gente, mas ela não tá dando aula ultimamente. Mas porque também tem uma coisa relacionada com o próximo espetáculo, que eu estou

dirigindo bastante para o próximo espetáculo, e, aí, eu já estou fazendo as aulas já pensando na criação.

A. M.: E vocês já estão criando nesse processo?

M. S.: Já está criando, mas tá bem aberto ainda. Bem aberto. É uma relação de corpo e memória. Antigamente, era corpo, memória e política. A gente achou que política não era bem o que a gente estava buscando. Tá numa relação corpo e memória, mas também a gente não sabe se é isso ainda, não.

A. M.: Certo. Então, tá. Tem pesquisa, assim, ou vocês estão mais numa investigação corporal?

M. S.: A gente está fazendo algumas visitas em alguns lugares, tem dia que a gente vai pra algum lugar... Tipo, um dia a gente foi para a casa de Elis para ela apresentar tudo da vida dela naquela casa. Assim, tudo não, né?! Uma parte: os parentes que ela viveu ali, deu uma passagem pelo bairro onde ela morava... Aí, a gente vai visitar talvez o de Renata, que é em Caruaru, e talvez vá pra minha cidade que é Itapetinga no interior da Bahia.

A. M.: Aê!! Excursão Etc.!

M. S.: [risos] Mas o plano é que o próximo espetáculo seja dançado por mim e por Elis. Aí, Júnior, como também não está conseguindo aparecer na companhia todos os dias, talvez, ele fique só com o trabalho de criação junto com a gente, mas não necessariamente dançando.

A. M.: Dançando. “Dançando...”

M. S.: “Dançando. Dan, dan, dan, dan, dan, dançando...”

A. M.: Não... Parou! Porque fica na cabeça!

M. S.: Quer água?

A. M.: Vamos só terminar essa que é a última de organização. Que é só: como é que vocês – claro, acho que diretor e produtor a gente já falou e, assim, tá bem claro –, mas como é que se dá a nomenclatura dos papéis, assim, da companhia? O que é bailarino hoje? É bailarino, é intérprete-criador, é...? Isso tem algum tipo de fundamentação específica? Não tem? Ou vocês não sabem como chamar e cada espetáculo chama de uma coisa? Cada criação?

M. S.: Ah, cada criação, a gente se intitula diferente. E o próprio espetáculo pede um pouco disso também.

A. M.: Tu acha que isso é por quê?

M. S.: Acho que em cada criação a gente é solicitado de uma forma diferente pra o que a gente está criando. Agora, isso, talvez, tenha mais a ver com os artistas, e menos com os técnicos. Os técnicos eu acho que, talvez, seja uma coisa mais simples. Mas mesmo assim, às vezes, a gente fica se perguntando se Hudson é produtor executivo, se é produtor. [risos] Esse projeto *Contracorpo* mesmo, eu hoje estava fazendo a ficha técnica e coloquei ele como produtor. Aí, vai surgir a pergunta: por que ele não é produtor executivo? Aí, eu vou ter que pensar junto com todo mundo por quê. Tem umas nomenclaturas que às vezes...

A. M.: Então, isso é sempre discutido também? Passível de discussão?

M. S.: É. E eu sempre... Se eu sugiro uma mudança, eu mando pra todo mundo: "Oh, gente, eu acho que tem ser isso aqui." Eu acho isso muito importante, inclusive, porque é como você se define naquele momento e naquele trabalho.

A. M.: Então, eu acho que... É porque, hoje, eu acho que tu falou [sic] já, bem de forma bem natural, assim: dançando são quatro pessoas. Dançando. Não tem aquele nome, assim: "Ah, são quatro bailarinos e num sei o quê e tal."

M. S.: Ah tá, as funções, né?!

A. M.: Sabe?! É. Não veio pela função. Assim, na hora [em] que tu falou [sic], já me chamou atenção, porque eu já tinha pensado nessa pergunta, né?! E já chamou atenção, assim. Agora, eu acho que Breno, ele se intitula videoartista, né?!

M. S.: Ele é videoartista, mas, assim, videoartista é uma das coisas da videodança. Tipo, em *Rebu*...

A. M.: Não, porque tem videodança que ele dirige...

M. S.: Pois é, em *Rebu*, eu assinei a direção junto com ele. Que foi uma coisa que é a primeira vez que ele não assina direção sozinho no vídeo, né?! E, pra mim, foi um momento bem importante, porque foi depois de um ano de pesquisa, e eu chegar com ele dirigindo junto com ele. Pra mim, isso foi importante, porque eu estava também dirigindo o vídeo, só que isso aconteceu naturalmente; depois que a gente descobriu que eu estava dirigindo junto com ele. E que é uma coisa que ele tinha dificuldade, que é de dividir a direção de um vídeo, né?! E, assim, aos poucos, eu entrei lá no universo dele e dirigi junto com ele a coisa, sem nem eu nem ele percebermos.

A. M.: Ele compartilhou um pouquinho dessa dificuldade. Eu tenho pena porque eu nunca consegui escutar a entrevista dele toda e teve uma hora que a gente só tinha conseguido gravar o áudio; a câmera, tipo, tinha descarregado, sei lá, e a gente não

tinha percebido, e era justamente quando ele estava falando do processo de *Sobre*, e estava falando muito dessa história que ele tinha dificuldade, que ele num sei o quê, que ele não se encontrava no vídeo, que ele não via ele, que era uma confusão e que ele tinha sofrido e tal. E eu tenho muito receio de que a gente perdeu mesmo essa parte, sabe?! Do que ele falou, mas a memória ainda está fresca. Pronto.

M. S.: É. E eu acho que eu falo também um pouquinho disso na minha entrevista quando eu falo de *Sobre*.

A. M.: É. Eu tinha colocado uma pergunta extra aqui, mas eu acho que faz parte dessa história. Assim, tem a ver com organização, mas também com criação. Enfim, tem a ver também com...

M. S.: Eu ligo pra o povo o tempo inteiro, viu?!

A. M.: Tu o quê?

M. S.: Eu ligo pro povo o tempo inteiro.

A. M.: [risos]

M. S.: [risos] Esse de 9h às 13h, esse [*sic*] é a hora oficial. [risos] Geralmente, segunda à noite, eu tenho reunião de identidade visual com Thiago Liberdade.

A. M.: Thiago... Ele quase nunca tá nesse horário de 9h às 13h, né?!

M. S.: Não. Ele nunca tá. Ele nunca tá. A gente é sempre por fora. Sexta-feira, a gente se encontrou no café. Aí, ficou, tomou vinho até tarde, num sei o quê, discutindo sobre *Contracorpo*. Eu sempre tenho esses encontros assim: marco com a pessoa, a gente fica conversando, ligo, mando mensagem.

A. M.: [risos] É um diretor bem diretor. Assim, bem presente. Na verdade, não é bem um diretor de ser autoritário, mas é de estar solicitando o povo.

M. S.: Não, a gente é um bando de amigo assim. Eu acho que, na verdade, a gente é um bando de amigo que adora fazer o que faz, e eu acho que eu tomo essa iniciativa de fazer isso, porque eu, na verdade, vejo que tem espaço. Quando eu sinto que a pessoa está um pouco distante, eu diminuo essa relação. Mas, tipo, eu estava em casa duas horas da manhã, Elis manda uma mensagem: “Tive uma ideia para o espetáculo, num sei o quê, rarara... Estou aqui no show da banda Kitara, tarara, que num sei o quê...” Aí, manda um monte de coisa. Aí, eu vejo aquilo, no outro dia, eu mando outra resposta. Aí, é assim. Tá todo mundo o tempo inteiro pensando, né?!

A. M.: E Elis agora na equipe. Elis, de vez em quando, manda umas mensagens no Facebook, de meia-noite, 1h da manhã: “Minha gente... num sei o quê, num sei o

quê lá! Eu tava fazendo isso e isso do RecorDança...” Eu digo: “Meu Deus, Elis tá trabalhando ainda.” “Vai dormir, Elis!”

M. S.: [risos] E eu acho que eu abrindo, tipo, eu tendo essa postura de mandar a qualquer momento as mensagens, eu também, de certa forma, estímulo que eles, quando tiverem os pensamentos, eles digam logo, porque, às vezes, esquece.

A. M.: É verdade.

M. S.: Às vezes, você dá muita importância a isso hoje, amanhã você fala: “Ah, nem era tão importante.” E, na verdade, aquilo era importante, mas você esquece até porque achou importante, você lembra só da ideia, mas não lembra o valor da ideia.

A. M.: Então, têm várias tempestades de ideias também a que horas seja...

M. S.: Vem... Aquele negócio do SESC Santa Rita foi hoje a tarde, eu estava vendo o Instagram, aí, uma pessoa postou, eu falei: “Eita, se isso tivesse no Conexões Criativas seria massa.” Aí, fui mandando assim. Aí, têm um turbilhão de ideias anotadas, às vezes, assim, que estão lá pra um dia serem realizadas.

A. M.: [risos] Um banco de ideias! Na organização da companhia tem um banco de ideias!

M. S.: Tem banco de ideias, inclusive, no final da pauta tem escrito: banco de ideias.

A. M.: E é? Oficialmente, diz: banco de ideias?

M. S.: Oficialmente. Eu acho que hoje eu mudei o nome, eu acho que é ideias futuras... Aqui é a pauta. Planos futuros. Planos futuros. Isso daqui são cursos especiais que a gente quer fazer, tipo, o Lume, quer fazer tipo curso de férias assim. A gente quer fazer uma festa, mas isso só vai acontecer quanto todo mundo estiver bem. Fazer uma audiodança mesmo, porque a gente tem discutido muito sobre audiodança, mas a gente ainda não fez uma que dava sentido. E o site vai ser [...] poliglota, que isso aqui é para um futuro.

A. M.: Eita!!

M. S.: [risos]

A. M.: Só “arrasani”! Então, eu acho que a gente vai ter que fechar mesmo hoje, e, aí, a última coisa que eu queria saber era: por que vocês escolheram, na manutenção do ano passado – enfim, eu não sei como é essa trajetória de enviar projeto pra manutenção, eu acho que o do ano passado foi o primeiro a ser aprovado. Eu não sei se vocês tinham enviado antes.

M. S.: Foi. A gente tinha mandado. Foi. No primeiro ano que teve manutenção de temporada, a gente colocou, e colocou videodança.

A. M.: Já tinha colocado esse?

M. S.: Já.

A. M.: Que, aí, foi o que teve o problema burocrático, num sei o quê, né?! Da Fundarpe?

M. S.: Não, não. A primeira vez que a gente mandou o projeto de manutenção foi com a pesquisa *Pele e Ossos*, era a continuidade, era como se fosse *Pesquisa Pele e Ossos 2*, mas a gente não foi aprovado. O que, pra mim, foi ótimo, naquela época, porque eu não aguentava mais aquela pesquisa.

A. M.: Acabou, acabou, né?!

M. S.: Aí... Mas eu acho que menos pela pesquisa, foi porque a gente teve muitos conflitos no final. Assim, Saulo saindo. [trecho não autorizado] Eu esperava que a gente tivesse uma trégua mesmo, trabalhando com essa galera assim. Aí, não passou. Que é uma coisa que eu acredito muito assim: você quer passar, comece a fazer; se não quer passar, pare de fazer aquilo, que o negócio não vai para frente. É tanto que eu acho que *Contracorpo* passou porque a gente começou a fazer mesmo a *Rádio Etc.* Essas coisas assim. Tem umas superstições que não é superstição, não, tem a ver com energia mesmo. Energia de pensamento reverberando no universo. Sim, mas tu me perguntou [sic] da pesquisa. A gente mandou essa, não passou; aí, depois, a gente mandou *Corpo e Vídeo*. Foi aprovado, mas a gente teve problema de documentação com o projeto anterior, aí, a gente foi reprovado; a gente foi desclassificado. Aí, no outro ano, a gente mandou igualzinho o projeto, inclusive, os mesmos valores.

A. M.: Vocês são fera. Aprovaram o projeto duas vezes.

M. S.: É um projeto aprovado duas vezes, e foi, na verdade, um... É assim: a primeira vez, quando a gente foi desclassificado, foi um baque muito forte, porque era a primeira manutenção de grupo que a gente ia ter e deixou de ter, que a gente se planejou com o projeto.

A. M.: Un hum.

Arquivo 4 – Total: 4min40s

A. M.: Aê! Vamos terminar essa parte da pesquisa! Aí, tu estava [sic] falando que foi um baque e tal, mas foi no outro ano?

M. S.: Foi porque foi aprovado, aí, a gente se programou pra acontecer. Quando a gente começou a fazer o trâmite, num sei o quê, de assinar o contrato, aí, a gente

descobriu que a gente estava com um problema sério no projeto anterior, que agora já está resolvido, foi coisa de burocracia mesmo, foi nada errado que a gente fez, foi burocracia que não se resolvia, o documento que a gente enviava não era aceito, por isso, a gente ficou no baque, né?!

A. M.: Certo. Mas, aí, assim, eu acho que a principal pergunta é: o que foi que motivou vocês a propor como manutenção uma pesquisa de corpo e vídeo?

M. S.: Porque a gente estava fazendo videodanças, mas tinha uma curiosidade muito grande de parar para refletir mais sobre o que a gente estava fazendo e ter Breno mais perto da gente, contribuindo de outra forma também, que não era só editando, mas mostrando como editar, trazia os conceitos que ele tinha, mas que não chegava a ter tempo de verbalizar com a gente o que ele estava usando. Era uma vontade de levar mais a fundo o que a gente estava fazendo, né?! Que todo mundo entendesse o que estava fazendo, e não, assim: o bailarino dança, Breno filma, depois Breno edita, eu faço a música, as pessoas separadas sem entender qual a importância daquele conjunto todo. E [...] outra coisa era o próprio Breno, porque a gente com videodança a gente não recebe dinheiro de nada, né?! Raros mesmo os festivais que tem alguma premiação em dinheiro, e, pra isso, ele também tem que ganhar, pra receber algum valor. E de uma certa forma começou a ficar bem difícil, assim, ficar mantendo Breno na companhia sem ter esses valores. É tanto que sempre que... A gente teve um acordo, que sempre que tinha uma premiação o valor era todo de Breno, 100% era de Breno. Antes, a gente tirava uma parte da companhia e tal, e a gente parou assim. Se tivesse um vídeo da gente premiado que tivesse valor era tudo de Breno. Porque, com o cachê, a gente dividia entre o grupo, inclusive, dividia com Breno o cachê, mas era muito pouco, porque também não dava pra tirar muita parte pra ele, porque a equipe que estava trabalhando mesmo ali, na garra. E, aí, veio dessa necessidade: uma de aprofundar a questão de videodança e outra de também ter uma forma de pagar a Breno com o trabalho dele de videodança na companhia.

A. M.: E tu acha que chegou, assim?

M. S.: Não. Eu acho que como toda pesquisa, tem sempre a possibilidade do resultado não ter resposta, né?! E, para mim, a pesquisa *Corpo e Vídeo* [...] não teve resposta. A gente começou a entender um pouco mais sobre videodança, a gente hoje compartilha de um vocabulário melhor pra falar sobre videodança, tem referências bibliográficas, tem referências de vídeo, a gente aprendeu um pouco

mais a mexer com a câmera. Acho que eu lucrei muito com o projeto. Assim, acho que eu, particularmente, aproveitei bastante o projeto, principalmente, por estar mais perto de Breno tentando editar, e eu também tive a iniciativa de filmar algumas coisas, de editar sozinho, até porque eu peguei outros projetos, com outras pessoas e que eu falei: “Não, deixe que eu edito.” Até pra me obrigar a aprender algumas coisas, assim, na garra. Mas, enquanto resultado, pra mim, faltou muito, muito, muito. Assim, eu acho que a gente precisa de mais tempo pra conseguir chegar em outros resultados dessa pesquisa. Acho que a relação mesmo do corpo e vídeo a gente chegou num primeiro esboço do que poderia ser realmente essa relação entre corpo e vídeo.

A. M.: Un hum. Ainda bem que a FUDARPE já pagou e não tem mais nada a ver com isso.

M. S.: Não. Ela tem que pagar de novo pra gente continuar.

A. M.: Né isso?! É, eu acho também.

M. S.: Em um ano não deu, não. Tem que ser três... Eu acho que é uma pesquisa de três anos. Talvez seja isso, sabe?!

A. M.: Mas eu acho também.

M. S.: Porque como é uma linguagem que é diferente do que a gente faz, que é a dança, a gente chegar lá no vídeo e, daí, ainda conseguir ter uma resposta da relação do vídeo com a dança, eu acho que realmente é um processo maior.

A. M.: Eu tive um pouco essa sensação e queria saber se era só minha ou se não era.

M. S.: É, né?!

A. M.: É. Pronto, Marcelo. Então, é assim. O que tem agora é a outra parte que é bem de criação, mas eu acho que a gente não consegue fazer ela rápido, não. Porque, tipo, assim, como... Eu vou até desligar isso daqui.

Tempo total da entrevista: 1h28min

APÊNDICE G – Questionário de atualização de informações

Depoimento escrito de Marcelo Sena (diretor da Cia. Etc.) com atualização de informações sobre a organização e o modo de criação da companhia, a partir das perguntas dadas.

Atualizando histórico e contexto:

- Breno César e Thiago Liberdade saíram da equipe da companhia?

Sim.

- Se Breno saiu, qual foi o período em que ele ficou?

2008 a 2013.

- Quais foram os motivos que levaram às saídas?

Ambos não estavam mais tendo tempo disponível para trabalhar nos processos de criação e produção da companhia, do modo que gostamos de trabalhar.

(POR FAVOR, RESPONDER ESTA PERGUNTA MESMO SE BRENO AINDA INTEGRAR A CIA.)

- E o que mudou na companhia (visão artística, contribuições...) no tempo em que ele esteve integrando o grupo?

Breno tem um processo criativo marcado bastante pela plasticidade. Isso fez com que tivéssemos outro modo de criar com ele, que era pensando na imagem que iria resultar, o que era bastante diferente dos processos anteriores, em que o conceito de cada obra era o que guiava inicialmente a criação. Mesmo trazendo esse modo de criar, continuamos levando o conceito como principal, mas passamos a cuidar mais da própria imagem ainda nos primeiros estágios de cada criação. Outra questão foi o olhar para o vídeo, que trouxe outra relação do corpo com a criação em dança, já que há todo um modo de pensar e fazer a dança para o vídeo.

Sobre criação:

- Como, normalmente, se dá o processo criativo da companhia?

Geralmente, há uma ideia, um tema, uma inquietação relacionada a alguma coisa entre os integrantes da companhia, e isso vai sendo compartilhado nos ensaios e no

convívio pessoal entre cada um. Em algum momento, algo dali vai tomando um destaque tão grande, que passa a gerar uma vontade muito grande de criar algo pra aprofundar aquilo. A partir daí, geralmente, começamos um processo de estudos teóricos e experimentos práticos para sentir o que pode vir dali. Em quase todas as criações de espetáculos da companhia, levamos mais de um ano para concluir. Já chegamos a levar 3 anos na criação de um espetáculo, como *Dark Room* e *Silêncio*.

- Quando a criação é uma videodança acontece de maneira diferente?

Todas as videodanças aconteceram num tempo muito menor de criação. E como quase todas foram criadas com a direção de Breno, geralmente, a ideia partia de um estímulo plástico, sendo os mais fortes: *Súbito* e *Bokeh*. Um processo bem diferente aconteceu com *Maxixe*, em que Breno pediu para a gente ir criando corporalmente, para depois resolvermos o que seria a videodança. E essa videodança foi a que durou mais tempo de criação, edição e finalização.

- Por que optar por manter um blog? Qual o papel do blog no processo criativo da companhia?

Para abrir um canal do processo criativo com o público; compartilhar outras ideias que não são necessariamente relacionadas a algum espetáculo, mas que possam esboçar os diferentes pensamentos na companhia; divulgar as criações e ações da companhia; servir de memória dos processos criativos e momentos específicos da companhia; servir como exercício de criação dentro da própria companhia, já que muitos textos surgem como extensão dos laboratórios de criação.

- Sempre há no processo de criação um registro escrito? Qual a importância disso para a companhia?

Não. Tiveram alguns escritos nas primeiras criações da companhia, mais especificamente, em *Feira de Cordéis*, mas depois isso só é retomado com a *Pesquisa Pele e Ossos* (que aconteceu após a estreia de *Corpo-Massa: Pele e Ossos*, pois na criação propriamente dita do espetáculo não houve processo de escrita). Com a escrita, tornamos o processo mais consciente, e podemos compartilhar entre os criadores alguns pensamentos que nem sempre chegam a ser expressos nos ensaios.

- Também existem esses registros nos processos criativos de videodanças?

Não. Foram esboçados poucos registros, e sempre como roteiros. A exceção é *Suspiro*, que fez parte de minha especialização em Dança, em que descrevo todo o processo criativo na minha monografia.

- Como a mudança na concepção de corpo alterou a forma de criação e de estrutura da companhia?

Ser artista da dança, tendo o corpo como individualidade e processos históricos ali vividos, trouxe outra forma de pensar coreografia. Com a criação de *Silêncio* (2004), passamos a perceber outro modo de fazer dança, de fazer coreografia, indo para um processo mais próximo do "intérprete-criador"; e tendo o coreógrafo mais como alguém que estimula o bailarino a buscar seu modo de dançar e contribuir com o espetáculo do que alguém que cria os movimentos corporais do espetáculo e transmite ao bailarino. Isso muda todo o processo criativo, desde seu início. O tema não parte mais apenas do coreógrafo, e todos passam a ser mais cúmplices do que está sendo gerado. Acredito que isso abriu possibilidades de inaugurar, na companhia, também um modo diferente de gestão, pois o compartilhamento de responsabilidades de produção, escrita de projetos, escolhas do que criar e do que inscrever nos editais compromete todos os integrantes da companhia, em diferentes graus, dependendo da competência de cada um em cada área. Ao mesmo tempo, as especificidades de cada um vão sendo aprofundadas.

- O trabalho com o corpo no vídeo modificou também o trabalho de corpo para a cena de alguma forma (ao vivo, num espetáculo)?

Acredito que há uma mudança depois de 2008, após a companhia passar a trabalhar com videodança, mas não consigo atribuir isso ao vídeo. Muitas coisas aconteceram que mudaram bastante nosso modo de pensar e vivenciar o corpo enquanto [sic] artistas. Acredito que o processo de pesquisa foi o que mais influenciou nesse período.

- Como vocês registram hoje o processo criativo?

Nos primeiros anos da companhia, não havia esse registro. Depois de 2007, começamos os registros em vídeo dos ensaios. Atualmente, o processo criativo

envolve muitos processos e, por isso mesmo, há diversas formas desse registro: fotos, textos, desenhos, vídeos e gravações em áudio.

- Em que outros produtos artísticos a companhia tem investido? Por quê?

Audiodança. Não sei... Mas desconfio que seja por uma relação muito próxima com a videodança e com o modo de criar e pensar trilhas sonoras dos espetáculos.

- A identidade visual da companhia também é considerada uma forma de criação? E os créditos das videodanças também?

Sim. Nas videodanças, a preocupação ainda é bem menor, mas o desejo é de que tenha também o mesmo tratamento. Em *Maxixe*, *Suspiro* e *Rebu* há um tratamento mais bem cuidado nos créditos.

APÊNDICE H – Questionário para intérpretes-criadores de *Maxixe*

Depoimento escrito de Marcelo Sena (diretor da Cia. Etc.) sobre o processo criativo de *Maxixe* e sua participação no mesmo, a partir das perguntas dadas.

Breve apresentação:

(MINICURRÍCULO – MÁXIMO DE CINCO LINHAS – COM INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS E FORMAÇÃO ACADÊMICA)

Marcelo Sena é Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Sergipe (2001), com especialização em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo pela Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia. de Dança – Recife/PE (2010/2011). É também bailarino, coreógrafo e músico. Diretor e artista-pesquisador da Cia. Etc. e coordenador e fundador do Movimento Dança Recife.

Perguntas gerais:

- O que você entende por videodança?

Pergunta capciosa, hein, Srt^a Ailce????! Mas vou tentar: uma obra artística que utiliza o vídeo como suporte, mas que provoca no espectador sensações próximas às sensações que alguém pode sentir no ato de dançar e/ou uma obra que possa trazer elementos coreográficos em sua composição, seja ela impressa na representação de um corpo humano na tela ou não.

- Como começou sua relação com o vídeo e a videodança? Qual foi a sua motivação para criar nessa área?

Em 2001, numa oficina com Gícia Amorim, no Festival de Dança do Recife, quando ela mostrou as videodanças de Merce Cunningham e Elliot Kaplan. Sempre fui fascinado por aparelhos eletrônicos e, no audiovisual, eu percebia um imenso potencial de levar a dança para outro ambiente, e testar novas possibilidades de fazer e ver dança.

Perguntas sobre *Maxixe*:

- Como surgiu *Maxixe*? O que foi o elemento motivador para a criação da videodança? Como foi a construção da ideia central da videodança?

Júnior propôs a criação de um espetáculo que tivesse o círculo como tema. Depois de alguns ensaios, fiz a sugestão de pensarmos isso enquanto mote para uma videodança. Propus a Breno, e Breno sugeriu iniciarmos pela criação corporal, para, depois, encontrar a direção da videodança. Uma grande motivação também era dar continuidade às criações em videodança, mas com algum processo criativo mais elaborado.

- Como aconteceu o processo criativo de *Maxixe*? Como foi sua participação no processo criativo da videodança?

Após esta conversa citada acima, partimos para improvisações. Minha participação foi como compositor musical e bailarino.

- Como foi o treinamento corporal para a realização da videodança?

Fizemos muitos laboratórios corporais para chegarmos à “fiscalidade” própria de cada um, além de encontrar a coreografia característica. Inicialmente, fazíamos um aquecimento, depois, partíamos para esses laboratórios, a partir de jogos de improvisação, que tinha a circularidade como direção. Depois de algum tempo desses experimentos, o riso surgiu como elemento a somar na direção dos improvisos.

- Como foram pensados elementos como cenário, música, figurino, etc.? Você participou desse processo? Se sim, de que forma?

Tudo era bastante discutido em coletivo. Decidimos comprar o figurino na feira de Afogados, aproveitando o estilo de roupa que se vendia ali. A música foi feita por mim, e eu também fazia o que Breno fazia: criava em casa e levava alguns exemplos nos ensaios. Maria Agreli compôs a finalização do figurino com os acessórios. Breno chamou Guga Rocha para pensar uma profundidade sonora no vídeo, a partir dos efeitos sonoros e inserção de um bandolim na trilha composta por mim. O cenário foi pensado nos ensaios, mas como era um ambiente muito amplo, fomos escolhendo à medida que gravávamos. Somente a locação do bar foi mais planejada.

- Como foi construída a concepção corporal da videodança? Uma coreografia fixa foi criada ou havia um processo que envolvia a improvisação? No

momento da filmagem, a coreografia executada era improvisada ou havia uma marcação específica? Por quê?

Improvisação dirigida, a partir de uma partitura física que cada um definiu como característica para cada bailarino. No momento, havia uma marcação espacial. Queríamos aproveitar o ambiente como interferência na coreografia, por isso, manter o improviso. A marcação espacial era para Breno elaborar seu percurso enquanto filmava.

- Como foi o processo de filmagem e a concepção da câmera? Você interferiu criativamente nesses momentos?

Breno participava de alguns laboratórios de criação e, assim, foi encontrando o modo de filmar. Conversávamos sobre isso, mas ainda não era algo tão consciente. Não interfeiri diretamente nessas escolhas. Durante as filmagens, Breno pedia para que fizéssemos a coreografia sem se importar com a câmera. As locações eram escolhidas em coletivo.

- Você participou da edição? Como? Por quê?

Não, apesar de Breno levar versões de testes para avaliarmos nos ensaios. Breno dizia ter um processo criativo que preferia editar sozinho.

- Quais e como os recursos do vídeo (filmagem, edição) contribuem para a coerência dramática de *Maxixe*?

Acredito que todos. Não percebo nada em especial. Planos, enquadramentos, o corpo-câmera (videoartista), a edição, a sonoridade...

- Em sua opinião, *Maxixe* é uma obra dramaturgicamente coerente? Ou seja, ela concretiza os objetivos estabelecidos pelo grupo, quando de sua criação, de forma satisfatória?

Sim. A circularidade e o riso foram os motes dramaturgicos de toda a videodança, e percebemos isso impresso nos diversos elementos, como figurinos, cenários, edição, música, coreografia...

- Você considera a reação do público ao assistir à videodança positiva ou negativa? Por quê? De alguma forma isso reflete os objetivos da criação?

Positiva. Geralmente as pessoas fazem muitas considerações interessantes sobre o que viram. Se mostram muito felizes no modo de falar sobre o vídeo e de fazer perguntas. E saem muitas vezes tentando reproduzir o modo de dançar que aparece no vídeo, de forma a querer experimentar aquela sensação no próprio corpo. No que se refere ao riso e à leveza, penso que pode ser um dos objetivos, mas acho complicado dizer sobre os "objetivos" de *Maxixe*. São muitos e, ao mesmo tempo, um único: a sua própria realização.

APÊNDICE I – Questionário para intérpretes-criadores de *Maxixe*

Depoimento escrito de Liana Gesteira (ex-integrante da Cia. Etc.) sobre o processo criativo de *Maxixe* e sua participação no mesmo, a partir das perguntas dadas.

Breve apresentação:

(MINICURRÍCULO – MÁXIMO DE CINCO LINHAS – COM INFORMAÇÕES ARTÍSTICAS E FORMAÇÃO ACADÊMICA)

Bacharel em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (2003) e especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna – PE (2010/2011). Artista integrante do Coletivo Lugar Comum, desde 2008, e pesquisadora-coordenadora do Acervo RecorDança, desde 2003. Atuou como intérprete-criadora na Cia. Etc. (PE), entre 2009 e 2012, compondo o elenco das videodanças *Maxixe*, *Bokeh*, *Dança Aí!* e *Rebu*. Também participou como artista-pesquisadora do projeto *Contribuições entre Corpo e Vídeo*, da Cia. Etc.

Perguntas gerais:

- O que você entende por videodança?

Uma vertente de criação que pressupõe o diálogo entre a área de dança e de vídeo para a sua feitura. É uma obra de vídeo, mas que coloca em fruição um pensamento de dança.

- Como começou sua relação com o vídeo e a videodança? Qual foi a sua motivação para criar nessa área?

Eu conheci videodança a partir dos editais do Itaú Cultural, em 2004, e fui ter mais contato com esse tipo de criação quando entrei na Cia. Etc., em 2009. A Cia. Etc. tinha um profissional que trabalhava especificamente com a área de videodança e minhas primeiras criações foram nesse contexto, como mais uma obra dentro dos processos de criação em dança. Hoje, percebo interesse em contribuir para outros processos de criação em videodança, sem necessariamente ser o meu foco específico de criação.

Perguntas sobre *Maxixe*:

- Como surgiu *Maxixe*? O que foi o elemento motivador para a criação da videodança? Como foi a construção da ideia central da videodança?

Maxixe surgiu da ideia de fazer um processo de criação por um caminho diferente do que vinha sendo feito na Cia. Etc. A videodança anterior (*Súbito*) tinha surgido a partir de uma proposta plástica de Breno César e os bailarinos-criadores da Etc. construíram um corpo para esse vídeo. Decidimos, então, investigar uma proposta corporal para, a partir dela, desenvolver uma ideia plástica. E foi a partir de laboratórios sobre criar círculos no corpo que surgiu a corporeidade de *Maxixe* e em seguida seus elementos: o pensamento de contaminação dos círculos entre os integrantes do vídeo, a ideia da dança *Maxixe*, a música brega-maxixe e as cores exuberantes. E, nesse contexto, pensamos que o Mercado de São José abarcava o ambiente para desenvolvimento dessa dramaturgia popular, sensual e colorida.

- Como aconteceu o processo criativo de *Maxixe*? Como foi sua participação no processo criativo da videodança?

Eu contribuí nos processos de improvisação e de pensamento dos outros elementos dramaturgicos, para além do vídeo. Apenas na questão gravação e edição que não tive muita participação propositiva, acho que por ser minha primeira videodança.

- Como foi o treinamento corporal para a realização da videodança?

O treinamento corporal foi a partir de isolamentos das partes do corpo, usando o movimento circular em diferentes partes e passando para outras.

- Como foram pensados elementos como cenário, música, figurino, etc.? Você participou desse processo? Se sim, de que forma?

Sim. A partir do momento que começamos a interagir um com o outro nos ensaios percebemos que essa dança circular entre dois remetia ao maxixe, dança considerada vulgar, que era dançada por negros e pessoas de classes excluídas socialmente. Daí, fomos levando esse ambiente popular e vulgar para todos os outros elementos: música, figurino e escolha do local de filmagem. Quem fez a música foi Marcelo Sena, numa mistura de maxixe e brega (atualizando o tema), e o figurino compramos juntos no Mercado de Afogados, mas Maria Agrelli que cuidou da caracterização geral, pensando em cores e misturas, maquiagem, acessórios. A

escolha do local foi coletiva, depois de visitar o Mercado de Afogados e de São José, decidimos pelo segundo.

- Como foi construída a concepção corporal da videodança? Uma coreografia fixa foi criada ou havia um processo que envolvia a improvisação? No momento da filmagem, a coreografia executada era improvisada ou havia uma marcação específica? Por quê?

Utilizamos o processo de improvisação para filmagem, mas em cima de um tema corporal já investigado em sala de aula por 2 ou 3 meses. Construímos uma dramaturgia corporal baseada em círculos isolados em partes do corpo e que interagia com a corporeidade dos outros intérpretes e também trabalhamos esse estado de corpo de sensualidade. Decidimos usar a improvisação para permitir a porosidade com o ambiente do mercado, possibilitando a interação com as outras pessoas que estavam no local.

- Como foi o processo de filmagem e a concepção da câmera? Você interferiu criativamente nesses momentos?

Não. Nesse momento a Cia. Etc. ainda não tinha muitas discussões sobre essa parte de filmagem e gravação. Esse pensamento ficou a cargo de Breno César. As discussões sobre esses processos só começaram a surgir posteriormente ao vídeo, principalmente, na pesquisa *Contribuições entre Corpo e Vídeo*, em 2012.

- Você participou da edição? Como? Por quê?

Não. A edição também ficou como trabalho específico de Breno. O elenco opinou apenas na escolha entre duas versões de final que ele elaborou. Um processo que foi estimulado pelo próprio Breno nesse momento.

- Quais e como os recursos do vídeo (filmagem, edição) contribuem para a coerência dramática de *Maxixe*?

Durante a primeira fase de filmagem (dentro do Bar do Índio), a câmera usada foi na mão, em movimento, girando em torno dos bailarinos, o que reforçava a ideia de movimento circular, a ideia do pensamento de corpo. Durante a filmagem no mercado, em sua maioria, Breno utilizou câmeras longes, como se estivesse espiando o triângulo amoroso dos intérpretes. E, por vezes, a câmera virava o olhar

dos próprios integrantes (Júnior e Marcelo) olhando para a mulher (Liana). Isso contribuía para uma ideia de câmera-transeunte, que está passando pelo local. E, na edição, os cortes rápidos também imprimem um pensamento de ritmo que colava com a música e impulsionava o espectador para um estado de corpo do próprio vídeo.

- Em sua opinião, *Maxixe* é uma obra dramaturgicamente coerente? Ou seja, ela concretiza os objetivos estabelecidos pelo grupo, quando de sua criação, de forma satisfatória?

Sim.

- Você considera a reação do público ao assistir à videodança positiva ou negativa? Por quê? De alguma forma isso reflete os objetivos da criação?

Positiva. Pois muitos saem da sessão com um estado de corpo dançante, circular e alegre. Como se eles estivessem acabado de sair do vídeo junto com a gente.

ANEXOS

ANEXO A – DVD com cópia da videodança *Maxixe* (2010)

ANEXO B – Clipping: *Maxixe*

Data: 28/06/2010

Fonte: <http://idanca.net/10-anos-com-lancamento-de-videodanca/>

Acesso em: 23/05/2013

INÍCIO NOTÍCIAS TEXTOS IDANCA.TXT IDANCA.DOC AGENDA



PATROCÍNIO:



REALIZAÇÃO:



idanca.net

BUSCA

Filtrar por categoria

RELACIONADOS



**EDITAL FINANCIARÁ
VIDEODANÇAS FEITAS
EM PARCERIA ENTRE
BRASIL E REINO**

UNIDO

abril 17, 2013



**DANÇA EM FOCO 2013
ABRE CONVOCATÓRIA
DE VIDEODANÇAS**

fevereiro 20, 2013



**ESPETÁCULO DARK
ROOM VOLTA AOS
PALCOS DO RECIFE**

março 06, 2012



Videos

10 ANOS COM LANÇAMENTO DE VIDEODANÇA

por Idança / 28/06/2010 / 2 Comentários

Dando continuidade às comemorações pelos **10 anos de atividades** da Cia. Etc., de Pernambuco, nesta terça-feira (29/06) haverá o lançamento oficial do Projeto 10 Anos, que inclui novo site, o videodocumentário **Dança aí!**, sobre a trajetória da companhia, e da videodança **Maxixe**. O projeto foi contemplado pelo Prêmio Klaus Vianna.

A programação de aniversário acontecerá em Recife e em Aracaju, onde a companhia nasceu. A ideia é levantar a história que o grupo produziu até hoje, nas mais diferentes linguagens artísticas, como espetáculos, publicações e material audiovisual.

Em **Maxixe**, o ritmo que dá nome ao trabalho inspira elementos como sensualidade, comichade e exagero presentes na narrativa. O trabalho foi gravado no Mercado de São José, no Centro de Recife, e tem como intérpretes-criadores Marcelo Sena, Liana Gesteira e José W. Júnior. A direção é de Breno César. Confira um trecho abaixo:

[youtube]http://www.youtube.com/watch?v=cldnC1k-AaE[/youtube]

A festa de lançamento do Projeto 10 Anos será na Livraria Cultura de Recife (Rua Madre de Deus s/nº, Paço Alfândega. Telefone: 81 2102-4033). A partir das 19h.

Tags: aniversário, Cia. Etc., maxixe, videodança

2 COMMENTS



Raquel Bombieri, 4º ano, Dança/ FAP

1 de julho de 2010 at 23:34 · Responder

Parabeno a Cia. Etc. pelo trabalho durante os anos. Não estou muito situada aqui, pois ainda não conheço muito do trabalho da cia. Porém, pelas poucas informações e com o trecho de " Maxixe" aqui exibido já fico instigada à buscar mais conhecimento sobre suas criações.

Acredito que o vídeo-dança é um modo muito interessante de criar e partilhar arte. Se trata de uma linguagem que faz emergir muitas e novas possibilidades à dança. Além disso, a edição de imagens no vídeo nos convida a brincar com uma relação diferenciada de tempo, que me fascina! A tecnologia nos permite romper as fronteiras do corpo real e mostrar a dança a partir de um outro olhar, o que permite criar também novas relações entre espectador e obra.



Liana Gesteira

24 de julho de 2010 at 19:14 · Responder

Quem quiser conferir o videodança Maxixe na íntegra basta acessar a TV Etc. no nosso site.

<http://ciaetc.com.br/home/?cat=29>

Lá vocês podem conferir também o nosso documentário Dança aí!

ANEXO C – Clipping: *Maxixe*

Data: 29/06/2010

Fonte: Jornal do Commercio – Caderno C.

» roteiro jc

cinema

destaque dança

Cia. Etc. celebra dez anos de movimento

Bruno César/Divulgação

Para marcar uma década de trabalho com a dança, a Cia. Etc. realiza uma série de lançamentos hoje na Livraria Cultura, às 19h. No evento, serão lançados um site, um documentário sobre o grupo e a videodança *Maxixe*, inspirada no ritmo. O vídeo leva para a tela elementos como a sensualidade, a comichidade e o exagero, tendo os transeuntes do Mercado de São José, no centro do Recife, como personagens.

A partir de quinta-feira, a companhia também entra em cartaz no Teatro Apolo com o espetáculo *Silêncio*, às 20h. Na sexta-feira, é a vez do espetáculo *Imagens não explodidas*, no mesmo local e horário. As apresentações seguem até o fim de julho.

Com o objetivo de refletir sobre a produção que vem realizando nessa década de existência, a companhia ainda pretende realizar oficinas e lançar uma coletânea impressa e outra audiovisual. A partir de uma perspectiva diferenciada, o grupo tem alargado as fronteiras da linguagem da dança e proposto novos olhares para o corpo.

O projeto comemorativo de dez anos da Cia. Etc. foi contemplado pelo prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna.



MAXIXE Personagens inspirados nos frequentadores de mercado

» ESPECIAL

AMELIA (EUA, 2010) – De Mira Nair. Com Hilary Swank, Richard Gere. A aviadora Amelia Earhart é o símbolo da liberdade americana e tem como parceiro George Putnam, seu editor e amante. **UCI Ribeiro Recife 6** – 19h10. Drama. 14 anos.

MARY & MAX - UMA AMIZADE DIFERENTE (AUSTRÁLIA, 2009) – De Adam Elliot. Com vozes de Philip Seymour Hoffman, Eric Bana. Uma história de amizade muito improvável entre dois correspondentes de cartas. **Cinema da Fundação** – 17h30, 19h15. Animação. Livre.

» ESTREIA

EM TEU NOME (BRA, 2010) – De Paulo Nascimento. Com Leonardo Machado, Fernanda Moro. Jovem estudante de engenharia se vê envolvido na luta armada dos anos 70. **Box Guararapes 11** – 16h50.

ANEXO D – Clipping: *Maxixe***Data: 29/07/2010****Fonte: <http://www.atalaiaagora.com.br/conteudo.php?c=14947&t=>****Acesso em: 23/05/2013**

[Notícias](#)
[Entretenimento](#)
[Esportes](#)
[Vídeos](#)
[Rede Record](#)
[E-mail](#)

Atalaia Agora

29/07/2010 09:14

Temporada de espetáculos e oficinas de dança "Etc."

Estão abertas as inscrições para a temporada de espetáculos de dança Cia Etc. realizado em Aracaju no período de 08 a 10 de agosto, projeto em comemoração aos 10 anos de atividades do grupo. Na ocasião, Etc. apresentará espetáculos de dança e fornecerá oficinas gratuitas para o público gratuitamente.



Etc (Foto:Cia. Etc.)



Temporada acontece em Aracaju (Foto:Cia.Etc.)

Programação

Nos dias 08 e 09 de agosto, a companhia de dança apresenta os espetáculos "Silêncio", "Imagens não Explodidas", às 20h no Teatro Tobias Barreto e "Corpo-Massa: Pele e ossos" e "Maxixe" a partir das 19 horas, (respectivamente).

No dia 10 de agosto será realizada uma oficina de "Laboratório de Dança", das 09 às 13 horas e a partir das 17 horas, o lançamento da publicação da pesquisa teórica-prática de "Corpo-Massa: Pele e Ossos" no teatro Cândida Ribeiro.

Toda a programação é gratuita, para participar é só enviar o currículo para ciaetc@hotmail.com.

Cia Etc.

Concebendo a dança como um constante construir teórico e prático, a Cia. Etc. vem, desde 2000, buscando um caminho que procura levar ao público criações que sejam frutos de uma pesquisa continuada, tratando questões referentes ao corpo, além de proporcionar um espaço de estudo, aprendizado e troca entre artistas.

Com informações da Assessoria

ANEXO E – Clipping: *Maxixe*

Data: 23/08/2010

Fonte: http://www.associacaoreviva.org.br/noticia_detalhe.php?id=136

Acesso em: 23/05/2013



Associação REVIVA

buscar
 Entre em contato conosco

 Faça do site da Reviva sua página inicial

Apresentação | **notícias** | | | |

23/08/2010 | 14:52 | Liana Gesteira/Associação Reviva

Editora Reviva publica mais um livro de dança

A Cia. Etc. promove nesta quinta-feira, **dia 26 de agosto, o lançamento da Coletânea 10 Anos**, no espaço **NAVE**, às **20h**. O evento vai contar com a exibição de alguns vídeos da companhia e será também um momento de celebração de seus 10 anos. A Coletânea vai contar com a publicação do livro *Pele e Ossos*, editado pela **Editora Associação Reviva** e que contém o resultado de uma pesquisa teórico prática desenvolvida pela Cia. Etc., e um DVD contendo produções audiovisuais da companhia.

O livro *Pele e Ossos* é o terceiro catálogo da área de dança editado pela Associação Reviva. Em 2010, a entidade publicou a dissertação de mestrado da coreógrafa e bailarina Valéria Vicente, *Entre a ponta de pé e o calcanhar* e em 2008 lançou o livro *Constante Movimento*, do coreógrafo tcheco Zdenek Hampl. Ao longo de cinco anos, a Editora Reviva produziu ainda mais quatro livros, que abordam desde grupos e aspectos da cultura popular. Os livros são: *Festa de Caboclo; João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares, recriando os folguedos de Pernambuco; Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social; e Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição*.

A publicação de textos e de registros audiovisuais na área de dança ainda são iniciativas escassas no país, e especialmente no Nordeste. A realização da Coletânea 10 Anos se faz, portanto, uma iniciativa importantíssima para o setor, pois apresenta a produção teórica e prática de um grupo atuante no Recife, fomentando o terreno fértil do pensamento da dança, mantendo viva a sua memória e permitindo a circulação das informações sobre sua atuação artística e reflexiva.

O livro *Pele e Ossos* contém textos produzidos por Giorrdani Gorki (Kiran), José W Junior e Marcelo Sena durante a Pesquisa Prática *Pele e Ossos*, contemplada pelo Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007. O foco dessa pesquisa esteve na análise dos exercícios feitos em aulas, nos espetáculos da companhia e no aprofundamento do conhecimento sobre o movimento humano, “corpo anômico” e o “corpo segundo a filosofia”, tendo aulas de anatomia e filosofia, em paralelo aos experimentos práticos. O estudo resultou num processo reflexivo sobre a ação criadora, seja ela cênica ou pedagógica, para também estabelecer e consolidar o entendimento de metodologias de pesquisa em dança. Além dos textos, a pesquisa resultou na elaboração de uma vídeo-aula que virá junto ao livro, numa perspectiva de apresentar o viés teórico e prático do estudo. A publicação contemplará ainda a reflexão crítica de dois pensadores da dança sobre o trabalho da Cia. Etc.: o artista, pesquisador e crítico de dança Joubert Arrais e a Profa Dra Roberta Ramos.

O DVD reúne o registro audiovisual dos três espetáculos apresentados no projeto: *Silêncio* (2004), *Corpo-Massa: Pele e Ossos* (2007) e *Imagens Não Explodidas* (2008), do documentário *Dança Ai!* e de três produções de videodanças: *Súbito* (2009), *Sobre* (2009) e *Maxixe* (2010), que foram dirigidas pelo videoartista e integrante da Cia. Etc., Breno César. Além de trazer a perspectiva da memória dos trabalhos do grupo, o DVD apresenta outra vertente da Cia. Etc., que entende o vídeo como algo que pode trazer novas questões, assim como novas formas de resolvê-las no corpo.

A videodança tem sido um importante canal criativo da companhia, e nela vem se aprofundando enquanto linguagem artística, o que traz muitas afinidades com a forma multidisciplinar dos seus artistas integrantes.

Com a publicação de um livro e DVD, a Cia. Etc. espera contribuir para o desenvolvimento da dança, difundindo o pensamento prático e teórico de artistas atuantes na cena recifense. Esse material pode ser usado por professores, estudantes, pesquisadores, e artistas em geral, como referência de metodologia para criação e para treinamentos corporais em dança. Uma iniciativa que estimula a reflexão sobre a produção em dança não apenas na capital pernambucana, mas também no Nordeste. Esta é mais uma ação do projeto 10 Anos de Cia. Etc. que foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2009.

Mais informações: www.ciaetc.com.br

Lançamento da Coletânea 10 Anos
 Dia: 26 de agosto (quinta-feira)
 Hora: 20h
 Local: N.A.V.E.
 Endereço: Rua Capitão Lima, 210, Santo Amaro, Recife/PE
 Entrada gratuita
 Preço do livro: R\$ 15,00
 Preço do DVD: R\$ 10,00

ANEXO F – Clipping: *Maxixe*

Data: 23/08/2010

Fonte:

<http://pe360graus.globo.com/diversao/diversao/danca/2010/08/23/NWS.519296,2,27,DIVERSAO,884-CIA-ETC-LANCA-COLETANEA-ANOS-LIVRO-DVD.aspx>

Acesso em: 23/05/2013





NOTÍCIAS
ESPORTES
DIVERSÃO
EDUCAÇÃO
VÍDEOS
TODOS OS SITES

FAÇA SUA BUSCA:

Sociais por Dailiana

SensUAU

Últimas Promoções

Últimos Resultados

Mãe, tô na Globo

Fotos dos Vencedores

Balada

Cinema

Gastronomia

Teatro e Exposição

Batida Salve Todos

Realejo

Cadastro

Fale Conosco

Rss

Diversão / Dança

Segunda - 23/08/10 15h54, atualizado em 23/08/10 15h57 Tamanho da fonte: A- A+

Cia. Etc. lança Coletânea 10 Anos com livro e DVD

Evento comemorativo acontece na quinta-feira (26), no Espaço Nave, às 20h

Da Redação do pe360graus.com



A Cia. Etc. promove nesta quinta-feira, dia 26 de agosto, o lançamento da Coletânea 10 Anos, no Espaço N.A.V.E., às 20h. O evento vai contar com a exibição de alguns vídeos da companhia e será também um momento de celebração de seus 10 anos. A coletânea conta com a publicação do livro 'Pele e Ossos', editado pela Editora Associação Reviva e que contém o resultado de uma pesquisa teórico-prática desenvolvida pela Cia. Etc., e um DVD contendo produções audiovisuais da companhia.

O livro 'Pele e Ossos' contém textos produzidos por Giordani Gorki (Kiran), José W Junior e Marcelo Sena **(foto)** durante a Pesquisa Prática Pele e Ossos, contemplada pelo Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2007. O foco dessa pesquisa esteve na análise dos exercícios feitos em aulas, nos espetáculos da companhia e no aprofundamento do conhecimento sobre o movimento humano, "corpo anômico" e o "corpo segundo a filosofia", tendo aulas de anatomia e filosofia, em paralelo aos experimentos práticos. O estudo resultou num processo reflexivo sobre a ação criadora, seja ela cênica ou pedagógica, para também estabelecer e consolidar o entendimento de metodologias de pesquisa em dança. Além dos textos, a pesquisa resultou na elaboração de uma vídeo-aula que vai junto ao livro, numa perspectiva de apresentar o viés teórico e prático do estudo. A publicação contemplará ainda a reflexão crítica de dois pensadores da dança sobre o trabalho da Cia. Etc.: o artista, pesquisador e crítico de dança Joubert Arrais e a professora doutora Roberta Ramos.

O DVD reúne o registro audiovisual dos três espetáculos apresentados no projeto: Silêncio (2004), Corpo-Massa: Pele e Ossos (2007) e Imagens Não Explodidas (2008), do documentário Dança AII e de três produções de videodanças: Súbito (2009), Sobre (2009) e Maxixe (2010), que foram dirigidas pelo videomaker e integrante da Cia. Etc., Breno César. Além de trazer a perspectiva da memória dos trabalhos do grupo, o DVD apresenta outra vertente da Cia. Etc., que entende o vídeo como algo que pode trazer novas questões, assim como novas formas de resolvê-las no corpo. A videodança tem sido um importante canal criativo da companhia, e nela vem se aprofundando enquanto linguagem artística, o que traz muitas afinidades com a forma multidisciplinar dos seus artistas integrantes.

RSS

17h26 | Literatura
Bienal registra mesmo número de visitantes da última edição: 600 mil pessoas

15h56 | Cinema
Lagoa do Carro e Recife recebem o Cine Tela Brasil

15h21 | Música
Show reúne três gerações do tango argentino no Recife

15h15 | Exposição
Exposição com cenário recitável reproduz casa sustentável

11h39 | Exposição
Feira de antiguidades na programação deste domingo

todas as notícias

SERVIÇO

Lançamento da Coletânea 10 Anos

Dia: 26 de agosto (quinta-feira)

Hora: 20h

Local: N.A.V.E.

Endereço: Rua Capitão Lima, 210, Santo Amaro

Entrada gratuita

Preço do livro: R\$ 15

Preço do DVD: R\$ 10

www.ciaetc.com.br

Tags: [cia etc.](#), [coletânea](#), [dança](#)

ANEXO G – Clipping: *Maxixe*

Data: 30/11/2010

Fonte: <http://www.ancine.gov.br> /Jornal do Commercio – Caderno C.

Acesso em: 23/05/2013

Pesquisar:
» Pesquisa Avançada




Últimas Notícias

Textos Relacionados
Notícias
Últimas
Colunas

Mancha
Voltar
Estadísticas
Imprimir
Pdf
Word
Encaminhar

Ter, 30 de Novembro de 2010.
09:00:00.

JORNAL DO COMÉRCIO PERNAMBUCO | CADERNO C

CINEMA | FESTIVAL DE CINEMA

Festival leva 17 curtas ao São Luiz

O segundo dia do 12º Festival de Vídeo de Pernambuco traz 17 novos curtas ao **Cinema São Luiz**. Em duas sessões, às 19h (livre) e 20h30 (maiores de 18 anos), o público poderá conferir videocliques, documentários, ficções, animações e projetos experimentais de diretores pernambucanos profissionais e universitários.

A primeira sessão exibirá dois filmes de Breno César, *Maxixe* e *Bokeh*. Além disso, serão mostrados *Bode movie*, de Taciano Valério, *À felicidade*, de Carlos Nigro, *Breve ensaio sobre a bestialidade humana*, de Wilson Freire, e *Teatro da alma*, de Deby Mendes.

O elogiado videoclipe *Alright*, da banda pernambucana *The River Raid*, dirigido por Pedro Severien, também vai compor a primeira parte da mostra de hoje. Realizado todo em stop motion, o clipe marcou a volta da banda da turnê *Forest Tour 2010*, pelos Estados Unidos e Canadá.

A segunda sessão de curtas conta com filmes que alcançaram destaque em outros festivais realizados este ano. É o caso de *My way*, de Camilo Cavalcante – que participou do **Festival de Cinema** de Brasília– e *Matriuska*, de Pablo Polo, exibido no **Cine PE**.

Completarão a noite os curtas *Fome de bola*, de Juliana Serfay e Isaac Chueke, *Intempéstiva*, de Carlos Nigro e Cacá Macena, *Tempo impresso*, de Marcos Enrique Lopes, *Afeiçoado*, de Diogo Luna, *Malunguinho, histórico divino*, de Mísia Coutinho, *Coisa linda*, de Cezar Maia, *Dualidade*, de Bruna Coutinho, e *A minha alma é irmã de Deus*, de Luci Alcântara.

» 12º Festival de Vídeo de Pernambuco, **Cinema São Luiz**(Rua da Aurora, Boa Vista). Entrada franca. Informações: 3184-3005.

Calendário

Fevereiro 2012

D	S	T	Q	S	S
			1	2	3
5	6	7	8	9	10
12	13	14	15	16	17
19	20	21	22	23	24
26	27	28	29		

Fevereiro 2012

Filtrar notícias por:

Estados

Veículo

Assuntos

Palavra-chave

Rio de Janeiro – Escritório Central
 Avenida Graça Aranha, 35 – Centro - 20030-002 Rio de Janeiro
 (21) 2240 1900 - (21) 2240 1400

© Agência Nacional do Cinema. Todos os direitos reservados.

Desenvolvida por: 

ANEXO H – Clipping: *Maxixe*

Data: 07/04/2011

Fonte: <http://cineclubedaiaia.blogspot.com.br/2011/04/sambada-da-laia-de-abril.html>

Acesso em: 23/05/2013



Início

QUINTA-FEIRA, 7 DE ABRIL DE 2011

Sambada da Laia de abril!

Quem avisa, amigo é: está chegando a edição de abril da Sambada da Laia, festa que congrega música, cultura popular, poesia, audiovisual e outras coisas más no Bairro Vila da Fábrica, em Camaragibe, todo segundo sábado do mês!

A noite começa com o Cineclubes da Laia, que este mês prestará homenagem ao Dia Internacional da Dança (comemorado em 29 de abril) e ao Festival Cine PE. O primeiro filme da noite será a animação *.Zip*, da Rede Coque Vive e Escola Oi Kabum, que não pôde ser exibida na nossa última sessão por motivos técnicos. O filme aborda a especulação imobiliária e a compressão do espaço nas periferias. A sessão prossegue com o documentário *Dois Mundos*, de Thereza Jessouroun, que a partir do ponto de vista de pessoas surdas, aborda o mundo do silêncio e o mundo sonoro. O terceiro vídeo, *Maxixe*, da Cia. Etc., é uma videodança que utiliza o ritmo do Maxixe como mote inspirador de sua narrativa. O último filme da noite, o documentário *Bailão*, de Marcelo Caetano, retrata a rotina do ABC Bailão, uma casa noturna de São Paulo que recebe gays sessentões em busca do amor e do prazer marginal que durante suas juventudes, na década de 50, não poderiam sequer sonhar. Bailão ganhou o prêmio de melhor curtametragem em 35mm do Cine PE de 2010. A conversa com o público será mediada pelos convidados *Chico Ludermir*, da Rede Coque Vive, *Marcelo Sena*, da Cia. Etc., e pelos integrantes do Cineclubes da Laia.

Logo após o Cine, começa a **Brincadeira da(o) Laia**, com a presença indelével dos mestres *Zé Negão* (percussionista e cantador de coco) *Manoel Ferreira* (cantador de coco de improviso, mestre de maracatu rural e cirandeiro), *Zé Maria* (cirandeiro) e *Seu Fernando* (compositor e cantador de coco). O Boi da Mata, da UR 07 Várzea, fará suas evoluções no local, e as meninas das *Casas Populares da BR 232* estarão lá puxando cocos e outras músicas, e como de costume, o microfone estará aberto para os artistas presentes. É samba até o dia amanhecer!

Serviço: Sambada da Laia

Onde: Gruta Bar, ao lado da Praça da Gruta e em frente à Praça de Eventos, Bairro Vila da Fábrica, Camaragibe

Quando: 09 de abril (sábado), a partir das 20h
Gratuito

Informações: 8553-2565 (Marcene Alves)

POSTADO POR CINECLUBE DA LAIA ÀS 07:55

Recomende isto no Google

QUEM SOU EU



CINECLUBE DA LAIA

"Cineclubes da Laia" é uma realização do Ponto de Cultura Tecer, Camaragibe -

PE, juntamente às comunicadoras Éthel Oliveira, Natália Lopes, Raquel Santana e Ludimilla Carvalho. O nome do cine é em homenagem a Sambada da(o) Laia, promovida pelo Laboratório de Intervenção Artística - Laia, organização responsável pelo Ponto de Cultura Tecer. A proposta é aproximar o público camaragibense do cinema através de filmes que discutam questões como identidade, etnia, gênero, trabalho e periferia além do fazer cinematográfico propriamente dito. Também traz os realizadores dos filmes exibidos para debaterem com o público. O Cineclubes da Laia acontece todo segundo sábado de cada mês, a partir das 19hs, dentro da programação da Sambada da Laia, que acontece no Espaço da Gruta, bairro Vila da Fábrica. O Cineclubes da Laia é filiado à FEPEC - Federação Pernambucana dos Cineclubes.

VISUALIZAR MEU PERFIL COMPLETO

VEJA UM CURTA



ARQUIVO DO BLOG

Arquivo do blog

ANEXO I – Clipping: *Maxixe*

Data: 03/07/2011

Fonte: <http://www.iteia.org.br/jornal/curta-doze-e-meia-em-clima-de-danca>

Acesso em: 23/05/2013



Jornal iTEIA
03.07.2011 - 16h58

Curta Doze e Meia em clima de dança

Amanda Ramos

ampliar Coletivo NegoBom



Nesta quinta-feira (07) inicia-se um novo tema no Curta Doze e Meia, que embarca no clima da dança que tomará conta de Recife neste mês de julho. Na primeira sessão com a temática “Dança e Cia.” serão exibidos os vídeos “Figuras da Dança – HULDA BITTENCOURT”, “Súbito”, “Maxixe”, “Bokeh” e “Suspiro”. Após a sessão haverá um bate-papo descontraido com o diretor Breno César. As exibições do Curta Doze e Meia ocorrem todas as quintas-feiras no auditório do Centro Cultural Correios – CCC Recife, sempre às 12h30 e entrada gratuita.

Este projeto conta com o patrocínio dos Correios e o apoio do Coletivo NegoBom, da Regional Nordeste do Ministério da Cultura e da 9ª Mostra Brasileira de Dança. A realização é da Casa de Produção, Centro Cultural Correios e Governo Federal.

CONECTE-SE CONOSCO:

Twitter: <http://twitter.com/curtadozemeia>

Facebook: <http://www.facebook.com/pages/Cineclube-Curta-Doze-e-Meia/174917149187309>

Perfil no Orkut: Cineclube Curta Doze e Meia

YouTube: <http://www.youtube.com/user/curtadozemeia>

Vídeos a serem exibidos:

Dia 07

Figuras da Dança – HULDA BITTENCOURT

Direção: Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit

Concepção: Iracely Cardoso e Inês Bogéa

28min, 2009, doc

Fundadora da Cisne Negro Cia. de Dança, em 1977, Hulda Bittencourt tem uma longa trajetória na dança. Atuou como bailarina, coreógrafa, professora, fundadora de escola e companhia de dança. Entre seus trabalhos, destaca-se

ANEXO I-2 – Clipping: *Maxixe*

Data: 03/07/2011

Fonte: <http://www.iteia.org.br/jornal/curta-doze-e-meia-em-clima-de-danca>

Acesso em: 23/05/2013

a montagem anual de O Quebra-Nozes, que em 2008 chegou a 25ª temporada seguida. Sua personalidade forte e determinada fez história na dança do Brasil.

Súbito (PE)

Direção: Breno César

06min, 2009, videodança

O vídeo tem como partida as superfícies e fluidos, experimentando outras propriedades a partir da vivência do diretor Breno César com as questões que têm motivado as criações da Cia. Etc.: a pele e uma movimentação que tem nas articulações o foco gerador do movimento. Propondo laboratórios para chegar a um resultado em que além do diálogo com o vídeo, pudesse utilizar um outro elemento, que foi a água.

Maxixe (PE)

Direção: Breno César

10min, 2010, videodança

A sensualidade, a comicidade e o exagero são alguns dos elementos utilizados para a construção dessa videodança, que teve o ritmo do Maxixe como mote inspirador para sua narrativa. O trabalho imprime um movimento circular contínuo entre as personagens, que contamina os corpos em seu entorno, transeuntes do Mercado de São José, no centro do Recife.

Bokeh (PE)

Direção: Breno César

05min, 2010, videodança

Em um espaço escuro, quatro corpos em movimento interagem e emanam pontos de luz, num efeito bokeh (áreas fora de foco e distorcidas por meio da lente). Uma dinâmica fluida, composta por pontos luminosos que originam, alternam e compartilham energia, criando um intenso campo magnético. Trata-se da imersão de indivíduos em uma relação em cadeia, que metaforiza as transformações de energia, decorrente do estado corpóreo do próprio sujeito como matéria em diálogo entre si e com o ambiente.

Suspiro (PE)

Direção: Marcelo Sena

05min, 2011, videodança

Uma breve confissão, a partir das vivências relacionadas à construção da própria identidade sexual e de alguns outros. Sexo, gênero e desejo foram estímulos presentes no processo de criação. Este vídeo é um dos resultados de Marcelo Sena na conclusão da pós-graduação em Dança pela Faculdade Angel Vianna/Recife, em março de 2011.

Serviço:

"DANÇA E CIA."

Dias 07, 14, 21 e 28 de julho de 2011

Todas as quintas-feiras do mês, às 12h30

ENTRADA GRATUITA

Auditório do Centro Cultural Correios Recife

Av. Marquês de Olinda, 262 – Bairro do Recife

Informações: 9223-2182 (Ruth Pinho) / (81) 9950-0166 (Amanda Ramos)

curtadozemeia@gmail.com

<http://curtadozemeia.blogspot.com>

Publicado por: Cineclube AZouganda em 03.07.2011 às 16h58

Tags: cineclubismo, cineclubes, cineclube, cineclubismo pernambucano, cineclube curta doze e meia

Canais: [Audiovisual](#)

[Imprimir](#)

[Baixe em PDF](#)

[Comente \(0\)](#)

[Denuncie](#)

[O que é isso?](#)

[twitter](#)

[delicious](#)

[facebook](#)

ANEXO J – Clipping: *Maxixe*

Data: 10/10/2011

Fonte: http://www.sesc-pe.com.br/materias_ler.asp?id=2792

Acesso em: 23/05/2013



Pernambuco

principal

- Página inicial
- Notícias
- Agenda mensal
- Assessoria de imprensa
- Fale conosco

sobre o Sesc

- Quem somos
- Quem tem direito
- Como tirar sua carteira
- Transparência na Gestão
- Demonstrativo Orçamentário
- Resultado da Gestão
- Licitações
- Processo Seletivo

atuação

- Unidades executivas
- Sesc Ler
- Centros de Turismo e Lazer
- Turismo social
- Unidades Móveis
- Banco de Alimentos

Newsletter

Receba as novidades em seu email.

- Inscrever
 Sair

Seu e-mail

Confirmar e-mail

Ok

Agenda Mensal



Veja a programação de junho

Notícia

Publicado em 10 de outubro de 2011

IMPRIMIR ENVIAR

Teatro Marco Camarotti recebe Cia Etc. de Dança para um bate-papo

Nesta segunda-feira (10), a partir das 19h30, o Núcleo de Pesquisa em Dança Contemporânea do Sesc Santo Amaro receberá a Companhia Etc. de Dança, no Teatro Marco Camarotti, para discutir temáticas relacionadas ao universo da dança, como processo criativo, mercado de trabalho entre outros. Na ocasião, serão exibidos os vídeos Bokeh e Maxixe, em seguida, a Cia Etc. iniciará uma conversa com o público. A entrada é gratuita.

BOKEH

Em um espaço escuro, quatro corpos em movimento interagem e emanam pontos de luz, num efeito bokeh (áreas fora de foco e distorcidas por meio da lente). Uma dinâmica fluida, composta por pontos luminosos que originam, alternam e compartilham energia, criando um intenso campo magnético.

MAXIXE

A sensualidade, a comicidade e o exagero são alguns dos elementos utilizados para a construção dessa videodança, que teve o ritmo do Maxixe como mote inspirador para sua narrativa. O trabalho imprime um movimento circular contínuo entre as personagens, que contaminam os corpos em seu entorno, transeuntes do Mercado de São José, no centro do Recife.

Curtir 0

[← voltar](#)

[ir para o topo ↑](#)



BUSCA

OK

onde estamos

unidades na capital

Sesc Casa Amarela
 Sesc Piedade
 Sesc Santa Rita
 Sesc Santo Amaro

unidades no Interior

Sesc Arcoverde
 Sesc Caruaru
 Sesc Garanhuns
 Sesc Petrolina

Sesc Ler

Araripina
 Belo Jardim
 Bodocó
 Buíque
 São Lourenço da Mata
 Surubim

hospedagem

Garanhuns
 Triunfo

Informativo Fecomércio



Informativo Fecomércio (jan-fev 2013)

ANEXO K – Clipping: Contexto Aracaju

Data: 17/11/2011

Fonte: <http://www.infonet.com.br/cultura/ler.asp?id=120903>

Acesso em: 18/06/2013


Cultura
buscar

Cultura

Especial

Notícias

Gustavo Aragão

Infográficos

Infonet → Cultura → Notícias Compartilhar:

17/11/2011 - 13:47

Studium Danças: 40 anos de amor a arte a dança

Em 1971, surgia um dos principais pilares da dança em SE

Em 1971, surgia um dos principais e mais consistentes pilares da dança em Sergipe. Naquela época, percebendo uma lacuna a ser preenchida por aqui, a bailana Regina Lúcia Matos Spinelli, mais conhecida como Lu Spinelli, fincou raízes em Aracaju e criou o Studium Danças. Hoje, quarenta anos depois da sua fundação, não tem como ser indiferente à importância dessa instituição de ensino, considerada um verdadeiro marco na história da cultura sergipana.

Este ano, celebrando quatro décadas de existência, o Studium Danças preparou uma programação especial para o XXXX Festival de Dança Contemporânea e XXXX Festival Infantil de Dança. Em ambos os espetáculos, Lu Spinelli vai apresentar releituras de montagens que marcaram a trajetória da escola.

A entrada, para ambos os espetáculos, são dois quilos de alimentos não perecíveis, os quais serão destinados a instituições de caridade.

Para o Festival de Dança Contemporânea, que acontece no dia 10 de dezembro, a partir das 20h, no Teatro Tobias Barreto, Lu volta no tempo para relembrar o ponto alto de cada década, desde a criação do Studium Danças, nos anos setenta. Já no Festival Infantil de Danças, que acontece no dia 11 de dezembro, às 17h, também no Tobias Barreto, a coreógrafa traz o passado à tona com o tema "Dançando no Tempo", com a proposta de reviver espetáculos que encantaram gerações de crianças.

"Como estamos comemorando quarenta anos de história, vamos reviver um pouco da trajetória do Studium, através das coreografias que serão apresentadas nos festivais. Além disso, nossos alunos e professores também vão mostrar o que desenvolveram, em sala de aula, durante o ano de 2011", explica Lu Spinelli, diretora do Studium Danças.

Outro destaque dos festivais deste ano vai ser a participação de convidados ilustres, os quais fazem parte da história do Studium. Já confirmaram presença: Clyde Morgan, coreógrafo, professor e diretor do departamento de dança da Universidade de Brockport, em Nova York; Marcelo Moacyr, especialista em técnica de Graham e coreógrafo da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb); Fred Salim, delegado do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD) em Recife-PE; e Laís Morgan, ex-diretora do Departamento de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Fonte: Assessoria de Comunicação



(Foto: Ascom/ divulgação)

Últimas na Infonet

11:22- Menor é ferido durante tentativa de assalto em Socorro

11:19- Mulher é vítima de estelionato no bairro Santo Antônio

11:18- Delegacia Plantonista registra mais um assalto a ônibus

11:14- IML registra mais duas vítimas de acidente de trânsito

11:12- Taxista é assassinado com arma branca em Capela

Notícias

Cidade

Cultura

Economia

Educação

Esporte

Política

Saúde

Diversão

Agenda

Cinema

Eventos

Promoções

Especiais

IR 2013

São João

Serviços

Blogs

Classificados

Empresas

Webmail

Assine

BANDA LARGA

Condomínio

Link Dedicado

Velox

DATA CENTER

Hospedagem

Cloud Computing

Colocation

Servidor Dedicado

SERVIÇOS

Helpdesk

Service desk

Streaming

PUBLICIDADE

Blogs

 **Camila Santos**
Mais sobre o Código Florestal

 **Adiberto de Souza**
Crime não tem idade

Classificados - Anuncie grátis

Telefones celulares - GALAXY S4 - NOVOS PRETO OU BRANCO

Ford - VENDE-SE FORD FIESTA SEDAN 1.6 FLEX!

Volkswagen - parati 2007 GIV 1.6 flex. 98577950 troco

Terrenos - Terreno no loteamento Rosa de Maio

Telefones celulares - IPHONE 4 16GB

Telefones celulares - celular nokia x3 02

Veja Também

Promoções
Participe das promoções do Portal Infonet

E-ventos
Veja as fotos das baladas mais disputadas da cidade

Comentários (0) Os comentários são de inteira responsabilidade de seus autores e não representam o pensamento deste portal.

ANEXO L – Clipping: Contexto Salvador – Ateliê de Coreógrafos Brasileiros

Data: 14/06/2002

Fonte:

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020614p2118.htm>

Acesso em: 24/06/2013

ESTADÃO.COM.BR

Sexta-feira, 14 de Junho de 2002, 11:38 | Online

Bahia abre concurso para coreógrafos

Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, de Salvador, seleciona cinco projetos em dança contemporânea até o dia 20. Cada um receberá verba de até R\$ 35 mil

0 votos

ok

Tamanho do texto? A A A

Publicidade:

Se você é coreógrafo e tem algum projeto que caiba dentro da rubrica "linguagem contemporânea", eis a sua chance. Até o dia 20, o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros está aceitando inscrições para um edital que premiará cinco projetos. A idéia é de Eliana Pedrosa, uma ex-bailarina formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia que, há nove anos, abandonou a sua carreira no Balé do Teatro Castro Alves para tornar-se produtora profissional. Eliana criou o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros no ano passado e conseguiu reeditá-lo agora, graças ao patrocínio da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, da Copene Petroquímica do Nordeste S/A e da TIM Maxitel.

"O objetivo é fazer de Salvador um pólo produtor de dança contemporânea, abrindo mercado para os profissionais locais e, ao mesmo tempo, promovendo o intercâmbio com coreógrafos de outras regiões", explica Eliana. "E isso nasce também com um olho no passado, inspirado na ousadia das Oficinas de Dança Contemporânea dos anos 80, desejando resgatar aquela vocação de referência em dança contemporânea que existia em relação à nossa cidade", afirma.

Trata-se de um edital muito original, que pede uma leitura cuidadosa. Quem se candidatar, deve saber que passará dois meses em residência em Salvador, a partir do início do julho. Lá, escolherá o elenco com o qual quer trabalhar, bem como os profissionais que desejar entre cenógrafos, figurinistas, iluminadores e músicos, uma equipe com até cinco membros. Se quiser, poderá levar até o máximo de três intérpretes de seu grupo para completar o máximo de dez bailarinos que o edital admite por produção. Há uma exigência: 70% dos envolvidos devem estar morando há pelo menos dois anos na Bahia. As informações completas estão no site www.ateliedecoreografos.com.br e podem ser solicitadas também pelos fones (71) 330-1574 ou 330-1700.

"Nós assumimos os recursos humanos e materiais para a produção dos espetáculos, além da sua administração, divulgação e circulação e, como os recursos desse projeto são todos locais, assumimos o compromisso com nossos patrocinadores de que entre os cinco escolhidos, pelo menos um será da Bahia", complementa Eliana.

Os produtos finais serão apresentados em setembro no Teatro Castro Alves, ocasião em que será realizado também um seminário com debates, workshops, exibição de vídeos e aulas públicas. O projeto, na verdade, já começou. No ano passado, para marcar o seu lançamento, ofereceu o excelente A Primeira Madrugada do Mundo, uma nova criação de Gisela Rocha, a talentosa criadora e diretora da extinta companhia Terceira Dança, que hoje trabalha em Zurique.

A baiana Gisela selecionou dançarinos locais (Ana Maria Agazzi, Evelin Moreira, João Perene, Karen Kelly, Michele Bastos e Simone Bonfim) e realizou um espetáculo no qual confirmou que continua sintonizada com as discussões que interessam na dança contemporânea.

A comissão que julgará os inscritos deste ano é formada por Angel Viana, Rosana Cunha, Sonia Sobral, Ernesto Gadelha e a própria Eliana Pedrosa. E terá como objetivo "revelar o coreógrafo que já possui um identidade mas ainda não conseguiu furar a barreira do mercado", diz Eliana.

Cada projeto selecionado disporá de uma verba de até R\$ 35 mil para contratação de mão-de-obra e aquisição de recursos materiais. A produtora estima que cada um dos cinco projetos estará oferecendo trabalho para cerca de 50 profissionais. "Nosso propósito é fomentar a dança como profissão viável na Bahia." Orçado em R\$ 577 mil, o Ateliê de Coreógrafos Brasileiros surge como uma iniciativa que merece todo o sucesso e apoio.

PUBLICIDADE

• VOCÊ PODE

[Enviar por e-mail](#)

[Comentar](#)

[Imprimir](#)

[Fale com a Redação](#)

10:45 Mostra sobre Cazusa sucederá a de Rubem Braga

10:45 Vera Holtz será Dona Redonda em 'Saramandala'

10:42 'Chamada a Cobrar': história de sequestro relâmpago

10:25 Ideias do passado na segunda temporada do 'Na Moral'

10:23 Lista de discos de 2013 vai de Daft Punk a Kanye West

[Veja a lista completa](#)

ANEXO M – Clipping: Contexto Recife – O Solo do Outro

Data: não informada na publicação

Fonte: <http://www2.recife.pe.gov.br/projetos-e-acoas/projetos/o-solo-do-outro/>

Acesso em: 25/06/2013



RECIFE

PREFEITURA DA CIDADE

PROJETOS

Início | Projetos | Prefeitura do Recife

BUÇA DE PROJETOS E AÇÕES

AÇÕES +

PROJETOS -

O Aprendiz Encena

100 CITTã

Agenda Ambiental Pública – A3P

Aluno nos Trínques

Auxílio Moradia

Bolsa Escola Municipal

Bonecos no Apolo-Hermilo

Cadeias Produtivas no Recife

Casa Abrigo Sempre Viva

Centro de Formação de Educadores Professor Paulo Freire

Centro de Referência Clarice Lispector

Centro de Referência em Direitos Humanos Margarida Alves

O SOLO DO OUTRO

A idéia é incentivar o aprimoramento e intercâmbio entre os artistas de dança do Recife, com o objetivo de criar um ambiente propício para diálogo entre coreógrafos e outros artistas.

Uma comissão, representando o Centro Apolo-Hermilo, seleciona bailarinos e coreógrafos, através de análise curricular, para receberem suporte financeiro e de infraestrutura. Após a análise de currículos, os pré-selecionados têm aula de coreografia e participam de uma audição como etapa final da seleção.

A partir daí, os selecionados preparam a apresentação dos espetáculos que serão desenvolvidos no decorrer do projeto. Nesta edição (2011), os criadores-intérpretes desenvolveram três solos de dança a partir da poética de Ivaldo Mendonça, ex-integrante da Cia de Débora Colker e um dos mais atuantes coreógrafos da cidade.

As inscrições são gratuitas e realizadas no próprio Centro Apolo-Hermilo (Rua do Apolo, 121, Bairro do Recife).

 Imprimir
 Email
 Tweet
 Share
 Like
0
 +1

ANEXO N – Clipping: Contexto Recife – Visões Contemporâneas do Recife

Data: 03/12/2004

Fonte:

<http://gwm2pub1.fishy.com.br/noticias/cidades/concurso/2004/12/03/NWS,332804,4,91,NOTICIAS,766-PROJETO-VISOES-CONTEMPORANEAS-DIVULGA-FINALISTAS.aspx>

Acesso em: 25/06/2013

Sexta - 03/12/04 06h59

Tamanho da fonte A- A+

Projeto Visões Contemporâneas divulga finalistas

Da Redação do pe360graus.com

O projeto Visões Contemporâneas do Recife - ano II, divulgou os cinco projetos desenvolvidos pelos bailarinos e coreógrafos escolhidos durante o workshop ministrado pelo coreógrafo Peter Michael Dietz. A escolha foi realizada nos meses de outubro e novembro na oficina de preparação para a seleção. Os cinco selecionados serão apresentados entre os dias 21 e 27 de fevereiro.

Os locais já estão definidos, na av. Conde da Boa Vista - Loja Riachuelo; na rua do Imperador; na praia de Boa Viagem; na Estação Central de Metrô e no mercado público de Casa Amarela. A organização do evento só falta definir o horário das exposições. Nos dias 26 e 27 do mesmo mês, todas as interferências serão apresentadas no Teatro Armazém.

Os projetos foram escolhidos por uma comissão julgadora formada pelos curadores Luis Reis, Roberta Ramos e Peter Michael Dietz. A montagem das exposições começam a ser realizadas a partir do dia cinco de dezembro. O resultado final do Visões Contemporâneas será avaliado em um seminário, no dia 28 de fevereiro, no Teatro Armazém.

Projetos selecionados:

Estação Central de Metrô: "Levante", de Maria Acserald
Praia de Boa Viagem: "Sem título ou as brutas", de Viviane Madureira
Rua da Imperatriz: "Objeto Mulher", de Valéria Vicente
Mercado de Casa Amarela: "Mercado", de Iara Campos
Av. Conde da Boa Vista, "Must... chuelo...", de José Júnior

PLANTÃO

RSS

07h00 | Polícia

Pai de Tarsila Gusmão entrega nova prova à Polícia Federal

14h36 | Polícia

Resultado de novo habeas corpus de Alisson Jerrar sai ainda nesta terça-feira2

06h54 | Interior

Policial militar e filho

08h05 | Economia

Preços altos dos alimentos mudam hábitos de consumo dos brasileiros

07h51 | Cidades

Clube Rotary faz reunião anual desta sexta até domingo no Enotel de Porto

todas as notícias



Seja o primeiro de seus amigos a curtir isso.

