

segundo
movimento

A Trilogia Influência pela Cia. Nova Dança 4



...vontade de... contar (uma) história...

| Cristiane Paoli Quito

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

A **TRILOGIA** nasce como oportunidade para aprofundarmos questões suscitadas pela pesquisa **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**. Um “jogo de corpo” para que, novamente com apoio do Fomento à Dança, pudéssemos continuar a mesma pesquisa, mas realizar um novo espetáculo, com elementos continuados. A política de estreias, estreias e mais estreias estava nos esgotando, com valores pagos não condizentes a novas formulações, novos figurinos, novos cenários... Enquanto isso, mesmos intérpretes, cada vez mais maduros, precisando ser melhor remunerados, para permanecerem trabalhando juntos criativamente e com treinamento adequado.

Fim do Estúdio Nova Dança; vinda de ícones da improvisação (Nancy Stark Smith, Steve Paxton e Lisa Nelson) para compartilhar conhecimentos e realizar conosco a Série Antropofágica que, por fim, resultou na **SÉRIE INFLUÊNCIA!**

Improvisar ...misterioso verbo que indica o improvável, sugere instabilidade, vulnerabilidade, inspiração e tudo mais que pode acontecer.

Essa é nossa matéria-prima incandescente, irregular, genial, cheia de infinitas demandas, de olhares 360 graus... Deveria ser brincadeira, e se transforma em alto stress performativo...

Caos composição
teatro cinema dança música artes plásticas... necessidade, obsessão em fixar memórias momentos quadros instantes... efemeridades... passado futuro presente...

todas nossas referências nos servem... toda nossa existência nos serve... Hitchcock, Nelson Rodrigues, Jaques Tati nos iluminam... livres, sem julgamentos...livres...(será?)

tudo é influência, a vida é improviso.

COMEÇA AQUI: vontade de contar uma história.

Já havíamos contado histórias de Marilena Ansaldi e a trajetória da dança teatro, somada a nossos depoimentos pessoais. Tudo na borda entre movimento e palavra.

Queríamos voltar ao silêncio, aproximar-nos mais da dança e sua comunicação silenciosa. **Steve Paxton e Lisa Nelson estiveram conosco**, orientando-nos, compartilhando conhecimentos, momentos intensos, saudosos... Prêmio Funarte Klauss Vianna.

O Estúdio Nova Dança, que nos dera nascimento e nos abrigara por 11 anos, fechara... Hora de mudança, transformação...

Projetos, editais...

Vontade de continuar pesquisas... Movimento para Coluna de Steve, tão intenso... Só os movimentos de exercício espirais já são um mundo e, esteticamente, lindos e densos. Muito treinamento, ultrapassagem de limites, idades avançando, bailarinos mais maduros.

O que fazer?

Uma sensação de suspense no ar: figuras, imagens instigantes... influência de Steve... mistério...

Nossa linguagem é a improvisação em dança, mas minha trajetória em teatro sempre grita e pede para que uma história, mesmo que subjetiva, apareça... Lembrei-me de crimes insolúveis, que nos levaram ao mestre do cinema Hitchcock (com pitadas Truffaut) e,

também, às violências de nosso cotidiano, infelizmente... Vontade de trabalhar com cenário. Até ali, só o havíamos feito com iluminação – e que Luz! - de Marisa Bentivegna, otimizando orçamentos e realidades.

Surgiu, então:

INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS - corpos que caem, literalmente. **Corpos lançados de costas de uma plataforma de 2,80 m**, vertigem, Vertigo.

Fomos ao circo, *parkour*, massagem, muita tensão, perigo real, em total silêncio, sem música... No começo, dizíamos poucas palavras (legendas), depois silenciámo-nos por completo. Olhares prismáticos - essa era a intenção; nem todos (ou ninguém) veem o mesmo acontecimento da mesma forma; cada um vê o que quer, como quer, segundo sua ótica, interesse, viés... Pela primeira vez, escrevi um roteiro com cenas imagéticas para treinamento, com qualidades de movimento dos exercícios do material para coluna, de contato improvisação, de composição... O roteiro como indicação ou referência. A escolha de o quê fazer, no momento da criação do espetáculo, em frente ao público, é sempre do intérprete-criador. Soma-se à predileção do intérprete a “provocação” daquele que opera a luz (Marisa Bentivegna ou Maurício Paoli¹) fator essencial no jogo de nossa criação. A luz realiza recortes, focos, zoom, diluição, travelings... E tudo isso com coloração de TV em branco e preto.

Poucas apresentações – infelizmente, pouquíssimas - no Centro Cultural São Paulo, em junho/2008, mas com público surpreendente, principalmente para um espetáculo tão experimental e em silêncio.

Ainda era um embrião – por isso o chamamos de primeiros estudos. Na ausência da música, demos colorido aos figurinos de época à moda de Hitchcock. Fina a temporada, ficamos instigados pelo potencial, queríamos aprofundar, lapidar, ir além, principalmente na dramaturgia. Queríamos pesquisar como tecer a curvatura de uma trajetória dramática em dança de improvisação. Ademais, trabalhar com o suspense nos revelou a graça e a clareza dos gêneros dramáticos... Mais, queríamos mais!!!

Inventamos os “**Estudos Dramatúrgicos para a Influência da Improvisação**”, veio mais um Fomento à Dança e um Prêmio Funarte Myriam Muniz.

Nossa questão: “isso é Dança ou é Teatro?”, lançada no espetáculo “Palavra, a Poética do Movimento” e enfatizada posteriormente, no espetáculo “Experimentações Inevitáveis, Antropofágica 3” ficava mais clara, assumida... Faltam editais para as bordas, as intersecções de linguagens; mas, ao mesmo tempo, uma alegria reconhecer nosso intento de pesquisa reconhecido nas duas linguagens!

Eu vinha de mais uma imersão em Beckett² na Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP); deliciava-me com suas rubricas

¹ Marisa e Maurício realizam a operação de luz dos três espetáculos da **TRILOGIA**.

² Anos atrás, realizei outra imersão também na EAD, cujo resultado foi uma versão de “Esperando Godot” (1999).

CRISTIANE PAOLI QUITO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF



rigorosas e o primor de seu desenvolvimento dramaturgício. Na EAD, estudamos e montamos “Ato sem Palavras 1” e “Todos os que Caem”¹ o Teatro virou Dança. **E por que não fazer a Dança virar Teatro, ou seja, sem perder suas características, ser alimentada por conflitos teatrais?** Que textos poderiam dar sequência às questões de “Influência”? ... se jogou?! foi jogado?! assassino?! vítima?! polícia?! imprensa?! Tendência dramática, trágica, melodramática. Por que não Nelson Rodrigues? Queríamos aprender com os mestres; lemos e improvisamos as primeiras impressões dos textos de Beckett e de Nelson Rodrigues. Lemos “Vestido de Noiva”, depois “O Beijo no Asfalto” ... É esse!! Tem todos os elementos e fala de Brasil!

Procedemos como uma montagem clássica teatral: trabalho de mesa, leituras, análises, escolha de personagens para otimizar os estudos, decupagem de personagens - quem é quem dentro da trama, o que ele diz de si mesmo e o que os outros dizem dele. Tudo sempre no texto, pois quando o texto é bom, está tudo nele, não é preciso inventar, é só seguir as pistas, como em Beckett. Dele, estudamos a exatidão das rubricas de ações. Já as rubricas em Nelson (em “O Beijo no Asfalto”) não são de ação, mas de sentimentos...

O que fazer? Mais uma vez a pergunta se repetia. **Transformar o que se diz dos personagens (identidades) em desenhos corporais e dançar os sentimentos.** A identidade não é psicológica, mas sim desenho corporal. Todos deveriam fazer todos os personagens para que pudesse haver composição. Cada personagem, um mundo; complexidades... Simplificar, sem retirar a tridimensionalidade!

Cada personagem teria apenas três ou quatro desenhos corporais essenciais que os definissem (identidades). Os desenhos, construídos a partir da técnica que tenho desenvolvido com a companhia - o “movimento/imagem/ideia”² -, seriam completamente preenchidos por emoções e sensações. **A máscara é o corpo.**

Em “O Beijo no Asfalto”, temos uma forte tensão entre o **privado** (o olhar de dentro, da família) e o **público** (olhar de fora/social), um eixo para nossa encenação. Outros elementos centrais que ressaltam: bem e mal... drama... intimidade invadida... manipulação... curiosidade mórbida...

Em cada ambiente (ou circunstância), construímos um *tableau*, uma fotografia da cena preenchida, contribuição valiosíssima trazida à **CND4** por Rubens Rewald e exemplificada no filme de Bruno Barreto (também uma adaptação de “O Beijo no Asfalto”). Utilizamos de **recursos do melodrama**: os personagens são identificados por códigos visuais, e a música indica os sentimentos/emoções de cada cena. Mas, diferentemente do melodrama, na peça de Nelson

Rodrigues, não há redenção - é uma tragédia carioca!

Aprender os movimentos e desenhos corporais uns dos outros; desvencilhar-se da tendência de construir relações miméticas pela necessidade de “falar” e jogar todo o drama. A angústia, a ironia, a pureza de sentimentos no corpo ocupando o espaço, criando geometria, multiplicando corpos...

Dinâmicas, pausas, sustentações, repetições temáticas de movimento: *replay*, cânone, voltar, *rewind*. Jogos de composição e improvisação para que a Dança possa ser aquilo que a palavra não consegue dizer.

A parceria com o SESC Av. Paulista nos ofereceu um cenário incrível. Em junho de 2009, estreamos **O BEIJO**, um espetáculo horizontal, que ocupava todo um andar do prédio. O público visualizava a cena e, atrás dela, a janela de vidro, o espaço público da avenida Paulista, outros prédios e escritórios invadindo o espaço cênico. Como era uma continuidade, usamos os mesmos figurinos e o mesmo princípio de iluminação utilizados no primeiro movimento, mas **tudo parecia diferente**. A música sim, um elemento novo: o que antes era silêncio virou transbordamento musical pela intervenção de Natalia Mallo (secretária DJ) - uma alusão às cenas de escritório em Nelson Rodrigues - e Cláudio Faria e seu trompete (já uma “marca registrada” da **CND4**), compondo como testemunha no jogo de **O BEIJO**. Afinal, sempre há testemunhas.

Novamente, poucas apresentações; um pouco mais dessa vez, mas ainda insuficiente para nos sentirmos satisfeitos. Mesmo que crítica e público estivessem bastante empolgados com a nova empreitada (fomos indicados ao Prêmio Bravo na Categoria Dança 2009), mais uma vez tínhamos vontade de ir mais fundo, repetir, repetir, **repetir frente ao público o “irrepetível”, para dominar o indomável...** Sabemos que apresentar o espetáculo nos faz descobrir novas possibilidades e detalhes. O fazer traz ao intérprete a oportunidade de crescer, **amadurecer... criar asas**.

Nesse sentido, quando se faz teatro, as chances de temporada são maiores. E nós até que dançamos bastante, se nos compararmos a outras companhias de dança (porque, em geral, viajamos bastante), mas não o suficiente para uma significativa ampliação de público.

O dinheiro do Funarte Myriam Muniz atrasou e só recebemos o prêmio depois da feitura de **O BEIJO**. **A vida (sobrevivência) a partir de editais é uma loucura!** Quando ainda estamos em processo de pesquisa e recém estreamos um trabalho, já temos que nos mover para outro edital, a fim de tentar garantir a permanência da companhia. E, às vezes, nem mesmo nos damos conta das reverberações da pesquisa anterior... E então, deixamos de lado algo ainda novo, para articular uma nova história desconhecida, nova pesquisa, mesmo que seja uma continuidade.

Nossa curiosidade a respeito dos gêneros dramáticos para lapidar a construção dramaturgica ainda pulsava: o cômico.

Dança e comichidade. Inicialmente, imaginamos jogar com o quiprocó - literalmente, “confusão, tomar uma coisa por outra”. Talvez um pouco influenciados pela lembrança do teatro de *Boulevard*, cheios de entradas e saídas, enganos e desenganos. Fomos à dramaturgia: Rubens nos apresentou um *Vaudeville*, que lemos e rimos

bastante, mas não nos entusiasmos muito.

Por conta do prêmio, encontramos-nos para assistir referências cinematográficas cômicas. E, como minha formação em palhaço é muito forte, foi natural que muitos filmes fossem de **Buster Keaton, Charles Chaplin, Jerry Lewis, Peter Sellers e Jaques Tati. Foi delicioso!** Detalhes e mais detalhes: *zoom*, críticas, confusões, tempos e contratempos, sutilezas. Modernidades... Cotidiano sem conflito, mas com muita confusão, sucessos e fracassos. Realmente nos empolgamos: por que não voltarmos às nossas raízes, ao jogo do palhaço? Há muitos anos não o visitávamos. Dessa vez, poderíamos jogar com desenhos corporais que não fossem só os nossos - influência! - e trazer aos nossos corpos desenhos de outros: Jaques Tati (principalmente), além de Charles Chaplin e Buster Keaton...

Nesse meio tempo, mais um Fomento à Dança, viva! Para concorrer, comprometemo-nos a finalizar a **TRILOGIA**. Ou seja, a pesquisa daria origem a um novo espetáculo!

O que parecia simples mostrou-se complexo. Nunca havíamos trabalhado com cópia do movimento; até ali, os movimentos sempre haviam nascido do impulso interno para o desenho externo. Agora, a partir da respiração *So ku Shin* (respiração pelas solas dos pés) e dos movimentos da coluna (flexões e torções), tendo como base esses “palhaços míticos”, surgiram muitas linhas e movimentos em bloco, saltos e ritmos, *Parkour* em sala e raros movimentos sinuosos... Triangulação e comentários com a plateia; densidade e estados muito diferentes de **O BEIJO**. **A qualidade de dança emergiu ao longo da pesquisa, mas... e a dramaturgia?** Escolhemos o filme “*Play Time*” de Tati, pela falta de conflito; parecia fácil... Extremamente difícil. Escrevi novamente um roteiro de referência, autoinfluência do **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS**. Experimentamos, treinamos...

Próximo à estreia de **TRÁFEGO**, uma ótima notícia: ganhamos ProAC de Circulação para apresentações de **O BEIJO** (realizadas no Centro Cultural São Paulo em maio/2010). MARAVILHA! Exatamente o que queríamos: fazer mais! Realmente, foi muito bom, aprendemos muito. Nossos corpos, agora treinados para o cômico (mas ainda em construção), deveriam rapidamente relembrar as densidades dramáticas de **O BEIJO**. **Foi quase esquizofrênico, mas**

incrível! Demos um salto de qualidade e compreensão em **O BEIJO!**

(Só para constar, nesse meio tempo, criamos um espetáculo pop/dançante para nós e para o público - “E aí vamos dançar?!” -, mas isso é OUTRA história.)

Voltamos à sala de ensaio.

Nosso prazo para finalizar o Fomento se esgotara e estreamos em julho/2010. Ir ao palco foi um susto; nosso ensaio geral foi a noite de estreia (normal?). A luz agora se modificara, em cores e desenhos indicativos de situações; a música ganhara mais um elemento e se tornara um trio... ao vivo... numa posição de destaque na cena, citação explícita à festa de “Play Time”, de Tati. Treinamos para nos resolvermos em todas as situações, mas, como sempre, estudar e experimentar o novo para nos sentirmos mais plenos e seguros é sempre bom. Nossos espetáculos eram irregulares. **Pesquisa com data marcada para resultado não é fácil**. Ainda assim, tivemos noites felizes, completas de comunicação. Outras nem tanto...

E, novamente, a alegria de ver casas cheias. Inauguramos o Circuito de Dança SESC SP e circulamos por unidades da instituição entre julho e agosto de 2010. Tivemos boa divulgação e interesse de mídia e público em nossa nova jornada. Afinal, era estreia! E a mídia quer novidade... Para reestrear, o caminho é mais árduo. Ficou-nos uma pergunta, principalmente depois de sermos **agraciados com o Prêmio Governador do Estado na Categoria Dança** (aliás, uma honraria!): se fizessemos uma temporada longa, num mesmo teatro, teríamos público? Afinal, essa fórmula “poucas apresentações” aliada à “mudança constante de teatro/espacos” é cruel conosco, artistas. E também para o público, já que é difícil encontrar o que se quer ver, e os trabalhos sofrem mutações constantes em relação às dimensões dos espaços, qualidade de material, de luz, som, entre outros. Enfim, conseguimos parceria! O SESC Pompeia comprou **a ideia do amadurecimento da cena (como os vinhos...)** e quis reinventar seu lindo teatro, que até então estava reservado para música, principalmente, trazendo dança e teatro (e a música) de volta a ele. Re-estreamos com **TRÁFEGO!** Depois, **O BEIJO**...

Estamos exatamente neste momento! **(enquanto escrevo esta história)...**

1 Posteriormente também estudamos esses textos na **CND4**.

2 “Um movimento, que leva a outro movimento, que resulta em uma imagem, que leva a outro movimento, e a outra imagem, que nos revela uma ideia” (e assim sucessivamente). Este é o enunciado básico com que se começa a não só explicar o que é o Movimento-Imagem-Ideia, como também a proposta do exercício em uma aula de Improvisação Dança-Teatro. Esse talvez seja a semente da fusão da dança e do teatro que criei a partir do encontro com Tica e com a **CND4**. Traduz a busca de um movimento que preencha o espaço: só com imagens do intérprete o público consegue também formar as suas próprias imagens. É um instrumento que traz a dança para a possibilidade de um lugar mais “concreto”, mais teatral (construção de imagens), fundamental à comunicação.

Pensamento corporal e improvisação

Escolhas, composição, jogo e cena

| Isabel Tica Lemos

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTOS: CATARINA ASSEF

A trajetória de treinamentos da **CIA.NOVA DANÇA 4** nesses 15 anos está intimamente relacionada com os processos de consciência corporal, estudos técnicos e da linguagem da improvisação. Por que pensamento corporal e linguagem da improvisação? Porque é através dessa abordagem do corpo que **aprendemos a tomar decisões por sensações** e, mais tarde, com treino e prática, essa forma de fazer escolhas poderá estender-se aos jogos de composição.

A experimentação física e mental/psíquica são dois aspectos de um mesmo ser humano; podem ser divididos para estudo, mas caminham de mãos dadas. Não posso deixar de nomear outros dois aspectos: emocional e espiritual. O ser humano é constituído por (no mínimo) esses 4 corpos. É difícil discernir seus limites e é impossível separá-los. O mergulho em qualquer um deles se tingirá de todos os outros; navegar no universo interior corporal é profunda aventura física, emocional, mental e espiritual.

Faço questão de citar sempre essas premissas, pois aí está a questão do pensamento corporal, alicerce da linguagem da improvisação. Acredito que, por meio dessa visão e experiência do mundo, podemos



desenvolver um corpo completamente aberto, esponjoso e livre. Oferece-se o conhecimento e, com a prática, permite-se que todos amadureçam magnificamente luminosos e se tornem criadores dos seus caminhos, dos seus corpos, suas próprias visões do mistério da dança. Essa é, para mim, a principal característica da **CND4**.

A seguir, listo brevemente o histórico de treinamentos praticados pela Cia. No final, um pequeno glossário, com minhas definições para alguns termos e conceitos que, por serem centrais à pesquisa, merecem mais do que uma nota de rodapé.

Primeiro, **o caminhar corporal**. No nascedouro, **o Contato-Improvisação (CI)** requer consciência corporal - técnicas que mergulham nas realidades internas

fisiológicas e emocionais, como a **Ideokineses** e o **Body Mind Centering (BMC)**. Por sua vez, essas técnicas vão reciprocamente requerer e oferecer a experiência do peso e do fluxo da energia vital. A prática da respiração **Sokushin-Kokyu-Ho** (literalmente, “respiração pela sola dos pés”) e o CI vão nos proporcionar a experiência do **Ki** (energia vital) e do peso. Assim, a ciranda vai se afinando. A **meditação** (mais ativa ou passiva) e a massagem, aliada ao conhecimento científico anatômico são meios de acesso a esses estudos. E também o **Material Para a Coluna**, que já é um desdobramento do CI, materiais oriundos do mesmo criador, Steve Paxton (abordados mais à frente, por Cristiano Karnas). Aliem-se aqui os históricos



e treinamentos corporais particulares de cada integrante: vôlei, basquete, skate, yoga, ballet, danças moderna e contemporâneas, aikido, capoeira, *parkour*...

Entre treinamentos corporais e os jogos (estruturas de improvisação e composição), os **treinamentos de “estado de espírito”**. Temos aqui o trabalho sobre as máscaras, principalmente as máscaras neutra e do palhaço. Depois, os trabalhos de voz e movimento, ambos ensinados e orientados por Quito, já totalmente aliada aos princípios da consciência corporal. Incluiria nesse conjunto o trabalho de **Partituras de Sintonia (Turning Scores) da Lisa Nelson**, que afinou nossa consciência de como percebemos os sentidos e de como eles orientam nossa atenção e tomada de decisões.

Então o treinamento de estruturas de jogo/composição e improvisação. Primeiro, o “Movimento-Imagem” da Quito: “um movimento me leva a outro movimento, que me leva a uma imagem, que me leva a uma ideia”. Os milhares de jogos para percepção de foco, percepção de “onde”, “como” ou “está” o jogo, o tempo sendo um fator fundamental. Uma estrutura fundamental foi **“Entradas e Saídas”, da Katie Duck**. Trouxe-nos entendimento sobre a improvisação, os buracos e dificuldades dessa linguagem e uma clara consciência dos estados críticos que nos bloqueiam. Quito, Katie e Lisa nos fizeram estudar a consciência das imagens, dos significados e, sobretudo, a percepção do tempo de vida (ou fluxo) de uma imagem/cena/espetáculo. O trabalho sobre **escrita, dramaturgia e fundamentos conceituais com o Rubens Rewald**. E agora, especificamente no contexto da **TRILOGIA**, o trabalho mais profundo de compreensão de gêneros dramáticos.

Some-se a essa lista um trabalho árduo de ensaios dos nossos mais de 20 espetáculos e incontáveis performances que pediram e criaram uma miríade de estudos e práticas impossíveis de serem aqui colocados.

O PEQUENO GLOSSÁRIO PROMETIDO

NOVA DANÇA: nome que damos ao que seria a pós-pós-pós contemporaneidade da dança, orientada pela consciência corporal (educação somática). Introduce a ideia de intérprete-criador na dança.

CONSCIÊNCIA CORPORAL: essência que orienta toda a pesquisa humana/criativa da Nova Dança; na CND4, fundamentada no estudo da Ideokineses e do Body Mind Centering (BMC). A união dos corpos físico, emocional, mental e espiritual na presentificação da atenção nas sensações inscritas, expressas, sentidas e percebidas pelo corpo físico. **As perguntas “quem sou?”, “como sou?”, “como estou?” e “como funciona?” iniciando seu caminho**. Pesquisamos tecidos, sistemas ou ritmos existentes na fisiologia humana. As formas internas são acessadas pela imaginação, que se alimenta do conhecimento científico. São necessários tempo e, quase sempre, imobilidade externa. Transfere-se todo o foco do corpo para viver, por exemplo, a respiração de uma célula e abrir aí a potencialidade de uma câmera “interna imaginária”, que aumenta o zoom da lente em 100 vezes! A princípio, só o sentir, mas, depois de um tempo, torna-se um instrumento acessível no calor de uma performance, na esquina de uma queda, de um giro.

CONTATO IMPROVISACIÓN (CI): é a dança intermediária entre o profundo sensorial e a forma definida. Nasce do encontro dos corpos em improvisação, guiados pelos sentidos sensoriais, mas aptos a responder de forma precisa, com a utilização do conhecimento adquirido na consciência corporal e no estudo das leis mecânicas do movimento. Corpos que sabem usar o peso, os apoios, as alavancas e as direções do corpo no espaço, e respondem de forma instantânea e espontânea aos vetores de direção, peso, força e velocidade no encontro do corpo do outro, variando enormemente a dinâmica desses encontros.

Num estágio avançado, o bailarino aprende a preservar sua integridade física (e do parceiro) e a usufruir do prazer de dançar conforme os estados que sua alma vivencia. Ele passa a poder tomar decisões estéticas a favor da harmonia coreográfica da cena e de suas próprias necessidades de expressão. O bailarino descobre diferentes caminhos de desenhar seu corpo. Nesse momento, coreografa em tempo real sua dança - ele não é só um que responde, mas **desenha e dança esculturas moventes**.

PESO: denomina uma quantidade real ou imaginária. Para nós, na experiência do corpo consciente, é sinônimo de **“uma entrega”**. É uma experiência de natureza transcendental e libertadora, poucas vezes realizada na sua potencialidade pelo ser humano. É a sensação que se vivencia no relaxamento, no desfazer de tensões. É a compreensão sensorial sobre centros: dos corpos, do planeta terra. É o entendimento da atração da gravidade, da energia potencial contida na massa e no movimento (E, M, P, G e Ec) e como a consciência atua sobre esses princípios, alia-se a eles e modifica a qualidade do movimento humano. O peso define totalmente a **forma e a aparência energética de um movimento**.

A consciência corporal é um longo e profundo treinamento, que dura muitas horas e toda a vida. É uma aventura cheia de percalços, pois nunca sabemos qual a caixa de pandora que será aberta ao se liberar uma tensão. Quando fazemos o link completo entre pensamento, emoção, espírito e sua manifestação, normalmente temos um choque de autoconhecimento que pode nos abalar, mesmo quando libertador. E, mesmo quando é fácil e corriqueiro, quando sabemos o motivo de uma tensão, ainda assim é um processo delicado e meditativo de autocura e restabelecimento da harmonia geral do corpo. Reclama profunda atenção e foco. É, sem dúvida, um **treinamento para a morte**. •



O TREINAMENTO DE **PARKOUR** DA CIA. NOVA DANÇA 4

| Diogo Granato

TRÁFEGO
CCSP
FOTO: CATARINA ASSEF

Parkour é conhecido como a arte do deslocamento. O conceito base dessa prática é deslocar-se pelo ambiente da forma mais eficiente possível, com velocidade e estética, usando apenas o próprio corpo. No caso do trabalho da **CIA. NOVA DANÇA 4**, o *Parkour* é integrado ao repertório de movimentos dos intérpretes e é descrito de seu conceito base. Não é utilizado para deslocar-se e sim como movimentação complementar à dança dos intérpretes.

Os movimentos estudados na prática do *Parkour* para transpor obstáculos naturais ou urbanos, para escaladas rápidas, equilíbrio, saltos, pulos e precisões são ensinados com o intuito de serem misturados a movimentos de dança e a representarem situações corporais cênicas. A movimentação é ensinada exatamente como no *Parkour*, porém sem a utilização que caracteriza a prática.

Afinal, na dança, não existe uma função de deslocamento, e a ideia de eficiência também é outra.

No treinamento da companhia, são utilizados colchões de diferentes tamanhos, plintos, barras de ferro originalmente fabricadas para o *balé*, estruturas de madeira e forramento de EVA. O uso desses materiais já descaracteriza o *Parkour*, que foi desenvolvido para interagir com um ambiente sem proteção e não preparado previamente para a prática. É premissa do *Parkour* que o “*traceur*” (praticante) se adapte ao ambiente, e não o contrário.

Parkour busca retomar a necessidade do corpo humano de lidar com a imprevisibilidade de seu entorno, o que hoje em dia se perdeu, por se ter criado um ambiente controlado e adaptado ao homem. Com calçadas, pavimentos, estruturas retilíneas, a imprevisibilidade do terreno foi perdida e, assim, o corpo não necessita se adaptar para deslocar. Porém, ao perder essa possibilidade, os corpos contemporâneos não atingem seus potenciais, ficam presos a uma movimentação que raramente chega a mudar de plano. Com cadeiras, mesas e camas, o ser humano não precisa mais chegar ao chão, atingir o plano baixo, e isso traz consequências.

Na educação somática presente em todas as técnicas de dança estudadas pela **CIA. NOVA DANÇA 4**, a consciência do corpo substitui a previsibilidade do ambiente; usa-se a propriocepção para alinhar o corpo, fortalecê-

lo e transitá-lo por diferentes planos. No *Parkour*, não é a autoconsciência que faz isso. A necessidade de transposição de obstáculos ressignifica nosso entorno; olha-se para nosso ambiente com olhos de quem procura ser desafiado por ele e não o usar como de costume. Quando se encara o ambiente dessa forma, ele volta a ser imprevisível, ele oferece novamente a possibilidade de atingirmos nosso potencial morfológico.

Dessa forma, o *Parkour* e as diferentes técnicas de movimento e dança estudadas pela **CIA. NOVA DANÇA 4** recuperaram os potenciais morfológicos do corpo humano. Como a companhia estuda a movimentação do *Parkour* em ambiente controlado, o que retira da prática grande parte do risco e da imprevisibilidade, novamente utiliza-se da educação somática para praticá-lo.

Vale lembrar que esse estudo é também por curiosidade estética e não só morfológica. A companhia se interessou, no início da **TRIOLOGIA INFLUÊNCIA**, pela prática, para possibilitar saltos e quedas que caracterizaram o primeiro espetáculo **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS** e, após essa montagem, o interesse continuou vivo para os dois outros trabalhos da **TRIOLOGIA**. No espetáculo **O BEIJO**, a presença do *Parkour* é sutil, deixa apenas rastros nos movimentos; já no último trabalho da **TRIOLOGIA**, **TRÁFEGO**, o *Parkour* volta a ficar em evidência, com a utilização de três barras de balé feitas de canos de ferro, onde diversos movimentos característicos aparecem. •

A TRILHA SONORA DE **O BEIJO**

Indução de emoções e condução narrativa

| Natalia Mallo

DANILO PENTEADO E LÍVIA SEIXAS EM **O BEIJO**
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

Entrei em contato com o trabalho da **CIA. NOVA DANÇA 4** em 2002, quando assisti ao espetáculo “Palavra, a poética do movimento”. Fiquei imediatamente seduzida pelo jogo que o espetáculo propunha: um entrelaçar de linhas discursivas, poéticas, musicais e de movimento que se encadeavam e geravam novas linhas, as quais eram sucessivamente abandonadas, retomadas e alteradas. Apesar da aparente esquizofrenia, parecia-me uma proposta artística libertadora e extremamente refrescante.

Quito recebi de braços abertos meu interesse em conhecer mais a fundo a proposta da **CND4** e tivemos algumas longas conversas sobre o trabalho, o que marcou o início da nossa colaboração - de minha parte, sugestões técnicas para aprimoramento sonoro do espetáculo - e de nossa amizade (no dia-a-dia da **CND4**, percebi, depois, que o laço afetivo que envolve o grupo não está jamais dissociado do trabalho artístico). Em seguida, comecei a cuidar da engenharia de som do espetáculo e, posteriormente, passei a exercer dupla função, técnica e musical.

Desde então, foram diversos espetáculos e desafios musicais. Na **TRIOLOGIA INFLUÊNCIA**, a intersecção música-movimento-dramaturgia ganhou nova dimensão. Em **O BEIJO**, buscávamos um melodrama subjetivo e não psicologizado, retrato das relações humanas, sem julgamento ou identificação. Com a força narrativa do cinema, o carrossel de emoções de uma ópera e a dança traduzindo relações e sentimentos, de maneira ora visceral e violenta, ora sutil, amorosa, simples e delicada. Essa presença musical e sonora constante significou um desafio em si, já que, durante toda a minha trajetória com a **CND4**, sempre busquei espaços vazios, a calma diante dos silêncios e a força que a música ganha quando, após longa pausa, torna a ocupar o espaço cênico. Nesse (e em outros) sentido, é uma proposta de trilha sonora radical e assumidamente “excessiva”.



Desde o início do espetáculo, quando os personagens são apresentados em um desfile de seus códigos de movimento durante a entrada do público (com trilha sonora minimalista), passando pelo trágico acidente que altera a vida de todos, **O BEIJO** é uma viagem sem destino certo. Uma montanha russa ancorada numa história sem data de validade, onde a manipulação da mídia, os dilemas morais, preconceitos e relações de poder vão se encadeando, em cumplicidade com a música, até a resolução, a ser conquistada a cada apresentação. Personagens, música e dramaturgia se transformam constantemente no espaço, em trajetória viva, que respira, dança e, quase sempre, escapa-nos das mãos.

Durante o processo de montagem, realizamos profunda pesquisa sobre trilhas sonoras de cinema e analisamos a abordagem sonora (música, diálogos e efeitos sonoros) de filmes como “A janela indiscreta” (Hitchcock), “De repente, num domingo” (Truffaut), entre outros. Queríamos entender como estes elementos colaboram para a compreensão da trama, a indução emotiva e a criação de uma variedade de atmosferas que conduz a linha narrativa e envolve o espectador. Muitas vezes, nesses filmes, música, diálogos e efeitos sonoros são usados de maneira subliminar, como um “personagem invisível”,

Quito sugeri que usássemos músicas gravadas, partíssemos de trilhas de cinema e as misturássemos com os temas de trompetes (ao vivo e gravados) criados por Cláudio Faria para cada personagem. Os temas seriam executados pelo trompetista e por um “DJ em cena”. Foi assim que, com intuito de dar sentido à presença do DJ, surgiu a secretária, que poderia estar em vários ambientes da história (delegacia, repartição pública, jornal). Criei pequenos movimentos (perceptíveis?), como a maneira de ajeitar a saia, o enrolar do lenço no pescoço e o tic eventual de limpar os óculos (quando assiste

a algo que “the surpreende”), além da *gag* de sempre ser (constrangedoramente) beijada por alguém do elenco. É um grande desafio estar em cena desta maneira e, por meio das minhas escolhas musicais, influenciar privilegiadamente a condução da dramaturgia e do melodrama. Uma posição de risco como nunca antes vivenciara.

Como recorte musical, usamos as mencionadas trilhas de cinema (Bernard Hermann, Franz Waxman, Henri Mancini, Thomas Newman), efeitos de sonoplastia, algumas peças de música contemporânea (Flo Menezes, Iannis Xenakis), música eletrônica (Akufen, Aphex Twin) e, no único momento em que a secretária toma o foco para si, canções românticas, *standards* de jazz cantados ao vivo sobre *playback*. No contexto do universo ambíguo e amoral de Nelson Rodrigues, as escolhas musicais têm peso duplo: além de criar a atmosfera emotiva, representam também um julgamento sobre a cena e, de um ponto de vista distanciado, agem como um *deus-ex-machina* que injeta humor, sarcasmo, piedade ou conivência sobre os destinos fatalmente humanos dos personagens. Outro aspecto é a paisagem sonora que a música cria para compor um quadro sensorial com os *tableaux* – imagens estáticas que representam relações humanas arquetípicas e “universalizam” a história.

O BEIJO é música o tempo todo (enquanto o espetáculo precedente, **INFLUÊNCIA**, era silêncio total), sem receios de haver um grande derramamento de emoção (o que em “Palavra, a poética do movimento” era evitado ao extremo). Denota a disponibilidade da **CND4** para explodir sua pesquisa (não só na relação musical) em direções diversas, sem apego a fórmulas, refrescando a motivação dos intérpretes. Cada espetáculo um desafio, um questionamento do repertório de movimento (ou musical) de cada um, uma ampliação de possibilidades e uma oportunidade de crescimento. •

A CONSTRUÇÃO E INVENÇÃO DA MÚSICA EM TRÁFEGO

| Cláudio Faria

TRÁFEGO
SESC POMPEIA
FOTO: ROGÉRIO ORTIZ

Um dos aspectos mais importantes na construção e na invenção da música para a **CIA. NOVA DANÇA 4** é a afinidade desenvolvida entre mim e o grupo, na longa convivência em ensaios e em cena. Além da compreensão das interfaces que compõem a essência investigativa da companhia: dança-música-teatro-palavra-performance de estruturas lógicas aristotélicas e rizomáticas e a improvisação como linguagem cênica. Em 2010, quando iniciamos a criação de um novo espetáculo que teria por foco a comicidade que brota do corpo, estudamos os movimentos típicos de grandes comediantes do cinema. Foi uma delícia imaginar como seria essa nova encenação!

Um dos processos que já utilizei para compor música para a **CND4** (e para Quito) em outras ocasiões foi o “esvaziamento total”. Com o trompete em mãos como extensão do meu próprio corpo, posicionava-me ao lado do intérprete e absorvia integralmente estímulos racionais e subjetivos que se apresentavam. As primeiras notas (tão importantes!) conduzem a outras decisões mais concretas e podem se tornar tema desse bailarino/ator. Neste sentido, ressalto a importância dessa reciprocidade entre som e movimento, possíveis pela improvisação simultânea em que há ressonância - um influência o outro. A ideia foi transportar esta experiência para as novas diretrizes que o trabalho denotava; afinal, desde 2007, encontramos uma trilha de pesquisa muito intrigante que é contar uma história, ou seja, comunicar pela “dança teatralizada e musicada”.

Assistindo a filmes de Jacques Tati, Buster



Keaton e Chaplin, decidimos que a trilha seria executada inteiramente ao vivo. Além de mim (trompete) e de Natalia Mallo (violão e guitarra), sentimos a necessidade de chamar mais um músico. Optamos pela força rítmica da bateria e convidamos Mariá Portugal.

Nos ensaios, percebemos que teríamos que manter o equilíbrio entre estrutura e espontaneidade, disciplina e liberdade. Os bailarinos, contrariando alguns princípios da Nova Dança, agora receberiam estímulos externos como referências - os desenhos, as geometrias, as trajetórias espaciais dos cômicos vistos nos filmes. Assim como eles, nós, músicos, criaríamos sustentação para essas danças por meio de solos temáticos para o grande repertório de desenhos corporais e inúmeras situações: lutadores de boxe, casais enamorados, perseguições, festas, entre outros. Desenhos simples do cotidiano, da vida urbana; ao contrário do **O BEIJO**, sem nenhum grande acontecimento, ou drama. Tudo mais leve. E agora? Que tipo de música construiríamos? Improvisaríamos?

A palavra “improviso” é muito mal compreendida. O estilo que mais entende e absorve melhor a improvisação e se utiliza desta linguagem é o *Jazz*. Recolhem-nos para o estúdio só os músicos e, com muita naturalidade, começamos a tocar temas jazzísticos - principalmente Duke Ellington e Charles Mingus -, cada um com sua peculiaridade. Pela própria qualidade da composição, não só a melodia é forte e marcante, mas também a harmonia. Adaptamos a música tema do filme “Traffic”, de Tati, incluímos canções clássicas e outras

mais recentes do universo pop, tudo para suprir um roteiro básico de situações do dia-dia destas figuras *clownescas* que surgem em cena.

Para amarrar e construir as transições entre os blocos temáticos - Acordar, Cumprimentar, Transitar, Namorar, Esportes, Festejar, Perseguir e Dormir - foi necessário decupar cada um deles. Por isso alguns temas são instrumentais e outros têm letra, são canções com um significado adequado à cena. Assim, efeito e afetos podem ser construídos pelo grau de envolvimento do público com a música e/ou com a composição coreográfica.

Em cena, nós três improvisamos ao mesmo tempo, seguindo ou não o *Chorus* do tema. Um músico reconhece (na dança ou na luz) o próximo bloco, temática ou gag e pode propor, pelas notas da melodia ou pelo caminho da harmonia, o próximo tema a ser construído. Aqui, vale ressaltar que o grande encontro entre a música e a dança improvisadas vem da compreensão de que o espetáculo é experimental por natureza, não é fechado (nem mesmo a iluminação). Nossa atuação não pode ser mecânica, pois tudo pode mudar a qualquer momento. São sete bailarinos, intérpretes, criadores que irão propor e se juntar a três músicos (algumas vezes quatro músicos), e criar, em tempo real, diante do público, a cada noite, um espetáculo diferente.

Não existe nada tão estimulante para um artista como entrar em cena sem ter tudo pré-determinado; improvisar é o melhor da minha vida musical. E, com artistas tão talentosos, é muito enriquecedor. •

KEEP THE SHAPE!*

| Cristiano Karnas

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF

* *Mantenha a forma!*

“*Keep the shape!*” é uma sentença que se ouve muitas vezes nas aulas de Steve Paxton sobre o **Material Para a Coluna** (*Material For the Spine* - MFS). MFS ensina ao corpo como improvisar a partir de desenhos específicos e minuciosos, criando uma série de relações, cadeias e circuitos de possibilidades para a dança. Esses desenhos foram percebidos, vivenciados, investigados e selecionados por Paxton ao longo do processo de criação e desenvolvimento do Contato Improvisação (CI). Posteriormente, foram codificados e aplicados no treinamento individual de improvisadores e em performances. Um processo que se moveu da “explosão sensorial individual” na busca do próprio movimento em contato com o outro, ao reconhecimento de princípios e formas que - como no balé ou nas artes marciais -, quando aprendidas (por observação e repetição), orientam o corpo na busca das sensações internas.

Assim como no desenvolvimento do Contato Improvisação para o MFS, percebo uma trajetória análoga da **CND4** na **TRIOLOGIA INFLUÊNCIA**, do movimento interno à forma externa. Sempre foi da natureza da pesquisa da companhia descobrir os repertórios e vocabulários de movimento a partir do reconhecimento das individualidades, naturezas anatômicas e potencialidades de cada intérprete na experiência do movimento. Apesar de muitas vezes praticarmos a repetição de determinados movimentos e aprendermos vocabulários pré-fixados, ainda assim, no momento da improvisação, a dança sempre nascia dos materiais coreográficos individuais.

A partir de **INFLUÊNCIA - PRIMEIROS ESTUDOS**, a organização interna passou a ser influenciada pelo estudo da forma que o corpo (real e virtual) do outro sugere como material



de criação e construção do espetáculo. Ali, este procedimento ainda era embrionário, pois não tínhamos a dramaturgia estruturada como em **O BEIJO**, segundo movimento da **TRIOLOGIA**. Tampouco tínhamos os códigos corporais específicos de determinadas figuras e personagens (a dupla Tati - Hulot, por exemplo), como em **TRÁFEGO**. Mas o MFS, as quedas de planos altos, os filmes de suspense de Hitchcock (principalmente “Um corpo que cai”) já apontavam características e esboçavam personagens.

É prática antiga da **CND4** cada bailarino criar repertório específico para cada espetáculo de movimentos surgidos de imagens e estímulos externos. Na **TRIOLOGIA INFLUÊNCIA**, isto foi radicalizado: cada vez mais, a pesquisa interna gera códigos e corporalidades e, simultaneamente, o estudo da forma externa gera adaptações e transformações internas. Em **O BEIJO**, esbarramos com a questão do “teatro dançado” em oposição à “dança teatralizada”. A influência das palavras, do enredo, das situações e, principalmente, das relações entre as personagens, conduziam o movimento a uma “mimetização redundante e atabalhoada” de pormenores narrativos (pantomimas), que em nada ajudavam a dança. Para nós, o principal era transformar as personagens em “códigos de movimentos” e o texto em “dança de composição” - uma espécie de destilação alquímica, que altera a matéria bruta da escrita e da fala. E, então, transformar teatro em dança. Neste sentido, além do olhar e do Cinema, o que tem nos auxiliado são os conceitos do uníssono (como diz Paxton, “a mesma ideia de movimento em corpos diferentes.”) e dos *tableaux*.

Uma ferramenta que tem se tornado cada

vez mais um norte (ou regra de jogo) de nossos espetáculos são os “*Tunning Scores*”, da Lisa Nelson. O material que ela propõe para construir a dança a partir das estratégias de organização do olhar (que ela construiu a partir de sua experiência videográfica) nos aproxima ainda mais das possibilidades do cinema. Para mim, em **O BEIJO**, atingimos certa maturidade nesta técnica, sendo essencial na construção e reconstrução das muitas histórias que aquela pode ser. A cada apresentação, como editores/diretores/ personagens em cena, podemos cortar, editar, voltar, avançar, repor, substituir, multiplicar, sobrepor, pausar, acelerar, ir mais devagar, etc, por meio dos códigos corporais das personagens, das situações da história, compondo novas montagens do roteiro e do material pré-fixado (códigos de movimento).

Já em **TRÁFEGO** radicalizamos a influência do cinema, e escolhemos figuras e situações clássicas de palhaços cinematográficos, principalmente em Jacques Tati (M.Hulot) e, com menos ênfase, Buster Keaton e Charles Chaplin. Até mesmo na sala de ensaio projetávamos filmes do Tati, Keaton e Chaplin nas paredes e estudávamos seus movimentos, códigos, sequências e desenhos de composição.

O fato é que continuamos; tudo ainda é fresco e, como sempre, é processo, é pesquisa, é caminho. Há muito a ser aprofundado e explorado nesse novo território. Das influências que aqui estão, muitas vieram, muitas já foram, muitas virão e outras tantas ficarão. No mais é vão. Enquanto em vão esperamos... fazemos, praticamos, vivemos, porque, afinal, o importante é manter a forma.

Keep the shape! •



OPÇÕES | Diogo Granato

Dançar é, também, movimentar-se em controle de sua autocrítica e perceber as imagens e/ou sensações criadas.

As estratégias para abordar a própria autocrítica e para gerar imagens e sensações são inúmeras, infinitas. Porém há um único caminho para gerar estratégias novas, diferentes das utilizadas pelas pessoas cotidianamente. Um único caminho que permite a você optar: é o da consciência.

A consciência de nossos atos é o que nos difere dos outros animais. Ela nos possibilita complexificar pensamentos, sensações e ações. Animais não complexificam; são diretos, possuem pensamentos, sensações e ações guiados de forma direta pelo instinto de sobrevivência. Não digo que o humano não é guiado pelos mesmos instintos, acredito que

somos, mas através da soma da memória e da consciência de nossos atos, somos capazes de transformar ações instintivas, de direcionar os impulsos naturais para produzir inutilidades incríveis.

Será que a produção humana é algo mais do que a complexificação do seu instinto de sobrevivência? Quando escrevemos um livro, construímos um prédio, uma cidade, criamos arte, guerra, tecnologias, linguagens, religiões, filosofias, ciências, não estamos apenas com medo da morte, tentando nos preservar no planeta por realizações? Não seriam todas essas atividades meios artificiais de imortalidade? No meu entendimento, a reprodução sexuada ainda é o único meio real de imortalidade da espécie. Especula-se muito sobre a conquista do ser humano sobre seu próprio destino, sua capacidade de imortalizar-se artificialmente. Não sei

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTOS: CATARINA ASSEF

o quanto isso me interessa, mas essa busca de complexificação dos instintos naturais em algo belo e inútil me interessa. Isso que chamamos de arte. Pode-se argumentar que a arte não é inútil, que sua beleza e sua parte no que chamamos de cultura seja fundamental. Porém estou relativizando meu ponto de vista, estou falando da arte e sua inutilidade hoje, tão distanciada do instinto de sobrevivência, tão longe dos impulsos que a tornaram necessária na evolução da nossa espécie.

A arte feita hoje é importantíssima para a sobrevivência da nossa cultura, apesar de aparentemente não significar muito para a sobrevivência da espécie. A arte parece estar muito relacionada à capacidade do ser humano expor algo de seu interior a outras pessoas. Não devemos julgar as qualidades interiores dos diferentes artistas e, por isso



mesmo, não devemos julgar suas produções artísticas como certas ou erradas. Não há certo e errado na arte. Julgaremos, sim, conforme nossos gostos, e isso é anterior ao que devemos ou não fazer, é algo que não se pode domar completamente. Podemos refinar nosso gosto, aprimorá-lo, exercitar o alongamento de nossas percepções e até tomar gosto, ou aprender a gostar de algo, mas tudo isso dentro de uma soma tão grande de variáveis e complexificações, que se torna-se impossível creditar tal mudança a um simples “devemos gostar disto”. Quanto a certo e errado, obviamente não há controle sobre isso, mas digamos que seria mais elegante para todo ser humano não julgar algo do interno de outro nesses parâmetros mesquinhos. Porém, a questão que quero colocar, não está relacionada ao julgamento do outro e sim ao próprio julgamento.

Nosso autocrítico, nosso juiz, júri, advogado e tribunal interno, podem ser terríveis, podem ser cruéis e mesquinhos, usar constantemente os termos “certo” e “errado” ou pior. Com o desenvolvimento da nossa consciência surgiu também nossa crítica. E somos animais extremamente críticos. E duramente críticos conosco mesmo. É nesse ponto que estratégias de auto-observação entram, para primeiro perceber, depois conhecer e, por fim, trabalhar nosso autocrítico.

As estratégias são infinitas, pois podem ser desenvolvidas por qualquer pessoa e, na realidade, sempre são. Quando oferecemos uma estratégia de autoobservação a alguém, por mais que se tente preservá-la, ela será alterada quando interiorizada por esta pessoa. Isso não significa que seja mais fácil criar as suas próprias estratégias de uma vez. Eu acredito, graças a anos de observação, que



estratégias de outras pessoas ajudam mais na luta contra o autocrítico do que estratégias próprias. E isso acontece porque nosso autocrítico tem sistemas de defesa para se esconder de nossa autoconsciência e, por isso, estratégias próprias tendem a nascer cegas ao alvo. Como exemplo, digamos que a estratégia sugerida seja andar normalmente com vinte pessoas assistindo. É muito provável que todos que passem por essa experiência reconheçam facilmente uma parte de sua consciência criticando seu andar.

Suponha-se que, percebido o autocrítico, a primeira fase do reconhecimento tenha acontecido. Geralmente precisamos de alguma exteriorização. No caso das artes cênicas, podemos usar uma estratégia simples, como uma usada por diversos técnicos da educação somática cênica: levantar a mão toda vez que nos criticarmos em cena. Esse exercício mostra com clareza o quanto existe de autocrítica em cada intérprete. Reconheceu-se que existe um autocrítico e, quanto ele fala, dois importantes passos de autoconsciência. Para conhecê-lo melhor, outras estratégias e exercícios devem acontecer que permitam entender como ele sabota as ações, imagens e percepções do intérprete. Apesar de ter colocado dois exemplos guias para reconhecimento e quantificação do autocrítico, tenho dificuldade de exemplificar exercícios para “conhecimento” do autocrítico, pois eles exigem entendimento prático e adaptabilidade total. Basta dizer que existem inúmeros exercícios, e eles funcionarão conforme cada pessoa e são de alguma forma terapêuticos (apesar de não ter intenção). Exercícios para isso são encontrados na maioria dos trabalhos e pesquisas cênicas, mesmo que não se tenha consciência da real função (existem muitos

professores e diretores das artes cênicas que criam exercícios maravilhosos intuitivamente, ajudando o intérprete a conhecer seu autocrítico, porém sem que nenhum dos dois saiba racionalmente o que estão trabalhando).

Chegando à última fase da autoconsciência do autocrítico, quando começamos a trabalhar nosso autocrítico, percebemos o quanto é importante exercitar e pesquisar eternamente as primeiras duas fases. E só se lembrando sempre de sua existência e reconhecendo suas mudanças, que podemos exercitar o autocrítico, deixá-lo como um observador saudável de nossa arte e não um juiz/carrasco cruel. Também me abstendo de exemplificar exercícios extremamente práticos aqui, que podem trabalhar a autoconsciência sinestésica, ou cinestésica, ou racional, ou emocional, enfim, trabalhar a autoconsciência por diferentes ângulos, pelos mesmos motivos já ditos: eles exigem entendimento prático e adaptabilidade total (com isso digo que o aluno deve aprender na prática, e o professor deve ser aberto a deixar seu exercício se transformar conforme a necessidade), o que deixaria na exemplificação e transcrição de algum desses exercícios uma sensação de empobrecimento.

O resultado de exercitar a consciência do autocrítico é apenas um, que são vários. Ao trabalhar com autoconsciência, abrimos a possibilidade de complexificar nossas respostas, de mudar de estratégia, de optar por um caminho, mesmo que seja aquele direto e instintivo, mas agora este é tomado pelo caminho libertador da opção. Construímos, através da consciência, a maior habilidade de sobrevivência humana: a opção. E para usufruirmos dela com liberdade e prazer, precisamos trabalhar a consciência de seu maior inimigo, o autocrítico. •

Dançar a TRILOGIA = conjugar + dialogar + jogar | Érika Moura

INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS
CCSP
FOTO: ROGÉRIO ORTIZ

Dançar a **TRILOGIA** ampliou minha capacidade de conjuguar/dialogar/jogar. Dançar elementos da iluminação, do cenário, do figurino, da trilha musical, da banda ao vivo, do cinema e da peça “O Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues. Com esses diálogos, a partir da somatória e articulação de elementos em cena, dos corpos e de uma dança, emergiu em cada espetáculo uma construção dramaturgica.

A partir de ferramentas (exercícios) e treinos, o corpo foi construindo uma dança sinuosa, dinâmica, preenchida por saltos, pulos e quedas. Ao mesmo tempo, buscávamos danças (movimentos) que se inspirassem em imagens, músicas, gêneros dramáticos (suspense, melodrama e a comédia), palavras, sentimentos, ambientes (planos), luz e sombra. Toda essa riqueza de materiais inspirou a construção de uma movimentação de impacto, com desenhos/códigos/partituras definidas e circuitos no espaço. Para ser capaz de contar uma história com o corpo (sem falar) é preciso viver, sentir e dançar com clareza a trajetória dessa história.

No espetáculo **INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS** o Material para a Coluna, de Steve Paxton, foi o guia da construção de dentro (corpo) para fora (desenhos) - torções, giros, rolamentos, quedas e saltos. Surge uma dança misteriosa, distorcida, suspeita e, algumas vezes, estranha e engraçada. Os gêneros feminino e masculino estão bem distinguidos nos figurinos, trajes da década de 1950: homens de calça e chapéu e mulheres de vestido tubinho ou saia rodada. O cenário e a luz criam possibilidades de movimentos em vários planos, desenhos de luz e sombras. Todo o clima (atmosfera) do suspense fica presente no jogo de luz e sombra, no silêncio

(não tem trilha musical), no som dos corpos, nas quedas e nos saltos.

Já **O BEIJO** propõe uma construção de fora pra dentro; dançamos o texto “O Beijo no Asfalto”, sem falar uma palavra do melodrama. Todas as pistas, informações e imagens para a construção dramaturgica de movimentos (e danças) estão no texto. Experimentamos a potência das imagens em pausa ou em movimento, como no cinema. Somada à trilha musical, a força do movimento por si só diz/conta/revela algum elemento da história. Desenvolvemos, para cada personagem, uma trilha musical (trompete) e uma partitura de movimentos. Um corpo dançando, um quem (personagem), uma paisagem, uma música, um sentimento, um desenho de luz ou uma composição no espaço. Em resumo, dançar **O BEIJO** ampliou minha capacidade de receber estímulos de fora e traduzi-los numa dança, num jogo de composição (repetir, recolocar, voltar, multiplicar, uníssonos, solos, duos, trios, grupo e pausas).

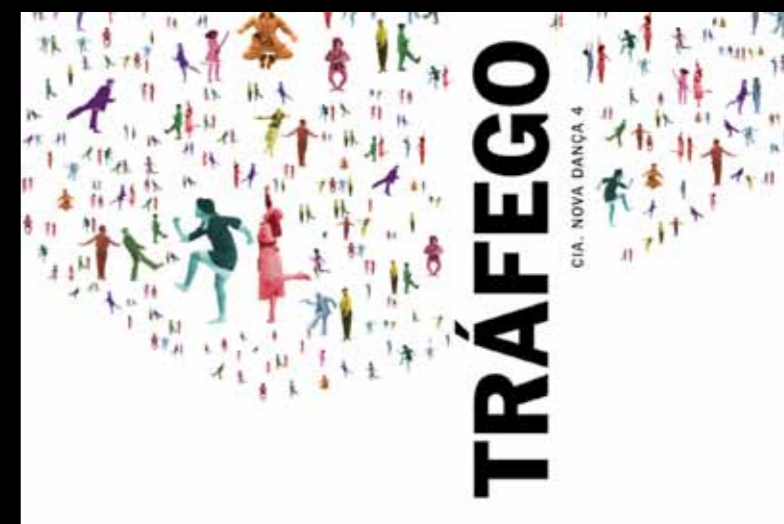
Em **TRÁFEGO** trabalhamos sobre movimentos cotidianos: acordar, dormir, andar, cumprimentos, dúvidas, giros, saltos e quedas. Gestos e códigos foram transformados em fluxo de dança. Uma comédia inspirada no cinema de Jacques Tati (nos filmes *Trafic* e *Play Time*), Buster Keaton, Chaplin e alimentada por uma trilha musical realizada ao vivo.

Construímos um jogo muito matemático de tempo/espaço, como se estivéssemos em um filme de cinema mudo ou em um desenho animado. Conjugamos inocência e graça em movimentos sutis que salientam o desenho do corpo e as direções no espaço para contar a trajetória de um dia vivido (dançado), na vida de cada intérprete/personagem. •



terceiro movimento

A Cia. Nova Dança 4 e a Trilogia Influência



TRILOGIA INFLUÊNCIA
DIREÇÃO DE ARTE E PROJETOS GRÁFICOS: ANNA TURRA
(COLABORAÇÃO EM TRÁFEGO: LUCAS GIRARD)

CIA. NOVA DANÇA 4

A **CIA. NOVA DANÇA 4** nasceu no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, em 1996, fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (pensamento corporal). Essa união deu origem a uma forma peculiar de pensamento cênico, concretizado em 22 criações (entre espetáculos e performances) premiadas na dança e no teatro. A essência do espetáculo está no corpo do intérprete - matéria-prima da dramaturgia cênica.

Em sua trajetória, o grupo e seus integrantes receberam importantes prêmios, como Shell, APCA, Bolsa Vitae, Fomento à Dança de São Paulo, Fomento ao Teatro de São Paulo, FUNARTE Klauss Vianna, FUNARTE Miriam Muniz, entre outros. Em 2010, recebeu o Prêmio Governador Estado de São Paulo, na categoria Dança, pela **TRILOGIA INFLUÊNCIA**. Já se apresentou em vários estados brasileiros e no exterior, em espaços como a Fundação Gulbenkian, em Lisboa, e a Copa da Cultura, em Berlim.

Exceção na dança brasileira, existe há 15 anos com a mesma formação, o que deflagrou um trabalho pioneiro de invenção de vocabulário e construção de linguagem própria. Fundamenta seu trabalho na “síntese-antropofágica” de estudos somáticos (*Body Mind Centering (BMC)* e *Ideokinesis*), danças contemporâneas (Contato Improvisação e Nova Dança) e treinamentos para o ator (interpretação, jogo, improvisação, *commedia dell'arte* e palhaço). Caracteriza-se pela utilização de interfaces entre dança-teatro-música-palavra-performance, de estruturas lógicas aristotélicas e rizomáticas e da improvisação como linguagem cênica. •

REPERTÓRIO

2010	TRÁFEGO
2010	<i>E aí, vamos dançar?</i> (continuum)
2009	O BEIJO
2008	INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS
2007	<i>Experimentações Inevitáveis+Antropofágica 3</i> (parceria com Lisa Nelson)
2007	<i>Antropofágica 2 ou Co-Existência</i> (com Steve Paxton)
2006	<i>Antropofágica 1</i> (com Nancy S. Smith)
2005	<i>Experimentações Inevitáveis</i>
2004	<i>Vias Expressas</i>
2002	<i>Palavra, a poética do movimento</i>
2001	<i>Projeto Danças na 24</i>
2001	<i>O Homem Cordial” – Projeto “Não Lugar”</i>
2001/02	<i>Projeto Brincadeiras de papel - Intervenções Cênicas</i>
2000/01	<i>Tempo Real</i>
1999	<i>Acordei Pensando em Bombas...</i>
1999	<i>Ares do Rio</i>
1999	<i>Passeios...</i> (continuum)
1999	<i>Poetas ao Pé D’ Ouvido</i> (continuum)
1999	<i>Águas de Março Sobre Lina Bo Bardi</i>
1998	<i>Sincrônicidade</i>
1998	<i>Miragens</i>
1998	<i>Um Passeio ao Jardim</i>

PRÊMIOS, BOLSAS E FOMENTOS

2010	X Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança – São Paulo – “Tráfego de Influência – Trilogia em revista”
2010	Prêmio Governador do Estado de São Paulo para a Cultura- Categoria: Dança (TRILOGIA INFLUÊNCIA)
2009	VII Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança – São Paulo – TRÁFEGO
2009	Finalista do Prêmio BRAVO – Categoria melhor espetáculo de Dança – O BEIJO
2009	PROAC 17 Circulação e difusão de espetáculos de Dança no estado de São Paulo – Projeto “O Beijo na Estrada”
2009	Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz, patrocínio PETROBRÁS – Pesquisa “Estudos Dramatúrgicos para a influência da improvisação”
2008/09	V Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança – São Paulo – O BEIJO
2007/08	IV Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança – São Paulo – INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS
2006/07	PAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado, Governo de São Paulo
2007	Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, patrocínio PETROBRÁS – Série Antropofágica
2007	Melhor Espetáculo – APCA (Experimentações Inevitáveis + Antropofágica 3)
	Cia Nova Dança 4, direção Cristiane Paoli Quito – Prêmio APCA – Melhor Espetáculo
2004	Programa Municipal de Fomento ao Teatro – SP 2004 (Projeto ENTREMEIOS)
2002	Concepção de Dança – APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) por “Palavra, a poética do movimento”
2001	Bolsa VITAE de Artes (pesquisa de linguagem) - “Palavra, a poética do movimento”
2001	Melhor Intérprete-Criadora (Tica Lemos) - APCA
1999	Grande Prêmio da Crítica – APCA (pelo conjunto da obra das Cias. do Estúdio Nova Dança)
1998	Melhor Espetáculo (Um Passeio ao Jardim) – SESI/SP
	Melhor Bailarina (Tica Lemos) e Melhor Bailarino (Diogo Granato)



INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS (2008)

INFLUÊNCIA – PRIMEIROS ESTUDOS
CCSP
FOTO: ROGÉRIO ORTIZ

Sinopse

A Influência de dentro.
Da história das nossas vidas. Da história de nossos corpos.
De Nancy S.Smith, Steve Paxton e Lisa Nelson.

Cada um destes mestres compartilhou com a companhia diferentes aspectos e interesses de improvisação.
Beberam-se da fonte os fundamentos da linguagem.

A Influência de fora.
Que mundo é esse mesmo que vivemos?

Influência ou contaminação??!

Estamos contaminados??!

Ou é só cinema?!

Ficha técnica

Intérpretes: Alex Ratton, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Érika Moura, Gisele Calazans, Lívia Seixas, Isabel Tica Lemos

Concepção e direção geral: Cristiane Paoli Quito
Assistência de Direção: Maurício Paoli Vieira
Pensamento Corporal da **CND4**: Isabel Tica Lemos
Treinamento *Parkour*: Diogo Granato
Coreografia: **CIA. NOVA DANÇA 4**
Consultoria de Dramaturgia: Rubens Rewald
Consultoria Circense: Alex Marinho
Iluminação: Marisa Bentivegna
Operação de Luz: Marisa Bentivegna e Maurício Paoli Vieira
Figurino: criação e produção **CIA. NOVA DANÇA 4**, Francisco Macchione e Karinna Vasconcelos
Cenografia: Cristiane Paoli Quito e Maurício Paoli Vieira
Cenotécnico: Nilton Ruiz
Administração Financeira: Dora Leão/PLATÓproduções
Produção: **CIA. NOVA DANÇA 4** e Gesto (Rogério Zé e Dani Barra)
Projeto Gráfico e Direção de Arte Gráfica: Anna Turra (sobre fotografias de Ana Dupas)

O BEIJO (2009)

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTOS: CATARINA ASSEF

Sinopse

A dança teatralizada!

Segunda parte da **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, inspirada em Nelson Rodrigues, principalmente em *O Beijo no Asfalto*.
Neste espetáculo, a **CIA. NOVA DANÇA 4** mergulha no melodrama, em dança.
A dramaturgia do texto nos guia às construções de personagens, por meio de desenhos do corpo que se multiplicam em composição. Cada personagem tem três ou quatro desenhos de movimento/gestos que nos dizem quem eles são ou o arquétipo que eles “representam” nesta tragédia carioca.
O jogo de improvisação da construção do “como” contar a história de Nelson Rodrigues aqui se recria a cada noite.

Ficha técnica

Intérpretes: Alex Ratton, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Érika Moura, Gisele Calazans, Lívia Seixas, Isabel Tica Lemos

Músicos: Cláudio Faria, Mariá Portugal, Natalia Mallo e Danilo Penteadó
Figurinos – 1ª versão: Francisco Macchione e Karinna Vasconcelos
2ª versão: Francisco Macchione e Larissa Salgado

Desenho de Luz: Marisa Bentivegna
Operação de Luz: Maurício Paoli
Criação Musical: Cláudio Faria, Natalia Mallo
Engenharia e Operação de Áudio: Jeremias Straijer
Desenho corporal: Cristiane Paoli Quito e **CIA. NOVA DANÇA 4**
Treinamento de *Parkour*: Diogo Granato
Direção e Concepção: Cristiane Paoli Quito
Assistência de Direção: Maurício Paoli Vieira
Consultoria Dramatúrgica: Rubens Rewald
Projeto Gráfico e Direção de Arte Gráfica: Anna Turra (sobre fotografias de Carolina Mendonça) (colaboração três design na temporada 2011)
Assistência de Produção: Zeca Duarte e Dani Barra
Produção: **CIA. NOVA DANÇA 4**
Administração: PLATÓproduções

Coelaboração de Textos e Projetos: Mariana Vaz
Pensamento Corporal da **CND4**: Isabel Tica Lemos
Concepção Geral: Cristiane Paoli Quito

POR DENTRO DA

TRILOGIA INFLUÊNCIA

TRÁFEGO
SESC POMPEIA
FOTO: ROGÉRIO ORTIZ



TRÁFEGO (2010)

Sinopse

O cinema levou-nos à dança!

Terceira parte da **TRILOGIA INFLUÊNCIA**, **TRÁFEGO**, brinca com as referências dos desenhos e ritmos corporais de palhaços míticos do cinema, como Charles Chaplin, Buster Keaton e Jaques Tati. (e claro nossos próprios desenhos corporais inadequados!)

Blocos de situações clássicas, de comicidade, do cotidiano, da vida de um ser ordinário e fantástico, como M. Hulot, personagem constante de Jaques Tati, que em **TRÁFEGO** nos influencia tanto na dramaturgia do corpo como na dramaturgia da cena, onde a falta de conflito vem se contrapor à intensidade de **O BEIJO**.

Ficha Técnica

Intérpretes: Alex Ratton, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Érika Moura, Gisele Calazans, Livia Seixas, Isabel Tica Lemos

Convidados (1ª versão): Mauricio Paoli Vieira e Maria Bentivegna

Músicos: Cláudio Faria, Natalia Mallo, Mariá Portugal, Luiz Gayotto, Daniel Szafran e convidado Danilo Penteado

Figurinos: Larissa Salgado
Desenho de Luz: Marisa Bentivegna
Operação de Luz: Maurício Paoli
Criação Musical: Cláudio Faria, Natalia Mallo e Mariá Portugal
Engenharia e Operação de Áudio: Jeremias Straijer
Desenho corporal: Cristiane Paoli Quito e **CIA. NOVA DANÇA 4**
Treinamento de Parkour: Diogo Granato
Direção e Concepção: Cristiane Paoli Quito
Assistência de Direção: Maurício Paoli Vieira
Consultoria Dramatúrgica: Rubens Rewald

Projeto Gráfico e Direção de Arte Gráfica: Anna Turra (sobre fotografias de Carolina Mendonça)
Cocriação da identidade de **TRÁFEGO** em 2010: Lucas Girard | colaboração três design em 2011
Assistência de Produção: Zeca Duarte e Dani Barra
Produção: **CIA NOVA DANÇA 4**
Administração: PLATÔproduções

Coelaboração de Textos e Projetos: Mariana Vaz
Assessoria de Imprensa: Arte Plural

Pensamento Corporal da **CND4**: Isabel Tica Lemos
Concepção Geral: Cristiane Paoli Quito

O BEIJO
SESC POMPEIA
FOTO: CATARINA ASSEF



Colaboradores da trilogia e/ou da revista *Collaborators*

ALEX RATTON SANCHEZ Professor de Contato Improvisação e diretor da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros. É intérprete criador da **CND4** desde 1998. *Instructor of Contact Improvisation and director of the Cia. Damas em Trânsito and the Bucaneiros. Performer creator of CND4 since 1998.*

ANNA TURRA Dirige e desenvolve conteúdo visual, em movimento ou estático. Elaborou o projeto gráfico dos 3 espetáculos que integram a **TRILOGIA INFLUÊNCIA**. *Directs and develops visual content, moving or static. Elaborated the graphic project of the three shows that compose the TRILOGIA INFLUÊNCIA.*

CAROLINA MENDONÇA Diretora e fotógrafa. *Director and photographer.*

CATARINA ASSEF Fotógrafa e artista audiovisual. *Photographer and audiovisual artist.*

CLÁUDIO FARIA Músico compositor com sólida carreira como trompetista. Fundador das bandas Metalurgia e Havana Brasil. Participa da **CND4** desde os primórdios. *Musician composer with solid career as trumpet player. Founder of bands Metalurgia and Havana Brasil. Participates in CND4 since its beginning.*

CRISTIANE PAOLI QUITO Diretora, criadora, realizadora, atriz e produtora. Professora da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP). Cofundadora da **CND4** em 1996. *Director, creator, executor, actress and producer. Professor of Escola de Arte Dramática (USP). Co-founded CND4 in 1996.*

CRISTIANO KARNAS Ator, bailarino, performer, professor de Contato Improvisação e preparador corporal. É intérprete criador da **CND4** desde 1998. *Actor, dancer, performer, instructor of Contact Improvisation and bodily trainer. Performer creator of CND4 since 1998.*

DIOGO GRANATO Diretor do Coletivo Silenciosas e G'taime. Intérprete criador da **CND4** desde 1997. *Director of the Coletivo Silenciosas e G'taime. Performer creator of CND4 since 1998.*

DORA LEÃO Economista; Mestre e Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Produtora cultural, colabora com a **CND4** desde 1999. *Master and PhD in Communication and Semiotics by PUC/SP. Cultural producer, collaborates with CND4 since 1999.*

ÉRIKA MOURA Atriz, bailarina e professora, formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP). Intérprete criadora da **CND4** desde 2001. *Actress, dancer and instructor, holds a degree from Escola de Arte Dramática (USP). Performer creator of CND4 since 2001.*

GISELE CALAZANS Bailarina, preparadora corporal e professora. Entre 2008 e 2011, além da trilogia, gerou Anita e Julieta. Intérprete criadora da **CND4** desde 2001. *Dancer, choreographer and instructor. Between 2008 and 2011, in addition to the trilogy, gave birth to Anita (2009) and Julieta (2011). Performer creator of CND4 since 2001.*

ISABEL TICA LEMOS Diretora, professora e intérprete. Introduziu o Contato Improvisação no Brasil. É uma das fundadoras do Estúdio Nova Dança e da **CND4**. *Director, instructor and performer. Introduced Contact Improvisation in Brazil. One of the founders of Estúdio Nova Dança and CND4.*

LÍVIA SEIXAS Intérprete criadora da **CND4**, diretora, coreógrafa e professora. Cofundadora da **CND4** em 1996. *Performer creator of CND4, director, choreographer and instructor. Co-founded CND4 in 1996.*

MARIANA VAZ Artista e pesquisadora. Coelaborou os textos e projetos da **CND4** na **TRILOGIA INFLUÊNCIA**. *Artist and researcher. Co-elaborated the writings and projects of CND4 within TRILOGIA INFLUÊNCIA.*

MARINA GUZZO Bailarina e pesquisadora, atualmente é professora da Unifesp e fã da **CND4**. *Dancer and researcher, currently professor of Unifesp and fan of CND4.*

MARISA BENTIVEGNA Iluminadora e cenógrafa, colabora com a **CND4** desde 2004. *Lighting and Setting Designer, collaborates with CND4 since 2004.*

MAURÍCIO PAOLI VIEIRA Participou da primeira versão de **TRÁFEGO** como artista convidado. Assistente de Direção da **CND4** desde 1999. *Director assistant of CND4 since 1999.*

NATALIA MALLO Cantora, compositora e produtora musical. Pesquisa música de cena há 15 anos. Colabora com a **CND4** desde 2001. *Singer, composer and musical producer. Has been researching music for 15 years. Collaborates with CND4 since 2001.*

OTÁVIO DANTAS Ator, diretor e fotógrafo de espetáculos. *Actor, director and show's photographer.*

ROGÉRIO ORTIZ Fotógrafo e artista audiovisual. *Photographer and audiovisual artist.*

SILVANA GARCIA Professora da EAD/ECA/USP. Autora de Teatro da Militância e As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas; integra a Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana. *Professor of Escola de Arte Dramática (USP); author of Teatro da Militância and As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas; is a member of Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana.*

STEVE PAXTON Criador do Contato Improvisação e do Material para a Coluna. Cofundador da Judson Dance Theater. Em 2007, realizou as performances “Antropofágica 2 ou Co-Existência” com a **CND4**, em São Paulo. *Creator of Contact Improvisation and of the Material for the Spine. Co-founder of Judson Dance Theater. In 2007, performed “Antropofágica 2 ou Co-Existência” with CND4, in São Paulo.*

RUBENS REWALD Professor Doutor da ECA/USP, na área de Dramaturgia Audiovisual. Diretor e roteirista de cinema. Dramaturgista da **CND4** desde 1999. *Professor of ECA/USP, in the Audiovisual Dramaturgy area. Film director and scriptwriter. Dramaturgist of CND4 since 1999.*



trilogia revista foi impressa em Crimson Text e PT Sans sobre papel couché fosco e pólen soft.
was printed with Crimson Text and PT Sans on couché and pólen soft papers.