



trilogia revista

é uma publicação comemorativa da **CIA. NOVA DANÇA 4**, realizada durante o segundo semestre de 2011. Integra o projeto *Tráfego de Influência —a trilogia em revista*, contemplado pela X Edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

is a commemorative publication from the CIA. NOVA DANÇA 4, produced during the second half of 2011. The project includes "Tráfego de Influência —a trilogia em revista", which received funds from the 10th edition of the Fomento à Dança Program for the city of São Paulo.

CIA. NOVA DANÇA 4

Intérpretes: **ALEX RATTON CRISTIANO KARNAS DIOGO GRANATO**

ÉRIKA MOURA GISELE CALAZANS LÍVIA SEIXAS ISABEL TICA LEMOS *Performers*

Músicos: **CLÁUDIO FARIA E NATALIA MALLO** *Musicians*

Desenho de Luz: **MARISA BENTIVEGNA** *Lighting Design*

Treinamento de Parkour: **DIOGO GRANATO** *Parkour Training*

Direção e Concepção: **CRISTIANE PAOLI QUITO** *Direction and Conception*

Assistência de Direção: **MAURÍCIO PAOLI VIEIRA** *Direction Assistance*

Consultoria Dramatúrgica: **RUBENS REWALD** *Dramaturgy Advisory*

Produção: **CIA. NOVA DANÇA 4** *Production*

Administração: **PLATÓPRODUÇÕES** *Management*

Pensamento Corporal da Cia: **ISABEL TICA LEMOS** *The Company's Bodily Thinking*

Concepção Geral: **CRISTIANE PAOLI QUITO** *General Conception*

trilogia revista

Comissão Editorial: **CIA. NOVA DANÇA 4** *Editorial Board*

Coordenação da Publicação: **MARIANA VAZ** *Publishing Coordination*

Projeto Gráfico e Direção de Arte: **ANNA TURRA** *Graphic Design and Art Direction*

Preparação de Textos: **MARIANA VAZ** *Text preparation*

Revisão: **MAÍZA COSTA NEIVA** *Revision*

Tradução: **PATRÍCIA DAVANZZO** *Translation*

Produção Executiva Editorial: **DORA LEÃO** *Editorial Management*

cianovanca4.com.br

Sumário

04 – Apresentação

PRIMEIRO MOVIMENTO – SOBRE A TRILOGIA INFLUÊNCIA E A CIA. NOVA DANÇA 4: DANÇA, TEATRO E CINEMA

08 – **trilogias, influências (amores) e resistências** — Marina Guzzo

10 – **Improvizando O BEIJO – A dramaturgia em movimento da NOVA DANÇA 4** — Silvana Garcia

16 – **A respiração se faz pelo pé, o corpo começa na memória: O TRÁFEGO da NOVA DANÇA 4** — Silvana Garcia

20 – **Dramaturgia do improviso —O conceito e o corpo** — Rubens Rewald

24 – **Nova Dança ON EARTH/NA TERRA** — Steve Paxton

25-55 – trilogia review –ENGLISH TEXTS

SEGUNDO MOVIMENTO – A TRILOGIA INFLUÊNCIA PELA CIA. NOVA DANÇA 4

58 – **...vontade de ... contar (uma) história ...** — Cristiane Paoli Quito

62 – **Pensamento corporal e improvisação —Escolhas, composição, jogo e cena** — Isabel Tica Lemos

64 – **O treinamento de Parkour da CIA. NOVA DANÇA 4** — Diogo Granato

65 – **A trilha sonora de O BEIJO —Indução de emoções e condução narrativa** — Natalia Mallo

66 – **A construção e invenção da música em TRÁFEGO** — Cláudio Faria

67 – **Keep the shape! (Mantenha a forma!)** — Cristiano Karnas

78 – **Opções** — Diogo Granato

70 – **Dançar a trilogia = conjugar + dialogar + jogar** — Érika Moura

TERCEIRO MOVIMENTO – CIA. NOVA DANÇA 4 E A TRILOGIA INFLUÊNCIA

74 – **CIA. NOVA DANÇA 4**

75 – **Repertório + Prêmios, bolsas e fomentos**

Por dentro da TRILOGIA INFLUÊNCIA

76 – **INFLUÊNCIA –PRIMEIROS ESTUDOS**

77 – **O BEIJO**

78 – **TRÁFEGO**

80 – **Colaboradores** *Collaborators*



APRESENTAÇÃO

| Mariana Vaz

trilogia **revista** é a primeira publicação sobre a CIA. NOVA DANÇA 4 (CND4) realizada e dirigida pelo grupo. Tem como foco principal a recente pesquisa desenvolvida pela companhia paulistana na TRILOGIA INFLUÊNCIA, estruturada por meio de três espetáculos: INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS (2008), O BEIJO (2009) e TRÁFEGO (2010). O objetivo da investigação na TRILOGIA era “unir a corporeidade e subjetividade da dança à tessitura da trama ficcional”. A TRILOGIA também celebra os 15 anos da CND4, fundada em 1996, a partir do encontro entre Cristiane Paoli Quito (até então, artista do teatro) e Isabel Tica Lemos (até então, artista da dança).

A TRILOGIA marca a maturidade da companhia: nos três movimentos há vestígios da digestão e decantação de seus 15 anos de

investigações e invenções. Para estar apto a erigir e comunicar histórias em cena, em tempo real, o grupo teria que revisitar a gama de treinamentos pelos quais trafegaram, além de realizar novo mergulho em gêneros e subgêneros do teatro e do cinema, foco específico da imersão da TRILOGIA.

Do ponto de vista institucional, se antes era uma companhia independente e marginal, atinge novo patamar durante a série: foi reconhecida por prêmios e programas de fomentos públicos nas esferas municipal, estadual e federal; O BEIJO foi indicado ao Prêmio Bravo de melhor espetáculo de Dança de 2009 e recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo para a Cultura 2010, na categoria Dança. O público também cresceu: inesquecíveis os espetáculos no Teatro Anchieta (SESC Consolação) no Circuito de estreia de TRÁFEGO, com 70% da lotação em todos os espetáculos, culminando com casa lotada no último dia. Para quem convive com

CRISTIANO KARNAS EM TRÁFEGO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

os públicos - até agora exíguos - da dança em São Paulo, uma enorme satisfação.

Esta revista nasce também de desejo antigo do grupo: depois de ter sido objeto de inúmeras produções textuais de outros (monografias, dissertações², teses e artigos, entre outros), tem a oportunidade de publicar suas pesquisas, assim como apresentar as pesquisas do coletivo que formam³, registrar e divulgar seus pontos de vista. Afinal, como texto, a pesquisa pode alcançar circuitos diferentes da produção cênica, bem como permanecer para além da vida do grupo ou de cada integrante.

Por serem pessoas eminentemente da

2. Dentre as quais, a minha pesquisa de mestrado: CAMARGO, M. V. O fazer artístico como catalise: experiências do corpo e da dança. Mestrado em Psicologia Social. PUC-SP. 2008

3. Todos os integrantes da CND4 foram convidados a colaborar com textos.

prática (característica que definitivamente os une), nenhuma delas enveredara por trilha acadêmica ou propusera-se a redigir uma sistematização textual da pesquisa. Ao mesmo tempo, ressentiam-se de certa incompreensão de sua proposta artística: muitas vezes, não reconheciam sua investigação nos escritos de outros. Em 2008, comecei a coelaborar os textos e projetos da CND4. Desde então – e também nesta publicação – acredito que meu papel tenha sido auxiliá-los na tentativa da transposição de seu léxico prático para textos que possam ser compreendidos também por não iniciados em Improvisação Dança Teatro (como denominam a linguagem que criaram e operam). Assim, a construção textual pode ser uma estratégia para organizar discursos, comunicar e disseminar as invenções e criações.

trilogia revista emerge com esse pano de fundo e também se realiza em 3 seções (aqui denominadas movimentos), em português e inglês, o que explicita a intenção de alcançar voos maiores e ser (re)conhecida no Brasil e no exterior. A publicação é ilustrada por fotos dos três espetáculos: as imagens complementam e colore os textos.

Para compor o primeiro movimento, convidamos pesquisadores da dança (Marina Guzzo), teatro (Silvana Garcia) e cinema (Rubens Rewald) - que acompanham de perto a pesquisa e produção da CND4 - para contribuir com ensaios e enriquecer as discussões acerca da TRILOGIA. No segundo movimento, a TRILOGIA é abordada pelos integrantes da CND4, segundo seus pontos de vista. A “polifonia epistêmica”, outra característica do grupo, pode ser verificada nos textos. Cada autor escolheu o seu caminho, sem interferência de alguma diretiva. O segundo movimento é a expressão individual acerca do coletivo (plural). Por fim, no terceiro movimento, informações mais objetivas sobre a produção

da CND4 propriamente dita e de cada um dos três espetáculos da TRILOGIA.

Marina Guzzo influencia-se pela linguagem da companhia e zigzagueia reflexões, a partir das interações entre a Dança e a Psicologia Social discursiva. De imediato, Marina define a palavra “influência”; percebo, então, que, no cotidiano, a maior parte dos usos desse vocábulo é com sentido negativo: referem-se a jogos de poder, endemias, pandemias e surtos virais. Ao contrário, aqui, influências trafegam como epidemias de entusiasmos artístico, energia criativa e lentes poéticas. Marina também ressalta o lado político de se realizar uma pesquisa contínua sob a forma de uma trilogia, aspecto fundamental retomado e discutido também por Quito.

Silvana Garcia oferece-nos dois esclarecedores ensaios que localizam a pesquisa e a produção da CND4 em relação aos estudos e à história do improviso cênico no Teatro. O primeiro, sobre O BEIJO, e o segundo, sobre TRÁFEGO. Vale ressaltar que INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS não foi preterido. Pelo contrário: se O BEIJO é proposta madura, inclui a pesquisa prévia de PRIMEIROS ESTUDOS, como fica claro no texto de Silvana, bem como nos textos de Quito, Cristiano Karnas e Érika Moura. Nos textos de Cristiano e Érika (intérpretes-criadores da CND4), podem-se também verificar exemplos práticos da “mimese corpórea” introduzida por Silvana.

Rubens Rewald narra sua inusitada trajetória como dramaturgista de companhia de dança que tem o improviso cênico como linguagem. Em “Vias Expressas” (pesquisa realizada pela CND4 em 2004, financiada pelo Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo), Rubens introduziu a companhia aos gêneros clássicos do teatro e do cinema, estudo resgatado como eixo para a imersão na TRILOGIA. Entre o primeiro e o

segundo movimentos, um interlúdio poético de Steve Paxton, influência fundamental da CND4, criador do Contato Improvisação e do Material para a Coluna⁴.

A escrita de Quito tem tempo próprio marcado pelas reticências. É um profundo exercício de memória. Como poesia concreta, esculpe a folha e compõe uma trajetória estética, poética, institucional e política. Isabel Tica Lemos e Diogo Granato exploram o papel da consciência e da arte de se fazer escolhas. Diogo sugere aprimorar e domar gostos a partir do que denomina “autoconsciência do autocrítico”. Já Tica parte da consciência corporal como ferramenta para se aprender a escolher a partir das sensações, na vida e na cena. No texto de Tica, a retroinfluência entre arte e vida, treinamentos e saúde é explícita; a consciência corporal como um meio de experimentar o mundo e dialogar com (nas palavras dela) os “mistérios da dança”.

Os músicos Cláudio Faria e Natalia Mallo exploram sua condição ímpar de integrantes permanentes de uma companhia de dança. Natalia descreve os desafios de construir a trilha de O BEIJO: uma trilha excessiva por princípio, com intuito de condução emocional. Aborda também a criação do personagem da secretária que, atrás de seu computador, conduz a trilha em cena, em tempo real, jogando com bailarinos e com a luz. O trompetista Faria retoma a pesquisa que deu origem à trilha pop jazzística, feita ao vivo, em TRÁFEGO. Para criar os temas, o trompete transforma-se em extensão de seu corpo e “absorve estímulos dos corpos dos intérpretes”.

Fica o convite para o leitor enredar-se na teia textual-plural e imagética que segue, trafegando com a CND4 e suas influências. •

4. Tica Lemos e Cristiano Karnas abordam essas técnicas em seus textos.

primeiro **movimento**

Sobre a *Trilogia Influência* e a *Cia. Nova Dança 4*: dança, teatro e cinema



ALEX RATTON EM O BEIJO
SESC AVENIDA PAULISTA
FOTO: OTÁVIO DANTAS

| Marina Guzzo

trilogias, influências

#1 influência¹

in.flu.ên.cia *sf* (*lat* *influentia*) **1** Ato ou efeito de influir. **2** Poder ou ação que alguém exerce sobre outrem ou sobre certos fatos ou negócios. **3** Prestígio, preponderância, poder ou ação sobre outro. **4** Autoridade moral. **5** Preponderância. **6** Influxo. **7** Entusiasmo. **8** *Fis* Fenômeno pelo qual aparecem cargas elétricas nos corpos descarregados, ao aproximar-se deles um corpo carregado.

#2 come as you are

Senti-me honrada quando Quito me convidou para escrever um texto nessa publicação sobre a **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, projeto da **CND4**. A honra veio por poder contribuir em uma discussão que muito me interessa, com pessoas que admiro, a respeito de um dos trabalhos em dança que mais “influencia” minha própria trajetória na dança. Aceitei o convite prontamente e, desde então, penso qual seria o recorte e argumento desse texto. Afinal, compartilho a concepção de que as palavras produzem sentidos, criam realidades. Pensar é, sobretudo, criar sentido para as coisas. Por isso, a atividade da escrita, de escolher as palavras e cuidar das mesmas, define e dá visibilidade para os sentidos de nossas experiências. Experiência se torna, então, a palavra que norteia este exercício de escrita sobre dança. Pois seria difícil falar de qualquer ponto de vista que não seja o da experiência –afinal é disso que se trata os quase 15 anos de **CIA. NOVA DANÇA 4**.

#3 figura-fundo

Minha experiência com a **TRILOGIA INFLUÊNCIA** se deu, principalmente, como espectadora. Assisti inúmeras vezes às apresentações dos trabalhos em diferentes centros culturais e Unidades do Sesc (na época em que trabalhei na área de dança nessa instituição). Também considero que participei como aluna, não no histórico Estúdio Nova Dança (infelizmente não cheguei a São Paulo em tempo de vivenciá-lo), mas no Espaço (atual sede da **CND4**), fazendo aulas de Palhaço (com Cristiane Paoli Quito), Improviso e *Parkour* (com Diogo Granato), algumas das técnicas que servem de preparação da **CND4**.

Tive a oportunidade de viver em meu próprio corpo algumas situações e caminhos que se mostravam no palco de maneira virtuosa. O grande encantamento talvez venha justamente daí: ao assistir a um espetáculo, saía sempre com a sensação e a vontade de dançar. Mais que isso, via no público a influência ou o poder de ação da dança “ao contar suas histórias”.

#4 movimento-imagem

Dessa forma, construí esse texto como um exercício de improvisação a partir dos encontros com as (e influências das) palavras que definem a **TRILOGIA INFLUÊNCIA**. E abordei também como a Trilogia, por sua vez, influencia a dança como linguagem artística na cena contemporânea da cidade de São Paulo e na realidade brasileira. A partir desse projeto (**TRILOGIA INFLUÊNCIA**) se desdobram ações que, ao meu ver, são políticas. E aqui, penso numa política que se faz indissociavelmente prática artística, construída a partir de uma rede de pessoas e objetos, textos, imagens, lugares, ou seja, materialidades e sociabilidades. Trata-se de um tipo de política que reinventa discursos e lugares, compatíveis para resistir no presente. Uma obra de arte (no caso da **TRILOGIA** são 3 obras) não representa o real, mas coloca as tramas de uma complexa rede em movimento; em um permanente processo de criação, em interação com o público, com a crítica, com o espaço. Uma composição de forças e afetos. A **TRILOGIA** organiza de maneira visível toda trama produzida pelo encontro de Quito e Tica, Mauricio, Alex, Érika, Lívia, Cris, Diogo, Gisele, Dora, Marisa, Natalia, Faria, Rubens, Mariana, Mariá. Cada corpo, cada história, cada encontro.

#5 unísono

Essa dança, que ouvimos chamar de “dança contemporânea”, assim como nós, é criada a partir das formas e encontros com o mundo. Esse mundo que nos cerca – que é real e imaginário – e age na maneira como existimos. Muitos desses encontros geram potência: ajudam a construir nossa ideia de presente e de passado; traçam nossas rotas de referências e cristalizam ou alimentam nossos sentimentos a respeito das coisas.

São os encontros que nos influenciam. E



influências são as coisas que nos constroem e, ao mesmo tempo, fazem-nos caminhar. Uma espécie de amor que passa pelo corpo (sempre o corpo): *fenômeno pelo qual aparecem cargas elétricas nos corpos descarregados, ao aproximar-se deles um corpo carregado*².

#6 recolocar

trilogia³ tri.lo.gi.a *sf* (*tri+logo*²+*ia*¹) **1** *Antig gr* Conjunto de três obras trágicas de um mesmo autor apresentadas em concurso nos jogos solenes. **2** Qualquer obra ou poema dividido em três partes: a *Divina Comédia*, de Dante, é uma trilogia. **3** Peça científica ou literária em três partes; tríade, trindade, trio.

#7 replay

A **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, projeto da **CIA. NOVA DANÇA 4**, oferece-nos uma imagem única a partir de 3 amores, 3 espetáculos: **INFLUÊNCIA –PRIMEIROS ESTUDOS, O BEIJO e TRÁFEGO**. Em cada um deles, vemos o corpo flertando com paixões da dança, o cinema, o teatro, o palhaço, as acrobacias. E como não existe amor sem conhecer o objeto de amor, pudemos ver em cada espetáculo desse projeto os corpos-bailarinos-improvisadores orquestrados pelas cenografias, objetos, músicas e luzes, conhecendo, cada vez mais, o que era cada influência que se apresentava para o movimento, presenteando-nos com

² Uma das definições de Influência no dicionário Michaelis

³ Definição do Dicionário Michaelis.

LÍVIA SEIXAS (ATRÁS) E GISELE CALAZANS EM *O BEIJO* SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

imagens incríveis (e muitas vezes efêmeras). Para conhecer o que a gente ama, é necessário compartilhar a vivência do cotidiano, pois é na experiência do íntimo que as revelações acontecem. E é bem essa a sensação: a partir de cada etapa da **TRILOGIA**, nós nos aproximamos de Steve, de Tati, de Nelson, de Alfred, de Beckett, de *Parkour*, Keaton, Chaplin e tantos outros possíveis de se imaginar.

#8 entradas e saídas

Em cada pedaço da **TRILOGIA**, encontramos os amores antigos da dança: a música, o teatro e o cinema. Cada um ganha corpo ao ser apresentado como eixo para a dramaturgia coreográfica. Diferente de seguir um determinado texto ou projetar determinadas imagens - como normalmente ocorre em trabalhos de dança que buscam essa relação, – vemos o texto, as cenas, os personagens a partir da improvisação dança-teatro, uma técnica que, ao mesmo tempo,

(amores) e resistências

une nela mesma várias outras técnicas de dança, de artes marciais, de teatro, de *parkour*. A Improvisação permite que o corpo dos intérpretes se renda aos seus amores e influências, construindo as imagens a partir de seus encontros.

#9 material para coluna

Uma espécie de “prólogo” merece destaque: um encontro-espetáculo com Steve Paxton que aconteceu em 2007 parece dar forma às idéias e à possibilidade de traçar um caminho sistematizado de pesquisa em dança. Revendo todos os vídeos da Cia., percebo aquele encontro como “peça arqueológica” do futuro que se anuncia. Parece que daquele momento surge uma pergunta: como resistir e continuar fazendo exatamente o que nos interessa e transformando-nos a partir do que a vida nos apresenta? A construção da **TRILOGIA** como uma imagem de resistência é como a do surfista no mar (a Quito sempre fala disso, assim como o Deleuze): ele não luta desenfreadamente contra a força do mar, nem tampouco se deixa levar como uma boia pelas ondas. Sabe dizer sim e não para o que a vida lhe oferece, com as condições que lhe são propostas em cada onda, sem perder tempo e energia com impasses da revolução e da revolta. Volta-se para a pesquisa da experiência do corpo e no corpo.

#10 pausa

Mas o que é pesquisar em dança? Pesquisar é trilhar um caminho sistematizado para construir conhecimentos novos ou refutar conhecimentos antigos. Pesquisa implica em risco, hipóteses, trocas, influências (também) e principalmente TEMPO. O tempo da pesquisa é outro e, nesse sentido, assemelha-se ao tempo da criação artística: é um tempo que se opõe à lógica do mercado, da pressa, da velocidade. Pesquisar hoje em dia é, antes de tudo, experimentar no tempo – mais uma vez a palavra experiência nos ajuda a definir um sentido.

Com a proposta de colocar a dança numa perspectiva temporal, organizando e sistematizando suas influências, seus elementos constituintes e sua continuidade, a **CIA. NOVA DANÇA 4** nos apresentou o sentido maior do que é fazer pesquisa em dança: existe uma relação íntima entre resistir e criar. *A criação é simultaneamente exigência e recusa do mundo. A arte recusa o mundo em*

*nome do que lhe falta, mas também o afirma em nome do que ele é*⁵. Criar é dizer sim e não ao mundo, é repeti-lo e diferenciá-lo.

#11 respiração

Mas pesquisa de nada adianta se não for compartilhada. Por isso, uma pesquisa se transforma em obra pela necessidade, pela urgência de dizer e criar frente ao mundo; há uma intencionalidade que acompanha todo o processo criativo. Essa necessidade e intencionalidade, porém, estão atreladas a uma lógica do mercado de dança que, no Brasil, organiza-se por meio de editais ou de políticas de patrocínio. Obviamente, essa vontade do artista de dizer “coisas” deve ser estruturada, organizada e apresentada em forma de projeto, a fim de que se consigam financiamentos para sua criação. Essa situação estrutural e política se relaciona diretamente com as formas de fazer na dança contemporânea, não só no Brasil, mas em outros países também.

Não podemos desvincular a criação artística do cenário das políticas públicas e do mercado de arte. Deparamo-nos, então, com essa situação paradoxal: por um lado, a arte é um domínio que pressupõe produzir

⁴ DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

e expressar com criatividade questões relevantes para a produção de sentido no mundo; por outro lado, está condicionada a uma dimensão formal e mercadológica.

#12 solos, duos, quartetos, grupos

Os mercados converteram-se no principal dispositivo de reconhecimento social para criação artística. Com isso, muitas das criações (e aí isso não se aplica só à dança) tendem a orientar-se cada vez mais em função deste reconhecimento e, portanto, das formas que se supõem valorizáveis, e cada vez menos em função da eficácia destas como propostas de apresentar e discutir diferenças.

Se for o mercado que pauta a produção cultural, a experiência artística fica muito difícil de acontecer, pois experimentar é arriscar. É possível criar uma estratégia onde o projeto artístico prevaleça à lógica dos editais?

O projeto de construir uma **TRILOGIA** é uma estratégia, nesse sentido, louvável. Por um lado, foi capaz de sobreviver a uma existência pautada pela dureza dos editais, convivendo com a exigência de estreias e inovações dentro de um outro tempo e experimentação. Por outro lado, mostrou uma surpreendente lucidez, que leva a uma possível manutenção de grupo, que permanece integrado por uma pesquisa técnica (improvisação-movimento-imagem), estando ao mesmo tempo atento à preservação da sua independência e inventividade. É importante ressaltar que os integrantes da **CND4** também criaram seus grupos, difundindo e aprofundando aspectos da pesquisa em seus próprios trabalhos, como, por exemplo, o Coletivo Silenciosas & G’aime, dirigido por Diogo Granato, e a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, dirigida por Alex Ratton. Frutos saborosos de uma existência de afetos.

#13 conexão

*Supõe-se, de quem resiste ao tempo e ao conceito, que, naturalmente, resista aos poderes*⁵. A resistência está justamente em propor que a dança pode ter uma ação política a partir dos encontros afetivos que nos influenciam e que desenhm nossa imagem no tempo. Falando assim, parece simples, bonito e fácil (assim como as danças improvisadas durante a **TRILOGIA**..), mas é uma tarefa complexa e muito trabalhosa. Exige presença e amor –coisa rara nos dias de hoje. •

⁵ RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (org). *Nietzsche, Deleuze, Arte, Resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

IMPROVISANDO

A dramaturgia em movimento da Nova Dança 4 | Silvana Garcia

A prática da improvisação tem forte presença na tradição ocidental do teatro, seja como parte da construção do espetáculo ou como exercício das habilidades mentais e corporais do ator. A *commedia dell'arte*, ápice histórico do desempenho do ator na via improvisacional, sedimentou um caminho que, recuperado no século XX, tem reafirmado sua vigência até os dias de hoje. Com a *commedia*, o ator da Idade Moderna apropriou-se totalmente do palco, preenchendo-o com sua habilidade no desempenho da máscara e no domínio sobre a globalidade do espetáculo. Havia um *canovaccio* que o orientava, assim como havia vários outros recursos de apoio⁶ dando eixo ao jogo improvisacional, mas isso não tornava mais fácil sua atuação, pelo contrário, requeria dele um talento ainda mais sofisticado.

Os comediantes *dell'arte* percorriam o esqueleto do roteiro guiados, em primeiro lugar, pela própria natureza da máscara que os identificava: a máscara lhes dava uma corporeidade específica, um repertório de atitudes e comportamentos, e ditava a prosódia. Ademais, havia a convenção da tradição cômica que oferecia sustentação e direção cênica, como já apontava o dramaturgo e teórico seiscentista Andrea Perrucci, ao se referir ao espetáculo *all'improvviso*: “E assim, se o fazemos com esmero, é do ofício observar todas as regras que estão dadas no recitar premeditado, não sendo nisso diferente um do outro no que concerne ao teatro, vestuário, voz, pronúncia, memória, gesto e ação, sendo necessários apenas alguns preparativos para executá-lo mais facilmente e com mais jeito...”⁷

No eixo da tradição da *commedia*, o jogo improvisacional garante estrutura e sentido à cena na medida em que revela, atrás de si,



é o caso).

Meyerhold, um dos primeiros encenadores do século XX a levar em conta a improvisação como um dos elementos do processo de renovação da cena teatral, considerava que, ao criar “por conta própria”, o ator retornaria a uma tradição de comediantes expressivos, treinados na via do espetáculo popular. A improvisação, na melhor tradição da *commedia dell'arte*, reposicionaria o autor dramático no lugar de colaborador dos atores na construção da cena, restituindo então ao teatro a predominância do movimento sobre a palavra, pois, como indagava ele, não seriam “as palavras no teatro apenas os bordados sobre o *canevas*

teatro apenas os bordados sobre o *canevas*

teatro apenas os bordados sobre o *canevas*

de movimentos?”⁸ Meyerhold, no eixo dessa reflexão, chega ao reconhecimento de que “o ator é um dançarino” e que o teatro deve ao “aparecimento de Isadora Duncan” e ao “nascimento da teoria rítmica de Dalcroze” o estímulo para que “o ator contemporâneo comece pouco a pouco a refletir sobre o sentido do gesto e do movimento na cena”.⁹

As formulações do encenador russo – pensamento que já anunciava a emergência, uma década depois da biomecânica – possuem ainda hoje uma vitalidade inspiradora, na medida em que a exploração das fronteiras entre teatro e dança e a consagração de processos improvisacionais na construção do espetáculo ganham novo fôlego e se sedimentam como procedimentos privilegiados da atualidade.

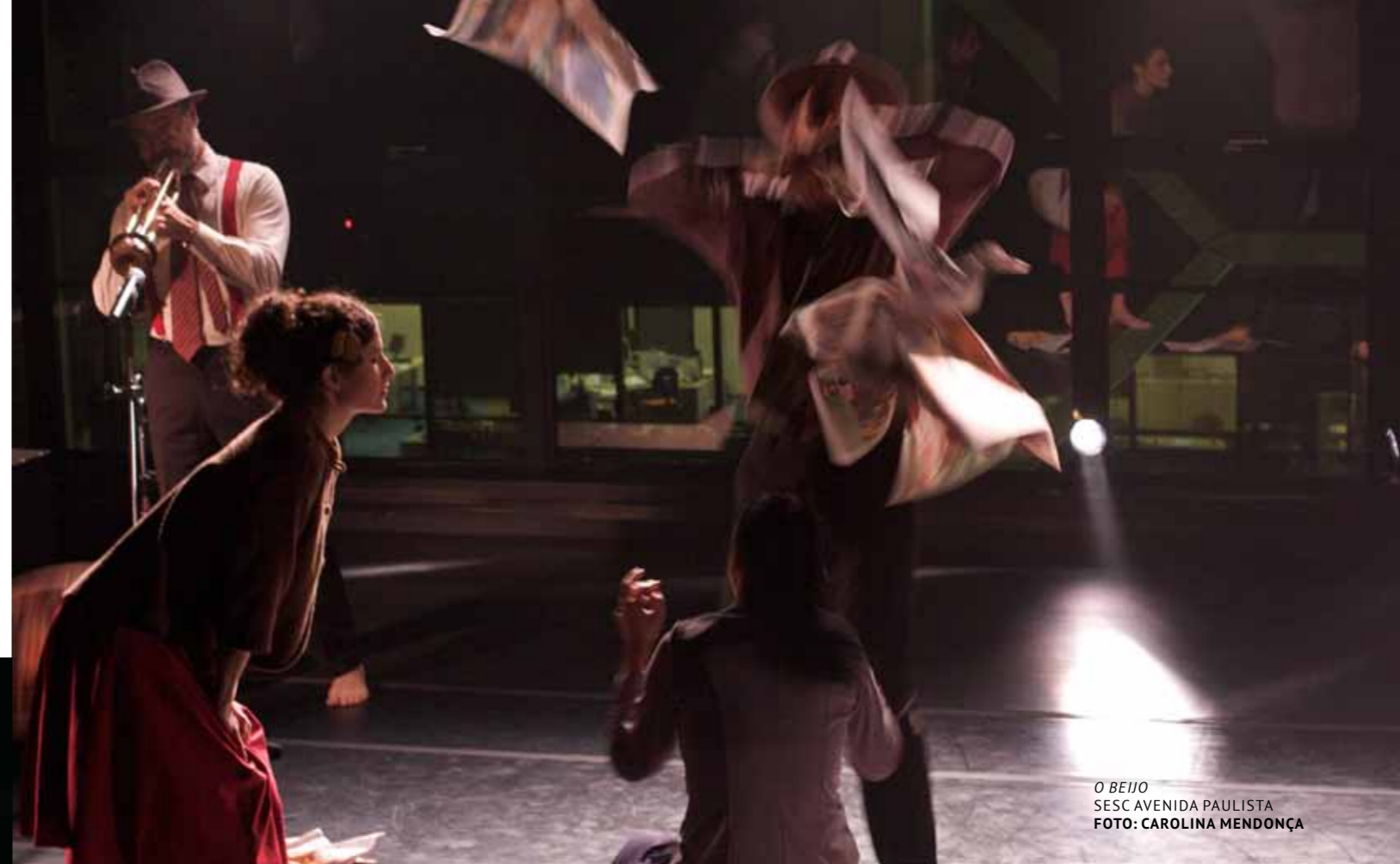
No Brasil, processos improvisacionais de

8 Le théâtre de foire, in *Écrits sur le théâtre*, tomo I, trad., prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'Homme, 2001, p. 177.

9 *Ibidem*, p. 184.

6 Considera-se aqui todo o acervo de que se cercava o ator: não apenas as citações literárias incorporadas às falas da máscara, como também os manuais e centões escritos pelos próprios atores, tratados cômicos como os de Andrea Perrucci, e até mesmo o repertório dos *lazzi*, que abriam espaço no interior da trama para luzir o talento histriônico dos atores.

7 Teoria e técnica dell'improvvisazione. In: TESSARI, Roberto. *Commedia dell'arte: La maschera e l'ombra*. Milano: Murcia, 1989, p. 141.



O BEIJO
SESC AVENIDA PAULISTA
FOTO: CAROLINA MENDONÇA

construção de obras de teatro já constituem um campo de experimento e de teorização desde os anos de 1960-70. Essa tendência se fortaleceu com o surgimento, em especial a partir das duas últimas décadas, de novos grupos que têm reformulado as experiências

autonomia do intérprete como mentor e motor da própria coreografia, pensamento que se elabora em torno da ideia de *performance*. Na linhagem da “nova dança”, a dança entendida como arte do movimento, noção consagrada por Merce Cunningham,¹¹

paulista pela **NOVA DANÇA 4**, sob a condução de Cristiane Paoli Quito.

Quito formou-se na melhor tradição das máscaras, orientada por mestres como Francesco Zigrino, Maria Helena Lopes e Philippe Gaulier. A aproximação com a dança deu-se em meados dos anos de 1990, quando se associou à bailarina e coreógrafa Tica Lemos e juntas fundaram a companhia. A partir daí, acrescentaram-se à sua formação novas referências: em primeiro lugar, as práticas de contato-improvisação (*contact improvisation*), técnica de improvisação criada pelo coreógrafo americano Steve Paxton, que Tica Lemos introduziu no Brasil; também técnicas de aikidô, arte marcial da qual Tica é faixa preta, e ainda o *parkour*, uma modalidade de prática física entendida como “arte do deslocamento”, da qual o ator-bailarino Diogo Granato, integrante do grupo, é praticante.¹³

Uma década depois de ter estreado o primeiro espetáculo da companhia, *Um passeio ao jardim*,¹⁴ a **NOVA DANÇA 4** realizou a primeira *performance* da **TRILOGIA**

O BEIJO

coletivas dos períodos anteriores e forjado novos conceitos e práticas, que poderiam ser mais ou menos abrigados sob a denominação genérica de “processos colaborativos”.

Também na associação com o movimento expressivo e a dança,¹⁰ o terreno da improvisação tem encontrado artistas e companhias dispostos a experimentar a

a improvisação não apenas serve como instrumento, como etapa preliminar do processo de composição coreográfica, mas se estabelece ela mesma como uma modalidade de dança – *improvisação em dança* –, portanto, com existência autônoma.¹²

É nesse contexto que se insere o trabalho que vem sendo desenvolvido na capital

10 Aqui devemos lembrar o papel pioneiro da coreógrafa e pedagoga Maria Duschenes, que difundiu entre nós os ensinamentos de Rudolf Laban e foi responsável pela introdução de mais de uma geração de bailarinos, atores e pessoas dançantes nas vivências da improvisação pelo movimento; ver MOMMENSÖHM, M. & PETRELLA, P. (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

11 Em oposição à dança como expressão de emoções; ref. GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Ver também AMADEI, Yolanda. *Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira*. In: MOMMENSÖHM, M. & PETRELLA, P. *Op. cit.*, p. 25-37.

12 Ver MARTINS, Cleide. A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo. In: NORA, Sigrid (org.) *Humus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 207, p. 186-187.

13 Granato faz parte do Le Parkour Brasil, um grupo de pioneiros dessa atividade entre nós.

14 Desde sua estreia, a companhia tem produzido regularmente em média um espetáculo por ano, além de ter realizado diversos projetos de pesquisa vinculados aos espetáculos e acumulado inúmeros prêmios.

ISABEL TICA LEMOS (ABAIXO), ÉRIKA MOURA
E DIOGO GRANATO (À DIR.) EM *O BEIJO*
SESC AVENIDA PAULISTA
FOTOS: OTÁVIO DANTAS



INFLUÊNCIA, associando teatro, cinema, dança e improvisação. **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**

(2008) nasceu do contato da companhia com três nomes importantes do contato-improvisação – Steve Paxton, Nancy Smith e Lisa Nelson – que estiveram na sede do grupo, em 2007, orientando *workshops* e produzindo espetáculos em conjunto.

O ponto de partida do espetáculo foram os exercícios com “material para a coluna”,¹⁵ do repertório de contato-improvisação, que acabaram levando à sondagem de enredos com base no suspense. Nessa trilha, chegou-se à filmografia de Hitchcock, em particular a *Um corpo que cai*, ao que se somou a atração da diretora Quito – advogada por formação – pela “temática de crimes insolúveis”, sintetizada no famoso assassinato de Aída Curi, jovem suburbana que se jogou ou foi atirada do 12º andar de um edifício de Copacabana, supostamente após tentativa de estupro, em 1958.

Esses foram os temperos temáticos que condimentaram a realização de **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**. Embora houvesse um roteiro, ele não se prestou a uma fixação coreográfica, mas serviu como repertório

¹⁵ Na formulação oferecida por Tica Lemos, “material para a coluna” é parte da pesquisa de Steve Paxton sobre movimentos extraídos do contato-improvisação e constitui uma abordagem técnica para os processos de improvisação. Trata-se de um sistema que visa explorar os músculos internos e externos das costas e submeter as sensações às considerações da mente.

de imagens, utilizadas como estímulo para a improvisação. Havia ainda situações, referências e disposições (de luz, som¹⁶) que eram empregadas como motivos e que, na medida em que eram repetidos, tornavam-se elementos dramáticos de uma estrutura não-fixa. Assim, no avançar do espetáculo, era possível identificar personagens e situações – mocinha, detetive, jornalista, perseguição, corpo caindo –, valorizados por efeitos de iluminação, que permitiam ao espectador “construir” histórias, ou fragmentos de história, recorrendo à sua própria memória de clichês do gênero suspense.

Em 2009, a **NOVA DANÇA 4** estreia a segunda *performance* da **TRILOGIA**. Desta vez, atendendo à necessidade de aprofundar o trabalho de estruturação dramática, a companhia deteve-se em *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Antes de chegar ao dramaturgo carioca, passaram por Edgar Allan Poe, Samuel Beckett e François Truffaut – novamente uma mistura de várias “influências” –, que também iriam deixar vestígios no espetáculo.

Mesmo contando com uma dramaturgia pronta, a intenção não era realizar um “teatro

¹⁶ Na verdade, o espetáculo não tinha trilha sonora, era realizado em silêncio, quebrado apenas pelas ingerências sonoras vazadas do ambiente externo e pela intervenção pontual dos atores, que utilizavam um piano disposto no palco para eventualmente dedilhar algumas notas.

dançado”, mas sim “uma dança que trouxesse o teatro em seu bojo”, no dizer da diretora.¹⁷ Ou, em outros termos, explorar a possibilidade de produzir uma nova dramaturgia, em tempo real, a partir de um material já anteriormente estruturado.

No processo de constituição do espetáculo, a primeira etapa foi dedicada à exploração do texto rodriguiano, durante a qual o grupo se valeu até mesmo de procedimentos tradicionais no teatro, como o “trabalho de mesa”. Na outra ponta, na chegada em cena, a dramaturgia original já apareceu concentrada em núcleos temáticos, ou “núcleos de cena”, do ponto de vista da fábula, e em códigos gestuais, e/ou “de movimento”,¹⁸ considerando-se a configuração das personagens e da dramaturgia cênica. De um ponto a outro, o processo de criação desbastou o texto original de tudo o que não fosse basilar na sustentação da fábula. Da experimentação das mecânicas do movimento associadas à exploração temática, formou-

se um acervo comum de códigos gestuais/ de movimento do qual cada ator escolheria dois ou três – germes de personagens – que, por meio da improvisação, viriam a ser desenvolvidos durante o processo de construção e depois ampliados, durante as apresentações.

Na fase de constituição, as personagens rodriguianas sofreram, assim, um processo de concentração e estilização que lhes conferiu dimensão icônica – iconicidade que determina e distingue cada uma das personagens – e também metonímica – pela qual um traço sugere a totalidade. O corpo estendido no chão, a mão alçada à espera de ser afagada, e eis que o atropelado revela seu drama. A mão que espera, mais do que o beijo propriamente dito, diz da agonia do moribundo que suplica um gesto de compaixão. O ventre projetado à frente, o andar compassado, e temos delineados os antagonistas, que ostentam indiferença obesa diante da desgraça alheia. As mãos estendidas à frente, enquadrando

¹⁷ Cristiane Paoli Quito, entrevista à autora; transcrição de áudio, São Paulo, 2009.

¹⁸ “Núcleos de cena” e “códigos de movimento” são termos do vocabulário empregado pela diretora. Por outro lado, se faça uma distinção entre gesto e movimento, ao longo de todo o artigo, isso se dá apenas para facilitar o entendimento, pois, a rigor, neste caso, gesto e movimento são uma unidade, um mesmo traço.

a cena, ou o dedo apontando em riste denunciavam a sanha persecutória da imprensa e da opinião pública.

A adoção de mais de uma personagem por ator dá-se naturalmente como exigência do próprio caráter da *performance*, uma vez que a atribuição de um único personagem a cada ator representaria uma fixação que impediria o jogo improvisacional, além de significar uma perda no que concerne às ocorrências coreográficas que ensejam “as ilusões de unísono, as ilusões de composição”, como a elas se refere Quito. Ao usar o termo “ilusão” ela sinaliza que, nessas ocorrências, o espectador vê, ou tem a impressão de ver, uma composição definida *a priori*, um desenho de movimento coletivo “marcado”, e não uma sincronia propiciada pela técnica improvisacional e pela conectividade fortemente estabelecida entre os atuantes.

Os jogos entre os atores formam desenhos coreográficos que se constituem por contaminação, assimilação ou contraste, em agrupamentos que vão do duo ao grande coletivo. Nessas configurações coletivas, os atores partem do *gestus* que define cada personagem – e que é comum a todos os que replicam as mesmas personagens –, realizam suas construções individuais e retornam ao *gestus*. O jogo cênico ganha, assim, uma configuração de caleidoscópio, no qual as imagens se formam e se dissolvem em outras imagens, preservando, cada uma delas, uma estrutura de figuras similares reproduzidas em fundo de espelho.

Por outro lado, as partituras de gesto/movimento, ao constituírem-se em *acervo*, no ato, diante do olhar do espectador, e ao se repetirem na dinâmica da cena, facilitam o reconhecimento das personagens e têm função narrativa, como em qualquer sistema que se vale – como na *commedia* – de uma galeria de tipos. Nesses momentos, os gestos/movimentos *contam* a história, seja por remissão ao texto rodriguiano, pela recuperação dos elementos-chave da fábula, ou por repisar os mesmos motivos de movimento – como os giros, por exemplo, nascidos diretamente do “material para coluna” –, nos dois casos constituindo os “núcleos de cena”, como os denomina a companhia. A passagem de um a outro personagem, na cena improvisacional, pode se dar pelo uso de alguns (poucos) objetos de cena, como um chapéu, ou um jornal, ou simplesmente pela adoção dos códigos gestuais/de movimento, produzidos pelo procedimento de condensação que estrutura o material dramaturgício, aí incluídas as personagens.

O melodrama está para **O BEIJO** como o cinema de suspense para **INFLUÊNCIA**. A gestualidade insinuante e a movimentação sorrateira do primeiro espetáculo ganham agora crispamento e contorção, assim

como o humor se esfumaça em favor de uma dramaticidade maior. Porém, por não traduzir sentimentos ou emoções, por negar os constituintes psicológicos das personagens, a expressividade desloca-se dos rostos – onde habitualmente se concentraria – para os corpos: são eles que escrevem/descrivem a ação no espaço.

O BEIJO estreou num dos andares elevados do Sesc Paulista, em um espaço polivalente, uma ampla sala de formato retangular, mais comprida que profunda, na qual os espectadores distribuíam-se ao longo do eixo longitudinal. No fundo, pela parede envidraçada, vislumbravam-se as janelas iluminadas do edifício em frente.

Diferentemente de **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**, que se exibia em disposição frontal, **O BEIJO** transcorria distribuído pelo espaço, muitas vezes fragmentado em focos de ação simultâneos. No geral, as entradas e saídas dos atores-bailarinos determinavam o recorte da cena, conduzindo o olhar do espectador. Os deslocamentos e as pulsações do espaço provocados pelos agrupamentos dos *performers* eram acompanhados pela sonoplastia e pela iluminação, igualmente integrantes da estrutura narrativa.

A trilha sonora era executada ao vivo por um trompetista e uma figura mista de DJ, cantora e *performer*.¹⁹ O “tapete sonoro”, constituído principalmente por repertório jazzístico, ora parecia determinar o jogo, ora parecia determinado por ele. “Algumas músicas são temas dos personagens e outras dos ambientes, paisagens, pensamentos e sentimentos dos personagens”, explica Érika Moura.²⁰ Essa condição não é percebida pela plateia, mas, para os *performers*, “todas essas informações se transformam em camadas para o jogo e para o roteiro da improvisação do espetáculo”, complementa a atriz.

Integrada à sonoplastia e ao jogo improvisado dos atores, a iluminação soube tirar proveito das luzes ao rês do chão, do recurso de refletores enfileirados e focos giratórios, do uso da fumaça, produzindo efeitos que variavam da quase penumbra, passando pelos fortes contrastes de claro/escuro, até o tingimento da cena com tons dominantes, como o obtido pelo uso de lâmpadas fosforescentes vermelhas. Em muitos momentos, zonas de profundo contraste entre luz e treva, produzidas por focos fortemente recortados, tornavam-se, pelo jogo de entra-e-sai dos atores, lugares

19 Respectivamente, Cláudio Faria e Natalia Mallo.

20 Érika Moura, atriz do espetáculo, informação prestada diretamente à autora. Além dela, o elenco de atores-bailarinos de **O BEIJO** é integrado por Gisele Calazans, Lívia Seixas, Tica Lemos, Alex Ratton, Cristiano Karnas e Diogo Granato

“dramaticamente densos”.²¹

A combinação de todos esses recursos na estrutura dramática exige do espectador uma atitude seletiva, de filtragem dos elementos para a constituição do seu espetáculo particular. Aqueles que já conhecem *O beijo no asfalto* não têm dificuldade em reconstituir na memória as personagens e a trama da peça original; quem não o conhece, pode construir em sua imaginação uma trama de suspense e drama. Em qualquer das hipóteses, o espectador pode simplesmente renunciar a qualquer enredo e desfrutar da vertigem provocada pelas composições coreográficas que se formam e se desmancham à sua frente, como imagens de um caleidoscópio, sem necessidade de aludir a quaisquer referentes dramáticos. Neste caso, a capacidade de o espectador perceber a sagacidade do jogo improvisacional é um fator que aumenta o prazer da fruição.

O BEIJO da **NOVA DANÇA 4** realiza dois movimentos em relação ao texto original de Nelson Rodrigues: um no sentido de aproximação, ao revelar a possibilidade de converter a dramaturgia rodriguiana ao substancial, a seus traços essenciais, despojando-a de seus “pequenos dramas” – a expressão é da diretora, referindo-se aos nós dramáticos em segundo plano – e traduzindo gestualmente e *em movimento* o esquema melodramático que a sustenta; conseqüentemente, num segundo plano, abre o texto rodriguiano para a intertextualidade e para novas edificações semânticas, dispondo-o para o diálogo com a dança, a música, a arquitetura, a iluminação, até mesmo o silêncio – também entendido como a ausência da palavra.

A **NOVA DANÇA 4** acaba de estrear a terceira parte da **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, no mesmo eixo da experimentação dos dois espetáculos anteriores, mas agora voltando-se para a comédia, mais especificamente sob a *influência* de Jacques Tati.

O fechamento da trilogia não significa um término; antes, configura o trabalho da Companhia como um *work in process*, no sentido mais rigoroso do termo: uma obra que se processa no tempo, sempre em movimento, que não visa à completude, mas à especulação das possibilidades de desdobramentos, a partir de hipóteses artísticas bem estabelecidas. Isso vale para cada obra da **TRILOGIA** em particular e para a **TRILOGIA** como projeto. •

—
ESTE ENSAIO FOI PUBLICADO ORIGINALMENTE NA REVISTA FOLHETIM, ESPECIAL NELSON RODRIGUES. RIO DE JANEIRO, TEATRO DO PEQUENO GESTO, NO. 29, 2010/2011, PP. 62-75

21 No programa da peça, a iluminadora Marisa Bentivegna também assina o quesito “espaço”, já que não há propriamente uma cenografia, ou grande parte dessa função é preenchida pela iluminação.



LÍVIA SEIXAS (ESQ.) E NATALIA MALLO (DIR.)
EM *O BEIJO*
SESC AVENIDA PAULISTA
FOTO: OTÁVIO DANTAS

A respiração se faz pelo pé, o corpo começa na memória

O Tráfego da Nova Dança 4 | Silvana Garcia

TRÁFEGO
SESC POMPEIA
FOTOS: ROGÉRIO ORTIZ



Para o estudioso americano Marvin Carlson, o teatro é, no seu âmago, uma máquina da memória. A cada vez que o fenômeno da cena se realiza, ele, o teatro, atualiza as muitas camadas de memória que o compõem. Assim também é o ator, que acumula as experiências sensíveis durante sua trajetória artística e as armazena no corpo, que se constitui como acervo memorioso. Essa memória sempre se manifesta, de uma ou outra maneira, toda vez que o ator aciona o seu corpo cênico. Isso faz parte de sua técnica e a maturidade artística certamente tem a ver com o modo como ele acessa, põe em movimento e renova esse corpo-memória. Isso contraria a ideia de que o teatro é sempre uma primeira vez; na verdade, ele é *sempre muitos em um mesmo que sempre se manifesta pela primeira vez* – diferença sutil, mas, ainda assim, diferença.

Por outro lado, esse corpo-memória também pode ser intencionalmente construído e fomentado, como ponto de partida de um processo de criação. O corpo atua como operador de uma mimese: algo que foi observado/ vivido e que é trazido para o corpo, não necessariamente como cópia, mas

transformado, mimese como recriação. A memória é o ninho da criatividade do ator. Ela é o centro nervoso que ativa a máscara, que enforma o corpo na máscara.

Em um trabalho de base improvisacional, esse acionamento da memória corporal é circunstância primária para a instalação da dinâmica do jogo, seja nas formas mais codificadas, como nas máscaras tradicionais da *Commedia*, seja em uma experimentação contemporânea no terreno das artes fronteiriças como a dança-teatro.

Em sua **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, a **NOVA DANÇA 4** realiza um empreendimento que tipifica essas relações, a começar pela própria ideia de abrir, como campo temático, as referências externas que inspiram o trabalho dos atores-bailarinos. Para compor a **TRILOGIA**, o coletivo traçou um caminho que partiu do referente cinema, passou pelo teatro e retornou ao cinema, agora em chave cômica. Instalados ambos na tradição cinematográfica, **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS** (2008) sustentava-se na exploração dos clichês do melodrama e do gênero do suspense, enquanto **TRÁFEGO** (2011) apropria-se de algumas máscaras cômicas,

em especial a criada por Jacques Tati²². Neste último espetáculo, a diretora Cristiane Paoli Quito buscou dar continuidade à investigação de uma dramaturgia da cena a partir da improvisação, agora relacionada com o corpo-cômico.

Diferentemente de **O BEIJO**, que se apoiava na trama de Nelson Rodrigues, **TRÁFEGO** apresenta uma narrativa, mas não conta nenhuma história. Sua construção dramática tem por base séries de *ocorrências*, à maneira dos *lazzi* e das *gags* cômicas, urdidas sobre um eixo narrativo constituído simultaneamente pelos deslocamentos, ações e interações dos atores, pela sonoplastia e pela iluminação, executadas ao vivo. O trabalho dos atores revela-se na emergência das máscaras cômicas, momentos

22 Tati e o filme do qual o coletivo toma emprestado o título são a principal referência, mas no processo de pesquisa, como aponta Quito, há também remissões a Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Jerry Lewis, e também palhaços nacionais, como Oscarito e Didi Mocó (Renato Aragão). Cristiane Paoli Quito, entrevista à autora, São Paulo, 16 de março de 2011. Todas as citações atribuídas à diretora, a partir de agora, referem-se a essa mesma entrevista.

em que discernimos os atributos das figuras que os inspiram: o trotar de M. Hulot, o acrobatismo de Lloyd, o semblante impassível de Keaton, a desorientação de Lewis.

Há um roteiro, um *canovaccio* que sustenta o esqueleto das improvisações, talvez perceptível para quem assiste mais de uma vez ao espetáculo. Ele sugere a duração de um ciclo solar: da entrada dos músicos, que anunciam a aurora assoviando uma canção, seguido do despertar preguiçoso dos atores bailarinos, até o último bocejo que anuncia o cair da noite, quando todos se põem a dormir num amontoado coletivo. Entre uma ponta e outra, os *clowns* – suas roupas coloridas e extravagantes não deixam dúvidas sobre a natureza de suas presenças – realizam suas partituras e seus deslocamentos, sempre em ritmo marcado, às vezes frenético, cruzando o palco em todas as direções, abrindo e fechando composições coletivas à maneira das imagens de um caleidoscópio.

Como nos trabalhos anteriores, a iluminação e a sonoplastia dialogam com os atores, ora dando-lhes os caminhos – às vezes literalmente desenhando-os com a luz e também oferecendo o clima rítmico e melódico –, ora dando sustentação aos

motivos que os atores desenvolvem.

Essa estrutura feita de fiapos narrativos e células cômicas assemelha-se nitidamente àquela que encontramos nos filmes de Jacques Tati: nos termos do próprio *clown*, trata-se apenas de “realidades evocadas” por meios de diálogos que são também eles apontamentos, fragmentos de conversas ordinárias²³. No palco, como na tela, as figuras vagueiam, espreguiçam, apertam-se as mãos, andam de bicicleta, de ônibus, dançam, organizam o trânsito e realizam outras tantas ações que remetem a situações que são parte do cotidiano, das relações sociais, da vida urbana – o cômico se instala folgadoamente no transcorrer dos acontecimentos mais corriqueiros.

O fleumático M. Hulot que inspira os atores bailarinos é a grande criação de Tati e figura central da melhor porção de seus filmes. Em *Trafic* (1971), M. Hulot é o projetista de um veículo utilitário adaptado para camping que o personagem está

23 Em entrevista que integra o documentário *Nos passos de M. Hulot* (1989), de Sophie Tatischeff, in Jacques Tati, *Trafic*, DVD, Magnus Opus, 2008.

encarregado de acompanhar em viagem de Paris a Amsterdã, onde se realiza uma feira de automóveis. No desastrado trajeto até a feira, durante o qual acontecem sucessivos acidentes, Tati faz da câmera um observador sensível e malicioso da relação do homem com a máquina. Mesmo estando o filme situado a maior parte do tempo nas zonas rurais e urbanas periféricas de uma Europa do começo da década de 1970, ainda assim Tati extrai humor daquilo que se anuncia como a calamidade do futuro: acidentes de trânsito, engarrafamentos, desatinos sobre rodas.

Em **TRÁFEGO**, a transposição das figuras da tela para o palco se dá por meio de breves partituras, ou *núcleos de cena*, coletivamente codificados e executados – estrutura que em sua essência reproduz a dinâmica do jogo improvisacional já presente nos dois trabalhos anteriores da **TRILOGIA**. Preparadas por entradas e caminhadas pelo palco, essas ocorrências, a partir do momento em que se configuram, remetem ao repertório de situações cômicas assimiladas dos filmes e rearticuladas pelos atores.

Reconhecemos ali retalhos de situações que arrematamos com vestígios de nossa própria memória: são passantes que se

cumprimentam reverentemente, diligentes guardas de trânsito com seus apitos e braços esticados, às vezes girando sobre o próprio eixo, policiais correndo atrás de supostos meliantes. Reconhecemos também a pantomima da luta de boxe, grande *hit* da carreira de Tati no teatro de variedades, e a corrida de bicicleta de *Escola de carteiros* (1947). E, para quem assistiu aos dois espetáculos anteriores da **TRILOGIA**, identificamos ainda referências a **O BEIJO**, por meio da figura estatelada no chão com a mão alçada para o alto, e a **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**, por suas figuras de capa que se deslocam sub-repticiamente pelo espaço, valendo-se da luz penumbrosa ao som do solo de trompete. As situações estão apenas sugeridas, como diz Tati, “oferecendo imagens ao espectador”, sem contudo pretender “decifrá-las”²⁴. Isso requer sutileza e concisão, qualidades que o grupo vem amadurecendo a cada nova etapa.

Em **TRÁFEGO**, a construção da presença é trabalho delicado. Não é fácil o corpo cômico. Naturalmente, o trabalho com o palhaço, o conhecimento da *Commedia* e o domínio do jogo improvisacional que constituem a linguagem do grupo fornecem a base necessária para o desenvolvimento do cômico. Porém, fora do âmbito mais estruturado da mímica e da pantomima, o que faz rir em um corpo-que-dança?

Os clowns de **TRÁFEGO** exploram com consciência os jogos de cena, as substituições paródicas, as repetições e redundâncias, as exibições ridículas, e toda a série de procedimentos que compõem o repertório dos tratados cômicos, Bergson à frente²⁵, sempre em triangulação com a plateia. Para a tradição do palhaço, o erro e o imprevisto são elementos que trabalham em favor da ocorrência cômica. A habilidade do ator revela-se na engenhosidade como o acaso, o acidente, o equívoco, são por ele abraçados e insuflados, “até se tornarem um problema maior”, como diz Quito. Em **TRÁFEGO**, essa condição está muito bem resolvida, em especial em sua dimensão mais complexa, que é a ordenação dos motivos cômicos em uma dinâmica coletiva. Ao espectador se oferecem performances individuais – um ator que tropeça sem querer em um refletor e fica obrigado a “resolver” a cena – mas os momentos de maior hilaridade são sempre os que resultam de *imbróglis* coletivos, seja os *pas de deux* românticos que se transformam

em desajeitados corpo-a-corpo, seja a disputa pelas janelas de luz projetadas no piso em ritmo de reboleante rock and roll.

No entanto, os momentos coletivos e as partituras compartilhadas não empanam as individualidades, as construções particulares. O conjunto fica ressaltado pela composição das diferenças, às vezes sutis, da gestualidade, da extensão do corpo, da expressividade própria de cada um. É preciso para tanto um corpo desdobrado, expandido, que preserve seus motivos, ao mesmo tempo em que compõe com o outro. O espectador atento verá formarem-se em cena os momentos corais, acompanhando cada bailarino na armação dos uníssonos.

Em um espetáculo de natureza improvisacional, esse é um resultado desejado e cuidadosamente construído. Na **NOVA DANÇA 4**, a cada espetáculo, ao acervo de técnicas já acumuladas (contato-improvisação, *parkour*, aikidô), acrescentam-se novas práticas que se insinuem como o melhor caminho para se superar os obstáculos e as dificuldades. Na preparação de **TRÁFEGO**, buscando solucionar a equação corpo cômico/dinâmica coletiva, Quito explorou o movimento de pés/pernas – essencialmente, o caminhar – associando-o à respiração: “A respiração é uma fonte de conexão; quando todo mundo respira junto, a gente começa a andar junto, começa a ter uma escuta maior”. Para Quito, trabalhar a dinâmica do movimento a partir da respiração promove um resultado mais orgânico e coeso, no que concerne ao coletivo, e mais fluente, do ponto de vista da evolução no espaço.

Essa respiração que move os pés é a mesma que aciona o processo de mimese. Não é da cópia do que foi visto que nasce o desenho da personagem; a criação vem da dinâmica dos exercícios, que trazem para o corpo a memória das referências armazenadas. Foi por meio desse jogo que chegaram aos “passos” tão característicos das personagens de Tati.

A relação não é causal; na verdade, esse processo de construção encontra-se em um contexto mais complexo, de longa experiência de apropriação de técnicas, de descobertas e experimentações. Tangencia também outras noções e processos, que instrumentam o ator no momento da criação, em chave pessoal e em seu empenho em reelaborar de uma forma própria tanto aquilo que absorve durante o processo quanto aquilo que se encontra acumulado em sua memória corporal. Para Quito, quando esse mecanismo é acionado, “todo um sistema gerencial do corpo passa a oferecer camadas de memória”. Essa visão sistêmica está associada ao fenômeno da *propiocepção*, a percepção de si mesmo e do

corpo em movimento: “no momento em que você realiza um desenho externo do corpo, você procura internamente qual é a sensação que isso provoca e isso leva a uma questão de memória, memória que é percebida, vivida, mas memória que é também de um externo, de um coletivo – eu posso não ter passado pela mesma dor que você, mas eu percebo você em dor, percebo você em extensão”, esclarece a diretora.

Para além do trabalho de construção da performance dos atores, no particular e no coletivo, esse processo de criação também se encontra desenhado no espaço da cena. Trabalho igualmente facilitado por estar focado na performance do andarilho Tati e no modo como a personagem se desempenha no tempo-espaço do filme. “Tati é composição, ele está em composição o tempo todo, com o espaço e com os outros”, diz Quito. De fato, quem assiste a *Trafic* (ou a *As férias de M. Hulot*, ou a *Meu tio*) percebe como os planos abertos de Tati estão pontuados por detalhes, pequenas ações ou eventos que se sobrepõem aos que ocupam o primeiro plano e toda a cena encontra-se assim desenhada/coreografada por essas intervenções, que dialogam entre si, seja por eco ou por contraste. Essa seria uma das chaves cômicas do diretor, que deixa o olhar e a atenção do espectador em permanente alerta. É essa tensão que alimenta as expectativas do espectador e que os eventos do espetáculo, seguindo as soluções clássicas do humor, satisfazem ou contrariam, em ambos os casos levando ao riso.

Em um espetáculo como **TRÁFEGO** – do mesmo modo que sua fonte de inspiração fílmica – o riso não é escancarado, apesar da incidência dos procedimentos do cômico farsesco por excelência – o cômico do mecânico, do desajeitamento, do desacerto, do alheamento ridículo das personagens. Há, como já foi dito, uma delicadeza no jogo entre os atores que, mesmo nos momentos de maior frenesi, tempera nosso riso com o encantamento pela percepção do próprio jogo: as soluções que se armam para as dificuldades do imprevisto, a prontidão e a destreza com que os bailarinos executam suas partituras e constroem os momentos coletivos, enfim, aquilo que revela a própria natureza do espetáculo e que nos converte em espectadores expertos, aptos a perceber os *urdimentos* da cena. E quando, por fim, esses *clowns* bailarinos se recolhem ao som de *Dream a little dream of me*, e nós relaxamos na cadeira, ainda nos acomete um suspiro de enternecimento ao percebermos, na penumbra que cai, nos corpos encolhidos e amontoados, pares de pezinhos suspensos a um palmo do chão... •



TRÁFEGO
CCSP E SESC POMPEIA
FOTOS: CATARINA ASSEF



24 *Ibidem*.

25 Refiro-me ao clássico *O Riso*, de Henri Bergson (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

DRAMATURGIA DO IMPROVISO

O conceito e o corpo | Rubens Rewald

INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS
CCSP
FOTOS: ROGÉRIO ORTIZ

Estou ligado à **CIA. NOVA DANÇA 4** desde 1999, época da construção do espetáculo “Acordei Pensando em Bombas”. Cristiane Paoli Quito, com quem já tinha trabalhado em três espetáculos teatrais como dramaturgo, convidou-me para ser o dramaturgista da **CND4**. Aceitei, instigado pelo desafio da empreitada. Como trabalhar a dramaturgia num grupo cuja mola mestra era a improvisação?

Assisti a alguns ensaios, num horário difícil para mim, início da tarde, quando sou tomado por um sono invencível e, claro, acabei cochilando em tais ensaios, para total constrangimento meu frente ao grupo. A estrutura dos ensaios seguia uma certa dinâmica: conversa, aquecimento, algum exercício proposto e tiro de improvisação (um ensaio corrido, como se fosse um espetáculo, sem interrupção). Após o tiro, discussão do que havia acontecido de interessante e problemático no corrido.

O tema do espetáculo era o da indignação do cidadão comum frente aos escândalos políticos, especialmente a corrupção. O que fazer? Como protestar e exigir uma mudança numa época tão esvaziada de discussões e utopias? Como agir politicamente?

Um dos comentários recorrentes após os tiros corridos era a falta de clareza dos bailarinos de suas intenções e sentidos em cena. O que eles estavam querendo dizer? Nesse momento, senti a possibilidade de uma ação mais propositiva por parte do dramaturgista. Levei num ensaio um texto de Robert Darnton sobre a Revolução Francesa, “O Beijo de Lamourette”. Tal texto falava sobre o estado de espírito da população logo

após a queda da Bastilha, um estado de euforia pela queda de um regime que parecia imortal. Dois termos se destacavam: possibilismo (sensação de que as utopias, os sonhos e os desejos são possíveis) e liberação da energia utópica (estado de euforia e libertação pela vitória revolucionária).

Lemos o texto juntos, discutimos e Quito propôs um tiro. O resultado foi arrebatador! Os bailarinos fluíram como nunca, várias imagens se formaram, as intenções eram claras e fortes. Após o corrido, o entusiasmo foi grande. Os bailarinos disseram que a leitura do texto foi fundamental, pois os alimentou temática e conceitualmente. Houve

uma verdadeira liberação de energia utópica e o possibilismo ecoou livre entre eles. Percebi então que, assim como Tica Lemos se colocava como a preparadora corporal do grupo, eu poderia ser um preparador textual, focado no conceito do espetáculo, alimentando os bailarinos com sentidos, textos, estímulos teóricos.

O espetáculo estreou de forma vigorosa e todos apontaram aquele tiro do possibilismo como um divisor de águas no processo. Isso me deu confiança para continuar meu trabalho de dramaturgista no grupo. Claro, sempre havia desconfiança, principalmente de terceiros, afinal o que um dramaturgo



faz num grupo de contato/improvisação? Tal desconfiança atingiu o ponto mais alto numa apresentação em Lisboa, na Fundação Gulbelkian, quando simplesmente meu nome foi excluído do catálogo do evento, pois os organizadores consideraram um erro da produção, ao enviar os nomes, ter incluído um dramaturgo num grupo de improvisação.

Mas nada como um espetáculo após o outro, e então encenamos várias apresentações com diferentes estímulos como “O Homem Cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda e “Mil Platôs”, de Deleuze. Até chegarmos a 2002, com “Palavra, a Poética do Movimento”. Nesse espetáculo, o texto passava a ter peso fundamental, junto com a dança. A palavra deveria ter a mesma importância do movimento.

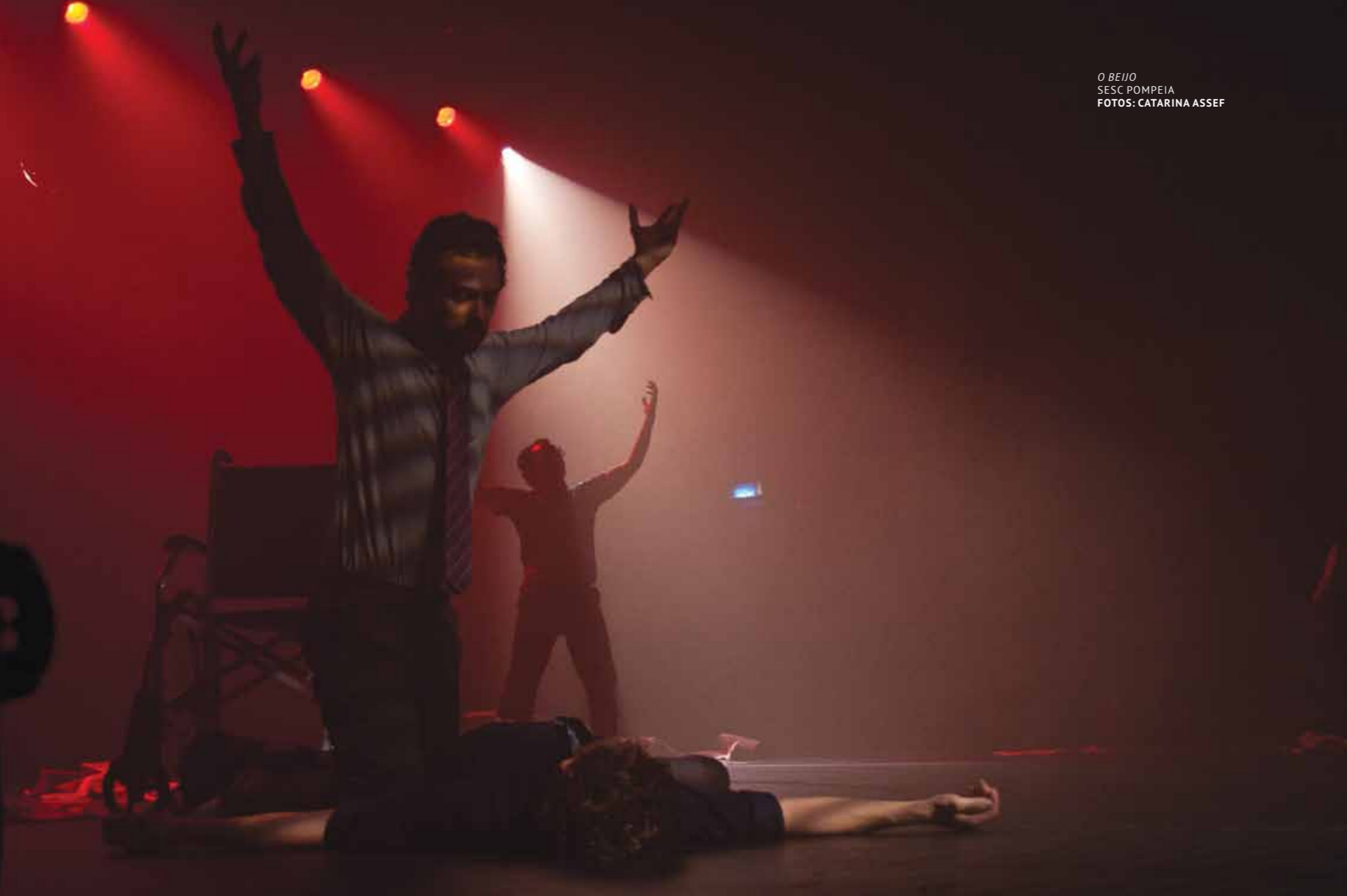
Criamos o conceito de “compêndio”, isto é, um conjunto de textos que os bailarinos

deveriam dominar para jogar com eles no espetáculo. Vários textos foram incorporados, como “Romeu e Julieta”, “Hamlet”, “Homem Cordial”, “Ética”, “Beijo de Lamourette”, “Mil Platôs”, alguns textos de minha autoria, entre outros. O critério foi puramente orgânico, ou seja, textos que já tivessem sido trabalhados pela companhia ou pela diretora numa época recente. O compêndio criava um vocabulário comum entre os bailarinos que poderiam usá-lo da forma mais livre possível, podendo recriá-lo, subvertê-lo, pervertê-lo. Assim, com esse vocabulário comum, os bailarinos tinham uma rede de proteção, uma base dramática que facilitava a expressão dos diálogos em cena, tirando a pressão da construção textual e liberando a dança e os movimentos dos bailarinos. A estratégia do compêndio é até hoje um sustentáculo textual da **CND4** em seus espetáculos.

Em 2004, a presença do texto se radicalizou com o espetáculo “Vias Expressas”, no qual os bailarinos criavam seus textos, com a mesma liberdade com que criavam seus movimentos. Foi um processo muito intenso, no qual trabalhei com os intérpretes estratégias e ferramentas para criação de textos. Narrações, descrições, diálogos, pontos de vista, memórias, listas, enfim, um arsenal de formas narrativas que eles poderiam lançar mão em seu processo de improvisação textual. E, lógico, o compêndio continuava à disposição, agora acompanhado das criações dos intérpretes em tempo real.

Pode-se dizer que esse momento foi o ápice de minha atuação na companhia. Após “Vias Expressas” continuei acompanhando o grupo, mas com uma distância maior, devido ao meu envolvimento crescente com o cinema. Mesmo assim, tive participações pontuais interessantes na **TRILOGIA**:

Em 2008, na elaboração de **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**, Quito conversou comigo e falou sobre o desejo de utilizar o cinema de suspense como estímulo ao grupo, os filmes *noir*, especialmente os de Hitchcock. Mas ela sentia que os intérpretes travavam na hora de falar em cena, não vinham textos interessantes ou que dialogassem efetivamente com aquele universo. Ela me pediu para criar um “compêndio” de falas que remetesse ao imaginário do filme *noir*. Sem ver nenhum ensaio, elaborei um conjunto de falas, que tivessem esse espírito de mistério, investigação, assassinato, segredos, paixões proibidas, *femme fatales*. Entreguei a Quito o compêndio e disse que ele era só um estímulo inicial, que poderia ser aprofundado e transformado pelos bailarinos intérpretes. Qual não foi a minha surpresa quando fui assistir ao espetáculo em sua segunda semana e reconheci as frases, expressas pelos bailarinos em cena, quase que literalmente como eu as tinha escrito. Soube depois



O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTOS: CATARINA ASSEF



que tal compêndio liberou os bailarinos a descobrirem o movimento espacial do projeto, pois se sentiam mais seguros com o texto.

Em 2009, na construção de **O BEIJO**, espetáculo inspirado em “O Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues, propus uma discussão teórica com o grupo sobre o melodrama, gênero ligado não só à peça, mas como a praticamente toda a obra de Nelson Rodrigues. Várias questões ligadas ao melodrama vieram à tona na discussão, como o desejo mimético, a ausência de ambiguidade, a música, a redenção, os valores morais, o *tableau*. Particularmente a noção de *tableau* foi muito estimulante para Quito e o grupo. A ideia de uma imagem que mostrasse de maneira cristalina as forças dramáticas em jogo, quase que congelando a cena, como se fosse um quadro, mostrou-se muito útil para Quito pensar a encenação. Afinal os bailarinos poderiam, a todo momento, montar *tableaux*, ou seja, com seus corpos proporem cenas que dialogassem com o universo dramático da peça de origem. Essa estratégia facilitaria a construção da narrativa por parte dos bailarinos. Eles não precisariam contar uma história, mas de tempos em tempos formarem

tableaux e, através dessas imagens, irem propondo fragmentos da trama que seriam montados pelo espectador.

Já em 2010, no processo de **TRÁFEGO**, a minha participação foi bem específica. Li uma peça de Georges Feydeau com o grupo e discutimos a presença e a articulação da comédia, particularmente as estratégias do autor para construir o humor. Como era uma peça de Feydeau, concentramo-nos na discussão do *vaudeville* e, em especial, do *quiproquô*. Difícil dizer o que tal encontro repercutiu no grupo para o espetáculo. Mas sempre há algum tipo de ressonância, em maior ou menor grau.

Em suma, o diálogo entre a dramaturgia e a **CIA. NOVA DANÇA 4** sempre foi intenso e profícuo, pois o intérprete (bailarino, ator ou músico) em cena está sempre narrando algo, transmitindo alguma ideia ou imagem ao espectador. Quando ele tem noção de tal potência narrativa, sua presença cênica cresce, assim como a sua inter-relação com o público. Portanto, nos espetáculos da companhia, a ideia, o movimento, o conceito, a palavra, o sentido, a trama e o gesto caminham sempre juntos, num movimento ora harmônico, ora conflituoso, mas sempre provocativo. •

TRÁFEGO
SESC POMPEIA E CCSP
FOTOS: ROGÉRIO ORTIZ (ACIMA)
E CATARINA ASSEF (ABAIXO)



| Steve Paxton

ISABEL TICA LEMOS EM O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

Maybe no one but the dancers think of the mystery of dance. I mean, people will dance, they seem always to dance. It is a statement by their body, saying, Hey, out of the reaching and crawling and walking and running in play, out of the games of the body, the ones we make in the sunset which excitingly take us into night, the games organized where teams play their bodies against one another... out of all this physical life there is another step, sometimes a step of alignment with rhythms of drums or voice, alignment with the time of sounds, alignment to eruptions of feelings from the heart, something beyond the normal; as the poet takes the normal words, anything really, and lets us hear ourselves revealing everything while even still managing to inquire, How are you, and your family, all well? That is the surface which will be apparently undisturbed, just a woman moving in the space, or moving the space, as the words float in the air but begin to suggest the fear we hope no one will feel, and the lineage which has finally produced every face we see, even you. The man, and what a word that is, "man," which are three letters which we instantly contest at the ready nothing neutral there, much depending upon, yet when we see man dancing then even man can bring us joy, joy at the lack of war or crime or darker orders impossible in the time of dance. Man playing gravity, reminding our other side that it was not always so nor will it always be like this.

But it is the dancers who pursue this chance of movement life. Not just the sweating and taking muscle stretch to new extremes, not just causing limbs, the legs and arms meet at new and unexpected angles, and not only thump thump, the ancient necessary one two three four five... of steps to take us about the world, but somehow with cooperation of all the body, the feet express so many times, ah, this is the message to the earth which must listen to all our steps, seismic telegraphic pressure from all heels mostly thump, thump, but also some thumpity pause, thump, thumpity. Earth, we are the animals which can Samba. Earth, listen to the absence of steps as we leap across, listen to what we have done with the idea of rhythm. •

NOVA DANÇA ON EARTH / NA TERRA

Talvez ninguém além dos dançarinos pense no mistério da dança. Quer dizer, as pessoas vão sempre dançar, parecem sempre dançar. É uma declaração de seus corpos que diz: ei, além de alcançar e rastejar e andar e correr em jogo, além dos jogos do corpo, os que jogamos ao pôr do sol e que excitadamente nos levam para dentro da noite, os jogos organizados onde times jogam seus corpos uns contra os outros... além de toda esta vida física, existe um outro passo, às vezes um passo de alinhamento com ritmos de tambores ou voz, alinhamento com o tempo dos sons, alinhamento com erupções de sentimentos do coração, algo além do comum. Assim como o poeta pega as palavras comuns, ou qualquer coisa que seja, e nos permite ouvir a nós mesmos e tudo revelar, ao mesmo tempo em que ainda conseguimos perguntar: como vai, e a família, tudo bem? Esta é a superfície que aparentemente não será perturbada, apenas uma mulher se movendo no espaço, ou movendo o espaço, enquanto as palavras flutuam no ar, mas começam a sugerir o medo que esperamos que ninguém sinta e a linhagem que finalmente produziu todas as faces que vemos, até você. O homem, e que palavra que é esta - "homem" -, cinco letras que instantaneamente contestamos nada de neutro ali, muito dependendo de, e no entanto, quando vemos homem dançando, até homem pode nos trazer alegria, alegria na ausência de guerra ou crime ou ordens mais sombrias impossíveis no tempo da dança. Homem jogando com a gravidade, lembrando nosso outro lado de que não foi e não será sempre assim.

Mas são os dançarinos que perseguem esta chance de vida em movimento. Não apenas suar e levar o alongar de músculos a novos extremos, não apenas fazer com que os membros, as pernas e braços se encontrem em novos e inesperados ângulos, e não apenas thump thump, o necessário e antigo um dois três quatro cinco... de passos para nos levar pelo mundo, mas de alguma forma com a cooperação de todo o corpo, os pés expressam tantas vezes: ah, esta é a mensagem para a terra, que precisa ouvir todos os nossos passos, pressão sísmica telegráfica de todos os calcanhares, principalmente thump, thump, mas também algum thumpity, pausa, thump, thumpity. Terra, nós somos os animais que podem Samba. Terra, ouça a ausência de passos enquanto saltamos para lá, ouça o que fizemos com a ideia de ritmo. •

