



**Programa de Pós-Graduação em Arte**

**UnB**

## PROCESSO TRANSCOREOGRÁFICO

**Uma alternativa metodológica para a docência artística na área de dança.**

Cíntia Nepomuceno

Brasília – Distrito Federal  
2014

Cíntia Nepomuceno

**Processo Transcoreográfico**

Uma alternativa metodológica para a docência artística na área de dança

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea, na área de concentração “Processos Compositivos para a Cena”, orientada pela Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto.

Universidade de Brasília - UnB  
Brasília (DF) - 2014

Nepomuceno, Cíntia, 1974-

Processo Transcoreográfico: uma alternativa metodológica para a docência artística na área de dança./ Cíntia Nepomuceno. – Brasília, DF, 2014.

2014, 192f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora: Roberta K. Matsumoto

Tese (doutorado) – Universidade de Brasília.

Inclui bibliografia.

1. Dança. 2. Ensino da Dança. 3. Coletivos Artísticos.  
4. Processos Criativos. 5. Processo Transcoreográfico. I.  
Universidade de Brasília. II Título.

Dedico esse trabalho a todos os dançarinos que se entregam a um curso superior da área de dança e se arriscam a perder o prazer em dançar.

Meu doutorado foi um resgate do prazer que perdi na graduação.

## Agradecimentos

À orientação valiosa de Roberta K. Matsumoto que guiou meus passos, tanto no mundo acadêmico quanto na vida cotidiana. A ela devo muito da minha sanidade, do meu bom senso, das boas escolhas e do sucesso como profissional na área em que escolhi atuar. Desejo que a parceria se perpetue ao longo de minha existência!

A Eufrasio Prates, pela generosidade em disponibilizar seu conhecimento, seu tempo e equipamentos para a minha pesquisa.

A todos os envolvidos na criação do coletivo artístico Corpo Baletroacústico, Ângela Mugnato, Arine Alby, Bart Almeida, Gianluca Diniz, Helena Medeiros, Hellen Cristine, Izabella Beatriz, Jéssica Sherzinger, Josivelton Bandeira, Laura Tatielle, Leonardo Dourado, Marianne Alvim, Thais Cordeiro, Victória Oliveira, Wesllen Masolliny, por permitirem a abertura de uma porta onde antes havia apenas uma parede. Especialmente a Leonardo Dourado, por nos fornecer o primeiro material com o qual trabalhar. A Sabrina Cunha por nos orientar, dirigir e acolher quando muito precisamos. Também a Andrea Sampaio, Douglas Azambuja, Diego Pizarro, Rafael Werneck, Victor Ramos e a todos os músicos envolvidos no processo.

A Flávia Amadeu que, mesmo com um mar de distância, sempre esteve disponível para compartilhar as agruras do doutorado que ela realizava concomitantemente e pela generosidade com seus poderes criativos.

Agradeço especialmente a Bartolomeu Almeida, por me hipnotizar e mudar totalmente minha vida, minha dança, meu modo de ver o mundo, minhas perspectivas de presente e de futuro.

Ao meu pai, Valério Xavier de Souza, que me ensinou a gostar de música.

Às companheiras Helena Medeiros Costa e Victória Ponte de Oliveira, por tornarem a vida mais amena, mais alegre, mais doce, mais dançante e acreditarem nos sonhos de um empreendimento transcoreográfico. A Stephane Paula exatamente pelas mesmas razões.

A Rosemari Barletta, por me fornecer o acolhimento necessário que me traz centramento mesmo nas horas de desespero total. Sem ela, provavelmente nenhuma dessas letras estaria digitada.

A Susi Martinelli e Rose Ferreira, por segurarem as pontas no IFB, pela compreensão e por estarem sempre ao meu alcance quando eu precisava. A Márcia Almeida, pela generosidade de me emprestar um livro raro.

À minha filha Lara Nepomuceno e ao pai dela, Flávio Faria, muito importantes no meu aprendizado como ser humano.

As minhas lindas tias Marília e Marilda Nepomuceno que tornaram o dia da defesa ainda mais brilhante.

Eternamente à minha mãe Marilza Nepomuceno, o alicerce da minha vida!

## Resumo

Essa tese apresenta uma proposta pedagógica para a área de dança, reunindo em um processo criativo colaborativo possibilidades de resignificar as relações entre dançarinos, coreógrafos e outros agentes envolvidos nas produções cênicas. Nesse processo, denominado *transcoreográfico*, o papel do artista docente é destacado em sua função de mediador das propostas criativas e didáticas, que proporcionam a interação e o amadurecimento dos dançarinos, tornando-os sujeitos colaboradores das composições. Essa mediação inspirou a adição do prefixo *trans*, que em latim significa “através” e “além”, ao processo coreográfico que se desenvolveu durante essa pesquisa, para representar a intenção de levar os integrantes a coreografar transpassando as ideias uns dos outros, indo além do conceito cristalizado de coreografia. Foram observados, como recorte, os processos criativos desenvolvidos pelo Corpo Baletroacústico – coletivo de artistas de dança, música e artes visuais que se reuniu em Brasília, a partir de novembro de 2012. Como produto dessa parceria, o grupo realizou a Festa do Fim do Mundo, apresentada no início de 2013 e registrada no videodocumentário de mesmo nome, contemplado com o prêmio Coletividea do Ministério da Cultura.

Palavras-Chave: Dança; Ensino da Dança; Coletivos Artísticos; Processos Criativos; Processo Transcoreográfico;

## **Abstract**

The creative and collaborative process is reframed in this thesis to present an alternative for dance teaching and composition. In this now called *transchoreographic* process, dancers, choreographers and all people involved in the performing productions interact with the mediation of an artist instructor. This mediation provides interaction and maturation of the dancers and inspired the addition of the prefix *trans*, which in Latin means “through” and “beyond”, turning them into subject and collaborators of the compositions. The *transchoreographic* process developed during this research, whose aim was to bring members to choreograph crossing each other's ideas, intended to go beyond the crystallized concept of choreography. To achieve this intent the creative processes of Corpo Baletroacustico have been observed. This group met in Brasilia in November 2012 and composed the Feast of the End of the World, presented in early 2013 and recorded in a video documentary which was awarded the prize Coletividea of the Ministry of Culture.

Key-words: Dance; Dance Teaching; Artistic Collectives; Creative Processes;  
Transchoreographic Process;

## Índice de Ilustrações

Figura 01 - Performance Artefício.....	16
Figura 02 - Performance Desejo.....	16
Figura 03 - Performance Dancerratensis.....	17
Figuras 04 a e b - Impressão Corporal.....	17
Figuras 05 a-c- Impressão Corporal - danças com tubo de tecido.....	18
Figuras 06 a-c - Trabalho realizado na OnG Camará, como consultora da OIT em 2007.....	19
Figura 07 - Participantes do Projeto Poéticas Sensoriais.....	20
Figura 08 - HΦmens.....	21
Figura 09 - Eu, dançando com o Corpo Baletroacústico.....	28
Figura 10 - O Sagrado. Gilvan Samico, 1997. Xilogravura.....	35
Figura 11 - Dervixes-Mevlevi da Turquia.....	38
Figura 12 - Kinect.....	40
Figura 13 - Webcam.....	40
Figura 14 - Postura inicial de reconhecimento.....	44
Figura 15 - Imagem gerada por meio do Kinect.....	45
Figura 16 - Sistema Solar como Espiral.....	47
Figura 17 - Instalação <i>Canvas</i> – de Allen Fogelsanger e Katheleya Afanador.....	50
Figura 18 - Bart Almeida durante a experiência.....	53
Figura 19 - Gamila dançando com o Kinect.....	56
Figura 20 - Gamila dançando sem o Kinect.....	56
Figura 21 - Helena Medeiros Costa e Victória Ponte de Oliveira.....	57
Figura 22 a e b- Experimentos com o Sistema para a Instalação Fraknetix de Prates.....	59
Figura 23 - Experimento com Fraknetix de Prates- Cínthia Nepomuceno.....	59
Figura 24 - Death of Marat - Jacques-Louis David. Oil on Canvas, 1793.....	63
Figura 25 - Balé Triádico de Oskar Schlemmer.....	65
Figuras 26 a e b - Experimento Bauhaus nº 1.....	67
Figuras 27 a-j – Corpo Baletroacústico, em laboratórios criativos.....	72
Figura 28 - Pré-Estreia do Corpo Baletroacústico.....	78
Figura 29 – Eufrazio Prates como mestre de cerimônia, apresentando o dado à plateia.....	90
Figura 30 - Merce Cuningham - Working Process.....	92
Figura 31 - Dança "Executivo e a Ordem".....	97
Figuras 32 a e b - Dança "Executivo e a Ordem".....	98
Figura 33 - Dança "Executivo e a Ordem".....	98
Figura 34 - Dança "Jogo de Xadrez".....	101
Figura 35 - "Jogo de Xadrez" - Museu Nacional da República.....	103
Figura 36 - "Caos Orgânico", Executivos.....	105
Figura 37 - "Caos Orgânico", no Sebinho Café.....	106
Figura 38 - "Caos Orgânico", em 21/12/2012.....	107
Figura 39 - "Caos Orgânico" - Cena Final, no Sebinho Café.....	111
Figura 40 - "Caos Orgânico", finalização e desmontagem.....	112
Figura 41 - "O Jogo do Esqueleto", entrada no Museu da República.....	113
Figura 42 - Detalhe do mapeamento do esqueleto na tela do computador.....	114



Figura 43 - "Jogo do Esqueleto", Museu Nacional da República .....	116
Figura 44 - "Jogo do Esqueleto" - Sebinho Café.....	116
Figura 45 - Imagem fixada na tela do Sistema HTML, após travamento. ....	118
Figura 46 - Logomarca criada por Helena Medeiros Costa .....	118
Figura 47 - Foto da coluna social.....	122
Figura 48 - Cenas da "Festa Baletroacústica".....	122
Figura 49 - Entrevista com Sérgio Mamberti (Ivo Regazzi Jr., por trás da câmera) .....	126
Figura 50 - Tomadas de imagens da Festa do Fim do Mundo .....	127
Figura 51 - Dançarinos da Oficina da 3ª semana DIGIARTE: .....	133
Figuras 52 a e b - Apresentação no Parque Ambiental Ipiranga de Anápolis - GO .....	133
Figuras 53 a-e - Além e Através (grupo reunido para intercambiar ações) .....	135
Figura 54 - Notação Coreográfica de Raoul Feuillet.....	140
Figura 55 - Cravos, de Pina Bausch.....	146
Figura 56 - Sagração da Primavera de Pina Bausch.....	146
Figura 57 - Vollmond, de Pina Bausch.....	147
Figura 58 - Apresentação da turma de Danças do Brasil na FEPET .....	162
Figura 59 – Bart Almeida - Encontro de Bboys e Bgirls de Planaltina - DF (3ª edição) .....	175
Figura 60 - Gianluca Diniz e Jéssica Sherzinger .....	176
Figura 61 - Gianluca Diniz.....	176
Figuras 62 a e b - Jéssica Sherzinger .....	177
Figura 63 - Helena Medeiros Costa .....	179
Figura 64 - Izabella Beatriz .....	180
Figura 65 - Josivelton Bandeira .....	181
Figuras 66 a-e - Laura Tatielle .....	182
Figura 67 - Leonardo Dourado .....	183
Figura 68 - Marianne Alvim .....	185
Figura 69 - Victória Oliveira.....	186
Figura 70 - Wesllen Masolliny .....	187

# Sumário

Introdução.....	11
1. Que dança me move?.....	29
1.1. Enfrentando a “idiota automovente”.....	34
1.2. Novas tecnologias como estratégia metodológica.....	39
1.3. Docência Artística.....	49
2. Metodologia das ações criativas.....	73
2.1. Corpo Baletroacústico.....	77
2.2. Festa do Fim do Mundo.....	87
2.2.1. As partes da Festa.....	89
2.2.2 Videodocumentário.....	125
3. Processo Transcoreográfico.....	136
3.1. Coreografia e Transcoreografia.....	138
3.2. Transcoreografia: além, através... de quê?.....	150
O eterno desejo de ir além.....	160
Referências Bibliográficas.....	170
Anexos.....	175

---

*Dançarinos são diferentes do resto da humanidade ordinária e são, em vários aspectos. Dança não é uma profissão. É um modo de vida.*  
**José Limon**

## Introdução

Apresento nesta tese uma proposta pedagógica na qual o professor artista atua como condutor e mediador de processos criativos colaborativos, que oferecem experiências de participação aos dançarinos como sujeitos das ações propostas, em vez de mantê-los na passividade de obedecer aos comandos das composições coreográficas alheias. A proposta denomina-se processo *transcoreográfico*, termo derivado do neologismo *transcoreografia* cunhado por Eufrasio Prates<sup>1</sup>, quando acrescentou o prefixo *trans* (que em Latim significa “através” e “além”) à palavra coreografia com o objetivo de definir o meu trabalho. Prates observou meu desejo de ir além do coreográfico, oportunizando aos dançarinos coreografar através de mim e uns através dos outros. Essa noção será amplamente desenvolvida durante essa tese, e suas características se tornaram mais evidentes durante a parceria firmada no trabalho com o Corpo Baletroacústico – companhia de dançarinos, músicos e artistas visuais formada em novembro de 2012, a partir das pesquisas conduzidas ao longo deste doutorado. Durante os laboratórios de criação, qualquer um de nós sugeria ações iniciais. A partir dessas primeiras células de movimento, eu realizava intervenções baseadas em ideias minhas ou de outras pessoas presentes, ou derivadas de atividades que estimulavam a sinergia para a criação colaborativa. Essas intervenções alteravam a movimentação de diversas maneiras, modificando intenções, dinâmicas, uso do espaço, trazendo novos sentidos e resultados que eram sempre a amálgama das contribuições dos colaboradores, fossem estes dançarinos, músicos, artistas visuais, ou quaisquer convidados a se envolver com o trabalho criativo. Bastava estarem presentes nos laboratórios com a

---

<sup>1</sup> Doutor em Arte Contemporânea pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, Especialista em Filosofia pela Universidade Católica de Brasília, Graduado em Música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado.

disposição de participar. A diferença predominante entre esse procedimento e os outros, com os quais o grupo estava habituado, era a existência de uma ampla abertura à participação, sem distinção de papéis. As decisões também eram deliberadas pelo coletivo, num exercício de transpassar a equipe. Meu papel como *transcoreógrafa* consistia principalmente em estimular o início das ações e fazer mediações entre os presentes. Essa forma de proceder já existe em companhias teatrais e de dança onde se utilizam processos colaborativos como modelo de criação. No campo das artes esses métodos nos quais a sinergia é valorizada têm sido aplicados com certa frequência na contemporaneidade. O modo que escolhemos para trabalhar artisticamente, cujo processo eu descrevo nesta tese, não é exclusivo, tampouco difere de outros processos colaborativos. A proposta aqui é valorizar a contribuição do processo composicional vivenciado para a pedagogia da dança. Também apresento o convite à reflexão sobre as nomenclaturas utilizadas recorrentemente na atualidade, algumas carregando um peso histórico secular de ações e funções que foram se transformando com o passar dos anos sem que, contudo, se estudassem essas transformações significativas. Na área de dança ocorre com certa frequência, por exemplo, a utilização de processos colaborativos durante o ato de coreografar, tornando essa ação coletiva, sem que, todavia, os dançarinos sejam creditados como coreógrafos. Na maior parte das vezes os méritos criativos, artísticos e financeiros recaem sobre figuras centralizadoras. Talvez esse hábito seja uma espécie de herança da época das cortes francesas, quando a imagem do coreógrafo se tornou proeminente na historiografia oficial da dança no Ocidente. Quem sabe agora seja um bom momento para refletirmos a respeito desses valores em termos pedagógicos, culturais e morais, abrindo o debate em busca de novos sentidos?

Todo o processo apresentado nesta tese teve como gatilho a percepção de minhas limitações como coreógrafa. As relações entre dança e música foram um desafio particular. Quando compunha minhas danças, o ponto de partida era sempre a música. Desde as primeiras coreografias foi assim. Uma música me inspirava a dançar. Começava a escutá-la repetidas vezes durante um tempo até que ela ficasse marcada na minha memória. Depois, a sonoridade se transformava em imagens de movimentos no meu pensamento. Deixava a música tocar, ia dançando e compondo. Susanne K. Langer consegue definir precisamente o que me ocorria, quando em seu livro *Sentimento e Forma* (2006) discorre a respeito daqueles que acreditam que a essência da dança é musical:

[...] o dançarino expressa por gestos aquilo que ele sente como o conteúdo emocional da música que é a causa eficiente e sustentadora de sua dança. (...) Pode-se na realidade dizer que ele está “dançando a música”. (LANGER, 2006, p. 177-8).

Durante meu primeiro contato com esse texto, acreditei ter encontrado o conceito perfeito de dança. Contudo, a autora evidencia que essa é apenas uma das formulações possíveis, a mais amplamente aceita, fazendo parte de uma literatura que ela denomina pseudoestética, a qual seria responsável por algumas interpretações equivocadas sobre dança. Porém, identificada com essa definição e tendo como fundamento para meus trabalhos coreográficos o que Langer define como essência musical da dança, passei a sentir-me integrante de um conjunto que agrega Isadora Duncan<sup>2</sup>, Alexander Sakharoff<sup>3</sup> e Jacques Dalcroze<sup>4</sup>.

Minha educação musical foi iniciada na infância. Meu pai é *luthier*<sup>5</sup>, foi um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília, eu estudei flauta doce e cheguei a tocar com ele, dos 7 aos 10 anos de idade. Aprendi muito sobre música, mas desde criança eu sentia mais prazer em dançar e foi esse prazer que impulsionou meu investimento pessoal em formação artística e profissional nessa área. Tive aulas de jazz e balé clássico em academias de Brasília. O investimento foi tamanho que motivou o ingresso nos cursos de bacharelado e licenciatura em dança da UNICAMP em 1991, com o objetivo de adquirir conhecimentos específicos. Com o passar dos anos na graduação, contudo, aquele prazer indescritível foi sobreposto por uma série de angústias, inseguranças e dúvidas. Dança não era aquilo que eu conhecia antes do vestibular? Eu não sabia dançar, nunca soube o que era dançar? Tive um bloqueio criativo de dois anos, pois minhas referências não me serviam para nada no bacharelado e eu acreditava que nunca mais teria a capacidade de coreografar algo que merecesse ser denominado

---

<sup>2</sup> Isadora Duncan foi uma das precursoras da dança moderna no Ocidente e, como aponta Susanne K. Langer em *Sentimento e Forma*, sua percepção era a de que “não havia ‘música de dança’, mas apenas música pura reproduzida como dança” (2006, p. 178).

<sup>3</sup> Autor da obra *Reflexions sur la musique et sur la danse*, dizia ter aprendido “a dançar a própria música” com Isadora Duncan” (LANGER, 2006, p. 178), em vez de dançar ao som da música.

<sup>4</sup> Criador do método *Eurythmics*, tinha como formação a área de música e foi professor de vários ícones da dança moderna. Dalcroze “acreditava que a dança podia expressar em movimentos corporais os mesmos padrões de movimento que a música cria para o ouvido” (LANGER, 2006, p. 178).

<sup>5</sup> Profissional especializado na fabricação e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância.

dança. O processo doloroso me transformou em uma artista consciente dos contextos e cenários contemporâneos, porém frustrada e bastante infeliz<sup>6</sup>.

Tranquei o curso de licenciatura (que concluiria em 2003) e me tornei bacharel em dança em 1995, aos vinte e um anos de idade. Retornei a Brasília em 1996, mas a falta de identificação com a cidade trouxe uma sensação de vazio e de perda de identidade. Talvez àquela época o cenário artístico e cultural brasiliense tenha representado uma transição, um local de passagem onde eu não conseguia me relacionar, me localizar e dar continuidade à minha história. O mercado de trabalho da área de dança era desafiador e minha iniciativa em abrir um estúdio de aulas e criação deu errado. Escolhi desenvolver habilidades profissionais com a dança do ventre, possivelmente motivada por minha percepção da intimidade entre dança e música. Lembro-me de ter ficado maravilhada ao assistir a uma espécie de desafio repentista – de pergunta e resposta – entre uma dançarina do ventre e um percussionista, no início dos anos 1990. Vislumbrei no corpo daquela mulher a encarnação das batidas, o próprio ritmo musical parecia estar “vivo” naqueles quadris. Para mim, foi quase natural coreografar a partir dos elementos das danças árabes, num contexto em que música e dança são inseparáveis e o grande desafio é exatamente manter esse “casamento”. Assim que entrei em contato com essa dança eu costumava ficar imersa ouvindo os ritmos e imaginando os passos.

Nos últimos anos da década de 1990 a dança do ventre ocupava lugar de destaque no imaginário brasileiro. A casa de chá *Khan El Khalili* em São Paulo promovia eventos com características dos contos das mil e uma noites. O que mais impressionava a população da classe média brasiliense – incluindo minha família – eram os relatos de que as “bailarinas do ventre” eram tratadas com muito respeito e eram bem remuneradas. Meu investimento teve um rápido retorno com oportunidades de dar aulas e dançar ganhando cachê. Além do retorno financeiro, após quase uma década, reencontrei o prazer em dançar, aquele prazer que sentia nas primeiras aulas de dança na infância. Experimentei, também, outro tipo de prazer: o *feedback* imediato das reações do público. Meu relato se refere à prática de uma dança do ventre que se faz em contato direto com a plateia, preferencialmente de improviso. Nesses eventos as pessoas

---

<sup>6</sup> Atualmente dou aulas no curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília e com bastante tristeza ouço dos estudantes que eles também têm perdido o prazer em dançar e sentem-se cada vez mais infelizes. Pretendo investigar esse fenômeno logo que tiver oportunidade.

que assistem às danças batem palmas, gritam, ululam e se levantam para dançar conosco quando gostam da apresentação. As dançarinas podem aferir a qualidade de suas danças no “aqui e agora”. Em 1997, estruturei a companhia amadora *Aiua!*, que desenvolveu um repertório de experimentos variados, mantendo a característica principal de minha forma de coreografar, baseada na música. Costumávamos realizar apresentações improvisadas, em festas particulares, grandes eventos, praças, restaurantes, barcos e outros locais alternativos.

A dança do ventre rendeu-me inúmeros frutos e um enorme prazer, incluindo a oportunidade de focalizá-la como objeto de investigação por dois anos durante o mestrado. Como resultado dessa pesquisa, defendi em 2006 a dissertação “...5,6,7,∞... Do oito ao infinito : por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente”, no Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília<sup>7</sup>. Complementando a pesquisa realizei algumas performances artísticas: o solo *Impressão Corporal*<sup>8</sup> (figs. 04 a-b, figs. 05 a-c), que abordava questões de gênero e experiências vividas durante a pesquisa de campo conduzida no Egito em novembro de 2005; o duo *Desejo*<sup>9</sup> (fig. 02) com Leonardo Camarcio que trata de tabus e outras questões relacionadas à sexualidade; a performance *Artefício* (fig. 01), que questiona os padrões de beleza e as intervenções estéticas cirúrgicas e o ensaio *Dancerratensis*<sup>10</sup> (fig. 03), com a temática do cerrado brasileiro em pesquisa de campo no Parque Ecológico Olhos D’água da Asa Norte. Os dois últimos trabalhos foram produzidos com a Companhia de Dança *Aiua!*.

---

<sup>7</sup> Sob a orientação da Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto, a pesquisa apresentava a dança do ventre como tema válido para uma pesquisa acadêmica, partindo da constatação de que essa manifestação artística era pouco estudada nos meios universitários brasileiros, já que à época não constava de monografias, dissertações ou teses existentes nas principais bibliotecas do país no início da investigação – em março de 2003. A invisibilidade e o silêncio sobre o tema foram interpretados como preconceito sobre essa dança e também como resultados dos equívocos relacionados à sua prática. A pesquisa foi realizada nas seguintes etapas: desenvolvimento de uma metodologia específica para abordar o tema, apoiada em entrevistas e pesquisa de campo, bem como em dados teóricos disponíveis nos livros encontrados e publicações eletrônicas, com o suporte de teóricos como Bachelard, Artaud, Deleuze e Guattari, Foucault, Geertz, Luigi Pareyson, Bhabha, entre outros. Como resultado, além do texto escrito, foram criadas performances artísticas apresentadas em diversos eventos e as derivações reflexivas que me trouxeram a esse doutorado.

<sup>8</sup> Disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=a1aHaDQpNU0>>

<sup>9</sup> Desenvolvido como processo composicional durante a disciplina Poéticas Contemporâneas, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar, no Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=6bKZ4tsPTYs>>

<sup>10</sup> Essas duas performances não tiveram registros em vídeo, apenas fotográfico.



**Figura 01 - Performance Artefício**  
(Faculdade de Direito - UnB: Cabaret Macunaíma / 2005). Arquivo Pessoal da Autora



**Figura 02 - Performance Desejo**  
(Departamento de Artes Cênicas - UnB / 2004). Arquivo Pessoal da Autora

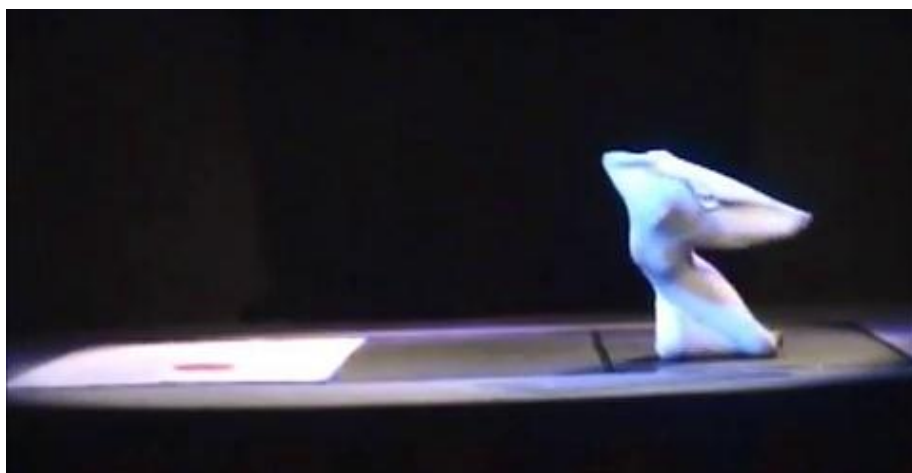




**Figura 03 - Performance Dancerratensis  
(Parque Olhos D'água – 2005). Arquivo Pessoal da Autora**

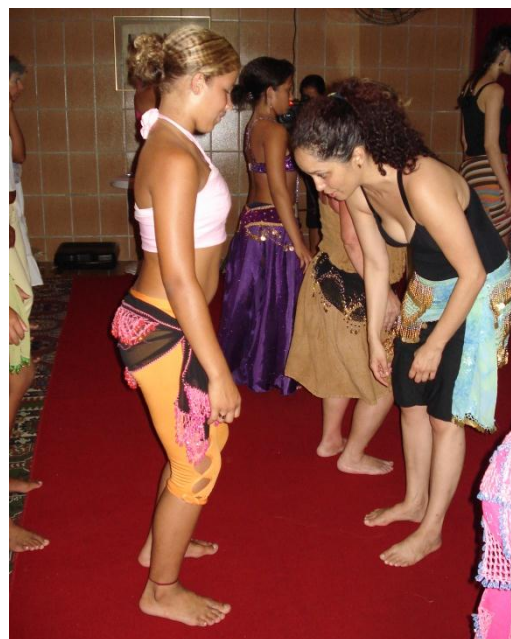


**Figuras 04 a e b - Impressão Corporal  
(Sequência de Vídeo - 2006)**



Figuras 05 a-c- Impressão Corporal - danças com tubo de tecido  
(Sequências de Vídeo - 2006)

Abordar a dança do ventre no mundo acadêmico permitiu-me observar e definir alguns conceitos sobre sua prática, além de motivar minha dedicação constante à busca de conhecimentos sobre o tema. Posteriormente à defesa do mestrado, dediquei-me aos aspectos pedagógicos dessa dança e desenvolvi metodologias para ressignificar a corporeidade de adolescentes e mulheres em situação de violência sexual, trabalhando como consultora da Organização Internacional do Trabalho (OIT), na OnG Camará, em São Vicente - SP (figuras 6 a-c) e no Centro de Saúde Adolescente, em Brasília - DF.



Figuras 06 a-c - Trabalho realizado na OnG Camará, como consultora da OIT em 2007.

Em 2009, procurando manter o diálogo entre criação artística e ensino de dança, concebi o projeto *Poéticas Sensoriais* (fig. 07), juntamente com Flávia Amadeu<sup>11</sup> e Eufrasio Prates, colegas pesquisadores que conheci no decurso do mestrado. Esse projeto multidisciplinar unia dança, artes visuais e música para criar um ambiente onde pessoas com e sem deficiências se relacionavam para improvisar e compor. No ano seguinte, fomos contemplados pelo Fundo de Apoio à Cultura – FAC, da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Distrito Federal. Amadeu criou figurinos que proporcionavam diferentes sensações táteis para que os cegos pudessem identificar com quem estavam interagindo durante as danças. Prates também desenvolveu um sistema que mapeava o espaço cênico, de modo que era possível distinguir pelas sonoridades em qual quadrante do espaço se estava dançando. Para os surdos, estímulos visuais eram projetados nas paredes, também indicando a mudança das sonoridades. Detalhes desse projeto podem ser obtidos na página <http://poeticassensoriais.weebly.com>.



**Figura 07 - Participantes do Projeto Poéticas Sensoriais  
(arquivo pessoal da autora)**

Essas experiências, repletas de conteúdo emocional e reflexões sobre a vida em sociedade, contribuíram para reforçar minhas crenças e valores, consolidando meu perfil como docente. Eu sentia que precisava estudar mais e, por isso, decidi cursar o doutorado. Fui aprovada na seleção do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, em março de 2010, com o objetivo de aprofundar minha formação prático-teórica em dança. No segundo semestre daquele mesmo ano, durante a disciplina Produção e

---

<sup>11</sup> Doutoranda em Artes e Novas Mídias na Universidade de Plymouth, Inglaterra, bolsista da CAPES. Mestre em Arte Contemporânea da UnB, na linha de pesquisa Arte & Tecnologia, com pesquisa interdisciplinar envolvendo vestimentas computacionais, novos materiais, desenvolvimento sustentável e tecnologia. É designer e artista.



Realização Artística, do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB<sup>12</sup> fui responsável pela montagem de um trecho coreográfico composto com base na música *Shlounik Yani Shlounik* de autoria de Setrak Sarkissian<sup>13</sup>, intitulado *HΦmens*<sup>14</sup> (fig. 08). Minha forma de coreografar com base na música ficou evidente. A partir daquela experiência, senti que precisava conduzir pesquisas mais profundas no que dizia respeito aos processos composicionais para a cena – linha de pesquisa à qual eu estava vinculada como doutoranda. Também almejava encontrar identificações para a minha dança e resgatar meu prazer em dançar. No exercício proposto durante a disciplina, ainda que houvesse um roteiro inspirado no texto “As Suplicantes” de Ésquilo, utilizado por todos os estudantes, foi a música que me inspirou a coreografar a movimentação e articulou todas as partes daquela dança. Percebi também que, em se tratando de trabalho coletivo, as propostas com a dança do ventre me bastavam. Mas comecei a me cobrar algo mais. As buscas acadêmicas me levaram a um momento solitário de pesquisas coreográficas.



**Figura 08 - HΦmens**  
(Cometa Cenas - novembro de 2010). Arquivo Pessoal da autora.

<sup>12</sup> Ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Mota, a disciplina consistia em estudar diversos textos, concentrando-se em uma Tragédia Grega, naquele semestre “As Suplicantes” de Ésquilo. A partir desse material cada estudante – com base em seu universo particular de produção artística – produziria uma obra de arte. No meu caso, utilizei a dança do ventre com a companhia de dança da qual fazia parte.

<sup>13</sup> Percussionista libanês especializado em música árabe.

<sup>14</sup> Disponível em meu canal no Youtube no endereço: < <http://youtu.be/DUu3olQneCU>>

Em julho de 2010, ingressei por meio de concurso como professora efetiva da área de Pedagogia da Dança na primeira graduação em dança da Região Centro-Oeste: a Licenciatura do IFB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília. Esse ingresso foi quase simultâneo à minha aprovação como pesquisadora no doutorado. A confluência das minhas identidades de docente, pesquisadora e artista foram determinantes para a investigação. Decidi realizar uma série de propostas para sair do que eu considerava minha zona de conforto, propostas estas que integram a presente tese.

Para desenvolver esse desafio, experimentos com improvisação em dança e exercícios de composição coreográfica ocorreram em diversas etapas, sendo uma delas em parceria com Eufrasio Prates, que aprimorou o sistema computadorizado com o qual trabalhamos no projeto *Poéticas Sensoriais*. Esse sistema utiliza sinais visuais de movimento, captados em webcams, para promover alterações em músicas previamente compostas e/ou produzir sons sintéticos, gerados no próprio computador. Desenvolvido em Max/MSP/Jitter, o sistema computacional faz uso de bibliotecas experimentais (como Jamoma e FTM/Ircam) para oferecer um conjunto de ferramentas de geração de som em tempo real, ou seja, para funcionar como um *ensemble* musical digital operado simultaneamente por diversas interfaces não convencionais. Trataremos disso com maiores detalhes em capítulo específico.

Inicialmente, os laboratórios de criação foram conduzidos a partir do meu repertório de movimentos e inspirações diversas, com base em pesquisas sobre manifestações culturais brasileiras, pois eu senti necessidade de me aproximar do arcabouço cultural do meu país de origem. Incomodava-me o fato de eu costumeiramente ser identificada como dançarina do ventre, mesmo tendo vasta experiência com um grupo de danças do Brasil durante minha graduação na UNICAMP, com vivências em pesquisas de campo em parceria com Lara Rodrigues<sup>15</sup>. Durante alguns anos estivemos em turnê por várias cidades, nos apresentando com um repertório variado e rico, e esse meu aspecto havia sido ofuscado pela identificação com a “odalisca”. Em 2012, desafiada a ministrar também a unidade curricular de Danças do Brasil, como docente no IFB, eu resolvi embarcar nessa pesquisa munida de referenciais

---

<sup>15</sup> Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professora efetiva do Curso de Graduação em Dança da UFBA.

que me levassem a um aprofundamento nesse universo. Dentre as manifestações pesquisadas destacam-se o samba, as danças de orixás, o coco e a capoeira, assim como elementos visuais na forma de xilogravuras e esculturas de mestres como Gilvan Samico<sup>16</sup> e Vitalino<sup>17</sup>, as obras literárias de Ariano Suassuna<sup>18</sup> e suas adaptações para o teatro, cinema e televisão. Foram de grande importância as músicas do Movimento Armorial<sup>19</sup> e minhas pesquisas sobre as danças de Antônio Nóbrega<sup>20</sup> e do Grupo Grial<sup>21</sup> – duas derivações desse movimento cultural pernambucano.

Conduzi, sozinha, as primeiras sessões de improvisação, realizadas nos meses de abril a junho de 2012, guiadas pela reprodução ininterrupta em aparelho sonoro de uma coletânea de músicas selecionadas do repertório pesquisado dentre as manifestações brasileiras, além de algumas músicas árabes. O exercício consistia em deixar-me permear pela sonoridade, tendo na memória as imagens e narrativas pesquisadas, buscando um estado de consciência semelhante ao da “*Power Wave*” (Onda de Energia) de Gabrielle Roth (2003). Essa prática consiste em deixar-se levar pela pulsação de cinco ritmos musicais, que a autora divide nas categorias: fluente, staccato, caos, lírico e calmaria, levando a um estado de introspecção meditativa que promove uma espécie de transe consciente. Essas sessões se mostraram eficientes para me ajudar a superar a tendência à padronização fragmentária no ato de dançar, desconstruindo padrões coreográficos restritos a modelos predefinidos.

Essas improvisações permitiram a identificação de certas qualidades de movimento que posteriormente serviram como matéria-prima para a etapa seguinte, na qual o sistema computadorizado foi utilizado para dissociar a dança da execução da música. Era uma movimentação com bastante enraizamento, foco no quadril e nas

---

<sup>16</sup> Gilvan Samico foi um pintor, desenhista e gravurista pernambucano de grande expressão, integrante do Movimento Armorial a convite de Ariano Suassuna.

<sup>17</sup> Mestre Vitalino foi um ceramista popular brasileiro, cuja obra inspira muitas das cerâmicas que se encontram presentes até hoje no artesanato do nordeste do Brasil, especialmente em Caruaru – sua cidade natal.

<sup>18</sup> Membro da Academia Brasileira de Letras, Fundador do Movimento Armorial, dramaturgo, romancista, poeta, professor de estética, atualmente é secretário de assessoria ao governador do Estado de Pernambuco.

<sup>19</sup> O Movimento Armorial foi criado em 1970 com iniciativa liderada por Ariano Suassuna, na intenção de desenvolver uma arte brasileira erudita fundamentada na cultura popular. Suas características principais são a passagem poética da oralidade para a escrita, a elaboração de obras das artes plásticas e a renovação das variadas formas artísticas com a proposição de novos temas.

<sup>20</sup> Multiartista, multinstrumentista pernambucano, foi integrante do Movimento Armorial e atualmente desenvolve um trabalho de grande relevância para a cultura popular brasileira.

<sup>21</sup> O Grupo Grial é uma companhia de Dança que foi fundada em 1997 pela bailarina e coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo a convite do escritor Ariano Suassuna, desejoso de retomar a pesquisa sobre uma linguagem Armorial na Dança.

mãos, alguns resquícios de movimentos da capoeira, principalmente quando eu ia para o nível baixo. Os giros eram impulsionados pelo quadril, os deslocamentos contavam com muitos apoios dos calcanhares e recorrência das mãos espalmadas. Após passar alguns meses dependendo da inspiração musical para dançar, decidi inverter a ação. Selecionei os movimentos produzidos com base na sonoridade para montar um repertório. Esse repertório seria utilizado para alterar as músicas. O principal desafio era lidar com essas alterações porque a sensação que eu tinha era de ruptura com minha noção de tempo e espaço. Como o movimento era responsável pela produção de som e antes o som era o impulso para o movimento, tive a impressão de que eu estava dançando algo que estaria por vir, estranhamente “adivinhando” os movimentos que gerariam as alterações sonoras. Sensação de perda do controle sobre a movimentação. Comecei a me perguntar se outras pessoas teriam a mesma sensação, fiquei curiosa sobre outros tipos de sensação que poderiam surgir. Então, aventando a possibilidade de testar o sistema com outros dançarinos, decidi ampliar o círculo dessa experiência, o que acabou por lançar a semente para o nascimento do Corpo Baletroacústico. Essa etapa ocorreu no segundo semestre de 2012. Em poucos meses de existência, o grupo foi contemplado com o prêmio Coletividea - Coletivos Criativos, do Ministério da Cultura e recebeu convite para dançar na 3ª Semana Digiarte da cidade de Anápolis - GO, indicando que o caminho trilhado era, no mínimo, promissor.

Ainda sensibilizada pelas experiências, tive contato com as teorias de André Lepecki (2006, 2007, 2010) sobre dança. Seu conceito de “coreografia como dispositivo de captura” (2007) foi bastante intrigante, sobretudo enquanto eu questionava meus processos de composição. Aprofundarei essa discussão mais adiante, porém de forma simplificada, esse conceito pode ser compreendido da seguinte forma: a ordenação dos movimentos em sequências coreográficas teria como resultado uma espécie de aprisionamento da dança. Com uma visão crítica apurada, Lepecki propõe que artistas contemporâneos utilizem alternativas para evitar essa armadilha. Seria o sistema que eu utilizava junto com Eufrasio Prates uma dessas alternativas? Precisaríamos testar essa hipótese.

Convidamos, assim, inicialmente três dançarinos para experimentar o sistema junto comigo. Nós traríamos coreografias prontas, que seriam executadas em tempo real e registradas em vídeo para posterior avaliação. Deveríamos dançar uma vez sem qualquer alteração da música e em seguida, nossos movimentos seriam responsáveis



pela aceleração ou desaceleração da música executada. Algumas questões nos motivavam. O que aconteceria durante a experiência? Que sensações seriam despertadas? Conseguiríamos manter a sequência de movimentos? Iríamos paralisar? Teríamos estímulo para desenvolver uma nova sequência coreográfica em tempo real a partir daquela previamente composta? Deixaríamos de lado a composição anterior e criaríamos uma nova dança que se adaptasse às alterações da música?

Meus processos de composição foram totalmente transformados pelas experiências que conduzimos. Inicialmente eu não tinha a intenção de desenvolver uma metodologia de ensino, mas durante o processo essa foi uma das consequências da conciliação dos meus papéis de pesquisadora, dançarina e docente de uma licenciatura em dança. Essa tese tem, portanto, como objetivo principal introduzir o processo *transcoreográfico* para o ensino da dança, apresentando-o como alternativa pedagógica para a área. Destacam-se entre os objetivos específicos: colocar em pauta de discussão as relações estabelecidas entre os vários agentes do fazer artístico da área de dança nos processos de composição, bem como a criação artística e seus aspectos pedagógicos; discutir as possibilidades de utilização das novas tecnologias como ferramentas metodológicas para o ensino e para a criação artística na área de dança; analisar o termo coreografia e apresentar o neologismo *transcoreografia*.

Na abertura dessa tese, parto da questão “que dança me move?”, descrevendo no primeiro capítulo o percurso de meus processos solitários de pesquisa gestual e bibliográfica, explicitando os estímulos motivadores para a pesquisa. São abordados alguns conceitos de André Lepecki – como a descrição de um projeto cinético para a modernidade, com base em teorias de John Martin, bem como sua noção do “idiota automovente” e de “coreografia como dispositivo de captura”. A ideia de corporeidades brasileiras está presente nos estímulos pesquisados durante minha investigação por minhas identidades como dançarina, referenciada em autores como Antônio Nóbrega, Graziela Rodrigues e Mário de Andrade. Nesse capítulo também abordo a utilização de aparatos das novas tecnologias como ferramentas pedagógicas para o trabalho com a improvisação em dança, ao refletir sobre a dependência do estímulo musical para compor minhas danças e, posteriormente, quando convido outros dançarinos a fazer parte da investigação. Com a percepção de que os processos criativos desencadearam um empreendimento didático, a abordagem do tema da docência artística passou a ser incontornável. Esse capítulo fornece a base sustentadora do projeto contido nessa tese,

demonstrando suas primeiras iniciativas e hipóteses, assim como os aportes teóricos iniciais que fundamentaram as ações realizadas. Apresenta também algumas modificações adotadas durante o processo.

No segundo capítulo, uma descrição densa dos procedimentos permite a reflexão sobre a proposta pedagógica desenvolvida para as ações artísticas conduzidas durante a pesquisa, tendo como base algumas referências do ensino da dança. Como recorte, utilizo o processo que deu origem ao coletivo artístico Corpo Baletroacústico e especialmente à composição da Festa do Fim do Mundo. Nesse capítulo são inseridas algumas falas dos dançarinos integrantes do coletivo que estiveram presentes durante os laboratórios criativos. Aos poucos, percebe-se que a metodologia das ações criativas desenvolvida durante o processo é uma soma de vários outros procedimentos que construí ao longo de minha vida como artista e docente. Essa é a parte do texto que delinea o objeto da pesquisa, por meio de um recorte das ações desenvolvidas durante o processo criativo vivenciado em uma ação concreta, com um coletivo que se originou durante o percurso. As análises conduzidas nessa parte da tese servirão como exemplo para a compreensão daquilo que passaremos a chamar, em seguida, de *Processo Transcoreográfico*.

No capítulo três apresento a definição de *Processo Transcoreográfico*, ampliando a análise sobre a metodologia desenvolvida no capítulo anterior. Também realizo uma abordagem sobre o termo coreografia, a partir de um estudo detalhado de sua etimologia, remetendo-me a suas origens que remontam ao século XVI. Abordo aspectos históricos relacionados à prática de coreografar, incluindo aqueles que se referem à notação coreográfica – sentido literal de sua etimologia – e à arte de compor danças, que passou a ser a referência mais conhecida de seu termo a partir da modernidade, sem ignorar que essa tarefa é realizada desde a antiguidade. Esse estudo serve de base para a proposta de um novo termo – *transcoreografia* – que estará sustentado também por uma análise dos conceitos de coreografia enunciados por filósofos, coreógrafos e educadores da dança. Para compreender o conceito de *transcoreografia* considero pertinente abordar o conceito de coreografia, já que este conceito (como iremos perceber durante as análises apresentadas na tese) não está diretamente relacionado ao seu significado etimológico. O terceiro capítulo, portanto, tem como objetivo apresentar o *Processo Transcoreográfico* como proposta pedagógica e resultado de todo o estudo realizado durante esse doutorado.

Por fim, a parte “O eterno desejo de ir além” apresenta as conclusões dessa pesquisa, arrematando o texto da tese com uma série de constatações, reflexões e análises a respeito do que foi vivenciado e discutido no corpo do texto. É o momento em que a tese se abre para permitir o diálogo com outros pesquisadores da área e com quaisquer pessoas interessadas em realizar o atravessamento que a partícula *trans* nos convida a experimentar, para que o intercâmbio de ideias persista pelo espaço e tempo, no eterno desejo de ir além dos limites dessas folhas impressas.



**Figura 09 - Eu, dançando com o Corpo Baletroacústico.  
(Fotografia: Samir Andreoli. IFB, dezembro de 2012)**

## 1. Que dança me move?

*“Eu queria era dançar aquela dança estado de alma,  
aquela dança que fosse assim um pensamento, uma emoção,  
a dança vida, porque vida é movimento, e dança é movimento”*

**Eros Volúcia**

No programa “Clodovil Abre o Jogo” da CNT, 1982.

Antes de ter contato com os textos de André Lepecki eu compartilhava com Eros Volúcia a crença de que dança<sup>22</sup> é movimento. Porém, em seu livro *Exhausting Dance* (2006), em diversos de seus artigos e palestras, Lepecki interroga se a dança está de fato fundamentada no movimento. Diz ainda que o alinhamento inextricável entre movimento e dança foi uma operação histórica realizada recentemente (Ibid., p. 02). Essa noção estaria associada ao modernismo, tendo sido disseminada pelo crítico de dança estadunidense John Martin – militante da expressividade e criador da metodologia metacinese<sup>23</sup> – durante uma série de palestras proferidas na *New School* de Nova Iorque em 1933, quando defendeu a ideia de que a única substância da dança é o movimento. As ideias principais retiradas dessas palestras foram compiladas e estão disponíveis em português, na edição do livro *A dança moderna* de Martin (2010), onde pude ter contato direto com a fonte citada por Lepecki para melhor compreender tais noções e questionamentos que haviam me deixado atônita e sem fôlego. Afinal, dançar não era mover-me? Então, antes do modernismo dança não era movimento?

<sup>22</sup> Quando me refiro à dança nessa tese, e especificamente neste capítulo, estou tomando como recorte a dança enquanto manifestação artística. Conceituar dança é uma tarefa de grande dificuldade, tarefa esta que já foi empreendida por diversos teóricos ao longo de diversas épocas. A introdução da antologia *What Is Dance?* (COPELAND & COHEN org., 1983) apresenta a questão de um modo interessante e didático. Os autores dividem os teóricos que buscaram conceitos para definir o que é dança em três categorias: os que acreditam que dança é mímese, os que defendem que dança é forma e aqueles que afirmam que a dança é a arte da expressividade. Após realizar essa divisão, demonstram as falhas de cada uma dessas categorias. A conclusão a que eu cheguei, após quatro anos de tentativas para definir o que é dança, foi a de que os conceitos não dão conta de tudo o que a dança de fato é. Não me encaixando, por exemplo, em nenhuma das categorias apresentadas pelos organizadores de *What Is Dance* acredito que dança, enquanto manifestação artística, pode ser ao mesmo tempo mímese, forma e expressão. Em alguns casos pode não ser mimética. Isso não faz com que perca sua essência enquanto dança e arte. Essa discussão poderia se estender, fornecendo material para muitos capítulos, e o tema em si não é um dos focos dessa tese.

<sup>23</sup> Metodologia desenvolvida para definir “a transferência de um conceito estético-emocional da consciência de um indivíduo para a de outro” (MARTIN, 2010, p. 23).

Para falar sobre o que havia antes da modernidade, André Lepecki cita o historiador da dança Rodocanachi que teria sido, por sua vez, citado por Mark Franko na obra *The Dancing Body in Renaissance Choreography* (1986), afirmando que na coreografia renascentista o movimento era uma das últimas preocupações de um dançarino (LEPECKI, 2006, p. 02). Com o que se preocupavam então? E eu, com o que me preocupo ao dançar? Percebi que talvez eu precisasse me preocupar também com outras coisas que não exclusivamente o movimento. Lembrei-me de que a dança é composta por outros elementos, além do movimento, que muitas vezes são esquecidos em detrimento dessa primazia pelo cinético. Outras coisas compõem a dança. Quais elementos são esses, que por vezes nos passam despercebidos ou permanecem com menos valor? Expressão dramática, roteiro, cenário, figurinos, trilha sonora, não seriam todos esses elementos fundamentais para as composições coreográficas? Desde quando a dança para mim tinha se transformado na seguinte imagem: um corpo nu, em movimento, no espaço vazio, em silêncio?

John Martin diz que “antes, o movimento era apenas incidental” (2010, p. 14), referindo-se à dança clássica cujos elementos fundamentais seriam as poses e as atitudes combinadas. Conforme o autor, a movimentação que integrava essas poses e atitudes era irrelevante, porque havia uma intenção de “esconder a ação muscular”, como se essas ações estivessem sendo executadas por forças externas e não houvesse esforço por parte dos bailarinos (Ibid., loc. cit.). Classificando as composições de Isadora Duncan e de Ruth St. Denis como “danças românticas” porque se inspiravam em músicas românticas e em poses de cerâmicas gregas e motivos provenientes da arte oriental, dizia que essas danças também não estavam fundamentadas no movimento, mas na “ideia emocional” (Ibid., p. 15). Essa ideia era “comunicada em grande parte pela música e (...) por uma concentração mental exagerada” (Ibid., loc. cit.). As alegações de Martin devem ser relativizadas, visto que Isadora Duncan já estava atenta aos movimentos e suas qualidades, particularmente no que diz respeito à liberdade que ela almejava, no combate à rigidez das formas da dança clássica. Faz-se necessário observar que as ideias de Martin foram elaboradas em uma época de mudanças e efervescências, ele foi o primeiro crítico de dança em tempo integral no jornal *The New York Times*, quando a dança se transformava esteticamente e o público ainda estava se acostumando com as novidades que a dança moderna trazia para os palcos. A aversão que a audiência sentia pelas novas formas, formas que agradavam sobremaneira ao crítico, fez com que ele

assumisse a difícil missão de convencer os espectadores de que a experiência estética deveria ocorrer no plano emocional, passada de indivíduo para indivíduo por meio das sensações, em vez de ser interpretada por processos mentais com rigor intelectual (BURKE, 2009, p. 292). Talvez essa missão o tenha tornado tendencioso nas alegações a respeito das danças que existiam antes daquelas que ele defendia com tanto empenho. Para Martin, a audiência deveria internalizar os movimentos dançados e senti-los, em vez de ser enredada pelas narrativas das danças pantomímicas de personagens caracterizadas com histórias que eram passadas pelas ideias visualizadas em cena. Desse modo, mobilizou-se a estudar a relação entre a materialidade do corpo dançante e as sensações daquele que o assiste, desenvolvendo o conceito de metacinese, aproximando-se de uma das definições de cinestesia, que além de ser a capacidade de reconhecermos nossos movimentos e localização espacial, nos fornece a habilidade de identificação com outros seres humanos em cena, por compartilharmos a fisicidade de corpo movente. Devido às causas que defendia e aos estudos que conduziu, era muito importante para John Martin promover a ideia de que a essência da dança era o movimento, bem como a afirmação de que somente a partir da Era Moderna essa essência teria passado a ser de fato valorizada.

Quando se refere à Renascença, André Lepecki afirma que coreograficamente a relação entre dança e movimento era apenas secundária (2006, p. 02). Inicialmente, ao tomar contato com a noção de que dança e movimento não eram sinônimos, supus que a justificativa estaria no fato de as pausas, os silêncios e a imobilidade também fazerem parte da tessitura da dança. Buscando outras referências sobre esse tema, encontrei informações que complementam a afirmação de Lepecki a respeito das transições conceituais pelas quais a dança passou ao longo de diferentes períodos históricos. Marianna Monteiro narra a época do balé de corte, gênero praticado exclusivamente pela elite, reunindo tanto profissionais quanto amadores em um espetáculo que fazia parte de um conjunto de obras apresentadas com o objetivo de divertir a realeza (2006, pp. 34-5). A autora aponta que o primeiro balé de corte foi apresentado em 1581 sob o título *Ballet Comique de la Reine*, sendo parte de um festejo de casamento. Realizando uma simbiose entre dança e etiqueta, essas encenações eram utilizadas como “uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais” (Ibid., p. 37). Tão importante quanto a movimentação era a impressão que o dançarino passava aos outros por meio das regras de etiqueta e da representação teatral. Não havia uma fronteira

definida entre público e performer, porque não havia exatamente um palco; as artes encontravam-se misturadas, inexistindo também uma identidade entre balé e dança. Tanto que em citação de M. de Saint Hubert está dito que “(...) para se fazer um belo balé, seis coisas são necessárias: temas, árias, dança, figurinos, máquinas e organização” (apud MONTEIRO, 2006, p. 37 – grifos meus), ou seja, a dança era um dos elementos do balé e não o balé propriamente dito. Isso implica em afirmar-se que em sua origem, a primeira dança organizada como disciplina artística – o balé – não foi desenvolvida com o seu foco voltado exclusivamente para a dança. Quando me refiro à organização da dança como “disciplina artística”, tenho como fundamento as referências de Susanne K. Langer em *Sentimento e Forma* (2006, p. 209).

De acordo com Langer, o marco histórico que separa a dança teatral de outras danças (aquelas realizadas com objetivos que não a apreciação estética, mas para alcançar o êxtase, curar doenças, como prática de adoração religiosa ou parte de um ritual, para celebrar datas festivas etc) está bem definido: é quando se separa aquele que dança daquele que assiste à dança (2006, p. 209). Isso faz com que esse marco esteja relacionado especificamente à origem do balé, pois ainda que durante as encenações dos balés de corte essa fronteira não estivesse totalmente definida, foi a partir dessas representações que a diferenciação entre dançarinos e audiência foi aos poucos sendo realizada. Geograficamente, esse marco histórico situa-se na Europa, nas regiões da Itália e da França dos séculos XVI e XVII, e nessa ocasião o formato que o balé assumiu se deveu em grande parte à interação entre a dança e as outras formas de arte. Essa interação entre as artes era tão significativa quanto os movimentos dos dançarinos, pois ao deixar de ser uma prática social coletiva e requerer maiores preocupações com a representação, as danças precisaram contar com o apoio das artes plásticas para a construção de cenários onde os dançarinos iriam atuar; e de composições musicais aprimoradas. Ao transformar-se em balé, essa prática, com o tempo, se tornaria cada vez mais virtuosa, constituindo assim a “disciplina artística” da dança (Ibid., p. 209). Devemos dar a importância devida à codificação dos passos desenvolvida durante esse período, bem como a todo o aprimoramento técnico que permitiu que o balé se tornasse cada vez mais virtuoso ao longo dos séculos. Quando Martin e Lepecki afirmam que o movimento não era o fundamento da dança clássica, não estão afirmando que ele não teve a sua relevância, porém apontam que ele não era mais importante do que todos os outros elementos que a constituíram.



Tendo contato com essas referências, consegui aos poucos deixar-me permear por novos paradigmas e acessar um universo alternativo de possibilidades criativas. Eu sempre soube que para dançar não bastava eu me mover. Mas Lepecki vai mais longe, apresentando a ideia de um projeto cinético que teria se transformado em um “emblema da modernidade” (LEPECKI, 2010, p. 16). Sua crítica se refere ao projeto de dança que se sustenta em sua definição, como sucessão infinita de movimentos, uma dança composta a partir do que ele chama de “*unstoppable motility*”<sup>24</sup> (2006, p. 03). Depois de refletir sobre as ideias desse vício cinético, passei a ter outra percepção das sessões de improvisação em dança e a me incomodar quando me flagrava num tipo de movimentação que passei a chamar de dança da “idiota automovente” (LEPECKI, 2010, p. 17), quando eu praticamente me sentia obrigada a me mover sem motivo, sem sentido e sem parada. André Lepecki se refere a esse estado de urgência motriz como tendo sido criado por um projeto exterior ao indivíduo, que aos poucos o adotou e agora acredita que precisa estar o tempo todo em movimento (Ibid, p. 16). É bastante comum no mundo contemporâneo percebermos como as pessoas precisam se mover, ter um carro, fazer algo, estar constantemente em ação. Seria uma maneira de nos sentirmos integrados à modernidade na “ilusão de que nos movemos porque queremos” (Ibid., loc. cit.). Ilusão porque não é uma vontade, mas uma urgência gerada por uma demanda externa. Essa questão ficava ainda mais nítida em sessões de improvisação, quando eu me cobrava movimento e velocidade.

Experimentei um *déjà vu*, estava de volta à época de minha graduação, quando constatei que dança não era nada do que eu acreditava até então. Novamente não sabia mais o que era dançar e decidi conduzir uma investigação para redescobrir minha dança porque, assim como Eros Volússia enfatizara em sua entrevista a Clodovil, eu ansiava por um arrebatamento artístico. Desenvolvi, então, para minhas pesquisas, um processo criativo dividido em etapas, partindo de um levantamento dos materiais que poderiam trazer inspirações e, em seguida, passando por experimentos que contaram com a participação de outros artistas. Necessidades e questionamentos foram surgindo ao longo das etapas, alimentando e delineando as etapas posteriores.

---

<sup>24</sup> “mobilidade incessante” (Todas as traduções ao longo do texto são de minha autoria).

## 1.1. Enfrentando a “idiota automovente”

A primeira etapa do meu processo criativo consistiu em um levantamento dos materiais que trariam estímulo à criação. Eu passava por uma crise em relação à minha paixão pela dança do ventre, paixão que já se estendia por tantas décadas, e comecei a acreditar que eu precisava encontrar para a minha dança uma identificação com o Brasil. Interessada pelo Movimento Armorial, fui buscar na obra de Ariano Suassuna os primeiros estímulos para improvisar. Escolhi para ler, dentre as possibilidades, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1964), *Almanaque Armorial* (2008) e *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971). Assisti também ao *Auto da Compadecida* em suas versões para cinema (2000) e televisão (1999).

Com o objetivo de aguçar minha sensibilidade imagética, pesquisei as xilogravuras de Gilvan Samico (fig.10). As texturas e cores me alegravam, eu tinha especial identificação com os temas que também se encaixavam com as leituras que eu vinha realizando e aquilo tudo fazia com que me sentisse imbuída de uma dança colorida, alegre, enraizada, repleta de sentidos, ao mesmo tempo sofrida, suada e difícil.

Para os estímulos sonoros pesquisei composições de artistas da Maurítânia, porque o imaginário dos Mouros me chamava especial atenção, e eu havia investigado que esse povo estava relacionado à história daquele país. Para complementar, recorri aos textos e à pesquisa das artes visuais, às composições da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial, bem como às obras de Antúlio Madureira<sup>25</sup> e Antônio Nóbrega.

---

<sup>25</sup> Licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco, Formado pelo Conservatório Pernambucano e pela Escola de Belas Artes, Antúlio Madureira é músico, compositor e artesão. Cria instrumentos musicais a partir de conceitos obtidos em suas pesquisas com instrumentos populares do nordeste do Brasil.



Figura 10 - O Sagrado. Gilvan Samico, 1997. Xilogravura

Retirado da página:< <http://www.40forever.com.br/livro-mostra-a-arte-de-samico-em-seu-esplendor/>>  
Acessado em 21/08/2012

Munida dessas referências estéticas, iniciei uma imersão solitária em sessões de improvisação tendo como suporte as músicas selecionadas, que eram reproduzidas em aparelhos sonoros de modo ininterrupto por um tempo que costumava variar entre 30 e 50 minutos. O propósito era permitir uma contaminação musical semelhante à da concepção de Gabrielle Roth em sua prática denominada *Power Wave*, que consiste em deixar-se mover a partir dos estímulos das mudanças dos ritmos musicais. Em suas pesquisas, Roth identificou ritmos arquetípicos, que corresponderiam a diferentes estados de ser aos quais ela era transportada durante suas danças. Para estruturar um método que a permitisse compartilhar com outras pessoas suas descobertas, deu nome a cinco ritmos que ela considera essenciais, publicando-os em seu livro *Os Ritmos da Alma* (1997). Esses ritmos, quando praticados em sequência, desencadeariam uma espécie de onda de energia. Inicia-se no ritmo fluente, no qual buscamos enraizamento e movemo-nos evitando interromper o fluxo de movimentos, o que proporciona uma maior ocorrência de padrões curvos e circulares. No ritmo staccato, interrompemos o fluxo propositalmente, causando padrões angulosos com valorização dos intervalos. Representando a crista da onda, o ritmo caos, como o próprio nome sugere, é o momento em que nos permitimos colapsar agitadoamente numa espécie de fluxo repleto

de interrupções, como se os ritmos fluente e staccato estivessem em colisão. A seguir entramos no ritmo mais peculiar, o lírico, quando devemos escolher um padrão de movimentos a ser repetido que deverá desencadear outros padrões de repetição sem uma interferência direta de escolha, buscando uma sensação de que o movimento é iniciado sem que haja um comando específico do seu pensamento. Em sua página eletrônica<sup>26</sup>, a autora nos diz que

*The practice of Lyrical teaches us how to break out of destructive patterns and surrender into the depths of the fluid, creative repetitions of our soulful self, to the integrity and dignity that we often forget is within us. Lyrical is expansive and connects us to our humanity, timeless rhythms, repetitions, patterns and cycles.*<sup>27</sup>

Finalmente, temos o ritmo quietude, quando os movimentos tornam-se mais lentos e conectados à respiração, encerrando a prática. Além do livro e da página na internet, o volume dois do vídeo *Dances of Ecstasy* (2003) é exclusivamente dedicado à *Power Wave*, contendo indicações e mostras de cada um dos ritmos executados pela própria Gabrielle Roth, acompanhada por um grupo de dançarinos. Meu primeiro contato com esse material ocorreu em 2006 e desde então desenvolvo pesquisas sobre a relação entre música, ritmo pessoal, estados de ser, movimento e dança, praticando a onda dos cinco ritmos sempre que possível.

Algumas vezes gravei as músicas pesquisadas numa sequência que me permitia dançar fluente, staccato, caos, lírico e quietude, com as mesmas indicações da *Power Wave*. Eu buscava uma entrega ao ritmo que me deixasse em um estado de alerta e concentração profunda, seguindo as recomendações de Roth de dançar sem esforço. Essa recomendação é repetida diversas vezes e enfatizada pela autora no vídeo, frequentemente associada à ideia de que o dançarino é a própria dança e que, portanto, não se move – é movido. Porém, essa assertiva é diferente da ideia defendida por Lepecki de que na Era Moderna o dançarino acaba por mover-se como um idiota, a partir de uma crença de que é necessário estar constantemente em ação. O movimento que domina o “idiota automovente” de André Lepecki (2010, p. 17) é absolutamente

---

<sup>26</sup> <[www.gabrielleroth.com](http://www.gabrielleroth.com)>. Acesso em 14/10/2012.

<sup>27</sup> A prática do Lírico nos ensina a quebrar padrões destrutivos para que possamos nos render às profundezas das repetições criativas e fluidas de nosso próprio ser repleto de alma, à integridade e dignidade que fazem parte de nós, porém costumamos esquecer. O Lírico é expansivo, nos conecta à nossa humanidade, ritmos infinitos, padrões e ciclos.

distinto do movimento que arrebatava o praticante da *Power Wave* de Roth (2003). Acreditando ter controle sobre seus movimentos, os seres ansiosos hipermoventes de nossa sociedade contemporânea, na realidade estariam apenas obedecendo a um projeto capitalista, no qual a movimentação constante é altamente desejável. Um dos resultados disso é a perda gradual da consciência de si mesmo. No caso da *Power Wave*, apesar de suas danças ocorrerem independentes de comandos conscientes, sua prática contém ações específicas que desencadearão qualidades de movimentos a indivíduos que desejam esses resultados. Aprofundando um pouco mais, a dança de Gabrielle Roth atravessa o corpo, ou melhor, é o corpo. A identidade de quem dança deve se perder durante a prática, a exemplo do que ocorre com os Dervixes-Mevlevi da Turquia (fig. 11). Não é coincidência o fato de que imagens desses dervixes, membros do Sufismo – corrente mística islâmica que reúne aqueles que acreditam na possibilidade da experiência direta com Deus –, sejam utilizadas para ilustrar a parte que se refere à busca pela unidade a partir do transe que se experimenta ao girar, no primeiro volume do DVD *Dances of Ecstasy* (ROTH, 2003). Esses dervixes rodopiantes fazem parte da Ordem Sufi Mevlevi, fundada por sufistas inspirados nos ensinamentos do poeta, jurista e teólogo iraniano Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī (1207-1273), que se baseava na crença de que o giro seria a expressão do amor divino. Percebendo que tudo gira – a Terra, os planetas, os tornados, os redemoinhos – Rūmī disseminou a ideia de que o sopro de Deus impulsionou os giros que deram início à criação do universo. Quem assiste a essa prática de meditação em movimento percebe que o dançarino se ausenta, se transforma, fazendo com que apenas o giro permaneça. Porém, essa identidade que se esvai para que a unidade permaneça, em vez de acarretar a perda da consciência de si, pelo contrário, permite uma ampliação da consciência.



Figura 11 - Dervixes-Mevlevi da Turquia

Imagem retirada do Blog Wonders of Pakistan: <http://wondersofpakistan.wordpress.com/category/sufism/page/2/>.  
Acessado em 04/09/2011

Essa primeira etapa do processo criativo foi vivenciada com a condução de várias sessões de improvisação em dança, que algumas vezes se assemelhavam a práticas de meditação, com entrega e sem esforço. Eu me isolava nas salas de dança do IFB com um aparelho de som e ficava dançando livremente, com músicas e sonoridades que me inspiravam, tendo como estímulo as fontes pesquisadas em busca de identificações com o meu país. Foi uma fase de solidão, de autoconhecimento e questionamentos, um momento importante para enfrentar a dança da “idiota automovente”, trazendo consciência de minhas dificuldades ao improvisar e dos meus hábitos em relação aos movimentos automáticos e de minha dependência musical. Eu buscava uma entrega, mas percebia que em muitos momentos algumas sequências de movimentos aprendidos em aulas de dança se sobressaíam em minha improvisação e meus pensamentos tornavam-se julgamentos. Eu escolhi não registrar essa etapa para não me prender aos referenciais estéticos das formas dançadas, pois decidi que essa fase

era de experimentação, de pesquisa das minhas sensações. Meu principal conflito era o da “idiota automovente”, o de me perceber em um movimento incessante.

## 1.2. Novas tecnologias como estratégia metodológica

Após alguns meses improvisando sozinha e buscando superar a dança da “idiota automovente” concluí que era hora de enfrentar a minha dificuldade em dissociar música e dança. Considerei ser necessário sair da solidão da primeira etapa da pesquisa e convidar alguém para colaborar comigo, observando as relações possíveis entre dança e música. Infinitas são as possibilidades dessa relação e o filósofo Francis Sparshott faz uma análise sobre elas, dizendo que há um leque amplo de cooperações sutis que podem ser estabelecidas (SPARSHOTT, 1995, p. 222). De acordo com o autor, podemos dançar para a música, com a música, paralelamente à música, contra a música, ao redor da música ou sobre ela. Também podemos atravessá-la, dançar sem música ou dançar como se a música estivesse ali (Ibid., p. 223 – grifos meus). Para algumas culturas essa relação transcende a naturalidade porque sequer existe o conceito de suas práticas distintas. Na língua dos Asuriní do Xingu na Amazônia, por exemplo, existe uma única palavra para os atos de cantar e dançar: *oforahai* (MÜLLER, 2004, p. 128). Não se concebe uma ação separada da outra, cantodança; dançocanto. Recentemente conduzi um laboratório criativo na disciplina Danças do Brasil, com a turma do sexto semestre da Licenciatura em Dança do IFB e experimentamos conciliar movimento e voz a partir do imaginário indígena, pesquisado com base em etnias que fizeram parte do arcabouço cultural que constitui o que Darcy Ribeiro (1995) chama de nossa “Matriz Tupi”. Consegui ter a exata dimensão do que é essa sensação de dançar e cantar, de que uma ação era parte da outra e não poderiam estar separadas. Outro exemplo desse tipo de concepção está no tratado de dramaturgia indiano *Natyasastra* (RANGACHARYA, 1996). O conceito *natya* é drama, dança e música em uma única palavra. Para os autores desse que teria sido um dos primeiros tratados de dramaturgia da história da humanidade – cuja origem não tem datação exata, mas remonta a 200a.C. ou 200d.C. – essas três ações também estão concebidas de forma simbiótica.

Com a intenção de observar algumas das possibilidades de interação dessas duas

artes, enriqueci as improvisações utilizando o Sistema Holofractal de Transdução de Música e Imagem (HTMI), desenvolvido por Eufrasio Prates com o objetivo de integrar som e imagem digitais produzidos e processados em tempo real, a partir do movimento corporal. Era um aprimoramento do sistema que já havíamos experimentado em 2009 no projeto *Poéticas Sensoriais*. O software utilizado por Prates, em código aberto, é composto de cerca de vinte módulos de processamento capazes de manipular imagens em movimento capturadas por webcams (fig. 13) ou um kinect (fig. 12), em um fluxo de dados sonoros e visuais, bem como de filtrar e sintetizar novos sons e imagens a partir dos originais. Com a webcam, todo e qualquer movimento captado se transforma em sinal enviado ao computador para alterar ou criar som e imagem. O kinect é um sensor de movimentos desenvolvido pela Microsoft Corporation para videogames interativos que captura imagens pela detecção do calor corporal, mapeando vários corpos, porém concentrando-se no sinal produzido por um corpo de cada vez. Apenas a movimentação do corpo previamente mapeado será transformada em sinal a ser enviado ao computador. Além disso, o kinect consegue distinguir as articulações corporais e pode ser programado para detectar movimentos específicos de cada segmento do corpo. Ou seja, pode-se programar o sistema para que os movimentos do joelho esquerdo promovam a aceleração de uma música e que os movimentos da mão direita a desacelerem, por exemplo. Por causa do nível de detalhamento, optamos por experimentar primeiro a interação com o kinect.



Figura 13 - Webcam

Imagem retirada do site: < <http://www.wisageek.org/what-is-a-webcam.htm> >  
Acessado em 01/12/2012



Figura 12 - Kinect

Imagem retirada do site: < <http://www.magroscomkinect.com/?tag=kinect-2> >  
Acessado em 01/12/2012.



Eu desejava descobrir como o repertório de movimentos pesquisado durante as improvisações conduzidas na solidão da primeira etapa iria interferir nas músicas que eu havia utilizado como estímulo e que, por consequência, eram as músicas que inspiraram a criação daquelas qualidades de movimento. Utilizando a Teoria de Movimento de Rudolf Laban (LABAN, 1978; RENGEL, 2003) para analisar esse repertório, posso descrevê-los da seguinte forma: o uso do espaço variava uniformemente entre direto e flexível; a movimentação possuía peso firme na maior parte das vezes; o tempo tendia a súbito, com velocidade moderada a rápida; a fluência era controlada na maior parte das vezes e raramente livre; as ações mais presentes eram o chicotear e o deslizar; o uso dos níveis era bastante variado, sendo o nível médio o mais frequente. Essas qualidades e fatores de movimento formaram um repertório com giros apoiados nos calcanhares impulsionados pelo quadril, mãos frequentemente espalmadas. Havia também desconstruções de movimentos do meu aprendizado na capoeira (martelos, esquivas, rolês, negativas e fintas), bem como do gestual pesquisado no levantamento bibliográfico realizado nos textos de Mário de Andrade (1982), Graziela Rodrigues (1997, 2003) e na fala de Antônio Nóbrega<sup>28</sup>. Essa pesquisa me forneceu uma base para que eu identificasse um tipo de movimentação que me permitisse delinear algumas características das corporeidades brasileiras, que eu buscava para a minha dança.

Quando assisto à dança de Antônio Nóbrega consigo perceber que há naquele corpo um modo de se mover característico que me permite reconhecer traços da cultura brasileira. Pesquisas acadêmicas atestam o valor de seu trabalho, como no trecho a seguir, retirado da dissertação de mestrado *A Presença Cênica de Antônio Nóbrega*, defendida na UNICAMP:

[...] o trabalho cênico de Antônio Nóbrega é uma linguagem cênica que funde teatralidade, dança, música e elementos plásticos. Esse diálogo multidimensional entre os elementos de representação é bastante significativo, criando uma unidade de discurso onde é possível observá-lo tocando com um olhar de ator, dançando com a musicalidade de um músico e gestualizando com a fluência de um dançarino. Tudo isso relacionado com cenários e figurinos carregados de elementos simbólicos compondo um universo espaço/temporal determinado, em que se reconhece uma gama de traços, sons e gestos originários de múltiplas matrizes culturais populares. (HADDAD, 2002, p. 132)

---

<sup>28</sup> Aula-espetáculo “Mátria: Uma Outra Linha De Tempo Cultural”. Apresentação realizada na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro em 20/06/2011, Brasília – DF.

Durante suas pesquisas de mestrado, Luiz Haddad identificou, na gestualidade do multiartista, os traços da cultura popular. Antônio Nóbrega passou a denominar a cultura popular de “outra linha de tempo cultural<sup>29</sup>”, por não ser a linha de tempo ditada pela cultura socialmente hegemônica “greco-romana-judaica-cristã<sup>30</sup>”. Seria uma cultura paralela, por vezes marginal e, de acordo com Nóbrega, formada por três matrizes principais: africana, indígena e ibérica. Ariano Suassuna<sup>31</sup>, em seus textos, aulas-espetáculos e discursos, destaca a importância do reconhecimento dessas matrizes étnicas e culturais. Em seu livro *O Povo Brasileiro* (1995), Darcy Ribeiro também menciona essas mesmas matrizes em uma narrativa que as entrelaça, sem introduzi-las de maneira esquemática. Uma série homônima de documentários em vídeo foi lançada no ano 2000, contendo 10 programas baseados no conteúdo do livro, incluindo depoimentos do próprio Darcy Ribeiro. Esses documentários ilustram os principais conceitos de *O Povo Brasileiro* e denominam as três matrizes como “Tupi, Lusa e Africana”, dedicando um programa específico a cada uma delas.

O Brasil, com suas dimensões continentais, não possui uma homogeneidade de manifestações culturais. As características diferem de acordo com as regiões do país, principalmente por causa dos processos de colonização e das imigrações. As pesquisas de Nóbrega fizeram com que ele identificasse o batuque como “uma dança que se plasma em todo o Brasil<sup>32</sup>”, criando assim uma espécie de elo comum entre as diversas regiões do país. Graziela Rodrigues, no livro *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* (1997), questionando-se sobre o que caracterizaria um corpo brasileiro, também mencionou o batuque como manifestação recorrente. Nóbrega exemplifica as ocorrências nas diversas regiões do país citando “o tambor de crioula no Maranhão, o coco de roda do Nordeste, o batuque paulista, jongo, dança do cacetinho e carimbó<sup>33</sup>”. Rodrigues destaca dois tipos de batuque: um com características profanas chamado de Bizarrias e os Batuques Sagrados (RODRIGUES, 1997, p. 31). Ambos são unânimes em apontar as características compartilhadas pelos batuques das diferentes regiões do Brasil. Nóbrega não diferencia os tipos de batuques, mas cita exatamente as mesmas características que Rodrigues afirma serem típicas das Bizarrias, “a predominância da formação de roda e

---

<sup>29</sup> Aula-espetáculo “Mátria: Uma Outra Linha De Tempo Cultural”. Falas retiradas do registro sonoro realizado durante essa aula-espetáculo realizada em 20/06/2011.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Exemplo disso na aula-espetáculo “Raízes Populares da Cultura Brasileira”, disponível no sítio do Youtube: < <http://youtu.be/Og9YUagdCZU>>, acessado em 03/08/2013.

<sup>32</sup> Aula-espetáculo “Mátria: Uma Outra Linha De Tempo Cultural”, 20/06/2011.

<sup>33</sup> Idem.

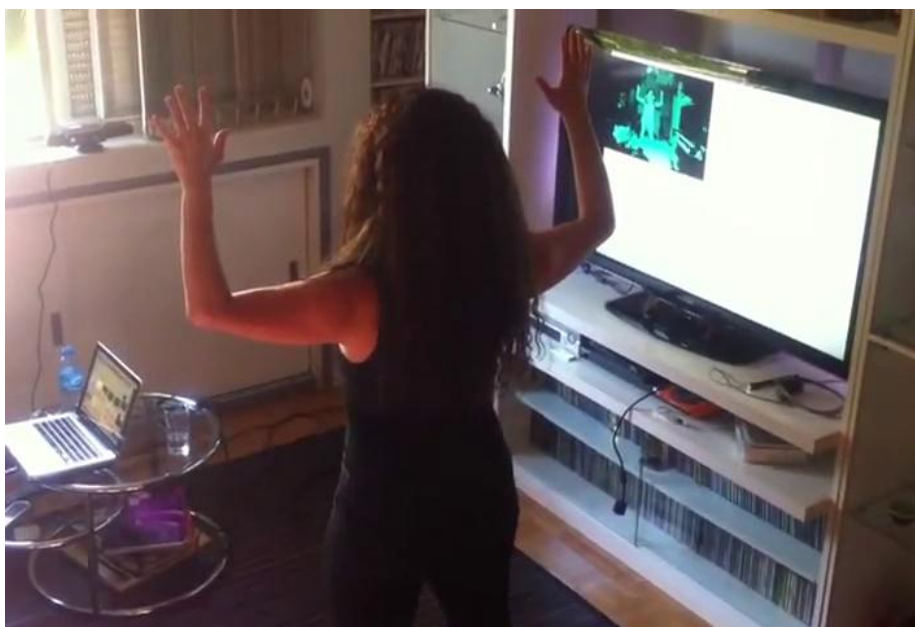
de pares, uso do sapateio e das palmas, e a menção da umbigada” (RODRIGUES, 1997, p. 31). A comunhão desses elementos pode apontar caminhos para a identificação de determinados padrões corporais coreográficos.

Mário de Andrade no terceiro volume de *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), ao descrever a coreografia de um bailado de Moçambique observado no Estado de São Paulo, nos fornece um rico material para a investigação sobre as características dessas corporeidades brasileiras. Apesar de afirmar não conseguir identificar uma coordenação nas figurações coreográficas, ou uma ordem predeterminada da sequência das danças e reconhecer que o registro literal dessas danças era sua tarefa mais difícil, foi capaz de analisar e definir a gestualidade de uma coreografia que, segundo ele, se repetia com frequência (ANDRADE, 1982, p. 246-7). Partindo de um apanhado das movimentações e formas gestuais descritas por Mário de Andrade (Ibid., p. 252-264) associado a minhas observações das danças populares e suas recriações, cheguei a um primeiro conjunto de características comuns: corpo em curvatura para frente; joelhos flexionados; predominância do pé direito; batidas dos pés no chão; repetição do movimento de abaixar-se e erguer-se; pequenos saltos; batidas de calcanhar da perna que não apoia o peso do corpo; movimento da pélvis, ou “de anca” como escreve Mário de Andrade; pés acompanhando a movimentação das ancas; mãos na cintura, apoiadas nas costas das mãos; mãos espalmadas. Esse conjunto de movimentos, ao qual Marcel Mauss se referiria em seus estudos como sendo um conjunto de técnicas corporais, afirmando que em relação às atitudes corporais “cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios” (1977, p. 213), serviu de inspiração para as minhas improvisações sem, contudo, representar um código a ser seguido com rigidez.

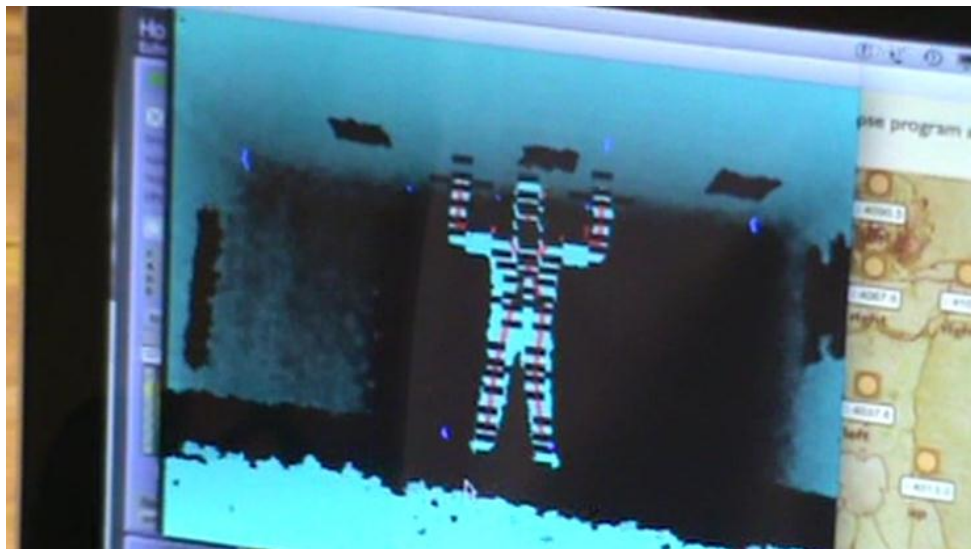
A proposta inicial da segunda etapa, então, foi promover a alteração da música “Xincuan” do Quinteto Armorial a partir de uma improvisação estruturada com base no repertório de movimentos pesquisado anteriormente. Realizamos o mapeamento do meu corpo e Prates programou o sistema para alterar a música escolhida, definindo sem me informar quais partes do corpo iriam promover aceleração e lentificação, bem como gerar os sons sintetizados que seriam executados junto com a melodia enquanto eu dançasse. Eu sabia que meus movimentos estavam criando sons e ao mesmo tempo modificando a velocidade de execução de Xincuan, mas não tinha conhecimento exato de quais partes do meu corpo eram responsáveis por quais mudanças. Prefiri ignorar essas informações para que não interferissem em minha movimentação. De fato, em

experiências posteriores observei que o conhecimento dos detalhes da programação do sistema altera completamente a atuação do dançarino. Ocultar ou revelar essa informação é uma opção interessante para trabalhar diferentes qualidades coreográficas, pois o improvisador, quando não sabe exatamente a programação, dependendo de qual seja o seu nível de curiosidade, pode ficar instigado a descobri-la e isso altera seu padrão de movimentos que passa a ser um tipo de perseguição em torno da adivinhação de qual parte do corpo está conectada a qual padrão de som. Ou seja, o improvisador se transforma em uma espécie de detetive, em vez de dançar livremente. O contrário também pode acontecer, e era isso o que eu tentava evitar, a pessoa sabendo que seu cotovelo direito aciona a lentificação da música e que sua cabeça gera determinado som, por exemplo, pode fixar-se em padrões de movimento determinados por essas informações. Mas na primeira experiência, minha intenção era ter um contato mais simples e sensorial, portanto escolhi não saber previamente da programação e não tentar adivinhá-la.

O sistema foi ligado e aguardamos que o kinect reconhecesse meu corpo a partir da postura inicial recomendada pelo fabricante: de pé, corpo ereto, braços formando um ângulo de 90°, cotovelos alinhados com os ombros, mãos espalmadas (figs. 14 e 15). Quando ocorre o reconhecimento há um som característico, então a programação que havia sido realizada para promover as alterações desejadas na música a partir da captura de imagens, passa a ser executada automaticamente.



**Figura 14 - Postura inicial de reconhecimento**  
(para o uso do Kinect, durante a experiência com a música Xincuan).



**Figura 15 - Imagem gerada por meio do Kinect  
(na tela do computador utilizando o Sistema HTMI de Prates)**

Minha intenção era, portanto, a partir do mapeamento corporal realizado pelo Kinect, executar aquele repertório de movimentos pesquisado na etapa anterior. Era um repertório que havia sido desenvolvido com inspiração em uma seleção musical da qual “Xincuan” fazia parte. Essa música estava agora inserida na programação do Sistema HTMI. Eu pretendia observar como a movimentação transformaria essa música que a havia inspirado. Porém, foi um desafio manter a execução do repertório de movimentos, dançar com os mesmos fatores e qualidades das pesquisas da fase anterior, porque esses fatores e qualidades dependiam de um pulso musical que estava sendo desmontado pelas modificações trazidas pelo sistema computacional. Meus movimentos passaram a fluir de um modo diferente daquele que eu vinha desenvolvendo anteriormente, eu oscilava entre a ideia de manter a proposta inicial e um desejo irresistível de me deixar levar para uma nova direção. O novo pulso musical que estava sendo executado inspirava outras qualidades e fatores de movimentos, que dariam margem à criação de outro repertório gestual. Após alguns minutos de improvisação percebi que eu havia perdido a noção de que meus movimentos estavam causando as mudanças na música e comecei a acreditar que era o contrário que estava acontecendo: a música vinha antes e inspirava os movimentos do meu corpo. Comecei a acreditar que eu estava adivinhando os sons que meus movimentos produziram e assim os sons chegavam antes nos meus ouvidos e me inspiravam a me mover. Eu perdi a noção de causa e efeito. Também a

noção de tempo. Por alguns momentos esqueci onde eu estava e então houve uma ruptura com a espacialidade.

Com o uso do kinect durante essas sessões de improvisação em dança, passei a ter outra percepção de tempo e espaço, compreendendo que essas duas dimensões estão conectadas. Descobri nesse momento um problema com nosso mau uso da teoria de Rudolf Laban (1879-1958): como recurso didático e metodológico, esse teórico realizou uma separação de espaço e tempo, com a definição das características de seus campos distintos, delimitações e demarcações de suas fronteiras. Porém, sob minha nova perspectiva, passei a compreender que as dificuldades que encontrei durante meus estudos, desde a graduação, em aplicar na prática as indicações labanianas para o uso do fator tempo poderiam estar relacionadas à evidência de que tempo e espaço são dimensões complementares. É preciso compreender que a separação que Laban realizou era apenas didática e metodológica, porque ele entendia que o espaço e o tempo estavam integrados, como pude constatar no capítulo “À Euclide: Harmonie de L’espace-temps”, do livro *Espace Dynamique* (2003) em que Laban associa música e dança à matemática em seus estudos ilustrados sobre o espaço-tempo. Mas esses estudos e os outros que acompanham esse livro, cuja tradução para o português ainda não foi realizada, não são de fácil acesso, o que dificulta a atualização dos estudos de Rudolf Laban. No momento em que eu estava experimentando sensorialmente alterações na temporalidade com a prática de dança sincronizada à produção de som, a sensação de me deslocar no espaço proporcionou outras percepções de tempo, fazendo com que a dimensão espaço-tempo se materializasse. Laban diz que os sons e os tons das músicas constituem um sistema audível de vibrações do espaço-tempo (2003, p. 27). Talvez isso possa explicar porque o Sistema HTMI seja tão bem sucedido em proporcionar uma vivência do espaço-tempo na corporalidade, porque ao nos movermos, produzimos música.

No cotidiano, vivemos o tempo como espaço, mas nem sempre nos damos conta disso. O tempo de um dia é o deslocamento espacial de rotação da Terra em volta dela mesma, enquanto o tempo de um ano é seu deslocamento espacial em torno do sol. Mas acreditamos no tempo como uma abstração e foi assim, também de forma abstrata, que aprendi a interpretá-lo como fator para a análise de movimento proposto pela teoria de Rudolf Laban, antes de ter contato com esses textos em que ele trata espaço e tempo interligados.

Recentemente tive contato com um vídeo contendo a demonstração de uma nova forma de compreender o movimento dos astros de nosso sistema solar. Era um modelo em espiral, com o sol se deslocando como um cometa e todos os planetas em volta dele, orbitando-o em movimentos que formavam um redemoinho (fig. 16). O vídeo é espantoso! Estava disponível no canal de seu autor, o músico, produtor, programador, desenvolvedor de web e pesquisador holandês DjSadhu, no site do Youtube, podendo ser acessado pelo endereço [http://youtu.be/0jHsq36\\_NTU](http://youtu.be/0jHsq36_NTU)<sup>34</sup>, sob o título “The helical model – our solar system is a vortex”<sup>35</sup>.

Independente de sua acuidade científica ou fidedignidade acadêmica, esse vídeo transformou minha visão do universo, porque tenho consciência de que o sol não é um objeto estático, mas nunca havia de fato refletido sobre isso, tampouco visualizado um modelo diferente daquele que aprendi nas aulas de ciências na escola: o do sistema solar estagnado, situado numa mesma zona do espaço, com o movimento exclusivo dos planetas orbitando o sol. Estava agora diante da desconstrução de minhas ideias preconcebidas a respeito de algo que eu considerava uma verdade. Fato semelhante ocorreu quando vivi espaço e tempo como realidade dançada, eu rompi com o que havia aprendido anteriormente e passei a ter outra compreensão da teoria de Laban.

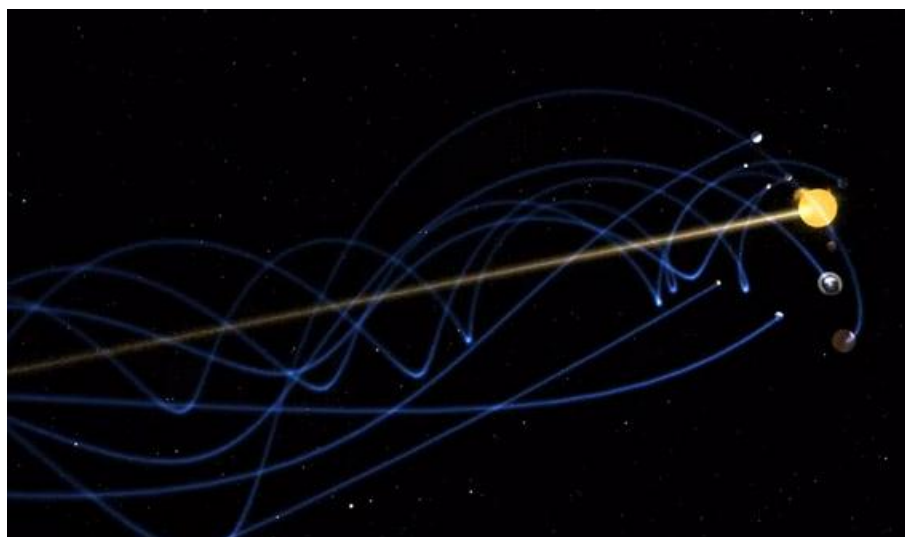


Figura 16 - Sistema Solar como Espiral  
Imagem retirada do vídeo

<sup>34</sup> Acessado em 18/06/2013.

<sup>35</sup> O modelo em espiral – nosso sistema solar é um turbilhão.

Meu primeiro contato com a ideia de tempo como fator para o estudo do movimento voltado para a dança ocorreu em 1991, durante o primeiro ano da graduação na UNICAMP, e foi quase automático realizar o raciocínio de que esse tempo estivesse associado à velocidade dos movimentos. Acreditei, inicialmente, que o tempo na dança estivesse associado a rápido e lento, mas para minha surpresa não era isso que eu iria aprender. Já nas primeiras lições aprendi que tempo, para Laban, não se relacionava com velocidade ou andamento, mas com a duração dos movimentos. Naquele período aprendi que esse fator poderia variar em uma escala de movimentos longos ou curtos – era essa a tradução que me fora apresentada durante as aulas que eu tive de 1991 a 1995. Aliás, outro grave problema que temos em relação aos estudos de Laban diz respeito à tradução de suas obras que, como destaca Helena Katz “não oferecem leitura fácil, pois húngaro era sua primeira língua, alemão, a segunda, e francês, a terceira” (KATZ, 2006, p. 58). Não é pequena a dificuldade em traduzi-las para o português, frequentemente a partir de uma versão já traduzida para o inglês, sem perder o sentido inicial que o autor desejava imprimir a seus conceitos. Por isso talvez eu tenha demorado mais de uma década para ter contato com outro modo de me referir à variação na escala da qualidade dos movimentos associados ao fator tempo – o que também me permitiu compreender um pouco melhor do que se tratava. Diferente de longos e curtos, como eu havia aprendido anteriormente, a melhor tradução para essas variações seria uma escala de movimentos variando entre “súbitos” e “sustentados”. Essas outras formas de denominação descobri em oficinas e cursos que fiz posteriormente à minha formatura na graduação.

O *Dicionário Laban* (2003), de Lenira Rengel, apresenta também como possibilidade a utilização do referencial de velocidade – lento e rápido – para o fator tempo. A autora apenas pontua a preferência de Laban pelos termos “súbito” e “sustentado” por considerá-los qualitativos, pois “requerem uma atitude interna de sustentação do tempo ou aceleração do tempo” (p. 70), enquanto os termos que sugerem velocidade teriam um caráter quantitativo. Isso significa que minha primeira impressão sobre o que eu aprenderia ao abordar o fator tempo nas aulas da graduação não estava equivocada, mas talvez imprecisa nos termos do que o autor da teoria quisesse que alcançássemos em relação à qualidade da movimentação.

O fator espaço na análise de movimento de Rudolf Laban se entende a partir das suas variações numa escala que vai do “elemento de esforço direto” – compreendendo a



linha reta e a “sensação de movimento como uma linha estendida no espaço, ou sentimento de estreiteza” – ao “elemento de esforço flexível” – consistindo em “uma linha ondulada quanto à direção e da sensação de movimento de uma extensão flexível no espaço, ou sensação de estar em toda parte” – todo esse conjunto compreendendo o que ele chama de fator de “expansão ou plasticidade” (LABAN, 1978, p. 121). Compreendendo o fator tempo como “duração ou passagem” (Ibid., p. 120), com sensações de instantaneidade ou infinitude, aliado da expansão e plasticidade do tempo, Laban realizou uma cisão no sistema espaço-tempo para suas análises com a sabida função didática e metodológica, mas essa divisão pode, como eu já havia constatado, comprometer a nossa capacidade de sentir espaço e tempo integrados na experiência da dança.

O ensino da dança pode se beneficiar com releituras e reinterpretções dos estudos de Rudolf Laban, bem como das traduções de seus textos tardios que necessitam ser feitas com urgência. Os aparatos das novas tecnologias aliados aos textos desse teórico, que realizou estudos detalhados sobre o movimento humano, certamente poderão contribuir para o desenvolvimento de novas propostas pedagógicas, outras pesquisas e criações para a área de dança.

### **1.3. Docência Artística**

As improvisações com os aparatos tecnológicos do Sistema HTMI realizadas por mim e Prates nas instalações do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília despertou a curiosidade dos estudantes. Com o andamento da pesquisa, alguns deles foram convidados e experimentaram conosco as possibilidades do uso do sistema e, aos poucos, a vontade de desenvolver um trabalho mais consistente foi despertada. Os encontros tornaram-se mais frequentes e profícuos, atraindo artistas da UnB e da comunidade em geral. O ambiente da sala de dança, colorido e sonorizado tecnologicamente, era convidativo para muitos indivíduos que acidentalmente passaram por ali. Pude observar um efeito similar de convite à participação do público no trabalho

dos integrantes do Armadillo Dance Project<sup>36</sup>, no Seminário de Artes Integradas ocorrido em 18 de outubro de 2013, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás – UFG. Nessa ocasião, tive a oportunidade de conhecer a pesquisa de Allen Fogelsanger<sup>37</sup>, extremamente similar ao trabalho com o Sistema HTMI de Eufrasio Prates. Sua palestra *Responding to Movement: Accompaniment to Installation*<sup>38</sup>, antecedeu a instalação *Canvas* (fig. 17), que integrava som, visualidade e dança, a partir da proposta de interação com a coreógrafa que o acompanhou, Katheleya Afanador<sup>39</sup>.



**Figura 17 - Instalação *Canvas* – de Allen Fogelsanger e Katheleya Afanador**  
O efeito da pintura de um quadro, projetado na parede a partir dos movimentos das pessoas.

Uma ambientação para facilitar a interatividade e a improvisação com dança foi proporcionada aos presentes. Câmeras posicionadas no recinto captavam os movimentos – inicialmente da coreógrafa pesquisadora e depois de todos os que

<sup>36</sup> [www.armadillodanceproject.com](http://www.armadillodanceproject.com)

<sup>37</sup> M.M. in Music Technology at New York University, foi Diretor de Música para Dança na Cornell University (1988-2011). Compõe e improvisa música para danças, acompanha aulas de dança, cria programas de movimento interativo em Max/MSP/Jitter e dá aulas que enfocam as relações entre dança e música, incluindo a interação computacional com a dança.

<sup>38</sup> Respostas ao Movimento: do acompanhamento à instalação.

<sup>39</sup> Coreógrafa e pesquisadora do movimento e das artes em contato, integrante do Armadillo Dance Project. Link: <[www.armadillodanceproject.com](http://www.armadillodanceproject.com)>.

desejassem fazer parte da experiência –, que eram projetados em uma parede branca. Sons eram criados a partir dos movimentos e executados ao vivo, reproduzidos por caixas acústicas distribuídas pela sala, ao mesmo tempo em que imagens com a textura de um quadro sendo pintado eram formadas também a partir do movimento de quem dançava, na tela projetada. Registrei em vídeo alguns momentos, por perceber a disposição do público, especialmente das pessoas que não eram dançarinas, em experimentar a improvisação em dança a partir da interação com as imagens.

O contato com o trabalho dos pesquisadores nova-iorquinos enfatizou minha percepção sobre algo que eu havia notado anos antes, desde as primeiras incursões em ambientes interartísticos colaborativos criados por aparatos computacionais. Além de serem ambientes propícios e desafiadores para a improvisação em dança e composição coreográfica, possuem um potencial para atuar como ferramentas, promovendo a alteração das fronteiras entre audiência e performers. Quebras de fronteiras, especialmente a dissolução entre palco e plateia, despertam em mim um particular interesse como tema de pesquisa. A busca pela unidade é algo que me move. Nessa direção também procuro a unidade entre o ser pesquisadora, ser dançarina, ser criadora e ser docente.

No processo de minha pesquisa para o doutorado ficou evidente a interseção de minhas identidades. Em uma situação em que eu estivesse de licença capacitação para me dedicar exclusivamente à elaboração dessa tese, alheia às atividades como docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, os rumos dessa pesquisa teriam sido outros. Acredito que o fato de ter reunido minhas habilidades de docente e ter os estudantes como parceiros enriqueceu a pesquisa. Thereza Rocha no artigo “Por uma docência artista *com* dança contemporânea” escreve sobre a “proposta de uma docência em/de/com/através da dança trespassada pelo conceito de *vida artista*, e, portanto pela Ética de Michel Foucault, tendo como pano de fundo os cursos de graduação na área existentes no Brasil” (ROCHA, 2012, p. 32 – grifos da autora). Suas palavras me fornecem argumentos contundentes para fortalecer minha crença a respeito da riqueza de manter-me constantemente alerta às possibilidades que o cotidiano como docente me apresenta:

E tudo o que o corpo pode, na dança, depende, por um lado, de não ter decidido de antemão o que a dança é e correlativamente, por outro, o que ela deve ser. Uma vez em pesquisa, todos os possíveis, e não somente os prováveis, têm que ser possíveis, ou seja, admissíveis à

dança que o corpo performa. A dança torna-se assim contemporânea de si mesma, porque no processo de investigação de si aí proposto ela visita a véspera do conceito para abrir a fechadura que lhe assegurava a disciplinaridade. Assim, tantos fazeres diferentes aparecerão, quanto pessoas que se deixem atravessar por esse convite genealógico. No lugar de uma ontologia metafísica que fixa a identidade da dança na origem da dança e, portanto, antes do nascedouro de qualquer gesto dançado; no lugar de uma teleologia legisladora acerca do vir-a-ser dos gestos futuros da dança, uma nova ontologia que admite o *devir qualquer* da dança contemporânea, devir-passado e devir-futuro, por acolher a potência (política) de heterogeneidade que ela (com)porta. (ROCHA, 2012, p. 43-4) (grifos da autora).

O que ocorreu quando eu me abri para a prática da docência artística foi que, “uma vez em pesquisa”, todas as possibilidades estiveram disponíveis para meus experimentos e as pessoas apareceram para se permitir atravessar pelo convite de se investigar a partir do gesto dançado, a exemplo do que Thereza Rocha afirmou na citação anterior. Os diálogos construídos ao longo da pesquisa que sustentou essa tese acolheram a “potência (política) de heterogeneidade”, mencionado pela autora, durante nossa busca por uma dança contemporânea que nos satisfizesse enquanto grupo que se formava.

No processo de formação desse grupo, o segundo dançarino a integrar as pesquisas foi Bart Almeida<sup>40</sup>. Sua coreografia de *breaking*, extremamente sincronizada com a música *Singing in the Rain* (1929) de Arthur Freed e Nacio Herb Brown, apresentada em julho de 2012 em um evento do IFB, chamou minha atenção, motivando-me a convidá-lo a integrar as pesquisas. Meu objetivo era investigar o que aconteceria durante a experiência com o Sistema HTMI de Eufrasio Prates, ao alterar a velocidade da música de uma coreografia que havia sido composta para ser executada em sincronia absoluta com a sonoridade. Com as alterações de velocidade, quais seriam as ações do dançarino? Haveria modificações na sequência coreográfica?

O conceito de André Lepecki sobre “Coreografia como Dispositivo de Captura”<sup>41</sup> por algum tempo me deixou obsessiva em traçar planos de fuga para as danças sentenciadas a determinados tipos de prisão. A teoria de Lepecki foi

---

<sup>40</sup> Nome artístico do estudante Bartolomeu da Conceição de Almeida Júnior. Bart Almeida é intérprete, criador, DJ, ativista da Cultura HipHop, Graduando em Dança (IFB), integrante do Coletivo Transcoreográfico SGB/CNPq.

<sup>41</sup> *Choreography as apparatus of capture.*

desenvolvida a partir do conceito de “Dispositivo de Captura”<sup>42</sup> de Deleuze e Guatari, anunciando que as composições coreográficas podem funcionar como armadilhas para a dança. Para chegar a essa conclusão, o filósofo da dança utilizou-se de estudos sobre a disciplinarização dos corpos e ordenação dos passos que dominou essa área artística a partir do século XVI (LEPECKI, 2007, p. 120). A condenação que me parecia mais evidente no momento em que eu realizava as minhas pesquisas era a da dependência musical, atingindo principalmente as composições de determinados estilos como o *breaking*, o sapateado, a dança de salão e a dança do ventre, por exemplo. Pensei que a utilização do sistema para dissociar a música da execução dos passos pudesse ser uma forma de libertar a dança e nos trazer alternativas criativas nessa direção.

Sem um roteiro rígido, chegamos à sala de dança com o sistema e uma câmera filmadora digital. Aquecido, Bart Almeida inicialmente repetiu um trecho da original de sua coreografia. Depois, eu e Prates mostramos o sistema para ele, informamos que o corpo dele seria mapeado pelo kinect (aparato conhecido pelo dançarino, devido ao videogame que o originou) e revelamos que sua música seria alterada por seus movimentos. Optamos, todavia, por não relatar maiores detalhes com o propósito de não interferir na experiência, visto que o intuito era examinar quais sensações ele teria durante a dança (fig. 18).



**Figura 18 - Bart Almeida durante a experiência  
(Arquivo Pessoal da Autora)**

---

<sup>42</sup> *Apparatus of capture.*

De acordo com o dançarino, o uso do sistema acarretou uma quebra de ritmo que causou uma alteração em sua respiração:

Eu tento respirar no ritmo da música. Eu respiro antes da virada da música, para quando chegar na virada da música, eu estar no gás. Mas ela continuou variando. E quando ela varia, eu tenho que travar o movimento e depois ir nele rápido. (...) É como se você estivesse dirigindo um carro e perdesse a direção dele. Você precisa acelerar e ele está freando. E quando você precisa frear, ele vai rápido. (Depoimento registrado em vídeo, 20/09/2012).

Por causa da dificuldade em manter a coreografia, sugeri então que ele improvisasse livremente utilizando o sistema, sabendo que seus movimentos estariam acelerando ou deixando a música mais lenta. Acreditei que essa proposta o deixaria mais livre, porém seu relato informou exatamente o inverso, o dançarino sentiu-se ainda mais confinado à música, mesmo sabendo que tinha a liberdade de criar outros movimentos. As alterações musicais pareceram deixá-lo profundamente incomodado, como se elas estivessem interferindo diretamente em seu desempenho como dançarino. Observando o vídeo, no entanto, percebi um potencial interessante de utilização do sistema para a desconstrução dos padrões do *breaking*, caso desejarmos realizar experiências de improvisação a partir desse estilo futuramente.

A analogia de um carro sem direção utilizada por Bart Almeida pareceu-me uma imagem ilustrativa do fator fluência da Teoria do Movimento de Laban. Sua luta para conciliar o ritmo da respiração com o ritmo musical afetou o fluxo da dança, interferindo em todo o seu esforço. Para Laban, o esforço (*effort*) é a origem de todos os movimentos humanos e equivale a seus impulsos internos (1978, pp. 32, 51). Fiquei a me perguntar o que estaria acontecendo com os impulsos internos do dançarino. Por que seu esforço afetava sua respiração, enquanto a sequência rítmica de seus movimentos estava sendo desmantelada? O que garantia sua liberdade de respirar anteriormente, quando ele sentia que dispunha da totalidade de seu potencial físico?

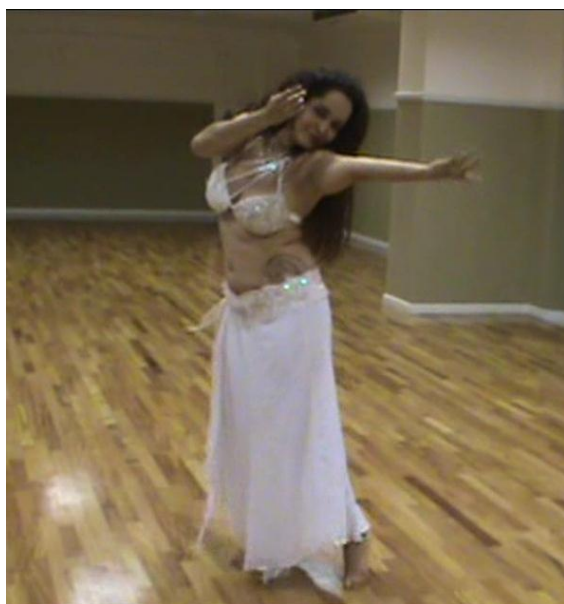
Era minha vez de experimentar o sistema, dessa vez como Gamila – minha personagem dançarina do ventre<sup>43</sup>. Levei uma coreografia totalmente marcada, na música *New Baladi* do compositor Mário Kirlis, com o objetivo de desconstruí-la. Consegui manter a sequência coreográfica sem nenhuma dificuldade em termos de

---

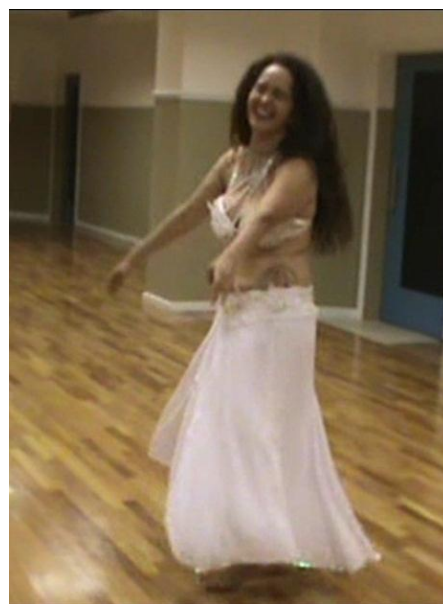
<sup>43</sup> É comum utilizarmos um nome árabe no meio da dança do ventre como identidade artística.

respiração e fluência (fig. 19), mas nos momentos em que a música acelerava, eu não conseguia controlar a vontade de rir. Era como se eu estivesse participando de um filme de comédia, fazendo uma paródia de dança do ventre (fig. 20). Além disso, durante todo o tempo em que eu dançava eu considerava que se houvesse um público assistindo àquela dança, certamente iriam acreditar que a música estava com defeito. Estranhei essas sensações porque quando dancei improvisando ao som das alterações da música Xincuan, do Quinteto Armorial, nada disso me ocorreu. Nenhuma sensação de ridículo com a aceleração, nem preocupação com uma plateia que pudesse acreditar que a música estivesse com defeito.

Para Eufrasio Prates, essa sensação se deveu ao fato de que um recurso bastante utilizado no cinema mudo para tornar uma cena engraçada era a aceleração dos frames do filme. De acordo com sua percepção a respeito da experiência que realizamos, quando uma coreografia é composta para ser executada em um determinado ritmo, sua aceleração a deixa esvaziada de sentido. Sua argumentação não foi suficiente para me convencer. Comecei a questionar se o problema estaria localizado na prática específica da dança do ventre, porque com o *breaking* também não havia acontecido essa associação com o ridículo, apesar da dificuldade no uso da força e da respiração. Ademais, um dos recursos utilizados por Merce Cunningham, por exemplo, para modificar sequências coreográficas previamente elaboradas, como opção para ampliar seu repertório criativo era a alteração do tempo e do ritmo (TOMKINS, 1970, p. 270). Essa alteração não resultava necessariamente em comicidade em seus trabalhos de dança. Desse modo, decidi experimentar o Sistema HTMI com outro tipo de dança.



**Figura 19 - Gamila dançando sem o Kinect (coreografia estruturada). Arquivo Pessoal da Autora**



**Figura 20 - Gamila dançando com o Kinect (na parte em que a música é acelerada: crise de riso).**

Na semana seguinte, fizemos a mesma experiência com um trabalho de composição desenvolvido pelas duas dançarinas que viriam a integrar nosso coletivo artístico: Helena Medeiros Costa<sup>44</sup> e Victória Ponte de Oliveira<sup>45</sup>. Elas haviam composto uma coreografia sob a coordenação de Edna Azevedo<sup>46</sup>, como atividade do terceiro semestre do curso de Licenciatura em Dança do IFB (fig. 21). A dança era um duo com a música *Rue des Cascades* de Yann Tiersen, inspirado nos trabalhos de William Forsythe, bailarino e coreógrafo estadunidense que criou maneiras inovadoras de dançar o balé, unindo a técnica clássica com as demandas da arte surgidas a partir do século XX.

<sup>44</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília; dançarina, professora de dança e coreógrafa, integrante do Coletivo Transcoreográfico SGB/CNPq.

<sup>45</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília; dançarina, sapateadora profissional, professora de dança e coreógrafa, integrante do Coletivo Transcoreográfico SGB/CNPq.

<sup>46</sup> Professora Efetiva do Curso de Licenciatura em Dança do IFB, Profa. Mestre em Pedagogia da Dança pela *Hochschule für Musik und Theater F. M. Bartholdy (Leipzig/Alemanha)*.





**Figura 21 - Helena Medeiros Costa e Victória Ponte de Oliveira**  
Arquivo Pessoal da Autora

A composição era dividida em duas partes, sendo a primeira mais estruturada coreograficamente em dueto, com movimentos sincronizados e complementares, e uma segunda parte improvisada. Helena relatou ter sentido um primeiro impulso de riso porque a voz da cantora estava distorcida e que isso trouxe uma dificuldade de concentração durante a execução da coreografia. O riso, portanto, não foi uma sensação circunscrita à experiência conduzida com a prática da alteração musical para a dança do ventre. Também esteve presente na dança do duo que atuou nessa pesquisa, motivado pela distorção da voz que cantava a música.

Mas depois que passou esse riso eu tentei continuar a dinâmica da coreografia, por mais que eu tivesse me perdido no tempo. Então eu procurei tentar lembrar dos movimentos, do tempo razoável, que fosse mais fiel possível ao ritmo original. Aí eu tentei observar a minha colega pra poder ver se não fugia tanto do que era o original da coreografia. (Helena Medeiros Costa, por depoimento registrado em vídeo, 27/09/2012).

Então, Victória interrompeu a colega para falar da parte improvisada e declarou: “mas acabou que a improvisação virou uma outra dança”. Ao que Helena disse: “até mais bonita, eu achei! Eu achei muito bom pra improvisar!”. Nesse momento comecei a fazer algumas perguntas sobre a parte mais estruturada da coreografia porque comecei a verificar que o Sistema HTMI de fato favorece a improvisação, mas continuava intrigada com os processos de desestruturação que a alteração musical trazia para as coreografias fixadas em sequência. Helena disse que aquela coreografia ficou

inadequada para a música gerada pelo sistema. Nesse momento constatei que talvez o ideal fosse gravar o produto musical gerado pela dança original e posteriormente recoreografá-lo, em vez de trabalhar com a improvisação, porque desse modo conseguiríamos adequar a dança à nova música – disporíamos de mais tempo e recursos para a adaptação dos movimentos ao novo estímulo sonoro. Identifiquei, então, a variedade de processos que podem ser desencadeados a partir desse tipo de proposta: podemos, por exemplo, elaborar novas composições a partir das adaptações às novas músicas resultantes da execução de uma coreografia preexistente; podemos improvisar com base em estudos dessa nova música; improvisar sobre músicas que seriam criadas simultaneamente à movimentação; podemos também gravar as músicas resultantes dessas improvisações e depois coreografar inspirados por essas composições musicais. Durante a gravação que realizamos, a partir da coreografia das duas dançarinas, eu também havia observado que Victória estava tentando descobrir maneiras de controlar o sistema, tentando adivinhar quais movimentos e partes do corpo eram responsáveis pela aceleração. Perguntei a ela se era proposital e ela respondeu afirmativamente.

Consultado sobre o experimento realizado com o duo, Eufrasio Prates afirmou ter notado que houve uma manutenção da sincronia coreográfica porque as dançarinas ancoravam-se uma na movimentação da outra, o que trouxe certa independência das flutuações musicais. Essa teria sido a principal diferença em relação aos dois experimentos anteriores, pois assim elas conseguiram manter os movimentos na ordem correta, esperando a música quando estava lenta ou acelerando a dança para alcançá-la. Ele sugeriu, então, que experimentássemos uma nova versão do sistema que ele havia desenvolvido para a instalação *Fraknetix* que seria apresentada no Museu Nacional da República durante o evento *EmMeio#4*<sup>47</sup>, em outubro de 2012.

Improvisamos durante cinquenta minutos (figs 22 a e b / fig. 23). Essa versão do sistema passou a incluir imagens com uma coloração rosada e os sons produzem bolhas douradas brilhantes, que são projetadas como se saíssem das partes do corpo associadas à geração do som. Ou seja, se o sistema está programado para que a sua cabeça em movimento produza sons, da sua cabeça em movimento também serão projetadas imagens de bolhas douradas brilhantes sincronizadas à sonoridade. Entrevistei Helena e Victória a respeito das sensações de produzir música enquanto dançavam.

---

<sup>47</sup> Exposição Artística com curadoria de Suzete Venturelli, parte da programação do #11.ART - XI Encontro Internacional de Arte e Tecnologia da Universidade de Brasília.



Figura 22 a e b- Experimentos com o Sistema para a Instalação Fraknetix de Prates  
Arquivo Pessoal da Autora



Figura 23 - Experimento com Fraknetix de Prates- Cínthia Nepomuceno  
Arquivo Pessoal da Autora

Helena Costa reiterava o quanto aquela vivência era nova e externava sua surpresa ao perceber-se capaz de criar uma música tão bonita enquanto dançava. Relatou ter buscado compreender a dinâmica do sistema, procurando observar se ele captava movimentos internos, batimentos cardíacos e a respiração. Inquirida sobre o que havia sentido, respondeu:

Na verdade eu nem parei pra pensar que eu estava produzindo aquele som. É como se eu automaticamente já estivesse achando que o aparelho estava meio que me conduzindo, entendeu? Eu esquecia que a música era minha. Estou condicionada a dançar o ritmo de uma música externa, então nem parei pra pensar que eu estava criando. Era uma relação de igualdade com o som. (Depoimento registrado em vídeo, 27/09/2012).

Seu depoimento despertou familiaridade com minhas próprias experiências com o kinect, quando em alguns momentos eu esquecia que a fonte de produção sonora eram meus próprios movimentos. Compartilhei com Helena minhas impressões a respeito da quebra de causalidade entre movimento e som. Perguntei se ela concordava que o sistema oferecia essa sensação de ruptura entre causa (movimento) e efeito (som). Ela respondeu afirmativamente. A leitura de um artigo de José Limon (1970) sobre as relações entre dança e música me proporcionou inúmeras reflexões a respeito da tendência que nós dançarinos temos de nos familiarizarmos com os sons de um modo cinético, quase imediatamente. No primeiro parágrafo desse artigo – cujo título já afirma que a música é a aliada mais poderosa no estilo de vida de um dançarino<sup>48</sup> – o autor nos indica que sua primeira reação ao ouvir uma música é pensar se ela pode ser dançada e quais movimentos ela suscita, se ela pede saltos, giros ou o quê? Percebo que esse pensamento está em mim, também, o tempo todo e nos dançarinos que experimentaram o kinect, com quem tive a oportunidade de conversar. Na experiência de improvisar com o kinect, como ele produz sons com os meus movimentos acabo acreditando que estou representando fielmente esses sons em movimento, como se estivesse realizando um exercício de *Eurythmics* de Dalcroze à perfeição! Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi um professor de música suíço que influenciou a dança moderna europeia e utilizava movimentos para estimular a musicalização em seus alunos (WILDE, 2006, p. 58). Desenvolveu uma metodologia chamada *Eurythmics*, dividindo-a em três partes: “*rhythmic gymnastics proper, ear training and*

---

<sup>48</sup> “*Music is the Strongest Ally to a Dancer’s Way of Life*”.

*improvisation (practical harmony)*”<sup>49</sup> (DALCROZE, 1913 p. 287). Sua prática consiste em marcar tempo e notas musicais com determinadas partes do corpo, com a intenção de harmonizar movimento e música. Para ele, cada sonoridade possui movimentos correspondentes e há um ritmo que inspira a personalidade de cada pessoa, o que nos auxiliaria a entrar em comunhão íntima com autores de obras musicais a serem interpretadas.

Se para Jacques Dalcroze cada som possui um movimento correspondente e para Gabrielle Roth cada ritmo inspira um estado de espírito e uma movimentação correspondente, no sistema computadorizado desenvolvido por Eufrasio Prates há uma inversão. A depender da programação, o movimento inicia a sequência e o computador nos devolve um som equivalente, a imagem correspondente e, desse modo, podemos ter a sensação de que há um clima e um ambiente sendo gerados a partir do movimento que dançamos.

Victória Oliveira afirmou ter experimentado diferentes dinâmicas com o uso do sistema, relatou ter a impressão de que quando estava dançando espacialmente no nível baixo o som fluía mais. Disse também perceber em alguns momentos que quanto mais rápido ela se movimentava o som era executado mais lentamente. Perguntei como ela havia se sentido durante a experiência e ela respondeu:

Eu não me senti uma pessoa. Eu me senti uma coisa. Eu pensei assim: eu dançava, mas eu não tinha membros [enquanto dizia isso, Victória passava as mãos pelo corpo como se tentasse recuperar a corporalidade], eu era tipo uma atmosfera assim [desenhando um círculo com as mãos em torno do corpo], rodeada por uma atmosfera assim, uma kinesfera. Também pela vibração do som a gente vai sendo levada pelo próprio movimento, foi isso que eu senti também. (Depoimento registrado em vídeo, 27/09/2012).

A partir dessa fala, do depoimento de Helena e da exposição de minhas sensações, começamos uma longa conversa com Eufrasio Prates sobre a necessidade de continuar as pesquisas e convidar mais dançarinos, músicos e artistas visuais para ampliar o trabalho colaborativo de investigação das possibilidades criativas derivadas do uso do Sistema HTMI.

---

<sup>49</sup> “Ginásticas rítmicas adequadas, treinamento de ouvido e improvisação (harmonia prática)”.

Outros dançarinos passaram a integrar o trabalho após uma atividade que desenvolvi no segundo semestre de 2012, quando ministrei a disciplina Fundamentos da Arte-Educação do curso de Licenciatura em Dança do IFB para a turma do segundo período. Inspirada por uma proposta do artigo “Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de Arte-Educação para crianças”, de Brent Wilson (2008), escolhi experimentar um novo modo de trabalhar o conceito de Abordagem Triangular para o Ensino das Artes. Essa abordagem foi fundamentada em princípios desenvolvidos em estudos patrocinados pelo *The Getty Center for Education in the Arts*, de Los Angeles, Estados Unidos. Esse local reuniu artistas e professores de arte que pesquisaram o conceito de arte-educação baseada em disciplinas (conhecido pela sigla DBAE – *Disciplined Based Art Education*). Posteriormente, esses estudos foram disseminados no Brasil por Ana Mae Barbosa – personalidade de destaque da Arte-Educação em nosso país e no cenário mundial.

A Abordagem Triangular consiste em valorizar tanto a produção artística quanto sua fruição estética e a contextualização histórica e cultural dessa produção. Para que essa triangulação seja desenvolvida em sala de aula, Wilson sugere uma atividade na qual o professor faça inicialmente uma contextualização, seguida da sugestão de uma produção artística. Como exemplo disso, narra uma experiência conduzida por Michael Organ em Gales, na Grã-Bretanha. No início de uma de suas aulas para crianças de 12 anos de idade, Organ fez com que seus estudantes tivessem acesso à narração da morte de Jean Paul Marat, contextualizando um evento ocorrido em Paris em julho de 1793. A morte de Marat é ilustrada em um quadro pintado por Jacques-Louis David (fig. 24), porém antes que a pintura pudesse ser observada e apreciada esteticamente pela turma, o professor Organ pediu que cada um produzisse sua própria obra artística. A produção dessa obra artística deveria ser realizada a partir do texto *On Trial: A Revolutionary's Revenge*, que descrevia o assassinato de Marat pela jovem Charlotte Corday, fornecendo assim uma contextualização (WILSON, 2008, p. 94).



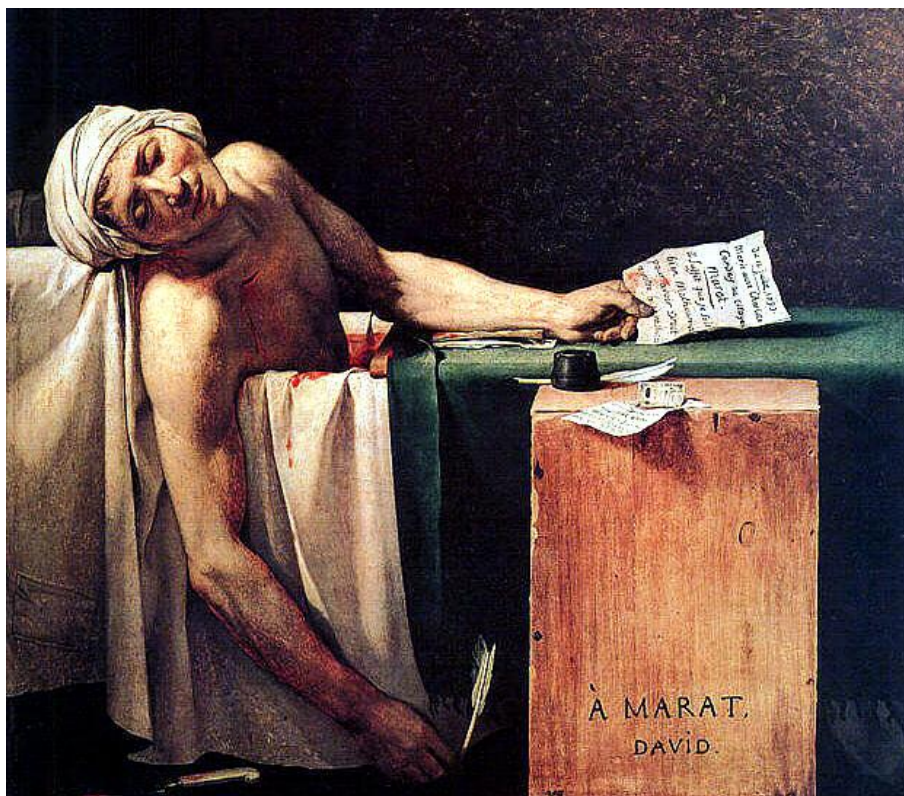


Figura 24 - Death of Marat - Jacques-Louis David. Oil on Canvas, 1793.

A turma produziu suas obras com base no contexto estudado, valendo-se dos detalhes da descrição do julgamento de Corday, uma jovem de vinte e cinco anos que driblou os seguranças do jornalista Jean Paul Marat. Corday alegou ter nomes de revolucionários que Marat poderia denunciar em seu jornal *L'Ami du peuple* – tarefa que ele realizava constantemente e que resultava na morte de muitos partidários da causa defendida por Charlotte Corday, favorável à revolução francesa. Por causa de uma doença de pele, Marat costumava trabalhar imerso em uma banheira. Enquanto estava distraído anotando os nomes que Corday lhe ditava, ele não percebeu quando a jovem pegou a faca que levava escondida em seu vestido para assassiná-lo. Os golpes que desferiu atravessaram-lhe o pulmão, a aorta e o ventrículo esquerdo (BLANCO, 2013<sup>50</sup>). Quando os estudantes de Organ finalmente tiveram contato com o quadro pintado por Jacques-Louis David, a apreciação estética teve outro significado. O interesse em estudar a obra de arte parecia ter se multiplicado, tanto por causa do contato prévio com a teoria e contextualização histórica relacionada à obra em questão, quanto pela oportunidade de comparar suas próprias produções com a do artista estudado.

<sup>50</sup> In: <http://murderpedia.org/female.C/c/corday-charlotte.htm>

Afirmando que essa é uma “lição de arte ideal” (WILSON, 2008. p. 95), Wilson me inspirou a conduzir procedimento análogo com minha turma de estudantes de dança. Desse modo, elegi como tema para a contextualização a Escola Bauhaus, instituição alemã modernista que atuou entre os anos de 1919 e 1933. Essa escola desenvolveu um estilo de design baseado na ausência de ornamentação e na harmonia entre o desenho e a funcionalidade de objetos e projetos arquitetônicos. Furneci à turma algumas informações a respeito da estética dos artistas envolvidos com a produção daquele período histórico e daquela manifestação cultural. Durante duas aulas, solicitei que trouxessem inspirações coreográficas e ideias para compor os cenários e figurinos para complementar as danças. Aqueles que se sentissem à vontade poderiam performar para os colegas trechos de suas ideias, ou apenas narrar ou comentar aquilo que lhes inspirasse.

Depois que todos haviam compartilhado suas ideias, exibi os vídeos do Balé Triádico de Oskar Schlemmer (fig. 25), coreógrafo alemão associado à Bauhaus. Esse balé apresenta dançarinos transfigurados em formas geométricas com uma movimentação angulosa sincronizada com a música. Um vídeo disponível no sítio youtube<sup>51</sup> apresenta na íntegra essa obra de vanguarda, composta em 1922.

As reações dos estudantes após as experiências conduzidas em sala de aula foram semelhantes às descritas por Brent Wilson em seu artigo, a fruição ganhou outro significado, por haver passado pelo filtro da vivência pessoal e contextualização. As propostas apresentadas pela turma ficaram com uma excelente qualidade e decidimos passar algum tempo extraclasse trabalhando as ideias desenvolvidas durante a experiência. Então, os horários utilizados além do período das aulas coincidiram com os dos estudos que eu desenvolvia com Prates e o Sistema HTMI. Como ocorriam em horários subsequentes, foi uma questão de pouco tempo para que os trabalhos começassem a se fundir.

---

<sup>51</sup> Disponível em: < <http://youtu.be/8c6B7VKfdW4>>, acesso em 24/04/2012.





**Figura 25 - Balé Triádico de Oskar Schlemmer**

(Retirado da página: <<http://rebeccaketchum.tumblr.com/post/25440704660/oskar-schlemmer-triadic-ballet-b-1922>>),  
Acessado em 21/08/2012

A montagem realizada com a turma que pesquisava a Bauhaus foi desenvolvida a partir do trabalho de pesquisa gestual sugerido por Leonardo Dourado<sup>52</sup>. Essa estrutura deu origem à primeira célula criativa do material que posteriormente seria uma das partes da Festa do Fim do Mundo, composição artística do coletivo artístico Corpo Baletroacústico – grupo formado a partir das investigações conduzidas durante esse doutorado. Convidado a acessar suas memórias sobre o trabalho realizado em sala de aula, Leonardo Dourado descreve:

A ideia da cena do executivo surgiu na experiência com a Bauhaus. Para escolher a ideia do executivo e da movimentação, eu me baseei nas características que foram explicitadas na aula com esse tema, que eram: espaços grandes, amplos; a ideia de linhas, linhas que eram mais retas para concordar com a ideia de simplicidade. Meu trabalho foi personalizar essas características em um executivo porque é um estereótipo que, ao mesmo tempo em que é muito ocupado e cheio de tarefas - que se relacionam com a organização, precisão e "limpeza" dos movimentos em linha reta -, encontra em si o desejo de se libertar, buscar a amplitude e a grandeza dos lugares e de suas ideias e fazer outras coisas que tem vontade, por isso que o figurino mescla o elemento formal do trabalho de um executivo, o terno, com uma peça

<sup>52</sup> Graduando do curso de licenciatura em dança do IFB, coreógrafo, professor e dançarino.

que remete ao desejo dele de realizar coisas que o trabalho não permite: a sunga. (depoimento, em 19/03/2013).

No primeiro encontro, ocorrido em setembro de 2012, Dourado mostrou sua dança, cheia de movimentos bruscos e tiques nervosos e, e em uma das execuções quase bateu em uma quina de uma pilastra da sala de aula. Nesse momento, preocupada com sua segurança, mas também estimulada criativamente, propus que os outros estudantes que estavam presentes – Arine Alby<sup>53</sup>, Gianluca Diniz<sup>54</sup>, Helena Medeiros, Jéssica Sherzinger<sup>55</sup>, e Victória Oliveira – começassem a formar barreiras e a se comportar como se fossem pilastras enquanto ele dançava, dificultando sua locomoção pelo espaço da sala para desafiá-lo em sua execução. Essa espécie de jogo deu o mote para outra ideia que depois se transformaria em outra parte da Festa do Fim do Mundo: o Jogo de Xadrez, porque na hora de escolher o padrão de deslocamento no espaço perguntei aos dançarinos se eles sabiam jogar xadrez. Quando responderam afirmativamente, pedi que escolhessem quais peças gostariam de ser, para que cada um se movimentasse como se o espaço fosse um tabuleiro, de acordo com as regras da peça escolhida. Também pedi que observassem a dança de Leonardo Dourado e escolhessem alguns dos padrões utilizados por ele e os repetissem aleatoriamente, enquanto se deslocavam no espaço, aproveitando para interagir com ele, que protagonizava o exercício coreográfico. Foi desse modo que criamos uma improvisação estruturada que intitulei Experimento Bauhaus nº 1 (figs. 26 a e b).

---

<sup>53</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança do IFB, dançarina e integrante do Coletivo Transcoreográfico SGB/CNPq.

<sup>54</sup> Graduando do curso de Licenciatura em Dança do IFB e bailarino.

<sup>55</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança do IFB, Graduanda do curso de Design de Interiores do IESB, bailarina, professora de dança e coreógrafa.



**Figuras 26 a e b - Experimento Bauhaus nº 1**

Realizamos todo o experimento em silêncio e o registramos em vídeo, para posteriormente editar músicas diferentes no registro filmado da coreografia, com o objetivo de observar a interferência das sonoridades no sentido da dança. Optei por utilizar essa ação intencionando dissociar música e dança, enquanto buscava atingir propósitos didáticos ao demonstrar para os estudantes os efeitos dessa metodologia em processos de aprendizagem e exercícios de composição. Ainda que na opinião de alguns artistas contemporâneos o tema da dissociação entre música e dança possa soar banal, no exercício da atividade docente essa temática dificilmente será esgotada. Na formação

de professores a vivência do conteúdo a ser aprendido é indispensável. Observo com preocupação na área de dança a busca constante pela inovação dos potenciais criativos em detrimento do aprendizado das técnicas elementares de criação. Os estudantes, muitas vezes, não têm contato com procedimentos fundamentais para o desenvolvimento de sua criatividade simplesmente porque estes já foram esgotados em cena. No entanto, essas atividades consideradas ultrapassadas ou obsoletas poderiam desencadear processos educativos essenciais para sua formação. A relação entre dança e música traz inúmeras questões e possibilidades didáticas e metodológicas.

Desde a época da escrita das cartas de Noverre, no século XVIII, já se valorizava a importância de um professor de dança conhecer bem e saber escolher as músicas para adaptar os movimentos da dança aos compassos. Em sua obra *Lettres sur la danse et les ballets*, cuja tradução para o português e seus estudos detalhados foram realizados pela pesquisadora Marianna Monteiro, lançadas sob o título *Noverre: Cartas sobre a Dança* (2006), Noverre chega a propor que a música seja composta pelo próprio mestre de balé, ou que esse forneça ao compositor as orientações para que a música possa estar a serviço da dança. Por considerar a relação entre música e dança bastante íntima, chega à conclusão de que:

A música bem feita deve retratar, deve falar; a dança imitando seus sons é como um eco a repetir o que ela articula. Se for muda, se nada disser ao bailarino, não há resposta alguma que este lhe possa dar; todo sentimento, toda expressão estão, conseqüentemente, banidos de sua atuação. (MONTEIRO, 2006, p. 222).

Para Noverre, portanto, dança parece ser inconcebível sem música, tanto que sem ela o bailarino ficaria desprovido de atuação, expressão e sentimento. Excluído, até o momento, do conjunto de artistas que consideram a dança uma arte musical, como Isadora Duncan, Alexander Sakharoff e Jacques Dalcroze, citados na introdução desta tese, Noverre poderia muito bem ser considerado, a partir dessas colocações, mais um dos integrantes dessa corrente apontada por Susanne K. Langer em *Sentimento e Forma* (2006, pp. 177-9). Outro artista que mereceria ser incluído nessa lista é George Balanchine importante coreógrafo de balé moderno do século XX, pois seu processo criativo também era bastante influenciado pela música. No artigo “*Chance and Design in Choreography*”, George Beiswanger cita um trecho de uma entrevista publicada na revista *Dance Magazine* de outubro de 1961 em que Balanchine teria dito que ao

---

coreografar todas as suas ideias eram sugeridas pela música, incluindo a maneira como seus balés iriam iniciar e terminar (1970, p. 85). No caso das experiências conduzidas com a pesquisa sobre a Bauhaus estávamos dançando em silêncio, sobrepondo as músicas posteriormente durante a edição de seus registros em vídeo. A música era a última das nossas preocupações e esse exercício era desafiador e interessante.

---

Ao iniciar esse capítulo perguntava que dança me movia. Também estava lidando com a estupefação paralisante das afirmações de André Lepecki sobre o fato de a dança não estar fundamentada no movimento. Tendo percorrido os caminhos que me permitiram enfrentar a “idiota automovente”, utilizando aparatos das novas tecnologias como recursos metodológicos, com o objetivo de propor caminhos alternativos para a improvisação em dança e para a composição coreográfica, eu adotei a docência artística como via de ação e agreguei outras pessoas à minha pesquisa individual. Meu trabalho, desse modo, ficou mais consistente e posso arriscar algumas proposições iniciais.

A dança que me move é desenvolvida em processo, precisa estar atrelada à pesquisa, contém um ritmo (que não é necessariamente musical), é artística e pedagógica. Tomarei emprestada uma epígrafe do livro *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo* (2006), de Flávio Desgranges, para ilustrar o que eu gostaria de dizer a respeito dessa dança artística e pedagógica. O autor cita Sônia Kramer, que consegue de maneira sucinta expressar com sabedoria que: “Para ser educativa, a arte precisa ser arte e não arte educativa” (apud DESCRANGES, 2006, p. 21). Ao mesclar as identidades de docente de uma licenciatura em dança com a de dançarina criadora e me permitir experimentar e viver junto aos estudantes as diferentes etapas de minha pesquisa, tenho mais possibilidade de colocar em ação essa potência da arte que menciona Kramer.

Em 2001, Isabel Marques lamentava a escassez de professores artistas na área de dança e descrevia um cenário no qual os estudantes das graduações da UNICAMP que optavam pelas licenciaturas, geralmente o faziam para abrir mão de suas carreiras artísticas, algumas vezes por se sentirem menos preparados tecnicamente para investir

ou porque a carreira docente parecia ser mais estável do que a de artista da dança (MARQUES, 2001, p. 59-60). Tive a oportunidade de estudar na UNICAMP enquanto Isabel Marques realizava essa pesquisa que fundamentou o livro *Ensino de Dança Hoje: textos e contextos* (2001). Seria interessante poder dar a minha contribuição para a mudança desse cenário que ela pesquisou e do qual eu fazia parte. Minha opção, àquela época foi pela dupla habilitação – bacharelado e licenciatura. Eu, no entanto, não previ que isso poderia reverberar nas escolhas de vida que realizo atualmente. Nas palavras da autora:

[...] o artista docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca *explícita* a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também *explicitamente* educacionais. (Ibid., p. 112 – grifos da autora).

Sem que eu tenha começado minha pesquisa de doutorado com esse objetivo, acabei por me abrir à possibilidade de que os processos de criação artística por mim conduzidos fossem “revistos e repensados como processos também *explicitamente* educacionais”, como nos ensina Marques. Durante a palestra “Tempo, Impermanências e Essencialidades no Corpo que Dança”<sup>56</sup>, o Prof. Dr. Arnaldo Alvarenga<sup>57</sup> afirmou que gestos, movimentos, intenções e minúcias são transmitidos entre as gerações de professores e estudantes, se propagam e permanecem visíveis nos corpos que dançam através dos tempos. Compartilho com Alvarenga a ideia de que somos constituídos por tudo aquilo que nos toca, portanto é possível que eu tenha atingido acidentalmente o objetivo artístico pedagógico dessa pesquisa devido aos ensinamentos que obtive como aluna de Isabel Marques, durante minha formação na graduação em dança na UNICAMP. Além disso, outro fator importante para a minha atuação como docente foi a orientação de Márcia Strazzacappa em meus estágios supervisionados no ano de 2002, quando retornei para finalizar a licenciatura naquela instituição, após o período de trancamento (1996-2001), pois como já narrei na introdução desta tese, eu havia optado por concluir inicialmente apenas o bacharelado. Somem-se a isso todas as leituras das

---

<sup>56</sup> Proferida em 24/05/2012, no auditório do IFB, no Projeto Interfaces promovido pelo Grupo de Pesquisa LACE/IFB e pela companhia de dança Alaya.

<sup>57</sup> Doutor em História da Educação (UFMG), Mestre em Educação (UFMG), dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador de dança formado pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte – MG.

bibliografias lançadas pelas duas professoras – referências indispensáveis para a pedagogia da dança no Brasil. Tudo isso e o aprendizado cotidiano com a prática docente me constituem como professora artista.

Assumindo, então, o caráter pedagógico dessa pesquisa, faz-se necessário refletir metodologicamente sobre o processo que se desenvolveu. Apresentando como recorte análises sobre os laboratórios criativos conduzidos durante a formação do Corpo Baletroacústico, detendo-me exclusivamente naqueles que resultaram na composição da Festa do Fim do Mundo, apresento no próximo capítulo alguns dados e reflexões a respeito desse processo.





Figuras 27 a-j – Corpo Baletroacústico, em laboratórios criativos.





## 2. Metodologia das ações criativas

*“Mas após haver empregado alguns anos a assim estudar no livro do mundo e a procurar adquirir alguma experiência, tomei um dia a resolução de me estudar também a mim mesmo e de aplicar todas as forças do meu espírito em escolher os caminhos que deveria seguir”*

**René Descartes**  
Discurso do Método.

Um método é um caminho para a realização de algo. No meu caso, o caminho se transformou em um estudo, quando minha busca por identificações para a minha dança agregou outros artistas. Percorrendo e estudando caminhos/métodos, optei pelo desenvolvimento de uma metodologia. No livro *Linguagem da dança: arte e ensino* (2010), Isabel Marques faz uma analogia comparando metodologia às estradas, escolhidas pelo professor para chegar a algum lugar, contendo “suas perspectivas, intenções e princípios norteadores” (p. 189). Quais seriam, portanto, minhas perspectivas, intenções e princípios norteadores?

Minhas perspectivas formaram-se pelo desafio de ministrar aulas enquanto cursava o doutorado, com o compromisso pessoal de utilizar recursos pedagógicos diferenciados para as aulas da graduação em dança. Nos semestres que antecederam o da experiência com a turma que vivenciou a aplicação da lição de arte sugerida por Brent Wilson (2008), quando utilizei a Bauhaus como estímulo para ensinar a Abordagem Triangular disseminada por Ana Mae Barbosa (descrita no subcapítulo 1.3), eu havia percebido que uma parcela significativa dos estudantes da área de dança apresentava dificuldade em acessar conteúdos que lhes eram passados apenas por meio de textos, discussões e debates. Comecei, portanto, a elaborar estratégias metodológicas para que os conteúdos teóricos pudessem também ser dançados/corporalizados pelos estudantes. O texto de Wilson foi uma das inspirações, que se mostrou extremamente motivadora e proveitosa. Outra iniciativa de praticoteórica já havia sido empreendida com sucesso no primeiro semestre de 2011, quando fui responsável pela disciplina Fundamentos da Dança para os estudantes do primeiro semestre da licenciatura,

trabalhando em parceria com o professor Marcus Mota<sup>58</sup>, convidado da UnB. Naquela oportunidade aprendi, junto com o grupo de estudantes, que havia uma relação entre a métrica dos textos das Tragédias Gregas e o ritmo das danças do coro que as representava. Nossos encontros se apoiaram no tripé ensino – pesquisa – extensão, pois iniciamos com atividades de ensino em uma unidade curricular, integrando os conteúdos cursados pelos estudantes com a pesquisa do professor Marcus Mota e realizamos um seminário aberto ao público, como atividade de extensão, intitulado “Dança, Métrica e Música da Antiguidade”, nos dias 18 e 20 de maio de 2011. A experiência está descrita no artigo “Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros e textos da tragédia grega” de Marcus Mota e Cíntia Nepomuceno (2012), que contém os dados da pesquisa em que Mota realizou a escanção do texto “As Suplicantes” de Ésquilo, transformando partes daquela Tragédia em arquivos sonoros, que foram coreografados pelos estudantes sob minha orientação.

A importância de se conhecer a Abordagem Triangular: apreciar, produzir e contextualizar é indiscutível para a formação do professor de dança. Por acreditar nisso, continuo investindo em pesquisas metodológicas quando sou responsável pela componente do currículo Fundamentos da Arte-Educação. Em outras matérias, explicitamente ou não, tenho tendência a colocar em prática a triangulação, o que tem surtido efeitos significativos. Na experiência concretizada em parceria com o professor Marcus Mota, por exemplo, produzimos coreografias a partir de um contexto e tivemos momentos de apreciação estética tanto das obras realizadas por nós quanto de outras, apresentadas por ele durante o seminário. Os três vértices foram contemplados. Outro argumento para reforçar a importância do investimento num aprendizado efetivo desse conteúdo deve-se ao fato de os Parâmetros Curriculares Nacionais para as Artes (BRASIL, 1997, 1998, 2000) serem fundamentados nos princípios na Abordagem Triangular. Esses textos fornecem aos professores da Rede de Educação Básica Brasileira as diretrizes para a atuação em sala de aula. Em 2013 tivemos o primeiro concurso público com vagas disponíveis para o cargo de professores de dança, para a Secretaria de Estado da Educação do Governo do Distrito Federal. Creio que os estudantes que passaram pelas experiências conduzidas a partir das atividades baseadas

---

<sup>58</sup> Prof. Dr. em História (UnB), mestre em Teoria da Literatura (UnB), Professor Associado da Universidade de Brasília, ministrando aulas no Departamento de Artes Cênicas e nos Programas de Pós-Graduação em Arte e em Artes Cênicas. É diretor do LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática) da UnB, desde 1996.

nas sugestões inspiradas nas lições de Brent Wilson (2008), puderam corporalizar a Abordagem Triangular, com a vivência da produção artística, da apreciação estética e sua contextualização.

Os estudantes daquele período letivo apresentaram disposição para participar daquela experiência e levá-la para fora da sala de aula. As minhas perspectivas também foram complementadas pela disponibilidade artística desses estudantes e das outras pessoas que se envolveram em um projeto que inicialmente era individual. A formação de um grupo transformou as perspectivas, que deixaram de ser minhas e passaram a ser nossas. Quais seriam, no entanto, minhas intenções? A partir do momento em que percebi a formação do grupo, as primeiras intenções foram substituídas por uma série de outras. O foco central não poderia ser uma busca individual de identificação, muito embora ela não tenha sido totalmente descartada. Diversos elementos da pesquisa conduzida individualmente continuaram presentes e podem ser observadas no resultado artístico que compusemos coletivamente, nos meus movimentos dançados nas partes em que atuei durante a Festa do Fim do Mundo, como dançarina integrante do Corpo Baletroacústico. Percebo essa presença com maior destaque na parte intitulada *Jogo do Esqueleto*, quando tenho meu corpo mapeado pelo kinect para que meus movimentos iniciem a dança.

No que diz respeito ao grupo, minha primeira intenção era pesquisar outras opiniões sobre os aparatos tecnológicos como recurso para a improvisação em dança, comparar sensações e perceber como seriam as reações desses outros indivíduos. Depois, a intenção era formar uma companhia de dança que pesquisasse as potencialidades desses recursos tecnológicos criativamente, com o propósito de romper com padrões cristalizados de composição coreográfica. Em seguida, com minhas ações estimuladoras da autonomia durante as atividades criativas, um caráter político dessa companhia ficou evidente e os aspectos pedagógicos da proposta tornaram-se mais destacados do que seus resultados artísticos. A companhia de dança passou a ter características de coletivo artístico. As angústias, conflitos, repressões, inquietações, dúvidas, questionamentos foram surgindo e a intenção coletiva de mudar o mundo ficou pungente. Como veremos nesse capítulo, isso ficará notório na escolha do contexto para o trabalho, quando a ideia de fim do mundo foi aceita unanimemente, com a finalidade de destruí-lo simbolicamente para permitir uma reconstrução.

Isabel Marques costuma mencionar repetidamente a importância da dança no contexto (2001, 2010). Apesar de haver estudado sobre o tema, além de ter realizado diversas leituras a respeito dessa proposta metodológica, só fui capaz de desvendá-la durante o meu próprio processo. Marques explicita que a formulação desse conceito foi realizada a partir da ampliação de um princípio contido nas obras de Paulo Freire<sup>59</sup> (2001, p. 92). O contexto a que se refere Isabel Marques, além de fundamentado na realidade concreta do estudante, como sugerem as ideias freireanas de um ensino centrado no sujeito, também está atrelado à contextualização que forma um dos vértices do triângulo de Ana Mae Barbosa. Porém, Marques irá ampliar e adaptar tanto as ideias de Freire, quanto aquelas divulgadas por Barbosa, para aplicá-las ao ensino da dança. Essa ampliação e adaptação se fazem necessárias, tendo em conta que a Abordagem Triangular para o ensino das artes está primordialmente voltada para as artes visuais. Para Marques, a contextualização dos trabalhos artísticos pode tanto ocorrer por meio da História, Sociologia, Psicologia, Filosofia, áreas de conhecimento ligadas ao estudo do corpo e qualquer outra área que possa conectar a dança às “dinâmicas sociopolíticas-culturais”, quanto a partir da compreensão e habitação de espaços simbólicos, desconstrução de representações e percepção crítica das desigualdades de poder (2010, p. 161). A autora conclui ainda que:

A contextualização como vértice da Arte do tripé das relações tem o potencial de ampliar contextos históricos, compreender e relativizar os trabalhos artísticos, ampliar e pluralizar leituras e fazeres da dança/arte junto a nossos alunos. (Ibid., loc. cit.).

Os termos utilizados por Isabel Marques, muitas vezes adaptados de suas leituras de Paulo Freire e adequações das propostas educacionais de Laban, ficaram mais claros e tornaram-se mais significativos para mim a partir do momento em que foram vivenciados nas composições coletivas. Aprender dança de forma crítica e articulada, promover leituras de mundo a partir do ensino da dança e articular signos, por exemplo, são termos frequentes em seus textos. Contudo, somente após adotar posturas em sala de aula e nos laboratórios de criação que estimulassem os estudantes a corporalizar suas questões e angústias, relacionadas à própria condição como dançarinos, por exemplo, tive uma compreensão mais profunda dessa proposta pedagógica. Enquanto o grupo

---

<sup>59</sup> Paulo Freire (1921-1997) foi graduado em Direito, Professor de Língua Portuguesa, criador de ideias e métodos, alfabetizador, autor de diversos livros de referência para a área de Pedagogia. Foi Secretário de Educação do Município de São Paulo (1989-1991).

desvelava suas propostas de ação criativa, trazendo à tona compreensões de mundo e anseios, o contexto se materializou diante de nossos olhos. A proposta de criar uma Festa do Fim do Mundo, porque todos estavam insatisfeitos coletivamente com os contextos nos quais viviam, surgiu durante uma discussão a respeito de qual tema seria abordado e as danças que se corporalizaram a partir de então eram leituras de mundo por meio da dança, com signos articulados, de forma crítica, problematizada, continham enfim todas as palavras que antes soavam misteriosas e que recheavam os livros sobre ensino da dança de Isabel Marques.

Os princípios norteadores da metodologia das ações criativas que desenvolvi durante essa pesquisa serão explicitados ao longo do texto que segue.

## 2.1. Corpo Baletroacústico

A metodologia das ações criativas elaborada durante essa pesquisa pode ser observada no modo de trabalhar desenvolvido junto ao Corpo Baletroacústico – coletivo artístico que se originou do desejo manifestado por aqueles que haviam experimentado o Sistema HTMI de Eufrazio Prates nas sessões iniciais já descritas no primeiro capítulo dessa pesquisa. Além desses primeiros idealizadores, tivemos a participação de alguns dos estudantes envolvidos nas atividades pedagógicas descritas no subcapítulo 1.3. Alguns músicos da BSBLOrk - Orquestra de Laptops de Brasília<sup>60</sup> também vieram participar do grupo e tivemos a iniciativa de criar redes para a nossa comunicação em internet. Passamos a nos encontrar para ensaiar, formatando, desse modo, nossas ideias artísticas.

Fizemos uma pré-estreia em novembro de 2012 no Teatro da Praça de Taguatinga (fig. 28), levando uma improvisação em dança contendo os rudimentos iniciais de nosso modo de trabalhar, sendo as músicas e as projeções compostas durante a movimentação dos dançarinos em cena. Essa ainda era uma experimentação muito diferente do que viria a se tornar a Festa do Fim do Mundo, parecida com os

---

<sup>60</sup> <http://orquestraabstracta.wordpress.com/laptop-ensemble/> - criada em agosto de 2012, é uma orquestra de música experimental regida por Eufrazio Prates, que utiliza notebooks, tablets, smartphones e hemisferas como principais instrumentos, convidando eventualmente músicos para tocar com instrumentos acústicos.

experimentos que haviam sido realizados em 2010, na época do projeto *Poéticas Sensoriais*, de experimentações mais livres, quando estávamos testando pela primeira vez o sistema de captura de movimento, integrando pessoas com e sem deficiência em uma proposta de criação artística multidisciplinar.

Participaram dessa pré-estreia e primeira etapa de criação os dançarinos: Ângela Mugnato<sup>61</sup>, Arine Alby, Gianluca Diniz, Hellen Cristine<sup>62</sup>, Izabella Beatriz<sup>63</sup>, Jéssica Sherzinger, Josivelton Bandeira<sup>64</sup>, Laura Tatielle<sup>65</sup>, Leo Dourado, Marianne Alvim<sup>66</sup>, Thais Cordeiro<sup>67</sup> e Wesllen Masolliny<sup>68</sup>. Os três dançarinos que haviam participado junto comigo dos laboratórios de pesquisa com o Sistema HTMI: Bart Almeida, Helena Medeiros e Victória Oliveira. Eufrasio Prates participou e convidou o músico Ramiro Galas. Eu participei dessa etapa no papel de condutora e mediadora, mas não dancei com o grupo. Também pedi o auxílio de um colega para atuar como diretor de cena, o Prof. Diego Pizarro<sup>69</sup>.



**Figura 28 - Pré-Estreia do Corpo Bailetoacústico.**  
(Teatro da Praça de Taguatinga. 07/11/2012). Arquivo Pessoal da Autora

<sup>61</sup> Médica e graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB).

<sup>62</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB) e dançarina.

<sup>63</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB), atriz, bailarina e professora de dança.

<sup>64</sup> Graduando do curso de Licenciatura em Dança (IFB), dançarino.

<sup>65</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB), bailarina, professora de dança e coreógrafa.

<sup>66</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB), dançarina e professora de dança.

<sup>67</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em Dança (IFB), dançarina, maquiadora e professora de dança.

<sup>68</sup> Ator e dançarino, graduando da Licenciatura em Dança (IFB)

<sup>69</sup> Professor Efetivo do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, Mestre em Arte e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, Especialista em Fisiologia do Exercício pela Universidade Federal de Uberlândia.

Nossa pré-estreia foi um “*work in process*”, no sentido em que Renato Cohen (1998) utiliza essa expressão. O evento nos deu a oportunidade de levar ao palco uma experimentação que, no campo das artes cênicas está proeminentemente vinculada aos *happenings*, rituais e manifestações parateatrais, desvinculados dos compromissos dos valores da mídia e da recepção (COHEN, 1998, p. 19). Nossa obra estava em processo, não tinha um título que a nomeasse, não tinha uma duração específica, nem uma marcação de movimentação para o final, não havia coreografias definidas. Os dançarinos sabiam que o Sistema HTMI estava programado para detectar seus movimentos a partir das webcams instaladas à frente do palco e que haveria sons e imagens gerados a partir de suas danças. Havia três projetores que seriam acionados cerca de cinco minutos após o início da dança, sendo dois deles voltados para o fundo do palco e um para a plateia. Esses projetores seriam responsáveis pelas variações das imagens que funcionariam como cenário da dança. Um dos músicos, Ramiro Galas, iria tocar uma bateria eletrônica a partir de dez minutos da improvisação. Para mim, que assisti a tudo da plateia, o resultado parecia caótico, o que, de acordo com as palavras de Renato Cohen, condiz com um “*work in process*”.

O trabalho do *work in process* implica, em relação a outros procedimentos, um aumento de graus de liberdade e incremento do nível de entropia.

É próprio dos modelos caóticos a observação de dois momentos: um primeiro, entrópico, e, um segundo, tendendo à organização ou, pelo menos à compreensão do modo de entropia.

A teoria do caos, apesar do termo ser associado a situações derrisórias, irreversíveis, é, ao contrário, uma procura de ordem na inferição de fenômenos não-repetitivos, imprevisíveis.

Na cena, essa metáfora do caos está relacionada a modelos dinâmicos de criação/textualização, que implicam mutações/transições e pareamento de uma diversidade de variáveis (autoria, laboratórios, hibridização de fontes, recepção, recorrências). (COHEN, 1998, p. 25).

Enquanto eu tentava assistir à dança, uma pessoa da audiência avisou que o projetor voltado para o público atrapalhava a visão de algumas pessoas. Ela me pedia para desligá-lo, mas esse projetor, que estava, na verdade, apontado para a parede branca ao fundo do teatro, era uma das marcações para os dançarinos, mostrando a projeção de seus corpos a partir da captura do kinect. Ao ser desligado, comprometeria uma das referências do grupo para improvisar. Eu estava muito concentrada e interessada em assistir ao que ocorria no palco, porém a pessoa insistia em me alertar

que tinha algo errado, que precisava ser consertado em nossa dança. Nosso tipo de experimento não era, de fato, adequado para aquele tipo de local: um palco italiano. Tampouco para uma audiência habituada ao conforto da escuridão da plateia. Minha principal preocupação naquele momento era com os resultados da improvisação e me parecia suficiente para a resolução da questão que o público das duas fileiras centrais, com dificuldade em assistir à dança, mudasse de lugar. Naquela ocasião muitas coisas estavam sendo testadas e havia espaço para o erro, para o caos, para desagradar ao público. Aquela interferência na minha apreciação estética da pré-estreia me causou um grande incômodo. Pareceu-me que a reclamação estava relacionada a uma concepção tradicional da relação entre artista e espectador. Isso remetia-me às do século XVIII com sua tendência ilusionista, quando havia a preocupação em se “camuflar os mecanismos e instrumentos de produção da teatralidade”, como descreve Flávio Desgranges ao fazer uma comparação com as revoluções da cena moderna (2006, p. 34). Reconheço que a pessoa que reclamava estava se referindo a um desconforto, das luzes que estavam voltadas à plateia e que atrapalhavam duas fileiras centrais de assistir à cena, mas o teatro estava quase vazio, havia muitas cadeiras disponíveis. O público usualmente tem resistência a sair do conforto e se deslocar de suas cadeiras. Além disso, aquela dança que estava sendo apresentada, de fato, era mais adequada para uma apresentação em espaços não formatados.

Após essa primeira experiência, o grupo foi se definindo com a ocorrência dos encontros e ensaios. Porém, nossa identidade só foi sedimentada a partir do final de dezembro de 2012, quando fomos selecionados pelo Programa de Incentivo a Coletivos Audiovisuais Criativos Coletividea, da Agência IR.wi em parceria com a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que contemplou com prêmios de trinta e cem mil reais os melhores projetos criados coletivamente, contendo ideias artísticas audiovisuais. Inscrevemos um projeto de realização da Festa do Fim do Mundo, que foi premiado como um dos doze melhores de todo o país, o que nos motivou a concentrar foco e esforços na criação desse produto artístico.

Para alcançar essa meta, alguns parceiros chegaram espontaneamente e outros foram convidados a colaborar conosco, como Diego Pizarro e Sabrina Cunha<sup>70</sup>, que

---

<sup>70</sup> Professora Efetiva do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, Mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Interpretação teatral pela Universidade de São Paulo.



ajudaram a transformar as ideias iniciais do Corpo Baletroacústico em uma composição artística, que foi um dos produtos finais do prêmio Coletividea. Além da apresentação da Festa do Fim do Mundo, foi produzido um videodocumentário<sup>71</sup> sob a direção de Leonardo Camárcio<sup>72</sup>, os músicos Philip Jones<sup>73</sup>, Ramiro Galas<sup>74</sup> e Eduardo Kolody<sup>75</sup> criaram composições, e houve criações artísticas visuais de Victor Valentim<sup>76</sup> e Victor Ramos<sup>77</sup>. Essas parcerias desembocaram em um processo de criação coletiva que se transformou em um dos resultados da minha pesquisa.

Processos de criação coletiva não são uma novidade nem uma exclusividade desta pesquisa, como ferramentas de composição são bastante frequentes em processos de criação artística. Na prática teatral, a busca por alternativas à “tirania do autor e do encenador” estimulou ações criativas de indivíduos que passaram a se organizar e a desenvolver propostas em grupo (PAVIS, 1999, p. 79). As vanguardas artísticas, questionando as estruturas vigentes desde o início do século XX, fomentaram iniciativas coletivas como as dos estadunidenses *La Mama Experimental Theatre Club* (1961), de Ellen Stewart, *Performance Group* (1962), de Richard Schechner, *Bread and Puppet Theatre* (1962), de Peter Schumann, *Open Theatre* (1963), de Joseph Chaikin e o movimento alternativo inaugurado pelo *Off-Off Broadway*; os colombianos *Teatro Experimental de Cali* (1962), de Enrique Buenaventura e *La Candelária* (1966), de Santiago García; o francês *Théâtre du Soleil* (1969), de Ariane Mnouchkine; o peruano *Yuyachkani* (1971), fundado por Teresa Ralli e Miguel Rubio; e o catalão *La Fura dels Baus* (1979), todos citados por Stela Regina Fischer em sua dissertação de mestrado *Processo Colaborativo: experiência de companhias teatrais brasileiras dos anos 90* (2003). De acordo com a pesquisadora, muitos desses grupos, ainda em atividade até os dias atuais, influenciaram outros núcleos que localiza como:

---

<sup>71</sup> Disponível no endereço: < <http://youtu.be/5bkRiF42YCE>>.

<sup>72</sup> Videomaker, fotógrafo e ator, graduado em Comunicação Social – Radio e TV pela Universidade Federal de Goiás - UFG.

<sup>73</sup> Músico profissional, compositor, integrante da Orquestra de Laptops de Brasília.

<sup>74</sup> Graduado em Letras (UnB), graduando em Musicologia (UnB), músico e revisor.

<sup>75</sup> Mestre em História (UnB), com tema voltado à história da música. Músico profissional e compositor.

<sup>76</sup> Músico, pesquisador e produtor musical brasileiro. Graduado em composição musical pela Universidade de Brasília – UnB, fundador do selo colaborativo “Miniestéreo da Contracultura”. Desde 2003, atua no cenário cultural de Brasília como compositor, percussionista, técnico de som, mixagem, masterização e DJ.

<sup>77</sup> Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB), 2008. Foi Produtor Gráfico e RTV da Radiola Serviços de Webdesign e Propaganda (2010-11), da Agência Plá de Comunicação e Eventos (2010) e Produtor Gráfico da Mr. Brain Propaganda (2008-10).

os grupos paulistanos *Teatro União e Olho Vivo* (1969), *Royal Bexiga's Company* (1972), *Pod Minoga* (1972), *Ventoforte* (1974), *Pessoal do Victor* (1975), *Mambembe* (1976), *Ornitorrinco* (1977), os cariocas *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1972), *Tá na Rua* (1974), o sergipano *Imbuça* (1977) e o gaúcho *Ói Nós Aqui Traveiz* (1978) dão continuidade ao legado do *Oficina*<sup>78</sup> e fixam na cena brasileira a tendência da criação coletiva (FISCHER, 2003, p. 15).

Quando faz esse apanhado histórico, a pesquisadora tem por objetivo considerar o “modelo de criação teatral” conhecido como *processo colaborativo* como “categoria teatral da atualidade” e, para isso anuncia que essa prática se fixou como forma intencional e consciente na década de 1990 (FISCHER, 2003, pg.01). Stela Regina Fischer assim o define:

Na criação de um evento cênico, entendemos por *processo colaborativo* o procedimento que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. (FISCHER, 2003, p. 39).

Nesse aspecto o trabalho do Corpo Baletroacústico em nada difere do que está descrito no conceito de processo colaborativo definido por Fischer. O processo que estamos chamando de *transcoreográfico* então seria para a dança o equivalente a processo colaborativo para o teatro? Talvez. Quando defendo a proposta desse termo, não parto apenas do pressuposto de que estamos habituados a nos referir a nossos trabalhos com um léxico que não corresponde àquilo que fazemos, mas, sobretudo, no fato de acreditar que não há necessidade de tomarmos emprestado, como é de costume, a terminologia de outras áreas.

Há uma diferença entre o processo colaborativo, quando compreendido enquanto proposta para as artes cênicas, e a chamada criação coletiva. O artigo de Adélia Nicolete, “Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças

---

<sup>78</sup> Ao mencionar o Oficina, Fischer está se referindo ao pioneirismo de José Celso Martinez Corrêa e ao Teatro *Oficina*, com suas experiências marcantes de ruptura e composição coletiva que foram, então, interrompidas pela ditadura militar.

no trabalho dramaturgico” (2002), expressa claramente essa diferença, que diz respeito exatamente às relações estabelecidas entre os sujeitos integrantes desses grupos artísticos. Na criação coletiva todos participam de tudo, sem limites. No processo colaborativo há uma marca autoral, a do dramaturgo, enquanto o trabalho daqueles que se dedicam à criação coletiva permanece sem uma marca pessoal, assemelhando-se a uma “colcha de retalhos” (NICOLETE, 2002, p. 320). No processo colaborativo mantêm-se papéis distintos de responsabilidade por assinaturas, tanto de autoria textual quanto de direção, interpretação e outros setores da produção (Ibid., p. 321).

Percebi que meu papel de condutora e mediadora era necessário no trabalho com o Corpo Baletroacústico, assim como o de todos os outros agentes que mantiveram seus papéis definidos. Os músicos tinham seus papéis definidos e realizavam composições, que algumas vezes chegavam prontas para a nossa apreciação. Mesmo trabalhando com aparatos que capturavam nossos movimentos e os transformavam em sons em tempo real, algumas sonoridades foram compostas previamente. Não era raro, entretanto, que os músicos contribuíssem com ideias para as improvisações em dança e para as propostas iniciais. Também discutimos coletivamente sobre os timbres, porém, na maior parte das vezes esse quesito estava sob a responsabilidade dos músicos. Do mesmo modo, a identidade visual das projeções tinha uma autoria definida, nós algumas vezes dávamos nossas opiniões a respeito de quais eram as melhores cores ou linhas. No entanto, como não era um tema do nosso domínio, frequentemente deixávamos a cargo de outros agentes. Considerando essas relações e suas características, o processo *transcoreográfico*, portanto, possui convergências com o processo colaborativo. O transcoreógrafo atua como um mediador dos processos de criação em dança e necessitará do apoio de outros agentes que terão seus papéis definidos. A diferença está na condução do processo, em que a pessoa responsável permanece em pé de igualdade com a equipe, negociando e valorizando os sujeitos. No processo colaborativo, o dramaturgo passou por uma notória transformação no seu comportamento e *status*, quando ele “desceu, finalmente, de sua *torre de marfim* e foi para a sala de ensaio” (NICOLETE, 2002, p. 319 – grifos da autora).

Tudo que é produzido em sala de ensaio é devidamente apreciado, discutido e registrado pelo dramaturgo até um ponto que se julgue ‘satisfatório’ quanto aos propósitos originais. O dramaturgo, que pode ou não estar presente em tempo integral, intervém com ideias, encaminhamentos e sugestões de texto/cena, transforma as sugestões dos autores – que, muitas vezes, podem não ter estrutura dramaturgica

– em núcleos de ação; elabora a síntese de elementos que se repetem ou que são similares; insere dados, promove a unidade textual, sem as ‘amarras’ da quase obrigatoriedade de conservar o material individual criado pelos atores [...].

Porém, essa responsabilidade não garante a ele o *status* de autor único. (NICOLETE, 2002, p. 321).

Quando estávamos discutindo a criação da Festa do Fim do Mundo, durante os processos do Corpo Baletroacústico, por mais que eu desempenhasse o papel de iniciar as pesquisas de movimento e organizar as estruturas coreográficas, não considerava justo creditar-me como autora exclusiva do trabalho. Ao mesmo tempo, percebia haver distinção entre a minha função e a dos dançarinos que colaboravam comigo. Comecei a perceber certa injustiça nas relações de trabalho entre coreógrafos e dançarinos, que já me incomodava na época em que eu era parte dos corpos de baile. Porém, esse incômodo tornava-se cada vez mais destacado e a injustiça se materializou quando tivemos que preencher a tabela orçamentária para concorrer ao projeto ao qual nos inscrevemos. Recebemos orientação para utilizar os indicadores nacionais de preço de serviços e produtos do Ministério da Cultura<sup>79</sup>. As remunerações dos dançarinos, de acordo com a tabela, eram menores do que as de todos os outros profissionais de que iríamos necessitar durante o projeto. O orçamento do projeto da Festa do Fim do Mundo (ver anexo III) causou um grande constrangimento entre os integrantes do Corpo Baletroacústico. Quando os dançarinos tiveram contato com esse orçamento e souberam da existência da tabela elaborada pela Fundação Getúlio Vargas, conforme parâmetros e técnicas de mercado, com o objetivo de lastrear e avaliar propostas do Brasil inteiro e dar fundamentos para produtores, empresas, o mercado e a sociedade, houve comoção e revolta. Apesar de me identificar, naquele momento não havia nada que eu pudesse fazer para alterar a realidade concreta de uma tabela que eu não conseguia compreender. Porém, analisando as relações injustas de tratamento entre os agentes da prática de dança, percebi que o corpo de baile é visto quase como uma classe operária, que executa a obra de um engenheiro que é o coreógrafo. Este, sim, carrega o reconhecimento artístico e pelo conjunto da obra de arte. Nesse momento alguns dos aspectos pedagógicos do processo *transcoreográfico* tornaram-se bastante evidentes, quando outro “contexto” a que tanto se referia Isabel Marques (2001; 2010) se materializou diante de mim. Naquela hora a *Pedagogia do Oprimido, da Autonomia, da Libertação* e

---

<sup>79</sup> Essas tabelas estão disponíveis no sítio: < <http://www2.cultura.gov.br/site/2011/10/21/pesquisa-de-precos-para-projetos/>>. Acessado em 20/10/2013.

todos os outros textos de Paulo Freire deveriam me acudir, para que eu sustentasse meus discursos de sala de aula sobre relações não hierárquicas de coaprendizagem na sala de ensaio, lutando contra essa pirâmide de castas que se construiu a partir das relações de poder que desvalorizam os profissionais da dança. Não é incomum que haja a dicotomia entre a atuação em sala de aula e a ação nas salas de ensaio. O professor de dança que discursa sobre relações horizontais de ensino pode se transformar em um coreógrafo que trabalha com relações verticais.

Felizmente a realidade está mudando e outras possibilidades vêm surgindo nas relações criativas. Partindo de uma observação pontual do Estado do Ceará, Andréa Bardawil no artigo “Por um estado de invenção” (2010), observa que recentemente “a palavra de ordem é colaborar” (p. 248). A autora se baseia no fato de a palavra *colaboração* ser citada em “grande parte de projetos na área de dança, quer em ações de formação, vinculadas a festivais e/ou instituições, quer no desenvolvimento de intercâmbios artísticos com financiadores nacionais ou internacionais” (BARDAWIL, 2010, p. 248).

No artigo “Coletivos em dança: corpos políticos” (2010), Nirvana Marinho fez um levantamento sobre os coletivos de dança, destacando que esses grupos existem em diversos contextos artísticos como um meio para reunir pessoas interessadas em produzir algo a partir da comunhão de suas questões estéticas. A autora ressalta a importância de retomar a coletividade nessa área que poderia, inclusive, ter sua historiografia remodelada sob o prisma colaborativo. Coletivos de importância como o Núcleo de Criação do Dirceu, de Teresina, e o Coletivo Couve-flor, de Curitiba, alteraram significativamente as práticas artísticas e políticas relacionadas à dança contemporânea (MARINHO, 2010, p. 270). Reunindo artistas de diversas áreas e trabalhando questões de sustentabilidade e formas de engajamento, o Coletivo Couve-flor difunde seus projetos no Brasil, atuando como uma “minicomunidade artística mundial” (Ibid., 270), que desenvolve novas formas de coabitação, coautoria, integração e colaboração mútua (Ibid., p. 270-271). No que tange especificamente à área de dança as características principais dos coletivos seriam a heterogeneidade e as inquietações relacionadas ao exercício da profissão como forças motrizes desses aglomerados artísticos (Ibid., p. 267).

Nirvana Marinho não apresenta uma definição para os coletivos em dança, mas nos fornece um importante levantamento dessas iniciativas ao longo da primeira década do século XXI, indicando um movimento crescente nessa direção. Cita grupos no Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, Piauí, Minas Gerais, São Paulo e Pernambuco. Destaca ainda que esses coletivos nem sempre são compostos exclusivamente por dançarinos ou artistas envolvidos com a prática da dança, agregando outras artes como o vídeo, as artes visuais, a música ou pesquisa teórica (MARINHO, 2010, p. 269). A criação do Corpo Baletroacústico como coletivo artístico segue essa tendência contemporânea nacional, e também está de acordo com o que vem ocorrendo em nossa capital, como indica matéria publicada no Correio Braziliense de 03 de novembro de 2013<sup>80</sup>. De acordo com as informações apuradas pelas jornalistas Maria Júlia Lledó e Zuleika de Souza, a W3 Sul vem sendo revigorada por coletivos de arte que têm alugado casas na região para morar e trabalhar nesses espaços. Mantendo foco na economia criativa, a principal característica desses grupos é a interseção de suas atuações, na qual não há rivalidade, mas a cooperação entre os participantes. São citados três coletivos que atuam na área de moda, artes plásticas e cinema: Pântano de Manga, Laje e Sindicato. Curiosamente, nossa iniciativa aqui em Brasília possui características confluentes tanto com o que está descrito no artigo de Nirvana Marinho, quanto com os dados obtidos pela reportagem do jornal de nossa cidade, seguindo tendências, ainda que nossa intenção inicial não fosse criar um coletivo artístico e sim uma companhia de dança que contasse com a participação de músicos e outros artistas.

Para nós, a principal diferença entre um coletivo de dança e uma companhia está na horizontalidade das relações que se desenvolvem no trabalho de um coletivo, onde todos se sentem à vontade para participar e desempenhar papéis criativos, propor alterações, tomar decisões e mudar de papéis. Outra diferença diz respeito ao reconhecimento. Em companhias de dança tradicionais, ainda que haja a participação de muitos ou de todos nos processos criativos, as relações hierárquicas muitas vezes impedem ou dificultam o reconhecimento dos méritos de alguns dos agentes envolvidos nos processos criativos, principalmente os dançarinos.

---

<sup>80</sup> Disponível no endereço: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2013/11/03/interna\\_revista\\_correio,396444/para-morar-e-criar.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2013/11/03/interna_revista_correio,396444/para-morar-e-criar.shtml)>, acessado em 06/11/2013.

## 2.2. Festa do Fim do Mundo

Após a pré-estreia no Teatro da Praça, soubemos do lançamento do prêmio do Ministério da Cultura, porém nunca tínhamos debatido sobre um tema de interesse comum a partir do qual pudéssemos escrever um projeto. Estávamos testando as novas tecnologias e fazendo exercícios de livre improvisação em dança, mas não havíamos chegado a uma temática que despertasse nossa energia coletiva para um ímpeto criativo da magnitude à qual o tipo de projeto solicitado pelo edital demandava. Naquele momento, no papel de mediadora, promovi uma discussão a respeito do que poderia nos estimular coletivamente. Propus a realização de um evento festivo, com o propósito de promover a integração entre artistas e público. Ainda assim, faltava uma temática para esse evento festivo. Quando finalmente o tema para a festa surgiu, ficaram claras as ideias expostas por Isabel Marques sobre a articulação que se dá no ensino da dança em função da escolha do contexto:

A escolha do contexto dos alunos não se baseia somente na motivação e no interesse dos mesmos, mas principalmente, nos múltiplos significados e significações que esse contexto traz consigo para os alunos e para a sociedade. (2001, p. 96).

Era uma temática significativa, estando também de acordo com as indagações norteadoras que a autora propõe a seguir no mesmo texto, do qual destaco a possibilidade de “desvelar, perceber e trabalhar os imaginários que circulam socialmente”. No final do ano de 2012 esse assunto estava em destaque, no imaginário de nossa sociedade. Observando e refletindo sobre o processo, percebo que a nossa ideia de desenvolver uma criação artística nunca esteve desvinculada de uma metodologia, de uma didática e de uma pedagogia da dança. Essa reflexão trouxe a consciência de que eu já tinha trabalhado a dança no contexto em outras ocasiões, sendo uma delas mais destacada em minha memória por estar vinculada ao evento do dia 11/09/2001. Naquela data eu era professora de dança das turmas de ensino fundamental e médio do Colégio Educap de Campinas – SP. Os ataques às torres gêmeas de Nova Iorque haviam afetado bastante as crianças e adolescentes, em especial a turma de ensino fundamental, que demonstrou mais dificuldade para compreender os acontecimentos. A partir de uma demanda apresentada pela turma, decidimos elaborar uma composição coreográfica

sobre o tema. Essa não era uma atividade que estava planejada para o semestre letivo, foi uma ação extraordinária com o objetivo de resignificar o evento que havia impactado aquela turma. Gabriela Di Donato Salvador, no livro *Histórias e propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação* (2013), aborda a importância da concretização do ato de coreografar como parte dos processos da dança-educação (p. 89). Utilizando João Francisco Duarte Jr.<sup>81</sup> como teórico para justificar a necessidade de organização estética na dança, a autora afirma que ao coreografar organizamos os processos de percepção da consciência, concretizando as afetações do corpo (SALVADOR, 2013, p. 88-9). A experiência conduzida junto aos estudantes do Colégio Educap em 2001 me permite inferir que colocar a dança em contexto, como sugere Isabel Marques, realizando os processos de organização estética e suas transformações em obras apresentadas, possibilita essa percepção da consciência e concretização das afetações do corpo a que se referiu Gabriela Salvador. Naquela ocasião, compusemos uma dança que expressava as sensações da turma em relação ao que havia acontecido no mundo que nos cercava, escolhemos músicas, cenário e figurinos para levar ao palco um tema que nos mobilizava. Tenho marcada na memória a impressão de êxito daquele empreendimento, tanto no que se refere ao resultado da obra que compusemos, quanto em relação ao retorno da recepção do público, composto pela comunidade da escola: professores, colegas e familiares.

A Festa do Fim do Mundo reuniu dançarinos, músicos, artistas visuais e o público em uma composição artística, que tinha como encerramento uma festa, partindo da ideia inicial de celebrar a data de 21/12/2012. Esse dia foi apontado pelo Calendário Maia como marco de finalização de um ciclo de vida, que passou a ser chamado pelo senso comum de “fim do mundo”. Com esse enfoque, o coletivo reunido para concretizar essa ação artística pretendeu celebrar o fim de um mundo esgotado pela exploração da natureza e do ser humano, por éticas contraditórias e práticas ecológicas e sociais injustas. Com o desejo estético e sensual de um novo início, a partir de uma proposta de fundir artistas e plateia, buscávamos transcender a divisão, o individualismo e o mecanismo dualista para um convívio mais harmônico com a natureza que pudesse ir além do discurso vazio sobre a sustentabilidade.

---

<sup>81</sup> João Francisco Duarte Jr é Livre Docente em Educação pela UNICAMP, com especialização em Arte-Educação. É professor da Universidade Estadual de Campinas e autor de diversas publicações relevantes para a área de Estética, Arte e de Educação.



O interessante é que essa iniciativa teve sua origem em encontros ocorridos ainda em 2012 e suas ações ocorreram em fevereiro e março de 2013, muito antes das manifestações políticas que tomaram as ruas de nosso país a partir de junho de 2013. Fomos impulsionados a tomar as ruas e a ocupar o Museu Nacional da República em Brasília e a praça em frente à Prefeitura Municipal de Anápolis, alguns meses antes de a população sair em busca dos mesmos ideais que já estavam impressos nas palavras que ilustraram nossa proposta enviada ao edital do Coletividea. No objetivo geral da proposta estava descrito que pretendíamos:

Desenvolver processos criativos corporais e tecnológicos cuja estética gravite em torno da noção de sustentabilidade, ecologia profunda e de uma nova visão de mundo holonômica, de forma a ampliar a consciência de todos os participantes (bailarinos, músicos, designers, plateia e a comunidade que nos cerca) quanto à sua responsabilidade no processo de transformação positiva da sociedade. (projeto enviado à agência IR.wi)

Com isso em mente, a equipe esteve unida durante, pelo menos, quatro meses, produzindo e apresentando dança, música, artes visuais, vídeos, promovendo festas, provocando reflexões e expandindo horizontes, registrando momentos em vídeo, entrevistando pessoas, editando imagens e publicando o resultado final.

### **2.2.1. As partes da Festa**

A Festa do Fim do Mundo foi dividida em cinco partes que foram registradas e posteriormente editadas em um videodocumentário, produto final do projeto contemplado pelo Ministério da Cultura. Essas cinco partes eram dançadas de acordo com um sorteio realizado na hora da execução, a partir do lançamento de um dado por algum voluntário da plateia. Eufrasio Prates representava o papel de mestre de cerimônia, era responsável por iniciar o conjunto da obra, apresentando verbalmente a proposta e convidando alguém da audiência para lançar o dado (fig. 29).



**Figura 29 – Eufrazio Prates como mestre de cerimônia, apresentando o dado à plateia.**  
(Festa do Fim do Mundo – Apresentação no Sebinho Café)

Esse lançamento de dados foi uma sugestão de Prates, para inserir o acaso e a imprevisibilidade no trabalho do Corpo Baletroacústico, inspirado por sua explícita admiração pela parceria de Merce Cunningham com o músico John Cage. Iniciada na década de 1940, essa colaboração foi a primeira que se tem notícia na história da dança ocidental em que houve a tentativa deliberada de dissociar música e dança durante composição e performance artística. John Cage também utilizava métodos de composição musicais tendo o acaso como elemento. Algumas de suas criações continham poesia, movimento, projeções de slides e outras atividades planejadas ou não (TOMKINS, 1970, p. 270). Todavia, a sugestão de Eufrazio Prates foi largamente debatida pelo grupo, porque o objetivo principal era trabalhar o acaso durante a apresentação, mas com a necessidade do estabelecimento de algumas regras, esse acaso ficou comprometido. Em primeiro lugar, uma das cinco partes da Festa do Fim do Mundo consistia em abrir o espaço de dança à participação do público, que celebrava conosco e interagia com os aparatos tecnológicos durante cerca de trinta minutos. Nosso grupo tinha dúvidas se depois de um evento como esse haveria clima para a execução de qualquer uma das outras quatro partes, quando seria estabelecida uma fronteira mais definida entre dançarinos e plateia. Será que conseguiríamos fazer com que as pessoas

desocupassem o espaço de dança para assistir às outras propostas? Não possuíamos a resposta e optamos por não correremos esse risco. Entramos em um acordo, no qual apenas quatro partes integrariam o sorteio, permanecendo a quinta parte sempre como a festa/encerramento da obra.

Outra questão referente ao lançamento de dados no que concerne ao acaso é sua relação exclusiva com o sequenciamento das partes, em vez de relacionar-se com a execução da dança, ou das sonoridades, ou projeções artísticas apresentadas. Como o público não tinha conhecimento prévio da obra, a alteração da sequência da apresentação não causaria impacto direto em sua recepção e apreciação estética. Além disso, o sorteio impedia que as partes pudessem se interligar, evitando que o *trans* perpassasse efetivamente o conjunto das improvisações estruturadas. Quando Cunningham selecionava os elementos de suas coreografias por intermédio do uso do acaso, ele o fazia de modo que os próprios movimentos predeterminados inventados por ele eram sorteados – as combinações de movimento, o acionamento das partes do corpo, utilização do espaço, fraseados e outros componentes, o que resultava em uma coreografia, que após o sorteio era fixada (MARTINS, 1999, p. 14). No artigo *An Appetite for Motion* (1970), Calvin Tomkins nos apresenta alguns detalhes a respeito dos métodos coreográficos de Cunningham baseados na sorte. Esses métodos teriam sido desenvolvidos como estratégias para superar seu gosto pessoal e para desafiar sua própria memória física dos movimentos de dança e continuaram sendo utilizados porque haviam enriquecido e tornado suas danças mais interessantes (1970, p. 270). O coreógrafo desenhava mapas complexos para aspectos diferentes da dança como direção ou tipo de movimento, ritmo, composições em solo ou grupo para então jogar moedas que determinavam a ordem e a relação entre esses elementos (Ibid., loc. cit.).



**Figura 30 - Merce Cunningham - Working Process**  
Merce Cunningham Dance Company in rehearsal, 1988 – Foto de Jay Anderson  
Retirada de: <http://www.indyweek.com>, acessada em 18/06/2013.

Sobre os processos criativos de Cunningham e suas sequências, José Gil também discorre longamente em *Movimento Total* (2001) e, ao abordar especificamente a origem das formas e movimentos que utilizava em suas coreografias, o texto aponta que suas escolhas ocorriam durante experimentações práticas. Cunningham fazia e refazia suas coreografias, não tinha em mente um a priori coreográfico. Para ilustrar essa afirmação, a narrativa inclui a descrição de parte de um documentário no qual o próprio Cunningham aparecia no exercício do que ele denominava *working process* (fig. 30) (p. 83):

[...] Num documentário filmado nos anos 70, vemo-lo no seu estúdio sentado numa cadeira, imóvel, parecendo concentrar-se, depois levantar-se de repente, dar três passos, deitar-se no chão com os braços e as pernas colocados de uma certa maneira, e de súbito imobilizar-se; voltar a levantar-se, regressar à cadeira; refazer a mesma sequência de movimentos, desta vez colocando os membros de um modo diferente. A sequência repete-se até que Cunningham desenvolve uma nova sequência a partir da primeira cujos movimentos estão fixados. (GIL, 2001 pp. 82-3).

Em nossas estruturas dançadas, além de não termos várias sequências coreográficas fixadas, o acaso não foi utilizado de modo que pudesse afetar diretamente a execução de nossos movimentos. Pelo contrário, o sorteio, de acordo com Helena Medeiros Costa, integrante do coletivo, trouxe previsibilidade, em vez de acaso. Entrevistada em janeiro de 2014, quando perguntada especificamente a respeito das sensações sobre os efeitos do lançamento de dados em sua dança, ela afirmou que costumava manter um estado de alerta devido ao fato de não saber a ordem em que as danças iriam acontecer, pois cada uma das partes da obra possuía uma atmosfera. Porém, afirmou:

A única parte que considero negativa para a dança é a previsibilidade trazida pela obrigatoriedade de ter que lançar o dado até que todos os números fossem sorteados, pois essa adrenalina, no decorrer da performance, ia se reduzindo à medida que deduzíamos quais partes faltavam. (Helena Medeiros Costa, por entrevista).

Um segundo objetivo do lançamento de dados era quebrar a barreira entre a audiência e o coletivo de artistas. Promover a interação com o público sempre foi uma de minhas intenções, porém dei minha contribuição nesse sentido quando manifestei a ideia de realizar uma festa, na qual todos pudessem celebrar. Lançar o dado despertou o interesse de várias pessoas da plateia, que se ofereceram espontaneamente para a tarefa em todas as ocasiões em que nos apresentamos. O convite à participação do público remete-me às experiências conduzidas pelo *Living Theatre*, reconhecido durante quase cinquenta anos como “um dos grupos mais radicais e contundentes dos Estados Unidos” (DESGRANGES, 2006, p. 61). Concebido a partir dos ideais anárquicos e pacifistas de seus criadores, Julian Beck e Judith Malina, o grupo costumava convidar a participação do público de três formas principais: “a intervenção direta, a figuração e o controle total do espectador” (Ibid., p. 65). Identifico-me com a primeira forma de convite à participação e posso afirmar que essa era a minha intenção, quando propus a realização de uma festa em vez de um espetáculo no projeto com o Corpo Baletroacústico. Na descrição de Flávio Desgranges sobre a proposta do *Living Theatre* de intervenção direta do público, meu desejo de celebração desde os primeiros ensaios da Festa do Fim do Mundo parece materializar-se:

No primeiro caso, os espectadores eram convidados a intervir diretamente na cena, participando das danças e exercícios de sensibilização, exprimindo-se corporalmente, compartilhando do

espírito de festa, de comunhão que por vezes era instaurado; ou participando mais efetivamente da ação dramática, desempenhando um papel decisivo enquanto personagem; ou simplesmente se manifestando, protestando ou relatando algo que lhe parecesse conveniente. (DESGRANGES, 2006, p. 65).

Essa citação consegue explicitar meu desejo. Mas esse era o meu desejo. Eu estava participando de um coletivo. E quando estamos com outras pessoas, nem sempre alcançamos aquilo que nos é particular. Também havia as limitações de tempo, de condições e houve divergências no grupo a respeito do conceito de festa, sem que pudéssemos discutir de forma apropriada essa questão. O que importa aqui é refletir sobre as partes que compuseram essa obra e o videodocumentário realizado sobre ela. Interessa-me saber em que medida os processos criativos desenvolvidos durante a elaboração da Festa do Fim do Mundo despertaram nos participantes questões sobre a cristalização dos modelos de composição coreográfica denunciados por André Lepecki (2007), quando se refere aos “dispositivos de captura”. Como o Sistema HTMI pode contribuir como recurso metodológico para atividades da área de dança? Qual a importância de fazer parte de um processo colaborativo?

Em busca de respostas a essas questões, irei descrever cada uma das cinco partes que compõem a Festa do Fim do Mundo, refletindo sobre seus respectivos processos de composição e agregando, quando pertinente, depoimentos e impressões dos dançarinos do Corpo Baletroacústico que integraram os processos de criação. As cinco partes são intituladas: Executivo e a Ordem; Jogo de Xadrez; Caos Orgânico; Jogo do Esqueleto e Festa Baletroacústica.

### ***Executivo e a Ordem***

Essa é a parte que corresponde ao número 1 do lançamento de dados, na ordem do sorteio para a execução das partes da Festa do Fim do Mundo. É uma improvisação estruturada, com foco no personagem de um executivo, vestindo terno escuro, como símbolo da ordem institucionalizada. Outros integrantes vestem shorts e tops pretos e realizam movimentos em um desenho previamente marcado no espaço, promovendo a sensação de caos quando o executivo dança livremente em meio a essa marcação organizada. Um segundo executivo aparece para realizar um contraponto com o

executivo principal, como marcação para a finalização da dança. O ideal é que não haja som ou projeção de imagens durante essa parte, a não ser que o local de apresentação seja escuro, então as projeções serão utilizadas como iluminação do espaço de dança.

Essa improvisação estruturada teve como mote a ideia inicial proposta por Leonardo Dourado a partir da inspiração na Escola Bauhaus. Sua estrutura foi finalizada após a intervenção de Diego Pizarro, convidado em dezembro de 2012 para desempenhar o papel de coreógrafo e diretor de cena. Esse convite ocorreu antes que as características do coletivo artístico estivessem definidas, as primeiras ideias sobre processo *transcoreográfico* ainda não haviam surgido durante nossas práticas. Por isso, iniciamos nossas atividades como uma companhia de dança tradicional, convidando colaboradores para desempenhar funções específicas nos processos composicionais, coreografando e dirigindo, com suas contribuições pensadas de fora para dentro do grupo, sem que necessariamente participassem de todas as etapas do processo colaborativo.

No primeiro ensaio, Diego Pizarro pediu para assistir a algum trecho de dança em que estivéssemos trabalhando, para ter ideia de como poderia colaborar conosco. Mostramos, então, a ele o Experimento Bauhaus nº1. A partir disso, ele propôs uma série de ajustes nos movimentos individuais, para melhorar a execução, além de aplicar um exercício que está descrito em sua dissertação de mestrado, que se tornou a base para o deslocamento espacial de “Executivo e a Ordem”. Utilizado por Pizarro com o objetivo específico de ampliar o campo de visão para melhorar a percepção espacial por meio do aprimoramento da visão periférica, o exercício que ele chama de “caminhada em grades” (PIZARRO, 2011, p. 102) consiste em caminhar em linha reta a partir de um ponto inicial – todos posicionados de costas para uma parede – mantendo o olhar à frente, evitando trajetórias circulares ou diagonais. De acordo com Diego Pizarro, essa atividade foi experimentada por ele pela primeira vez em um workshop de Hilary Blake Firestone no ano de 2007 (Ibid., loc. cit.). No exercício original caminha-se para frente, para trás e para os lados, mas para adaptá-lo à proposta da improvisação estruturada e às ideias apresentadas por Leonardo Dourado para a atividade do Experimento Bauhaus nº1, Pizarro fez modificações significativas.

Mantendo o argumento inicial do executivo apresentado por Dourado, aproveitando minha contribuição de solicitar que outros integrantes atuassem como

barreiras à dança desse personagem solista executivo, Pizarro trouxe a ideia da “caminhada em grades” como modelo básico de organização espacial e um desafio a mais para a dança. Pedindo que dançássemos com mais velocidade e permitindo que inseríssemos alguns deslocamentos em diagonal e eventualmente mudanças de frontalidade e pausas, Pizarro modificou o Experimento Bauhaus nº1, transformando-o na dança “Executivo e a Ordem”, a partir de um enorme desafio, gerando uma tensão que trouxe à improvisação estruturada o clima necessário à questão que o grupo desejava trabalhar naquele momento: stress, vida corrida e um cotidiano automatizado. A caminhada em si já era uma tarefa desafiadora e quando estamos no auge da velocidade, o executivo entra no espaço da dança no meio da grade imaginária. Para que a execução ocorra sem acidentes é preciso que, entre outras coisas, as pessoas que estão atrás cuidem das pessoas que estão à frente, desviando-se quando alguém está correndo de costas, por exemplo. Mesmo com esse cuidado, de vez em quando é necessário avisar antes que haja alguma colisão. Combinamos que podemos dar esses avisos com falas ou gritos. Nem assim conseguimos evitar que os dançarinos se esbarrem ou caiam, tropecem e rolem uns por cima dos outros e esses acontecimentos sempre são aproveitados, porque nos trazem novas possibilidades para a dança em vez de serem considerados erros. Tivemos depois outras modificações desse mesma estrutura, com a inserção de um segundo executivo, que entra para finalizá-la, realizando uma encenação de luta com o primeiro. Ele é responsável por retirar as pessoas que caminham nas grades do espaço de dança até que restem apenas os dois executivos, que promovem uma espécie de disputa pelo território. Esse final foi criado durante uma discussão coletiva e eu não saberia dizer ao certo quem foi responsável por quais das ideias, pois elas foram surgindo e sendo testadas pelo elenco, com a intervenção dos músicos. Quando todos os presentes estavam satisfeitos com a estrutura ensaiada, determinamos que aquele seria o final mais adequado e assim ficou decidido. Porém, de vez em quando acontecia de modificarmos algum detalhe, dependendo de onde apresentávamos a “Festa do Fim do Mundo”, ou da ordem em que as partes que compõem a obra eram sorteadas, porque nem todos os integrantes do grupo dançam todas as partes e há a necessidade de troca de figurinos, ajustes e calibragem dos equipamentos de projeção e de alguns computadores.

Ao classificar essa dança como improvisação, em vez de coreografia, tenho como parâmetro a definição de Cleide Martins, que afirma serem os processos de



improvisação formas de organização resultantes de experimentos indutivos com movimentos, sem o objetivo de fixá-los em uma sequência, como ocorre em uma coreografia (1999, p. 74). Não estando sequenciados, portanto, nossos movimentos não estão coreografados. Porém, a marcação da grade por onde devemos caminhar, a entrada dos dois executivos, a marcação do final e as estruturas que definem o modo como improvisaremos, me fornecem o argumento para classificá-la como improvisação estruturada.

Zilá Muniz afirma que a “improvisação estruturada é parte fundamental da formação de artistas capazes de compor a cena em dança” (2004, p. 61). Para a autora, esse tipo de improvisação é parte dos processos de composição instantânea, vertente da dança contemporânea onde as cenas são criadas em performance no ato de improvisar (Ibid, loc. cit.). Ainda de acordo com suas palavras:

[...] A improvisação em dança desenvolve um corpo responsivo e inteligente, habilitado para dançar e criar, ou cooperar na criação. Um corpo que, através da improvisação, responde a situações de propostas e tarefas, como exercício para a criação de vocabulários e linguagens próprias, não trabalha a dança a partir da reprodução do movimento, mas da criação como ponto de partida. (MUNIZ, 2004, p. 60).

Optar pela improvisação em dança, tanto nas pesquisas de criação quanto nos momentos de compor, certamente contribuiu significativamente para desencadear todo o processo apresentado nesta tese.



**Figura 31 - Dança "Executivo e a Ordem"**  
(Café Sebinho / Março, 2013)



Figuras 32 a e b - Dança "Executivo e a Ordem"  
(Café Sebinho / Março, 2013)



Figura 33 - Dança "Executivo e a Ordem".  
(Museu Nacional da República / Fevereiro, 2013)

Tendo sido a primeira parte a ser composta, foi também a primeira oportunidade de observação das nascentes características do processo *transcoreográfico*. A ignição do processo ocorreu quando forneci inspiração, em sala de aula, durante a experiência com a Bauhaus, para que Leonardo Dourado compusesse a primeira célula sobre a ideia do executivo. Depois tivemos as intervenções de Diego Pizarro, as criações coletivas, o outro executivo e as discussões sobre sonoridade e projeções junto com os músicos e artistas visuais. Tudo passou por todos, através das ideias de todos. Se tivéssemos que nomear um autor dessa parte da dança, quem seria? Note-se que a questão da autoria é tema da maior relevância para a dança contemporânea, uma das bandeiras do final do

século XX. No artigo “A dança e a mobilidade contemporâneas”, Simone Gomes indica que a busca por uma linguagem autoral, influenciada pelos estudos de Laban, fez com que a autoinvestigação e o investimento na marca própria tenham sido interesses constantes e estratégia de sobrevivência dos setores criativos ocidentais, em diferentes áreas do conhecimento (2008, p. 110-1). Cita inclusive, em nota de rodapé, que a partir da década de 1990 principalmente, várias companhias de dança passaram a ter os nomes de seus coreógrafos (Ibid., p. 111). Ciente desse cenário no trabalho com a dança contemporânea, vivenciar a dissolução da autoria durante o processo e perceber a composição como um *através*, sentindo o *trans* no momento de compor a estrutura a ser improvisada, foi uma experiência inovadora para mim. No início dessa pesquisa eu buscava uma identidade individual, talvez indo ao encontro de tantos outros dançarinos-coreógrafos que Simone Gomes pesquisou para escrever seu artigo e que, segundo suas palavras, podem estar em busca de um equilíbrio quase terapêutico “face às frustrações cotidianas e à falta de projetos pessoais do mundo atual” (Ibid., loc. cit.). Encontrei, no entanto, a fusão de minha identidade autoral em um coletivo e posso assegurar que os resultados disso, em termos de realização de um projeto pessoal foi enriquecedor.

### ***Jogo de Xadrez***

É a dança correspondente ao número 2 do jogo de dados. Foi uma dança derivada da ideia inicial da parte “Executivo e a Ordem”, porque se originou da sugestão de deslocamento pelo espaço com as regras dos movimentos das peças dos tabuleiros de um jogo de xadrez, desenvolvida na época em que criamos o exercício Bauhaus nº1. Os integrantes estão divididos em dois grupos, como em um tabuleiro de xadrez e posicionam-se em lados opostos antes de iniciar a improvisação estruturada. Os figurinos são calças ou shorts pretos, o primeiro grupo tem camisetas pretas e o segundo grupo tem camisetas brancas, simbolizando as peças de um jogo de xadrez. Nessa parte da Festa do Fim do Mundo há uma música de fundo composta e o uso do Sistema HTML. Projeções especiais foram criadas para essa dança, desenvolvidas por Victor Valentim. A estrutura de improvisação em dança foi criada por Sabrina Cunha, a partir de uma proposta denominada “ação e resposta”, proveniente do método

Danceability<sup>82</sup>, no qual a dançarina é formada. Durante essa improvisação os dançarinos executam seus movimentos em dupla, sendo que, enquanto um dançarino se move o outro permanece em pausa. Depois, aquele que se moveu entra em pausa, e o que estava em pausa irá se movimentar em resposta à movimentação realizada pelo primeiro dançarino. Essas ações e as respostas se darão com a atenção e o foco naquele que iniciou a ação, pois toda a ação seguinte será uma resposta àquela que a originou. Os improvisadores deverão observar os movimentos uns dos outros, para variar suas respostas em relação aos níveis e às dinâmicas, mas sempre mantendo relação com o dançarino com quem estão interagindo como par<sup>83</sup>.

Além do Sistema HTMI em ação, que produz sons aleatórios quando captura nossos movimentos, há durante essa parte da Festa do Fim do Mundo uma música de base, composta por Phil Jones. Essa música nos inspira a dançar, no estabelecimento de relações variadas com sua sonoridade. Valendo-me do leque de interações possíveis, citado por Francis Sparshott ao mencionar as potenciais relações entre dança e música, observei que durante essa improvisação estruturada, dançamos contra a música, ao redor da música, com a música e algumas vezes paralelamente a ela (1995, p. 223). Estou baseada nas observações que realizei dos registros em vídeo das diversas apresentações que realizamos. Nessa parte dançamos em diálogos, em duplas. Cada um de nós dança de uma forma diferente. Alguns se contrapõem ao ritmo sonoro criado por Jones, outros dançam junto com o ritmo. Outros ainda parecem rodear esse ritmo, dançando em outro ritmo e há aqueles que estão paralelos a essa sonoridade, como se dançassem em canon com essa música. Não realizamos exercícios específicos para alcançar essas interações na relação entre música e dança. Essas ocorrências se deram improvisadamente, sem um comando para ignorar a sonoridade, estabelecer contrapontos rítmicos, sincronias ou paralelismos.

---

<sup>82</sup> Danceability é um método de dança concebido por Alito Alessi na década de 1970, em que dançar é considerado para todas as pessoas, com e sem deficiências e sem limite idade. Mais informações no site: [www.danceability.com](http://www.danceability.com).

<sup>83</sup> Informações fornecidas, por Sabrina Cunha, por depoimento.



**Figura 34 - Dança "Jogo de Xadrez"**  
(Museu da República - Fevereiro, 2013)

Nossa parceria com Sabrina Cunha ocorreu da seguinte maneira: tínhamos uma inspiração inicial que vinha de uma célula conectada a um trecho de dança previamente trabalhado e que já havia passado por um processo de modificação – “Executivo e a Ordem”. Tivemos a intervenção do trabalho de uma profissional da dança que nos ofereceu outro modo de trabalhar, com a proposta de “ação e resposta”. Utilizamos a ideia anterior e fundimos com a nova proposta. Dividimos o grupo em branco e preto, para manter a ideia de jogo de xadrez, porém eliminamos os deslocamentos espaciais das peças do jogo e fomos adicionando à estrutura outros detalhes que anteriormente não estavam presentes e que foram negociados entre todos os participantes. Negociamos como seria a entrada no espaço de dança: discutimos em grupo várias maneiras de entrar, ensaiamos velocidades mais lentas e mais rápidas, entradas com som e sem som, com e sem projeção e o grupo todo participou da composição dessa entrada, inclusive os músicos e artistas visuais. A saída do espaço de dança também foi negociada: se sairíamos todos de uma vez; se os pares iriam saindo aos poucos ou se um par ficaria sozinho no fim. Quando chegamos à conclusão de que seria bom se um par ficasse sozinho no espaço onde a dança ocorria, também negociamos se marcaríamos um par fixo ou deixaríamos que esse par se formasse aleatoriamente em cada apresentação.

Negociamos uma regra que nunca conseguimos seguir à risca: tentar formar os pares de acordo com a cor do figurino, pois estávamos divididos em dois grupos – um vestido de preto e outro vestido de branco. Essas negociações, a meu ver, fazem parte das características do processo *transcoreográfico* porque deixam a estrutura da dança em aberto, atravessam todos os participantes e horizontalizam as relações de poder.

Desenvolvi um questionário (anexo IV) com o objetivo de acessar as sensações e emoções sentidas durante o processo de composição da Festa do Fim do Mundo. Esse questionário foi enviado apenas aos dançarinos do Corpo Baletroacústico que participaram do processo. Algumas respostas subsidiaram as minhas impressões a respeito da horizontalidade nas relações desenvolvidas no trabalho. Wesllen Masolliny afirmou que “o grupo é bem acolhedor e tem os ouvidos abertos para o que cada um tem para dizer”. Helena Medeiros Costa declarou que “todos eram dançarinos e todos eram coreógrafos, e as decisões sobre cada trecho da obra eram tomadas em consenso; um processo como esse dificilmente ocorreria num molde tradicional de fazer coreografia.”. Laura Tatielle apresenta a seguinte reflexão:

Descobri tanta coisa nova, foi uma vivência maravilhosa. Sem limitações, tudo era válido como proposta e como estímulo, todos cooperando e contribuindo criativamente e também corporalmente, tantas pessoas diferentes com experiências e “linguagens” diversas, trabalhando juntas interligadas. Ver, e viver, tudo o que ia acontecendo e se desenvolvendo, tomando forma e dando origem a um trabalho artístico novo, fluido, generoso, integral e muito envolvente foi gratificante demais. (Em resposta ao questionário do anexo IV).

Laura Tatielle toca em um ponto importante do trabalho desenvolvido pelo coletivo artístico, a integração de pessoas com diversas formações. O Corpo Baletroacústico agregou dançarinos com perfis variados, desde os primeiros laboratórios criativos, com uma faixa etária abrangente, com diferentes biótipos, sem necessidade de experiência prévia com dança (alguns eram atores, sem formação em dança, outras pessoas não tinham sequer formação artística). Havia dançarinos com formação em técnica de balé clássico, outros em sapateado, *breaking*, danças urbanas, *jazz*, dança do ventre, ou seja, uma diversidade de encontros que era evidenciada na parte “Jogo de Xadrez”, uma vez que dançavam em pares e em diálogo.





Figura 35 - "Jogo de Xadrez" - Museu Nacional da República  
Fotografia: Alex Paniago

Considero absolutamente positiva essa configuração variada do grupo para uma experiência de dança que se pretende ampliada para a prática pedagógica. Sabemos que na dança contemporânea, apesar do discurso favorável à variedade de tipos corporais e da flexibilidade dos critérios quanto ao nível técnico, na prática dos grupos profissionais essa realidade torna-se pouco comum, quando muitos coreógrafos “exigem como pré-requisito o domínio da técnica do balé clássico, preferem o padrão corporal magro e tonificado e exigem uma disponibilidade intensa e quase integral para pertencer às suas companhias de dança”, como afirma Simone Gomes, com base em uma pesquisa que conduziu a respeito do assunto (2008, p. 114). Esse tipo de paradoxo acaba contaminando todos os ambientes onde a dança se insere, inclusive os locais de práticas que deveriam ter mais tolerância, abertura e flexibilidade em relação a esses padrões. Além disso, a diversidade corporal de nossos integrantes nos oferece um resultado estético interessante e a mistura de formações em dança promove diálogos que enriquecem as improvisações.

### ***Caos Orgânico***

Essa é a parte número 3 na ordem do sorteio para o lançamento do jogo de dados e corresponde a uma estrutura de improvisação iniciada por uma dança do personagem

do executivo que finalizou a parte “Executivo e a Ordem”. O executivo veste o mesmo terno escuro, como símbolo da ordem institucionalizada que já havia sido mencionada na parte “Executivo e a Ordem”, mas na dança “Caos Orgânico”, ele perde peças de suas roupas, começando pelas calças. Em seguida o outro executivo entra no espaço de dança e os dois realizam uma coreografia sincronizada: uma sequência composta por Diego Pizarro. Depois começam as entradas dos outros participantes, representando os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Uma primeira integrante interage com o primeiro executivo, que já havia perdido as calças, trava uma batalha corporal e remove o paletó, deixando o executivo seminu. Esse ato de despir o executivo está relacionado com o desejo manifestado durante a composição da primeira estrutura de Leonardo Dourado, ainda na época do exercício Bauhaus nº 1, quando expressou a ideia de mesclar, no figurino, o terno e a sunga, representando as forças opostas de liberdade e formalidade<sup>84</sup>. A trilha sonora é composta pela música *Bluebirds* da *Cinematic Orchestra*, mixada por Eduardo Kolody na qual ele insere sonoridades de cantos de pássaros, aliado a efeitos de looping e samplers. Há também a utilização do Sistema HTMI e projeções multicoloridas. Os figurinos dos dançarinos que representam os elementos da natureza são compostos de uma peça de cor neutra (preta, branca ou cinza) e outra peça de cor viva que tenha relação com o elemento que cada um representa durante sua dança. As cores estavam assim associadas: fogo = vermelho, laranja, amarelo, rosa; água = azul, verde, lilás, roxo; ar = branco, cinza, prata; terra = marrom, preto, ocre, cobre. Essas cores também forneceram a base para a maquiagem, uma faixa larga na altura dos olhos de cada dançarino, desenvolvida por Stephane Paula<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Depoimento registrado em 19/03/2013.

<sup>85</sup> Maquiadora do Projeto da Festa do Fim do Mundo, graduanda em Comunicação Social – Jornalismo, técnica integrante do Coletivo Transcoreográfico SGB/CNPq, jornalista voluntária do Clube de Astronomia de Brasília (CAsB), responsável pelo site <www.enast.com.br>, estagiária em comunicação social da EMBRAPA.





**Figura 36 - "Caos Orgânico", Executivos.**  
Museu Nacional da República - Fotografia: Alex Paniago

As entradas foram definidas em grupos ou individualmente, de acordo com o elemento da natureza a ser representado e esses elementos também serviram de inspiração para as danças. Havia uma marcação: todo mundo deveria, em algum momento de sua dança, remover uma peça do figurino que estava vestindo – uma citação ao ato de despir-se do primeiro executivo.

O caos e a ordem estão relacionados na integração das duas danças cujos títulos das partes que compõem a Festa do Fim do Mundo contém as duas palavras (caos e ordem) e onde os executivos se destacam, formando um contexto que remete uma dança à outra. Apesar de não estarmos contando uma história linear, percebe-se uma narrativa nos personagens que se repetem, na oposição ordem/caos, nos elementos sonoros e visuais que são compartilhados em partes que se complementam. Enquanto em “Executivo e a Ordem” havia a trilha dos caminhos por onde os dançarinos tinham que se mover, numa precisão e velocidade que exigiam do grupo destreza, perspicácia, coordenação motora, acuidade visual, concentração, percepção espacial individual e coletiva, entre tantas outras habilidades, a dança “Caos Orgânico” era realizada sem qualquer marcação de uso de espaço. Pode-se dizer, inclusive, que o uso do espaço era flexível, em termos da análise de movimento de Laban (1978). Além da marcação de tirar uma peça de roupa, havia a demanda de correr pelo espaço aleatoriamente, sempre

que houvesse alguma possibilidade para isso. Esse foi um pedido dos músicos, que se diziam estimulados a improvisar durante a dança, alterando os efeitos sonoros sobre as músicas durante nossas atuações.



**Figura 37 - "Caos Orgânico", no Sebinho Café**  
Imagem retirada de vídeo

O processo de composição dessa parte da Festa do Fim do Mundo foi bastante caótico e fragmentado. Inicialmente, tínhamos uma demanda para compor algo que contemplasse a temática dos quatro elementos da natureza por causa do projeto que havia sido enviado ao Ministério da Cultura. A estrutura da obra estava definida no projeto escrito e necessitávamos seguir o esquema para compor, mantendo um cronograma para concretizar o projeto. Então, no primeiro ensaio com o objetivo de materializar essa necessidade, sugeri que cada dançarino escolhesse o elemento da natureza com o qual se identificasse para improvisar livremente. Por algum tempo o grupo ficou livre para mudar o elemento, caso houvesse uma mudança de identificação. Também passamos alguns ensaios pesquisando qual seria o melhor acompanhamento para essa parte do trabalho, se haveria som, projeção, de que tipo seria, quais seriam os figurinos. Eram entradas e saídas, individuais, em trios, duplas ou qualquer configuração de grupo, desde que houvesse identificação com os elementos e com a movimentação, de acordo com as improvisações que iam sendo realizadas.

Em uma apresentação que fizemos para celebrar o “fim do mundo” na data marcada para o comentado evento anunciado pelo Calendário Maia, em 21/12/2012, na parte superior do Sebinho Café, tivemos uma experiência transformadora com a dança “Caos Orgânico”. Estávamos com poucos dançarinos, mas ali conseguimos captar qual o sentido daquela dança.



**Figura 38 - "Caos Orgânico", em 21/12/2012**  
Arquivo da autora

Percebemos que essa dança não era composta por entradas e saídas, e sim uma ocupação caótica do espaço, onde todos estavam sempre lá, sempre estiveram e sempre estariam no espaço de dança. Quando não estivessem no centro da ação, simplesmente suas danças teriam movimentos mais contidos, ou buscariam pausas, ou o deslocamento para as margens do espaço. Foi desse modo que a dança aconteceu naquele dia em que celebrávamos o “fim do mundo”, em analogia ao que ocorre com a prática do lírico de Gabrielle Roth (2003), em que a própria dança encontra um padrão sem que haja interferência direta da vontade dos dançarinos. Nós não havíamos combinado aquela ocupação do espaço, mas quando terminamos a execução, estávamos satisfeitos com o resultado alcançado naquele dia. Izabella Beatriz guarda uma recordação especial sobre o que sentiu naquela ocasião:

(...) A apresentação que mais me instigou foi a realizada no Sebinho Café, com menos da metade dos componentes do grupo. Lá, foi a primeira vez que havíamos lidado com o imprevisto e com o público que não consome dança. Tivemos respostas ótimas de nós como grupo, os corpos conectaram-se na mesma sintonia, dançamos o nosso momento de maneira particular e a música não se conectou com a dança. Ao primeiro olhar a desconexão da dança e da música poderia ser um grande problema, e realmente foi. Mas graças a esse acontecimento conseguimos embarcar em um novo “criar” (...). (Izabella Beatriz em resposta ao questionário do anexo IV).

Outros elementos compõem essa dança e um dos mais significativos é o sampler da música *Blue Birds*. Na época em que dançamos no Sebinho Café, quando Izabella relatou perceber uma desconexão entre música e dança, essa composição musical ainda não era utilizada. Acredito que a música ajudou a criar o ambiente para que a sensação de “Caos Orgânico” fosse acionada. No rol das possibilidades de relações que podem ser estabelecidas entre dança e música apontadas por Francis Sparshott, nessa parte da Festa do Fim do Mundo, em alguns momentos estávamos dançando com a música e em outros paralelamente a ela (1995, p. 223). Nem sempre estávamos alinhados à estrutura musical, mas ela despertava os movimentos e as ações correspondentes à estrutura dessa dança. Tenho a impressão de que essa dança possui um ambiente próprio, uma “atmosfera” como a que se referiu Helena Medeiros Costa, em depoimento para essa pesquisa. Ela relatou sentir que cada parte da Festa do Fim do Mundo tem uma “atmosfera” diferente. No artigo *“Improvisation is a word for something that can’t keep a name”* (2001), Steve Paxton afirma que inspirar-se em uma música é o tipo mais popular de improvisação e explica, ainda, que podemos ser tomados por uma pulsação e começarmos a dançar em uma festa sem estarmos totalmente conscientes dessa ação, porque a percepção do som ocorre no cérebro quatro milissegundos antes da percepção da posição dos membros de nossos corpos<sup>86</sup>. Ou seja, Paxton confirma o imenso poder de mobilização que uma música pode exercer sobre nossos corpos. No caso específico de nossa improvisação, além dessa possibilidade, temos a relação de afeto estabelecida entre a dança ensaiada repetidamente e a música escolhida, criando a atmosfera e a afetação.

A composição coreográfica da estrutura em sequência dançada pelos dois executivos no início de “Caos Orgânico”, de autoria de Diego Pizarro, havia sido

<sup>86</sup> O artigo obtido em e-book não disponibiliza numeração de página. No artigo original, publicado em 1987, a página dessa referência é 126.

inicialmente criada para a introdução da parte “Executivo e a Ordem”. Porém, o Corpo Baletroacústico, após desenvolver um trabalho de consciência coletiva, passou a interferir na direção de cena e na composição das estruturas. Tomando uma decisão dialogada, o grupo percebeu que fazia mais sentido modificar essa marca, anexando a coreografia composta por Pizarro à introdução da parte “Caos Orgânico”. O primeiro motivo era a sensação de que a parte “Executivo e a Ordem” já estava finalizada, não cabendo, portanto aquele trecho coreografado na improvisação estruturada. O segundo motivo era a ideia de fazer uma conexão entre as duas danças, complementando a parte “Caos Orgânico” que estava inacabada.

A marcação de remover uma peça de roupa enquanto dançávamos despertou uma discussão com a relação à imagem corporal de algumas meninas do grupo. Elas manifestaram desconforto com o fato de não estarem “em forma”, não querendo, por exemplo, mostrar a barriga, ao tirar a blusa. Havia também o pudor, com a nudez, apesar de nenhum de nós ficarmos nus, mas apenas com partes do corpo à mostra. Essas discussões são muito importantes como temas geradores para a dança-educação. Eu já havia deixado todos à vontade em relação às suas participações em cada parte da obra e para a manifestação de qualquer desconforto. Sugeri, então, que vestissem roupas por baixo, collants ou segunda-pele, pois a ideia principal era retirar peças de roupa enquanto dançavam. O foco não era mostrar o que estava por baixo da roupa. Regina Miranda, no artigo “Para incluir todos os corpos” ressalta as influências do pós-modernismo na dança, com especial destaque para as experiências conduzidas pelo Judson Dance Theatre, para a valorização da diversidade corporal como elemento enriquecedor do processo de criação (2003, p. 218). Cita a coreógrafa francesa Mathilde Monnier, para quem a “aceitação de todos os padrões físicos” é uma reivindicação, por uma necessidade de corpos roliços, com defeitos, corpos atuais e vivos para a dança (Ibid., loc. cit.). Porém, como a própria autora revela, ainda estamos permeados pelo imaginário social que privilegia um corpo treinado, jovem e vigoroso, em oposição aos corpos diferentes, acima do peso ou idosos (ibid., p. 218-220). O trabalho com a aceitação dos corpos foi importante para alguns dos integrantes que estavam dançando em nosso coletivo. Como eu já havia dito anteriormente, a dança contemporânea precisa avançar para que a aceitação da diversidade corporal não fique somente nos discursos de muitos e nas práticas de poucos. Apesar de conhecermos algumas iniciativas, o já citado trabalho de Simone Gomes (2008) é um alerta sobre as exigências das

companhias de dança contemporânea que continuam apegadas a rígidos e excludentes padrões corporais.

O texto de Miranda propõe, a partir de releituras dos textos de Laban, uma abertura da prática de dança em performance também como educação para criar a interação com o público de uma forma cada vez mais ampla, promovendo uma destilação para oferecer experiências de movimento que não divorciem as sensações corporais da razão ou da intuição (2003, p. 224-5). Na execução de “Caos Orgânico” nos misturamos com o público, buscamos essa interação e um dos meus desejos era o de que as pessoas se sentissem estimuladas a entrar no espaço de dança junto conosco, mesmo antes do convite que seria feito na parte prevista para a celebração. Isso aconteceu uma vez, quando nos apresentamos no Museu Nacional da República. Uma pessoa entrou no caos junto conosco. Mas foi apenas uma pessoa, por um curto espaço de tempo. Eu nem percebi na hora, vi depois, nos registros em vídeo.

A finalização dessa parte da dança ocorre quando Victória Oliveira faz sua improvisação para retirar sua camiseta e desloca-se por uma linha reta, quase sempre em diagonal. A partir de então ela passa a ser seguida por todos, que vão se amontoando e criando um aglomerado em volta dela até que o movimento cesse. Alguns não ficam tão próximos, seguindo-a a certa distância, mantendo o foco nessa marcação final. Quando o movimento vai cessando, a música também vai diminuindo, até tudo finalizar e vamos desmontando essa aglomeração que se formou.

Esse aglomerado de corpos que sempre se forma ao final dessa parte da obra, a meu ver é o símbolo de um caos orgânico e o modo como vamos desfazendo a estrutura deixa exposta nossa dinâmica de atuação, a exemplo do que fizeram os encenadores das primeiras décadas do século XX, com a intenção de provocar nos espectadores uma atitude produtiva em face da cena (DESGRANGES, 2006, p. 34). Após o desfecho de uma cena como essa, usualmente teríamos um blackout, camuflando a passagem entre espaço de dança e vida real. Em nossa proposta isso não ocorria e todos os mecanismos de produção artística estavam disponíveis à audiência, as trocas de figurino, as entradas e saídas, as calibrações dos equipamentos, as marcações e posicionamentos, e nesse caso em especial, o desmontar detalhado do aglomerado caótico de corpos que se formou. Essas mudanças buscadas pelos encenadores do início do século XX estavam

permeadas por um sentido pedagógico que é muito bem vindo para a minha pesquisa. Como destaca Flávio Desgranges:

Pode-se compreender que estas modificações na cena estão carregadas de uma vontade educacional, presente no próprio desejo de provocar os espíritos, uma vontade transformadora que habita as propostas artísticas modernas. Vontade esta que se dá em plena consonância com o intuito de ampliar o acesso ao teatro. E que se efetiva, por exemplo, na teatralidade assumida na constituição da cena, possibilitando que o espectador se aproprie dos aspectos particulares da linguagem teatral. (DESGRANGES, 2006, p. 36).

Nós levamos a dança para fora do teatro, ampliando ainda mais esse acesso que menciona o autor. Portanto, em nosso caso a dança-educação atuou em via de mão dupla: para os integrantes do coletivo envolvidos nos processos pedagógicos de composição artística e para o público, que participava dos eventos, exercendo a apreciação estética e se apropriando dos aspectos particulares da produção de dança.



**Figura 39 - "Caos Orgânico" - Cena Final, no Sebinho Café**  
Imagem retirada de vídeo





**Figura 40 - "Caos Orgânico", finalização e desmontagem**  
Fotografia: Alex Paniago – Museu Nacional da República

### ***Jogo do Esqueleto***

Essa é a dança correspondente ao número 4 do jogo de dados, inspirada em uma das brincadeiras que costumávamos fazer com o Kinect – o sensor de movimentos da Microsoft. Quando escrevemos o projeto, idealizamos essa dança como uma das partes a ser desenvolvida, mesmo sem uma noção prévia de como iríamos compor cenicamente essa brincadeira. Acreditávamos que era necessário aproveitar o potencial da improvisação desencadeada pelo jogo de brincar de roubar o esqueleto mapeado pelo Kinect, porque quando estávamos ensaiando descobrimos que conseguíamos deixar o Sistema HTMI confuso. A programação confundia a perna de uma pessoa com a de outra, quando ficávamos uns atrás dos outros, os esqueletos eram misturados no monitor e surgiam figuras diferentes criando efeitos que nos divertiam. Os efeitos sonoros dessas brincadeiras também eram interessantes. Então, pensamos que esse tipo de confusão e os seus efeitos, poderiam nos fornecer novos elementos de composição coreográfica. Porém, acabamos encontrando mais limitações do que elementos criativos. A dança resultante ficou com as seguintes características: a marcação do início da dança é o mapeamento do meu corpo pelo sensor do Kinect; a partir do momento em que o Kinect



inicia o mapeamento, o Sistema HTMI é disparado, há o início da execução da música e das projeções. Então os dançarinos, que estão às margens do espaço de dança, entram para ocupar o centro do espaço, executando uma improvisação guiada pelo movimento da pessoa que está à frente e vão se posicionando no espaço de dança, em círculo. Quando quem está à frente escolhe um local e fixa uma posição, outra pessoa assume o comando da improvisação e o grupo continua se deslocando, até que todos se posicionem. A partir daí, a dança será alternada entre esse espaço circular e uma luta pelo mapeamento do corpo no local onde o kinect estiver instalado. O figurino é de livre escolha dos participantes.

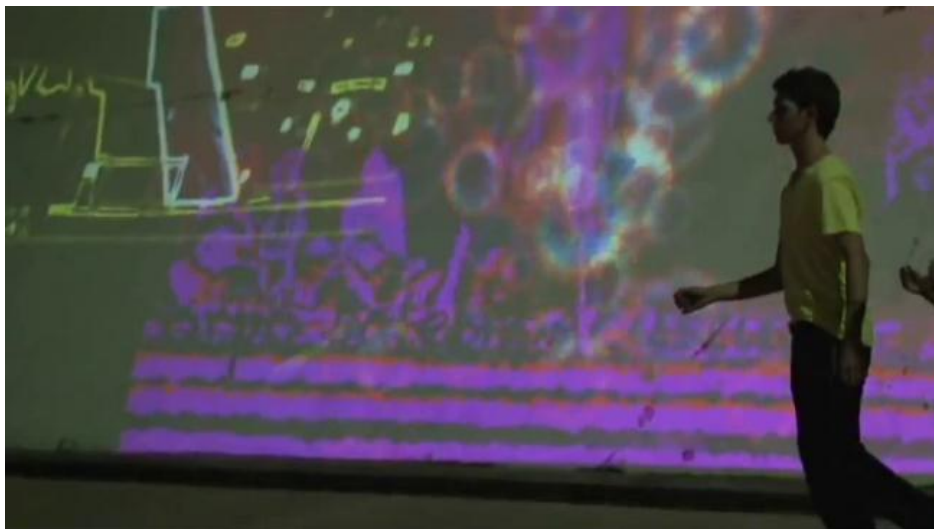


Figura 41 - “O Jogo do Esqueleto”, entrada no Museu da República  
Projeção ao Fundo de Imagens Geradas pelo Sistema

Essa estrutura de improvisação foi fixada após um período de pesquisa, discussão e muitos problemas de ordem técnica, porque não dispúnhamos do equipamento necessário para projetar ao mesmo tempo o esqueleto e os efeitos visuais das imagens geradas pelo sistema (figura 41). Necessitávamos ter a visão dos detalhes do mapeamento do esqueleto para nortear nossas ações (figura 42), mas esses detalhes ficavam restritos ao monitor do computador ao qual o kinect estivesse conectado. A solução encontrada, portanto, foi manter a brincadeira do roubo do esqueleto acontecendo em um espaço onde houvesse a possibilidade de conectar um kinect e, ao mesmo tempo, manter um monitor voltado para os dançarinos. Enquanto isso, o restante

do grupo permanecia em outro espaço, onde havia a projeção das imagens geradas pelo Sistema HTMI. No Museu Nacional da República, o espaço de mapeamento do kinect era no meio do público. No Sebinho Café, era um dos cantos do espaço de dança. Na praça em frente à Prefeitura de Anápolis tivemos um problema para virar o computador e compramos um espelho para refletir o monitor. Mas eu não conseguia ver o reflexo, então fingi que estava vendo o mapeamento. Durante toda a dança eu não via o esqueleto, não sabia quando de fato era eu que estava sendo mapeada ou não. Os outros dançarinos também fizeram uma encenação do roubo do esqueleto.



Figura 42 - Detalhe do mapeamento do esqueleto na tela do computador

Cabe aqui ressaltar algumas questões desafiadoras no trabalho com dança atrelada às novas tecnologias. Um primeiro problema era a fronteira estabelecida pela própria limitação dos dispositivos tecnológicos e dos recursos disponíveis para nosso grupo no momento da composição e da execução da dança. O artigo “*A Little Technology Is a Dangerous Thing*” (2001), de Richard Povall, aborda diferentes tópicos na relação entre dança e novas tecnologias, problematizando especialmente o fato de que “*above all, there must always be an awareness that the technology has to be made subservient to the ideas the piece is trying to work with, and a willingness to fail, or to*

*confront at least partial failure*”<sup>87</sup>. Obviamente deveríamos estar preparados para a eventualidade de falhas e descompassos. No momento em que perdemos o contato com o sinal visual do kinect agimos da melhor maneira possível.

Outro ponto a se destacar era a falta de referência do público em relação ao que estava sendo produzido. A audiência tampouco dispunha de elementos para compreender que a captura do esqueleto era um elemento importante para a produção do som e das imagens. Sem essa informação, a ação do roubo do esqueleto ficava totalmente desprovida de sentido. Fazia muita falta uma projeção dessa imagem. Como era impossível projetar, devido às limitações da própria tecnologia, havia outra falha considerável naquela parte da obra.

Permaneceu a sensação de que a dança não aconteceu, então eu me pergunto se a tecnologia estava a serviço das ideias da obra ou se era a obra que estava a serviço da tecnologia. De acordo com Poval, quando os autores da obra estão mais preocupados com as ferramentas do que com o conteúdo, provavelmente haverá fracasso. Talvez isso explique a minha sensação de que aquela dança não aconteceu, quando eu não consegui ver o sinal do kinect no espelho. Eu estava mais preocupada com a ferramenta do que com o conteúdo da dança. A solução para esse tipo de questão é prever com antecedência as possíveis falhas e apontar as saídas para elas, eliminando a dependência dos aparatos tecnológicos. Decidir anteriormente o que fazer, caso haja a perda de sinal: suspender a apresentação daquela parte da dança ou substituir por outra que não dependa dos aparatos tecnológicos. Nessa hora a improvisação em dança e as relações de parceria deveriam ter prevalecido, deixando de lado o referencial das imagens projetadas e dos sons gerados tecnologicamente.

---

<sup>87</sup> “Acima de tudo, é preciso estar ciente de que a tecnologia tem que servir às ideias com as quais a obra está tentando trabalhar, e ter paciência com a falha, ou em confrontar o fracasso, pelo menos parcial.” (e-book, sem número de página).



**Figura 43 - "Jogo do Esqueleto", Museu Nacional da República**  
Fotografia: Alex Paniago



**Figura 44 - "Jogo do Esqueleto" - Sebinho Café**  
Arquivo da autora

É nessa parte da Festa do Fim do Mundo que desenvolvo a corporeidade trabalhada nas sessões solitárias de improvisação da primeira etapa da pesquisa. No momento em que fico sozinha, enquanto o grupo vai se posicionando em círculo e estou mapeada pelo kinect, trago todo o gestual pesquisado, quando eu buscava uma dança pessoal, voltada para as corporeidades brasileiras. Utilizo muitos apoios de chão, agachamentos, alternância entre níveis baixo e médio, mãos espalmadas, pés flexionados, golpes desconstruídos de capoeira, giros com apoio nos calcanhares e movimentos ondulatórios. Porém, esse repertório de movimentos permanece apenas até o momento em que os outros integrantes começam a disputar comigo o controle do mapeamento pelo kinect. Essa disputa é o que nos habituamos a chamar de roubo do esqueleto.

Descobrimos durante as sessões de improvisação que a interferência de um segundo improvisador à frente do mapeamento de um primeiro improvisador, previamente monitorado pelo kinect, faz com que o sistema imediatamente perceba e passe a mapear também o corpo dessa outra pessoa. Percebemos que o sistema era capaz de mapear até seis improvisadores. Contudo, somente um de cada vez era destacado pela programação do computador para produzir som e imagens, mesmo que os outros cinco estivessem mapeados. Porém, dependendo da movimentação que realizávamos, ou se essa pessoa em destaque saísse do alcance do sensor, o sistema imediatamente escolhia outro, dentre os improvisadores mapeados, para ser o novo responsável pela produção de som e imagem. Na execução do “Jogo do Esqueleto”, decidimos manter em ação no máximo quatro improvisadores de cada vez. Nós nos alternávamos entre o espaço de mapeamento do kinect e o espaço de dança, onde as imagens resultantes eram projetadas e o grupo havia começado a ação coletiva, formando o círculo inicial.

Durante um dos ensaios, aconteceu algo que era comum por causa da confusão de imagens desencadeada durante a disputa do jogo do esqueleto, o Sistema HTMI parou de funcionar e a tela do monitor ficou travada fixando-se em uma imagem – provavelmente o último movimento que o kinect havia sido capaz de mapear. Naquela época estávamos envolvidos na criação de uma marca, para o desenvolvimento de um logotipo que nos representasse. Por um insight, sugeri que esse travamento do sistema fosse utilizado como inspiração para o design. Desse modo, Helena Medeiros Costa, a partir de uma fotografia daquela imagem, utilizando a versão 6.1 do programa Paint do

pacote Office-Windows, criou nossa primeira logomarca em um programa simples de manipulação de formas gráficas.

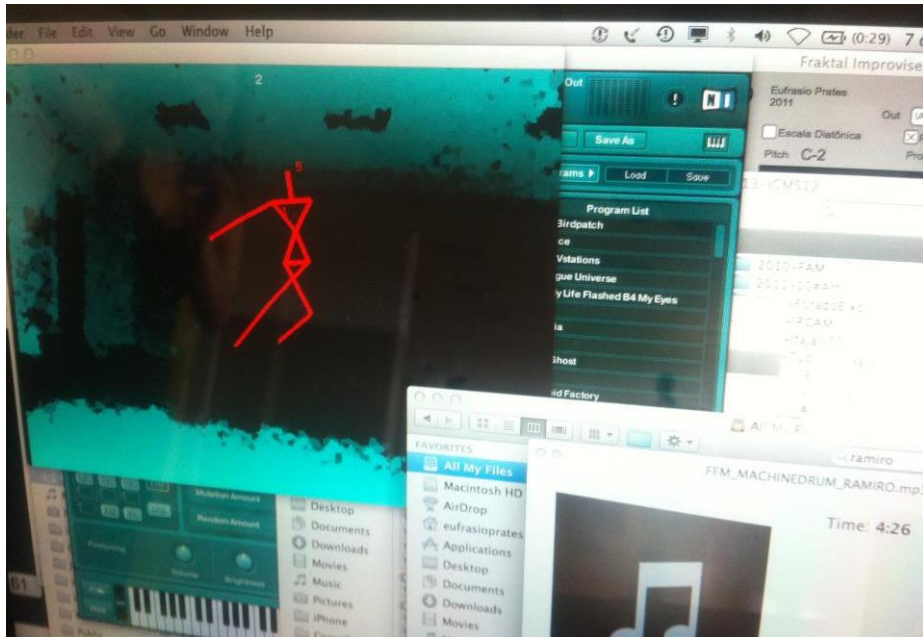


Figura 45 - Imagem fixada na tela do Sistema HTML, após travamento.



Figura 46 - Logomarca criada por Helena Medeiros Costa



A dança, em conexão com as novas tecnologias, forneceu incidentalmente a interface para a arte gráfica. Apesar de nossas dificuldades iniciais em integrar dança e novas tecnologias para criar o “Jogo do Esqueleto”, com os ensaios conseguimos desenvolver uma produção que ultrapassou o limite das artes corporais. Se inicialmente estávamos com a atenção voltada somente para a matéria-prima que poderia servir de base para a produção artística em dança, por meio da utilização do programa computacional, enveredamos por uma situação na qual nossa movimentação acabou por tornar-se a própria matéria-prima para a criação de outra obra, derivada de uma imagem fixada ao acaso em um monitor. Lisa Marie Naugle, em seu artigo “*Technique/Technology/Technique*” (2001), menciona que a tecnologia é capaz de construir pontes entre diferentes formas de arte, nos estimulando a pensar que essa ampliação de possibilidades pode ser aproveitada não somente no fazer artístico, como também no campo pedagógico. A autora destaca uma importante questão a respeito dos tipos de interações promovidos nos trabalhos com as novas tecnologias e reforça, repetidamente, que dança é experiência corpórea e que, portanto, toda a interação tecnológica deverá estar corporificada<sup>88</sup>. São aspectos como esses que me estimulam a pensar sobre as experiências vivenciadas junto ao Corpo Baletroacústico, os que me permitem refletir a respeito dos processos criativos de modo a contribuir para o desenvolvimento de práticas alternativas para o ensino da dança. Os participantes do processo que responderam ao questionário para essa pesquisa (anexo IV) foram unânimes em afirmar que o Sistema HTMI poderia ser utilizado com sucesso como ferramenta metodológica para atividades criativas na área de dança. Eis algumas falas que gostaria de destacar:

O Sistema HTMI nos possibilitou brincar, explorar, aprender, renovar e reformular a dança, o corpo, o som e o contato com os outros. Utilizar o software possibilita a criação de ideias a partir da desconstrução e acredito que desconstruir é um ótimo passo para se construir algo. Devido a isso, acredito que o sistema pode, sim, ser uma ótima ferramenta metodológica. (Izabella Beatriz em resposta ao questionário do anexo IV)

Em se tratando de pesquisa em dança, esse sistema é uma ferramenta inovadora, porta para muitas possibilidades em termos de pesquisa de movimentos, especialmente para quem trabalha com a improvisação, além de despertar novas possibilidades sobre processos de composição coreográfica, especialmente aqueles que se utilizam da música. (Helena Medeiros Costa em resposta ao questionário do anexo IV)

---

<sup>88</sup> E-book, sem número de página.

Dançar com o sistema HTMI é algo que alguns podem classificar como sobrenatural. Porque aparentemente a mente entra em transe devido ao som, e com as projeções o corpo se estende sem dicotomia. Tudo se torna uma grande experiência que leva a pessoa que está dançando a outro mundo – concentração total na ação, com trabalho na corporeidade, foco e criação em novos movimentos. (Bart Almeida em resposta ao questionário do anexo IV)

Eu me senti muito lisonjeado em ter contato com essa tecnologia foi fantástico para mim, nunca tinha visto ou experimentado a sensação que o Sistema HTMI me proporcionou e um ar de liberdade com criação simultânea. Uma composição instantânea. (Wesllen Masolliny em resposta ao questionário do anexo IV)

As falas dos dançarinos possuem a ideia de novidade como tema convergente, a sensação de que o sistema é inovador ou possibilita a inovação. Contudo, estou ciente de que o trabalho com esse tipo de aparato tecnológico não é uma novidade, já havia registros de uma pesquisa utilizando o computador como assistente coreográfico em 1964, desenvolvida por Jeanne Beaman e Paul Lê Vasser, que utilizaram um IBM 7070 para gerar uma coreografia na Universidade de Pittsburg, onde eram professores (TRINDADE, 2008, pg. 119). Tampouco temos uma pesquisa exclusiva na contemporaneidade, como podemos aferir no contato com iniciativas muito parecidas, a do já citado Allen Fogelsanger, no Armadillo Dance Project, e outras ações, como as que vêm ocorrendo no projeto interdisciplinar suíço chamado SINLAB<sup>89</sup>, que reúne escolas e universidades em colaboração para pesquisar e desenvolver ideias e conceitos, a partir de software, vídeo e design interativos. Além desses e outros projetos, foi realizada no Brasil uma pesquisa semelhante, na qual um sistema de captura de movimentos foi utilizado com objetivos diferentes. O projeto foi publicado sob o título *Coreografismos: sistema cenográfico generativo para dança contemporânea* (2007), com autoria de Alice Bodanzky, orientada por Silvia Steinberg, vinculado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Analisando mídias interativas, Brodanzky pesquisou dança contemporânea e utilizou a movimentação dos dançarinos para, a partir de um sistema tecnológico, gerar formas abstratas dinâmicas que eram projetadas com o objetivo de criar a cenografia em coerência com as concepções cênicas. Ocorre que em se tratando da experiência pedagógica é necessário repetir vivencialmente procedimentos que podem soar obsoletos. Os estudantes precisam vivenciar, ter contato

---

<sup>89</sup> Maiores informações no artigo eletrônico disponível no endereço: <<http://issuu.com/digicultlibrary/docs/digimagjournal73/98>>, acessado em 02/01/2014.



direto com essas ações, com o fazer artístico que ainda não lhes é familiar sem que isso necessariamente resulte em produtos artísticos.

Para os artistas criadores acostumados a utilizar as novas tecnologias como ferramentas em seus processos composicionais esses recursos podem até parecer pouco inovadores. A busca pela renovação é um tema recorrente nas artes e toma conta do discurso e da prática daqueles que se dedicam à produção. Porém, para aqueles que experimentavam pela primeira vez um processo de mapeamento de seus corpos com o objetivo de produzir som e imagem a sensação poderia ser descrita como “sobrenatural”, como afirmou Bart Almeida em seu depoimento. Entre outras coisas, foi pensando em proporcionar sensações dessa natureza a um maior número de pessoas que tive a ideia de ampliar o espaço de dança, convidando o público para interagir conosco em um evento festivo.

### ***Festa Baletroacústica***

Correspondendo ao número 5 na ordem de apresentação das danças, esse era o momento da obra que nunca integrava o sorteio, sendo sempre deixada para encerrar o conjunto das danças. Com duração aproximada de 30 minutos, o momento festivo disponibilizava ao público presente a oportunidade de interagir com todos os equipamentos. As baterias eletrônicas eram ligadas em looping, alguns músicos atuavam como DJs, as projeções de imagens ficavam disponíveis a partir do uso do kinect e das webcams. Os dançarinos interagiam com os presentes, do modo como desejassem. Alguns dançavam sequências coreografadas e passos de danças urbanas, contato-improvisação, improvisação ou qualquer outra coisa que lhes ocorria. Outros conversavam com as pessoas, explicando o funcionamento dos aparatos tecnológicos, respondendo a questões ou confraternizando livremente.

Essa multiplicidade de estímulos se mostrou eficiente para mobilizar o público a entrar no espaço de dança e interagir conosco. Em todas as apresentações uma parte do público adentrou o espaço da dança, integrando o ambiente festivo, de acordo com nossa intenção inicial. Na esplanada do Museu Nacional da República, como o evento havia sido anunciado em redes sociais e diversas outras mídias, tivemos a presença de um pipoqueiro, da Polícia Militar e de um colunista social.



Figura 47 - Foto da coluna social.  
Detalhes do carro da PM, pipoqueiro e público presente na Festa do Fim do Mundo.



Figura 48 - Cenas da "Festa Baletroacústica"  
Fotografia: Alex Paniago

Para sustentar minha escolha pelo formato de festa utilizei como base teórica o livro *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa* (1977), de Hans-Georg Gadamer. O autor afirma que “comemorar é uma arte” (p. 62) e que uma festa é a representação da própria coletividade em sua forma acabada (p. 61), passando a refletir, em seguida, acerca da dinâmica temporal específica relacionada à experiência de celebração. Eu tinha a intenção de utilizar a experiência festiva como representação da coletividade para ampliar o acesso à prática de dança durante as apresentações artísticas, com o desejo de que a fruição estética transcendesse o cinestésico visual, passando também a ser vivenciada como movimento dançado. Ou seja, o público teria a opção de não apenas assistir à dança, como também, praticá-la. Como havia dito Steve Paxton no primeiro parágrafo de seu artigo “*Improvisation is a word for something that can't keep a name*”, uma vez que a dança torna-se espetáculo, passa a ser uma experiência restrita ao sentido da visão e às respostas que a empatia física poderá proporcionar (2001, s.n.). Acredito, no entanto, que a experiência de maior valor que a dança pode proporcionar a um indivíduo em termos dos sentidos será, sem sombra de dúvidas, por meio de sua prática. Por isso, para que não fosse somente um espetáculo, com a restrição da dança ao sentido da visão, como apontou Paxton em seu artigo, gostaria de devolver a dança ao sentido do corpo, como ele havia apontado no mesmo parágrafo. Desse modo, optei pela festa.

A festa não obriga quem está ali a dançar. A dança é opcional. Essa também era uma das minhas intenções, porque não gostaria de impor a dança a ninguém. Quem desejasse continuar sentado poderia assim permanecer e, do mesmo modo, estaria integrado à festa. Como Gadamer anuncia, o simples fato de estarmos presentes em torno de algo que nos foi apresentado, seja festa ou obra de arte, já nos inclui a todos na atividade (1977, p. 63). Estamos reunidos, “a festa é para todos” (Ibid., p. 61). Algumas questões, porém, impediram que a festa ocorresse do modo suave como o autor analisa, em seu caráter temporal. Talvez a própria divisão da obra em partes tenha interferido nessa minha ideia inicial, já que, de acordo com Gadamer, para que a festa seja celebrada ela não deverá recair “na duração de momentos que se revezam” (Ibid., loc. cit.), apesar de defender que seja elaborada uma programação:

Certamente que se faz um programa da festa, ou se articula um culto festivo com a festa ou se faz mesmo um plano de atividades. Isso

tudo, porém, só acontece porque a festa é celebrada. Pode-se então configurar ainda as formas de sua celebração, segundo disponibilidades. Mas a estrutura temporal da celebração certamente não é a de dispor do tempo. (GADAMER, 1977, p. 63).

Talvez tenha faltado melhorar a comunicação entre nós para adaptar a estrutura de um modo que fosse possível efetuar aqueles processos tão produtivos que eram concretizados nos laboratórios de ensaio também fora deles, na hora de levá-los ao público. Acredito que faltou liberdade, o mesmo tipo de liberdade que faltou no momento de lançar o dado no sorteio da ordem do evento e que condicionou o acontecimento da festa baletroacústica para encerrá-lo. A urgência em apresentar um produto, a necessidade de cumprir roteiros estabelecidos previamente, a adaptação da dança a estruturas delimitadas pelos aparatos tecnológicos, esse tipo de dificuldades acabou comprometendo o resultado do trabalho. Outros tipos de incômodos também foram sentidos por integrantes do grupo que os expressaram em suas falas:

Mas acho que ainda tivemos muros em nossa frente. Dentro do próprio grupo não se aceitavam determinados movimentos [...]. Assumir o que somos é um passo primordial para dizer uma verdade para o público, agora se mentimos para nós mesmo estaremos mentindo para o público. (Wesllen Masolliny em resposta ao questionário do anexo IV)

Lidar com pessoas é uma coisa muito difícil, mas às vezes precisamos entender que a resposta do outro é fundamental para nossas concepções. E não sendo diferente para a dança, tivemos muitos problemas interpessoais que acredito que tenham bloqueado a exploração do movimento. (Izabella Beatriz em resposta ao questionário do anexo IV)

Essa experiência mostrou-se fundamental para o meu aprendizado como mediadora de processos criativos na área de dança. Há um risco constante de que os processos sejam desvalorizados em detrimento da pressa por resultados. Nessa área, em particular, sofremos pressões por prazos em editais, compromissos, acordos prévios e variadas exigências exteriores aos processos e que necessitam ser cumpridas. Isso pode comprometer severamente a qualidade de tudo em que investimos durante os processos criativos. Felizmente a parte pedagógica das etapas que conduzimos foi enriquecida inclusive com as experiências negativas, quando precisamos aprender a superar os obstáculos e, como apontou Izabela Beatriz, observar a importância das relações

interpessoais. Os muros aos quais Wesllen Masolliny estava se referindo eram as resistências a determinados padrões de movimentação, que às vezes eram rechaçados pelo grupo, como sendo repertórios superados na cena contemporânea. É uma questão pessoal desse dançarino que, em seu questionário, também apresenta uma pergunta dirigida a nós a respeito dos timbres sonoros com os quais trabalhamos, sugerindo que estejamos abertos ao trabalho com músicas populares. Não era a nossa proposta, no caso específico da Festa do Fim do Mundo, muito embora nada estivesse totalmente descartado, uma vez que havia espaço para a inserção de algumas músicas de base. Observo, porém, na atitude desse dançarino uma mudança de postura e a abertura ao dialogismo, quando o questionamento surge como um hábito saudável nas relações entre os dançarinos, os músicos, os condutores e os mediadores das composições em dança. A consciência e a reflexão a respeito das escolhas, a autoconfiança e o poder de voz tornam-se disponíveis a todos os agentes envolvidos. É a ação pedagógica começando a surtir efeito, no trabalho colaborativo de criação.

### **2.2.2 Videodocumentário**

O videodocumentário da Festa do Fim do Mundo teve a edição de imagens em Final Cut e pós-produção em Adobe After Effects, realizadas por Leonardo Camárcio, totalizando 7:20 minutos. Está disponível no sítio Youtube, no endereço: <<http://youtu.be/5bkRiF42YCE>>. As imagens utilizadas foram todas captadas no Museu Nacional da República, em formato HDV, sistema de sinal NTSC, por Ivo Regazzi Júnior – técnico em audiovisual, especialista em Cinema, TV e Mídia Digital. Outras imagens foram captadas no Sebinho Café por Ivo Regazzi Júnior e nos dois locais por Stephane Paula, mas Camárcio optou por utilizar somente as imagens daquela câmera, naquela apresentação específica para a edição e pós-produção. Ele justificou que as imagens da câmera de Ivo e a apresentação do Museu da República estavam mais condizentes com a ideia da Festa do Fim do Mundo.

O principal objetivo do vídeo era apresentar o conceito da Festa do Fim do Mundo. Desse modo, gravamos uma entrevista na qual Sabrina Cunha, Eufrasio Prates e eu compartilhávamos com a câmera os tópicos que considerávamos mais relevantes a respeito do processo de criação, do ato performático, do uso dos aparatos tecnológicos,

da interatividade e dos conceitos estéticos implicados. Nossas falas eram entremeadas por imagens das danças, da interação com o público e por depoimentos de pessoas que participaram do evento. Uma das falas em destaque foi a do ator, dramaturgo e Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura Sérgio Mamberti (fig. 49), que ao ser abordado afirmou:

Extremamente lúdico, o espaço é um espaço perfeito. Acho que a plateia também estava uma plateia bastante receptiva para o espetáculo. Essa interação entre palco e plateia foi muito bacana. Corpos jovens, bailarinos com uma movimentação nada convencional. (por depoimento, registrado em vídeo em 22/02/2013).



**Figura 49 - Entrevista com Sérgio Mamberti (Ivo Regazzi Jr., por trás da câmera)**  
Fotografia: Alex Paniago

Nosso documentário é sucinto e não teve como objetivo ser um registro do evento em si, embora todo ele tenha sido registrado graças à necessidade de se obterem as melhores imagens para que posteriormente pudessem ser escolhidas e editadas. Por causa disso, temos à nossa disposição um registro de boa qualidade de vários ângulos da Festa do Fim do Mundo, o que nos oferece a possibilidade de estudá-la. De certo modo, isso é um alento para nós que nos dedicamos ao “estudo de eventos que já se foram”, como aponta Juliana Moraes em sua tese de doutorado (2010, p.17). Comparando performance artística às artes plásticas tradicionais, a pesquisadora denuncia melancolicamente os prejuízos causados pela efemeridade dos produtos cênicos (Ibid., loc. cit.). Sabemos que essa efemeridade é controversa, pois Susanne Langer com o conceito de “poderes virtuais”, concebidos por ela como forças inerentes à dança, inspirou José Gil a afirmar que “a dança não é, como sustenta um velho clichê, uma arte



do efêmero”, porque o movimento dançado permanece como uma realidade vivida no âmago daqueles que o presenciaram e se propaga nas alterações que promove ao seu redor (2001, p.51). É certo que em sua tese, Juliana Moraes não se furta a reconhecer a importância da memória e sugere que a fugacidade das lembranças acaba criando um apego excessivo aos registros remanescentes. Ressalta, porém, os riscos de esquecimento e distorções que podem comprometer nossos discursos a respeito daquilo que restou.



Figura 50 - Tomadas de imagens da Festa do Fim do Mundo

Registros de dança em vídeo poderiam, em tese, proporcionar uma experiência semelhante à do contato com pinturas e esculturas pela possibilidade de manipulação do tempo, com repetições de cenas e os recursos de avançar, retroceder e pausar. Com isso, o espectador, o pesquisador e o estudioso teriam a chance de explorar o trabalho dançado como fariam em uma exposição de artes plásticas, enxergando detalhes e modificando os ângulos de visão. Certamente essa vivência será completamente diferente daquela causada pelo que Langer chama de aparição do dançarino em ação, com seu corpo imbuído de um poder que faz com que a dança transcenda a fisicidade e se desdobre em forças que interagem (apud GIL, p. 50). Sem desconsiderar essa diferença, assumo os riscos de distorção descritos por Moraes e reconheço a

importância dos registros em vídeo para a condução de minhas pesquisas, principalmente porque precisei recorrer aos recursos midiáticos para conhecer o trabalho de coreógrafos como Kurt Joss, Alvim Ayley, Merce Cunningham, Martha Graham, Kazuo Ono e Pina Bausch, para citar apenas alguns. Esses registros foram responsáveis pela maior parte do repertório ao qual tive acesso durante a vida e minha noção do que é dança se baseia, sobretudo, nesse contato. Mesmo em se tratando da produção brasileira, ainda que tenha assistido pessoalmente a muitos trabalhos, muitos deles eu acessei por meio dos vídeos disponíveis. Foi o caso de alguns trabalhos do Endança, Grupo Corpo, Quasar, Deborah Colker, Carlota Portela,IVALDO Bertazzo, Balé Folclórico da Bahia, entre outros. Adicione-se a isso o advento dos canais vimeo e youtube na internet, aos quais recorro frequentemente para realizar pesquisas sobre dança e cultura popular, permitindo-me conhecer manifestações de todas as regiões do país e produções estéticas de várias partes do mundo. Logicamente, de modo algum isso substitui a vivência proporcionada por uma apresentação ao vivo ou a riqueza de uma pesquisa de campo. Mas amplia virtualmente nossas possibilidades de acesso e proporciona outros tipos de experiência.

O formato de cada obra também irá determinar a variação dessas experiências, pois há uma diferença significativa entre os registros de dança em vídeo e coreografias especialmente elaboradas para cinema, vídeo e televisão, nas quais o olhar do editor acaba por recriar artisticamente a obra de arte. No artigo “Memórias de Carmen” (2012), Roberta Matsumoto demonstra como uma mesma obra teatral pode se desdobrar em leituras diferentes a partir do olhar cinematográfico e aqui tomarei emprestadas suas palavras – lembrando que se trata de uma análise específica sobre teatro – para pensar um pouco sobre os registros e vídeos criados para a dança:

A ausência do público, as escolhas dos planos e enquadramentos, uma decupagem que sublinha a atuação dos cantores, a construção de um cenário próprio, entre outras coisas, fazem com que seja uma outra obra colocando em questão as categorias de filme de teatro ou registro de espetáculo. (p. 05 – grifos meus)

No caso da dança, muitas vezes o editor terá que praticamente recoreografar a obra para a tela, alterando significativamente a dança original. Assim sendo, a fruição estética também será alterada e nossa experiência como público ao assistir a dança ao



vivo e a mesma dança em versão para a tela será distinta. O diálogo entre dança e registro audiovisual não é recente e uma interessante discussão sobre o impacto dessa associação está no artigo “The future of dance aesthetics” (1993), de Francis Sparshott, afirmando que as relações entre coreografia e memória seriam alteradas para sempre, ainda que – como teria afirmado o coreógrafo Daniel Léveillé no simpósio *The Last/Lost Dance: Preserving the Legacy* (1991), citado por ele no artigo – um vídeo não mostre o que é essencial em uma dança (p. 231). Em contrapartida, Sparshott destaca a economia e facilidade de acesso das danças gravadas em vídeo, o que de certo modo popularizou a arte da dança e contribuiu com essa popularização até os dias atuais.

Iniciativas como a de Merce Cunningham de compor espetáculos para televisão, na década de 1970, ampliaram o acesso às produções de dança, aumentando sua visibilidade. A trilogia *Bodas de Sangue* (1981), *Carmen* (1983) e *Amor Bruxo* (1986) de Carlos Saura foi bem sucedida em nos apresentar o universo da dança flamenca e o trabalho do coreógrafo e dançarino espanhol Antônio Gades em obras em que a dança ocupa a maior parte das cenas cinematográficas. Isso também ocorre com o premiado filme *Tango* (1998), no qual Saura nos oferece 115 minutos repletos de dança com uma releitura contemporânea do tango argentino. Em 1990, Pina Bausch lançou o filme *Die Klage der Kaiserin* (O Lamento da Imperatriz), que possuía a mesma estrutura de colagem que a coreógrafa alemã costumava utilizar nos espetáculos de sua companhia de dança-teatro *Tanztheater Wuppertal* (CYPRIANO, 2005, p. 38). Em 2011 o lançamento do filme *Pina*, dirigido por Wim Wenders sobre o trabalho de Pina Bausch e sua companhia, nos deu a oportunidade de assistir a vários trechos de sua produção artística, disponível também em versão 3D. Em 2012 uma rede de 46 países, incluindo o Brasil, apresentava espetáculos de balé na programação de mais de 1500 salas de cinema, com transmissão digital ao vivo, diretamente da Ópera Nacional de Paris, do *Metropolitan Opera* de Nova Iorque e do Teatro *Bolshoi*. Isso parece indicar um crescente interesse em espetáculos de dança, com uma alteração da relação com o público no espaço e no tempo, estimulando reflexões a respeito da noção de presença na contemporaneidade. Obviamente, a principal motivação é econômica, pois os custos de uma turnê que requer o transporte dos corpos de baile, cenários, figurinos e equipe, além do aluguel de teatros e gastos com divulgação, são significativamente reduzidos. Outra consequência louvável é o fato de os preços dos ingressos tornarem-se acessíveis

a camadas da população que dificilmente poderiam arcar com as despesas para assistir a essas obras.

Nosso documentário, porém, não consegue oferecer a experiência de apreciação estética ao espectador, apenas dá algumas pinceladas do que foi produzido e apresenta as falas de alguns envolvidos nos processos de criação e fruição.

---

Quando ensino alguém a elaborar um plano de ensino que contenha o tópico “metodologia”, costumo dizer que ali a pessoa deverá dizer como ela irá trabalhar, como irá dar suas aulas. Isso parece facilitar a tarefa, porém, a principal dificuldade daqueles que estão aprendendo a ensinar dança parece ser justamente essa. Como? Isabel Marques se refere a esse “como” dizendo que esse foi seu primeiro “‘muro’ teórico” porque era a pergunta mais frequente que ela escutava nas salas de aula (2001, p. 17). Realmente, passados tantos anos, essa ainda parece ser a pergunta “fatídica”, como menciona a autora (Ibid., loc. cit.). Não é incomum que estudantes das minhas aulas de Metodologia do Ensino da Dança esperem que eu chegue com roteiros prontos, que eu lhes diga também “como” dar suas aulas. Eu digo a eles que não tenho uma receita. Que eles terão que construir esse “como”, essa metodologia. Digo que vou construir o conteúdo junto com a turma. De fato, na área de dança precisamos construir o conhecimento a cada dia, a cada experiência, com cada turma. É uma área viva, efervescente, em ebulição. Precisamos estudar sempre, nos reciclar. Aliás, essa é a realidade de qualquer área do conhecimento. Nossos estudantes sabem muita coisa, estão conectados em rede, hiperestimulados. Por causa desse cenário eu acreditei que dar aulas de dança com o uso das novas tecnologias poderia ser uma solução para atrair a atenção dessas novas gerações para os conteúdos que precisamos abordar nas escolas. Uma vivência em particular reforçou essa minha crença.

Como consequência da divulgação do trabalho de nosso coletivo, fomos convidados a participar da 3ª Semana DIGIARTE – Conexões Interativas (cartaz de divulgação no anexo V), de Anápolis - GO, onde apresentamos a Festa do Fim do Mundo e eu ministrei, junto com o músico Ramiro Galas, uma oficina de dança com novas tecnologias. Ocorrido de 07 a 10 de março de 2013, o evento teve cobertura

colaborativa realizada pelo Coletivo Pequi de Anápolis, que disponibilizou galeria de fotos no sítio Flickr<sup>90</sup>.

Todos os participantes da oficina já possuíam experiência anterior como dançarinos, atuando em companhias anapolinas, porém não tinham vivenciado processos próprios de composição. Tinham sempre dançado composições de outros autores. Eu e Ramiro Galas montamos o ambiente tecnológico na sala de dança de uma academia do centro da cidade, que havia cedido o espaço para a realização da oficina. Ligamos um laptop em que estava instalado o Sistema HTMI, conectado a duas webcams, um projetor e uma caixa de som. A proposta era que os integrantes dançassem a partir do estímulo dos sons e das imagens que produziriam. Dividi a oficina em duas partes: um primeiro momento, com atividades de improvisação sem a utilização do Sistema HTMI e um segundo, no qual o sistema seria utilizado. A intenção era perceber como o ambiente tecnologicamente modificado iria interferir nas propostas de improvisação dos integrantes da oficina.

Na primeira parte da oficina encontrei certa dificuldade porque os participantes paravam de improvisar e me perguntavam se estavam dançando corretamente, ou que tipo de movimentação eu gostaria que eles executassem. Eles estavam habituados a seguir padrões externos a eles e não sabiam que poderiam criar. O depoimento de uma participante corrobora essa afirmação:

É lindo eu saber que... Que antes eu não sabia que... Achei que era tudo coreografado direitinho. Mas na verdade não, na verdade é só uma questão de sentimento. [...]. Eu não sabia disso. Pra mim dança era assim uma coisa ensaiada que tinha que obedecer a alguém na frente. Mas é né... Agora não, não tem nada a ver. É uma coisa que você tem que sentir, você sozinho e fazer. Com certeza é uma coisa que qualquer um, pode fazer com qualquer pessoa [...]. (Tainara Rodrigues, por depoimento, registrado em vídeo, em 09/03/2013).

No primeiro momento da oficina, quando os participantes improvisavam ainda sem o estímulo do sistema, eles dançavam sequências de balé clássico e jazz, reproduzindo aquilo que estavam habituados a dançar. Seus movimentos estiveram restritos ao nível alto e não houve integração entre os participantes, eles dançavam sem

---

<sup>90</sup> Disponível no endereço: <<http://www.flickr.com/photos/93859105@N06/page1/>>, acessado em 03/11/2013.

interagir uns com os outros. O fato de Tainara dizer que descobriu que a improvisação é algo que “você tem que sentir, você sozinho e fazer” e o fato de eles não conseguirem se integrar, talvez não seja mera coincidência. Minhas observações sobre a dificuldade de integração dos indivíduos daquele grupo diz respeito a dançarem juntos. Eles não conseguiam compor coletivamente. Apenas dançavam solos, livremente, e apresentavam ideias de como integrar esses solos. Também conseguiam propor maneiras de guiar os colegas em atividades do estilo “siga o mestre”, onde um deles servia de modelo para que os outros dançassem de acordo com suas propostas de movimento. Mas não conseguiam avançar em diálogos ou contato físico.

Depois que o sistema foi ligado, inicialmente os padrões de improvisação permaneceram inalterados, mas após cerca de meia hora de experimentação os participantes começaram a explorar outros níveis espaciais, permitindo-se dançar também nos níveis médio e baixo. Começaram a interagir uns com os outros e juntos tiveram ideias sobre um tema que gostariam de explorar: os pássaros. Então Ramiro Galas pesquisou sonoridades de pássaros e programou o Sistema HTMI de modo que quando os dançarinos se movimentavam, sons de cantos de pássaros eram acionados e reproduzidos nas caixas acústicas. Como produto final da oficina, quatro dançarinos desejaram levar uma improvisação para o evento de encerramento da 3ª Semana DIGIARTE, que aconteceu no dia 10 de março de 2013 no Parque Ambiental Ipiranga de Anápolis – GO. O grupo foi responsável por todas as escolhas da obra desenvolvida, em parceria comigo, compondo as formas como conduziriam a apresentação – entradas e saídas do espaço de dança; escolheram os figurinos em parceria com a dona da academia que dispunha de um acervo de suas apresentações; também criaram a maquiagem em parceria com Stephane Paula, bem como a composição musical em parceria com Ramiro Galas. Participaram desse processo pedagógico: Guilherme Jacob, Layse Neves, Marianne Mendes e Tainara Rodrigues.



**Figura 51 - Dançarinos da Oficina da 3ª semana DIGIARTE:  
(da esquerda para a direita) Layse Neves, Guilherme Jacob, Tainara Rodrigues e Marianne Mendes (no chão)**



**Figuras 52 a e b - Apresentação no Parque Ambiental Ipiranga de Anápolis - GO**

Suas movimentações mantiveram padrões similares aos das danças a que estavam habituados anteriormente, todavia o fato de terem se proposto a criar e buscar sua autoexpressão trouxe a eles uma sensação de liberdade. Essa palavra – liberdade – esteve presente em todas as entrevistas, ao final da oficina. Layse Neves fez questão de destacar essa sensação, solicitando uma segunda oportunidade de ser entrevistada para a minha pesquisa. Conforme suas palavras:

Eu senti um ato de liberdade, assim um improviso mesmo, que a gente que faz balé, a gente aprende a dar uma improvisada, mas não igual à dança mesmo improvisada. Mas assim a gente aprende a conhecer os nossos movimentos, a nossa inspiração. Às vezes a gente fica dançando aqui jazz, balé, mas a gente não procura buscar inspiração na gente. É a inspiração dos outros. Mas aí a gente aprende com essa dança inspirada, a gente aprende a conhecer a nós mesmos, os nossos movimentos, o que somos capazes de mostrar para as outras pessoas. (Layse Neves, por depoimento, registrado em vídeo, em 09/03/2013).

Foram dois dias de oficina e acredito que as possibilidades criativas dos participantes foram potencializadas. Eles tinham à disposição os aparatos tecnológicos do Sistema HTMI, fornecendo-lhes um ambiente inspirador para criar e encorajador para que apresentassem uma improvisação com dança, música e cenografia, pois as projeções atuam como um cenário virtual que se modifica de acordo com a movimentação.

Se por um lado esse tipo de ambiente criado pelos aparatos tecnológicos pode servir de estímulo para as crianças e jovens em idade escolar e para dançarinos amadores e profissionais, também receio que seu uso possa tornar-se uma espécie de artifício, em vez de realmente estimular a criatividade. Como as crianças e jovens das gerações atuais estão em constante estimulação tecnológica pelo uso cotidiano da internet e dos videogames, talvez seja uma tarefa difícil fazer com que se movam nas salas de aula das escolas a partir de simples exercícios de visualização criativa. É possível que os ambientes tecnologicamente contaminados sejam um convite para aos poucos serem inseridos outros modos de improvisar. Tudo tem que ser utilizado de modo consciente, sem tornar-se um padrão ou uma via exclusiva. É para isso que necessitamos de constante reflexão e reciclagem. Analogamente, os dançarinos cuja criatividade esteja engessada por anos de treinamentos baseados em padrões coreográficos, poderiam se beneficiar com o uso dessas novas tecnologias para estimular outras possibilidades de dançar.





Figuras 53 a-e - Além e Através (grupo reunido para intercambiar ações)

### 3. Processo Transcoreográfico

*Não é qualquer proposta metodológica que propõe a construção de redes de relações abertas que tenha como pressuposto a leitura crítica da dança/mundo. É preciso fazer escolhas. São escolhas metodológicas que influenciam diretamente as relações de construção de conhecimento com os alunos em sociedade. Em última instância, escolhas metodológicas são determinantes na construção – ou não – das redes de saberes da dança/arte/mundo.*

**Isabel Marques**

Escolhi compartilhar minha suposta autoridade com todos os integrantes do coletivo, durante os processos criativos que conduzi enquanto realizava essa pesquisa. Também escolhi adotar alguns procedimentos da proposta metodológica da Dança no Contexto de Isabel Marques, com explícitas características da pedagogia de Paulo Freire (MARQUES, 2010). Escolhi ser professora e continuar a ser artista. Escolhi ser pesquisadora e cursar um doutorado. Escolhi rever minhas práticas, minhas crenças. Essas escolhas determinaram as reflexões sobre novas formas de perceber e denominar minhas ações. Dessa maneira nasceu o processo que passamos a chamar de *transcoreográfico*, indicando que meu modo de compor aquele trabalho de dança, era encarado de outra forma. Eu não estava simplesmente compondo o repertório pesquisado com os métodos tradicionais de outrora. Ao ser visto de outra forma, meu modo de trabalho imediatamente passou a requerer outro modo de denominação. A principal alteração que essa escolha trouxe, contudo, não diz respeito diretamente ao resultado criativo da proposta de composição. Continuamos compondo danças, os resultados foram improvisações estruturadas com alguns trechos coreografados, uma parte livre de celebração festiva, um documentário, outras derivações artísticas sob a forma de composições musicais, artes gráficas, projeções, uma diversidade de produtos que não apresentaram singularidades estéticas que os destacassem da produção artística de nossos pares, no cenário contemporâneo, em termos de conteúdo. A Festa do Fim do Mundo e suas derivações não revolucionaram o cenário artístico e cultural de nosso bairro, da cidade, do país ou do mundo, não trouxeram uma novidade ou uma produção exclusiva em termos de resultado coreográfico. A principal colaboração da pesquisa



apresentada nesta tese diz respeito às lições que podem ser tiradas para compor metodologias de ensino inspiradas no Processo *Transcoreográfico* desenvolvido na criação de tais produtos artísticos. Está no processo a riqueza, não em seus produtos finais.

Em que consiste, então, o Processo *Transcoreográfico*? Em primeiro lugar é necessário estarmos em grupo. Para que o *trans* aconteça, já que em Latim esse prefixo significa “através” e “além”, pressupõe-se que as ações criativas atravessem os indivíduos e que esses indivíduos consigam levar a proposta para além dos conceitos cristalizados de dança e de coreografia. Devemos estar abertos à participação de todos os integrantes do grupo à proposição de ideias para a composição. Essas várias pessoas devem ocupar funções definidas e distintas, de modo a valorizar a importância do figurino, cenário, iluminação, sonorização como elementos constituintes da dança. No artigo “*Genealogias da Dança: teoria coral e a discussão de estudos sobre a dança na Grécia antiga*”, Marcus Mota teoriza sobre dança na antiguidade, valorizando os processos coletivos ao afirmar que “o estudo mais produtivo da dança passa pela interação de diversas disciplinas e técnicas, formando um intercampo de diversas artes e saberes” (2012, p. 22). O autor refere-se especialmente a trabalhos que demandam cargas extremas de conhecimento e repertório técnico, no caso os estudos sobre as danças relacionadas aos coros que acompanhavam as Tragédias Gregas. Mas eu acredito que cada montagem cênica requer (ou pelo menos deveria requerer) cargas imensas de conhecimento e dedicação, ainda que não possuam o mesmo peso das Tragédias Gregas em termos de complexidade. Tornando minhas as palavras de Mota, digo que os estudos mais produtivos da dança que conduzi passaram por essa interação acima citada.

Além da necessidade de um coletivo, deve-se estar atento a um contexto e à proposta de qualquer integrante, desde que as alterações estejam, de modo similar ao da proposta inicial, contextualizadas. Devo essa característica aos contatos diretos e por meio de leituras dos livros de Isabel Marques (2001; 2010). Quando apresenta sua proposta metodológica da Dança no Contexto, Marques localiza seus fundamentos em sua história pessoal como mulher brasileira, nascida durante o governo militar, e narra suas fases de estudante de pedagogia da USP, assessora de Educação Artística, cita o doutorado na Faculdade de Educação, a atuação como professora da UNICAMP e o papel como fundadora do Instituto Caleidos (2010, p. 135-7). Minha identificação com a proposta de Marques certamente reverbera nas escolhas que tomei ao longo de minha

formação. Em meio a tantas opções disponíveis no curso de graduação em dança e na literatura da área, foi com essa proposta que encontrei identificação. No processo desencadeado durante o doutorado a percepção dessa opção ficou evidente, a Dança no Contexto problematiza, faz conexões e cria diálogos.

O dialogismo é outra característica que valorizo durante o processo, considerando o erro e o caos como partes importantes para o enriquecimento e o crescimento individual/social/coletivo. Além disso, no Processo *Transcoreográfico* enquanto processo colaborativo é necessária a presença de pessoas que conduzam e possam mediar as ações. Finalmente, o artístico e o pedagógico estão imbricados. A percepção desse último tópico foi o que permitiu a escrita dessa tese.

### 3.1. Coreografia e Transcoreografia

Há muito tempo já me intrigava o fato de que o termo mais utilizado para se referir às obras de arte da área de dança tenha em sua composição um sufixo que indique escrita. *Coreografia*. A grafia de alguma coisa, algo cujo significado eu precisava pesquisar, esse prefixo *coreo*. Encontrei, em um artigo de Maria Cláudia Guimarães, na definição de choreosofia, o prefixo sendo derivado do “grego antigo *choros*, que significa ‘círculo’” (2006, p. 44). Insatisfeita, recorri aos dicionários<sup>91</sup>, inspirada em Jordi Planella que em seu livro *Cuerpo, Cultura y Educación* (2006) resolve consultá-los para estudar a epistemologia do corpo e dar conta de sua lexicografia, por considerá-los ferramentas culturais e didáticas que refletem a realidade (p. 40). Encontrei o significado possível de *coreo*, provavelmente derivado do grego *Khoreia*, que significa dança. O sufixo “grafia” eu já compreendia, derivado do também grego *graphein*, que significa escrita. Foi apenas no livro *A Escrita da Dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica* (2008), de Ana Lígia Trindade, que finalmente consegui compreender essa relação entre grafia e dança.

---

<sup>91</sup> Consultei a página da internet <<http://dictionary.reference.com/>>, que traz a compilação de vários dicionários em uma mesma consulta, pesquisando o termo “choreography”. O acesso foi realizado em 26/05/2013.

Ana Lúcia Trindade delimitou uma evolução do termo coreografia, determinando sua origem em um contexto histórico variado, “derivado da palavra coreia (*xopéia*), uma dança grega, performada em círculos e acompanhada por cantos” (TRINDADE, 2008, p. 29). Segundo a autora,

[...] o termo “coreografia” surge na dança em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do *ballet* daquela época. Seu criador Raoul Auger Feuillet, mestre de *ballet*, introduziu seu neologismo que, literalmente, quer dizer a grafia do coro. (2008, p. 30 – grifo meu).

Estou aqui focalizando a terminologia, pois, como se sabe, o ato de coreografar é bem mais antigo, nos remetendo às Tragédias Gregas, como afirmam os estudos de Marcus Mota (2012) e A.P. David (2006) sobre as relações entre as danças corais e os textos antigos. Porém, como afirma André Lepecki, foi de fato na obra *Choregraphie ou l’Art de Décrire la Danse, par Caractères et Signes Démonstratifs*, publicada por Raoul Feuillet, em 1700 que o termo coreografia apareceu impresso pela primeira vez (LEPECKI, 2010, p. 04). No livro *Noverre: Cartas Sobre a Dança* (2006) de Marianna Monteiro, também há referências sobre o sistema de notação coreográfica de Raoul Feuillet (fig. 53), encomendado por Luís XIV, amplamente utilizado para registrar e compor danças no século XVIII (MONTEIRO, 2006, pp. 132-3). É curioso concluir que o termo que originou o neologismo *transcoreografia* proposto em minha tese foi igualmente lançado como um neologismo no ano de 1700.

De acordo com Trindade, inicialmente o termo coreografia era utilizado para denominar apenas o ato de escrever as danças, ou seja, a notação coreográfica, pois na época em que o termo foi criado, o compositor de danças era o mestre de danças, ou mestre de *ballet* (*maître de ballet*) (2008, p. 29). Contudo, houve uma transformação gradativa em relação a esses papéis, o que pode ser comprovado na tradução de Marianna Monteiro das cartas de Noverre. Quando propõe sua reforma para a dança, Noverre critica o trabalho dos coreógrafos que trabalham “ao pé da lareira” e recomenda que os “compositores de gênio” desloquem-se para o teatro na hora de criar suas danças (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 132). Isso sugere que o termo

coreógrafo não era utilizado para nomear apenas aqueles que realizavam os registros, mas também os que compunham as danças. Indicava ainda que esses compositores trabalhavam de modo solitário, rabiscando e desenhando sobre folhas de papel, sem qualquer contato direto com os dançarinos ou o espaço concreto onde a dança aconteceria.

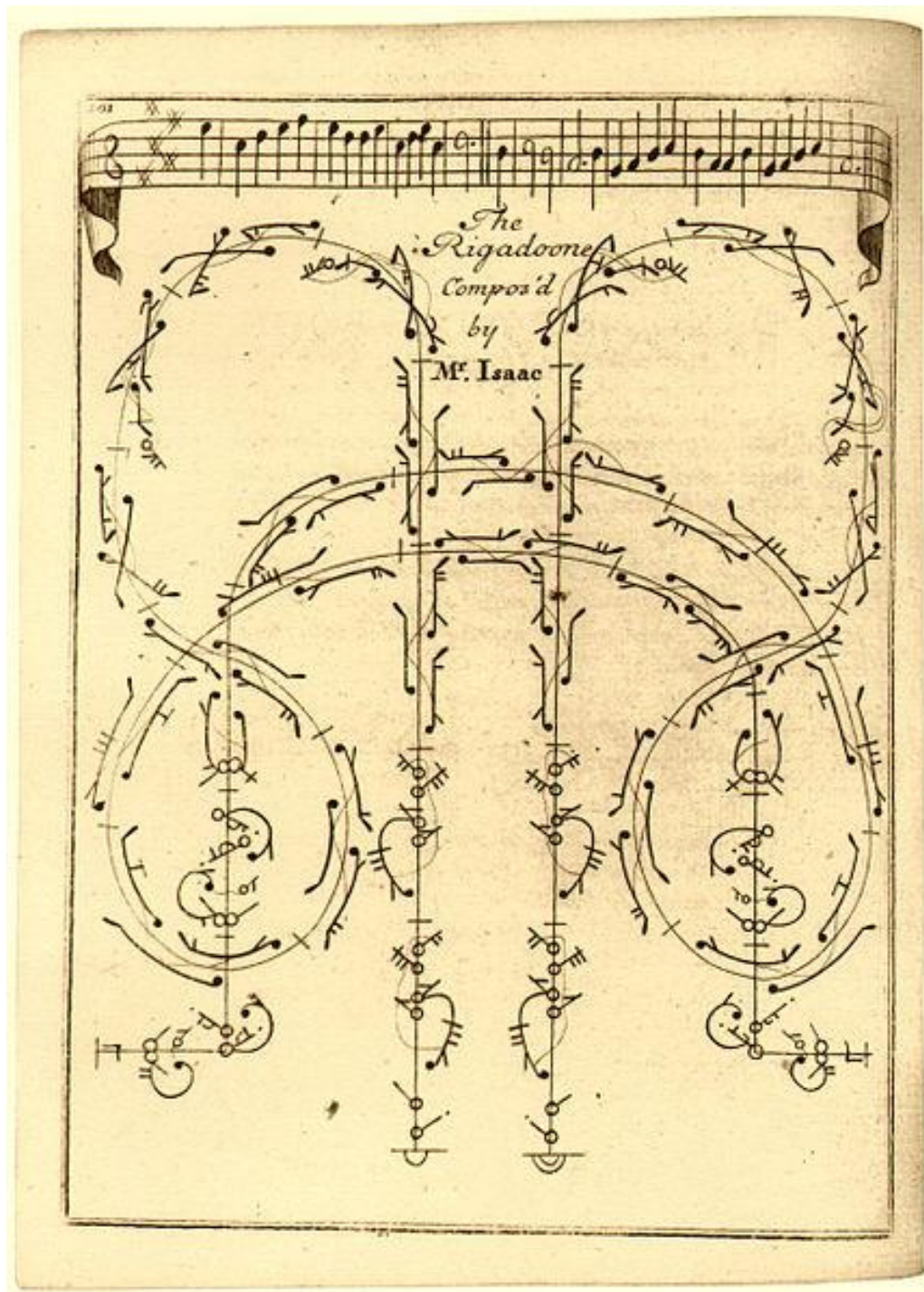


Figura 54 - Notação Coreográfica de Raoul Feuillet

Considerando o contexto abordado, a relação entre dança e escrita torna-se de fácil compreensão. Mark Franko, no artigo “*Writing Dancing, 1573*” descreve um gênero de dança praticado na França renascentista que ele denomina “*geometrical dance*”<sup>92</sup>, no qual as relações entre texto, desenhos geométricos e coreografia eram praticadas intensamente (FRANKO, 2001, s.n.). A dança estava identificada com a retórica, pelo uso das chamadas “figuras” que designavam tanto os dançarinos quanto os caminhos percorridos no espaço (Ibid.). Parados ou em movimento, as figuras coreográficas apresentavam os corpos como metáforas físicas dos desenhos simbólicos ou dos caracteres escritos (Ibid.). No livro *Ochesography* de Thoinot Arbeau, também há menções à representação gráfica dos movimentos dos dançarinos que deveriam, por exemplo, simbolizar com um R maiúsculo uma “*révérence*”: “*the first movement is the ‘révérence’, indicated by a capital R [...]*”<sup>93</sup> (ARBEAU, 2011, p. 53). Se nos lembrarmos do traçado que a mão faz quando realizamos uma grande reverência, iremos perceber que estamos desenhando um R maiúsculo no ar. É o R de realeza, *Royauté* e *Roi* (respectivamente realeza e rei em francês). Muitos outros movimentos primordiais da dança podem ter se derivado dessa associação com a retórica e vice-versa. Observem-se, por exemplo, os já citados estudos conduzidos por David (2006) e Mota (2012), que remontam às Tragédias Gregas e estão verificando o vínculo entre os textos dessas obras e as danças de seus coros. Ainda de acordo com o conteúdo do livro de Arbeau, publicado no formato de manual, as sequências de dança eram memorizadas a partir de letras do alfabeto, associadas aos passos referentes a formas que tivessem consonância com seus desenhos espaciais, ou à nomenclatura que lhes eram conferidas. Uma sequência de dança a ser memorizada, como em uma partitura, poderia ficar assim: “R b ss d r d r b ss ddd r d” (ARBEAU, 2011, p. 53). Essa partitura era totalmente compreensível aos estudantes franceses de dança do século XVI familiarizados com a *Basse Dance* e com os métodos de Arbeau, que era um padre jesuíta dedicado ao ensino dessa e de outras danças da corte francesa, por volta de 1589, ano da primeira edição de seu manual.

Durante muito tempo partituras de dança chegaram prontas aos salões de baile. Esse hábito, contudo, durou apenas até o momento em que a dança esteve restrita a deslocamentos no espaço, divisão rítmica e passos simples. Com a complexidade da

<sup>92</sup> Dança Geométrica.

<sup>93</sup> “O primeiro movimento é uma reverência, indicada por um R maiúsculo”.

movimentação tornando-se maior, requerendo o registro de outras ações, gestuais e expressões, foram necessárias adaptações posteriores às formas de registrar as composições artísticas das artes corporais. Muitos tipos de notação coreográfica foram criados ao longo da história da dança, principalmente com o objetivo de registro, quando o acesso às gravações em vídeo eram recursos inexistentes, escassos ou ainda dispendiosos. Os três sistemas mais conhecidos foram criados na primeira metade do século XX: Sutton, Benesh e Labanotation. Dentre eles, o Labanotation, criado por Rudolf Laban, é considerado o mais completo. Porém, temos notícia da existência de muitos outros, como Eshkol-Wachman, Motif, Shorthand, Conte, e Morris (TRINDADE, 2008, p. 48).

Com o advento da dança moderna, a rejeição à palavra “*ballet*” aboliu o uso do termo “*maître de ballet*”, como aquele que compõe danças, sendo substituído por coreógrafo (TRINDADE, 2008, p. 30). O termo que deveria nomear o escritor de dança, aquele que a registrava, acabou por nomear definitivamente o criador. O emprego do termo coreografia como sistema de notação perdurou por mais tempo, sendo reforçado por Rudolf Laban com a publicação em 1926 do livro *Choreographie*, que se transformou, posteriormente, em sua análise de movimento (Ibid., loc. cit.).

Não se sabe ao certo quando o termo que deveria nomear a ação de escrever a dança acabou por definir também a ação criativa, bem como os produtos dela derivados – as próprias danças –, ainda que a pena ou o lápis, o papel e a própria escrita, na realidade sejam elementos por vezes estranhos à composição coreográfica na contemporaneidade. A hipótese lançada por Ana Lígia Trindade é a de que “a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto ‘dança’” (2008, p. 30). A autora também faz alusão à possibilidade de influência das idéias contidas no Manifesto Coreográfico, publicado em 1935 por Serge Lifar, terem sido responsáveis pela divulgação do termo (TRINDADE, 2008, p. 30-1). Obviamente a história não é linear, os eventos são rizomáticos, provavelmente muitas foram as causas que levaram os dançarinos e outros agentes relacionados ao cotidiano da arte de dançar a utilizar o termo coreografia como sinônimo de dança e de criação em dança, alterando o sentido inicial dessa palavra, proposta como um neologismo na corte de Luiz XIV.

Em certos momentos as palavras já não nos servem e precisam ser resignificadas ou substituídas. Steve Paxton fala sobre a proeminência da linguagem e nosso

condicionamento a ela em seu artigo “*Improvisation is a word for something that can't keep a name*” (2001). Ele afirma que nomes, descrições e categorias nem sempre serão utilizados da mesma maneira, mas refletem consenso e irão desaparecer ou serão modificados à medida que o consenso se alterar (PAXTON, 2001, s.n.). Provavelmente foi o que ocorreu quando passaram a utilizar o termo “coreógrafo” no lugar de “*mâitre de ballet*”, e o termo “coreografia” significando composição de dança. Foi um consenso.

Pode parecer estranha a alguns de nós a ideia de coreografar no papel, como um músico compondo em uma partitura, mas muitas vezes lancei mão desse recurso, principalmente quando precisei montar coreografias com a participação de grupos numerosos, como foi o caso da abertura das Olimpíadas do Colégio Educap em Campinas, em 2002. Eu coordenei a entrada, as danças e a saída de todas as turmas de ensino fundamental e médio da escola no dia do evento. Para organizar em minha mente todos os estudantes no espaço do ginásio de esportes, precisei visualizar em uma folha de papel cada um deles, como se fossem pequenas bolinhas ocupando o espaço, traçando seus deslocamentos com setas e linhas pontilhadas, para depois concretizar nos ensaios ao vivo a transposição para movimentos de corpos no espaço real. O resultado gráfico não era muito diferente da figura 53 dessa tese, que ilustra a notação de Feuillet. Acredito que muitos de meus colegas tenham experimentado esse tipo de ação coreográfica (no sentido literal). Porém, na hora de criar passos de dança e encadeamentos rítmicos, soa estranho pensar em escrever ou simplesmente pensar, de maneira estática. Movimentar-se, experimentar em improvisação é o que está mais intimamente e costumeiramente relacionado ao ato de compor danças e, por isso, o termo me soava tão inadequado a essa ação criativa.

André Lepecki escreve que quando a palavra *coreografia* surge pela primeira vez, ela aparece “para agenciar não apenas escrita e movimento, não apenas corpo e signo, mas papel e chão” (2010, p. 04), destacando que a folha de papel e a sala de dança são superfícies que se projetam uma sobre a outra, assumindo dimensões bi e tridimensionais articulados por meio dos corpos daqueles que dançam. A folha de papel equivalendo ao chão da sala de dança, o corpo do dançarino assumindo a função da escrita no papel, um “corpo-hieróglifo” como pontua o autor. Seu texto é o resumo de uma fala sobre a argumentação contida em seu livro *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (2006), focalizando planos de composição, que na dança

experimental contemporânea se entrecruzam, determinando campos de forças e linhas para o que ele chama de “eventuais políticas do movimento” (2010, p. 01).

Apresentando como primeiro plano de composição o que ele denomina “quadrado branco de Feuillet”, após fazer a analogia entre a sala de dança e a folha de papel que o coreógrafo utiliza para compor, Lepecki cita Paul Valéry, para quem “a condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem” (LEPECKI, 2010, p. 04), descartando tudo aquilo que poderíamos supor como obviamente imprescindíveis para o acontecimento da dança, ou seja, “não é o corpo, não é o movimento de braços e pernas, não é a música, nem um elã vital” (Ibid., p. 04). Ao tomar contato com essa parte do texto, lembrei-me das incontáveis vezes em que minha primeira ou única preocupação ao dançar, ou ao escrever projetos ou ementas para oficinas de dança foi a certeza de que teria um chão liso e plano. A principal crítica de Lepecki diz respeito ao apagamento da historicidade que a terraplanagem traz quando violenta o terreno que planifica (Ibid., p. 05). Ele nos pede que observemos essa tendência à neutralidade do solo de dança, sugerindo que passemos a negociar com o terreno. Iniciando uma nova relação com o chão, ele propõe uma “política do chão” (Ibid., p. 05).

Será que aquelas folhas de papel de Raoul Feuillet, mesmo após todos esses anos, nos deixaram apegados ao chão liso? Curioso observar que Feuillet em francês significa folha de papel, como destacou o próprio Lepecki (op. cit., p. 04), ou seja, o autor do conceito personificava o próprio objeto que o originou, e assim permaneceu como um fantasma que nos assombra até os dias atuais. Interessante que o segundo plano de composição apresentado por Lepecki seja justamente o “plano do fantasma”, simbolizando tudo aquilo que já se foi, mas continua reverberando no tempo presente (2010, p. 05). Ele não cita Feuillet como um fantasma, mas poderia muito bem tê-lo citado já que, como folha de papel, permanece nos assombrando na terraplanagem dos palcos e salas de aula de dança, por meio de sua notação coreográfica.

Poderíamos argumentar que nosso apego à neutralidade do chão tenha razões mais práticas, pois um solo irregular poderia causar lesões, ou porque alguns movimentos são impossíveis de serem executados sem a firmeza de um chão plano. Mas convém lembrarmos-nos de algumas experiências ocorridas em terrenos irregulares, de danças executadas em locais abertos, em espaços naturais com a preservação de sua historicidade. Pina Bausch nos forneceu muitos desses exemplos em sua obra,



rompendo intencionalmente com esse vício de terraplanagem, como registra Fábio Cypriano (2005) ao destacar que em suas peças a coreógrafa alemã costumava propositalmente lançar mão da natureza no palco. De acordo com o autor, Bausch dizia: “Eu amo o real, a vida nunca é como um palco de dança, liso e tranquilo” (apud CYPRIANO, 2005, p. 113). Impossível deixar de lembrar-me da turfa marrom cobrindo todo o palco, em sua releitura de *Sagração da Primavera* (1975), desafiando os dançarinos e imprimindo seus corpos com toda a sensorialidade de um solo fértil; dos sete mil cravos brancos e vermelhos que pareciam brotar do linóleo na peça *Cravos* (1999), transmitindo uma sensação onírica à plateia; ou daquela enorme pedra em cena durante a coreografia *Vollmond* (2008), que serve como apoio para escaladas e saltos, e que também tem um espaço aberto embaixo dela, por onde alguns dançarinos passam nadando quando o palco se enche de água. A água no chão do palco também é uma subversão à folha de papel de Feuillet, já que o papel molhado se estraga, se rasga, se dilui e torna-se impossível escrever nele (em analogia tornar-se-ia impossível dançar, já que a escrita é a própria dança, o dançarino sendo o “corpo-hieróglifo”) (LEPECKI, 2010, p. 04). Aliás, muitas das propostas de Pina Bausch são potencialmente transgressoras e Fábio Cypriano também aponta os riscos de quedas e torções dos dançarinos em contato com os elementos que a coreógrafa traz para as cenas (CYPRIANO, 2005, p. 114). Quando o autor aborda esses fatores de risco está focalizando a natureza “bárbara, rústica e selvagem” das obras de Bausch que, de acordo com ele, tinham como objetivo expor os conflitos do ser humano com aquilo que é considerado natural (Ibid., p. 114). Em minha análise, atendo-me à planificação do terreno onde se dança, observando que essas obras conseguem realizar de modo inquestionável o que Lepecki sugere: negociar com o chão.



**Figura 56 - Sagração da Primavera de Pina Bausch**

(Retirada do site da UOL <[http://entretenimento.uol.com.br/album/Sagracao\\_da\\_Primavera\\_pina\\_bausch\\_album.htm](http://entretenimento.uol.com.br/album/Sagracao_da_Primavera_pina_bausch_album.htm)>, acessada em 02/06/2012.



**Figura 55 - Cravos, de Pina Bausch**

Retirado de: <<http://bioterra.blogspot.com.br/2005/07/nelken-cravos-po-pina-bausch.html>>, acessado em 02/06/2013.



**Figura 57 - Vollmond, de Pina Bausch**

(Retirada do Blog Woman Man Dog Tree - < <http://womanmandogtree.blogspot.com.br/> >, acessado em 02/06/2013.

No trabalho que desenvolvemos para compor a Festa do Fim do Mundo estivemos preparados para dançar em qualquer tipo de chão. No Museu Nacional da República encontramos o desafio de dançar em um piso de cimento com vários desníveis e uma aspereza que trazia inúmeras dificuldades para nossas incursões ao nível baixo. Dançar sem calçados era uma experiência inviável, por isso testamos diversos tipos de tênis e sapatos. Porém em algumas cenas, dançarinos tiveram seus calçados removidos improvisadamente, terminando algumas danças de meias, como foi o caso do executivo que dava início à parte “Caos Orgânico”. Bart Almeida chegou a rasgar suas meias no piso áspero de cimento durante a dança. Felizmente, o dançarino não feriu seus pés.

Naquele dia, fui tirar a calça do executivo... isso fazia parte da cena, mas ela não passava de jeito nenhum pelos meus pés. Tive que chutar os sapatos. Então dancei só de meias. Como estou acostumado a fazer movimentos deslizando os pés, por causa do *breaking*, no fim da dança, a meia estava cheia de buracos por causa do chão de cimento. Mas os meus pés não se machucaram. (Bart Almeida, por depoimento).

Ninguém sofreu ferimentos durante as apresentações, inclusive na Praça de Anápolis onde o espaço para a dança foi montado em um solo côncavo. Havia um

linóleo e, por baixo dele, os paralelepípedos estavam soltos, além disso, o terreno não era plano, era uma cavidade. Nesse aspecto tivemos que negociar com o chão durante toda a dança.

Negociar é uma tarefa comum ao trabalho de quem coreografa. No livro de Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, ao comentar sobre improvisação e coreografia, o autor define que ambos os processos se dão a partir de negociações com padrões por meio dos quais os corpos dos dançarinos ou coreógrafos estão pensando, refletindo (2010, p. 27). O que ocorre com a maioria dos processos coreográficos é que se negocia com os padrões de movimento, mas pouca coisa é negociada em termos políticos nas relações hierárquicas entre os coreógrafos e os dançarinos. Como já apontei em passagem anterior, ainda que o material criativo seja fornecido na maior parte das vezes pela companhia de dança, o mérito e até mesmo a grande parte dos recursos financeiros ficam restritos aos detentores do poder – no caso o coreógrafo, o diretor e o produtor. Uma das ideias subjacentes à minha proposta de resignificar os termos e, dessa forma, horizontalizar as relações entre os agentes das ações criativas da área de dança consiste em tornar mais justos os intercâmbios políticos, financeiros e culturais. Também temos a já citada questão da autoria, levando à consequente discussão sobre direitos autorais, que suscita uma polêmica de grandes proporções no que diz respeito às obras das artes cênicas que são produções impermanentes, consideradas bens imateriais e de difícil registro.

No livro de Burrows há algumas definições de coreografia que não têm relação com sua origem histórica associada à notação, à grafia propriamente dita e à história de Feuillet. Penso que a maioria dos dançarinos e coreógrafos ignora essa acepção do termo que estou tomando no sentido literal para defender uma espécie de releitura e propor uma ressignificação. Durante essa pesquisa conversei com alguns pesquisadores, dançarinos e coreógrafos e nenhum deles associa o termo coreografia à notação, tampouco o sufixo grafia dessa palavra à ação de escrever. Temos pouco costume de pensar sobre os termos que utilizamos na área de dança e não costumamos nos dedicar às pesquisas sobre o léxico. Antes da criação do termo coreografia, por exemplo, existia outro: *orchestographie*<sup>94</sup>. O sufixo linguístico permanecia, mas o prefixo era outro: *orchesis*. O significado era idêntico. Esse termo foi cunhado em 1589 como título do já

---

<sup>94</sup> A tradução seria algo como orquesografia.

citado manual para a dança, publicado por Thoinot Arbeau. Tudo isso está citado em *Exhausting Dance* (2006) de André Lepecki para fundamentar como argumento principal do livro a noção de “*choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing*”<sup>95</sup> (p. 06). A escrita atuando como os cordões de marionetes que estão programados para acionar a movimentação dos dançarinos. É essa a noção difundida por Lepecki e que serviu como estopim para uma série de modificações em meu modo de encarar a dança e meus processos criativos.

Se coreografia é, de fato, algo relacionado à escrita, aos processos de registro e de composição, e aos mecanismos de disciplinarização de corpos para a dança que nos remetem ao século XVI, faz-se necessário que na atualidade sejam revistos nossos parâmetros em relação a esse conceito. Essa operação já foi realizada antes, quando a dança moderna adotou o termo coreografia em rejeição ao uso do termo *ballet*. Eu não tinha pretensões em relação a isso, apesar de há muito tempo já me incomodar com essa terminologia, até começar a trabalhar com o grupo que deu início ao Corpo Baletroacústico e ser chamada de coreógrafa. Eu não me considerava coreógrafa dos trabalhos desse grupo e comecei a me questionar e a expor meu incômodo. Não me sentia autora exclusiva daquilo que estava sendo produzido, de modo que não achava justo constar na ficha técnica como autora/escritora da dança que estava sendo composta. Ao mesmo tempo sabíamos, todos tínhamos consciência de que o processo era desencadeado e mediado por minhas iniciativas e conduções. Conversamos longamente sobre isso e sobre como fazer com que nosso trabalho pudesse ser nomeado da maneira mais adequada. Procuramos, sem sucesso, auxílio em manuais de instrução para preenchimento de projetos culturais objetivando tornar mais justas e claras as contribuições do elenco de coletivos artísticos na elaboração dos produtos finais e nas produções. Não havia rubricas, justificativas, parâmetros que nos orientassem. Por mais colaborativo que fosse o trabalho, não havia precedentes para remunerar doze coreógrafos no cronograma físico-financeiro de um projeto. Tampouco havia rubrica para a participação de facilitadora do processo criativo, que era o termo que eu considerava mais adequado para o papel que eu desempenhava.

---

<sup>95</sup> Coreografia como uma invenção peculiar do início da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita.

Percebi que nossas necessidades estavam além dos conteúdos impressos nos manuais, porque não apenas desejávamos alternativas estéticas para nossas danças, como também para suas questões sociais, políticas e filosóficas. O coletivo que se formava nos trazia essas questões, ampliando-as, ao mesmo tempo em que nos oferecia oportunidades para dançar através delas. Como nos ensinou Steve Paxton (2001), descartar um termo que já não nos serve e adotar um novo, deve ser uma ação tomada em consenso. Portanto, em conjunto decidimos descartar o termo coreografia e passar a adotar o termo *transcoreografia*, para em seguida perceber nossas ações como parte de um Processo *Transcoreográfico*.

### 3.2. Transcoreografia: além, através... de quê?

Analisei o termo coreografia, sua etimologia (prefixo e sufixo) a partir das origens históricas. Também mencionei que poucos de nós dançarinos sequer temos noção dessas origens ou nos damos conta de que dançamos sobre folhas de papel, como anuncia Lepecki em seus apontamentos a respeito do plano de composição do “quadrado branco de Feuillet” (LEPECKI, 2012, p. 14). Então a que estou adicionando o prefixo *trans* em termos de conceito? O que temos em mente quando pensamos sobre coreografia, já que nós, dançarinos, não temos o costume de refletir sobre Feuillet ou Arbeau? Como os coreógrafos conceituam seus trabalhos? Como os pensadores que influenciam a área de dança conceituam coreografia?

Início essa análise com as reflexões do filósofo Francis Sparshott, bastante apreciado por André Lepecki. Ao focalizar coreografia, Sparshott cita George Beiswanger que teria dito:

*Dances are made not out of, but upon movement, movement being the poetic bearer, the persistent metaphor, by which muscular material is made available for the enhanced, meaningful, and designed goings-on that are dance*<sup>96</sup> (BEISWANGER apud SPARSHOTT, 1995, p. 379).

<sup>96</sup> Danças não são feitas de movimento, mas em consequência do movimento, o movimento sendo o suporte poético, a metáfora persistente, por meio do qual a musculatura é disponibilizada para o contínuo planejado, elevado e significativo que é a dança.

Ele anuncia essa primeira citação, definindo dança. Tal definição poderia ser uma explicação razoável para a afirmação de John Martin – citada no primeiro capítulo – sobre a dança não ser sinônimo de movimento, pois para Beiswanger o movimento seria apenas o suporte para o que, de fato, a dança é. Dança seria algo intangível, um devir contínuo, repleto de significados, do qual a movimentação seria apenas uma portadora. Essa definição também ajudaria a explicar a dança das pessoas tetraplégicas, que se movem muito pouco, mas que quando estão em cena não nos deixam dúvidas de que estão dançando. Essa citação poética precede em algumas páginas o conceito de coreografia de Sparshott. Acreditando que a dança é algo muito mais amplo que a ação de coreografar, o autor apresenta um conceito um tanto rígido e reducionista de coreografia. Para ele, coreografia é uma espécie de prescrição de movimentos, formas e representações que podem ser diferenciados e repetidos rotineiramente (SPARSHOTT, 1995, p. 384; 391-2). Além disso, o autor afirma que coreografia não possui o status de uma arte completa, uma vez que, segundo suas definições, a presença pura é um fator indispensável para que todos os critérios do fazer artístico estejam estabelecidos para a arte da dança, e um coreógrafo pode realizar seu trabalho sem necessariamente estar presente (Ibid., p. 383-4).

Outro autor que segue uma linha semelhante em termos de rigidez na classificação é Myron Howard Nadel que, no artigo “*The Process of Creating a Dance*”, define como trabalho do coreógrafo o exercício de controlar totalmente tudo o que diz respeito à dança, incluindo-se aí, além dos movimentos, a iluminação cênica, a música, o figurino e todos os outros elementos que façam parte da cena (1970, p. 74). Com essa conceituação o coreógrafo parece capturar tudo para seu controle, regulando todos os elementos, definindo as leis que todos deverão obedecer para que a dança ocorra. Não se fala em colaboração, contar com outros profissionais para prestar-lhe assistência. Continuando sua descrição do trabalho de um coreógrafo, o autor diz que para executar sua tarefa, o criador de danças teria que ter à sua disposição os seguintes elementos: espaço, tempo, energia, forma, tema e estilo (Ibid., p. 76-81). Em nada surpreende o fato de Nadel qualificar como muito difícil o trabalho dos coreógrafos, que necessitariam de muitos anos de experiência para conseguir executá-lo. Afinal, são muitos elementos complexos sobre os quais o coreógrafo teria que exercer total controle. A definição de Nadel me trouxe à memória o “dispositivo de captura” de Lepecki (2007). Porém, no caso, em vez de a própria coreografia representar uma cápsula que aprisionaria a dança

em sequências, removendo qualquer possibilidade de liberdade para os movimentos, é o próprio coreógrafo quem representa esse papel: ele seria o “dispositivo de captura”, não a coreografia.

Em contrapartida, existem outros conceitos de coreografia que ampliam essas visões rígidas e tradicionais. Jonathan Burrows, por exemplo, apresenta as seguintes definições:

*My current definition of choreography is this: ‘Choreography is about making a choice, including the choice to make no choice’.*

*Or perhaps choreography is this: ‘Arranging objects in the right order that makes the whole greater than the sum of the parts’.*

*Or this: ‘The meaning or logic that arrives when you put things next to each other that accumulates into something which makes sense for the audience. This something that accumulates seems inevitable, almost unarguable. It feels like a story, even when there is no story.’<sup>97</sup>*  
(BURROWS, 2010, p. 40).

A primeira definição de Burrows está fundamentada em escolhas e inclui a liberdade de não escolher. Sua segunda definição apresenta a opção de organizar objetos em uma ordem para formar um todo maior que a soma das partes, buscando um sentido para o público, ainda que não haja uma história a ser contada. Sua busca não parte de uma lógica estabelecida anteriormente, mas de uma organização que ainda será descoberta. Na terceira definição, o coreógrafo parece fazer uma síntese das outras duas, deixando o tema ainda mais amplo e com seus sentidos por construir durante o processo.

Outras definições de coreografia apresentadas no livro de Jonathan Burrows são: a do coreógrafo Xavier Le Roy que, durante um workshop no *Centre Chorégraphique National de Montpellier* em 2007, teria dito que “*Choreography is actions artificially staged*”<sup>98</sup> (apud BURROWS, 2010, p. 67); e a de Liz Aggiss que, durante uma oficina em Findhorn, Escócia em 2006, disse: “*Choreography is the right person, doing the right material, in the right context*”<sup>99</sup> e “*Choreography is taking an idea and worrying it*

<sup>97</sup> Minha definição atual de coreografia é essa: ‘Coreografia é sobre fazer uma escolha, incluindo a escolha de não fazer escolha’. Ou, talvez, coreografia seja isso: ‘organizar objetos na ordem correta de modo que o todo seja maior que a soma das partes’. Ou isso: ‘O significado ou a lógica que chega quando você coloca as coisas próximas umas das outras que se acumulam em algo que faça sentido ao público. Esse algo que se acumula parece inevitável, quase inquestionável. Parece uma história, mesmo quando não há história alguma’. (minha tradução).

<sup>98</sup> Coreografia são ações encenadas artificialmente. (minha tradução).

<sup>99</sup> Coreografia é a pessoa certa, realizando a coisa certa, no contexto certo. (minha tradução).



*to death*”<sup>100</sup> (apud BURROWS, 2010, p. 116). Xavier Le Roy fala sobre ações encenadas artificialmente, pois, obviamente, o palco não é o local para acontecimentos da vida real, da mesma maneira em que a expressividade dos dançarinos deveria ser composta por “sentimentos imaginados”, em vez de sentimentos reais como já foi debatido por Susanne Langer em *Sentimento e Forma* (2006, p. 186). Liz Aggiss menciona a correção (a pessoa correta, no contexto correto, com o material correto), além de uma preocupação extrema com uma ideia que deveria ser perseguida até a morte. No artigo “Chance and Design in Choreography” (1970), George Beiswanger traz um contraponto interessante a respeito dessa busca extremada pela organização que parece permear a mente de alguns coreógrafos, dando uma falsa ideia de perfeccionismo:

*We think of choreography not as putting dancers in motion but as taking dance movement and putting it in order. Composing is supposed to be a process by which dance steps are invented and assembled, a process in which well-defined rules of order are applied to well-defined bits of material in order to construct a work of art. We have, in short, a post facto view of the composing process in terms of the finished products which come out of it. We see the order in perfected art and we think of the choreographer as primarily engaged in putting it there. But to the choreographer the overwhelming fact, when he begins to work, is that he has no order to put there. Order does come out of the process, but composing itself is not a process of taking things and putting them in order, as one would arrange objects in a room (...)*<sup>101</sup>. (BEISWANGER, 1970, p. 88).

Segundo o autor, não é que se persiga uma ordem preexistente. Essa ordenação a que esses coreógrafos se referem, na realidade é uma ordem desconhecida que será descoberta durante essa incessante procura por inspirações férteis, que se desdobrará em sequências cheias de frescor, como pontua Beiswanger no parágrafo seguinte ao citado anteriormente (1970, p. 89). Esse tipo de compreensão se aproxima do que ocorre nos meus processos criativos, quando as ordens acabam se revelando durante a busca e

---

<sup>100</sup> Coreografia é pegar uma ideia e se preocupar com ela até a morte. (minha tradução).

<sup>101</sup> Pensamos em coreografia não como a simples ação de colocar dançarinos em movimento, mas como o ato de organizar movimentos de dança. Composição é para ser um processo por meio do qual os passos de dança são criados e reunidos, um processo em que regras de ordens bem definidas são aplicadas a trechos bem definidos de material para a construção de uma obra de arte. Temos, em suma, uma visão póstuma de um processo de composição sob a forma de produtos acabados. Vemos a ordem na arte aperfeiçoada e pensamos no coreógrafo como alguém com o objetivo inicial de colocar essa ordem ali. Mas, para o coreógrafo, a realidade esmagadora quando ele começa a trabalhar é que ele não tem uma ordem para colocar em sua obra. A ordem vem de fora do processo, mas compor não é um processo de pegar as coisas e colocá-las em ordem, como seria organizar objetos em uma sala.

depois parecem fazer total sentido. As sequências, depois de prontas parecem ter sido idealizadas intencionalmente naquele formato, mas sua ordem acabou sendo descoberta em vez de determinada previamente. Um exemplo disso foi a conexão entre duas partes da Festa do Fim do Mundo, citadas no capítulo 2. Não foi proposital a ideia de conectar ordem e caos nas figuras dos dois executivos. Essa organização foi percebida posteriormente, enquanto eu analisava o resultado artístico do produto final. Essa ordem, que poderia parecer preexistente, intencional e proposital, tornou-se uma concretude na dança do coletivo durante o processo que denominamos *transcoreográfico*. Nossas buscas trouxeram essa conexão.

Podemos observar que as definições e conceitos de coreografia se alteram significativamente de acordo com o período histórico e com seus enunciadores. Ana Lígia Trindade, autora do livro que contribuiu para a minha compreensão da relação entre dança e escrita, apresenta a sua definição: “coreografia, na contemporaneidade, pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos” (TRINDADE, 2008, p. 32). O conceito apresentado aqui não mais mencionará passos, ordem ou formas, mas estados corporais em relações que irão compor a dança. Essa compreensão tem maior ressonância com os trabalhos que se desvencilharam de padrões e sequências rígidas a serem memorizadas e repetidas sincronicamente de modo homogêneo por um corpo de baile virtuoso. Esse cenário, que persistiu durante alguns séculos, parece ser o que dava suporte aos conceitos mais rígidos e tradicionais de coreografia citados no início desse subcapítulo.

Essa rigidez do passado mesclada à dificuldade de se definir com clareza os métodos empregados nas ações coreográficas realizadas na contemporaneidade tornou o tema coreografia difícil de ser abordado na prática da chamada dança escolar. Além disso, como pontuou Isabel Marques, uma leitura equivocada dos estudos de Laban deixou cicatrizes no ensino de dança nas escolas brasileiras (2010, p. 78). Acreditando que as indicações labanianas de experimentações de dança livre de códigos e passos determinados estivessem condenando a criação de produtos artísticos, os profissionais do ensino da dança começaram a difundir a ideia de que nas escolas “não devemos nos preocupar com produtos” (Ibid., loc.cit.). Isso fez com que a dança educativa passasse a ser encarada por muitos como uma prática desconectada do fazer artístico, para que sua imagem fosse dissociada da formação dos dançarinos profissionais.

Lembro-me de uma época em que eu costumava perguntar aos meus colegas o que estava acontecendo em nossa área, por que tanta preocupação em não se formar dançarinos? Eu nunca havia visto um professor de educação física preocupar-se em não formar atletas ou um professor de inglês preocupado em não formar tradutores. Eu também sofria na relação com meus colegas, com as marcas profundas apontadas por Marques, deixadas pelas leituras mal feitas das indicações de Laban sobre a valorização dos processos e sobre o investimento na formação global dos indivíduos.

Porém, como localiza Isabel Marques, Rudolf Laban valorizou nitidamente durante sua vida o compartilhamento de suas produções com o público. Considerando essa questão, além de suas próprias conclusões a respeito daquilo que considera importante, a autora reflete sobre a importância de valorizar igualmente produtos e processos (Ibid., p. 79-81). Essa valorização tem sido feita por outros artistas professores da dança que já percebem a importância das composições como ferramentas pedagógicas necessárias à formação. Gabriela Salvador afirma que o estudante, ao coreografar, se apropria do processo criativo que se transforma em aprendizado (2013, p. 89). Eis sua definição do ato de coreografar:

Coreografar é organizar, é dar forma ao que se explorou no processo de percepção, de consciência, de improvisação e do possível uso de técnicas. Podemos ainda dizer, que coreografar é deixar que a unidade orientadora de nossas percepções – o corpo – assuma formas e concretize suas afetações, o que justifica a organização estética na dança. (Ibid., p.88-9).

Uma mudança que eu percebo ao observar os diferentes modos de conceituar coreografia também diz respeito ao enfoque. Quando o discurso passa a ser proferido pelos profissionais da área da pedagogia da dança, seu conceito passa a conter os benefícios que podem ser alcançados a partir de sua prática. Ao coreografar, o indivíduo poderá experimentar, por exemplo, a concretização das afetações do corpo. Anteriormente, quando foram enunciados por filósofos ou coreógrafos, os conceitos não continham esse tipo de percepção. Desse modo, passam a importar também as emoções daquele que coreografa e são igualmente importantes os processos internos pelos quais eles passarão.

Isabel Marques classifica coreografia como um dos “textos de dança”, localizada como forma de produção artística, um dos vértices da Abordagem Triangular da Arte-Educação, difundida por Ana Mae Barbosa (2010, p. 153). Sua definição é a seguinte:

Comumente chamamos de textos de dança as “coreografias” – os textos coreográficos – entendidas pelo senso comum como resultados, produtos finalizados a serem repetidos, apresentados, “consumidos”. A afirmação de que uma “coreografia” expressa um resultado fechado é perigosa, pois a construção dos textos da dança é sempre processual, os textos da dança são devires [...]. Aqui, chamarei os textos coreográficos de processos interpretativos de dança/arte. (MARQUES, 2010, p. 153).

Iniciei minha análise a partir do texto e para o texto retornei. Fecharei esse subcapítulo com a definição de Isabel Marques, que trabalha a Dança no Contexto e apresenta sua definição de coreografia como texto. Seu conceito, no entanto, não está fundamentado na origem etimológica da palavra coreografia. É uma feliz coincidência. Quando Ana Mae Barbosa difunde a Abordagem Triangular, ela propõe a fruição das obras de arte como leitura, realizando a associação das próprias obras com o texto. Com base nessa estrutura, Marques definiu sua metodologia e relacionou a produção artística da dança ao texto. Nossa relação com a linguagem é quase simbiótica, como já havia apontado Steve Paxton (2001). Ana Lígia Trindade, de modo semelhante, anuncia que por estarmos inseridos em um mundo letrado, com processos de letramento quase incessantes, a apropriação da linguagem torna-se uma questão de cidadania e de direitos adquiridos; essa seria a razão de a sociedade necessitar registrar graficamente as danças, desenvolvendo os sistemas de notação coreográfica (TRINDADE, 2008, p. 23). Associamos a linguagem a quase tudo, já que ela também está praticamente onipresente em nossa vida pública e privada, seja em sua forma oral ou impressa.

São inúmeras as definições de coreografia. Vimos aqui apenas algumas delas, umas mais tradicionais, outras mais flexíveis, outras ainda com um viés educacional. Quando propomos adicionar a partícula *trans* a essa palavra, pretendemos ir além dessas definições, porque o consenso de nosso coletivo já não mais aceitava o termo sem essa partícula. Parecia faltar alguma coisa. A partícula *trans*, inicialmente sugerida por Eufrasio Prates e logo adotada unanimemente por todos os integrantes do coletivo, agregou o sentido que trouxe de volta a identificação perdida. Desse modo, quando passamos a adotar o termo *transcoreografia*, explicitando a maneira como nos

relacionamos entre nós, com a dança e por meio da dança com o mundo, obtivemos um consenso igual ao que se referiu Steve Paxton, em seu texto que reforça a importância de nos identificarmos com o sentido das palavras que utilizamos coletivamente (2001, s.n.).

---

O processo *transcoreográfico* é uma proposta pedagógica que consiste em agregar ações criativas em ensino, pesquisa e extensão, em produção, apreciação estética e contextualização, fazendo circular por entre esses dois triângulos uma série de elementos que fazem parte da arte da dança. Pode servir de inspiração a outras ações criativas, pedagógicas e de pesquisa. Originou-se a partir das reflexões sobre minhas ações individuais, que se abriram à coletividade por uma necessidade de compartilhamento de ideias. Quando atuamos coletivamente temos a possibilidade de somar e multiplicar os saberes intercambiados durante as experiências. O estudo desenvolvido para a elaboração desta tese reunia diversas disciplinas, integrava novas tecnologias e tinha como base a dança. Obter como resultado uma proposta metodológica é algo positivo, visto que metodologias para o ensino da dança são escassas em língua portuguesa e a fusão de ação criativa (levando à extensão), pesquisa e ensino está na pauta de várias discussões atuais das instituições de ensino superior.

O trabalho com dança, por vezes me conduz a séries de eventos que demoro a compreender. No livro *Corpo-Dança-Educação: na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais* (2008), da pesquisadora Adriana de Faria Gehres, encontrei referências que me auxiliaram a entender esses eventos nos quais me envolvo com frequência ao lidar com a dança. Suas pesquisas, contendo descrições detalhadas de suas incursões a campo para conviver com profissionais da dança atuantes no ensino, apresenta o conceito de “corpo/condição fractal”, que teria como característica:

A possibilidade de posicionar-se em todos os lugares simultaneamente. A contração espaço-temporal vivida na contemporaneidade cria em sua gênese “...**um lugar fractal; um lugar que simultaneamente dissolve e precipita outros lugares, um lugar com uma dimensão não topológica, em suma, um ‘não lugar’**” (Cunha e Silva, 1999, p. 186). Desta forma, afirma o citado autor, ele inspira a liberdade e a libertação para a intervenção em e a invasão por restos, excessos e resíduos. O corpo fractal, neste sentido,

é não hierárquico sem ser anárquico. (GEHRES, 2008, p. 173 – grifos da autora)

De acordo com a autora, também pode ocorrer que nossa primeira intenção ao iniciarmos os trabalhos com a dança, às vezes, seja suplantada pelas vivências dos corpos fractais que se reúnem num mesmo espaço. Uma turma composta por indivíduos com seus corpos imbuídos de ancestralidade, interagindo com outros indivíduos cuja vivência é permeada por metanarrativas modernas pode resultar em contradição (GEHRES, 2008 p. 174-5). Nós mesmos, no exercício da docência e da atividade artística, trazemos em nossa formação convergências e divergências que serão evidenciadas durante as conduções de nossas aulas e processos criativos. Estas contradições serão percebidas pelos grupos. Desse modo:

A continuidade, o analógico, a mesmização e a simetria são evidenciadas quando da repetição das formas instituídas para ser/estar corpo que dança em todas as práticas pedagógicas. Entretanto, estas convergências transformam-se imediatamente em descontinuidade, digitalidade, outrificação e caos quando as analisamos à luz da sua singularidade. (Ibid., p. 175).

Referindo-se a todos nós como corpos caóticos e fractais (Ibid., loc. cit.), coabitando um mundo contemporâneo, Gehres me ajudou a compreender os mecanismos pelos quais sou levada a situações que demoro a entender quando estou numa coletividade dançante. Após o contato com a teoria dos corpos caóticos e fractais, compreendi que no ensino da dança essas potencialidades se manifestam e se corporificam mais intensamente. A vivência de minha pesquisa foi um exemplo de união de pessoas que vieram com seus corpos caóticos e fractais participar de vivências com um sistema computacional que coincidentemente trabalha com um princípio que pode ser identificado com essas mesmas potencialidades. Para desenvolver o Sistema HTMI, Eufrazio Prates fundamenta-se, entre muitas outras coisas, na Fractalidade e um dos resultados desse embasamento é a subdivisão da escala musical ocidental, ampliando “de 127 para 3000 ‘notas’ fracionadas no espectro audível” (PRATES, 2012, p. 109). O coletivo agregou pessoas, como já citei, com diferentes formações artísticas e biótipos, mas também provenientes de variados contextos socioculturais e religiosos (ateus, agnósticos, católicos, espíritas e protestantes). Nossa ação artística coletiva organizada, horizontal, não hierárquica, nesse caso, nos identifica com um dos

princípios da fractalidade corporal apontada por Gehres, quando afirma que o corpo fractal “é não hierárquico sem ser anárquico” (GEHRES, 2008, p. 173).

Fomos levados a emaranhados de relações que se transformaram e foram se modificando com as dinâmicas em movimento. Os caminhos pareceram emaranhados e confusos, porque foram iniciados com outras intenções e propostas. No meio da trajetória existiram múltiplos focos. Porém, da mesma forma como ocorre com os fractais, apesar de estarem subdivididos em milhares de fragmentos, nossos múltiplos focos também acabaram se concentrando e se organizando em um mesmo ponto. Era como estar em todos os lugares e em apenas um, ou numa dimensão não topológica, já que em meio ao processo caótico desenvolvido – por estarmos rodeados de seres tão diversos e complexos – desenvolvemos uma metodologia que organizou todo o processo.

*“Eu preferiria dizer que não tenho método. O que eu tinha, quando muito jovem, há 30 ou 40 anos, não importa o tempo, era a curiosidade de um lado e o compromisso político do outro [...]. O que eu tentei fazer, e continuo fazendo hoje, foi ter uma compreensão que eu chamaria de crítica ou de dialética da prática educativa, dentro da qual, necessariamente, há uma certa metodologia, um certo método, que eu prefiro dizer que é um método de conhecer e não um método de ensinar.”*

**Paulo Freire**

## **O eterno desejo de ir além...**

Assim como Paulo Freire, eu também prefiro a ideia de não me fechar em um método de ensino, mas estar sempre em busca de conhecimento. Desenvolver o processo *transcoreográfico* como metodologia não foi a intenção primeira de meu projeto de doutorado, porém uma consequência de minha atuação com a equipe no trabalho criativo. Chego à conclusão de que esse trabalho deveria propor uma alternativa pedagógica para a área de dança, em vez de uma metodologia, com uma modificação inclusive do título dessa tese. Dando continuidade aos trabalhos que desenvolvi no mestrado, essa tese poderia ser intitulada: *...5,6,7,∞... Do oito ao infinito: processo transcoreográfico das aulas para a vida.*

Os ganhos em aprendizados e os benefícios adquiridos pelos participantes que estiveram envolvidos no processo de realização dessa pesquisa podem ser notados e seus efeitos vão além da inserção no mundo do trabalho. O aprendizado do trabalho em equipe com a experiência criativa no processo *transcoreográfico* os torna atentos para uma vivência autônoma, ética e cidadã, cujas reverberações são significativas em diversos aspectos de suas vidas. Livrar-se do “idiota automovente” de Lepecki pode ser não apenas uma realidade vivida durante sessões de improvisação em dança para quem



deseja alcançar determinadas qualidades artísticas para suas performances, como também funcionar como metáfora para a vida caótica e estressante da contemporaneidade que, por vezes, nos aliena de nossa essência. Uma parada para meditar em busca da tomada de consciência por danças mais dignas, que não estejam movidas por impulsos automáticos e alheios pode despertar também a vontade de levarmos uma vida mais digna e também movida por desejos autênticos de bem estar no mundo.

De minha parte, os efeitos desse estudo e meu amadurecimento como profissional durante os quatro anos do doutorado podem ser percebidos atualmente em minhas atividades docentes. Minhas aulas agora apresentam outro nível de embasamento pedagógico, com a aproximação aos estudos freireanos, por meio das investigações sobre a prática da Dança no Contexto proposta por Isabel Marques (2001, 2010). Além de uma maior consciência sobre minhas próprias ações, a respeito das quais refleti durante esses quatro anos, tenho buscado trazer o contexto para a sala de aula em todas as unidades curriculares ministradas, sempre que isso é viável.

As possibilidades criativas derivadas de minha atividade artística docente são muitas e continuam a reverberar em ideias que se multiplicam. Novos trabalhos estão em gestação com o mesmo grupo, que continuou a criar, mesmo sem a minha presença, já que estive dedicada a escrever essa tese e à atuação como docente no IFB. Minhas pesquisas iniciais sobre manifestações culturais brasileiras deram um embasamento substancial para meu trabalho na matéria Danças do Brasil. O trabalho artístico desenvolvido durante o primeiro semestre de 2013, pelo grupo de estudantes matriculados nessa unidade curricular no curso de graduação do IFB, originou um trecho coreográfico com composição corporal e musical. Victória Oliveira criou a trilha sonora, executada por ela, ao vivo, com um violão. O trabalho foi apresentado na Feira de Educação Profissional e Tecnológica (FEPET) no Pátio Brasil Shopping em 26 de junho de 2013 (fig. 58).



**Figura 58 - Apresentação da turma de Danças do Brasil na FEPET (Pátio Brasil, 26/06/2013. Arquivo da Autora)**

Com o objetivo de registrar meu trabalho como pesquisadora vinculada ao IFB, cadastrei no CNPq um grupo de pesquisa, com o título Coletivo Transcoreográfico, do qual fazem parte alguns integrantes do Corpo Baletroacústico, estudantes que desenvolveram pesquisas na unidade curricular Danças do Brasil e outros que solicitaram participação, além de meus orientandos de iniciação científica. Esse grupo tem como objetivo propor ações que possam ir além do coreográfico, ampliando as relações entre os dançarinos, os proponentes de ações criativas, músicos, artistas visuais ou aqueles que assistem às performances artísticas, quebrando barreiras que limitem a sinergia; promover objetivamente a inserção dos pesquisadores no mundo do trabalho; e fomentar a produção acadêmica, incentivando publicações em formatos diversos (artísticos, impressos, digitais etc.), utilizando todos os recursos disponíveis para dar visibilidade à dança. Ademais, essa alternativa pedagógica pode ser facilmente aprendida e multiplicada.

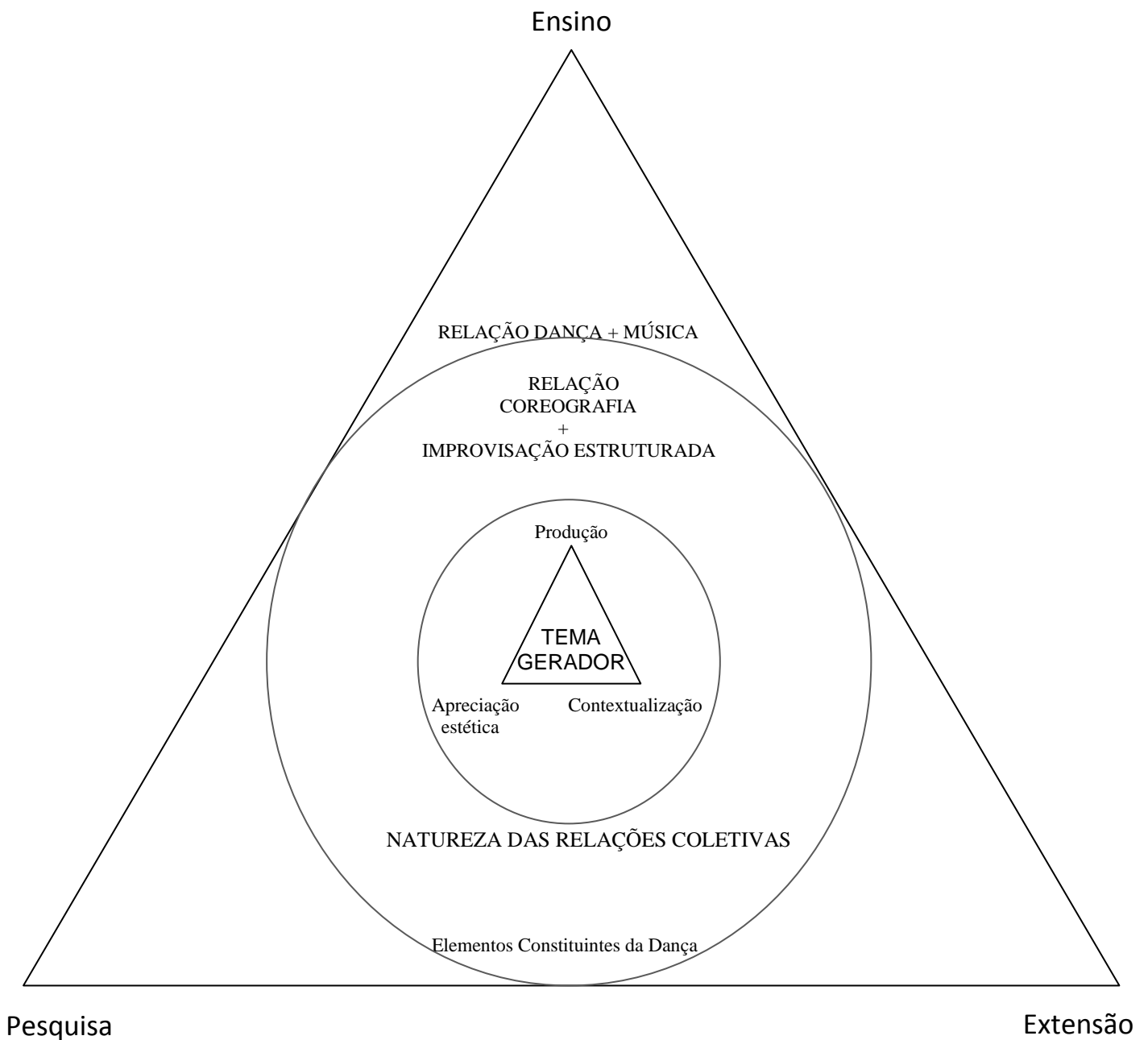
Na mesma entrevista concedida a Nilcéa Pelandré, da qual extraí a epígrafe que abre a conclusão dessa tese, Paulo Freire afirma que a prática pedagógica tem uma natureza transitiva que não cabe em si mesma, em cujo futuro estão situados os valores e os sonhos dos educadores e daqueles que “pensam a prática educativa de outra

maneira” (PELANDRÉ, 1998, p. 299). É nesse sentido que pretendo atuar com o grupo de pesquisa que lidero, buscando contribuir com um futuro em que as relações entre os agentes da área de dança sejam mais horizontais, éticas, transparentes e justas.

Após todas as análises e reflexões conduzidas, consigo chegar a uma síntese sobre os princípios norteadores do Processo *Transcoreográfico*, que poderiam ser assim elencados:

- Qualquer pessoa que faça parte do processo pode realizar uma proposta inicial de composição;
- A proposta inicial deve ter um contexto;
- Qualquer pessoa presente tem o direito de propor alterações à proposta inicial de composição;
- As alterações devem estar contextualizadas;
- O diálogo deve se manter aberto durante o processo de composição;
- O diálogo deve fazer parte do contexto;
- O erro e o caos fazem parte do processo e são bem vindos;
- É necessário que haja um condutor e um mediador para as ações criativas, que podem ser duas pessoas diferentes ou a mesma pessoa;
- É importante que várias pessoas ocupem funções definidas e distintas;
- Tudo irá interferir na dança: o som ou a ausência dele, o figurino ou a sua ausência, o cenário, a luz, o público etc. Por isso mesmo é tão importante que as pessoas ocupem funções definidas na cenografia, no figurino, na produção etc;
- O artístico e o pedagógico estão imbricados porque toda a atividade criativa está pautada em aprendizagem e vice-versa;
- A relação entre coreografia e improvisação estruturada é um de seus elementos fundantes;
- O estudo das relações entre dança e música é outro elemento fundante;

Os elementos constituintes e as principais características do Processo *Transcoreográfico* poderão ser esquematicamente compreendidos por intermédio da figura que consta da página a seguir.



O tripé ensino-pesquisa-extensão emoldura o processo. O processo ocorre a partir dos elementos constituintes da dança, no caso, todos aqueles descritos durante a tese (dramaturgia, cenografia, o próprio movimento etc...). Junto com as relações estabelecidas entre dança e música, entre coreografia e improvisação estruturada, esses elementos formam um círculo. Outro círculo enlaça o triângulo central: o círculo

formado pelas relações coletivas, pois a coletividade é a base para o processo *transcoreográfico*. A proposta triangular (produção artística, contextualização e apreciação estética) fundamenta a imbricação do pedagógico com a criação, tendo ao centro o tema gerador como elemento motivador do processo.

Para chegar a essa síntese passei por um percurso cujo gatilho, como havia afirmado na introdução dessa tese, foi a percepção de minhas limitações como coreógrafa. Chego ao final dessa escrita concluindo que desenvolvi alternativas para essas limitações. O desafio especial das relações entre dança e música foi superado não somente com a utilização das novas tecnologias como ferramenta metodológica, mas com a integração de outros conteúdos que se tornaram tão ou mais importantes do que esse desafio na ação criativa em um processo coletivo. Considerando os estudos que desenvolvi nesse sentido, algumas constatações específicas me permitiram avançar de modo contundente nesse quesito.

Historicamente o ato de compor para a dança trazia desprestígio profissional para os músicos. Por depoimento, Edna Azevedo confirmou que os compositores para o balé de repertório eram considerados de baixo status entre os músicos de sua época. De fato, em nosso coletivo a questão da desvalorização da dança chegou a ser levantada. Um dos músicos que integra o Corpo Baletroacústico<sup>102</sup> confidenciou que alguns de seus colegas acreditam que a dança é uma “arte menor” porque é “dependente da música”. Essa situação começou a se modificar apenas no início do século XX, com os *Ballets Russes* que passaram a incorporar compositores musicais já renomados, como Claude Debussy, Erik Satie e Maurice Ravel, criando por encomenda para seus repertórios de dança (SILVA, 2004, p. 95). Isadora Duncan foi a primeira dançarina que ousou escolher músicas para dançar que não fossem compostas com o objetivo exclusivo de serem dançadas e isso lhe rendeu duras críticas ao longo da carreira. Suas fontes de inspiração eram compositores do século XVIII e XIX como Gluck, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms e Wagner (WILDE, 2006, p. 55). Se atualmente tenho a liberdade de dançar a música que eu desejar, devo isso à iniciativa de Duncan. Doris Humphrey relata que antes do advento da dança moderna as composições para dança eram apenas instrumentais. Foi aos poucos que as músicas com voz passaram a ser utilizadas (1970, p. 107). Ter acesso a todas essas informações me fez perceber a

---

<sup>102</sup> O músico preferiu não ser identificado.

urgência de eu me libertar das minhas limitações para desfrutar de todo o legado que essas pessoas deixaram aos artistas da dança com essas alterações tão recentes.

Obviamente estou retratando a realidade das danças exclusivamente pensadas para a performance cênica. No contexto das danças populares essa divisão sequer existiu. Música e dança, público e performer, essas cisões não fizeram parte da história das danças tradicionais e populares e que formam o arcabouço do qual provêm as gestualidades das corporeidades brasileiras por mim pesquisadas. Mas no que se refere às danças espetaculares é graças às iniciativas citadas no parágrafo anterior, que datam de menos de um século, que eu tenho a possibilidade de compor danças para músicas preexistentes, ou dançar sem música, dançar com ruídos, dançar cantando, com percussão corporal, com música improvisada, improvisar danças em uma música previamente composta, improvisar danças com música improvisada, e até mesmo dançar parada, em *still acts* pós-modernos. Essas ações paradas podem ser descritas como atos políticos em defesa do direito de não mover-se ou da retomada do poder de se movimentar a partir de uma vontade genuína. Seria como uma manifestação contra a dança da “idiota movente” para mais uma vez citar André Lepecki. Na palestra *Nada Expandido*<sup>103</sup>, tive a oportunidade de conferir pessoalmente as ideias de Lepecki a respeito do projeto do cidadão modernista que deveria manter-se em movimento constante para ser produtivo, em consonância com suas publicações. Ele destacou com veemência essa afirmação e falou sobre os *still acts* como forma de combate a essa opressão cinética.

Tenho consciência de que muito antes de mim essa questão da dissociação entre música e dança já foi debatida e é questão considerada superada no campo das artes cênicas. O próprio Merce Cunningham, em sua parceria com John Cage tinha a proposta de tornar a dança independente da música, além de outras propostas que poderiam ser consideradas muito semelhantes às questões que eu coloco quando faço o convite para atravessarmos e seguirmos além do coreográfico. Suas propostas de lidar com o acaso e desnudar a dança daquilo que lhe parecia artificial ou dramático demais são exemplos disso. Entretanto, uma das maiores diferenças entre as propostas de Cunningham e o Processo *Transcoreográfico* é que, no caso dos trabalhos daquele coreógrafo, os bailarinos não participavam das decisões e escolhas estéticas. Não estou

---

<sup>103</sup> Realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, no dia 08 de novembro de 2012, mediado por Eleonora Fabião.

com isso realizando um juízo de valor, porque mesmo sem ter voz ativa na companhia de dança, o corpo de baile de Merce Cunningham foi considerado um dos “mais bem treinados intelectualmente” por estar num constante exercício de trabalhar a mente para se adaptar a novas estratégias coreográficas graças à aleatoriedade na escolha da ordem das sequências a se dançar (SILVA, 2004, p. 107).

Nossas ações não habilitam nosso coletivo a ser considerado tão bem treinado intelectualmente, ainda que algumas iniciativas (como o lançamento de dados) tenham se inspirado em propostas de Cunningham. Talvez entre os músicos que participaram de nosso coletivo haja maior consonância ideológica com os experimentos de John Cage, mas como já foi analisado no capítulo dois, o acaso e a imprevisibilidade não estavam interferindo diretamente em nossas sequências de dança. Portanto, não causaram impacto significativo no desempenho dos dançarinos. Sobre a experiência do Processo *Transcoreográfico* eu posso afirmar, a partir dos depoimentos que recolhi e das minhas percepções, que o coletivo desenvolveu muita autonomia, respeito e flexibilidade para a ação conjunta. Além disso, observei um aumento da autoconfiança individual, da capacidade de iniciativa e de atuação criativa. Isso pode ser comprovado com a continuação dos projetos sem a minha condução, com novas criações e apresentações ocorrendo ao longo de todo o ano de 2013.

Uma das questões que me moveram durante essa pesquisa também parece ter sido finalmente respondida: afinal, como sair da armadilha coreográfica? Na realidade, aqui cabe outra pergunta, será que a coreografia é de fato uma armadilha? Após as experiências conduzidas com o kinect conectado ao Sistema HTMI, no qual alterávamos as músicas que estavam previamente coreografadas cheguei a algumas constatações importantes. Quando Bart Almeida sentia que sua respiração era alterada devido às mudanças nos padrões musicais, fiquei a me perguntar se a “prisão” coreográfica não seria justamente o *habeas corpus* do dançarino, o que lhe garantiria uma respiração tranquila. Ou seja, capturar os movimentos e mantê-los ordenados de uma determinada maneira, que garanta ao dançarino o sucesso de respirar da forma adequada e executar os movimentos, com a totalidade de seu potencial físico, pode significar a prisão da dança, mas a liberdade para o dançarino. Quando libertamos os movimentos de sua ordem predeterminada, talvez tenhamos aprisionado o dançarino, que ficou se sentindo de certa forma limitado em suas ações, quase acorrentado a um ritmo pesado que não lhe obedecia. A analogia que o dançarino utilizou foi a de um carro que acelerava

quando ele pisava no freio e que freava quando ele pisava no acelerador. Observei que era como tentar esculpir com uma massa de modelar composta de geleia. Ela nunca teria forma. A coreografia, com os movimentos ordenados, garante liberdade para o dançarino, quando executada de acordo com os parâmetros planejados. Será que ela é mesmo uma armadilha, uma espécie de prisão, quando proporciona esse tipo de liberdade?

O *transcoreográfico* não pretende negar o coreográfico, mas englobá-lo e acrescentar-lhe possibilidades. A operação coletiva, que nos permitiu criar uma denominação, surgiu pela inadequação, com o consenso mencionado por Steve Paxton.

As novas tecnologias podem ser ferramentas para auxiliar as atividades de improvisação e a criatividade nos exercícios de dança? Sim. Como também podem representar armadilhas que limitem a criatividade ou se transformem em substitutos às limitações preexistentes, tornando-se um tipo de artifício. Devemos estar atentos aos “dispositivos de captura”. Eles estão por toda parte, não somente onde apontam os autores. As tecnologias afinal, sempre estiveram disponíveis para a dança. Como ponderou Ana Lígia Trindade, a sapatilha de ponta foi um grande avanço tecnológico (TRINDADE, 2008, p. 118). Ainda segundo a autora “seria extrema arrogância afirmar que produções coreográficas que não utilizam certos recursos tecnológicos são melhores ou piores que outras” (TRINDADE, 2008, p. 118). Da mesma maneira, é de extrema presunção acreditar que no ensino da dança apenas aquelas aulas que contarem com recursos tecnológicos alcançarão excelentes resultados. Um professor sozinho, desprovido de qualquer outro recurso que não ele mesmo e seus conhecimentos, tem capacidade de ministrar uma aula excelente, assim como um professor que disponha de uma parafernália tecnológica. O que importa é a metodologia, o “como” essa aula será conduzida.

Para concluir, tão importante quanto a presença de um coletivo integrando esse trabalho foi a união de todos os meus papéis, como pesquisadora, docente e artista. Em uma época em que vivemos de modo tão fragmentado, com uma percepção de mundo cheio de fronteiras, após lermos esse texto dividido em capítulos e subcapítulos, numa tese em que falamos sobre fractais, os fragmentos poderiam ter tomado as rédeas das minhas ações. Porém, foi a unidade dessas frações do meu ser social, que possibilitou alcançar a riqueza desse processo.



Deixo aqui abertas as portas desse processo para que novas experiências possam ser conduzidas. Acredito na força da comunhão das pessoas em prol de movimentos em que sejam estabelecidas relações mais justas e dialógicas, construindo processos criativos cada vez mais ricos e produtos igualmente valiosos. Espero que o ponto final dessa frase seja uma breve pausa, para que eu descanse apenas um pouco e possa alimentar o meu eterno desejo de ir além.

## Referências Bibliográficas

### Livros e capítulos de livros:

ANDRADE, Mario. **Danças Dramáticas do Brasil - 3º Tomo**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography: 16th-Century French Dance from Court to Countryside**. New York, Dover Publications: 2011.

BEISWANGER, George. “Chance and Design in Choreography”. In: NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970. (83-90).

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Educação Básica. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEB, 2000.

BRODANZKY, Alice. **Coreografismos: Sistema cenográfico generativo para dança contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ/CTC;ESDI, 2007.

BURKE, Siobhan. “Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin”. In: NOONAN, Mark J. et al (ed.). **Columbia Journal of American Studies**. Vol. 9. Fall, 2009. (289-305)

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer’s Handbook**. New Yourk: Routledge, 2010.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COPELAND R.; COHEN M. (ed.). **What is Dance?**. New York: Oxford University Press, 1983.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAVID, A.P. **The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics**. New York: Oxford University Press, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.

GEHRES, Adriana de Faria. **Corpo-Dança-Educação: na contemporaneidade ou da construção de corpos fractais**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

GOMES, Simone. “A dança e a mobilidade contemporâneas”. In: CALAZANS, Julieta et all (coord). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2008. (101-120).

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. “Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento”. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. (39-50).

HUMPHREY, Doris. “America’s Modern Dance”. In: NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970. (105-109).

KATZ, Helena. “O corpo e o *meme* Laban: uma trajetória evolutiva”. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões Sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006. (51-59)

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

\_\_\_\_\_. **Espace Dynamique**. Bruxelles: Nouvelles de Danse, 2003.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMON, José. “Music is the Strongest Ally to a Dancer’s Way of Life”. In: NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970. (189-194).

MAUSS, Marcel. **Noção de técnica corporal**. In: \_\_\_\_\_. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU, 1977. V. 2. p. 211-218.

MARTIN, John. Trad. Rogério Migliorini. **A dança moderna**. São Paulo: Portal Editora, 2010.

MARINHO, Nirvana. “Coletivos em dança: corpos políticos. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Linguagem da Dança: Arte e Ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

MIRANDA, Regina. “Para incluir todos os corpos”. In: CALAZANS, Julieta et all (coord). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2008. (218-225).

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: Cartas sobre a dança**. 1ª ed. 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MOTA, Marcus; NEPOMUCENO, Cínthia. “Dança, metro e música: geração de arquivos sonoros de textos da tragédia grega”. In: ROCHA, Cleomar et all (org.). **Art – Arte e Tecnologia // MODUS OPERANDI UNIVERSAL**. 1ª ed. – Brasília: Instituto de Artes da Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Arte, 2012. (129-143).

NADEL, Myron Howard. “The Process of Creating a Dance”. In: NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970. (74-81).

NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970.

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

PLANELLA, Jordi. **Cuerpo, Cultura y Educación**. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2006.

RANGACHARYA, Adya (trad.). **Natyasastra**. Nova Deli: Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.

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

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Thereza. “Por uma docência artista *com* dança contemporânea”. In: GONÇALVES, Thaís et al (orgs). **Docência – artista do artista – docente: Seminário Dança Teatro Educação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. (32-49).

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE: 1997.

ROTH, Gabrielle. **Os Ritmos da Alma: o movimento como prática espiritual**. São Paulo: Cultrix, 1997.

SALVADOR, Gabriela Di Donato. **Histórias e propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação**. Guarapuava: Unicentro, 2013.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2004.

SPARSHOTT, Francis. **A measured pace: towards a philosophical understanding of the arts of dance**. Toronto – Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1995.

TOMKINS, Calvin. “An Appetite for Motion”. In: NADEL, Myron Howard; NADEL Constance Gwen (ed). **The Dance Experience**. New York – Washington – London: Praeger Publishers, 1970. (239-96).

TRINDADE, Ana Lúcia. **A Escrita da Dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica**. Canoas: Ed. ULBRA, 2008. 144p. il.

WILDE, Nancy. **Dance History and Dance Theory**. Utrecht: Repro Letteren, 2006.

WILSON, Brent. “Mudando conceitos da criação artística: 500 anos de Arte-Educação para crianças”. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2008. (81-97).

### **Kindle Books:**

DALCROZE, Émile Jaques. **The Eurythmics of Jaques-Dalcroze**. E-book: Kindle Edition, 1913.

FRANKO, Mark. “Writing Dancing, 1573”. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures : a dance history reader**. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance: Performance and the politics of movement**. E-book: Kindle Edition, New York and London: Routledge, 2006.

NAUGLE, Lisa Marie. “Technique/Technology/Technique”. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures : a dance history reader**. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

PAXTON, Steve. “Improvisation is a word for something that can’t keep a name”. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures : a dance history reader**. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

POVAL, Richard. "A Little Technology is a Dangerous Thing". In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (eds). **Moving History / Dancing Cultures : a dance history reader**. E-book: Kindle Edition, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

**Dicionários, Livros e Documentos Online:**

Dictionary.com: <<http://dictionary.reference.com/>>

Murderpedia.org: < <http://murderpedia.org/female.C/c/corday-charlotte.htm>>

**Dissertações e Teses:**

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação (Mestrado em Arte). Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2003. [s.n.].

HADDAD, Luiz Nahim. **A Presença Cênica na Obra de Antônio Nóbrega**. Dissertação (Mestrado em Arte). Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2002. [s.n.].

MARTINS, Cleide. **A Improvisação em Dança**: um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: PUC, 1999. [s.n.].

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. **Texto para prosa, dança e verso**: traços de discursos coreográficos. Tese (Doutorado em Arte). Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2011. [s.n.].

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como Processo de Composição na Dança Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis: UDESC, 2004.

PELANDRÉ, Nilcéa Lemos. **Efeitos a longo prazo do método de alfabetização Paulo Freire**. Tese (Doutorado em Letras / Linguística). Curso de Pós-Graduação em Letras / Linguística, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1998. Vol. I e II, 523 p.

PIZARRO, Diego. **Fazendo Contato**: A Dança Contato-Improvisação na Preparação de Atores. Dissertação (Mestrado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes de Universidade de Brasília, Brasília: UnB, 2011. 185 f. il.

PRATES, Eufrasio. **Música holofractal em cena**: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática. Tese (Doutorado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes de Universidade de Brasília, Brasília: UnB, 2011. 164 f. il.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O método BPI (Bailarino-Pequisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Tese (Doutorado em Arte). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2003. [s.n.].

**Registros audiovisuais:**

DANCES of Ecstasy. Direção de Paul Elliot. Produção de Ferenc Van Damme. Elwood - Austrália: Luna Pictures, 2003. 2 DVDs.

EROS Volúcia: a dança mestiça. Direção de Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim. Produção de Aroldo Ramos. STV-Rede SescSenac de Televisão, 2004.

NÓBREGA, Antônio. **Mátria: Uma Outra Linha De Tempo Cultural**. Aula-espetáculo apresentada em 20/06/2011, Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília.

FERRAZ, Isa Grinspum. **O Povo Brasileiro**: da obra-prima de Darcy Ribeiro. Direção de Isa Grinspum Ferraz. Produção de Zita Carvalhosa. Versátil Home Video e Superfilmes. Brasil, 2000. 2 DVDs.

**Artigos em Periódicos:**

LEPECKI, André. "Choreography as Apparatus of Capture". In: **TDR: The Drama Review**. New York: New York University and The Massachusetts Institute of Technology, Summer 2007. (120-123).

\_\_\_\_\_. "Planos de Composição". In: GREINER, Christine et al. **Criações e Conexões** - Rumos Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. 119 p. il. (12-20)

MARQUES, Isabel A. "Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban". In: **Sala Preta**, 2 nov. 2011. Disponível em <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/123>>. Acesso em: 09 Jun. 2013

MATSUMOTO, R. K. "Memórias de Carmen" In: VII Congresso da ABRACE. **Tempos de Memória**: vestígios, ressonâncias e mutações, 2012, Porto Alegre. Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012. v.01.

MOTA, Marcus. "*Genealogias da Dança: teoria coral e a discussão de estudos sobre a dança na Grécia antiga*". In: **Revista Eixo**, Brasília, v. 1, n. 1, 2012. (28-43).

MÜLLER, Regina Polo. "Danças indígenas: arte e cultura, história e performance". In: **Indiana**. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, número 21, 2004.

NICOLETE, Adélia. "Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico". In: **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, n. 2, 2002. (318-25).

SIEGEL, Marcia B. "Doris Humphrey (1895-1958)". In: **Dance Heritage Coalition**. 2012. (01-04). Disponível em: <[http://www.danceheritage.org/treasures/humphrey\\_essay\\_siegel.pdf](http://www.danceheritage.org/treasures/humphrey_essay_siegel.pdf)>, acessado em 08/02/2014.

SPARSHOTT, Francis. "The Future of Dance Aesthetics". In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Oxford: Blackwell Publishing, vol. 51, nº2, Spring 1993. (227-234). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431389>>, acessado em: 24/04/2012.

## Anexos

### Anexo I

#### - Currículos dos Dançarinos do Corpo Baletroacústico

##### **BART ALMEIDA**

Bartolomeu da Conceição de Almeida Junior, artisticamente conhecido como Bart Almeida é graduando no Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Iniciou o movimento corporal artístico na escola de capoeira Gingarte (2002-2004), atuou como ator no projeto Brincando de Circo em Planaltina-DF (2008-2009). No ano de 2009 começou a praticar a dança *Breaking*, tal pratica que se mantém até os dias atuais. Organizador das Sete Edições do Encontro de Bboys e Bgirls de Planaltina-DF (2011-2013). Participou em eventos de Dança nos Estados: DF, GO, MG, RJ, SP. Em destaque para A Festa Do Fim Do Mundo do Corpo Baletroacústico (2013).



Figura 59 – Bart Almeida - Encontro de Bboys e Bgirls de Planaltina - DF (3ª edição)  
Fotografia: Rodrigo Otávio

## GIANLUCA DINIZ

### Formação

Estudante do 5º semestre, em Licenciatura em Dança, pelo Instituto Federal de Brasília – IFB.

Estudante de Ballet Clássico no Projeto Social Viva Arte Viva, organizado pela Orquestra Filarmônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

### Ocupação

Bailarino do Coletivo de Arte Experimental Transmídia Corpo Baletroacústico.

Bailarino da Cia Contemporânea Noara Beltrami

### Cursos e Seminários

Participante do curso de extensão “Liames Arte e Vida: Estudos sobre Anna Halprin”, com Vanclella Porath de março a julho de 2013, no IFB, Brasília.

Participante da oficina ministrada pelo Professor Ms Vanilton Lakka no programa do INTERFACES (parceria com o Núcleo Alaya Dança), ministrada em maio de 2013, no IFB, Brasília.

Participante do Projeto de Extensão “Ação do Bem”, com apresentação de Dança e Música na “Festa da Criança”, Brasília, outubro de 2012.

Participante do VI Seminário da Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, Setembro de 2012.

Participante da oficina Conexões entre dança de rua e dança contemporânea com Vanilton Lakka, atividade que fez parte da 13ª. Edição do Cena Comtemporânea, Brasília, Julho de 2012

Participante do I Seminário Nacional de Arte Coreográfica, realizado em Brasília, em abril de 2012.



Figura 61 - Gianluca Diniz  
Imagem retirada da Internet

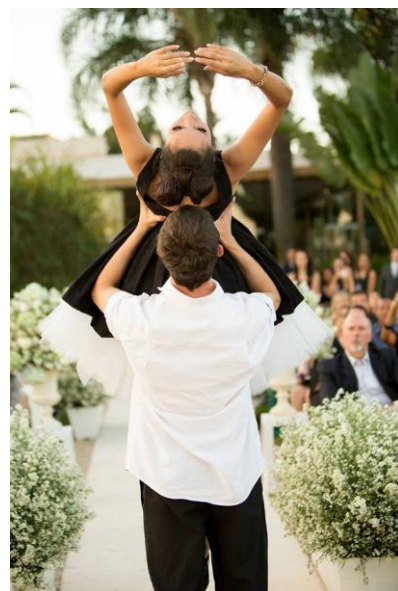


Figura 60 - Gianluca Diniz e Jéssica Sherzinger  
Imagem fornecida por Jéssica Sherzinger



## JÉSSICA SHERZINGER

**Formação:** Estudante do 5º semestre, em Licenciatura em Dança, pelo Instituto Federal de Brasília – IFB.

Estudante de Ballet Clássico no Projeto Social Viva Arte Viva, organizado pela Orquestra Filarmônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

**Ocupação:** Bailarina do Coletivo de Arte Experimental Transmídia Corpo Baletroacústico.

Bailarina da Cia Contemporânea Noara Beltrami

Professora autônoma de Ballet Clássico para Crianças Iniciante.

Coreógrafa de Debut de 15 anos, da Cia de Dança Morena Flor (Cerimonial Produções e Eventos).

**Cursos e Seminários:** Participante do curso de extensão “Liames Arte e Vida: Estudos sobre Anna Halprin”, com Vancleia Porath de março a julho de 2013, no IFB, Brasília.

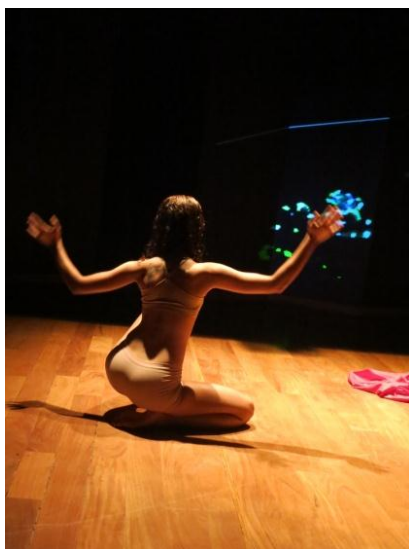
Participante da Oficina de dança contemporânea com Edson Bezerra, no IFB, Brasília, outubro de 2012.

Participante do Projeto de Extensão “Ação do Bem”, com apresentação de Dança e Música na “Festa da Criança”, Brasília, outubro de 2012.

Participante do VI Seminário da Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, Setembro de 2012.

Participou da oficina ministrada pelo Professor Ms Vanilton Lakka no programa do INTERFACES (parceria com o Núcleo Alaya Dança), ministrada em maio de 2013, no IFB, Brasília.

Participante do I Seminário Nacional de Arte Coreográfica, realizado em Brasília, em abril de 2012.



**Figuras 62 a e b - Jéssica Sherzinger**  
Imagens fornecidas pela artista

## HELENA MEDEIROS COSTA

### FORMAÇÃO

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – IFB**

Curso: Licenciatura em Dança

### ATIVIDADES E CURSOS COMPLEMENTARES

**2014:** Bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/Cnpq – 2013/2014, com o projeto “Experiência do corpo na dança cristã: desafios e possibilidades transcoreográficas”, com orientação da Prof. Ma. Cinthia Nepomuceno.

**2013:** Bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação ao Desenvolvimento Tecnológico e Inovação - PIBITI/Cnpq – 2012/2013, com o projeto “A visão do corpo e dança no cristianismo”, com orientação do Prof. Me. Marcos Ramon.

Ateliê Internacional de Dança – Fortaleza-CE

I Seminário Centro-Oeste de Dança, Diversidade e Inclusão (IFB)

Monitoria na disciplina Contato-Improvisação, ministrada pelo prof. Diego Pizarro (IFB)

Grupo de Pesquisa Coletivo Transcoreográfico. Orientadora: professora Ma. Cinthia Nepomuceno. (IFB)

Grupo de Pesquisa Corpoimagem na Improvisação. Orientadora: professora Ma.Sabrina Cunha. (IFB)

Curso de Extensão “Liames: Arte e Vida” sobre o método de Anna Halprin, ministrado pela professora Vanclea Porath. (IFB)

Oficina de Dança com o Prof. Me.Vanilton Lakka – Programa INTERFACES (IFB e Núcleo Alaya Dança)

Oficina-palestra “Teatro do Movimento e o Tempo”, com a Prof. Coreógrafa Lenora Lobo – Programa INTERFACES (IFB e Núcleo Alaya Dança)

Festival Rhema Brasil 2013” de Dança Cristã, pela Cia. Rhema, em Goiânia-GO

**2012:** I Seminário Lidança: História e Dança no Centro-Oeste (IFB)

Mini-curso Escritas de Dança no Brasil: Pensando Histórias e Memórias, ocorrido no Instituto Federal de Brasília, ministrado pela Profa. Dra. Luciana Ribeiro

Programa Educativo SESC Arte-Educação: Transformando Plateias, módulos “Dança na Escola: “Diálogos Estéticos” e “A Pedagogia do Espectador”

Mini-curso Caminhos da Dança Cênica: do Balé Romântico à Dança Moderna, IFB, ministrado pelo Prof. Dr. Ralf Stabel

Oficina de Dança Negra Contemporânea com o bailarino Júlio César Pereira e Oficina de Dança Africana da Guiné com a bailarina Karla Giridia, pelo evento SERNEGRA, realizado pelo Instituto Federal de Brasília, durante a semana da Consciência Negra

Oficina Dança Contemporânea com o prof. Edson Bezerra, realizada pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, em parceria com o Instituto Federal de Brasília – IFB

Oficina de Dança Contemporânea com a Prof. Maiara Queiroz, realizada pela Cia. Instrumento de Ver.

I Seminário Nacional de Arte Coreográfica, IFB, incluindo participação em oficinas de dança com Lenora Lobo (Teatro do Movimento) e Susi Weber (Improvisação e princípios do Contato-Improvisação)

Monitoria na disciplina Jogos para Dançar, ministrada pela profa Fabiana Marroni (IFB)

Workshop “Demonstração Butoh-Ma com Tadashi Endo”

**2011:** Workshop e Oficina sobre o “Teatro do Movimento” (método de dança criado por Lenora Lobo voltado para a formação de bailarinos, atores e educadores)  
Seminário “Dança, Métrica e Música na Antiguidade”, com o professor Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática – LADI, UnB)

#### EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

Dezembro 2012: Semana de Apresentações do IFESTIVAL – IFB. Ministração de oficina: “Dançando o Coletivo” com improvisação e jogos. (2h)

Agosto a Novembro de 2012: Comunidade Anglicana Missão Filadélfia. Ministração de oficina: Dança e Consciência Corporal” (32h).

Maio/Junho 2012: II Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica, na cidade de Florianópolis, SC. Atividade autogestionada com apresentação do projeto “Dança, Experiência e Vivência Corporal”, do grupo de pesquisa em Filosofia e Corpo, do curso de Licenciatura em Dança do IFB; Com abordagem filosófica sobre o corpo, a dança e o conhecimento sensível, e sobre o papel da Arte da formação do indivíduo. (40h)

Junho 2012: Participação como Avaliadora, compondo a Banca de Avaliadores do XII Circuito de Quadrilhas Juninas do Distrito Federal, promovido pela Liga Independente de Quadrilhas Juninas do Distrito Federal e Entorno – LINQ/DFE.

2006 aos dias atuais: Comunidade Anglicana Missão Filadélfia. Dançarina, Professora e Coreógrafa.

#### APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Fevereiro 2013: Apresentação no Museu da República, “A Festa do Fim do Mundo”, com o coletivo artístico Corpo Baletroacústico, com participação na performance e em videodocumentário.

Dezembro 2012: Semana de Apresentações do IFESTIVAL – IFB: Apresentação “A Festa do Fim do Mundo”, com o coletivo artístico Corpo Baletroacústico.

Novembro 2012: Semana de Ciência, Arte e Cultura do Instituto Federal de Brasília. Teatro da Praça. Taguatinga, DF. Apresentação “A Festa do Fim do Mundo”, com o coletivo artístico Corpo Baletroacústico.



**Figura 63 - Helena Medeiros Costa**  
Imagem fornecida pela artista



**Figura 64 - Izabella Beatriz**  
Imagem fornecida pela artista

## **IZABELLA BEATRIZ**

Dançarina, professora de dança, coreógrafa e atriz, integrante da Cia Cutucart, do Corpo Baletroacústico e do Grupo Reflexão Humana. Atualmente está cursando a Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília.

### **Formação Complementar:**

#### **Oficina/ Workshop**

O corpo em movimento – para dança e teatro (Gisele Rodrigues – 2009 Cruzeiro/DF)  
Dança, jogos e recreação (VII FENTA – oficina: Amanda Torres – 2011 MG)  
Oficina de dança -Teatro do movimento (Lenora Lobo – 2012 DF)

#### **Seminários**

I Seminário Nacional de Arte Coreográfica – IFB. Brasília, abril de 2012  
VI Seminário da faculdade Angel Vianna - Escola e Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 09/2012

#### **Experiência**

**Monitora de teatro** – Bibliot. Rubens Valentin, Cruzeiro/DF (11/2011 - 03/ 2012; 11/2012 - 03/2013).  
**Professora de dança** - Fundação Casa de Ismael (08 a 11/2013). Crianças de 9 a 14 anos.  
**Monitora de dança** - Academia Vem Dança (04/2013 até o presente).

#### **Dança**

**[MAR/2013]** – 3ª Semana DIGIARTE. Anápolis-GO. Corpo Baletroacústico – Festa do Fim do Mundo.  
**[FEV/2013]** – Coletividea. Museu Nacional da República, Brasília, DF. Corpo Baletroacústico – Festa do Fim do Mundo.  
**[NOV/2012]** – Semana de Ciência, Arte e Cultura do IFB. Teatro da Praça. Taguatinga, DF.  
**[JUL/2012]** – Cena Contemporânea. Museu Nacional da República. Brasília, DF. Coreógrafo: Carla Sabrina cunha. Adaptação: Elenco. Coreografia: Tecendo.

#### **Teatro**

##### **Quando Você Me Disse Adeus**

##### **Uma Véspera de Reis**

Personagem: Senhora (Mostra de Cenas Curtas- Teatro do Concreto, Casa D'Itália - Sala Adolf Celli e Terça da Arte, Teatro dos Bancários – 2009). Grupo: Cutucart  
Reisado (Teatro na Mochila, Biblioteca Rubem Valentim – Cruzeiro Velho – 2009). Grupo: Cutucart

##### **Vida de Galileu**

Coro (Auditório Dois Candangos Faculdade de Educação - UnB -2009). Grupo: Cutucart

##### **A Bruxinha que era boa / O Verbo É o Lixo / A vida imortal de Henrietta Lacks**

##### **Às vezes, as vozes / Maricotinha**

Bruxa chefe (Apresentações em Escolas Públicas - 2010). Grupo: Cutucart  
Mãe Lembrança/ menino de rua (Festival de Teatro na Escola – Edição Especial, Teatro Dulcina de Moraes - 2010). Grupo: Cutucart  
Henrietta Lacks (1º Encontro de Comunicação em Saúde- LICoSC/UnB - 2011). Grupo: Reflexão Humana CCB  
Hilda Triste (CRAES Estrutural e Ced 1 do Cruzeiro) - 2011. Grupo: Cutucart  
Maricotinha (Semana Inaciana – Centro Cultural de Brasília/CCB - 2012)  
Grupo: Reflexão Humana CCB

##### **A Caravana da Ilusão**

Ziga (Novembro de 2013 – FUNARTE/ sala Plínio Marcos) Grupo: Cutucart

## JOSIVELTON BANDEIRA

Estudante de dança, **Josivelton Bandeira** foi dançarino e coreógrafo do extinto grupo Reviver na Dança de 2008 a 2010 no Distrito Federal; estudante de *ballet* clássico no projeto Educar Dançando na Universidade de Brasília (2010), bailarino convidado no sarau poético Tambores da Noite na Universidade Paulista em Brasília (2010), bailarino especialmente convidado na Faculdade Jesus Maria José com a coreografia *Hidrosfera* (2011), participou do I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (2012), esteve no VI Seminário da Faculdade Angel Vianna (2012), atualmente é bailarino do Corpo Baletroacústico e graduando do curso de licenciatura em dança no Instituto Federal de Brasília.



Figura 65 - Josivelton Bandeira  
(Foto: Tikkho Maciel)



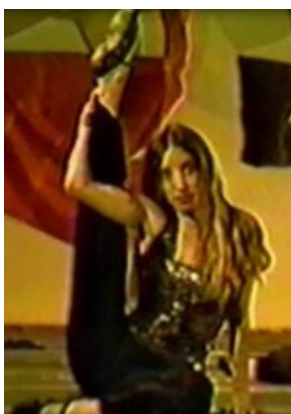
## LAURA TATIELLE

Possui formação em Baby Class, Jazz, e *Ballet* Moderno, nas Academias: Dance e Guggiana, de Taguatinga – DF. Coursou cinco anos de prática em Jazz, na Academia Corpo Arte, sob a direção da Educadora Física, Professora de Dança e Coreógrafa Renata Elias, concluindo os níveis Iniciante, Básico, Intermediário e Avançado em Jazz Dance (1993 a 1997). Coursou *Ballet* Clássico de 2008 a 2010, na Escola Profissional de *Ballet* Clássico Sarene Castro, sob a direção da Bailarina, Professora de *Ballet* e Coreógrafa Sarene Castro, concluindo os níveis, Iniciante, Básico I, Básico II; cursou o nível Intermediário inclusive com aulas em pontas. Foi aprovada nos respectivos Exames Anuais de *Ballet* e participou da Mostra de Dança dos Alunos, onde pôde colaborar com a composição coreográfica em 2009, recebendo os devidos Certificados.

Em 2010 foi aprovada tanto nas provas teóricas, quanto no Teste de Habilidades Específicas do vestibular para a Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Brasília.

### Experiência Profissional na área de dança

- Colégio Vitória Régia – Rua 6, Vicente Pires / DF. Entrada: 08/2011 – Saída: 04/2012. Professora de dança e coreógrafa, com enfoque na técnica do *Ballet* Clássico, para as alunas do colégio desde o Maternal até o Ensino Fundamental.



Figuras 66 a-e - Laura Tatielle  
Imagens fornecidas pela artista

## LEONARDO LIMA DOURADO

Dançarino, Professor e Coreógrafo. Tem experiência com danças urbanas e dança contemporânea. Atualmente faz parte do grupo de artes integradas experimentais Corpo Baletroacústico que foi idealizado pela Profa. Ma. Cíntia Nepomuceno e o Prof. Dr. Eufrasio Prates. Também é coreógrafo e fundador do grupo de danças urbanas Street Soul e participa como estudante no grupo de pesquisa CorpoImagem na Improvisação liderado pela Profa. Dra. Carla Sabrina Cunha no Instituto Federal de Brasília e como professor no Studio Art'Dança em Sobradinho – DF. Participou do I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (DF) e o VI Seminário da Faculdade Angel Vianna (RJ).



**Figura 67 - Leonardo Dourado**  
Imagem retirada da internet

## MARIANNE HELISE BEZERRA ALVIM

Intérprete e Dançarina. Atualmente faz parte do Corpo Baletroacústico. Integrou por quatro anos o grupo de danças urbanas Imagem e Ação, liderado por Michelle Pereira, e por três anos no grupo de dança clássica e moderna Qadash, liderado por Paula Abreu; tem experiência com *Ballet* Clássico, Dança Contemporânea, Danças Urbanas, Catira, Improvisação com Dança, Samba de Gafieira e Zouk, apresentando em eventos importantes como o festival brasileiro Cena Contemporânea. Participou de seminários como o I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (DF), o I Seminário SERNEGRA pelo Instituto Federal de Brasília (DF) e Ateliê Internacional de Dança (CE). Fez aulas com grandes nomes da dança no DF como Abraão Calazans (DF) e Lary Barreto (DF). Integrou grupos de Teatro (Colégio Mackenzie de Brasília) e Coral Musical (Colégio Militar de Brasília).

### EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

[2012-2013] – Integrante do Corpo Baletroacústico.

[2013-2013] – Monitora na disciplina Anatomia Humana pelo IFB. Orientador: Diego Pizarro.

[2013-2013] – Monitora na disciplina Fundamentos da Dança pelo IFB. Orientador: Márcia Almeida.

[2013-2013] – Avaliadora no XIII Circuito de Concursos de Quadrilhas Juninas da LINQ-DFE.

[2013-2013] – Aulas de dança para adolescentes de 09 a 16 anos pela disciplina Práticas Integradoras e de Ensino II do Curso de Licenciatura em Dança do IFB. Casa de Ismael. Asa Norte, DF.

### CURSOS DE DANÇA

[2007-2008] – *Petit Ballet* – Escola de *Ballet* do Colégio Cor Jesu de Brasília – Prof. Letícia Bastos.

[2008-2009] - Curso de *Ballet* Clássico e Jazz – Col. Mackenzie de Brasília – Prof. Alessandra Eugênia.

[2009-2010] - Aulas de Hip Hop – Igreja Batista Central de Brasília – Prof. Abraão Calazans.

[2012-2012] – Aulas de Samba de Gafieira – Casa da Dança – Prof. Pedro Henrique.

[2012-2012] – Aulas de Zouk – Casa da Dança – Prof. Pedro Henrique.

[2013-2013] – Dança de Rua e Dança Contemporânea – Ateliê Internacional da Dança – Vanilton Lakka

[2013-2013] – Improvisation Technologie - Ateliê Internacional da Dança – Andrea Talis

### FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

Oficina de Locking e Popping com Willocking (DF)

Oficina de Free Style com Rafael Nino (DF)

Oficina de Free Style com Xapoca (DF)

Oficina de House Dance e Ragga com BGirl Loïuse (DF)

Oficina de Dança Moderna com grupo Rhema (GO)

Oficina de Cavalinho com Antônio Nobrega e equipe (RJ)

Oficina de Improvisação: Método Halpring com Vancleia Porath (DF)

Ouvinte no I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (DF)

Oficina de Dança Contemporânea com Ana Mundin (MG) - I Seminário Nac. de Arte Coreográfica (DF)

Oficina de Percepção Corporal com Angel Vianna (RJ) - I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (DF)

Oficina de Dança Contemporânea com Dudude (MG) - I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (DF)

Oficina de Dança Afro no I seminário SERNEGRA (DF) com Junior (DF)

Aulas de Zouk com Lary Barreto e Arthur Silva (DF)

### APRESENTAÇÕES

[Ago/2008] – Seminário Aviva Dança. Igreja Batista Central de Brasília. Asa Sul, DF. Coreógrafa: Paula Alessandra. Coreografia: Brasil.

[Ago/2008] - Seminário Aviva Dança. Igreja Batista Central de Brasília. Asa Sul, DF. Coreógrafa: Michelle Pereira. Coreografia: I Like Me.



- [Ago/2009] - Seminário Aviva Dança. Igreja Batista Central de Brasília. Asa Sul, DF. Coreógrafo: Raphael Oliveira. Coreografia: Eu vou.
- [Ago/2009] - Seminário Aviva Dança. Igreja Batista Central de Brasília. Asa Sul, DF. Coreógrafa: Michelle Pereira. Coreografia: General.
- [Abr/2012] – Celebração da Páscoa Centro Ministerial O Renovo. Asa Sul, DF. Coreógrafas: Janaína Moraes e Marianne Alvim. Coreografia: Águas.
- [Nov/2012] – Semana de Ciência, Arte e Cultura do Instituto Federal de Brasília. Teatro da Praça. Taguatinga, DF. Diretor: Diego Pizarro. Coreógrafa: Cíntia Nepomuceno.
- [Jul/2012] – Cena Contemporânea. Museu Nacional da República. Brasília, DF. Coreógrafa: Carla Sabrina Cunha. Adaptação: Elenco. Coreografia: Tecendo.
- [Nov/2012] – I IFestival. Instituto Federal de Brasília. Asa Norte, DF. Diretor: Diego Pizarro. Adaptação: Elenco. Coreografia: A Dança Lá Fora.
- [Nov/2012] – I IFestival. Instituto Federal de Brasília. Asa Norte, DF. Diretor: Diego Pizarro. Coreógrafa: Cíntia Nepomuceno. Coreografia: A Festa do Fim do Mundo.
- [Fev/2013] – Projeto ColetivIdeia. Museu Nacional da República. Brasília, DF. Diretora: Cíntia Nepomuceno. Participação: Sabrina Cunha. Coreografia: A Festa do Fim do Mundo.
- [Mar/2013] – Projeto ColetivIdeia. Sebinho da UnB. Asa Norte, DF. Diretora: Cíntia Nepomuceno. Participação: Sabrina Cunha. Coreografia: A Festa do Fim do Mundo.
- [Jul/2013] – I IFestival. Instituto Federal de Brasília. Asa Norte, DF. Coreógrafas: Marianne Alvim e Thais Cordeiro. Coreografia: Em Contacto.
- [Jul/2013] – I IFestival. Instituto Federal de Brasília. Asa Norte, DF. Coreógrafa: Marianne Alvim. Coreografia: A Influência da Dança Clássica no Cristianismo.
- [Out/2013] - #EmMeio. Museu Nacional da República, DF. Coreógrafos: Dançarinos Corpo Baletroacústico. Coreografia: Última Viagem (parte: Água).



**Figura 68 - Marianne Alvim**  
Imagem fornecida pela artista

## VICTÓRIA OLIVEIRA

Licencianda em Dança pelo Instituto Federal de Brasília, Professora de Sapateado pela empresa Instituto de Dança Juliana Castro apresenta interesses em pesquisas dedicadas à arte e nas possibilidades de aprofundamentos de tais conhecimentos através de experiências, aprendizados teórico-práticos com foco no corpo e na dança e nas ampliações desses em aplicabilidades de processos artísticos e educacionais.



**Figura 69 - Victória Oliveira**  
Imagem retirada da internet

## WESLLEN MASOLLINY

Bailarino/Ator. Ator há cinco anos no grupo de teatro CUTUCART no Distrito Federal; Na dança: Participou do I Seminário Nacional de Arte Coreográfica (2012), esteve no VI Seminário da Faculdade Angel Vianna (2012), atuou como bailarino no grupo Corpo Baletroacústico, com a *Festa do Fim do Mundo*. É graduando do curso de licenciatura em dança no Instituto Federal de Brasília.

Como ator: *Às Vezes, as Vozes, O Verbo é o Lixo, A Vida de Galileu, Uma História Real Inventada, Uma Véspera de Reis, Quando Você Me Disse Adeus, Musical Eternas Estórias, Seca, Caravana da Ilusão, como diversas outras encenações.*



Figura 70 - Wesllen Masolliny  
Foto: Humberto Oliveira de Araujo

## Anexo II

### - Programa da Festa do Fim do Mundo

# FESTA DO FIM DO MUNDO

To make an end is to make a beginning.  
The end is where we start from.  
(T. S. Eliot)

O ponto de partida dos trabalhos do CB é o questionamento das linguagens e técnicas artísticas, experienciando processos criativos contemporâneos, no sentido da construção de um novo paradigma holístico e sistêmico.

Acreditamos que não basta dizer coisas novas, mas sobretudo encontrar novas formas de dizer, o que só a linguagem poética nos permite.

## A FESTA

A poética subjacente à comprovação de dança e música "Festa do Fim do Mundo" está fundada sobre uma visão de mundo em que se integram noções complexas como a de multidimensionalidade, imprevisibilidade, complementariedade, incompletude, não linearidade e paradoxalidade, pois só com essa nova visão se pode celebrar o fim de um mundo marcado pela exploração da natureza e do próprio ser humano, esgotado por um modus vivendi insustentável, de éticas contraditórias e práticas socialmente injustas. Mas é também



a partir dessa visão que podemos celebrar numa festa o desejo estético e sensual de um novo início, em que a consciência transcenda a divisão, o individualismo e o mecanicismo dualista, onde não seja necessária a estratégia do xadrez para a sobrevivência e, sobretudo, o convívio harmônico com a natureza e



seja mais do que o discurso vazio do executivo sobre a sustentabilidade.



## ROTEIRO

- A. Executivo e a Ordem
- B. Jogo de Xadrez
- C. Caos Orgânico
- D. Jogo do Esqueleto
- E. Festa Baletroacústica

Módulo de encerramento em que a dança festiva incluirá a platéia na exploração do espaço da apresentação.

**IMPORTANTE:** a performance será filmada e suas imagens serão usadas na edição de um vídeo-documentário para a agência IR.wi. Ao permanecer nesse espaço público, você está automaticamente concordando em ceder os direitos de uso de sua imagem nesse vídeo.



## Anexo III

### - Tabela orçamentária do Projeto: Festa do Fim do Mundo

Proposta nº 1201 0081

18/11/2012 23:47

Programa de Incentivo a Coletivos Audiovisuais Criativos de R\$ 30 mil

Bartolomeu da Conceição Almeida Jr. Almeida Jr. (16596573000160)

#### Orçamento Primeiro Desembolso

##### Equipe

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
Músicos-base (5)	5.00	ensaio	723,53	3.617,65
Coreógrafo (1)	2.00	ensaio	255,00	510,00
Diretor Musical (1)	2.00	semana	809,91	1.619,82
Diretor de Cena (1)	1.00	semana	914,19	914,19
Bailarinos (12)	24.00	ensaio	197,00	4.728,00
Maquiador (1)	1.00	semana	816,44	816,44
Iluminador (1)	1.00	semana	822,02	822,02
Operador de câmera	1.00	semana	1.000,00	1.000,00
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				14.028,12

##### Materiais

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				0,00

##### Serviços

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				0,00

##### Outros

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				0,00
<b>Sub-Total dessa Etapa (R\$):</b>				14.028,12
<b>Tributos (R\$):</b>				730,00
<b>Total dessa Etapa (R\$):</b>				14.758,12

#### Orçamento Segundo Desembolso

##### Equipe

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
Músicos-base (5)	5.00	semana	723,53	3.617,65
Bailarinos (12)	24.00	apresentação	197,00	4.728,00
Iluminador (1)	1.00	semana	822,02	822,02
Coreógrafo (1)	2.00	ensaio	255,00	510,00

Proposta nº 1201 0081

18/11/2012 23:47

Programa de Incentivo a Coletivos Audiovisuais Criativos de R\$ 30 mil

Bartolomeu da Conceição Almeida Jr. Almeida Jr. (16596573000160)

Diretor Musical (1)	1.00	semana	809,91	809,91
Maquiador (1)	1.00	semana	816,44	816,44
Diretor de Cena (1)	1.00	semana	914,19	914,19
Editor de vídeo	3.00	semana	809,91	2.429,73
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				<b>14.647,94</b>

 **Materiais**

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				<b>0,00</b>

 **Serviços**

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				<b>0,00</b>

 **Outros**

Item	Quantidade	Unidade	Valor Unitário (R\$)	Valor Total (R\$)
<b>Total dessa Área (R\$):</b>				<b>0,00</b>
<b>Sub-Total dessa Etapa (R\$):</b>				<b>14.647,94</b>
<b>Tributos (R\$):</b>				<b>270,00</b>
<b>Total dessa Etapa (R\$):</b>				<b>14.917,94</b>

 **Resumo do Orçamento**

<b>Total da Etapa de Pré-Produção (R\$):</b>	<b>14.758,12</b>
<b>Total da Etapa de Produção (R\$):</b>	<b>0,00</b>
<b>Total da Etapa de Pós-Produção (R\$):</b>	<b>14.917,94</b>
<b>Total do Projeto (R\$):</b>	<b>29.676,06</b>

## Anexo IV

### - Questionário enviado aos dançarinos

Questões para auxiliar a análise da pesquisa para a tese **Processo Transcoreográfico**: uma alternativa metodológica para a docência artística na área de dança, de autoria de Cíntia Nepomuceno, sob orientação de Roberta K. Matsumoto. Essa tese será submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea na área de concentração “Processos Compositivos para a Cena”. Ao responder a essas questões, você estará autorizando a publicação dos dados no conteúdo da tese.

Nome:

Idade:

Qual foi a sua participação na pesquisa que deu origem à criação do Corpo Baletroacústico e consequente desenvolvimento da Festa do Fim do Mundo?

Fale sobre a experiência com a utilização do Sistema HTMI desenvolvido por Eufrasio Prates para capturar movimento e transformá-los em som. Em que medida você sentiu que esse sistema pode ser uma ferramenta metodológica para atividades criativas da área de dança?

Durante a vivência com o Corpo Baletroacústico, especialmente no processo criativo da Festa do Fim do Mundo, você sentiu que houve a ruptura com padrões coreográficos cristalizados? Por favor, fale sobre isso.

Você pode falar sobre suas emoções ao dançar com o Sistema HTMI? Você pode falar sobre suas emoções ao vivenciar o processo de criação coletiva colaborativa desenvolvida no projeto da Festa do Fim do Mundo?

Obrigada!

Cíntia Nepomuceno

**Anexo V**  
**- Cartaz de divulgação da 3ª Semana Digiarte de Anápolis**



# SEMANA DIGIARTE

07 a 10 de Março de 2013

---



**CONEXÕES INTERATIVAS**

### Intervenções Artísticas

- Orquestra de Laptops de Brasília
- Baletroacústico
- Capoeira
- Apresentações circense
- Hip-Hop
- Dança com novas tecnologias





### Palestras

- Cultura Digital
- Arte e Tecnologia
- Política Cultural

### Oficinas

- Música Interativa Digital
- Dança com novas Tecnologias
- WEB TV
- Robótica





---

Realização



Prefeitura de  
**ANAPOLIS**  
*Cidade de Todos!*

Secretaria Municipal  
de Cultura