



**CEFET-MG**

*Mestrado em Estudos de Linguagens*

**Nora Vaz de Mello**

**O Processo Criativo da Coreografia  
do Espetáculo “Terra Brasilis”  
da Companhia de Dança Movimento**

**Belo Horizonte**

**2018**

**Nora Vaz de Mello**

**O Processo Criativo da Coreografia  
do Espetáculo “Terra Brasilis”  
da Companhia de Dança Movimento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**Área de Concentração:** Literatura, Cultura e Tecnologia.

**Orientadora:** Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho.

Belo Horizonte

2018



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

**NORA REGINA VAZ DE MELLO RIBEIRO**

**“O Processo Criativo da Coreografia do Espetáculo Terra  
Brasilis da Companhia de Dança Movimento”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 23 de outubro de 2018, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof<sup>ª</sup>. Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos, Dr<sup>ª</sup>. – Presidente  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof<sup>ª</sup>. Tailze Melo Ferreira, Dr<sup>ª</sup>. –  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof. Rogério Barbosa da Silva, Dr.  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

M527p Mello, Nora Vaz de.  
O processo criativo da coreografia do espetáculo “Terra Brasilis” da Companhia de Dança Movimento / Nora Vaz de Mello. - 2018. 152 f. : il.  
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.  
  
Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.  
Bibliografia.  
  
1. Coreografia. 2. Santiago, Rogério Zola, 1954-. 3. Crítica genética. 4. Análise do processo. 5. Análise crítica. 6. Dança. 7. Semiótica. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.  
  
CDD: 792.82

*Dedico este trabalho ao meu marido que sempre me apoia, ao meu filho que é minha inspiração na busca de um mundo melhor, a meus pais, que me proporcionaram vivenciar a Arte desde a minha infância, e em especial a minha irmã, grande amiga.*

## AGRADECIMENTOS

O meu muito obrigado vai para aqueles que de uma maneira ou outra me auxiliaram nesta empreitada; à minha família que, mesmo abrindo mão do tempo de convivência, deram-me o apoio necessário para finalizar esta dissertação. A meu marido Ivan, pelo carinho de comemorar comigo cada etapa vencida. A meu filho Breno, pelos valiosos conselhos. A minha nora Natália, pelo incentivo.

Ao jornalista e escritor Rogério Zola Santiago, pelas preciosas sugestões desde quando me apresentou seu livro de poesia em prosa “Terra Brasilis” e pela confiança ao permitir a sua transcrição para coreografia e, agora, pela continuidade nesta pesquisa.

Aos bailarinos Bia Corrêa, Joana Wanner, Hudson Oliveira, Marco Aurélio Arcanjo, Patrícia Siqueira integrantes do espetáculo de estreia de “Terra Brasilis” pelo profissionalismo e amizade. Em nome de vocês agradeço aos demais bailarinos da Companhia de Dança Movimento que participaram de outras edições de “Terra Brasilis”. A interpretação de vocês foi fundamental para que o espetáculo dançasse além das montanhas e retornasse ao Brasil com sucesso.

Às empresas patrocinadoras, apoiadoras e incentivadoras. Sem esse aporte não teria sido possível realizar o espetáculo “Terra Brasilis”.

À Professora Dra. Olga Valeska, minha orientadora, por aceitar-me como orientanda, pelos incentivos, trocas artísticas, acadêmicas e preciosas orientações. Seus ensinamentos me permitiram escrever esta dissertação.

Ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG, Professor Dr. Renato Caixeta pelo apoio nas participações em eventos internacionais e nacionais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG pelas contribuições e debates durante as aulas.

À secretaria do CEFET/MG nas pessoas Sandra de Fátima Aquino, Alexandre L. Alvarenga Júnior e Bruna M. Duarte pela atenção durante os anos do Mestrado.

À Caroline Konzen, minha ex-aluna de dança contemporânea do CENEX/EBA/UFMG, que me mostrou as possibilidades acadêmicas que o CEFET/MG oferece a pesquisadores.

À Siane Araújo, ex-aluna do Ballet Movimento, que me apontou os caminhos para o Mestrado do CEFET/MG.

À Cinthia Esteves, estimada colega do CEFET/MG, que iluminou meus pensamentos desde o processo de seleção.

À Maria Isabel R. C. Viana, querida colega do CEFET/MG, pelas recomendações em relação aos meus trabalhos apresentados nos Estados Unidos da América.

À Ilka S. Carvalho professora de inglês e a Leticia S. Gouveia ex-aluna, professora do Ballet Movimento como, também, professora de inglês, que me deram condições técnicas de

apresentar meus trabalhos nesta língua, na *University of Massachusetts* em Amherst e no *Queens College* em Nova York, nos Estados Unidos da América.

Ao Leandro S. Acácio, meu colega, por ter-me representado em evento acadêmico na EEEFTO/UFMG enquanto estava nos Estados Unidos da América.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa COMTE e do CEFET/MG pelas trocas de conteúdo teórico e pelos momentos descontraídos.

Aos professores Rogério Silva, do POSLING CEFET/MG e Izabel Coimbra, da EEEFTO/UFMG por suas contribuições no momento de qualificação desta pesquisa.

Aos professores Rogério Silva do CEFET/MG e Tailze Melo da PUC/MG por atenderem ao convite de participar da banca de defesa deste trabalho.

A Professora Eliana Lourenço L. Reis da FALE/UFMG, por ceder-me bibliografia referente ao tema desta pesquisa.

A Tânia Silveira, ex-aluna, professora do Ballet Movimento, amiga e produtora executiva da Companhia de Dança Movimento, pelas experiências compartilhadas.

A Patrícia Siqueira, amiga, ex-aluna, professora do Ballet Movimento e ex-bailarina da Companhia de Dança Movimento, pela disposição em me emprestar seu arquivo pessoal referente às atividades destas duas entidades e pelas motivações pertinentes ao setor artístico.

A todos os professores parte da minha trajetória por me mostrarem possibilidades para construção de um percurso profissional.

À MetaCom TI, pelo acompanhamento administrativo da Companhia de Dança Movimento e pela inserção da tecnologia *QR Code* nesta pesquisa.

A Deus, por conceder-me saúde e perseverança para vencer esta etapa. Entretanto, sei que outros desafios virão. Por isso, que a vida me direcione por caminhos onde ela quiser...

*O crítico [pesquisador] utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente. (Salles, 2014, p.22).*

## RESUMO

A obra literária “Terra Brasilis” (1999), do jornalista e escritor Rogério Zola Santiago, em narrativa pungente, questiona as adaptações impostas ao imigrante brasileiro quando confrontado com a realidade avassaladora de uma outra cultura que preza diversos valores. Esse tema inspirou a Companhia de Dança Movimento, de Belo Horizonte, dirigida pela autora deste trabalho, a criar um espetáculo homônimo, no mesmo ano. A presente pesquisa tem como proposição a análise do processo de criação da coreografia do espetáculo “Terra Brasilis” por meio da Crítica Genética, pelo viés da Crítica de Processo. Para estudar a gênese desta obra de arte foram analisados os fólios contendo as marcas do processo de construção artística e as imagens presentes na filmagem e fotografias que foram feitas na noite de estreia, no Teatro Alterosa, em Belo Horizonte. Foi feita uma leitura do processo de produção artística e na transcrição do libreto para a coreografia de dança contemporânea do espetáculo, os indícios foram analisados também a partir da Semiótica. Esse entendimento foi ampliado pelo entrelaçamento das linguagens poéticas da literatura, da música e do teatro nas cenas coreográficas consideradas no processo criativo.

**Palavras-Chave:** Coreografia “Terra Brasilis”. Crítica Genética. Crítica de Processo. Dança Contemporânea. Semiótica.

## ABSTRACT

The literary work “Terra Brasilis” (1999), written by journalist and writer Rogério Zola Santiago, in a poignant narrative, questions the adaptations imposed upon the Brazilian immigrant when confronted with the overwhelming reality of another culture, which embraces values different from his own. This theme inspired the Companhia de Dança Movimento, from Belo Horizonte, directed by the author of this research work, to create a homonymous spectacle. The present research has the purpose of evidencing the process of creation of contemporary dance choreography of the spectacle “Terra Brasilis”, also in the same year, through Genetic Criticism and of the Criticism Process. In a comparative approach, we analyzed the drafts containing the marks of the artistic construction process and the images taken from the video recording made during the opening night that took place at Teatro Alterosa, in Belo Horizonte. A reading of the artistic production process and the transcreation of the libretto for the contemporary dance choreography of the performance was made and the elements were also analyzed from the standpoint of Semiotics. This discussion was amplified by the interweaving of the poetic languages of literature, music and theater with the choreography of “Terra Brasilis”, considered in the creative process.

**Keywords:** Choreography “Terra Brasilis”. Genetic Criticism. Criticism Process. Contemporary Dance. Semiotics.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTO 1-NORA VAZ DE MELLO EM CLUBE NOTURNO .....	25
FOTO 2-NORA VAZ DE MELLO EM TERRA O PLANETA EM MOVIMENTO.....	26
FOTO 3-LANÇANDO “TERRA BRASILIS”- SANTIAGO, COREÓGRAFA E ELENCO .....	33
FOTO 4-LANÇANDO “TERRA BRASILIS”- SANTIAGO E NORA V. MELLO .....	33
FOTO 5-CENA COREOGRÁFICA-16.....	66
FOTO 6-OS QUATRO PERSONAGENS.....	68
FOTO 7-PERSONAGEM BETINA.....	69
FOTO 8-CENA COREOGRÁFICA-8 PROGRESSÃO.....	74
FOTO 9-CENA COREOGRÁFICA-19 NATAL.....	75
FOTO 10-CENA COREOGRÁFICA-19 PASSAPORTE .....	76
FOTO 11-CENA COREOGRÁFICA-11 BRASILIDADE.....	77
FOTO 12-CENA COREOGRÁFICA-17 DIÁLOGO.....	78
FOTO 13-PERSONAGEM “ALMA” .....	79
FOTO 14-CENA COREOGRÁFICA-12 MÁSCARA NEUTRA.....	84
FOTO 15-CENA COREOGRÁFICA-21DESCONSTRUÇÃO.....	85
FOTO 16-CENA COREOGRÁFICA-18 ENSAIO BM.....	88
FOTO 17-CENA COREOGRÁFICA-4 PERCUSSÃO CORPORAL.....	90
FOTO 18-CENA COREOGRÁFICA-7 LIRISMO .....	90
FOTO 19-ELABORAÇÃO DO MOVIMENTO CONTÍNUO.....	91
FOTO 20-CENA COREOGRÁFICA-24 AMANHECER.....	92
FOTO 21-CENA COREOGRÁFICA-28 ENSAIO/ESPETÁCULO.....	93
FOTO 22-CENA COREOGRÁFICA-30 VIRTUOSISMO.....	95
FOTO 23-CENA COREOGRÁFICA-30 ÚLTIMO SUSPIRO.....	95
FOTO 24-CENA COREOGRÁFICA-31 A MORTE.....	96
FOTO 25-CENA COREOGRÁFICA-32 JORNAL .....	96
FOTO 26-CENA COREOGRÁFICA-32 O FOGO.....	97
FOTO 27-CENA COREOGRÁFICA-1 VISUALIZAÇÃO DO PALCO.....	102
FOTO 28-CENA COREOGRÁFICA-1 O “EMPREGADO” .....	103
FOTO 29-CENA COREOGRÁFICA-1 PERSONAGENS NA ESTAÇÃO DE TREM .....	104
FOTO 30-CENA COREOGRÁFICA-1 “ALMA” E “CARLA”.....	105
FOTO 31-CENA COREOGRÁFICA-1 MINUTOS FINAIS .....	105
FOTO 32-CENA COREOGRÁFICA-1 PERSONAGENS.....	106
FOTO 33-CENA COREOGRÁFICA-1 VISÃO GERAL.....	109
FOTO 34-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 NUMERAÇÃO 1/4.....	116
FOTO 35-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 APRESENTADORA/TIRO.....	117
FOTO 36-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 NUMERAÇÃO 8/9.....	118
FOTO 37-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 NUMERAÇÃO 6/10.....	119

FOTO 38-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 NUMERAÇÃO 10/17 .....	120
FOTO 39-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 NUMERAÇÃO 18.....	120
FOTO 40-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-C Nº 20/39 NUMERAÇÃO 24/26 .....	124
FOTO 41-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-C Nº 20/39 NUMERAÇÃO 27/29 .....	125
FOTO 42-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-C Nº 20/39 NUMERAÇÃO 30/37 .....	125
FOTO 43-CENA COREOGRÁFICA-21 AMEBAS .....	126
FOTO 44-CENA COREOGRÁFICA-21 MONSTRO ENSAIO/PALCO .....	129
FOTO 45-CENA COREOGRÁFICA-21 MONSTRO .....	130
FOTO 46-CENA COREOGRÁFICA-21 FIGURA DO MONSTRO .....	130
FOTO 47-CENA COREOGRÁFICA-21 MOMENTO MONSTRO .....	131
FOTO 48-CENA COREOGRÁFICA-21 DESLOCAMENTO .....	132
FOTO 49-CENA COREOGRÁFICA-21 CORPO NUMERAÇÃO 48/53 .....	132
FOTO 50-CENA COREOGRÁFICA-21 MARCAS NUMERAÇÃO 54/59.....	133
FOTO 51-CENA COREOGRÁFICA-21 MARCAS NUMERAÇÃO 60.....	134
FOTO 52-CENA COREOGRÁFICA-33 AGRADECIMENTO.....	135

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1-INGRESSO DO ESPETÁCULO “TERRA BRASILIS”.....	58
FIGURA 2-“TERRA BRASILIS” CAPA DO PROGRAMA.....	58
FIGURA 3-SINOPSE VERSO DO PROGRAMA.....	59
FIGURA 4-“TERRA BRASILIS” LIVRO: CAPA E CONTRACAPA .....	80
FIGURA 5-TRECHO DO LIVRO “TERRA BRASILIS”.....	85
FIGURA 6-CRÍTICA DE “TERRA BRASILIS” ESTREIA.....	147

## LISTA DE FÓLIOS

FÓLIO 1-ANOTAÇÕES AGENDA REUNIÃO/1998.....	61
FÓLIO 2-ANOTAÇÕES AGENDA REUNIÃO NA METACOM TI/1999 .....	62
FÓLIO 3-VERSÃO INICIAL DO LIBRETO TB CENA COREOGRÁFICA-2 .....	70
FÓLIO 4-VERSÃO FINAL DO LIBRETO TB CENA COREOGRÁFICA-2.....	70
FÓLIO 5-CENA COREOGRÁFICA-1-VISÃO ESPACIAL-A .....	107
FÓLIO 6-CENA COREOGRÁFICA-1 RECORTE-A/VISÃO ESPACIAL-A .....	108
FÓLIO 7-CENA COREOGRÁFICA-1 RECORTE-B/VISÃO ESPACIAL-A.....	109
FÓLIO 8-COREOG-1 VISÃO ESPACIAL-A RECORTE ASTERISCOS .....	110
FÓLIO 9-CENA COREOGRÁFICA-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 .....	114
FÓLIO 10-CENA COREOGRÁFICA-21 VISÃO ESPACIAL-C Nº 20/39.....	122
FÓLIO 11-CENA COREOGRÁFICA-21 VISÃO ESPACIAL-D Nº 40/60 .....	127

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1-CRÍTICA DE PROCESSO: CINCO PERSPECTIVAS DO PERCURSO CRIADOR .....	44
QUADRO 2-TRANSCRIÇÃO DA SINOPSE - VERSO DO PROGRAMA DE TB .....	59
QUADRO 3-TRANSCRIÇÃO: ANOTAÇÕES AGENDA REUNIÃO/1998.....	62
QUADRO 4-TRANSCRIÇÃO: ANOTAÇÕES AGENDA REUNIÃO NA METACOM TI/1999.....	62
QUADRO 5-CENA COREOGRÁFICA-16 TEXTO LIBRETO .....	65
QUADRO 6-CENA COREOGRÁFICA-8 TEXTO LIBRETO .....	73
QUADRO 7-CENA COREOGRÁFICA-19 TEXTO LIBRETO .....	74
QUADRO 8-CENA COREOGRÁFICA-11 TEXTO LIBRETO .....	77
QUADRO 9-CENA COREOGRÁFICA-11 TEXTO LIBRETO .....	80
QUADRO 10-CENA COREOGRÁFICA-17 TEXTO LIBRETO .....	87
QUADRO 11-CENA COREOGRÁFICA-28 TEXTO LIVRO E LIBRETO .....	94
QUADRO 12-COREOG-1 TRANSCRIÇÃO VISÃO ESPACIAL-A ANOTAÇÕES .....	110
QUADRO 13-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-B Nº 1/19 TRANSCRIÇÃO .....	115
QUADRO 14-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-C Nº 20/39 TRANSCRIÇÃO .....	123
QUADRO 15-COREOG-21 VISÃO ESPACIAL-D Nº 40/60 TRANSCRIÇÃO .....	128
QUADRO 16-TRANSCRIÇÃO LIBRETO DE “TERRA BRASILIS” .....	148

## CÓDIGOS

CÓDIGO 1- <i>QR CODE</i> PARA ACESSAR O SITE DA CDM .....	35
CÓDIGO 2- <i>QR CODE</i> : CENA COREOGRÁFICA-1 .....	101
CÓDIGO 3- <i>QR CODE</i> : CENA COREOGRÁFICA-21 .....	112

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BM	Ballet Movimento
CBRJ	Companhia de Ballet do Rio de Janeiro
CDM	Companhia de Dança Movimento
CEFET/MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
COMTE	Núcleo de Pesquisa em Poéticas do Corpo, Movimento e Tecnologia
COREOG	Coreografia / Cena Coreográfica
CUNY	Universidade da Cidade de New York
F	Frente
L	Página Localizada em dispositivo digital Kindle
LD	Lado direito
LE	Lado esquerdo
FUMEC	Fundação Mineira de Educação e Cultura
MBA	Master Business Administration
MIDC	Método Integrado de Dança Corpórea
NEPCA	Associação de Cultura Popular do Noroeste Americano
POSLING	Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
PP	Posição paralela
PS	Patrícia Siqueira
SATED/MG	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais
SINPARC	Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais
T	Atrás
TB	“Terra Brasilis”
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UMASS	Universidade de Massachusetts

## SUMÁRIO

PRELÚDIO .....	19
I - ABERTURA .....	24
I.1 Percurso de Uma Vida .....	25
I.2 A Companhia de Dança Movimento .....	30
I.3 O Espetáculo “Terra Brasilis” .....	32
II - ENTREATO – TESSITURAS.....	37
II.1 A Crítica Genética .....	38
II.2 Pelos Caminhos da Crítica de Processo.....	40
II.2.1 Quadro: Perspectivas do Percurso Criador .....	44
II.3 Panorama Semiótico .....	45
III - ENTREATO – INTERAÇÕES POÉTICAS .....	48
III.1 A Linguagem da Dança .....	49
III.2 A Coreografia pela Via da Dança Contemporânea .....	51
III.3 A Linguagem Literária .....	53
III.4 O Libreto.....	54
IV - ENTREATO – O PROCESSO CRIATIVO DA COREOGRAFIA.....	56
IV.1 O Percurso Criativo.....	57
IV.2 A Crítica de Processo Aplicada à Pesquisa .....	60
IV.3 Primeira Perspectiva do Processo Criativo: “Ação Transformadora” .....	61
IV.4 Segunda Perspectiva do Processo Criativo: “Movimento Tradutório” .....	64
IV.5 Terceira Perspectiva do Processo Criativo: “Processo do Conhecimento” .....	81
IV.6 Quarta Perspectiva do Processo Criativo: “Construção de Verdades Artísticas” .....	86
IV.7 Quinta Perspectiva do Processo Criativo: “Percurso de Experimentação” .....	93
IV.8 Resultado da Aplicação das Cinco Perspectivas ao Espetáculo .....	98
IV.9 Análise do Processo Criativo da Coreografia.....	98

IV.10 A Cena Coreográfica-1 .....	101
IV.10.1 Os Fólios e as suas Transcrições da Cena Coreográfica-1 .....	107
IV.11 A Cena Coreográfica-21 .....	112
IV.11.1 Os Fólios e as suas Transcrições da Cena Coreográfica-21 .....	113
IV.11.2 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Fólio .....	114
IV.11.3 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Transcrição .....	115
IV.11.4 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-B Nº 1/19 Análise .....	116
IV.11.5 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-C Nº 20/39 Fólio .....	122
IV.11.6 Cena Coreográfica-21- Visão Espacial-C Nº 20/39 Transcrição .....	123
IV.11.7 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-C Nº 20/39 Análise .....	124
IV.11.8 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-D Nº 40/60 Fólio.....	127
IV.11.9 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-D Nº 40/60 Transcrição .....	128
IV.11.10 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-D Nº 40/60 Análise .....	129
IV.12 Entrega da Obra ao Público .....	135
V - ENCERRAMENTO.....	136
V.1 Cena Final.....	137
REFERÊNCIAS .....	141
ANEXOS.....	146
A-CRÍTICA DE JORNAL .....	147
B-LIBRETO DO ESPETÁCULO “TERRA BRASILIS” .....	148

## PRELÚDIO<sup>1</sup>

*Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convidando à construção ou reconstrução de mim mesmo. (ASSIS, 1994, p.73).*

A ocorrência de qualquer fenômeno faz com que o homem busque meios para entender como ele acontece. A mesma curiosidade pode surgir quando se contempla uma obra de arte, pois é muito comum o desejo de saber como aconteceu o seu processo de criação ou de elaboração. Como não era usual conservar os registros sobre o processo criativo das obras artísticas, as descobertas e os caminhos tomados pelos autores nessa etapa de criação se perdiam. A constatação desse fato tem levado pesquisadores de diferentes campos teóricos a se debruçarem sobre o percurso da criação artística, ávidos por esse conhecimento.

Pouco se sabe sobre o compartilhamento das diferentes linguagens artísticas, principalmente entre as áreas da dança e da literatura. Alguns registros datados a partir do século XVI, segundo a bailarina e pesquisadora Eliana Caminada (1999), apontam que escritores, coreógrafos e músicos escreviam libretos que sugeriam a criação de uma movimentação coreográfica.

Embora esses pequenos cadernos dessem direcionamentos para coreografar alguns ballets, desde o período romântico<sup>2</sup>, os meios e métodos empregados, muitos deles não ficaram anotados, impedindo que ocorresse a análise dos mesmos pelas futuras gerações.

Considerando o processo criativo da coreografia, o *corpus* da pesquisa é constituído pelos elementos da montagem do espetáculo “Terra Brasilis”, da Companhia de Dança Movimento, de Belo Horizonte. As várias seções que compõem a coreografia deste espetáculo são denominadas nesta pesquisa como *cenas coreográficas*. No material guardado pela Companhia somente existem registros específicos das *Cenas Coreográficas-1 e 21*. Por esse motivo, estas cenas foram aquelas que tiveram seus processos criativos analisados nessa pesquisa.

A coreografia de “Terra Brasilis” tem a duração de sessenta minutos, sem intervalos, foi gravada, no Teatro Alterosa, em 1999, em mídia de videocassete e, transmutada para o

---

<sup>1</sup> Prelúdio é uma peça musical que faz a introdução de uma obra maior. Antecipa temas de obras que podem ser tanto de um ballet quanto de uma ópera.

<sup>2</sup> O romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico surgido na Europa no final do século XVIII e no século XIX.

formato de mídia Mp4. O material coletado foi organizado no *hard disk* do *notebook* e sua análise ocorreu a partir das imagens visualizadas em notebook com uma tela de 17”.

A fim de possibilitar, no ambiente de leitura, a interação digital com a análise das *Cenas Coreográficas-1 e 21*, foi gerado um *QR Code*<sup>3</sup> para possibilitar ao leitor a visualização das mesmas, de uma maneira direta.

Como autora da coreografia e, agora, estudiosa da obra “Terra Brasilis”, tive a oportunidade de detalhar as inúmeras atividades que ocorreram desde o surgimento da ideia de se fazer aquele espetáculo de dança, até sua entrega ao público e a posterior circulação no cenário nacional e internacional. Foi possível, também, lançar um olhar crítico sobre as articulações entre os diferentes elementos constitutivos da obra acabada. Somente pelo resgate processual foi possível analisar esse percurso, uma vez que a estreia do espetáculo ocorreu há quase duas décadas.

“Terra Brasilis” é um espetáculo de dança contemporânea, inspirado na obra literária homônima (1999), de poesia em prosa, do jornalista e escritor Rogério Zola Santiago<sup>4</sup>. A história descreve a saga de cinco imigrantes brasileiros que se encontram em uma estação de trem, em uma cidade dos Estados Unidos da América.

O primeiro passo para a criação da coreografia deu-se pela tradução do texto de Santiago para um libreto. Na concepção coreográfica as linguagens poéticas do teatro e da música contribuíram para que cada cena tivesse a sua característica inserida na dramaturgia do tema proposto.

A opção de fazer esta análise pela crítica genética, na visão teórico-metodológica da crítica de processo da pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2014), abriu possibilidades de releitura dos documentos de processo. A cada diagnóstico foi possível perceber as transformações pelas quais passaram as atividades envolvidas na seleção dos momentos essenciais a serem retratados e nas experimentações necessárias.

A análise pelo viés da crítica de processo estuda a gênese de uma obra de arte pelos indícios encontrados nos registros materiais de seu trajeto criador. A sua aplicação permitiu-me compreender as perspectivas consideradas na concepção da coreografia de “Terra Brasilis”. Para relembrar cada aspecto desse processo criativo recorri a agendas, manuscritos, folders, reportagens, críticas, fotos, filmagens e programas do espetáculo feitos na época.

---

<sup>3</sup> O *QR Code* foi criado em 1994, pela empresa Denso Wave, uma subsidiária da *Toyota Motors* do Japão. É um código em 2D que permite encriptar dados numéricos e alfanuméricos em vários alfabetos diferentes, para permitir que, a partir de uma imagem impressa, se faça o acesso a um determinado endereço na *internet*.

<sup>4</sup> Rogério Zola Santiago (1956) é escritor, poeta e jornalista mineiro, e mestre pela *Indiana University, nos USA*.

A cada documento encontrado relacionado à elaboração da coreografia, foi como se eu puxasse, de dentro de um novelo, alguns fios que me permitiram entrelaçá-los, trazendo de volta informações artísticas e técnicas empregadas em cada etapa de construção.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho busquei responder à pergunta de pesquisa: “Como a concepção coreográfica permitiu que o espetáculo de dança ‘Terra Brasilis’ se concretizasse como ‘tradução’ do texto literário homônimo de Santiago?”.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar o processo criativo da coreografia do espetáculo de dança “Terra Brasilis”.

E, os objetivos específicos foram de:

- Observar como surgiu a ideia de se criar o espetáculo e a sua evolução até o início do trabalho.

- Averiguar por meio dos documentos de processo, de que maneira ocorreu a tradução do texto literário para o libreto e, em seguida, para a coreografia do espetáculo.

- Refletir sobre a linguagem da dança e analisar como se deram as conexões com as linguagens da literatura, do teatro e da música no desenvolvimento coreográfico do espetáculo.

As informações pertinentes à pesquisa foram ordenadas para facilitar a busca das respostas aos problemas da investigação. A análise não se limitou somente a determinar como foram construídos os movimentos, gestos e a evidenciar como foram estabelecidas as relações entre a dança e as linguagens poéticas da literatura (CANDIDO<sup>5</sup>, 2006), do teatro (STANISLAVISKI<sup>6</sup>, 2004, 2014; PAVIS<sup>7</sup>, 2015; LABAN<sup>8</sup>, 1978), e da música (CAMARGO<sup>9</sup>, 2001). A pesquisa foi além e apontou outros aspectos importantes que fizeram parte da montagem de um espetáculo, como a parte administrativa (VARGAS<sup>10</sup>, 2014) e as equipes que me assessoraram e aos bailarinos durante a construção da coreografia (VIANNA<sup>11</sup>, 1990; KATZ<sup>12</sup>, 2013).

A fim de atingir os objetivos propostos foi feita uma análise descritiva de natureza qualitativa que verificou, esquematizou e organizou os procedimentos utilizados na

---

<sup>5</sup> Antonio Candido (1918-2017) era carioca, crítico literário e sociólogo.

<sup>6</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938) professor e diretor de teatro russo.

<sup>7</sup> Patrice Pavis (1947) é francês, pesquisador da área de artes cênicas.

<sup>8</sup> Rudolf Von Laban (1879-1958) nasceu na Hungria. Desenvolveu trabalho criativo como bailarino, professor e coreógrafo.

<sup>9</sup> Roberto Gil Camargo (1951) pesquisador paulista.

<sup>10</sup> Ricardo Vargas (1974) gerente de projeto.

<sup>11</sup> Klauss Vianna (1928-1992) era professor de dança clássica e preparador corporal.

<sup>12</sup> Helena Katz [194-?] é pesquisadora e crítica de dança.

construção da coreografia. O levantamento bibliográfico permitiu a inserção de teorias ou conceitos diretamente ligados ao *corpus* da pesquisa.

Já sob o ponto de vista de seus objetivos, trata-se de uma pesquisa exploratória (VERGARA, 2007) ao desenvolver ideias dentro do tema da pesquisa, em investigação empírica. A pesquisa se consolida como estudo de caso ao acompanhar e compreender os mecanismos utilizados na construção específica de uma obra.

A coleta de dados foi feita a partir de documentos pertencentes ao acervo da Companhia de Dança Movimento cedidos para a execução dessa pesquisa e da entrevista que o poeta Santiago concedeu a esta pesquisadora, em julho de 2017.

Ao analisar os dados pela fundamentação teórica, foram levados em consideração os aspectos determinados nos objetivos da dissertação. Com isso, aprofundei-me nesses elementos para estabelecer as contaminações cênicas e técnicas, para melhor esclarecer para o leitor do que tratam os dados encontrados.

Esta pesquisa também teve como foco analisar os efeitos de sentido pretendidos no processo de criação da obra. Porém, vale acentuar que este estudo não tenta reconstruir a experiência estética estabelecida entre intérprete e espectador no momento da mediação transmitida ao vivo, ocorrida no dia da estreia. Por isso, este trabalho pode ser visto como um produto em múltiplas perspectivas, que se desdobram à medida que é estudado o material encontrado, permitindo, aos poucos, novos olhares.

Ao mapear o dilatado processo criativo da coreografia de “Terra Brasilis”, os títulos desta dissertação foram escolhidos para seguir uma metáfora advinda da estrutura de obras das artes cênicas e está organizada da seguinte forma:

- “Prelúdio”, onde estão descritas o entrelaçamento das ideias que nortearam a pesquisa.
- I - “Abertura”, lá se encontram breves relatos do meu percurso pela vida artística, da trajetória da Companhia de Dança Movimento e da memória do espetáculo “Terra Brasilis”.
- II - “Entreato<sup>13</sup> - Tessituras” descreve os aspectos teóricos da Crítica Genética, da Crítica de Processo e a suas relações com a teoria Semiótica.
- III - “Entreato - Interações Poéticas” apresenta aspectos da linguagem da dança e as possibilidades sobre esse movimento dançado em relação com a coreografia de

---

<sup>13</sup> Entreato é um termo utilizado em artes cênicas, para indicar em um mesmo espetáculo, um monólogo ou peça literária de curta duração.

dança contemporânea do espetáculo “Terra Brasilis” da Companhia de Dança Movimento. Em seguida, uma pincelada sobre a linguagem literária e traços da origem de libretos.

- IV - “Entreato - O Processo Criativo da Coreografia” abre o diálogo para o aprofundamento do estudo do percurso criativo, mostrando a gênese da obra coreográfica a partir de marcas, rastros ou indícios existentes nos materiais encontrados. Em seguida, a obra é analisada pelas “cinco perspectivas da crítica de processo” e aponta as atividades que ocorreram em cada uma delas. A investigação processual de documentos encontrados nas *Cenas Coreográficas-1 e 21* mostrou vestígios que antecederam à obra mostrada no palco. Quando se comparou nos fólios os traços de desenhos, informações das coreografias com as imagens retiradas do vídeo como fotografias e as suas transcrições, a finalidade foi a análise dos mesmos em relação com a obra pronta.

- V - “Encerramento” trata dos aspectos conclusivos da pesquisadora na “Cena Final” com a reflexão sobre as análises do processo criativo da coreografia, ressaltando e avaliando tanto seu alcance quanto os limites do estudo desenvolvido.

- “Referências” apresenta a fundamentação teórica que deu suporte à análise dos dados utilizados nesta pesquisa.

- “Anexos” contém, a transcrição do libreto do espetáculo “Terra Brasilis” e uma crítica de jornal sobre a noite de estreia do espetáculo.

Esta pesquisa não tem como pretensão esgotar todas as possibilidades do estudo comparativo da coreografia de “Terra Brasilis” com as linguagens poéticas da dança, da literatura, do teatro e ou da música ou mesmo de exaurir, pela Crítica de Processo, todas as probabilidades de análises dos fólios. No entanto, as amostragens dos elementos foram suficientes para que se obtivesse o máximo de representatividade desses dados na análise do processo criativo da coreografia de “Terra Brasilis”.

## **I - ABERTURA**

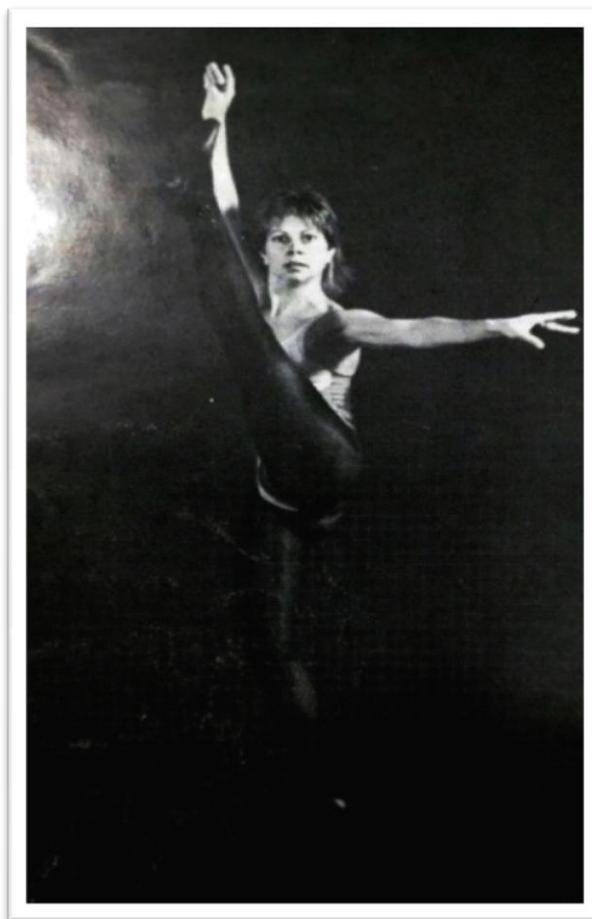
---

## I.1 Percurso de Uma Vida

*Que dança o meu corpo dança, nos diferentes momentos do percurso. (SALLES, 2008, p.84).*

Ao resgatar a memória da minha relação com a dança, as primeiras lembranças estão ligadas à iniciação da formação técnica, ainda na infância, em Belo Horizonte, com a dança criativa da professora Natália Lessa<sup>14</sup>.

**Foto 1-Nora Vaz de Mello em Clube Noturno**



**Fonte: Fotografia do Arquivo do Ballet Movimento.**

---

<sup>14</sup> Natalia Lessa [1906-1985] foi professora pioneira da dança criativa em Belo Horizonte.

Buscando uma formação em ballet clássico<sup>15</sup>, passei a estudar com os professores Klauss e Angel Vianna<sup>16</sup>. Com a partida do casal para Salvador, na Bahia, prossegui os estudos de ballet clássico com as professoras Judis Grimberg<sup>17</sup>, Sylvia Calvo<sup>18</sup> e Ana Lúcia de Carvalho<sup>19</sup> e, de dança moderna,<sup>20</sup> com Dulce Beltrão<sup>21</sup>.

**Foto 2-Nora Vaz de Mello em Terra o Planeta Em Movimento**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

Na adolescência aprofundi os meus estudos com cursos de especialização, não só nas técnicas de ballet clássico e dança moderna, como também de *modern jazz*<sup>22</sup>, dança

---

<sup>15</sup> Ballet Clássico é um estilo de dança que tem uma metodologia de desenvolvimento de trabalho corporal. Ao longo dos séculos, muitos sistemas apareceram sendo que cada um privilegia variáveis do uso do corpo visando a excelência na execução, dos passos de dança do bailarino (a), em relação ao tronco, cabeça pernas, pés, braços e mãos. Esse estilo é originário da corte italiana. Hoje é conhecido como método *Cecchetti*. Ao ser aperfeiçoado pela corte francesa, nos séculos XVII e XVIII, o método francês é utilizado na Ópera de Paris. No entanto, internacionalmente, existem: o método inglês da *Royal Academy of Dancing* de Londres, o método cubano ensinado no Ballet Nacional de Cuba e o método *Vaganova* da escola de ballet russo.

<sup>16</sup> Angel Vianna (1928) é uma bailarina mineira. Trabalha como professora e coreógrafa.

<sup>17</sup> Judis Grimberg (1945) é professora de ballet clássico, em Belo Horizonte.

<sup>18</sup> Sylvia Calvo (1939) é professora de ballet clássico, em Belo Horizonte.

<sup>19</sup> Ana Lúcia de Carvalho (1944-2012) foi professora de ballet clássico em Belo Horizonte.

<sup>20</sup> Dança Moderna é um estilo de dança que permite extravasar emoções e interpretações internas.

<sup>21</sup> Dulce Beltrão (1938) é professora de dança moderna e preparadora corporal em Belo Horizonte.

<sup>22</sup> *Modern Jazz* tem suas raízes essencialmente no *Jazz Dance* americano. Alia-se à dança moderna e ao ballet clássico para a criação de movimentos ritmados, líricos e técnicos.

contemporânea<sup>23</sup> e dança teatro<sup>24</sup>, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil, Nova York, nos Estados Unidos e Londres, na Inglaterra.

Como bailarina profissional, integrei o corpo de baile da Companhia de *Ballet* do Rio de Janeiro (CBRJ) nos anos de 1974 e 1975, dançando ao lado da grande estrela Margot Fonteyn<sup>25</sup> na coreografia “Floresta Amazônica”, em sua última tournée no Brasil. A programação incluiu, também, as coreografias “Catuli e Carmina” do coreógrafo Renato Magalhães e “Com Amor” de Dalal Achcar<sup>26</sup>, diretora da CBRJ, nas quais me apresentei. Foi uma grande produção, apresentada nas principais capitais do Brasil e que contou, ainda, com a atuação dos mais destacados bailarinos das companhias internacionais do *Royal Ballet* de Londres, do *New York City Ballet* e da Ópera de Paris.

Retornando a Belo Horizonte, decidi compartilhar toda essa experiência então adquirida criando a Escola de Ballet Movimento. Como professora, coreógrafa, diretora e produtora artística no Ballet Movimento propus-me elevar o nível do ensino da dança clássica acadêmica na capital mineira. Paralelamente, continuei com os estudos e graduei-me, em nível superior, no método da *Royal Academy of Dancing of London*, uma entidade artística internacional. Reúne profissionais de várias cidades no mundo, a fim de promover o conhecimento, a prática e o ensino do ballet clássico no método inglês. Em seguida, diplomei-me como professora licenciada nessa metodologia, para preparar alunos que quisessem profissionalizar-se na técnica do método inglês.

Para o ensino da dança no Ballet Movimento, durante trinta anos, no período de 1976 a 2006, construí uma linguagem artística com uma movimentação própria que deu origem ao “Método Integrado de Dança Corpórea”, tendo como base os estilos da dança clássica, moderna, contemporânea, dança teatro e do *modern-jazz*.

Quanto a esse método, vale destacar que ele já vinha sendo elaborado desde que comecei a minha profissão como professora de *ballet* e coreógrafa, entre os anos de 1967 e 1973. Nesse período, ministrei aulas de dança em vários colégios de Belo Horizonte, como o Instituto Cecília Meireles, o Instituto Santa Helena, o Colégio Pio XII e o Colégio São Paulo. Na cidade de Ouro Preto, lecionei na sede social do Clube do Alumínio Canadense do Brasil-Alcan.

---

<sup>23</sup> Dança Contemporânea permite o uso de diferenciadas técnicas para que se possam expressar ideias ou sentimentos.

<sup>24</sup> Dança Teatro une as técnicas da dança e do teatro a fim de buscar uma dramaturgia corporal e vocal para expressar alguma crítica social.

<sup>25</sup> Margot Fonteyn (1919-1991), bailarina inglesa, pertencia ao Royal Ballet da Inglaterra. É considerada um dos ícones da dança do século XX.

<sup>26</sup> Dalal Achcar (1937) é coreógrafa e produtora artística.

Nessa trajetória o “Método Integrado de Dança Corpórea” se consolidou acompanhando o meu crescimento profissional ao ensinar e coreografar em diversos estilos. Faz-se necessário esclarecer que o Método Integrado foi, inicialmente, um processo de trabalho criado empiricamente, aplicando a prática adquirida na dança e no teatro. A teorização veio depois, para construir os conceitos didáticos e/ou filosóficos do conteúdo, mas uma etapa sempre complementou a outra.

Prosseguindo no meu percurso, fui recebendo novas influências de outros professores. Até chegar à dança contemporânea, passei por estudos nas técnicas de dança moderna de Limón e Horton além de inúmeras aulas, estudos ou pesquisas empregando a técnica de dança moderna de Martha Graham<sup>27</sup>. Pela dança-teatro, percorri as técnicas de Laban, Stanislavski, Brecht e Grotowski<sup>28</sup>. No *modern jazz*, aprofundi-me na pesquisa do movimento nos conceitos dos professores Luigi<sup>29</sup> e Jojo Smith<sup>30</sup>. Já para a compreensão da consciência corporal busquei no professor Vianna entendimento para transformar o corpo do bailarino em um meio de expressão artística.

Abro parênteses para ressaltar que, quando trabalho com diferentes técnicas de dança e de teatro na elaboração de coreografias, percebo a grande influência de um dos meus primeiros mestres, o professor Klauss Vianna, que também trabalhava com múltiplas linguagens artísticas. Ressalto que sempre procurei obter um resultado profissional prático me apoiando nos conceitos teóricos.

Assim, o emprego do Método Integrado, com metodologias sistematizadas e didáticas, serviu de base para a formação de gerações de bailarinos no Ballet Movimento, desde a etapa iniciante até o nível profissional.

Desde o início, no Ballet Movimento busquei estabelecer trocas artísticas com outras culturas, participando de festivais com espetáculos próprios. Ao longo desses anos, foram construídas inúmeras coreografias para participação de festivais de dança no Brasil e em outros países como Estados Unidos, Canadá, Cuba, Itália, Bélgica, Escócia, França e Áustria.

Enquanto compunha esse cenário de dança e cultura no meu trabalho artístico, continuei buscando conhecimentos acadêmicos. Graduei-me pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Letras (1975) e, posteriormente, nos cursos de Bacharelado em

---

<sup>27</sup> Martha Graham (1894-1991): professora e coreógrafa americana.

<sup>28</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999): polonês que trabalhava como ator e diretor de teatro.

<sup>29</sup> Eugene Louis Faccuito (1925-2015), conhecido como Luigi no mundo da dança, era americano e trabalhava como coreógrafo e bailarino.

<sup>30</sup> Joseph Benjamin Smith (1942) conhecido como Jo Jo Smith, é coreógrafo e professor americano. Esteve por duas vezes consecutivas no *Ballet Movimento* para ministrar cursos de *modern jazz* e coreografando em 1980 e 1982.

Artes Cênicas (2006) e de Licenciatura em Teatro (2008), ambos pela Escola de Belas Artes da UFMG. O arcabouço adquirido nesses cursos permitiu-me continuar mantendo contato com as linguagens literária, teatral, musical e da dança, em um nível mais elevado.

Uma experiência muito frutífera, como professora e coreógrafa, que não posso deixar de mencionar, ocorreu quando fui convidada pela professora Dra. Rita Gusmão, para ministrar “Oficinas de Técnicas de Dança” aplicando o “Método Integrado de Dança Corpórea”, no Curso de Artes Cênicas da UFMG, pelo Centro de Extensão da Escola de Belas Artes da UFMG. Foram oito anos consecutivos, de 2002 a 2009, lecionando para bailarinos e atores. Nesse período criei dezesseis espetáculos com coreografias elaboradas para interpretação pelos alunos, que foram apresentados no auditório da Faculdade de Belas Artes, no encerramento de cada semestre.

Em seguida, desenvolvi, entre os anos de 2009 e 2013, um trabalho como Superintendente de Fomento da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Lá fiz a integração de artistas de inúmeros municípios mineiros às políticas de fomento da “Lei Estadual de Incentivo à Cultura” e do “Fundo Estadual de Cultura”.

Passando a atuar como produtora artística, ampliei a minha habilidade de elaborar, analisar e gerenciar projetos de arte, especializando-me no *MBA - Master Business Administration*, pela Fundação Mineira de Educação e Cultura - FUMEC, entre os anos de 2013 e 2014, obtendo o título de Gerente de Projetos.

Para reaproximar-me dos conteúdos acadêmicos, busquei o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING), do CEFET/MG. A ideia de aprofundamento para a presente pesquisa teve como origem a defesa da minha monografia “Proposições sobre o ensino da dança contemporânea na escola fundamental”, apresentada em 2008 no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, tendo como objetivo a obtenção do título de Licenciada em Teatro. O trabalho consiste em um material metodológico com exercícios demonstrativos da técnica da dança contemporânea, que podem ser utilizados por docentes na criação das suas aulas.

Como mestranda, tive a oportunidade de representar o CEFET/MG em seminários e conferências nacionais e internacionais. Para o aprofundamento da discussão sobre Dança, Literatura, Cultura e a sua diversidade, apresentei trabalhos de minha autoria em duas conferências internacionais nos Estados Unidos da América. A primeira participação aconteceu na Conferência Internacional promovida pela NEPCA - Associação de Cultura

Popular do Noroeste Americano<sup>31</sup>, na Universidade de Massachusetts (UMASS), na cidade de Amherst. O trabalho apresentado foi “Dança e Literatura: o Imigrante Brasileiro<sup>32</sup>”. A segunda ocorreu na “Conferência Internacional de 2017: Manutenção, Diversidade e Comunidade Inclusiva<sup>33</sup>” promovida pelo Queens College, da Universidade da Cidade de New York - CUNY. O trabalho apresentado foi “Comunidades: a diversidade da poesia brasileira<sup>34</sup>”.

Ainda, como integrante do Núcleo de Pesquisa em Poéticas do Corpo, Movimento e Tecnologia – COMTE/CEFET/MG, tive acesso à novos conhecimentos em relevantes trocas de experiências.

## I.2 A Companhia de Dança Movimento

*Em harmonia com os contornos e abismos das montanhas de Minas, o Movimento revela a face outra das Gerais através de batuques e saborosas histórias que povoam a cultura das Américas com a cor, o calor e a poesia desta Minas e ainda Gerais.(CLAVER, 1994).*

Com a intensificação das suas atividades, o Ballet Movimento desdobrou-se em 1985, passando a abrigar a Companhia de Dança Movimento, formada por bailarinos profissionais. O emprego do “Método Integrado de Dança Corpórea” permitiu o refinamento do trabalho desenvolvido com eles, fortalecendo o seguimento da técnica, induzindo a pesquisa do movimento e o desenvolvimento da expressão do corpo.

Uma das metas da Companhia sempre foi a promoção de uma extensa reflexão em torno do fazer artístico, em processos criativos de dança e teatro, integrando em seus projetos profissionais bailarinos, coreógrafos, escritores, professores e compositores, além de pessoas ligadas às outras artes. Os figurinos ficavam sob a coordenação de Elda Vaz de Mello<sup>35</sup> e os cenários contaram com a participação dos artistas plásticos Décio Noviello<sup>36</sup> e Raul Belém

---

<sup>31</sup> *Northeast Popular/American Culture Association* - Associação de Cultura Popular do Noroeste Americano.

<sup>32</sup> *Dance and literature: the Brazilian immigrant* da dança contemporânea - trabalho apresentado.

<sup>33</sup> *International Conference 2017: Sustaining, Diverse and Inclusive Communities.*

<sup>34</sup> *Communities: the Brazilian diverse poetics* – trabalho apresentado.

<sup>35</sup> Elda Vaz de Mello (1920-2005) era figurinista e professora.

<sup>36</sup> Décio Noviello (1929) artista plástico, cenógrafo e figurinista.

Machado<sup>37</sup>, todos artistas mineiros. Por meio de instituições e de outros setores parceiros, a Companhia promovia ações que atendessem à diversidade cultural.

Para a Companhia criei coreografias baseadas em textos literários que serviam de inspiração no processo da criação coreográfica. Para cada espetáculo ocorreram propostas diversas com misturas inusitadas das linguagens da dança, da poesia, do teatro e da música. Lá desenvolvi produções adaptáveis aos mais diversos tipos de espaços, permitindo que apresentações fossem feitas em praças de bairros e comunidades, palcos, *shopping centers*, estações rodoviárias e de metrô, nas ruas e em quadras esportivas, incentivando a aproximação da dança com o grande público.

A música sempre teve papel fundamental no processo criativo de cada espetáculo. O músico, compositor e arranjador Bob Tostes<sup>38</sup> atuou como diretor musical da Companhia, desde a sua fundação. Usando músicas originadas nos mais diversos segmentos da cultura nacional e, também, suas próprias composições, Tostes montava trilhas sonoras bem distintas para cada temática. Com seu talento mesclava diferentes ritmos e melodias de forma fluida, marca de seu trabalho. Em algumas coreografias específicas eram acrescentados acordes ou acentos musicais sobre a base original, para valorizar os movimentos dos intérpretes. Os libretos dos espetáculos, geralmente escritos por mim, conduziam o seu trabalho.

A Companhia sempre teve como desafio expor em cena aspectos relevantes para a vida de cada um de nós, provocando a sua discussão e levando o espectador à reflexão.

As obras de dança contemporânea foram muitas como “Clube Noturno”, uma visita à vida noturna e seus cabarés, “Andanças”, baseada em poemas de Ronaldo Claver<sup>39</sup> que retratavam a cultura do Vale do Jequitinhonha e “Minas em Movimento”, que trouxe algumas das figuras folclóricas de Minas Gerais. Em “Batucada da Vida” a coreografia retratava a vida em uma favela. “Terra, O Planeta em Movimento” contou com composições de Marcos Viana em um espetáculo minimalista. Este espetáculo fez parte da programação oficial da “Rio 92”, o Congresso Internacional do Meio Ambiente que atraiu as atenções de todo o mundo para o Rio de Janeiro. Em “Episódios”, a coreografia propunha um entrelaçar de situações burlescas vividas por bailarinos mascarados, em um contexto de crítica social. “Senhoras do Mundo” contava a história das mulheres que fundaram a cidade de Araçuaí e fez parte da programação oficial do Encontro das Américas, um prosseguimento da “Rio 92”.

---

<sup>37</sup> Raul Belém Machado (1942-2012) era arquiteto, cenógrafo e figurinista.

<sup>38</sup> Bob Tostes (1948) é jornalista, compositor e músico mineiro.

<sup>39</sup> Ronald Claver (1946) é jornalista e escritor mineiro.

A maior produção da Companhia foi o espetáculo “Terra Brasilis”, foco desta dissertação, que retrata as experiências vividas por imigrantes brasileiros em outras terras.

### **I.3 O Espetáculo “Terra Brasilis”**

*A função da dança teatro de “Terra Brasilis” traduziu bem as raízes históricas entre Portugal e Brasil. (VENTURA<sup>40</sup>, 2001).*

“Terra Brasilis” é um espetáculo de dança que relata a saga de cinco brasileiros nos Estados Unidos da América, narrando as desventuras e os sonhos sempre presentes na vida e expectativas do imigrante.

Tudo começou quando me encontrei casualmente com o jornalista e escritor mineiro Rogério Zola Santiago, no início de 1998. Na ocasião ele me falou do livro “Terra Brasilis”, que começara a escrever quando ainda estava em solo norte-americano, abordando as experiências de alguns brasileiros tentando uma nova vida nos Estados Unidos. Imediatamente percebi a força do tema e, que poderia transformá-lo em um novo espetáculo de dança contemporânea da Companhia de Dança Movimento, com o mesmo título do livro. A partir daí, teve início um processo de levantamentos e estudos para que a ideia pudesse virar realidade.

Como coreógrafa de “Terra Brasilis”, ficaram sob a minha responsabilidade todas as ações envolvendo o entrelaçamento das linguagens poéticas da dança, literatura, teatro e música, estabelecendo a dramaturgia da cena.

O primeiro passo foi dado em abril de 1999, quando tive em mãos a versão final do livro, que ainda não havia sido impresso. O segundo passo se deu quando o diretor teatral Roberto Cordovani, que passou a integrar a equipe e o escritor, Santiago, escreveram o libreto. No terceiro passo, já com o libreto pronto e contratados os bailarinos, iniciei a criação das cenas coreográficas do espetáculo. Os últimos passos se deram com a produção do espetáculo e a sua entrega ao público.

---

<sup>40</sup> Maria de Jesus Ventura [196-?] é socióloga e historiadora portuguesa. Crítica inserida no book da Companhia de Dança Movimento.

**Foto 3-Lançando “Terra Brasilis”- Santiago, Coreógrafa e Elenco**



**Foto: Geraldo Goulart. Fonte: Arquivo Santiago.**

Em setembro de 1999, em evento que aconteceu no “Salão Dourado” do Automóvel Clube de Belo Horizonte, toda a equipe teve contato com a edição impressa do livro<sup>41</sup>, nos permitindo estabelecer de forma mais segura os pontos em comum entre o livro, o libreto e a coreografia.

**Foto 4-Lançando “Terra Brasilis”- Santiago e Nora V. Mello**



**Foto: Geraldo Goulart. Fonte: Arquivo Santiago.**

---

<sup>41</sup> A obra literária “Terra Brasilis” foi publicada pela editora LÊ, de Belo Horizonte, em 1999.

Concluído o trabalho de criação do espetáculo, foram feitas aproximadamente oitenta apresentações no Brasil e no exterior, entre os anos de 1999 e 2002. Em Belo Horizonte ele ficou em cartaz no Teatro Alterosa, no Teatro Francisco Nunes e no Grande Teatro do Palácio das Artes. No cenário nacional, foram feitas apresentações em Brasília, no Teatro Nacional e em várias cidades de Minas e São Paulo. “Terra Brasilis” foi escolhido pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas (SINPARC) e pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais (SATED/MG) como um dos melhores espetáculos apresentados em Belo Horizonte no ano de 1999. Patrícia Siqueira, que interpretou a personagem “*Maria*”, ganhou o prêmio de melhor bailarina no 5º Prêmio SESC/SATED, por sua atuação em “Terra Brasilis”.

No cenário internacional, na tournée feita em Portugal em 2001, nos apresentamos em várias cidades, incluindo algumas noites no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, quando estive na plateia Maria de Jesus Ventura, Secretária Municipal de Cultura da capital portuguesa. As múltiplas ligações existentes entre os dois países permitiram que ela fizesse uma crítica positiva, relacionada com o fluxo migratório que persiste entre Portugal e o Brasil até os dias de hoje.

Nas tournées feitas em cidades do sul de Portugal e norte da Espanha a dança brasileira revelou, para aquele público, uma temática social bem brasileira. O espetáculo foi apresentado, também, no Paraguai. “Terra Brasilis” foi destaque no *Aberdeen International Youth Festival*, realizado na cidade de Aberdeen, na Escócia, também em 2001.

O espetáculo “Terra Brasilis”, pelo modo como surgiu e pelas ações artísticas que realizou, deixou no cenário da dança mineira um legado de como diversas linguagens poéticas podem interagir na criação de um trabalho artístico.

#### **I.4 O uso do QR Code para Visualização das Cenas Coreográficas 1 e 21**

*O momento da obra de arte na atualidade, no entanto, já não diz mais respeito somente à era da reprodutibilidade técnica, mas à era digital, a esse momento histórico permeado pela revolução da informática e por sua confluência com os meios de comunicação. (ARANTES, 2005, p.18).*

A dança se esvai no momento em que é performada. A sensação decorrente da interação emissor versus receptor, acontecida no presente, já se tornou passado. Todavia, o emprego de recursos tecnológicos possibilita, ao leitor, assistir um espetáculo artístico, que não está mais em cartaz.

A Companhia de Dança Movimento optou por permitir ao público interessado em arte assistir algumas de suas coreografias através da sua página na internet. O acesso pode ser feito a partir do endereço <[www.movimentoprojetos.com.br](http://www.movimentoprojetos.com.br)> usando os recursos lá disponíveis para a seleção.

Outra forma de acesso se dá por meio da utilização da tecnologia *QR Code* (COPETTI; GHISLENI, 2012), ainda pouco difundida no Brasil. Este recurso é disponibilizado como aplicativo gratuito na *world wide web*, para a difusão de informações com maior eficiência.

Caso o leitor tenha interesse em assistir as *Cenas Coreográficas 1 e 21*, de “Terra Brasilis”, que foram analisadas nesta dissertação, basta instalar o aplicativo em seu *smartphone* ou tablet com sistema operacional *Android* desenvolvido pela empresa de tecnologia *Google* ou *iOS* desenvolvido pela *Apple*. O acesso é feito através da câmera fotográfica integrada, apontando-a para a figura que contenha o *QR Code* que é, na verdade, um código de barras modificado. O aplicativo transformará aquela imagem em uma informação específica, um endereço digital, que direcionará o usuário para a página correspondente dentro do site da Companhia de Dança Movimento, permitindo a visualização da coreografia.

**Código 1-*QR Code* para acessar o site da CDM**



**Fonte: Criação de MetaCom TI.**

Mesmo sabendo que a visualização se dá a partir de uma mídia filmada durante a apresentação de estreia, com as limitações da tecnologia da época em que foi feita, o poder das imagens de “*Terra Brasilis*” persiste, permitindo que o leitor se emocione com as mensagens transmitidas.

## **II - ENTREATO – TESSITURAS**

---

## II.1 A Crítica Genética

*A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. (SALLES, 2014, p.49).*

Para esta pesquisa, optei por me guiar pela linha teórico-metodológica da Crítica Genética. De acordo com Salles (2006), as primeiras aplicações aconteceram em 1968, na França, com os pesquisadores Louis Hay<sup>42</sup> e Almuth Grésillon<sup>43</sup>, do Centro Nacional de Pesquisa Científica. O objetivo era organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que tinham acabado de dar entrada na Biblioteca Nacional da França. Criou-se, então, para esta finalidade, um grupo formado por estudiosos franceses com a participação de pesquisadores de origem alemã.

Em um primeiro período, entre 1968 e 1975, a pesquisadora Grésillon criou a denominação de “estudos genéticos” para o trabalho desse grupo. Esses pesquisadores enfrentaram muitos problemas para analisar os manuscritos, por não terem, inicialmente, uma metodologia definida para o estudo da raiz desses documentos. Em uma segunda ocasião, situada entre 1976 e 1985, o prosseguimento daquele trabalho passou a ser conhecido como “associativo-expansivo”. O estudo genético de uma obra de arte ampliou-se ao incorporar outros procedimentos científicos, envolvendo pesquisadores de vários países que se interessaram por sua aplicação em estudos semelhantes.

Hay (2007) percebeu que as marcas encontradas no material ligado à criação da obra literária que estava sendo estudada foram o ponto de partida para o aprofundamento do estudo do processo criador daquele trabalho:

[...] o manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura (HAY, 2007, p.17).

Em 1985, a Crítica Genética foi introduzida no Brasil pelo pesquisador Philippe Willemart, de nacionalidade belga, naturalizado brasileiro, que estudava os manuscritos escritor francês Gustave Flaubert. Mas foi no “Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições”, promovido pela Universidade de São Paulo, que Willemart se aliou à

<sup>42</sup> Louis Hay [193-?] foi um pesquisador francês, especializado em crítica genética.

<sup>43</sup> Almuth Grésillon [194-?] pesquisadora francesa, especializada em crítica genética.

pesquisadora Cecília de Almeida Salles e abriram a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário. De acordo com Willemart (1993), “não existe um modelo de crítica e acreditamos que a escritura tanto quanto a crítica são singulares e independem de um padrão teórico estabelecido” (p.19).

Desde então, os estudos genéticos têm passado por momentos de abertura de horizontes, adaptando-se à realidade brasileira.

Nas palavras de Assunção (2011) a crítica genética estuda:

a gênese, de modo similar ao apreender o surgimento e o desenvolvimento da obra de arte, o pesquisador participa da obra, e surge, assim, uma nova perspectiva para observá-la. A crítica genética refaz, com o material que tem, os diferentes momentos da gênese da obra, com a intenção de reconstituir e compreender o processo criativo. Os estudos passam a incorporar um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. É uma pesquisa baseada em documentos em processo, em oposição às pesquisas que se valem de produtos acabados ou produtos de forma já cristalizada. Os documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre ideia de registro. (ASSUNÇÃO, 2011, p.65).

Segundo a professora e pesquisadora mineira Eneida Maria de Souza (2010) essas “pesquisas têm a qualidade de serem inéditas e originais, uma vez que o objeto de estudo é construído no decorrer do arranjo dos arquivos, da surpresa vivenciada a cada passo do trabalho” (p.26), por causa, principalmente, das interações intersemióticas.

Adotando essa linha de procedimento, passei a estudar os arquivos do espetáculo “Terra Brasilis” aplicando a metodologia da Crítica Genética para embasar essa pesquisa. As informações mais relevantes não foram aquelas obtidas puramente pela análise de cada um dos documentos preservados, mas sim pela percepção da relação existente entre eles. Esse fato permitiu compreender como determinados recursos foram utilizados no processo criativo da obra, abrindo a possibilidade de introdução de novas ideias, como determina a teoria escolhida. No decorrer da pesquisa aprofundo as relações existentes entre a obra coreográfica e os recursos de criação utilizados.

## II.2 Pelos Caminhos da Crítica de Processo

*O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. (SALLES, 2014, p.47).*

A crítica de processo, concebida por Salles (2014) na abrangência da crítica genética, vem auxiliar no entendimento da história de obras entregues ao público. A pesquisadora paulista utiliza-se desta teoria para tratar todo e qualquer registro material ou visual do processo criador de obras artísticas. Ao longo dos anos, a teórica aprofunda essa investigação para “ao que há de específico em cada artista estudado, oferecendo uma perspectiva de crítica processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade” (p.21). Por isso, nesse tipo de pesquisa, a coleta de diferentes informações visa a comunicação do resultado para outros artistas e confirma que a:

Crítica de Processo é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (Salles, 2014, p.22).

A pesquisadora e professora de literatura Claudia A. Pino (2014) confirma a posição da crítica de processo em relação à crítica genética:

O propósito da crítica genética não é reconstituir o processo de criação original, mas, construir algo novo (hipóteses), a partir do qual surgem novas perguntas sobre a criação de forma geral. [...] Se por um lado, a crítica genética implica um olhar receptivo (de distanciamento) em relação à obra, ela também obriga a uma aproximação à obra, ou, mais precisamente, aos seus documentos de processo. (PINO, 2014, p.263).

Uma breve explanação sobre a teoria semiótica, dentro dos limites deste trabalho, será feita no próximo tópico, para mostrar a conexão entre a semiótica de Charles Sanders Peirce (2015), a crítica genética e a crítica de processo (SALLES, 2008).

Salles faz uma comparação com o profissional que utiliza a crítica genética e a teoria de Peirce:

O caráter generalizante do desejo cria classes extremamente vastas na ciência, no dizer de Charles S. Peirce, e é na continuidade da busca que tais desejos vão se tornando mais determinados e, assim, as ciências se tornam mais específicas. Do

desejo de ‘violar segredos’ surge o propósito de natureza mais peculiar da Crítica Genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação artística por dentro. É o profundo interesse pelas obras em construção. O pesquisador busca a história das obras; vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem esse processo. (SALLES, 2008, p.32).

Por isso, a investigação de qualquer tipo de documento do setor artístico, físico ou digital, pertencente ao processo de criação, pode ser considerada um processo sígnico, com a potência da semiose<sup>44</sup>, ou seja, do signo originar outro signo, que por sua vez dará origem a outro e assim por diante. A teoria de Salles (2006, 2008, 2014) busca compreender os meandros da interação entre as diversas linguagens e as especificidades do processo de criação de uma obra de arte, por meio de uma metodologia científica.

Com o suporte peirceano, fica em destaque a noção de “obra em movimento” e interdisciplinar da ação criadora. Salles (2008) explica que:

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar a ver em cada fase um possível término — uma possível obra — e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto final suportável. Ao mesmo tempo, como cada momento do processo contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, um momento do processo, pode-se falar numa estética do inacabado ou da incerteza. (SALLES, 2008, p.121).

O estudo genético permite que a pesquisa tenha “a função de devolver a vida à documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo” (SALLES, 2006, L.29). Sob o ponto de vista do percurso criador, o pesquisador busca por instrumentos teóricos que lhe ofereçam a possibilidade de falar da continuidade e do inacabamento essenciais a seu objeto de estudo. Esse pensamento em evolução permite que as ideias se desenvolvam e se aperfeiçoem como se o próprio artista estivesse em ação, na construção de sua obra.

Nessa teoria, assegura a reconstrução do processo por meio da observação dos fenômenos encontrados. Sobre isso, encontrei em Salles (2008) a descrição que:

A obra de arte é resultado de um trabalho caracterizado por transformação progressiva, que exige do artista investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose. (SALLES, 2008, p.24).

---

<sup>44</sup> VER Charles S. Peirce (2015).

O processo criativo inicial de “Terra Brasilis” foi muito dinâmico. A minha vivência artística agregada ao conhecimento de vários estilos de dança foi fundamental para a construção original da obra.

Pelo emprego da crítica de processo foi possível fazer uma nova leitura da obra, considerando os múltiplos entendimentos que acompanharam a elaboração da coreografia de “Terra Brasilis”. O ponto de partida da análise pela crítica de processo foi o material encontrado no acervo da Companhia de Dança Movimento. As abordagens basearam-se nas particularidades encontradas nos documentos, imagens em vídeo, fotos, manuscritos, rascunhos, agendas, matérias de jornais, críticas, material de divulgação, programas e flyers, além de anotações que auxiliaram a identificar as marcas do processo. Embora esses objetos pareçam dispersos, sempre estiveram interligados por sua influência na obra coreográfica.

A categoria indicial de significação foi importante para a análise, pois:

Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação. Como é criada uma obra? Essa é sua grande questão. A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. (SALLES, 2008, p.27).

Com a introdução dos elementos da análise percebe-se o entrelaçamento de novas ideias, de acordo com as cinco perspectivas<sup>45</sup> de Salles (2014), metodologia que julgo necessário contextualizar.

A primeira perspectiva, denominada por Salles como “ação transformadora”, é motivada pela observação do processo criativo, sob o ponto de vista de sua continuidade quando se “coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas” (p.94). Nessa visão, o ato criador é classificado como um processo de consequência devido às interferências “em que determinados elementos são combinados, correlacionados, associados e assim transformados de modos inovadores” (p.100). Dessa maneira, a transformação acontece em decorrência da recolocação de novos elementos da realidade e outros resgatados da relação entre a percepção artística e a identificação das imagens. Acrescida a isso, a inovação do processo vem pela inclusão de recursos criativos, da imaginação e da memória.

A segunda perspectiva, o “movimento tradutório” do percurso criador, se dá quando o artista, ao conceber a obra, utiliza-se de diversas vertentes artísticas. O “movimento de tradução intersemiótica, que aqui significa conversões que ocorreram ao longo do percurso

---

<sup>45</sup>VER quadro do Percurso Criador, elaborado por mim em gráfico no entreto II.2.1.

criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transformando em palavras; ou palavras surgindo como diagramas, para depois voltarem a ser palavras” (p.118). Os documentos estabelecem grande diversidade de suportes que ficam à espera de futura tradução. As estéticas desenvolvidas na criação artística podem receber diversas traduções para permitir que o artista produza a obra.

Já a terceira perspectiva, “processo de conhecimento”, remete ao raciocínio e à responsabilidade por um acompanhamento cognitivo envolvendo outras sugestões. Em termos peirceanos, a relação de abdução, na categoria fenomenológica de secundidade<sup>46</sup> é vista nesse processo como uma relação responsável pela vinculação de conjecturas, que não haviam sido consideradas antes e que, quando inseridas, surgem como nova proposta.

Na quarta perspectiva, denominada “construção de verdades artísticas”, o trajeto do artista em direção à obra é cercado dos fatos inseridos na continuidade do processo. Para a autora “a verdade da arte tem um comprometimento diferente daquele da verdade científica: é uma verdade regida pelo projeto poético do artista” (p.136). Cada artista tem um passado próprio, impregnado de experiências estéticas anteriores, que exerce influência na criação da sua obra.

Como quinta e última perspectiva, o “percurso de experimentação” é marcado por “suportes diferentes daquele no qual a obra se concretizará. [...] É a ação do artista sobre a matéria-prima que gera o andamento da obra” (p.148). As experimentações são motivadas pela inserção ou exclusão de certas percepções ao longo do processo criativo, até a finalização da obra.

Estudando o desenvolvimento original da criação de “Terra Brasilis”, foi possível constatar que, apesar de não serem do meu conhecimento na época, as cinco perspectivas da CP foram ali aplicadas empiricamente. Por isso, a releitura do processo criativo do espetáculo pelas perspectivas da crítica de processo faz todo o sentido e está detalhada ao longo da dissertação.

---

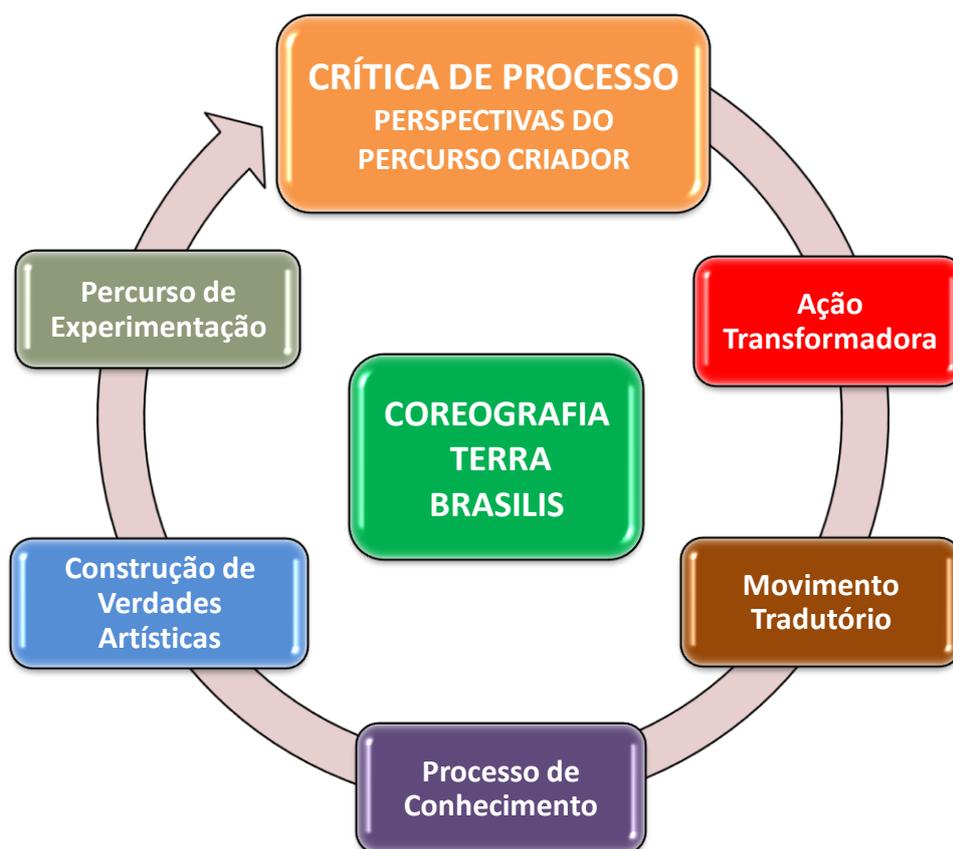
<sup>46</sup> VER Charles S. Peirce (2015).

## II.2.1 Quadro: Perspectivas do Percurso Criador

*Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (CALVINO, 1990, p.19).*

Achei por bem resumir as perspectivas do processo criador de Salles (2014), devido a importância delas nesta pesquisa. O quadro abaixo, elaborado por mim, ilustra o vínculo das perspectivas com o processo criativo da coreografia de “Terra Brasilis”.

**Quadro 1-Crítica de Processo: Cinco Perspectivas do Percurso Criador**



Fonte: criação da pesquisadora e autora do texto.

### II.3 Panorama Semiótico

*Signo é sinônimo de vida. Onde houver vida, haverá signos. (SANTAELLA, 1995, p.11).*

A teoria semiótica tem sido reconhecida como uma ferramenta adequada à análise das mais variadas linguagens, como a dança, a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas, entre tantas outras expressões da arte. Por isso, a aplicabilidade do sistema peirceano na crítica genética vem como um “guarda chuva” para abrigá-la, já que ambas têm a possibilidade de acolher qualquer produção, realização ou expressão humana.

Salles (2014) considera que o encontro da crítica de processo com a semiótica peirceana “propõe um mapa orientador para a leitura, nesse caso do processo de criação” (p.161). Nesse entendimento, é possível acompanhar, pela metodologia de Salles, uma série de elementos integrados que fizeram parte da construção da coreografia de “Terra Brasilis”.

Na relação dos rastros deixados pelo espetáculo existe um pensamento que está sendo desdobrado nesta pesquisa, onde foi possível refazer o percurso criador da obra, agregando elementos que não existiam antes.

Voltando à semiótica peirceana, desde o século XX essa teoria vem sendo estudada por pesquisadores dos mais variados tipos de signos por meio da “Gramática Especulativa”. Essa gramática tem fornecido definições para qualquer tipo de linguagem, verbal ou não verbal, signos, códigos e gestos. A esse respeito, o poeta paulista Pignatari (2004) escreveu que a “semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras” (p.20). Nesse entendimento, a semiótica recebeu a denominação de ciência da linguagem e abriu oportunidades para desvendar os fenômenos existentes nos mais variados tipos de manifestação.

Peirce (2015) considerava qualquer área do conhecimento como uma ciência que podia requerer instrumentalização e metodologias diferenciadas para a observação da semiose. Se a semiose é um conceito que revela como o indivíduo percebe um objeto que lhe causa efeito interpretativo e que resulta em significação, deduz-se que tal pensamento possibilita a qualquer tipo de signo a produção de um novo signo, que se desenvolve em outro signo, em recorrência ilimitada.

Como o signo recebe múltiplas influências do ambiente, Peirce denominou a sua semiótica com “Falibilismo”, uma teoria falível, aquela que está em constante processo de

amadurecimento. Nesse caminho, os desdobramentos da semiótica peirceana continuam evoluindo pelas mãos de pesquisadores, a cada nova pesquisa.

Continuando o pensamento de Peirce, Santaella (1995) aborda a compreensão lógica do signo e seus mecanismos de engendramento, mistura e multiplicação. No propósito de esclarecer mais de perto o conceito peirceano sobre a própria ação do signo ou da semiose, a autora assinala que não há nenhum critério apriorístico que possa afirmar que uma análise é infalível. Tudo depende do contexto de sua atualização e do aspecto pelo qual o objeto tem sido observado e que resultado em efeito interpretante:

Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida. (SANTAELLA, 1995, p.19).

Sobre isso Salles (2000) complementa:

A semiose é descrita como um movimento falível com tendência vaga, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo em que a regressão e a progressão são infinitas. (SALLES, 2000, p.67).

A fenomenologia, para Peirce, investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que se apresenta na mente, seja ela meramente um sonho ou algo real e localizado no tempo-espço. Em decorrência, a teoria peirceana fixou-se nos fenômenos após vários estudos para denominar as categorias da lógica do pensamento. Estes aspectos podem ser compreendidos como algo que se tornou manifesto ou disponível para um receptor. Quanto à definição das categorias fenomenológicas, elas fazem parte da “tríade de primeiridade, secundidade e terceiridade”. Santaella (2010) aponta que “ícone tem poder de sugestão. [...] o índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra. [...] o símbolo é uma ocorrência da qual a lei se manifesta” (p.14). No aprofundamento desse mesmo assunto, diversos pesquisadores buscaram discutir a relação entre os códigos visual, sonoro e verbal. Ao levar essa discussão para o campo da semiótica, Santaella (2009) identifica que:

[...] a linguagem verbal está para a terceiridade, assim como a visual está para a secundidade e a sonora para a primeiridade. Essa ideia não se apoiava apenas nas categorias peirceanas, mas também nos tipos de signos que delas se originam, os mais fundamentais entre eles sendo o símbolo como terceiridade, o índice como secundidade e o ícone como primeiridade. (SANTAELLA, 2009, p.19).

A teórica Santaella (2009) assevera que o signo pode ser entendido como “qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento” (p.39). Nesse sistema, o signo é algo que representa alguma coisa para alguém sob qualquer aspecto, volume, largura, profundidade, textura e/ou altura. É aquilo que dá corpo ao objeto, que pode causar um efeito interpretativo.

Para Salles (2014), o signo na crítica de processo tem a função de interpretar e ser interpretado:

A constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo sógnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos com interesse – seja um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária, - como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (SALLES, 2014, p.165).

Com base nas afirmações de Santaella (2007), do próprio Peirce (2015) e de Salles, (2014) o termo “interpretante” tem causado polêmica quanto a seu sentido. Contudo o aprofundamento dessa questão foge dos objetivos estabelecidos nessa pesquisa e, portanto não será ampliada.

Segundo Pavis (2015) o artista ao desempenhar “um papel ou encarnando um personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral” (p.30). Por isso, quando se fala em interpretação cênica, essa ação somente é percebida pelo espectador quando o bailarino, ao executar um movimento proposto pela coreografia, muda a intenção geral da corporeidade devido às motivações psicossociais.

Em vista disso, para uma melhor compreensão neste trabalho, o uso da palavra intérprete faz menção à capacidade do indivíduo de traduzir numa linguagem o conhecimento de outra, neste caso a formatação de uma intenção a partir dos movimentos dados pelo coreógrafo. Vale a pena lembrar que as palavras intérprete e bailarino são aqui empregadas de forma intercambiável, com o mesmo sentido. Por isso, o fator de mediação do bailarino com o espectador tem uma relação de signo. Efetivamente tornou-se claro o entendimento de que cada linguagem poética, na coreografia de “Terra Brasilis”, possa ser considerada como um sistema de signos. Assim, a noção de semiose aplica-se à investigação dos registros que foram inseridos na crítica de processo.

### **III - ENTREATO – INTERAÇÕES POÉTICAS**

---

### III.1 A Linguagem da Dança

*As artes colaboram entre si e oferecem recursos à dança*<sup>47</sup>. (NOVERRE<sup>48</sup>, 1985, p.107).

O ser humano, desde tempos remotos, tem usado os movimentos do corpo, que podem ser vistos como uma forma primitiva de dança, para dar vazão aos seus sentimentos. No momento em que a pessoa dança espontaneamente, o objetivo não é chegar a um outro ponto no espaço, mas sim ampliar as suas possibilidades de expressão.

Para o bailarino, o movimento transformado pela linguagem da dança tem a capacidade de promover a teatralidade que abrange “o cômico, a intransigência, o drama, o inusitado” (VENÂNCIO; COSTA, 2005, p.170). Quando a dança se integra a um espetáculo ela abrange múltiplos elementos interpretativos que se relacionam no palco por meio do fio condutor da coreografia.

Devido à complexidade dessa linguagem traduzida em coreografias, faz-se necessário trazer para o leitor algumas considerações de coreógrafos e críticos sobre a arte da dança. Em 1933, Sacks, crítico de arte sobre a dança e a música, definiu que a “dança agrega um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo<sup>49</sup>” (SACKS apud BARIL, 1964, p.18). Por sua vez, Kisselgoff (1977), em sua coluna de arte no jornal *The New York Times*, ao fazer uma reportagem sobre a dança americana, entrevistou os coreógrafos Alwin Nikolais e Paul Taylor. Nikolais declarou na conversa, que “a dança é a arte do movimento. [...] O que procuro como coreógrafo é a poligamia do movimento com a forma, a cor e o som”. Taylor complementou que “a dança deve ser deslizada pelo espaço. Gosto do contínuo, em que não há interrupção. A dança é isso. Ela é um ímpeto” (p.40). Klauss Vianna (1990) expôs que “a dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (p. 25). A pesquisadora e bailarina mineira Olga Valeska apresenta essa linguagem como “[...] uma das mais belas e antigas manifestações artísticas que a humanidade criou: a arte de dançar. Pensar, assim, o pensamento do corpo em estado de poesia” (VALESKA apud

---

<sup>47</sup> “[...] *las artes colaboran entre si, señor, y si ofrecen recursos a la danza*”. (tradução nossa).

<sup>48</sup> Jean Georges Noverre (1727-1809) era francês. Trabalhava como bailarino, professor de dança, coreógrafo e escritor. Em sua trajetória, escreveu libretos para espetáculos de dança.

<sup>49</sup> “*La danse est un ensemble organisateur des mouvements rythmiques du corps*”. (tradução nossa).

ARAÚJO, 2015, p.9). Dessa maneira, a dança como arte, se utiliza do movimento do corpo para propagar a vida, por meio de pequenas associações da memória.

Para a bailarina alemã Pina Bausch, a dança “é simplesmente uma questão de quando é dança e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? [...] Pode ter uma forma totalmente diferente e, ainda assim, ser dança”. (BAUSCH apud FERNANDES, 2000, p.24). Brecht (2005) evidencia que, nas formas artísticas da expressão, “tudo se extrai de um ‘gesto’ e não pode prescindir da coreografia” (p.132). Na verdade, uma coreografia agrega diversos movimentos, direcionados por um estilo de dança.

No aprofundamento teórico da conceituação sobre o termo coreografia, o filósofo português José Gil (2005) estabelece que “é um conjunto de movimentos que possui nexo próprio, quer dizer, uma lógica de movimento” (p.67). Ellfeld<sup>50</sup> (1988) acrescenta que coreografia pode ser considerada como um “processo de seleção e agrupamento de movimentos para formar uma dança. Como a dança é uma linguagem, a coreografia a coloca em formato de linguagem” (p.20). Quando se adiciona um movimento a outro, tem-se uma sequência que, quando multiplicada, se transforma em coreografia.

A criatividade na elaboração de coreografias é um elemento que permite entrelaçar a dança contemporânea com as linguagens da literatura, da música e do teatro. Um artista para ser criativo necessita se preparar organizando os processos para entregar a obra. De acordo com a artista plástica brasileira Ostrower (1977), a criatividade na arte envolve a experiência pessoal e “corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa” (p.2). Por isso, os valores individuais do artista, que resultam de sua inserção no contexto cultural, estão presentes nas suas criações.

A capacidade de criação na dança, que leva o coreógrafo a imaginar situações cênicas, é um tema abrangente como define a pesquisadora mineira Graziela Andrade (2017):

O imaginário, que é uma ficção individual sobre o mundo, está pleno de sensações reais do mundo. No canal da arte, a construção de uma obra é a criação de carne para o imaginário, é reverter sensações – que são uma interpretação singular do mundo – em imagens para o mundo. Em consequência, o gesto do dançarino seria um projeto sensível e estético de sua percepção do mundo que se torna visível na dança, portanto, projeção de um imaginário. (ANDRADE, 2017, p.261).

Coreografar pode ser entendido como uma operação regida pela técnica, ritmo, memória, coordenação, harmonia, agilidade, desenho no espaço e pela expressão dramática do

---

<sup>50</sup> Lois Ellfeld [194-?] é pesquisador e coreógrafo americano. “A *choreographer is a maker, a creator of dance. However, as dance is language, choreography is putting that language into form*”. (tradução nossa).

corpo. A resultante, traduzida em imagem pelo bailarino, permite ao espectador a fruição e a recepção de simbologias,

A coreografia e a criatividade se ligam a diferentes sensibilidades. Enquanto o processo coreográfico é objetivo e abordado externamente, a criatividade é um processo interno e subjetivo, que abre possibilidades para que o projeto coreográfico integre ideias inovadoras e permita diferentes semioses.

Para o filósofo francês Valéry (2003), no processo de criação o coreógrafo “avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório do seu olho, torna-se inteiramente um objeto de mira, de pontaria, de regulação, de focalização” (p.69). A coreografia, até atingir o estágio final em que está pronta para ser entregue ao público, pode ser comparada ao processo de germinação de uma semente, que necessita de cuidados como o revolver da terra, dar-lhe água e adubá-la para que floresça e dê frutos.

### III.2 A Coreografia pela Via da Dança Contemporânea

*A dança contemporânea apresenta algumas características como um modo de pensamento que dança combinações de diferentes estilos, movimentos, técnicas e estéticas; há multiplicidade de significados e inúmeras possibilidades de criação e expressão do corpo dançante. (JOSÉ, 2011, p.9).*

Uma pergunta, ainda sem resposta pronta, é o que vem a ser dança contemporânea. Por isso, essa estética tem sido objeto de discussão entre teóricos e artistas, levando-se em conta os componentes estruturais de sistematizações, a manipulação temática, a forma de ser abstraída, a análise crítica da obra e a inscrição histórica, entre outros pontos.

A dança contemporânea tem a raiz no *ballet* clássico, acrescido de movimentos da dança moderna, da dança teatro, do *modern jazz*, da *street dance* e até mesmo influências de danças orientais. O coreógrafo e escritor Noverre reconhecido como precursor da dança teatro escreveu o manual “Cartas sobre a dança e os *ballets*<sup>51</sup>”, como resposta às críticas que recebia

---

<sup>51</sup> “*Cartas sobre la danza y los ballets*”. (tradução nossa). Fui presenteada com a edição, em espanhol, quando o Ballet Movimento apresentou o espetáculo *Minas em Movimento*, em 1996, no Teatro Nacional, na cidade de Havana e no Teatro das Américas em Cuba. Esse fato ocorreu durante o reatamento das relações diplomáticas entre o Brasil e Cuba, no evento “Cidades-irmãs: Belo Horizonte – Havana”.

e atendeu ao desejo de mudanças no mundo da dança, ocorrido no século XVIII. Para o autor francês, as coreografias na época se limitavam somente a mostrar passos técnicos da dança clássica com argumentos vazios da mitologia ou em produções sem enredos.

O “Ballet d’Action” tinha por objetivo permitir que o bailarino usasse a expressão do corpo e da face para exprimir paixão, furor, dor, vingança e ironia em coreografias criadas com base em textos literários. Essa obra coreográfica de Noverre, revelou elementos pertinentes à dança e ao teatro que podem ser aplicados na dança contemporânea.

Na “Carta VI” o mestre francês propôs inovações para a concepção de coreografias, sugerindo que, no processo de criação da coreografia, fosse feita a integração com outras linguagens poéticas e com os elementos cênicos do cenário, do figurino e da iluminação, para tornar o espetáculo mais completo.

De acordo com a coreógrafa Silva (2005), na dança contemporânea:

[...] abole-se a ordem de importância entre sujeito e objeto entre processo e produto artístico, entre representação e realidade. A ambivalência pós-moderna instala-se a partir de sua multiplicidade, da fragmentação e justaposição de imagens, da repetição, do uso constante de referências de épocas diversas, da experimentação exaustiva, da ousadia em ironizar o *modus vivendi*, da combinação de vários estilos, linguagens, técnicas e da relevância da arte popular (SILVA, 2005, p.61).

Katz evidenciou, em entrevista, que a dança contemporânea integra contaminações de outras técnicas e ao mesmo tempo interpenetra toda a história da dança em sua movimentação. Para a teórica, é uma dança que busca o vínculo com tudo àquilo que está no palco e fora dele, como pode ser evidenciado na transcrição:

[...] a dança contemporânea guarda relação e mantém essa relação (**com outros estilos**). Tem muito de moderno dentro de muita dança contemporânea. Tem muito de ballet dentro de muita dança contemporânea. Não da técnica, mas do pensamento da organização do espaço do ballet, com gestos contemporâneos. Isso que é o mais interessante: abrir o nome para tentar ver as contaminações que tem lá dentro. (KATZ, 2013 in DANZA SUR, 4.05’ - 4.36’). (**grifo da autora da pesquisa**).

Merce Cunningham, coreógrafo americano, aponta que o processo coreográfico contemporâneo tem sido regido “fundamentalmente sobre o corpo humano e seus movimentos” (CUNNINGHAN apud SILVA, 2005, p.105). Na maioria das vezes aquele que coreografa foi antes bailarino, tendo, portanto, domínio das especificidades de sua arte. O coreógrafo que teve a oportunidade de “beber na fonte” de técnicas do passado se utiliza dessa mediação para a criação de coreografias com movimentos diferenciados. Por isso, o

artista/pesquisador que tem o conhecimento da área em que atua, tem a possibilidade de estar mais apto para desenvolver relações com as outras linguagens.

Mesmo não me detendo sobre a história da dança, acho importante esclarecer que a dança, de um modo geral, carrega as marcas de contaminação de estilos de outras eras, que influenciam os coreógrafos no momento da elaboração da coreografia.

Já no processo de criação utilizando a dança contemporânea, por ser mais amplo, muitas vezes, tem a coreografia elaborada pensando na fruição, que somente irá atingir o espectador na medida em que a concepção coreográfica tenha sentido para a vida dele.

### **III.3 A Linguagem Literária**

*Talvez a Literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou 'imaginativa', mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. (EAGLETON, 2006, p.3).*

A obra literária nasce da criatividade do autor, que cria o texto a partir de uma realidade. Nesse processo, o escritor pode absorver todos os acasos históricos que passam por ele, transformando em texto a percepção de sua vivência. Nesse caso, o autor devolve ao mundo, em sua obra, uma interpretação literária de recordações ou de fatos.

Segundo Candido (2006) a grandeza de um autor literário:

[..] depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar. (CANDIDO, 2006, p.53).

Moriconi (2006) define a literatura, enquanto fenômeno histórico, “como arte verbal escrita, da narrativa ficcional ou da lírica, posta a circular no mercado na forma-suporte do livro” (p.2). Pela leitura dessa materialidade, o leitor é levado a fazer uma interpretação de si mesmo dialogando com o mundo que o cerca.

A linguagem literária atribui às palavras um valor estético, além das significações semânticas, e é dirigida ao imaginário do receptor através do pensamento consciente e de simbologias. Por meio das sugestões organizadas no texto em tessitura, sonoridade, ressonância, e ritmo, o leitor, conduzido pelo texto, pode fazer múltiplas leituras e

interpretações do que está lendo. A recepção da obra literária alarga o conhecimento do leitor por envolver um amplo espectro de imagens e ideias.

Essa linguagem é instrumentalizada esteticamente para direcionar a atenção às formas de representação operadas pelo texto, a partir de seus mecanismos de estruturação. Fazem parte da literatura a narrativa, o drama e a poesia.

Para Pavis (2015), a linguagem literária do drama pode servir de base para a criação teatral, quando “o critério de distinção não é textual e, sim pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto é lido num *quadro* que lhe confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos *comuns* que pretendem descrever o mundo do *real*” (p.404). Por isso, quando a obra literária é transposta para linguagem das artes cênicas, isto se dá por meio da encenação e da performance.

Assim, a palavra na cena coreográfica, é um espaço de ação cujo suporte é a plasticidade do movimento, o gesto, o semblante e, até mesmo, o uso da linguagem verbal para trazer luz e sombra sobre questões presentes no texto, traduzidas de modo a provocar o interesse do receptor.

### **III.4 O Libreto**

*A narrativa textual transmuta-se para a narrativa coreográfica numa proposição, que gera diversos sentidos e significados que se inscrevem no instante que o corpo dança. (FREITAS, 2011 p.149).*

Desde o século XVIII, escritores, dramaturgos, coreógrafos e até mesmo os compositores das partituras de espetáculos de ópera, dança ou teatro passaram a descrever as suas obras em pequenos textos denominados libretos. Esses “livrinhos” contêm um breve roteiro temático, identificando as partes faladas, cantadas ou coreografadas, agregando descrições técnicas para detalhar o procedimento interpretativo dessas linguagens.

A narrativa do libreto direciona a montagem das cenas formando as unidades básicas de um espetáculo, produzindo uma sequência de motivos. Enquanto no texto literário o foco tem sido a palavra, o libreto tem sido entendido como a criação de um texto relacionado à cena teatral, tendo como meta a teatralidade. Nesse âmbito, Pavis (2015) indica que “a

teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico” (p.372).

Noverre (1985) tinha reconhecido talento para escrever libretos, não só para os seus ballets, como também para os de outras companhias de dança, integrando a dramaticidade de textos de autores franceses à coreografia de espetáculo de dança. No entanto, recebia críticas ao integrar, em seus libretos, literatura, teatro e dança. Diante disso, o coreógrafo francês escreveu em resposta às críticas recebidas:

As obras-primas de Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon não poderão servir de modelo para dançar um ballet? E as obras de Molière, Regnard e outros autores famosos não nos apresentam imagens que podem ser transformadas em dança? Eu vejo pessoas que dançam com pensamento retrógado dizer: criar coreografias de tragédias e comédias, que loucura! Existem possibilidades para fazê-lo? Sem dúvida que sim. Por exemplo, se o coreógrafo resumir a ação do Avarento [**personagem de Molière, escrita em 1668**] suprimiria desse trabalho todo o diálogo tranquilo. No entanto, ao abordar os incidentes, reunindo todas as imagens subjetivas do drama você obterá o sucesso<sup>52</sup>. (NOVERRE, 1985, p.108). (**grifo da autora da pesquisadora**).

Assim, o libreto não tem a pretensão de uma sistematização de ideias baseada em verdades linguísticas, históricas ou sociológicas. Ele é um texto que expressa a transformação de uma obra literária para facilitar a organização dos aspectos dramáticos necessários à sua tradução em um espetáculo de dança.

---

<sup>52</sup>“Las obras maestras de Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon no podrán servir de modelo a danza en el genero noble? Y las obras de Molière, Regnard y otros autores célebres, no nos presentan cuadros de un género menos elevado? Veo a la gente que baila indignándose: Poner en danzas tragedias e comedias, qué locura! Existen posibilidades para realizarlo? Sin duda que si; resumid la accion del Avaro, suprimid de esta obra todo lo diálogo tranquilo, acercad los incidentes, reunid todos los cuadros dispersos del drama y obtendréis el éxito”. (tradução nossa).

#### **IV - ENTREATO – O PROCESSO CRIATIVO DA COREOGRAFIA**

---

## IV.1 O Percurso Criativo

*Um projeto é desenvolvido a partir de uma ideia, progredindo para um plano, que, por sua vez, é executado e concluído. (VARGAS, 2014, p.13).*

O espetáculo de dança “Terra Brasilis” teve como principal componente a coreografia e envolveu outras atividades importantes, necessárias para a sua concretização como, por exemplo, o trabalho conjunto de equipes diferentes. Ao formular a proposição de uma releitura da coreografia do espetáculo, vi que seria possível abordar a análise da obra coreográfica a partir da documentação que orientou o seu processo de criação, considerando, também, uma série de informações externas à obra, mas que foram essenciais para a condução desse estudo.

Considerando os objetivos estabelecidos para esta pesquisa, procurei mostrar não só a motivação que me levou a criar a obra em questão, mas também, através das perspectivas da crítica de processo<sup>53</sup>, refletir sobre os eventos ocorridos no decorrer do processo criativo.

Para entender como a coreografia tomou forma foi necessário estabelecer como se deram as relações com o livro de Santiago e rever os indícios do tratamento da problemática envolvida na transposição, dos momentos escolhidos, para o libreto.

A análise dos mecanismos utilizados no processo criativo da coreografia mostrou como as linguagens poéticas da literatura, do teatro e da música se entrelaçaram com a dança contemporânea nas diferentes estratégias empregadas na produção do espetáculo.

A coreografia do espetáculo é composta por trinta e três cenas coreográficas identificadas, para efeito desta pesquisa, por uma numeração sequencial. Neste trabalho, quando se fala da coreografia, sem especificidades, está se falando do todo, do conjunto que engloba todas as cenas coreográficas.

Os manuscritos encontrados no acervo da Companhia de Dança Movimento se referem somente à *Cena Coreográfica-1* e à *Cena Coreográfica-21* e registram procedimentos internos que foram essenciais ao processo de criação da coreografia de “Terra Brasilis”. Considerando o fato de não terem sido encontradas anotações sobre o processo criativo das demais coreografias, decidi aprofundar a minha análise nessas cenas, com materialidades de

---

<sup>53</sup> VER quadro do Percurso Criador, elaborado por mim em gráfico no entreto II.2.1.

sua criação e tratar com menos ênfase as outras, mesmo sabendo que o processo criativo, aconteceu da mesma forma.

Durante a investigação processual procurou-se conhecer os pormenores que antecedem a entrega da obra ao público em teatro até o dia da estreia do espetáculo “Terra Brasilis” no Teatro Alterosa, no dia 23 de setembro de 1999, como produto artístico pronto.

A inserção abaixo, que mostra um ingresso, faz parte da materialização do projeto poético.

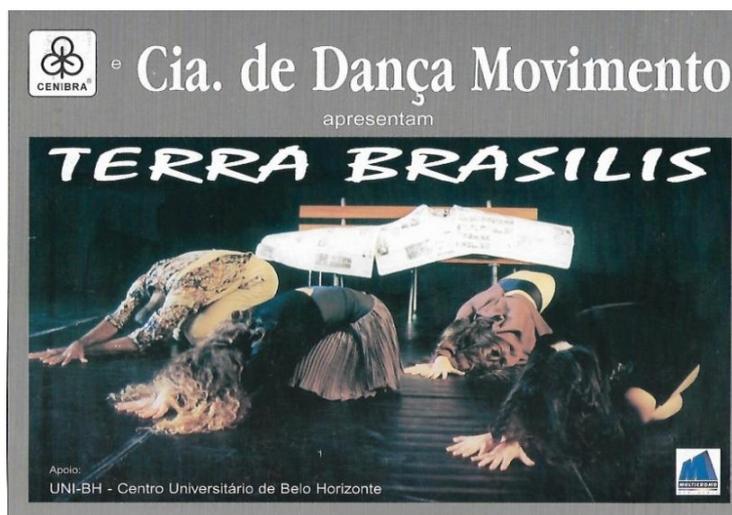
**Figura 1-Ingresso do Espetáculo “Terra Brasilis”**



**Fonte: Arquivo da CDM**

Outro material encontrado foi o programa do espetáculo, distribuído no Teatro Alterosa.

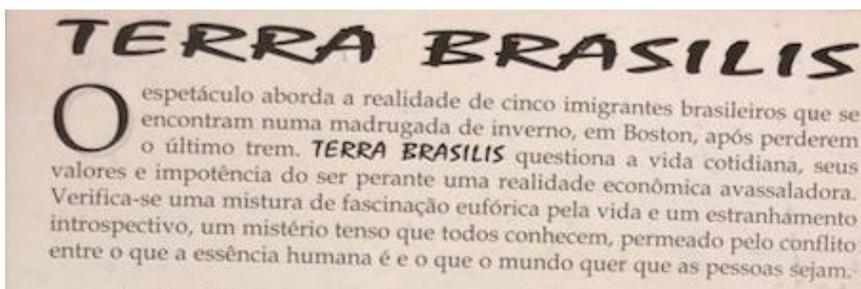
**Figura 2-“Terra Brasilis” Capa do Programa**



**Fonte: Acervo da CDM.**

Como pesquisadora escolhi certos documentos para inseri-los nesse estudo do processo criativo. Assim o fiz por considerar que os mesmos contam a história da obra e, ao mesmo tempo fazem parte do meu ambiente cultural e criador. Por meio deles aprofundei a investigação pelos caminhos por onde passei para construir o projeto.

**Figura 3-Sinopse Verso do Programa**



**Fonte: Acervo da CDM.**

Nessa trilha informativa, a sinopse incluída no Programa e reproduzida abaixo, contribuiu para a antecipação de percepções dos espectadores com respeito ao espetáculo:

**Quadro 2-Transcrição da Sinopse - Verso do Programa de TB**

*O espetáculo aborda a realidade de cinco brasileiros que se encontram numa madrugada de inverno em Boston, após terem perdido o último trem. “Terra Brasilis” questiona a vida cotidiana, seus valores e impotência do ser perante uma realidade econômica avassaladora. Verifica-se uma mistura de fascinação eufórica pela vida e um estranhamento introspectivo, um mistério tenso que todos conhecem, permeado pelo conflito entre o que a essência humana é e o que mundo quer que as pessoas sejam.*

**Fonte: Santiago e Cordovani 1999. Acervo da CDM.**

Para a realização do espetáculo as equipes artísticas, técnica e executiva se encontravam nas dependências do teatro, quatro horas antes do público chegar ao teatro. Os bailarinos começavam com uma aula de alongamento e depois de ballet clássico. Em seguida, repassavam alguns trechos da coreografia. Enquanto isso, a equipe artística conferia, também, os últimos acertos de iluminação, cenário e som que foram executados no ensaio geral, do dia

anterior. A equipe técnica assessorava os bailarinos quanto ao figurino e a executiva tinha a responsabilidade dos aspectos burocráticos do espetáculo.

## IV.2 A Crítica de Processo Aplicada à Pesquisa

*Os estudos de processo de criação tentam entender esse movimento contínuo, tentam entender os percursos formativos da obra, tentam entender os elementos que compõem processo e obra, tentam entender as escolhas dos artistas. (PEREIRA, 2014).*

A pesquisa teve início com o levantamento dos dados e os documentos existentes no acervo da Companhia de Dança Movimento prosseguindo com um processo contínuo de análise dos mesmos.

Nesse sentido, o objeto, o método e a intenção, consolidam-se na orientação metodológica da crítica de processo (SALLES, 2014), aplicada ao percurso criativo da obra coreográfica. Na análise da criação de “Terra Brasilis” cada documento está especificado de acordo com as etapas de produção da coreografia do espetáculo e carrega em si mesmo as marcas de seus processos. Por isso, os rascunhos, manuscritos e os fólios foram classificados geneticamente para que pudessem ser inventariados e possibilitassem a análise das *Cenas Coreográficas-1 e 21* e a posterior transcrição.

A análise dessas informações foi feita em observância às cinco perspectivas<sup>54</sup> do percurso criativo. Elas estão detalhadas, a seguir, em itens descritos como “ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação”. Assim, as múltiplas conexões entre todos os elementos citados, quando aplicadas à obra, fazem a integração de um todo.

---

<sup>54</sup> VER quadro do Percurso Criador, elaborado por mim em gráfico no entreato II.2.1.

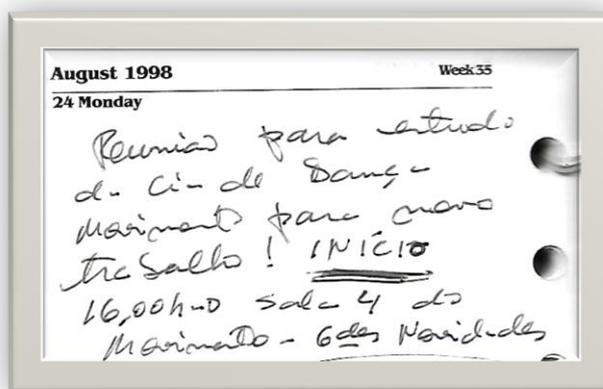
### IV.3 Primeira Perspectiva do Processo Criativo: “Ação Transformadora”

*As artes colaboram entre si e oferecem recursos à dança*<sup>55</sup>.  
(NOVERRE, 1985, p.107).

Na perspectiva inicial, “ação transformadora”, os fluxos que nortearam a criação do espetáculo e os procedimentos ocorridos são tratados na etapa de idealização. Diversos raciocínios aconteceram às vezes adotados, às vezes descartados, em uma rede complexa de episódios, nesta etapa de pré-produção. A expansão de ideias em contextura com o tempo físico necessitou determinar o que era essencial para a realização do espetáculo. Ao definir as atividades necessárias para a execução e as pessoas envolvidas o projeto ficava mais consistente. À medida que, a transformação dos elementos estabelecidos no planejamento escrito ocorria, eles davam consistência à elaboração da obra.

Exemplificando o que foi dito, na agenda de 1998 da Companhia, foram encontrados fólios que constituem o marco inicial do processo de criação do espetáculo. Lá está anotado que, no dia 24 de agosto, numa segunda-feira, às 16.00 horas, foi marcada uma reunião na sala 4 do Ballet Movimento, instituição que abrigava a Companhia.

#### Fólio 1-Anotações Agenda Reunião/1998



Fonte: Documento do Arquivo da CDM.

<sup>55</sup> “[...] *las artes colaboran entre si, señor, y si ofrecen recursos a la danza*”. (tradução da pesquisadora e autora da dissertação).

A pauta foi a sugestão de um novo espetáculo voltado para o aprofundamento da integração das linguagens da dança e da literatura, sendo por causa dessa relação direta, diferente de todas as outras produções realizadas pela instituição até então.

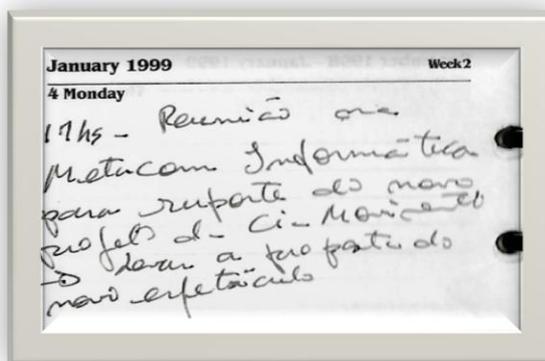
#### Quadro 3-Transcrição: Anotações Agenda Reunião/1998

Agosto de 1998 Semana 35 Segunda-Feira 24 Reunião para estudo da Cia de Dança Movimento para novo trabalho! INÍCIO 16,00h -----> Sala 4 do Movimento – Gdes Novidades

Fonte: Documento do Arquivo da CDM.

Após a reunião com os bailarinos da Companhia, o projeto inicial prosseguiu. O registro abaixo somente foi possível devido à outra anotação, de meu próprio punho, encontrado na agenda de 1999, mostrando que a ideia começava a evoluir para um plano de empreendimento cultural.

#### Fólio 2-Anotações Agenda Reunião na MetaCom TI/1999



Fonte: Documento do Arquivo da CDM.

#### Quadro 4-Transcrição: Anotações Agenda Reunião na MetaCom TI/1999

Janeiro 1999 Semana 2 Segunda-Feira 4, 17hs- Reunião na Metacom Informática para suporte do novo projeto da Cia Movimento -----> Levar a proposta do novo espetáculo

Fonte: Documento do Arquivo da CDM.

Os dados da proposta do novo trabalho indicados no documento, foram apresentados à MetaCom TI, uma empresa que já era responsável pela gestão de dados do Ballet Movimento e que ficou, então, encarregada de exercer a mesma função no âmbito do espetáculo. Na reunião no dia 4 de janeiro de 1999, às 17.00 horas, foram determinadas metas para as equipes, para dar início ao projeto cultural.

A partir disso, atividades ligadas à produção se intensificaram e passei a acumular, além da coreografia, a direção geral do espetáculo. Foram criadas duas equipes, uma artística, composta por diretor teatral, *maitre de ballet*, ensaiadora e bailarinos<sup>56</sup> e outra técnica<sup>57</sup>, que incluía a produtora executiva Tânia Seabra.

Um cronograma foi montado e os profissionais da equipe artística ficaram diretamente envolvidos nas ações ligadas à montagem da coreografia, que se iniciaram no mês de maio de 1999. Uma grade com os horários das aulas e dos ensaios foi estruturada para um trabalho de imersão. Foi um período de atividade intensa, com oito horas de trabalho por dia.

Para que a coreografia ficasse definida ao final do mês de julho, os ensaios se intensificaram inclusive nos finais de semana. O mês de agosto foi essencial para o entrosamento da coreografia com os elementos cênicos. Em setembro, as metas foram sendo atingidas para que fosse possível entregá-la ao público mineiro.

Ainda dentro da perspectiva de “ação transformadora”, um dos documentos de processo é a gravação em vídeo que foi realizada na estreia do espetáculo. A edição do original resultou em uma matriz em mídia de videocassete, que era a tecnologia de gravação de imagens mais empregada naquela época. Para a sua utilização nesta pesquisa, a mídia filmada foi transformada em mídia digital e gravada no *hard disk* do meu notebook. Este processo, apesar das intervenções dos suportes e meios digitais empregados, permitiu uma melhor visualização da essência do trabalho coreográfico.

Outro documento importante é o conjunto das fotografias do espetáculo e, também, as que foram tiradas durante os ensaios, permitindo a comparação entre as ideias propostas e a sua realização. Segundo o bailarino americano Bujones (1984), a fotografia domina inúmeras informações de um espetáculo:

---

<sup>56</sup> Diretor, *maitre de ballet*, coreógrafo, ator, ensaiador e bailarino, categorias profissionais das artes cênicas conforme a Lei Federal Nº. 6.533 de 24 de maio de 1978, Decreto Lei nº 82.385 de 5 de outubro de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista.

<sup>57</sup> A equipe técnica era composta por funcionários do Ballet Movimento e pela produtora executiva responsável pelos contatos com a empresa patrocinadora, com incentivadores e apoiadores. Além disso, os profissionais responsáveis pelos recursos cênicos como cenário, iluminação, figurinos, adereços, recursos tecnológicos e divulgação fizeram parte deste grupo.

As fotos permitem que os contempladores se transportem ao ato da vivência artística; se palavras valem, valem porque se apoiam nas fotos; e as fotos valem porque são instantâneos que cristalizam átomos do fluir coreográfico, graças aos quais se pode reviver em sua integridade o que foi espetáculo e agora se faz êxtase, para que a memória e a emoção dupliquem a arte dançarina – movimento, vibração, plástica, aspiração, ímpeto, desejo e sonho. (BUJONES, 1984, p.6).

A fim de instigar a percepção do leitor desta dissertação, joga luz sobre as fotografias do espetáculo distribuindo-as ao longo da dissertação, para que possam ilustrar as cenas coreográficas.

#### **IV.4 Segunda Perspectiva do Processo Criativo: “Movimento Tradutório”**

*No que respeita a poesia, a boa tradução é aquela que aspira a transcrição.*  
(CAMPOS, 1992, p.143).

Na segunda perspectiva, o “movimento tradutório”, estuda-se as mutações ocorridas no processo criativo, desde a concepção original até a obra pronta. Pela análise dos documentos, fica claro que eles carregam, também, marcas de outras linguagens que foram levadas em conta na tarefa tradutória. Como já foi descrito anteriormente, a temática do espetáculo “Terra Brasilis” foi baseada no livro homônimo do jornalista e escritor Rogério Zola Santiago (1999). A obra literária do autor questiona a validade do longo caminho percorrido pelo imigrante brasileiro para viver em um outro país. Santiago se aliou ao diretor teatral Cordovani, integrante da equipe artística da Companhia de Dança Movimento, para juntos escreverem o libreto de “Terra Brasilis”.

O livro de poesia em prosa foi traduzido para o libreto visando à síntese das ideias necessárias à criação da coreografia, passando a descrever diretamente os conflitos interiores do ser humano e as relações socioculturais que se refletem na vida do imigrante. O texto poético de Santiago foi traduzido para o libreto de modo a permitir que na coreografia as linguagens artísticas do teatro e da música se entrelaçassem.

A tradução da narrativa poética não se limitou somente às passagens do livro que foram escolhidas para se tornarem parte do libreto. Para a “Versão Inicial” do libreto foram pinçadas palavras ou frases do livro, mas com outra pontuação. Nele, as palavras adquiriram

outro sentido ao se aliarem à dramaturgia da cena. Por exemplo, quando se compara o texto original de Santiago retratado na *Cena Coreográfica-16* com o libreto, vê-se que ele possibilita uma leitura diferente, em outra conjuntura. Durante o processo criativo, os bailarinos interpretavam o texto do libreto e, para complementar o sentido dos movimentos coreografados com um gestual que simbolizasse generosidade, compreensão, tolerância, fé e compaixão, foi adicionado o recurso cênico da voz em *off*, para narrar acontecimentos exterior à cena mesclando o texto do libreto, com uma música em estilo new age. Esses elementos, aliados a uma iluminação difusa, trouxeram uma ambientação de mistério para a cena coreografada.

Como notado abaixo, na comparação do texto-fonte com o libreto, pode-se ver que as palavras grafadas em negrito foram suprimidas do libreto enquanto que as palavras escritas em itálico e sublinhadas fazem parte do texto de Santiago e no libreto foram agrupadas em novas sentenças para dar sentido à cena coreografada.

**Quadro 5-Cena Coreográfica-16 Texto Libreto**

<p><i>Libreto de TB</i> <i>Cena</i> <i>Coreográfica-16</i> <i>Voz em Off-</i></p>	<p><i>Amai pai e mãe... Amai e colocai aqui para ser cuidado por mãos negras, latinas e asiáticas. Amai-os enquanto produzem flores para seus jardins, enquanto tecem suas blusas, enquanto fazem suas rondas diárias da cozinha ao quarto de dormir.</i></p>
<p>Texto-fonte de Santiago (p.24)</p>	<p>“<b>Asilo</b>, Amai pai e mãe, <b>ordena o ditame na parede dos hebreus</b>. Amai e <b>coloque-os</b> aqui, para, <b>serem</b> cuidados por mãos negras, latinas e asiáticas. Amai-os enquanto produzem flores para seus jardins e <b>seus vasos</b>, enquanto tecem suas blusas e <b>lenços</b>, enquanto fazem suas rondas diárias da cozinha ao quarto de dormir”.</p>

**Fonte: Registro do Acervo da CDM.**

Pela visualização das fotografias da *Cena Coreográfica-16* percebe-se que os movimentos têm um caráter místico. Quando criei essa coreografia procurei mostrar uma tomada de consciência pelos personagens, para que pudessem descobrir novos valores e ver a vida por outro ângulo naquela terra distante.

**Foto 5-Cena Coreográfica-16**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

De modo geral, a cada nova cena a ser coreografada a inspiração para a sua elaboração veio tanto do libreto como, também, pela inserção de episódios e situações descritas no livro pelas quais os personagens poderiam ter passado e outras que julguei adequadas às cenas coreográficas, sem que o sentido da obra se perdesse. Posso dizer que foi uma tarefa desafiadora fazer um recorte de um texto profundamente poético para a escrita objetiva do libreto, feita para nortear em cenas coreografadas, como será detalhado ao longo das perspectivas do processo criativo.

Conforme Campos (1992), a tradução de uma obra artística para outra é considerada como uma transcrição, aquela que mais se aproxima das qualidades da obra original. Para o filósofo uma tradução será sempre uma recriação:

[...] para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 1992, p. 35).

Ao conceber os personagens a partir do libreto, permiti-me imaginar situações sugeridas pelo texto literário. No momento de escrita da minha dissertação, tive a curiosidade de perguntar à Santiago como ele construiu os personagens do seu livro. Em entrevista concedida a esta pesquisadora, em julho de 2017, o escritor reportou:

O texto escrito a mão foi iniciado nos anos de 1990, em Boston, Massachusetts, USA e remanejado e aprimorado em Belo Horizonte, depois que retornei à minha cidade Natal. Nada planejado e ao mesmo tempo intencional. Fui lá para escrever, mesmo. Foram seres reais que conheci e que me tocaram. Foram-se os seres queridos que eram vivos na hora da escrita do “Terra Brasilis” que foi uma vingança contra a desordem social em nível mundial. Deles fiz personagens dessa poesia em prosa. Em 1999, publiquei o livro em Belo Horizonte. (SANTIAGO, TB, jul, 2017).

Os personagens de Santiago surgiram em razão de escolhas feitas por ele, em encontros ocasionais com conterrâneos vindos de diferentes regiões brasileiras e, também, valendo-se de sua vivência na cultura americana, no período de elaboração do enredo.

Em processos criativos, Salles (2014) registra que “aceitar a intervenção do imprevisto implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez” (p.42). Esse foi um aspecto muito importante no processo de criação de “Terra Brasilis”, pois o acaso do meu encontro com Santiago na porta do Ballet Movimento em 1998, na época de idealização do projeto, resultou, para a Companhia, em um espetáculo com projeção nacional e internacional. Talvez se não o tivesse encontrado ou se tivesse escolhido outra obra literária, o percurso de construção coreográfica teria sido completamente diferente, com outro resultado.

Quando se fala em acasos, Salles (2006) indica em sua teoria que:

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras. (SALLES, 2006, L.264).

Como coreógrafa adotei uma postura “aberta” para esse trabalho, aberta à outras influências, aberta ao inesperado, em posição confortável quanto à receber elementos externos. Diante disso, a subjetividade se estendeu pela interação incessante com as equipes artística, técnica e executiva na etapa de produção do espetáculo, ao longo de 1999 até o encerramento, em 2002, com a última apresentação.

Voltando ao libreto, a trama é definida para cinco personagens brasileiros. A decisão da interpretação por cinco personagens deveu-se ao fato da Companhia de Dança Movimento, naquele momento, trabalhar profissionalmente com esse número de bailarinos. Os profissionais que participaram da primeira montagem foram Bia Corrêa, Joana Wanner, Hudson Oliveira, Marco Aurélio Arcanjo e Patrícia Siqueira.

Ainda hoje esses artistas continuam a trabalhar com dança e outras áreas artísticas, no Brasil e no exterior. Bia é bailarina, atriz e produtora cultural. Joana é bailarina, atriz e professora de dança contemporânea, ballet clássico e sapateado. Patrícia é bailarina, atriz e atua em eventos de teatro e de dança. Já Hudson, atualmente cidadão americano, trabalha como bailarino, ator e cantor na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Marco Aurélio, agora cidadão italiano, trabalha como bailarino, ator e professor de ritmos brasileiros em vários países europeus.

O enredo presente no libreto narra o encontro de dois homens e três mulheres, todos brasileiros, que se conhecem numa estação de Boston, após perderem o último trem da noite para voltar para casa. A ambientação cênica da história em uma estação de trem vem da interpretação do texto de Santiago: “*Subway* – [...] Conta-me no trem uma estória comum, banco compartilhado rumo à parada da rua *Copley*.”(p.23). Por isso, a encenação dramática coreografada acontece no compartilhamento daquele espaço de tempo e lugar. Os nomes dos personagens foram tirados do texto poético, e nem sempre condizendo com as características daqueles personagens como descritas no texto original.

No processo inicial de criação da coreografia os bailarinos foram instruídos a estabelecer uma relação entre a situação objetiva do seu personagem e a necessidade de inserí-lo no contexto do espetáculo, elaborando suas particularidades inclusive a partir da bagagem de vida de cada um deles.

A frase do livro de Santiago “*Maria no inverno avassalador*” (op.cit) influenciou na escolha do figurino do espetáculo, apontando o frio do inverno com elementos indiciais.

**Foto 6-Os Quatro Personagens**



**Foto: William Dias Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Para que o leitor possa identificar cada um deles nas fotografias e nas imagens das filmagens, seguem alguns detalhes que os caracterizam de maneira direta e com signos claros: Patrícia interpretou “*Maria*”, uma comerciária. Seu figurino era composto de uma saia e blusa de manga comprida na cor preta. A Bia foi “*Carla*”, uma faxineira. Ela vestia calça em tom cinza escuro e blusa de manga comprida, marrom claro. Joana personalizou “*Alma*”, uma estudante. O traje cênico era composto de vestido com entretons azulados e blusa de manga

comprida preta. Marco, o “*Empregado*” da estação de trem usava uniforme de trabalho na cor verde.

A personagem “*Betina*”, na foto abaixo, interpretada por Hudson, era artista performática com um figurino extravagante, composto de uma malha aderente ao corpo, na cabeça usava turbante na cor rosa choque e a minissaia e as botas eram pretas. Como adereços carregava uma bolsinha a tiracolo e uma echarpe lilás.

**Foto 7-Personagem Betina**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Comparando a “Versão Inicial” com a “Versão Final” do libreto, encontradas nos arquivos da Companhia de Dança Movimento, vejo que na “Versão Inicial” as ideias foram introduzidas de forma manuscrita, em 1999. Lembro-me que, após o texto ser digitado, cada integrante da equipe artística recebeu uma cópia impressa e nela fez as suas próprias marcações cênicas.

Pela crítica genética, o pesquisador tem a liberdade de fazer as suas próprias leituras dos documentos resgatados, neste caso as duas versões do libreto. De acordo com Pino (2014), o propósito dessa teoria “não é reconstituir o processo de criação original, mas construir algo novo (hipóteses), a partir do qual surgem novas perguntas sobre a criação de forma geral” (p.264). Assim, ao analisar cada uma das versões foi necessário prestar atenção aos índices contidos em cada documento, para identificá-los no processo criativo.

Fólio 3-Versão Inicial do Libreto TB Cena Coreográfica-2

sentada no banco  
Falas de Terra Brasilis 1

X - Nossa, que frio!  
X - Its so cold!

P - Brasileira?  
P - Brazilian?

C - Somos, perdemos o trem.  
C - Yes!.. We missed the train!!!

A - Faz tempo que eu não falo com brasileiras. O trem passou a uma hora da manhã. Agora, só 6 horas.  
A - It has been a long time since I have talked to brazilians... The train left at one clock in the morning. Now, another train only at six clock

Todos- Oh não! Estou cansada! É Mesmo? Seis Horas?  
ALL- Oh no! I'm tired! Really? At six?

adereços?  
M = sempre

Fonte: Documentos do Arquivo da CDM.

Fólio 4-Versão Final do Libreto TB Cena Coreográfica-2

COMPANHIA DE DANÇA MOVIMENTO  
TERRA BRASILIS SET/1999  
LIBRETO: ATO ÚNICO

SINOS  
LUZ LENTAMENTE CRESCE NO CICLORAMA BRANCO.  
MADRUGADA INVERNO.  
BOSTON / 1999.  
A SILHUETA DE UM BANCO DE ESTAÇÃO. VARREDOR LIMPA A PLATAFORMA.

**1ª Coreografia: Abertura com Patrícia, Joana, Bia e Arcanjo**

PATRÍCIA VEM DO SERVIÇO, CARREGANDO OS SEUS PERTENCES DE TRABALHO, ANDA POR DETRÁS DO BANCO, COMO SE ESTIVESSE VENDO A LINHA OPOSTA DO TREM.  
BIA E JOANA ENTRAM JUNTAS. TAMBÉM CARREGAM SEUS PERTENCES DE TRABALHO SENTAM NO BANCO.  
A LUZ DE FRENTE COMEÇA A TOMAR FORÇA. LUZ EM TOM DE AZUL E LILÁS CLARO.  
PATRÍCIA CAMINHA CANSADA, SENTA-SE NO BANCO COM AS OUTRAS DUAS.  
BIA - (APERTA-SE) Nossa, que frio aqui em Boston...  
PATRÍCIA - (SURPRESA) Brasileira?  
JOANA - Somos. (RI) Perdemos o trem...  
ARCANJO (EM PÉ) Faz tempo que eu não converso com brasileiras. O trem passou a uma hora da manhã. Agora só às 6:00 horas.(REVOLTADO) 85 centavos com direito a retorno.

Bailarinos

Exclusão: Aqui em Boston

Inclusão da frase

Didascálias: cansada, aperta-se, ri, revoltado

Fonte: Documentos do Arquivo da CDM.

No caso da presente pesquisa, pelo fato da autora da análise crítica e a coreógrafa serem a mesma pessoa, esses signos serviram como resgate de memórias perdidas ou quase perdidas. Nesse contexto, a análise completa as lacunas das lembranças gerando novos aspectos ao processo criativo da obra “Terra Brasilis”.

Os fólios<sup>58</sup> encontrados nas palavras e nos signos descrevem marcas do processo criativo de cada etapa. Na “Versão Inicial” do libreto existem anotações em forma de grafismos, acima das frases, que indicam a modulação e a entonação da voz para cada personagem. Na época, a minha preocupação foi de manter as características desse registro vocal para futuras apresentações, protegendo as definições originais da montagem, caso ocorressem substituições de profissionais ao longo da vida do espetáculo.

Na “Versão Inicial” aparecem, também:

#### Transcrição 1-Libreto Versão Inicial

-Palavras escritas à mão sobre a marcação da posição dos personagens no espaço cênico, como no caso da indicação para que as bailarinas se assentassem no banco.

-A colocação da letra “M”, inicial do nome do bailarino que fazia o personagem “Empregado”, junto ao sinal “=” (igual), indicando a posição “em pé”, que deveria assumir na cena.

-A inserção da anotação “adereços?”, grifada com dois traços, indagou da necessidade de se empregar algum recurso cênico.

-As letras “X, P, C, A” indicavam os possíveis nomes dos personagens e a ordem do diálogo entre eles.

**Fonte: Documentos do Arquivo da CDM.**

Ao comparar a “Versão Inicial” com a “Versão Final” da *Cena Coreográfica-2*, verificou-se que no primeiro caso aparecem palavras das línguas portuguesa e inglesa. Devido aos contatos, que vinham acontecendo, da Companhia de Dança Movimento com produtores escoceses, essa tradução inserida na primeira versão do libreto vislumbrava a possibilidade da Companhia realizar uma tournée na Escócia. Algumas palavras digitadas em inglês aparecem com realce na cor verde, contrastando com o resto do texto escrito na cor azul. Essa marcação

<sup>58</sup> Fólio é um rastro encontrado em rascunho ou documento do autor da obra entregue ao público, para que se possa utilizá-lo como informação no percurso criador.

pode ter sido feita para reforçar a pronúncia correta das palavras e foi retirada na “Versão Final”.

Durante o atual trabalho de análise, acrescentei à “Versão Final” sinalizações em vermelho, que destacam para diferenças entre as duas versões. Uma delas foi o signo na inclusão da frase “85 centavos com direito a retorno” na fala do “Empregado”. Outra alteração consistiu na troca da identificação dos personagens, que passou a ser feita pelos nomes dos bailarinos. Assim sendo, “X” passou a ser “Bia”, “P”, “Patrícia”, “C”, “Joana” e “A”, “Arcanjo”.

Na última versão do libreto, a inserção das didascálias no texto teatral determinou a ação do intérprete nas cenas dramáticas e na figura: Versão Final do Libreto TB *Cena Coreográfica-2* é referenciada, por setas. Para Alexandre (1998), a tarefa da direção do espetáculo de “transformar essas didascálias em ações dramáticas requer uma organicidade e um grande desempenho do grupo envolvido com o espetáculo” (p.51). A indicação de “cansada, aperta-se, ri, revoltado” auxiliou o bailarino na criação dos movimentos do personagem. Com esses indicativos os bailarinos entravam e saíam da cena principal com ações específicas, que pareciam naturais ao olhar do espectador.

Segundo Santiago, seu livro e o libreto contêm dimensões múltiplas que se aderem mesmo tendo objetivos diferenciados. Por causa da entrevista, reviu o libreto e assegurou que o mesmo continuava sendo “sua própria obra, redimensionada” (SANTIAGO, TB, jul, 2017). De acordo com as palavras do poeta observa-se que ao longo da dissertação esses redimensionamentos trazem muitos pontos em comum com a tradução intersemiótica (PLAZA, 2013).

Para certificar os pontos em comum entre livro, libreto e coreografia constatei na releitura do livro, que o poeta descreve os acontecimentos sociais ocorridos na cidade de Boston: “A festa de *Yara Roberts* abre o portal.” (p.19) e “Ver a última árvore de Natal sendo retirada do côncavo envidraçado da arquitetura vitoriana.” (p.25). Em uma narrativa mordaz, proporciona ao leitor a possibilidade de imaginar como o imigrante brasileiro se sente perante a sociedade norte-americana, na época de festas natalinas. As referências destas festas foram mantidas no libreto, por serem fatos marcantes na vida sofrida do imigrante e estão na *Cena Coreográfica-8* e no texto da voz em *off da Cena Coreográfica-19* tendo servido, também, de ideia para a criação dos movimentos coreografados destas cenas.

O imigrante recém-chegado a uma grande metrópole americana sente o impacto das grandes diferenças culturais e sociais vindas e o texto fonte trata bem desses conflitos

fundamentais e que serviram de base para construir a postura corporal dos personagens na *Cena Coreográfica-8*. O deslocamento de “Carla” pelo espaço indo em direção ao “Empregado” é feito com passos decididos, com movimentos firmes dos braços e olhares agressivos, que aliados às suas falas em timbre de voz grave, ao mesmo tempo tem tom sofrido. Acho que nesta cena, me senti como se escrevesse corporalmente junto com o autor as palavras, que estão no quadro abaixo. Os movimentos coreografados dos personagens ficaram muito condizentes com a vida cotidiana desse brasileiro, seus valores e a impotência perante uma realidade que se mostra mais complicada do que o imaginado.

**Quadro 6-Cena Coreográfica-8 Texto Libreto**

<i>Empregado-</i>	<i>Esta e a terra onde a riqueza se mede pelo tamanho das árvores de natal.</i>
<i>Carla-</i>	<i>Aqui em Boston! Eles deixam crescer a população estrangeira que lhes interessa.</i>
<i>Empregado-</i>	<i>Os americanos não mais se ajoelham para a necessidade da limpeza básica!</i>

**Fonte: Registro do Arquivo da CDM.**

O libreto, na *Cena Coreográfica-8* norteia a conversa da personagem “Carla” com o “Empregado” confirmando a origem da sua revolta: “*Aqui em Boston!*”. Diante de tal afirmação, indica a sua presença na capital do Estado de Massachusetts, nos Estados Unidos, onde não era reconhecida como igual aos cidadãos locais.

O caminho percorrido pela personagem “Carla”, em progressão pelo espaço até chegar perto do “Empregado”, pode ser caracterizado pela tentativa de vislumbrar uma nova vida naquele país. O imigrante almeja ser parte de uma comunidade, mas é colocado diante de situação de desesperança que não se resolve a curto prazo.

Foto 8-Cena Coreográfica-8 Progressão



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

O texto do libreto na *Cena Coreográfica-19* é registrado pela voz em *off* no espetáculo.

**Quadro 7-Cena Coreográfica-19 Texto Libreto**

Voz em Off-	<i>Papai Noel atravessa o firmamento com suas renas e seus sacos atirando tijolos sobre a cabeça dos desdentados tropicais, que sonham em viver nos Estados Unidos da América. O pequeno menino que não sabia da própria nacionalidade anota para vingança posterior uma decepção congelada em dezembro.</i>
-------------	--

Fonte: Registro do Acervo da CDM.

No processo criativo desta coreografia foram criados os personagens “Pivete” e o “Papai Noel”. Esses novos personagens são interpretados por “Alma” e pelo “Empregado”, que saem do palco, na cena anterior, para trocarem de figurino. Destaca-se que o personagem “Pivete” não aparece no livro de Santiago. Esse personagem foi introduzido nesta *Cena Coreográfica-19* para mostrar uma figura tão presente na nossa realidade e recriar em dança, a passagem do texto de Santiago. Abaixo está a transcrição do texto integral do autor. As palavras em negrito foram retiradas do libreto:

*Papai Noel, então, atravessa o firmamento com suas renas e seus sacos, atirando tijolos sobre a cabeça dos desdentados tropicais, **que não irão ganhar presente.** O pequeno menino que não sabia da própria nacionalidade **anotou, em seu memorial, para vingança posterior, a consequência de mais uma decepção:** congelada em dezembro, **vazia, sua meia pendurada no pinheiro sem bolas da área comum do prédio de imigrantes retornara à gaveta, protegida por uma página de jornal. Dentro dela um passaporte.** (SANTIAGO, 1999, p.37).*

O registro das fotografias da *Cena Coreográfica-19* traz indicações da presença de paródia<sup>59</sup> na concepção da movimentação. Os passageiros da estação de trem fazem uma comparação do apogeu das festas natalinas americanas com o mesmo momento numa comunidade brasileira, de baixa renda. Enquanto as palavras do texto do libreto, dito pela voz em *off*, são carregadas de crítica social, a música e a coreografia que os bailarinos interpretam tem nuances de ironia. Esses fatos ampliaram a minha liberdade de criação dos movimentos coreografados numa visão surrealista<sup>60</sup>.

A coreografia em forma de um “*pas de deux*” simula uma briga entre esses dois personagens. Nessa interação, o “*Pivete*” apanha o saco de presentes do “*Papai Noel*” para dividir com “*Maria*”, “*Betina*” e “*Carla*” o conteúdo. Ao abrirem ficam desapontados ao descobrirem ser alimentos da cesta básica, uma realidade diferentemente do que ocorre na cultura americana em que no natal são trocados presentes de expressivos valores.

Ao transcriar as palavras do texto do libreto, em coreografia foram feitos laboratórios com exercícios de improvisação, e com as características dos próprios bailarinos de técnica, agilidade, flexibilidade e interpretação.

**Foto 9-Cena Coreográfica-19 Natal**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Nesse contexto de expatriados, a escolha do título do livro por Santiago foi acertada e quando adotei o mesmo título para o espetáculo, mantive o tom provocativo ao permitir que o espectador tomasse conhecimento das experiências vividas pelo imigrante em terras estranhas.

<sup>59</sup> A paródia é uma releitura cômica de algum fato com o sentido de deboche.

<sup>60</sup> O movimento surrealista, fundado por artistas em Paris, na década de 1920, reuniu trabalhos voltados para ilustrar fantasias, devaneios e a ausência de lógica.

Dentro de um espectro de questionamento e desejo, na *Cena Coreográfica-19* “Betina” entra no palco, em um dos compassos da música, mostra o passaporte ao personagem “Pivete”, dada a sua vontade em ser cidadão naquele país.

O Cartão Verde<sup>61</sup> é muito importante para a permanência do imigrante na terra americana. No entanto “Betina” ao mostrar que conseguiu o passaporte americano o “Pivete” puxa esse documento das suas mãos e sai de cena carregando-o, como tivesse conquistado um troféu. Com essa atitude, “Betina” sai daquele período de torpor e encara a sua dura realidade.

**Foto 10-Cena Coreográfica-19 Passaporte**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Em outra passagem do libreto, a *Cena Coreográfica-11* faz referência à saudade que o imigrante tem do Brasil. A conversa entre os personagens “Carla”, “Alma”, “Maria” e o “Empregado” lembram trechos de passagens de suas vidas, que os levaram a buscar novas possibilidades em outro local. Ao mesmo tempo os movimentos corporais reforçam as palavras quando questionam se está valendo a pena ficar naquele lugar ou partir.

---

<sup>61</sup> Cartão Verde - *Green Card* é um cartão oficial emitido pelo governo americano. O portador desse documento tem visto permanente e permissão para trabalhar e residir, legalmente, nos USA. O nome oficial é *United States Permanent Resident Card*.

### Foto 11-Cena Coreográfica-11 Brasilidade



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

Nas frases do libreto fica claro que os sentimentos daqueles imigrantes oscilam entre um local a outro. As recordações os levam a transitar em um território movediço entre os Estados Unidos onde vivem e a terra natal aonde os familiares se encontram.

### Quadro 8-Cena Coreográfica-11 Texto Libreto

Carla -	<i>Vocês acreditam ainda? Ter escolha entre partir e ficar. Amar e ferir?</i>
Alma -	<i>Tem muita coisa inútil... O desespero de estarmos vivos e longe... Abrimos mão da brasilidade em troca de um final improvável na terra não prometida. Estou longe do que idealizei e crio asas... Quero envelhecer com dignidade...</i>
Maria -	<i>E falecer como falece o albatroz... Solitário...</i>
Carla -	<i>Neste país, estamos construindo, a "Terra Brasilis". Pura Corrupção!</i>
Empregado -	<i>Este circo montado por insistência tem muitos pagantes.</i>

Fonte: Registro do Arquivo da CDM.

Outro aspecto constatado é de que o texto do livro de Santiago, não contém uma cadência métrica. Os versos são livres e não há rimas, porém persiste um forte ritmo, permitindo ao leitor uma leitura fluída, onde os pensamentos ultrapassam fronteiras e delimitações de espaços geográficos. Essa percepção da presença de ritmo no texto me inspirou a criar a *Cena Coreografia-21*, com movimentos fragmentados para dar forma à multiplicidade e liberdade dos pensamentos dos personagens.

Em outra análise, as palavras “Terra Brasilis” do libreto e do livro possibilitam recordações de ecos de “brasilidade” como na *Cena Coreográfica-17*.

**Foto 12-Cena Coreográfica-17 Diálogo**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Em um momento descontraído, a personagem “*Maria*” dialoga com “*Betina*” que exclama: “*Eu sou de Ipatinga!*” fazendo referência à sua cidade natal. No libreto, a personagem “*Betina*” nasce na cidade de Ipatinga, situada no Estado de Minas Gerais, e segue para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. A inserção dessa cidade mineira foi por causa da imigração, de um número razoável de pessoas, que trocam esta cidade mineira para morar em Boston.

No texto poético, Santiago descreve que o mundo chega até a casa do indivíduo brasileiro por meio de antenas parabólicas e outras mídias “há quem espie o mundo daqui, assentado, pela via da TV” (p.16). Assim são geradas expectativas de uma vida melhor em outro país e os efeitos da globalização são sentidos em todos os lugares, até mesmo nos pequenos povoados. Segundo Hall (2003), os motivos de mudança do indivíduo para outro local seriam:

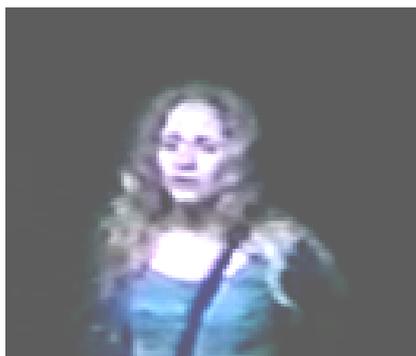
A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (Hall, 2003, p.28).

Esses fatos influenciam na vida das pessoas e o comportamento delas é afetado pelas condicionantes do lugar em que vivem. O processo de criação da personagem “Alma” foi influenciado pelo texto de Santiago (p.40), que também parece escrito na contracapa do livro. Logo no início do poema, o título expõe esta situação:

2016, Boston Brasilis – Alma, a brasileira de dois anos que brincava frente à TV, já transformada em americana, [...] herdeira de bem sucedida loja de produtos latinos inaugurada em 1998, especializada no envio de dólares aos países de origem, a jovem bailarina, estudante de línguas e pianista que se lança no mercado com grandes possibilidades de rápida ascensão, abre a pesada porta da Universidade de sua nova terra. No processo, prepara-se para jurar fidelidade ao chão do norte. (SANTIAGO, p.40).

Na capa e a contracapa do livro destacam-se a imagem visual de menina morena com a mudança corpórea que se transforma numa cidadã americana, loira e de olhos azuis. O projeto gráfico leva a essas possibilidades de sentido. As pinturas das imagens da capa e da contracapa levam o leitor a refletir sobre as mudanças e concessões que o indivíduo faz na tentativa de se integrar sociedade daquele país.

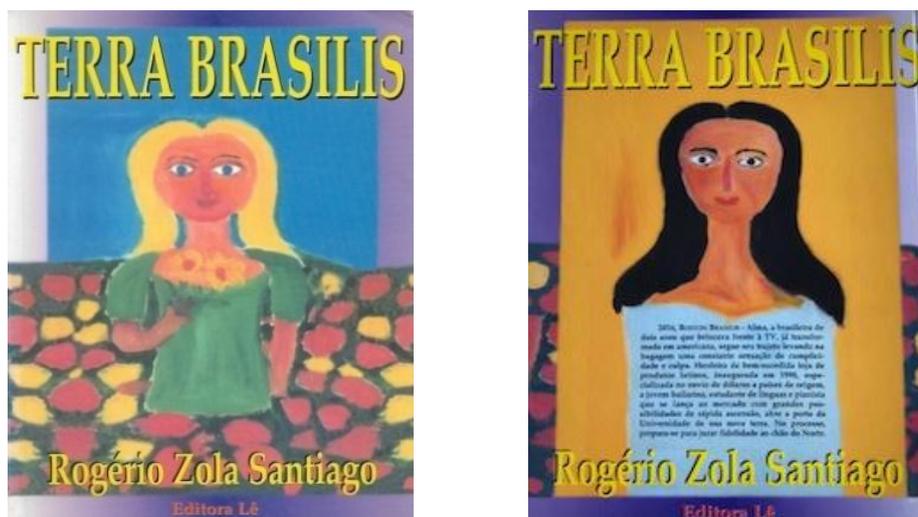
**Foto 13-Personagem “Alma”**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Questionado a respeito das imagens, Santiago esclareceu na entrevista que as figuras “retratam imagens da mesma mulher em dois momentos. Na mesma face, uma loira de olhos azuis, e outra, morena, os cabelos escuros. Brasileira antes e depois de virar americana” (SANTIAGO, TB, jul, 2017).

Figura 4-“Terra Brasilis” Livro: Capa e Contracapa



Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.

A imagem da contracapa mostra uma mulher com feições tristes sobre o fundo impresso em amarelo ouro que contrasta com as margens de cor lilás. Na altura dos ombros estão inscritas as mesmas palavras do livro. Semioticamente, esse registro representa uma imigrante que carrega, como índice, os traços da etnia brasileira: cabelos e olhos escuros. Em contraste, a ilustração da capa é de uma mulher loira de olhos azuis oferecendo flores, demonstrando ter adquirido traços que indicam uma origem norte americana. Na apropriação de traços culturais da nova nação houve um distanciamento com relação ao país de origem.

Comparando livro, libreto e coreografia, são transmitidas impressões curiosas sobre a vida cotidiana desse brasileiro, seus valores e a impotência perante uma realidade, que se mostra mais complicada do que o imaginado. Esse aspecto é trazido para *Cena Coreográfica-17*, quando “Carla” exprime: “*Será que estamos mesmo em época de comemoração?*”. Ou quando “Alma” expõe seus sentimentos *Cena Coreográfica-11*:

#### Quadro 9-Cena Coreográfica-11 Texto Libreto

*“Tem muita coisa inútil... O desespero de estarmos vivos e longe. Abrimos mão da brasilidade em troca de um final improvável na terra não prometida. Estou longe do que idealizei e crio asas... Quero envelhecer com dignidade...”*

Fonte: Documento do Acervo da CDM.

Sobre a obra literária de Santiago, a jornalista Carla Leandra Linhares destaca, no prefácio do livro, que “com talento, indignação e ternura, Santiago incursiona pelo terreno da poesia em prosa, a fim de expor a extensão e a profundidade da degradação consentida do imigrante brasileiro em terra estrangeira” (LINHARES apud SANTIAGO, 1999, p.9). A narrativa do livro procura refletir a ebulição cultural e política da América Latina. A temática do livro “Terra Brasilis”, que continua tão atual, foi escrita com uma variedade poética intrigante. Santiago faz com que o leitor se veja nos caminhos do imigrante, na dura realidade da sua busca pela sobrevivência. Em sua escrita expõe o diálogo com outras culturas, e manifesta que o leitor deve “ter esperança, sim. [...] Permitir o olhar. O olhar duplo daquele que edita o real e do outro que o observa e complementa” (p.48).

Santiago acompanhou o processo criativo da coreografia e confessou “quando vi o primeiro ensaio - todos, eu como autor e os bailarinos arfantes, chorávamos, sem mais nada dizer” (SANTIAGO, TB, jul, 2017). Esse turbilhão de sentimentos, compartilhado por todos os envolvidos no espetáculo, foi transposto na elaboração das imagens coreográficas relacionadas ao tema do livro.

#### **IV.5 Terceira Perspectiva do Processo Criativo: “Processo do Conhecimento”**

*Para dominar uma técnica, é preciso incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira. (VIANNA, 1990, p.66).*

A terceira perspectiva, no “processo do conhecimento”, a realidade que cerca o artista é feita de interações para que se possa contextualizar onde acontecerão as ações. Ao escolher a teoria adequada se favorece determinados aspectos artísticos para uma tomada de decisão dentro da cena coreográfica. Esse ponto auxilia a reunir elementos técnicos no momento da criação, como, também, descartá-los. Ao mesmo tempo, reconhece que podem surgir ideias dentro do contexto de criação da obra, observadas as suas individualidades, que visam aumentar a solidez da obra.

Durante a criação da coreografia de “Terra Brasilis” foi aberto um canal de troca de informações entre os integrantes da equipe artística, para maior harmonização da proposta

coreográfica. As interações compreendiam, muitas vezes, a troca de conhecimento sobre elementos de técnicas da dança e a introdução de novos movimentos, exercitando a criatividade.

Para Ferracini (2003), a técnica em artes cênicas é entendida como tendo “uma amplitude muito grande de significados, indo desde metodologia que permitam e/ou induzam a uma elaboração técnica pessoal, até esquemas codificados e sistematizados” (p.31). Na aplicação desse entendimento deve ser levada em conta a aprendizagem e a vivência histórica e artística dos profissionais envolvidos.

Quando estabeleci a relação entre diferentes sistemas e códigos de dança e de teatro para a criação da coreografia, além das instruções práticas empreguei a cinestesia<sup>62</sup> na criação dos movimentos buscando o melhor equilíbrio nos movimentos corporais e musculares. Na função cognitiva procurei captar e entender a informação vinda do livro e do libreto e transformá-la em estímulos para a criação da coreografia, ampliando as qualidades do movimento do bailarino na absorção de certos signos.

O meu papel como coreógrafa desta criação exigia, em primeiro lugar, traduzir o texto do libreto em coreografia, possibilitando o diálogo entre estas duas linguagens. Em segundo lugar, dirigir o foco para a elaboração de células de movimento, integrando elementos da técnica de dança contemporânea com a dança moderna, o *modern jazz*, o *ballet* clássico, a improvisação estruturada e técnicas teatrais, aplicando-as à coreografia. As dificuldades que pudessem surgir eu precisaria resolvê-las antes de ministrar instruções técnicas aos intérpretes, para que fosse obtido o resultado desejado.

Nesse procedimento como criadora da obra de dança, passei a ponderar a melhor maneira de transmitir instruções precisas quanto aos movimentos a serem praticados pelos bailarinos, de uma maneira que facilitasse o entendimento para os mesmos. Cheguei a um procedimento didático que permitia transmitir de forma bem específica como deveriam ser executados os movimentos no conjunto de sequências e definindo as competências necessárias para realizá-los.

Ao fazer a descrição do que queria como resposta corporal, determinava na instrução a posição inicial, o enunciado e como deveria ser feita a execução pelo bailarino. Ao mesmo tempo em que criava a coreografia, fazia uma análise crítica do meu próprio trabalho. Esse procedimento ajudou-me a construir o espetáculo e a evitar erros de encaminhamento do conteúdo para a aprendizagem do intérprete.

---

<sup>62</sup> Cinestesia é entendida como sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo.

As células de movimento eram pedagogicamente ensinadas, detalhadamente, para colher os efeitos da fruição do movimento que resultasse na melhor coordenação motora do corpo do intérprete. Na criação da coreografia (MELLO, 2008; 2016), necessitei ordenar as fases de movimento em sua estrutura biomecânica<sup>63</sup> e psicofísica<sup>64</sup> de acordo com os ritmos propostos, conduzindo as estruturas coreográficas para uma plasticidade corporal harmoniosa.

Na criação de uma coreografia é necessário elaborar um trabalho que envolva os sistemas articular, muscular e ósseo. A utilização correta dos sistemas axial<sup>65</sup> e apendicular<sup>66</sup> é vital para que se consiga a precisão dos movimentos traduzidos na expressão corporal do bailarino, em sua performance.

Revendo as fotos da *Cena Coreográfica-12* e o texto poético, me veio à memória como inseri outras personagens no espetáculo. A Companhia tinha somente cinco bailarinos, mas Santiago em seu livro apresenta outras personagens mulheres que levantam suas vozes e que falam de suas angústias. O poeta mostra o abandono da velhice em um asilo: “*Não tenho ninguém, assegura-me Mary, amiga de Ida, pronunciada Aida, sem cabelo e sorrindo, ainda.*” (p.23). Outra personagem surge no trecho “*Brasilidades – Lágrimas congelam-se na face de Renilde, a garçonete da esquina de Fairfax com Commonwealth*” (p.21). Embora o contexto dessas mulheres no livro seja diferente daquele do tema coreográfico, elas me inspiraram pela força de vontade de sobreviverem em uma comunidade estranha. Para lembrá-las na coreografia usei o recurso do emprego da máscara neutra pelas mesmas bailarinas e, então, as suas vozes ouvidas naquela estação de trem, sem que se pudesse distinguir gênero ou etnia, passaram a ser entendidas como elementos do discurso dramático. À medida que cada personagem cobria o rosto com a máscara, era aumentada a tonicidade da sua musculatura, enfatizando a presença cênica.

Busquei em Laban (1978) uma explicação que pudesse destacar esse tipo de reforço corporal, elaborado no processo criativo. Esse uso do movimento quando direcionado pelas “fases do esforço mental precedentes das ações propositais: atenção, intenção, decisão e precisão” (p.185), são ações que alteram o funcionamento mecânico do corpo. Como resultado, a ação de cobrir o rosto foi ampliada, transformando-se em movimentos plásticos com mais expressividade.

---

<sup>63</sup> Biomecânica é a ciência que estuda os mecanismos dos sistemas biológicos, permitindo que o homem, através de análises dos movimentos possa aprimorar o seu domínio psicomotor.

<sup>64</sup> É quando um movimento tem um propósito que conduza a uma emoção.

<sup>65</sup> Esqueleto axial é formado pela caixa craniana, coluna vertebral e caixa torácica.

<sup>66</sup> Esqueleto apendicular consiste nos ossos que formam os membros superiores e inferiores e ainda a cintura.

Foto 14-Cena Coreográfica-12 Máscara Neutra



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

Para mim, desconstruir movimentos é trazer a ideia de oposição, de não criar o passo da técnica clássica corretamente e, sim, distorcê-lo a fim de causar um estranhamento plástico. Para incluir esse tipo de estrutura na concepção da *Cena Coreográfica-21* levei em conta certos parâmetros, tendo como arcabouço as técnicas de dança que, por possuírem uma estrutura concreta, podem ser reestruturadas. Assim, passos técnicos de ballet clássico, em vez de serem executados na forma *endehors*<sup>67</sup>, foram feitos em *endedans*<sup>68</sup>, que privilegia a posição anatômica<sup>69</sup>.

Revedo o meu exemplar do livro “Terra Brasilis”, aquele usado naquela época, me chamou a atenção um trecho marcado (p.35) escrito por Santiago: “Permutar identidades, refutar condições adversas, adaptar-se a novos tempos, resguardada a dimensão aceitável da memória. Perder a memória, velhos mundos.” (p.35).

Pode-se notar, na figura, em seguida, que ao lado das frases que grifei, anotei as palavras: “adaptação do imigrante → desconstruir o que era”.

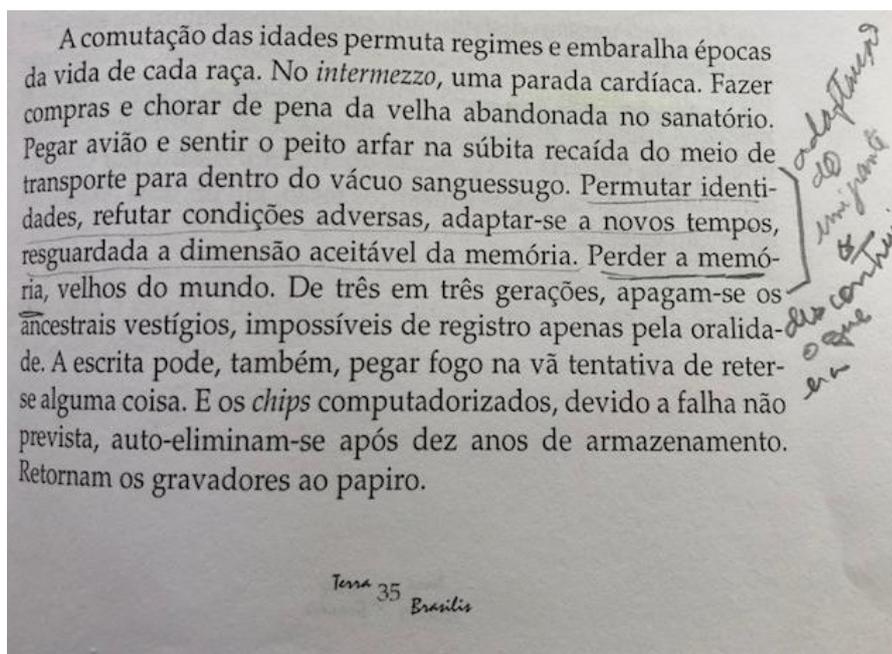
---

<sup>67</sup> *Endehors* no ballet clássico são movimentos de pernas realizados a partir de rotação externa do fêmur.

<sup>68</sup> *Endedans* no ballet clássico são movimentos de pernas realizados a partir de rotação interna do fêmur.

<sup>69</sup> Posição anatômica ou posição neutra o indivíduo fica em pé na vertical, com os pés juntos e paralelos, com os braços ao longo do corpo procurando a conscientização da linha central do corpo, com a face voltada para frente e o olhar dirigido para horizonte.

**Figura 5-Trecho do Livro “Terra Brasilis”**



**Fonte: Arquivo da CDM**

Esse registro manuscrito ao lado do trecho do autor foi um dos motivos que me levaram a idealizar a desconstrução dos movimentos, ou seja, alterar os códigos do *ballet* clássico para propiciar a leitura corporal, pelo espectador, de uma maneira mais natural.

**Foto 15-Cena Coreográfica-21Desconstrução**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

O conhecimento do corpo humano, principalmente quanto à junção dos seus membros, é indispensável em um trabalho profissional de criação coreográfica, para preservar a integridade física de seus intérpretes. Todo o trabalho coreográfico de “Terra Brasilis” foi feito com essa preocupação. Ao criar sequências com maior mobilidade e flexibilidade, executadas nos planos anatômicos vertical, horizontal e diagonal, foram usadas movimentos de inclinação, flexão e extensão<sup>70</sup> anatomicamente condizentes com o preparo físico dos profissionais que iriam executá-los.

Outra técnica utilizada foi a improvisação estruturada (LABAN, 1978) na cena coreográfica, como ocorreu na elaboração de inúmeras estruturas de movimentos criadas em conjunto com os bailarinos. É bom frisar que essa improvisação ocorre apenas no processo criativo de uma determinada célula, quando o resultado desejado é obtido ele não pode mais ser alterado. Por meio dessa técnica possibilitei aos bailarinos transferir valores interiores de cada um para a caracterização do personagem.

À medida que as ideias iam surgindo iam sendo testadas e, quando aprovadas, se integravam organicamente na coreografia. O comprometimento fez com que novas ideias fossem brotando, criando outras formas expressivas do corpo. A montagem de cada cena coreográfica me exigiu uma grande entrega corpórea para vencer cada desafio que surgia, o que, por outro lado, me motivava a terminar com qualidade cada cena coreográfica iniciada.

#### **IV.6 Quarta Perspectiva do Processo Criativo: “Construção de Verdades Artísticas”**

*Durante o ato cênico, o que se modifica para nós é o que começamos por propor à plateia e a nós mesmos. (MIRANDA, 2008, p.105).*

Na quarta perspectiva, “construção de verdades artísticas”, o processo criativo conecta o trabalho físico com o mental dentro do tempo necessário para construir a obra. A discussão desse tempo de criação é complexa por envolver os diferentes passos que são dados na evolução do processo criativo. Aos poucos a criação artística vai tomando forma, por meio de

---

<sup>70</sup> Um exemplo pode ser o *cambré* que em terminologia originária do *ballet* clássico significa a inclinação do corpo para as laterais, flexão para frente e extensão projetando o externo para cima.

estímulos vindos da aplicação de uma metodologia de trabalho, que dialoga com outras obras que o artista criou e com o ponto aonde o mesmo quer chegar.

As trinta e três cenas coreográficas de “Terra Brasilis” foram criadas de modo a percorrer todo o enredo proposto pelo libreto e, ao mesmo tempo, permitir que o bailarino tivesse a oportunidade de fazer o uso de diferentes estéticas para se comunicar com o espectador. O resultado buscado era uma performance orgânica (STANISLAVISKI, 2014, 2004), nas diversas situações dramáticas, fazendo com que o público as percebesse como atitudes verdadeiras.

Para o início do processo de criação de cada coreografia, dispensei algumas imagens do meu repertório e adquiri outras fazendo um maior entrelaçamento com a linguagem literária e teatral, abrindo-me para o desconhecido. A criatividade foi exercida tanto no âmbito do inconsciente quanto pelas intervenções do conhecimento consciente daquilo que necessitava executar. A dança em “Terra Brasilis” tem a capacidade de tornar nuances perceptíveis para o espectador.

O departamento de imigração americano impõe uma série de duras normas para legalizar a situação do imigrante. Essa era a preocupação da personagem “Betina”, na *Cena Coreográfica-17*, por não ter os documentos necessários para viver naquele país. No diálogo entre esta personagem e “Carla” eles se apresentam e fazem referências sobre o desejo de obtenção do Cartão Verde:

#### Quadro 10-Cena Coreográfica-17 Texto Libreto

Betina -	<i>Se decidirmos ficar, aqui, para sempre, vamos conseguir um Cartão Verde e jurar fidelidade à bandeira listrada repleta de estrelas!</i>
Carla-	<i>Não se iluda ... eu sou Carla Maria de Queiroz, sobrinha neta de Raquel! No Brasil, eu era secretária formada e passava fome. Aqui! Sou faxineira do Templo Mórmon e ganho 800 dólares por mês. São 12 horas por dia de serviços para aqueles que guardam em cavernas secretas os sobrenomes dos seres!!! Que merecem!!! O reino dos céus... Negros! Índios! E mestiços... não entram.</i>
Betina -	<i>Até que enfim alguém se apresentou... Muito prazer! Meu nome é Betina...</i>

Fonte: Documento do Acervo da CDM.

Para elaborar a Cena *Coreográfica-18*, pedi ao músico Bob Tostes que procurasse por uma obra de música instrumental brasileira que auxiliasse na movimentação dos bailarinos de acordo com o roteiro do libreto para aquela criação.

Para mim, a avaliação da primeira frase musical é o que mais importa quando estou escolhendo os temas musicais de cada cena. A composição musical selecionada para esta cena, no estilo chorinho, contém vários instrumentos que alternam acentos fortes e fracos, em tom ascendente e pulsante, passando a sensação de descontração. Comecei desta forma a demarcação desta coreografia procurando dar maior veracidade aos personagens. A execução dos passos coreográficos aliada à música realçou a interpretação dos bailarinos, que repetiam os seus movimentos na mesma sequência em cânone<sup>71</sup> da música.

Ao integrar a música com as identidades dos personagens, permeadas por elementos contraditórios, direcionei-me metaforicamente para auxiliar a personagem “*Betina*” a se reconhecer como imigrante em terras estranhas, ao menos por alguns instantes. A escolha das personagens “*Maria*” e “*Carla*” para integrar a coreografia me inspirou a criar um caminho de espelhamento, refletindo as trocas de identidade.

**Foto 16-Cena Coreográfica-18 Ensaio BM**



**Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

---

<sup>71</sup> Cânone é um tipo de composição polifônica e/ou sequência de movimentos em uma coreografia em que melodia e gestos se repetem.

Analisando semioticamente (SANTAELLA, 2009) o ritmo, entendo que ele pode ser encaixado na categoria fenomenológica de primeiridade, pela sua característica de sensação. Já a melodia se encaixa na secundidade por seus indícios de alegria. A harmonia pertence à terceiridade pelo estilo simbólico que ela representa. Esses fenômenos auxiliam no entendimento atual do processo criativo da coreografia.

A dinâmica da música levou-me a criar uma sequência de movimentos baseados em “pequenos saltos<sup>72</sup>” da técnica de *ballet* clássico, misturados aos componentes do *modern jazz* e da dança contemporânea.

Em outras cenas coreográficas, vejo que a escolha de músicas no estilo new age deu dinamismo à transição de uma coreografia para outra, permitindo que fossem elaborados desenhos no espaço, que eram feitos ora em solo, ora em duo ou grupo, preparando mudanças de cena.

No processo criativo, a minha busca por novas intercessões nas situações a serem representadas era complementada pelas sugestões dos bailarinos, que iam se ligando em semiose. Essa intenção não visava uma solução imediata para o desenvolvimento da coreografia ou da interpretação do texto dramático, mas sim o que estava “entre” uma sequência de movimento e outra, trazendo novas perspectivas aos movimentos que iam sendo criados. O aprofundamento das características dos personagens como imigrantes, inseridos numa realidade pré-existente desfavorável, foi importante no desenvolvimento das imagens corporais das cenas coreografadas.

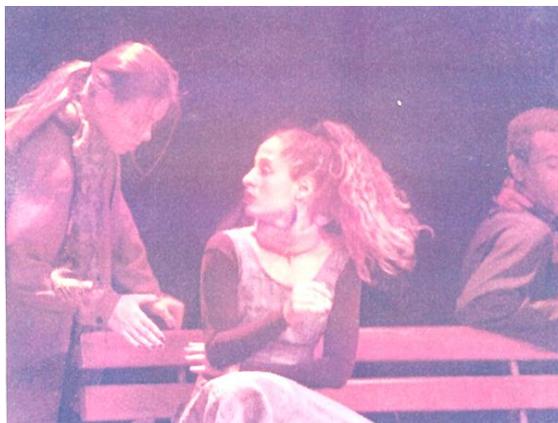
Devido ao fato de cada cena coreográfica ter a sua própria estrutura, a dinâmica de construir situações cênicas foi norteadada pela imaginação das situações que o imigrante poderia encontrar em seu caminho ao enfrentar a diversidade cultural. O uso da percussão corporal foi utilizado na *Cena Coreográfica-4*, onde não existe música, para envolver o diálogo corporal entre “Alma”, “Maria”, “Carla” e o “Empregado”. A narrativa utiliza o recurso sonoro (CAMARGO, 2001) de pisadas fortes em sincronia com a vasta diversidade de sons que o corpo produz para imprimir o ritmo da movimentação, como palmas, sons glotais e estalos de dedos. O som percussivo vem das mãos e pés dos bailarinos, que interagem com a cenografia.

---

<sup>72</sup> “Pequenos saltos” são passos técnicos do *ballet* clássico executados de forma ágil como se fosse uma tessitura de uma agulha de crochê. Devido à destreza do bailarino, transmitem uma imagem de leveza, ausência de gravidade e passam a ideia de que não existe esforço para a execução. Na *Cena Coreográfica-18*, usei, por exemplo, os passos: *sautés*, *emboité*, *petit assemblée*, *temps de flesh*, *ballottés*, *ballonné* misturados com *pas de bourrée*, *failli*, *temps de valse entouant* e *chassé* para deslocamentos. Aliado a isso, movimentos de quadris, ombros, cabeça, ondulações e mudança de posições do corpo. Para entendimento da descrição dos passos técnicos consultar Prudhommeau (1976).

Com a inserção de instrumentos percussivos, o diálogo corporal que era agressivo, aos poucos fica mais ameno.

**Foto 17-Cena Coreográfica-4 Percussão Corporal**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Para acalmar a fúria do “Empregado”, os movimentos de “Maria” na *Cena Coreográfica-7* tentam acalmá-lo como que sugerindo novas possibilidades de vida naquele lugar. Percebe-se o uso das técnicas da dança contemporânea desenvolvidas pelos professores americanos José Limón e Lester Horton. Quando aliadas ao ballet clássico resultou em um *pas de deux*<sup>73</sup> com mais plasticidade e fluidez, conduzindo ao lirismo. Em segundo plano, as duas personagens compõem a cena num “duo”, com a naturalidade de uma conversa informal.

**Foto 18-Cena Coreográfica-7 Lirismo**



**Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

A fase criativa incluiu a seleção e combinação de movimentos para expressar não só as linguagens poéticas empregadas, como também a ocorrência de contaminação entre elas. Como pode ser visto na foto, em seguida, a elaboração de movimentos contínuos, como a

---

<sup>73</sup> *Pas de deux* é formado por duas pessoas que dançam juntas em uma coreografia, sendo que uma suporta o peso do corpo da outra em alguns movimentos.

rotação de ombros para trás e a cabeça pendendo para frente, foi construída para passar a ideia de desolação:

**Foto 19-Elaboração do Movimento Contínuo**

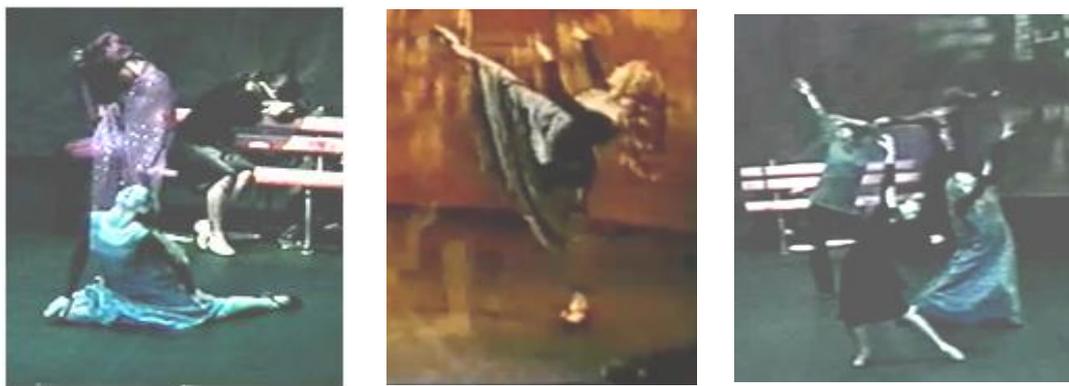


**Foto: William Dias. Fonte: Arquivo pessoal de PS.**

No processo de construção da *Cena Coreografada-24* pensei no amanhecer e na continuidade das atividades de cada imigrante no decorrer daquele dia. Metaforicamente é um momento de renovação e fonte de inspiração para novos sentimentos. A dança se inicia com a personagem “*Alma*” que transfere aos outros personagens a sensação de paz e felicidade. Busquei criar movimentos de maneira compreensiva e sistêmica, com base no entrelaçamento das técnicas de danças.

A construção do sentido desta dança mostra um jogo entre equilíbrio e desequilíbrio do corpo, que insinua uma rede de variadas tensões, ora fluidos, traduzidos na suavidade dos braços, ora em contraponto, com a energia da bailarina ao sustentar a perna em ângulos acentuados. A construção dessas verdades artísticas é representada em gestos indiciais da ideia que os percalços da vida poderiam ser contornados a cada amanhecer. Vale ressaltar que no meio da *Cena Coreográfica-24*, “*Betina*”, assentada no banco, tira paulatinamente seus adereços de maneira despercebida pela plateia e assume a sua personalidade deslocada de si própria naquela cultura.

**Foto 20-Cena Coreográfica-24 Amanhecer**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Mesmo guardando as diferenças históricas e temporais da época em que a obra foi finalizada, foi possível traçar agora um raciocínio que aponta para os elementos construtivos desse processo. A partir de uma ideia inicial, direcionada pelo libreto, a escolha da música foi fundamental, adquirindo a função de parceira da coreografia. Trabalhando com cada um dos bailarinos escolhidos para interpretar certo personagem, os movimentos eram imaginados e estabelecidos, aliando técnicas de dança e teatro.

Essa criação ia acontecendo em fases sucessivas e a cada ensaio, as sequências de movimentos iam sendo melhor assimiladas pelo bailarino, até chegar ao resultado final. A equipe estava envolvida com o processo coreográfico de forma mais consistente. Segundo Vianna (1990), “o aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro que existem individualidades e esse tempo varia em cada um” (p.39). Foi o momento em que se deu a apropriação da movimentação coreográfica pelo intérprete.

Com a intensificação dos ensaios, foi possível elaborar maneirismos, tipos de postura e desenvolver um trabalho vocal de imitação das vozes dos bailarinos. Acrescido a esses aspectos, a coreografia incluiu, ainda, gestos, posturas e conciliação das fisionomias, olhares e até mesmo silêncios, visando enfatizar o resultado proposto. Com as ideias delineadas, foi feita a definição de quais adereços cênicos poderiam ser usados.

Com o passar do tempo, a frequência dos ensaios foi diminuindo e a coreografia mostrou a sua verdade artística, podendo assim ser percebida pelos olhos do espectador. O intérprete no palco, vivendo o personagem, também criava a sua “verdade” obedecendo às condições técnicas e à preparação emocional presentes na cena coreografada para mostrar a situação de resiliência vivenciada pelo imigrante.

#### IV.7 Quinta Perspectiva do Processo Criativo: “Percurso de Experimentação”

*Os meus bailarinos são diferentes dos outros em cena, eles brilham. (VIANNA, A. apud SALDANHA, 2009, p.91).*

A quinta e última perspectiva, “Percurso de Experimentação”, trata do trajeto de tendências incertas e indeterminadas que direciona o artista por caminhos que contemplem a construção do seu projeto poético. Nela o profissional testa vários aspectos da obra e, por experimentação, pode ser levado a revisar, editar e excluir etapas, até o momento de finalização da obra.

A experimentação quando aplicada ao percurso de criação da coreografia, foi razão de frequentes ações de composição e recomposição dos conteúdos das linguagens poéticas existentes no espetáculo. Foi necessária uma visão global da obra coreográfica para perceber como os elementos artísticos e cênicos estavam coexistindo no conjunto da obra.

Um exemplo de experimentação pode ser notado nas fotografias, abaixo, referentes à *Cena Coreográfica-28*. A primeira foi tirada em um ensaio e a outra durante a apresentação de estreia do espetáculo.

**Foto 21-Cena Coreográfica-28 Ensaio/Espetáculo**



**Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Para se chegar ao resultado consistente deste posicionamento na coreografia, o corpo da personagem “Alma”, assentado no meio do palco, acolhe a personagem “Betina”, que apoia a cabeça em seu joelho. Lembro-me que, até chegar a um resultado adequado, essa concepção passou por vários experimentos, a fim de que parecesse uma posição natural. A construção dos movimentos corporais abrandados de “Betina” deram veracidade à dicção

debilitada no diálogo com “*Alma*”. As experimentações foram feitas, também, prevendo-se diferentes situações. Como pode ser percebido nas fotografias, a presença do público no teatro exige mais da comunicação dos intérpretes no momento da performance.

Para a construção da fala de “*Betina*”, desde o libreto até se chegar ao resultado final, várias combinações de palavras foram experimentadas para melhorar o sentido, a dicção e o som.

#### Quadro 11-Cena Coreográfica-28 Texto Livro e Libreto

<i>Betina-</i>	<p><i>Libreto: Eu, brasileiro com anorexia, vou começar a frequentar bares e parar de morrer diariamente, sentindo cheiro de arroz com feijão.</i></p> <p><b>Livro: “A brasileira anoréxica decidiu frequentar bares e parar de morrer diariamente, sentindo cheiro de arroz com feijão.” (p.47).</b></p> <p><i>Libreto: Meu pai... comprou um carro velho... importado... Ensinou-me a amar a América! Mas, a América já havia ensinado a ele como queria ser amada...</i></p> <p><b>Livro: “Meu pai, comprou um carro Citroën velho, importado, furreca preta dos anos 50, ensinou-me a amar a América. A América já havia ensinado a ele como queria ser amada.” (p.50).</b></p>
----------------	---

Fonte: Arquivo da CDM.

Experimentações eram feitas no momento da verificação de cada estrutura corporal, para avaliar a necessidade da mesma se alterada, descartada, ou, até mesmo substituída por uma nova configuração. Quando isso acontecia, era necessário contar com a compreensão dos intérpretes para que aceitassem os desafios de trocar uma célula por outra. As adaptações de ambos os lados, criador e bailarino, eram necessárias devido ao trabalho envolvido na “limpeza” da coreografia.

Outras experiências com elementos técnicos distribuídos pelo espaço foram realizadas, por exemplo, na *Cena Coreográfica-30*. Para contrapor o posicionamento completamente desajustado da personagem “*Betina*”, com relação à sua vida individual, os movimentos executados por ela traduziam virtuosidade.

**Foto 22-Cena Coreográfica-30 Virtuosismo**



**Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

“Betina”, ainda, na *Cena Coreográfica-30*, se desloca pelo espaço com grandes saltos e piruetas, em seus últimos suspiros de energia.

**Foto 23-Cena Coreográfica-30 Último Suspiro**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Após um giro no ar, morre ao chegar ao chão. Para que os bailarinos pudessem trazer toda a emoção exigida pela cena, foi pedido a eles que resgassem de suas memórias momentos de grande intensidade.

Na *Cena Coreográfica-31* o espetáculo atinge o ponto de tensão máxima, trazida pela narrativa corporal dos personagens. A colocação do corpo de “*Betina*” no banco da estação, coberto com folhas de jornal pelos outros personagens, remete a uma simbologia bem brasileira.

**Foto 24-Cena Coreográfica-31 A Morte**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

A morte da personagem os deixa transtornados e leva a dança a um ápice. Para acertar a melhor maneira de carregar “*Betina*”, foram necessários vários estudos e experimentações para determinar quem iria segurar as extremidades dos braços e das pernas, para que o peso do corpo da personagem “*Betina*” ficasse reto, com a cabeça pendendo para trás, com o tronco arqueado, levando-se em conta, também, a colocação postural mais adequada para facilitar o trabalho de suporte das bailarinas.

**Foto 25-Cena Coreográfica-32 Jornal**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Com a chegada do trem, na *Cena Coreográfica-32*, os personagens vão à busca de seus pertences e o individualismo volta a imperar, enquanto esperam pela porta do vagão

abrir. Porém o ranger das rodas sugere a partida do trem, que segue deixando todos eles imóveis na plataforma. A convivência daquela noite os uniu e constituiu, naquele momento, um grupo cultural com ecos de brasilidade. A movimentação prossegue, quando cada um segue em direção ao banco para velar “*Betina*”. O “*Empregado*” retira as folhas do jornal e as joga na lixeira, colocando fogo. Relembro que definir a ordem pela qual os bailarinos se dirigiriam para o banco e a sua disposição no palco para não ocultar “*Betina*” foi um processo que passou por várias tentativas. O espetáculo culmina quando o “*Empregado*” retorna ao banco para cobrir o corpo de “*Betina*” com a sua própria echarpe. Esse movimento tinha perfeita sincronização entre música e gesto.

**Foto 26-Cena Coreográfica-32 O Fogo**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

A principal dificuldade nessa cena foi como colocar fogo no jornal. Para tal, a Companhia solicitou a presença de pessoal do Corpo de Bombeiros, que ficaram de prontidão no teatro. Experiências foram feitas na lata de lixo para evitar que o piso ficasse aquecido, colocando-se um fundo falso, em todos os ensaios essa ação era revista.

Cada cena coreográfica exigiu infindáveis operações de repetição dos movimentos, para que eles pudessem ser introjetados pelo bailarino para atingir resultados bem definidos. No percurso criativo, o intérprete necessitou interiorizar cada sequência, incorporando o movimento da dança contemporânea, entrelaçando-o à música e à dramaticidade cênica.

Na coreografia, ao passar de uma linguagem poética para outra, é necessário eleger uma delas como elemento unificador, de continuidade ou de ruptura. Por exemplo, a fusão da dança com a música promoveu o entrelaçamento melódico que auxiliou o emprego de movimentos pelo intérprete. A união da linguagem teatral com a dança se deu com a apropriação do texto e a sua incorporação na encenação coreográfica.

#### **IV.8 Resultado da Aplicação das Cinco Perspectivas ao Espetáculo**

*Por quanto tempo uma visão, uma lembrança, uma impressão permanecem? (LOUIS, 1992, p.107).*

Pelo estudo atual, percebo que as cinco perspectivas do processo criativo da crítica de processo foram aplicadas, na criação da coreografia do espetáculo “Terra Brasilis”.

Entendo que hoje, caso fosse idealizar o projeto “Terra Brasilis” não mudaria nenhuma das ações tomadas. Ao longo do processo criativo, muitas das escolhas foram resultados de estudo enquanto outras obedeceram à minha intuição, como já foi comentado anteriormente. Intervenções do acaso também direcionaram algumas das etapas do espetáculo.

Pelo uso da crítica genética como instrumental de análise tive condições de observar que, as noções de tempo contínuo do texto de Santiago, do libreto e da coreografia se encaixam na estética do inacabado e dos documentos de processo da obra artística, ao passo que a interpretação do bailarino, o entrelaçamento das linguagens poéticas e os recursos cênicos mostram a materialidade do espetáculo.

#### **IV.9 Análise do Processo Criativo da Coreografia**

*Qualquer coreógrafo concebe os movimentos que, muitas vezes, se traduzem por esquemas, traçados extremamente abstratos de movimentos numa página. (GIL, 2005, p.135).*

O enfoque da crítica de processo possibilita a análise dos vestígios encontrados nos documentos feitos por mim, como coreógrafa. Os rabiscos, marcações ou croquis indicam mesmo em sua incompletude a intenção de um processo comunicativo por meio de signos que revelam aspectos a concepção criativa que guiou a construção coreográfica. Esses indícios podem ser vistos como espaços de reflexão do olhar criador, possibilitando ao pesquisador avaliar como foi pensado o projeto poético. Segundo Salles (2014), na releitura de documentos de dança, “é necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original” (p.29), ou seja, investigar os

apontamentos em estado embrionário, na fase inacabada, e recompor esses passos encontrados da obra para reconstruir o processo.

A partir da análise da *Cena Coreográfica-1* e da *Cena Coreográfica-21* o leitor pode ter o conhecimento da metodologia de trabalho que foi desenvolvido na criação das demais cenas coreográficas. A análise dos fólios reúne detalhes de forma a redecifrar e transcrever cada índice desses manuscritos. Os desenhos e signos que estão a lápis preto em folhas de papel branco, tamanho A4 foram digitalizados e inseridos nesta dissertação. Esses elementos roteirizaram a coreografia por meio de pequenos traços, linhas, curvas e algumas anotações esclarecem sobre fatos ocorridos na montagem das cenas. Observou-se que não existe marcação de data, que remetesse ao momento preciso, em que se começou a desenhar a coreografia.

Como o ato criador da coreografia somente pode ser construído pelo exercício da ação, é possível perceber, nesses rascunhos fragmentados, a complexidade desse processo. Quando o estudo avançou, ultrapassou a mera descrição da composição coreográfica e fornece uma dimensão da possibilidade de dar continuidade à ação criadora num outro tempo. A análise se deu, também, pela comparação das anotações desses documentos com as imagens das coreografias gravadas em vídeo. O leitor tem a possibilidade de visualizar a *Cena Coreográfica-1* e a *Cena Coreográfica-21*, pelo emprego do *QR Code*<sup>74</sup> e por meio das fotografias que estão inseridas no estudo.

Percebe-se que a música tem uma interferência importante no processo criativo da coreografia. No fólio da *Cena Coreográfica-1*<sup>75</sup>, os desenhos de vários quadrados espalhados pela folha A4, digitalizada, indicam o palco e observações referentes à movimentação em cena e foram definidos como: *Cena Coreográfica-1-Visão Espacial-A*.

Já no outro fólio, da *Cena Coreográfica-21*<sup>76</sup>, como a coreografia é longa, foi encontrado todo o percurso do processo criativo da coreografia, anotado em três folhas, de papel A4. Estes manuscritos foram digitalizados e inseridos nesta dissertação definidos como Visão Espacial-B, Visão Espacial-C e Visão Espacial-D. Para melhor acompanhamento destes fólios foi inserida uma numeração em vermelho, acompanhando a marcação rítmica de cada compasso ou direcionamento criativo da coreografia.

---

<sup>74</sup> VER detalhamento de como acessar o *QR Code*, em abertura tópico I.4, desta pesquisa.

<sup>75</sup> VER *Cena Coreográfica-1-Visão Espacial-A*, do entreato IV.10.1.

<sup>76</sup> VER *Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B* do entreato IV.11.2, *Visão Espacial-C* do entreato IV.11.5 e *Visão Espacial-D* do entreato IV.11.8.

Pelas indicações das anotações encontradas recordo-me que para a criação de cada cena coreográfica foi necessário estudar a música levando em consideração os modos como cada compositor agrupa os sons. Para a *Cena Coreográfica-I*<sup>77</sup>, os componentes de fluidez harmônica e melódica entrelaçaram os gestos propostos, na entrada das personagens, no palco. Na marcação da frase musical pelo instrumento de sopro saxofone foi possível encontrar os prolongamentos necessários para chamar atenção para sincronizar som e movimento em somente uma tessitura.

Já para a *Cena Coreográfica-2I*<sup>78</sup>, cada compasso musical me forneceu um ritmo. O andamento indicava a velocidade do movimento e elaborei-os acelerados marcando as batidas regulares do pulso, como por exemplo, os movimentos desconexos de braços, pernas e cabeça criando, para cada trecho da música, um clima alucinante até os momentos finais da coreografia. A modulação do som em sua variação de duração, intensidade, frequência ou a variação de certos instrumentos nas frases musicais fizeram, também, a qualidade do movimento como fluido, rápido ou cortado para acentuação, por exemplo, de um movimento de ombros, cabeça ou de um salto. A nuance da altura aguda do som induzia, por exemplo, o levantar de um braço com energia.

Para melhor identificação na pesquisa, os fólios recebem uma moldura cinza e as informações contidas nele estão transcritas e inseridas em um quadro dourado. Para o detalhamento de alguns aspectos das cenas coreográficas são feitos recortes, a partir do fólio integral de *visão espacial* como já explicado nos parágrafos anteriores.

Na análise da *Cena Coreográfica-I* a seguir, o propósito é de recompor os procedimentos que permitiram a sua criação. Agora, com o olhar de pesquisadora, os pressupostos teóricos não só validam os processos de criação, como ampliam as dimensões críticas já presentes em “Terra Brasilis”.

---

<sup>77</sup> VER A *Cena Coreográfica-I* entreato IV.10.

<sup>78</sup> VER A *Cena Coreográfica-2I* entreato IV.11.

#### IV.10 A Cena Coreográfica-1

*É preciso saber como se articulam dentro do conjunto denominado espetáculo [...] a coreografia, [...] a música de cena e a concepção cenográfica. (CAMARGO, 2001, p.60).*

O processo de criação da coreografia de “Terra Brasilis” integra múltiplos elementos cênicos que se relacionam no palco. Por meio do fio condutor da coreografia, entrelaça a música, o teatro e a cenografia, nada deixando ao acaso. A coreografia apresentada em palco constrói “verdades artísticas” regida pelo projeto poético. A encenação coreográfica decorrente de um trabalho artístico e técnico forma um sistema orgânico completo de movimentos, gestos e atitudes, onde a conciliação das fisionomias, das vozes e até mesmo dos silêncios resultaram de várias experimentações.

O leitor, ao visualizar a coreografia pelo *QR Code*, percebe que o público quando entra no teatro encontra a cortina, que separa a plateia do palco, aberta com cada metade recolhida nas laterais, como uma moldura da caixa cênica. O palco, mesmo no escuro, proporciona um material imagético ao permitir que o espectador vá vislumbrando, aos poucos, detalhes do cenário.

##### Código 2-*QR Code*: Cena Coreográfica-1



Foto: William Dias. Fonte: MetaCom TI.

Ao apagar as luzes da plateia, cria-se uma atmosfera de ilusão inerente à teatralidade. A partir daí, som, imagem, iluminação e dança criam efeitos de sentido e interligam os signos

que se apresentam ao receptor. Assim, o leitor pode imaginar a cena coreográfica a partir das descrições que escrevo em seguida.

Com o teatro e a caixa cênica ainda em *blackout*<sup>79</sup>, ouve-se o som de dez badaladas de um sino, indicando o avançado das horas. A música é em estilo *new age*<sup>80</sup> e os instrumentos filarmônicos servem como prenúncio da dramaticidade da cena coreográfica. Ainda no escuro, ouve-se um ruído que vai crescendo. Esse novo elemento sonoro ganha força até que se perceba ser o som de alguém varrendo o chão.

O palco, da escuridão<sup>81</sup> vai passando para a penumbra com a iluminação na cor marrom. Um foco de cor azulada é direcionado para um objeto no palco. Uma vez que a intensidade aumenta, os olhos do receptor são atraídos por esse elemento cênico situado ao fundo do palco, onde a cor escura contrasta com algo claro que reflete brilho. Pouco a pouco, com a invasão dosada da luz sobre esse objeto, à esquerda se reconhece um latão, com um pano branco pendurado ao lado, que simbolicamente o identifica como uma lixeira.

**Foto 27-Cena Coreográfica-1 Visualização do Palco**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

Nesse instante, o olhar do receptor reconhece imagens de prédios iluminados nas laterais. A presença de névoa produzida por fumaça cênica induz a percepção de uma temperatura muito baixa. A iluminação difusa tende a se espalhar e delinea a silhueta do personagem que varre o chão, com um figurino que tem nas costas o símbolo da companhia e trens de Boston. Nesse momento, instala-se, no ambiente, uma estação de trem de uma

---

<sup>79</sup> *Blackout* é um recurso cênico entendida na pesquisa como mídia intermediática para manter o palco totalmente escuro. Ver *Cena Coreográfica-1- Recorte-A/Visão Espacial-A* do entreato IV.10.1.

<sup>80</sup> *New age* é um gênero musical que se caracteriza de sons instrumentais e vozes.

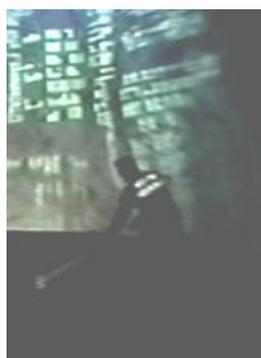
<sup>81</sup> VER *Cena Coreográfica-1-Recorte-A/Visão Espacial-A*, do entreato IV.10.1.

grande metrópole. Pelo fôlio da *Cena Coreográfica-I-Visão Espacial-A*, desta seção, cada quadrinho desta seção, determina uma fase de movimentação da coreografia. Comparando o vídeo com o manuscrito vê-se que existem similaridades profundas da concepção original do fôlio com a execução da coreografia. Por exemplo, a sequência da entrada em cena dos personagens já fora definida no desenho. Posso dizer, que processo de criação da coreografia é resultado de um trabalho que teve contínuas experimentações, até resultar na primeira cena coreográfica.

Identifica-se, nesta coreografia, a construção dos movimentos feita em interação com os bailarinos, dentro da técnica de improvisação estruturada<sup>82</sup>. Fica evidente o desenvolvimento de um processo corporal harmonioso e dinâmico, que coloca no palco não apenas os corpos dos bailarinos, mas todo um conjunto que comporta a ideia de intertextualidade e semiose. Na medida em que engloba múltiplos códigos que contribuem em rede com a linguagem da dança, a cena coreografada é complementada pela a simbiose entre som, luz, figurino, adereços e cenário que favorecem o desenvolvimento da trama.

São criados quatro momentos distintos, interpretados, cada um deles por um bailarino, até se fundirem ao final da cena. O primeiro momento<sup>83</sup> é do “*Empregado*” da estação, que varre o chão e dialoga sonora e visualmente com os recursos cênicos. Na medida em que se desloca pelo palco, a iluminação “geral” clareia os elementos do cenário<sup>84</sup> e chama a atenção para um banco de madeira colocado no fundo do palco.

**Foto 28-Cena Coreográfica-1 O “Empregado”**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

---

<sup>82</sup> VER *Cena Coreográfica-I Recorte-B/Visão Espacial-A* e *Coreog-I Visão Espacial-A Anotações*, do entreato IV.10.1. Asterisco Transcrição 6.

<sup>83</sup> VER *Cena Coreográfica-I Recorte-B/Visão Espacial-A* e *Coreog-I Visão Espacial-A Anotações* do entreato IV.10.1. Asterisco Transcrição 1, 2 e 3.

<sup>84</sup> O cenário em forma de um grande painel é do artista plástico paulista Roberto Burle Max (1909-1994), que recebe a projeção por refletores de imagens de arranha-céus e escadas.

O segundo momento<sup>85</sup> é proporcionado pela entrada da personagem “*Maria*”, uma senhora, que entra sozinha na plataforma, pelo lado esquerdo e se encaminha até o proscênio<sup>86</sup>. Em busca por informações, faz a leitura de uma placa que o leitor deve imaginar. Vira de costas para o público e, de repente, volta a ficar de frente para a plateia como se buscasse por alternativas.

**Foto 29-Cena Coreográfica-1 Personagens na Estação de Trem**



**Fonte: Fotos do Acervo da CDM.**

Os movimentos da personagem traduzem um grande cansaço no caminhar de passadas lentas, transferindo o peso do corpo de uma perna para outra, com o semblante fatigado. Usando o recurso da gestualidade, abre a bolsa e retira um pequeno papel que passa a ler. Com a demora do trem, vira-se de costas, novamente e caminha em direção ao fundo do palco, embolando o pedacinho de papel, atirando-o na lixeira.

Em um terceiro momento<sup>87</sup>, enquanto “*Maria*” e o “*Empregado*” desenvolvem suas ações, as personagens “*Carla*” e “*Alma*” são introduzidas na coreografia. Elas entram juntas na área de embarque, conversando sem qualquer contato visual com os outros personagens. Pela postura do corpo, cada uma demonstra uma personalidade. “*Carla*” mostra-se mais agressiva, o corpo contraído, o semblante fechado. “*Alma*” demonstra estar relaxada, com um gestual meigo. Os personagens no palco são ladeados pelo painel em forma de ciclorama<sup>88</sup>

<sup>85</sup> VER *Cena Coreográfica-1 Recorte-B/Visão Espacial-A e Coreog-1 Transcrição Visão Espacial-A* Anotações do entreato IV.10.1. Asterisco Transcrição 4.

<sup>86</sup> Proscênio é a parte anterior de um palco italiano limitada pela boca de cena e a separação da plateia.

<sup>87</sup> VER *Cena Coreográfica-1 Recorte-B/Visão Espacial-A e Coreog-1 Transcrição Visão Espacial-A* Anotações do entreato IV.10.1. Asterisco Transcrição 5.

<sup>88</sup> Ciclorama é uma cortina de grande extensão de desenho côncavo posicionado no fundo do palco.

que cobre todo o fundo do palco, em estilo italiano<sup>89</sup>, estendendo-se de uma “boca de cena” à outra, onde são projetadas as imagens dos prédios.

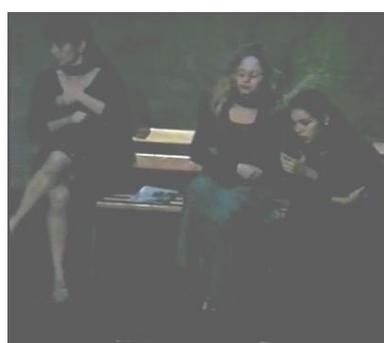
**Foto 30-Cena Coreográfica-1 “Alma” e “Carla”**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

Percebe-se que a coreografia direciona a movimentação em direção ao banco do cenário. À proporção que se forma o enquadramento dos quatro bailarinos ao fundo do palco, a potência da iluminação se intensifica para expor a expressão facial e os movimentos sutis dos intérpretes. Esta cena coreografada remete à função referencial: situações concretas retratadas na forma de narrativa corporal. As sensações são transmitidas ao receptor pelo emprego de atitudes corporais construídas a partir de percepções identificáveis.

**Foto 31-Cena Coreográfica-1 Minutos Finais**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

---

<sup>89</sup> Palco Italiano é um espaço cênico situado em um teatro, de forma retangular, fechado nos três lados, com uma quarta parede, frontal e visível ao público através da boca de cena que é a parte do palco onde ocorre a trama.

As frases melódicas da música conduzem os movimentos e o efeito coreográfico de naturalidade é conseguido ao se fazer coincidir o término das movimentações dos quatro bailarinos com a última nota da música. Com a demora do trem, “*Carla*” e “*Alma*” assentam-se no banco da estação. Elas aguardam o trem que irá transportá-las em direção aos seus destinos.

No quarto momento, conforme a *Cena Coreográfica-1* se encaminha para os seus minutos finais<sup>90</sup>, as duas personagens param de conversar e se encolhem na gélida ambiência, assentadas no banco. “*Carla*” inclina o corpo para frente enquanto “*Alma*” apoia-se no encosto do banco.

**Foto 32-Cena Coreográfica-1 Personagens**



**Fonte: Fotografia do Arquivo da CDM.**

A personagem “*Maria*” caminha pelo fundo do palco e senta-se, também no banco, cruzando as pernas. O “*Empregado*” continua varrendo alheio aos movimentos das outras personagens. Aos poucos, ele se posiciona ao lado do banco, à direita, com as duas mãos apoiadas no cabo da vassoura e busca uma interação com as passageiras que esperam o trem.

Simbolicamente, os quatro personagens representam o caminhar pelas quatro direções de um território. Entendo que essas escolhas de caminhos possibilitou o direcionamento do foco para cada uma das possíveis trilhas que permitiriam vencer naquela terra. Na continuidade do espetáculo, quando o “*Empregado*” anuncia, na *Cena Coreográfica-2*<sup>91</sup> que elas perderam o trem, percebe-se que, metaforicamente, essa perda indicava a impossibilidade de que algum objetivo pudesse ser alcançado por aqueles imigrantes, ou que haveria uma espera infrutífera pela realização dos seus anseios.

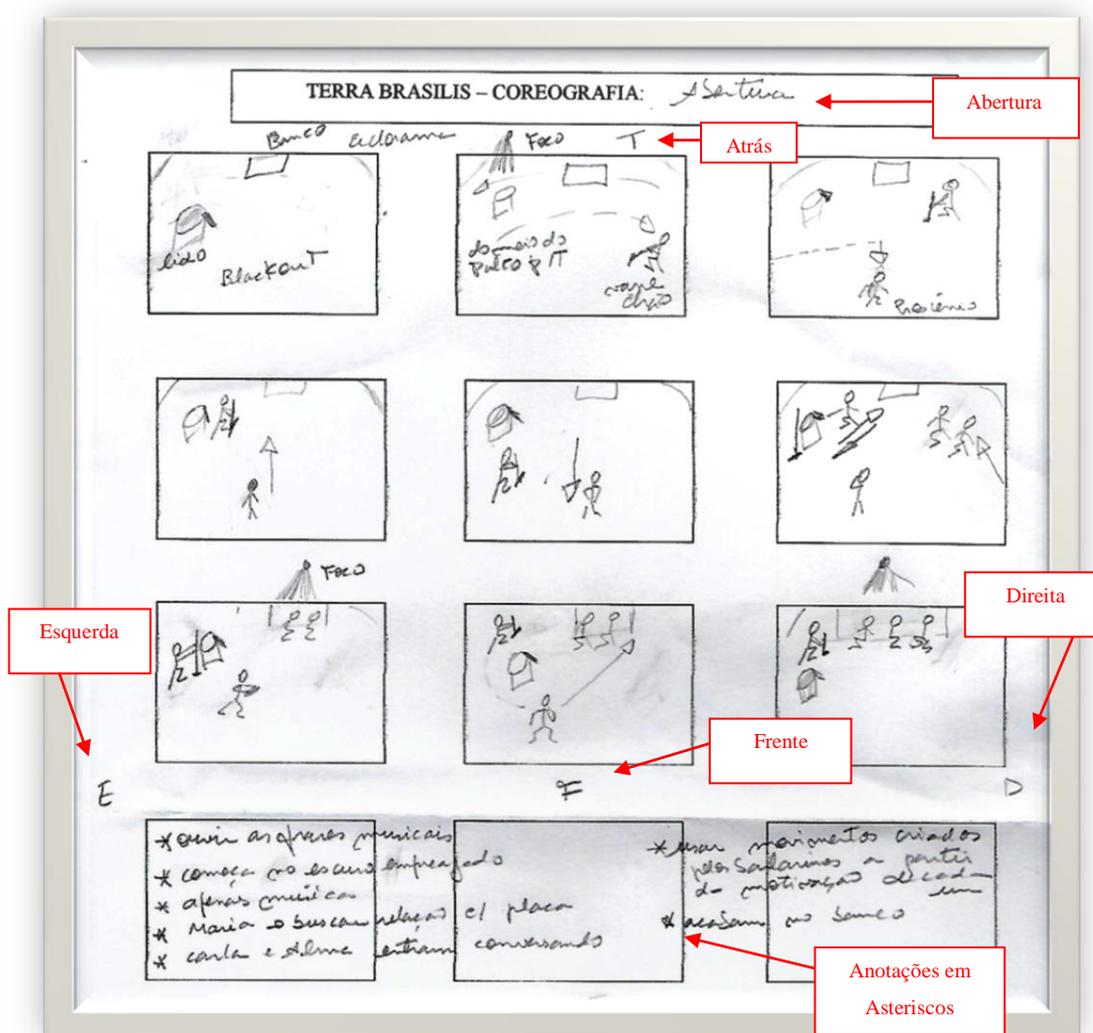
<sup>90</sup> VER *Cena Coreográfica-1* Recorte-B/Visão Espacial-A e *Coreog-1*Transcrição Visão Espacial-A Anotações do entreato IV.10.1. Asterisco Transcrição 7.

<sup>91</sup> VER Fólio 3-Versão Inicial do Libreto de TB *Cena Coreográfica-2* do entreato IV.4.

#### IV.10.1 Os Fólios e as suas Transcrições da Cena Coreográfica-1

A análise do fólio da *Cena Coreográfica-1 Visão Espacial-A* é feita, também, pelo recorte em pequenas seções, para melhor perceber os aspectos inseridos referentes a presença dos quatro bailarinos (ver croquis). A sua distribuição pelo espaço do palco segue as indicações de posicionamento espacial, à frente (F), atrás (T-fundo do palco), à direita (D) e à esquerda (E).

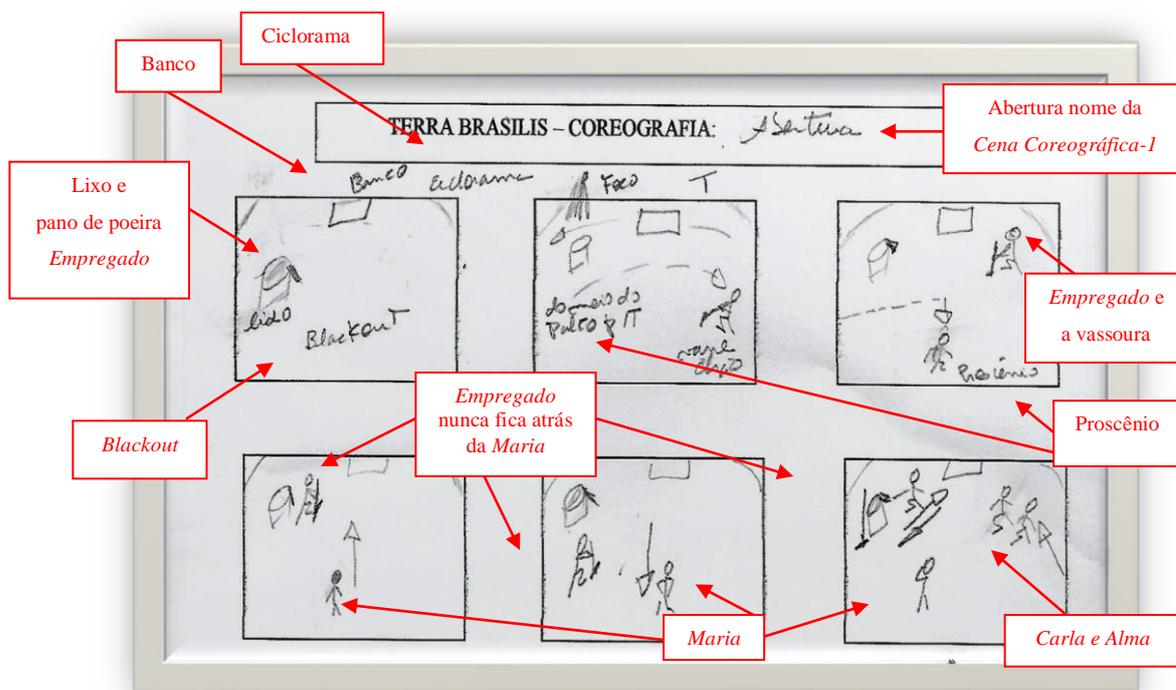
##### Fólio 5-Cena Coreográfica-1-Visão Espacial-A



Fonte: Documento do Acervo da CDM.

As cenas coreográficas não receberam nenhuma denominação no programa e para melhor identificá-las ganharam, na dissertação, uma numeração sequencial. A colocação da palavra “Abertura”, no fólio escrito à mão, indica o nome utilizado internamente pela Companhia para denominar esta cena coreográfica, na época da sua criação.

**Fólio 6-Cena Coreográfica-1 Recorte-A/Visão Espacial-A**



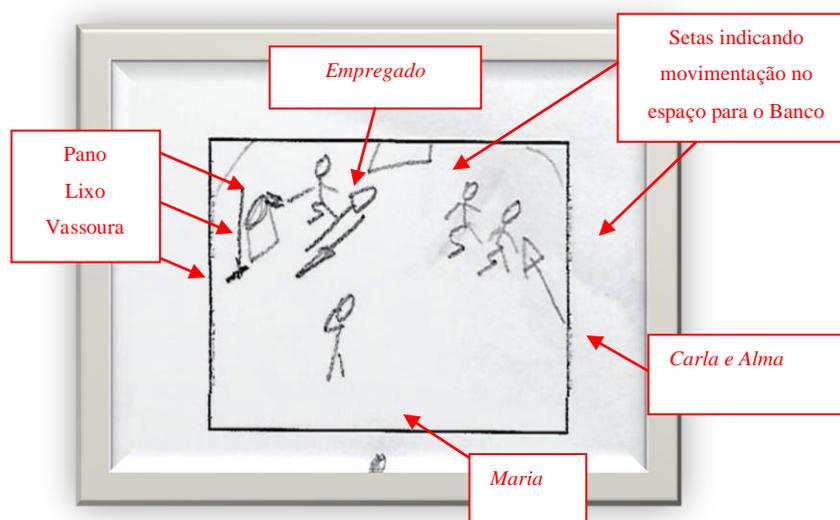
**Fonte: Documento do Acervo da CDM.**

Comparando o fólio da *Cena Coreográfica-1 Recorte-A/Visão Espacial-A* com a filmagem e a fotografia, percebe-se que existe nesta coreografia a noção de conjunto. A continuidade das ações de cada personagem flui naturalmente por pequenas mudanças na posição do corpo durante a articulação entre os quatro momentos coreografados. Nota-se, pela comparação do fólio com as outras mídias, que o “Empregado” nunca se posta atrás da personagem “Maria”, diferentemente do proposto no esboço.

Essa mudança pode ter ocorrido quando foram colocadas em prática as ideias do jogo coreográfico, verificando-se, então, que o efeito não foi o desejado. Observa-se ainda, na mesma proposição, que o “Empregado” encosta sua vassoura na lixeira e pega o pano de poeira, que estava pendurado na lixeira. Pela visualização da filmagem constata-se que na coreografia finalizada ele apenas varre o chão, solução que pode ser julgada mais expressiva para esta cena.

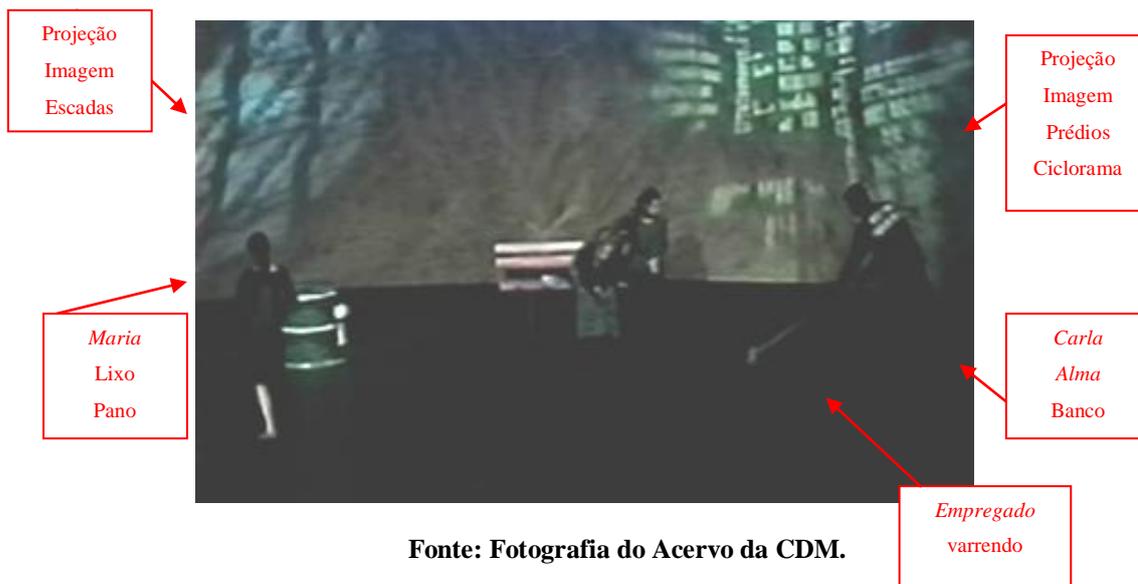
Lembro-me de que esses movimentos finais foram exaustivamente ensaiados, para que houvesse simultaneidade no encerramento da movimentação dos quatro personagens, obtendo-se a naturalidade que o final da coreografia exigia. Embora não se tenha nenhuma marca de indicação da colocação de piso de linóleo<sup>92</sup>, vê-se na filmagem que esse suporte cênico foi utilizado no espetáculo.

**Fólio 7-Cena Coreográfica-1 Recorte-B/Visão Espacial-A**



Fonte: Documento do Acervo da CDM.

**Foto 33-Cena Coreográfica-1 Visão Geral**



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

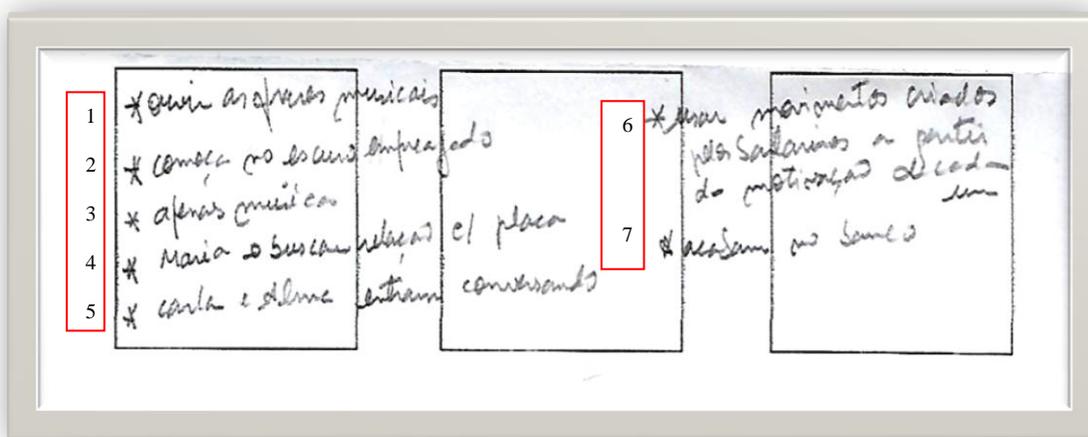
<sup>92</sup> Linóleo é um tapete de borracha utilizado em espetáculos e salas de aula de dança.

No processo criativo desta cena coreográfica observa-se o uso das perspectivas: “ação transformadora” e o “processo de conhecimento”. Fica evidente o desenvolvimento do raciocínio da artista criadora ao traduzir texto em movimento. Nesse processo existe o envolvimento de vários códigos de dança e as suas sistematizações para dar sentido à coreografia.

Outras anotações no manuscrito são como um rastro que marca a fase inicial desta cena coreográfica. O fôlio abaixo, da *Cena Coreográfica-1 Visão Espacial-A Recorte Anotações Asteriscos*, contém anotações que devem ser vistas como registros da minha vontade de conceber formas inovadoras no momento do processo criativo da coreografia, ao construir e desconstruir movimentos. Percebo ao analisar, que combinaram perfeitamente com a proposta de naturalidade aprofundada pela técnica, a fim de propiciar o imagético.

O conjunto de sete (7) fôlios, analisados na *Cena Coreográfica-1* mostra o ponto de vista da artista na procura de um ideal, em seu trabalho.

**Fólio 8-Coreog-1 Visão Espacial-A Recorte Asteriscos**



Fonte: Documento do Acervo da CDM.

**Quadro 12-Coreog-1 Transcrição Visão Espacial-A Anotações**

Asterisco Transcrição 1:	“Ouvir as frases musicais”.
Asterisco Transcrição 2:	“Começa no escuro o <i>Empregado</i> ”.
Asterisco Transcrição 3:	“Apenas música”.
Asterisco Transcrição 4:	“ <i>Maria</i> buscar relação com a placa”.

Asterisco Transcrição 5:	“Clara e Alma entram conversando”.
Asterisco Transcrição 6:	“Usar movimentos criados pelos bailarinos a partir da motivação de cada um”.
Asterisco Transcrição 7:	“Acabam no banco”.

**Fonte: criação da pesquisadora e autora do texto.**

Os fólhos e as suas anotações mostram as decisões tomadas pela artista criadora para atingir os seus objetivos na coreografia. A materialização da concretude final da *Cena Coreográfica-1* pode ser verificada, pelo leitor, ao visualizar as fotografias e a filmagem pelo *QR Code*.

#### IV.11 A Cena Coreográfica-21

*A produção artística começa com imagens a serviço da magia. (BENJAMIN, 1955, p.4).*

A *Cena Coreográfica-21* é apresentada no meio do espetáculo e conduz os bailarinos em movimentos corporais que, ora formam quadros, ora introduzem uma alternância de posições, ocupando todo o palco de maneira intensa e enérgica.

##### Código 3-QR Code: Cena Coreográfica-21

QR CODE	Cena Coreográfica-21
	Duração: 04'.53" 

Foto: William Dias. Fonte: MetaCom TI.

Na época da montagem junto à Companhia, a coreografia era conhecida pelos bailarinos como “Monstro”. A heterogeneidade dos movimentos aplicados nesta coreografia reflete a dificuldade do imigrante frente a uma sociedade em que o cidadão nato possui uma melhor qualidade de vida. Percebo na potência dos gestos, na amplitude dos movimentos e até mesmo nas contrações do corpo uma veracidade no personagem, com indícios de mudanças comportamentais, que necessitavam ser feitas em benefício da própria pessoa, para sobreviver em outras terras. O leitor, ao visualizar a coreografia, tem a possibilidade de perceber sentimentos de embate, medo, abandono e até mesmo uma união entre aqueles que estão representando os intrusos naquela sociedade.

Durante o processo criativo, necessitei de três folhas A4 para registrar as minhas ideias, por ser esta uma cena mais longa. Para fins metodológicos nesta dissertação, cada

folha manuscrita recebeu uma denominação própria, mas todas pertencem à mesma *Cena Coreográfica-21*. A primeira folha foi nomeada como *Visão Espacial-B 1/19*, a segunda como *Visão Espacial-C 20/39* e a terceira como *Visão Espacial-D 40/60*. Os números, que foram anotados em vermelho, dizem respeito à marcação rítmica de cada compasso.

A concepção coreográfica reflete segmentos da memória dos personagens com os percalços da vida que os levaram a imigrar e a uma situação em que uma volta para casa se torna impossível por já estarem presos ao dia-a-dia da vida em outro país. É a única cena em que a coreografia é feita em grupo de forma vibrante, com muita energia emanando dos corpos. A estratégia de desenvolver movimentos executados com a musculatura em tensão é apresentada como ação coletiva. Entende-se que, pela padronização forçada de movimentos, existe uma resistência dos imigrantes à homogeneidade com a qual são obrigados a conviver. Os bailarinos, embora pareçam subjugados ao colocar coreograficamente os braços atrás de seus corpos, com a mão direita fechada e a mão esquerda segurando o pulso direito, sugerem, ao mesmo tempo, uma repulsa a essa opressão social. Os corpos executam a mesma partitura corporal, mas a individualidade de interpretação de cada bailarino pode ser percebida.

O desenvolvimento das diferentes sequências de gestos, busca induzir no receptor uma espécie de inquietude. Os recursos cênicos, por meio de focos de luz, conduzem os bailarinos em seus deslocamentos pelo espaço. O compartilhamento desse mesmo espaço resulta numa explosão de corpos abrindo os braços e saltando para se desvencilhar dessas amarras e compor suas próprias ressignificações naquele território. A variedade de nuances e texturas da música condiz com o ambiente da estação de trem.

#### **IV.11.1 Os Fólios e as suas Transcrições da Cena Coreográfica-21**

Para melhor compreensão da *Cena Coreográfica-21*, fiz a sua análise conforme as três folhas manuscritas, que pertencem a esta mesma cena coreográfica e como já disse anteriormente, na Companhia era conhecida como “Monstro”. Nesta dissertação, cada folha recebeu a nomenclatura de: *Visão Espacial-B Nº 1/19*, *Visão Espacial-C Nº. 20/39* e *Visão Espacial-D Nº. 40/60* e antecedem junto às transcrições cada análise.

IV.11.2 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Fólio

**Fólio 9-Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Nº 1/19**

Numeração  
Folha I- Monstro

Apresentadora no  
Banco

Marcações Rítmicas

Deslocamento  
Croquis

1	12345678	atados atrás do corpo
2	12345678	deixa que leva 1 terço no tempo
3	12345678	Step change e pli
4	12345678	Step Photo E para P/F
5	12345678	reple - replecia colocados
6	12345678	MB nos andares
7	12345678	HP continuam a girar
8	12345678	MB começa nos espaços de costas
9	12345678	MB não gira os braços em pli
10	12345678	MB não gira os braços em pli
11	12345678	MB não gira os braços em pli
12	12345678	MB não gira os braços em pli
13	12345678	MB não gira os braços em pli
14	12345678	MB não gira os braços em pli
15	12345678	MB não gira os braços em pli
16	12345678	MB não gira os braços em pli
17	12345678	MB não gira os braços em pli
18	12345678	MB não gira os braços em pli
19	12345678	MB não gira os braços em pli

Fonte: criação da pesquisadora e autora do texto.

Anotações. Ver  
Transcrição Coreog-21  
Visão Espacial-B  
Nº. 1/19

#### IV.11.3 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Transcrição

Quadro 13-Coreog-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Transcrição

Nº.	Transcrição - Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-B Numeração 1/19
1 e 2:	<p>Improvisação. Fazer a sequência c/a proposição dos braços atados atrás do corpo.</p> <p><u>1 2 3 4 5 6 7 8</u> Foca nos acentos ← sensação atenção (<i>grifo da pesquisadora</i>)</p> <p>Desenho espacial da coreografia (<i>grifo da pesquisadora</i>).</p>
1 a 5:	<p>Inicia somente com o Pivete tentando atirar 1º na apresentadora que leva um tiro no estômago (<i>desenho da apresentadora no banco - grifo da pesquisadora</i>) com <i>contract</i>.</p> <p>O tiro vai ser 1 e 5 marcado dos acentos da música depois na plateia, e joga a arma fora e joga a arma fora e integra ao grupo.</p>
6 a 10:	<p>{Repete a sequência variando <i>saute</i> p/T 2 pernas juntas.</p> <p>Ir em direção a diagonal E fundo.</p> <p>MB (<i>Marco e Bia, bailarinos</i>) vão andando sobem no banco de T e passa para p/o da F. HP (<i>Hudson e Patrícia, bailarinos</i>).</p> <p><i>Croquis</i> situa a localização espacial dos cinco bailarinos no palco, com marcações do cenário: “banco e lixeira”. (<i>grifo da pesquisadora</i>).</p>
11 e 13:	<p>*Usar giro no lugar em <i>plié</i>, transferência de peso do corpo com <i>alongée</i> p/T perna em <i>degagé</i> a 45°, <i>coupé</i> p/F giro <i>enedans croquis</i> (<i>grifo da pesquisadora</i>) avançar p/ F em <i>cambré</i> com <i>contract</i> em 4ª pp em <i>plié</i> *usar ondulações da música.</p>
14 a 17:	<p>*Fazer variações e mudanças de direções *música ritmo muito rápido *olhar movimentos curtos, dinâmicos <i>temps de flesh</i> p/T *exatidão *ligeireza *energia * são 5X8T de variações <i>croquis</i>.</p>
18 a 19:	<p>Avançam p/T como se estivessem todos com uma arma p/ atacar as “misérias”.</p> <p>Sequência transferências, c/<i>degagés</i> e quando a música fizer  1 prolongamento girar, coordenar c/ atitude F 30°. <i>endehors, enedans</i> no contratempo faz cada hora 1. * ouvir a música.</p>

Fonte: Criação da pesquisadora e autora do texto.

#### IV.11.4 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-B Nº 1/19 Análise

Nesse primeiro manuscrito, nos dois compassos iniciais da música, numeração: 1 e 2 em vermelho inserida por esta pesquisadora, percebe-se que a movimentação coreográfica considera os aspectos imagéticos de recordações dos cinco personagens. Precedida das *Cenas Coreográficas-19*<sup>93</sup> e 20, de forte crítica social, mostram um diálogo corporal que trata das mazelas do país de origem, com a entrada das novas personagens “*Pivete*” e “*Apresentadora*”. No processo de criação das *Cenas Coreográficas-19 e 20* se evocou o humor. Já a *Cena Coreográfica-21* enfatizou a dramaticidade e a “*Apresentadora*” voltou a assumir seu personagem, como “*Carla*”. O personagem “*Pivete*” se infiltrou no grupo, dando indícios de dividir as angústias com os outros personagens. Ele participa de toda a *Cena Coreográfica-21* e busca ocupar seu espaço, tentando fixar, também, território. Somente sai do palco ao final desta coreografia, para trocar de figurino retornando ao palco, na *Cena Coreográfica-23*.

Foto 34-Coreog-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Numeração 1/4



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

Ao comparar o vídeo com as marcas do processo criativo do manuscrito, numeração: 1 a 19, percebe-se que a marcação rítmica segue aquilo que foi anotado na folha de papel, cronometrada de acordo com a duração da música. Os mesmos dezesseis tempos iniciais,

<sup>93</sup> VER detalhe na *Cena Coreográfica-19* do entreato IV.4. desta dissertação.

numeração: 1 e 2, servem para ambientar o receptor trazendo-o para a coreografia e preparando um suspense que está por vir. Os tempos fortes são sempre o primeiro e o quinto, combinando movimentos corporais diferentes, numeração: 1 a 19, aparecem como pequenos traços na diagonal, enfatizando o acento da música.

No início da coreografia, a atenção se volta para o “*Pivete*” e para a “*Apresentadora*”. O *croquis* posiciona a “*Apresentadora*” em pé no banco, contraindo-se, com as mãos no estômago. O momento culminante da cena, quando o “*Pivete*” atira na “*Apresentadora*”, pode ser analisado comparando-se a foto com o fôlio da mesma ação. No manuscrito não existe um detalhamento da ação dos personagens no momento do tiro, isto deve ter sido feito durante os ensaios.

**Foto 35-Coreog-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Apresentadora/Tiro**

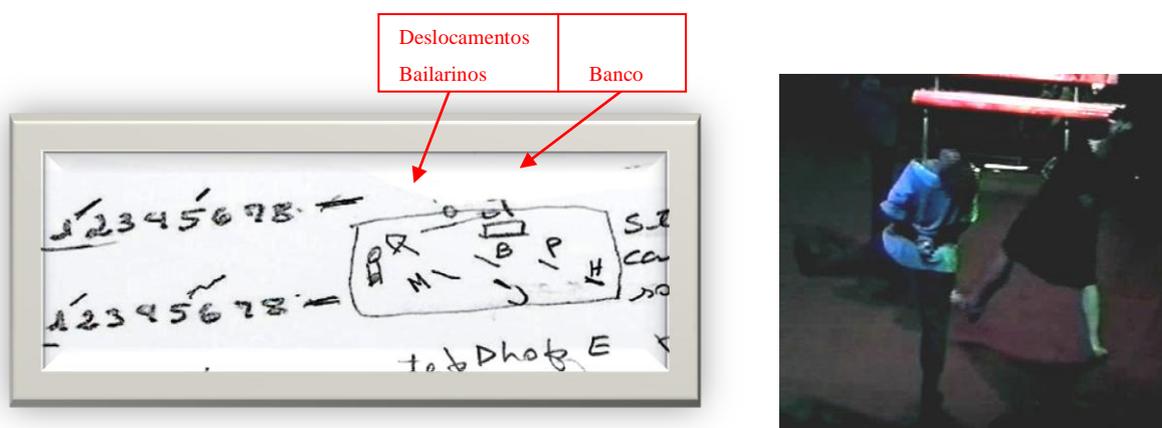


**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Após o tiro, a “*Apresentadora*” desce do banco, cambaleia e mostra as mãos como se estivessem sujas de sangue. Ao solicitar ajuda à plateia e aos outros passageiros, incluindo aí os demais bailarinos, encontra uma total indiferença por parte deles, que prosseguem como se nada tivesse acontecido. Em uma visão comparativa do manuscrito, numeração: 1, com a filmagem, reforço que tudo começa no primeiro acento musical, quando o “*Pivete*” tira a arma do bolso. Na segunda marcação, numeração: 2, aponta a arma para a audiência, na terceira, mira para cima e na quarta atira na “*Apresentadora*”, toda a sequência traduzindo uma cena de extrema violência.

Verifica-se pelos fólhos que a criação não foi um processo com etapas fechadas, quando uma só começa após a conclusão da anterior. Pode ser visto que os manuscritos foram o ponto de partida da construção coreográfica, em que o pensamento brotou e se desenvolveu, mantendo-se aberto a novas inspirações. Ao comparar o fólho com a fotografia, abaixo, notam-se como as marcações permaneceram no resultado final:

**Foto 36-Coreog-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Numeração 8/9**



**Fonte: Manuscrito e Fotografia do Acervo da CDM.**

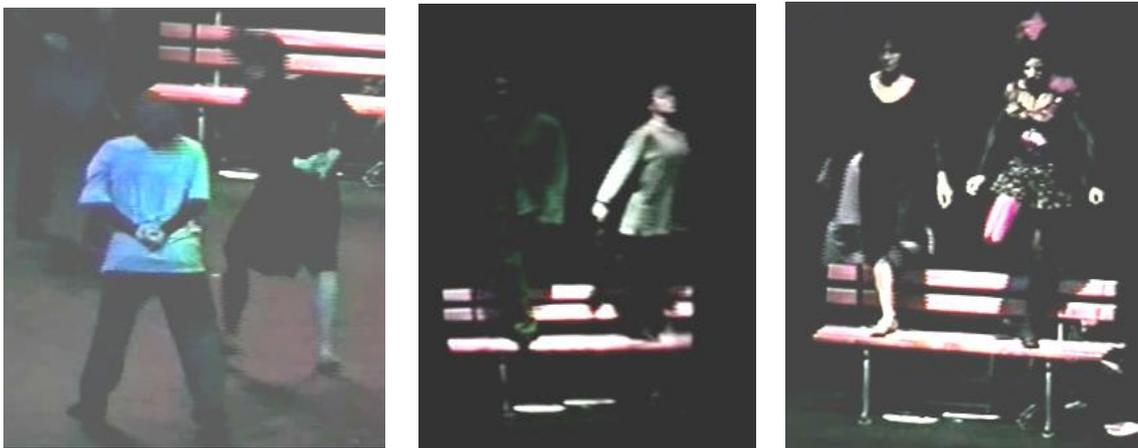
Na filmagem percebe-se que os braços estão atrás do corpo como se estivessem amarrados, os movimentos das pernas dão a ideia de chutes, com a elevação da perna da frente com o pé fletido. Na estrutura coreográfica, quando pulam para trás juntando as pernas no ar e depois caem, contraindo o corpo e pendendo a cabeça para frente, sugerem movimentos de fuga de um possível ataque à faca.

O uso das diferentes diagonais ou linhas retas pelo espaço sugeridas no fólho é mostrado pelos movimentos sincronizados dos bailarinos. Observa-se que, o banco foi usado como “praticável<sup>94</sup>”, esse recurso permite várias mudanças nos movimentos coreografados: ao colocar os bailarinos que o utilizam em um outro nível espacial, indicando uma superioridade em relação às questões sociais. Nesse momento, os personagens mostram uma colocação corporal de arrogância, demonstrando uma segurança. Metaforicamente, o olhar de cima para

<sup>94</sup> Praticável é um módulo geralmente em madeira e sobreposto ao palco no nível diferente do piso do palco.

baixo demonstra uma tentativa de dominar aquele que considera mais fraco e menos importante.

Foto 37-Coreog-21 Visão Espacial-B Nº 1/19 Numeração 6/10



Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.

Nesse manuscrito são encontradas frases marcadas com asteriscos e palavras isoladas que, mesmo fragmentadas e sem elementos de coesão, dão sentido à coreografia. Verifica-se que os verbos estão no modo presente do indicativo, por exemplo, na numeração: 6 “*repete a sequência*”, utilizados como um imperativo. Outros, no infinitivo, indicam a ação que os bailarinos devem executar, como na numeração: 12 “*usar as ondulações da música*”. Isso produz o efeito interpretativo de aproximar o tempo rítmico da ação com o movimento coreografado, de forma incisiva.

Nas anotações encontram-se palavras que apontam, em certos momentos, para uma maior necessidade de atenção à música, numeração: 14 e 19, para que o bailarino se situe na cena, em relação aos colegas e aos recursos cênicos. Existem indicações, numeração: 7 a 19, de momentos específicos da música em que se exige que movimentos sejam executados simultaneamente pelos cinco bailarinos, aumentando a intensidade do movimento coreografado e a sua ocupação do espaço cênico.

Aparecem, também, outras frases, como na numeração: 18 “*avançam para trás como se tivessem todos com uma arma para atacar as misérias*”, determinando uma ação para sugerir um ímpeto subjetivo.

**Foto 38-Coreog-21 Visão Espacial-B N° 1/19 Numeração 10/17**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Comparando a transcrição da *Coreog-21 Visão Espacial-B N° 1/19* com o vídeo, nota-se que, enquanto uns vão em direção frente à plateia, outros vão em direção ao fundo, ocorrendo assim uma troca de direção na ocupação do espaço. Na composição das partituras corporais os movimentos remetem às ações, que incluem técnicas de ballet clássico, da dança moderna, da dança teatro, da dança contemporânea e do jazz. Essas interações podem ser vistas nessa coreografia tanto como uma reinvenção de códigos quanto uma desconstrução de movimentos, caracterizando diferentes graus de subjetividade.

**Foto 39-Coreog-21 Visão Espacial-B N° 1/19 Numeração 18**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Na transcrição a nomenclatura dos passos técnicos de dança escrita nos idiomas francês e inglês, como são conhecidos no mundo da dança, tem por objetivo tornar mais claro, para os profissionais da dança o entendimento dessas instruções. Se o leitor, ao visualizar esta coreografia pelo *QR Code*, se interessar pelos aspectos técnicos dos movimentos, é importante que saiba que há inúmeros outros passos técnicos envolvidos, além daqueles citados no manuscrito.

A movimentação coreográfica intercala a dramaticidade do gesto enfatizado pelos acentos musicais com um sincronismo visual e sonoro, resultando na interpretação adequada pelo bailarino. Durante o processo criativo de cada personagem, utilizei a abrangência de diferentes técnicas de dança, aliadas às improvisações estruturadas. Esta dinâmica permitiu mostrar diferentes camadas de emoções, certos maneirismos e gestos, fortalecendo a interpretação.

IV.11.5 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-C Nº 20/39 Fólio

Fólio 10-Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-C Nº 20/39

The image shows a page of handwritten notes in Portuguese, likely a choreography manuscript. The page is numbered 20 to 39 on the left margin. The notes are written in cursive and include rhythmic patterns (e.g., 12345678 M), musical instructions (e.g., 'deixa de novo um a respiração'), and spatial directions (e.g., 'Plano Alto', 'Plano Baixo'). A diagram on the right side of the page shows a vertical line with arrows pointing to different levels of the page, labeled 'Plano Alto' and 'Plano Baixo'. A box labeled 'Processo Criativo Direcionamento Coreográfico' is connected to the diagram. Other boxes labeled 'Música Acentos e Pulsação', 'Ameba', and 'Som de Trem' are also connected to the notes. A box labeled 'Marcações Rítmicas' points to the rhythmic patterns, and a box labeled 'Monstro Folha 2' points to the top right corner.

**Annotations:**

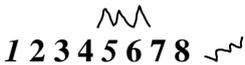
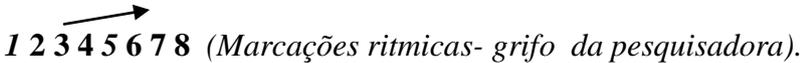
- Marcações Rítmicas
- Monstro Folha 2
- Plano Alto
- Plano Baixo
- Música Acentos e Pulsação
- Ameba
- Som de Trem
- Processo Criativo Direcionamento Coreográfico

**Handwritten Notes (approximate):**

20 12345678 M de cada hora um a respiração  
 21 12345678 M enfim um giro o outro dia em as transpâncias  
 22 12345678 M e 10 atitudes  
 23 12345678 M \* super aplicável  
 24 12345678 M no final todos repetem juntos - vai p/ plano baixo  
 25 12345678 - } elaborou esse movimento  
 26 12345678 - } ao final para no plano baixo apontado no  
 27 12345678 } calcamhar o pé para qual lado acesa  
 28 12345678 } a respiração. Mudar as pernas para  
 29 12345678 } acabar em posição alta  
 30 12345678 } criar movimentos de braços p/ F/T planas p/  
 31 12345678 } diagonal F e circle head \* observar acentos  
 32 12345678 } de música  
 33 12345678 } utilizar a respiração dada em aula  
 34 12345678 } somente plano baixo já interpretaram  
 35 12345678 } agora que os bailarinos já interpretaram  
 36 12345678 } no corpo e colocar no música  
 37 12345678 } \* observar os acentos fortes  
 38 12345678 } banho de trem  
 39 12345678 } em seus lugares improvisados de ameba  
 e nos chegando p/ o meio do palco  
 sem ao centro

#### IV.11.6 Cena Coreográfica-21- Visão Espacial-C Nº 20/39 Transcrição

Quadro 14-Coreog-21 Visão Espacial-C Nº 20/39 Transcrição

Nº.	Transcrição - Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-C Numeração 20/39
20 a 26:	<p>*Faz cada hora um a sequência.            Enqto um gira os outros fazem as transferências c/o <i>atitude</i>.            *Super agilidade.            *no final todos repetem juntos - vai p/plano baixo <i>croquis</i>.            { Elaborar esses movimentos.            (<i>Marcações ritmicas- grifo da pesquisadora</i>).</p> <p style="text-align: center;">   <i>1 2 3 4 5 6 7 8</i> </p> <p style="text-align: center;">   <i>1 2 3 4 5 6 7 8</i> </p>
27 a 37:	<p><i>Croquis</i>. Ao final para no plano baixo assentada no calcanhar verificar ----&gt;            qual lado acaba a sequência.            *Mudar as pernas para acabar em posição aberta.            *Criar <i>isolations</i> de braços p/ F/T p/cima p/diagonal e <i>circle head</i>.            *Observar acentos da música.</p>
30 a 36:	<p>Utilizar a sequência dada em aula somente plano baixo.            *Agora que os bailarinos introjetaram no corpo → colocar na música.            *Observar acentos fortes.</p> <p style="text-align: center;">   <i>1 2 3 4 5 6 7 8</i> (<i>Marcações ritmicas- grifo da pesquisadora</i>).         </p>
37 a 39:	<p>Barulho de trem.            Em seus lugares improvisação de <u>ameba</u>.            E vão chegando p/o meio do palco bem ao centro.</p>

Fonte: Criação da pesquisadora e autora do texto

#### IV.11.7 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-C Nº 20/39 Análise

Nesse segundo manuscrito, a coreografia, o som e a movimentação fazem relação de causa e efeito para criar uma estrutura dramática de ação. Existe diálogo e compartilhamento entre esses elementos para facilitar a compreensão da cena.

As anotações desta parte exprimem a necessidade da execução de movimentos que começam no “plano alto” e passam para o “plano baixo”. Numa análise comparativa do fôlio com as imagens do vídeo, nota-se que permanecem estes procedimentos, como aqueles anotados no croquis com a numeração: 24 e 26.

**Foto 40-Coreog-21 Visão Espacial-C Nº 20/39 Numeração 24/26**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Pelas fotos mostradas em seguida, com a numeração: 27 e 29 constata-se que o direcionamento do rascunho foi obedecido na execução de movimentos no “plano baixo”, com cabeça, braços e pernas sugerindo dominação e, ao mesmo tempo, tentativa de se desvencilhar daquele jugo.

Essa expressão dos corpos mostra a tentativa de liberação de um estado de subordinação perante as condições sociais com as quais o imigrante é obrigado, muitas vezes, a se conformar. Mesmo quando em uma posição de resignação, a amplitude do movimento

contrasta quando começam a utilizar a percussão corporal que acontece quando se autoflagelam, levados pelo ritmo acelerado e alucinante da música.

**Foto 41-Coreog-21 Visão Espacial-C Nº 20/39 Numeração 27/29**

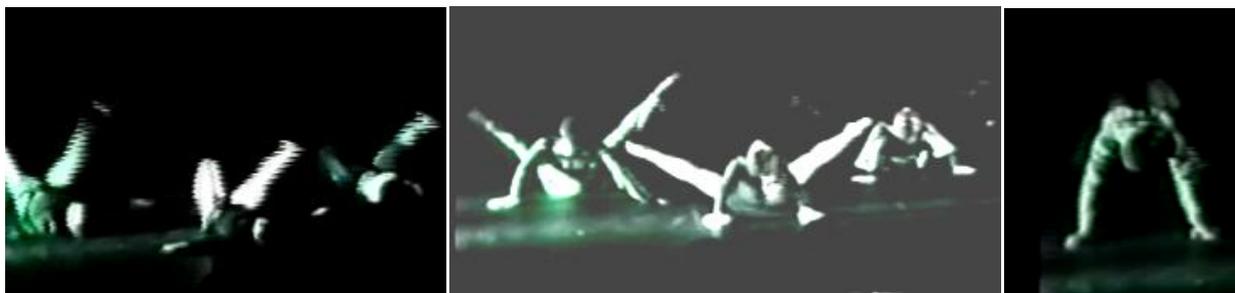


**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

O rascunho fornece subsídios para que se entenda como foram construídas as partituras do movimento. São células que foram ensinadas em sala de aula e passaram por várias experimentações, até ficarem lapidadas, percorrendo desde um caminho indeciso até encontrar o decidido.

O recurso sonoro, citado na numeração: 37 tem a função de fazer referência ao ambiente da estação e remete até mesmo a uma percepção de redundância.

**Foto 42-Coreog-21 Visão Espacial-C Nº 20/39 Numeração 30/37**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

As sequências descritas na numeração: 38 e 39 propõem uma estrutura não linear no percurso, com inclusão de tensões, deformações e deslocamentos a partir do “plano baixo”

para alcançar o sentido almejado. A iluminação nesse momento da coreografia conduz a narrativa, assumindo o comando do olhar do espectador.

Para criar essa movimentação trabalhei com os bailarinos a ideia de algo líquido. Nessa improvisação estruturada, deixamos a criatividade nos levar para extensões fluídas de uma ameba, que iam ao encontro de um organismo que arquejava.

**Foto 43-Cena Coreográfica-21 Amebas**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Percebo que a pulsação da música funciona como índice dos batimentos cardíacos e os movimentos dos bailarinos, distintos para cada intérprete, de contrações e alongamentos em diferentes posições no “plano baixo”, são realçados por meio de cinco diferentes focos de luz distribuídos pelo palco, passando uma impressão de sufocamento e esmagamento pela carga social.

IV.11.8 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-D Nº 40/60 Fólio

Fólio 11-Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-D Nº 40/60

Monstro (3)

40 12345678

41 12345678

42 12345678

43 12345678

44 12345678

45 12345678

46 12345678

47 12345678

48 12345678

49 12345678

50 12345678

51 12345678

52 12345678

53 12345678

54 12345678

55 12345678

56 12345678

57 12345678

58 12345678

59 12345678

60 12345678

*e fazer laboratório de  
contatos improvisados # planos  
diferentes abertos  
ocupar espaços vazios*

*deslocam pelo palco e id - um por  
um - deslocar reto  
criar a seqüência usando: dolphin in  
deslocando, mudando posições do corpo  
p/ aquecendo e fazer sautes e attitude  
p/ flexão, corpo desconstruído*

*com corpo desconstruído e TP  
fazer movimentos sugeridos pel-  
harmonia de curvas hips e saute  
como - música vai um ascendendo  
nos movimentos criar esse crescendo*

*movimentos menores e pouco deslocamento  
do, calças, braços, sautes, movimentos  
de quadris*

*Explode e volta a realidade cada um assume  
a identidade do personagem*

**Croquis do Monstro**

**Monstro Folha 3**

**Deslocamento pelo Espaço**

**Corpo desconstruído**  
Similaridade com as fotos

**Processo Criativo**  
Direcionamento  
Coreográfico

**Marcações Rítmicas**

**Explosão: Finalização da  
Cena Coreográfica-21**

Fonte: Manuscrito do Acervo da CDM.

#### IV.11.9 Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-D Nº 40/60 Transcrição

Quadro 15-Coreog-21 Visão Espacial-D Nº 40/60 Transcrição

Nº.	Transcrição - Cena Coreográfica-21 Visão Espacial-D Numeração 40/60
40 a 42:	<p><i>Croquis.</i></p> <p>Fazer laboratório de contato improvisação figuras aberta.</p> <p># Planos.</p> <p>Ocupar espaços vazios.</p>
43 a 47:	<p>Deslocar pelo palco cada um por uma diagonal, reto.</p> <p>Criar a sequência usando <i>dolphin in</i> deslocando, mudar posições do corpo p/ arqueado.</p> <p>Fazer <i>sautés</i> c/ <i>atitude</i> T pé <i>flex</i>, <i>croquis</i>, corpo destruído.</p> <p>→ (setas- indicam espacialidade - grifo da pesquisadora).</p>
48 a 53:	<p>Com o corpo ainda destruído, <i>croquis</i>, fazer movimentos sugeridos pela harmonia de <i>circle hips</i>, <i>croquis</i>, <i>sauté</i>.</p> <p>Como a música vai num crescendo nos movimentos criar esse crescendo.</p> <p>(Marcação rítmica: - grifo da pesquisadora).</p> <p><b>1 2 3 4 5 6 7 8 ↗</b></p>
54 a 60:	<p>Movimentos menores c/pouco deslocamento, <i>croquis</i>, cabeça, braços, <i>sautés</i>, movimentos de quadris.</p> <p>Explode e volta a realidade cada um assume a identidade do personagem.</p> <p>(Acorde final da cena coreográfica - grifo da pesquisadora).</p>

Fonte: Criação da pesquisadora e autora do texto.

#### IV.11.10 Cena Coreográfica-21 - Visão Espacial-D Nº 40/60 Análise

Nesse terceiro e último manuscrito, da *Cena Coreográfica-21*, a técnica de laboratório, de criação pela improvisação estruturada, é empregada para a criação das figuras do “Monstro”, conforme indicado no fôlio. Percebe-se que entre a numeração: 40 e 42, a movimentação dos personagens é feita num deslizamento pelo espaço dissolvendo o sentido líquido da ameba, no “plano baixo” em direção ao centro do palco. O olhar do receptor, através das diversas figuras cênicas criadas, é direcionado para as mudanças de ocupação no espaço cênico.

Levando em consideração a temática do espetáculo, pode-se pensar que, pelos índices encontrados nos fôlios, a criação dessa figura denominada de “monstro” foi feita com a intenção de mostrar a necessidade da união de iguais para vencer os desafios que se apresentam quando se vive em outro país.

Encontrou-se no acervo da Companhia, as fotografias que registram uma mesma situação em momentos diferentes, no ensaio e no palco. Na análise desses pares de fotos fica evidente que, durante o processo criativo, várias experiências foram feitas. Analisando-se o par de fotos mostrado abaixo, vê-se que uma das experiências foi feita com o aumento da inclinação dos corpos para frente, para que a plateia pudesse ter a visão da personagem “Pivete”. Outra foi tornar o direcionamento do olhar mais reto para o público através do alongamento das vértebras cervicais.

**Foto 44-Cena Coreográfica-21 Monstro Ensaio/Palco**



**Foto: William Dias. Fonte: Arquivo da CDM.**

Esse momento “Monstro” começa aberto, como demonstram as fotos anteriores, para em seguida se agruparem. Pela visão da fotografia abaixo, existem indícios da exigência de maior tônus da musculatura para que ela se mostrasse mais densa, expressando a tensão daquele momento.

**Foto 45-Cena Coreográfica-21 Monstro**



**Foto: William Dias. Fonte: Fotografia do acervo de RZS.**

Os objetos em segundo plano, o cenário e a iluminação evidenciam o protagonismo dos bailarinos, realçado por sua posição centralizada. Chamo atenção para a próxima imagem, da mesma cena, que foi fotografada em visão frontal. Nela percebe-se a força e a expressão de corpo tensa e feições de amedrontamento. A coreografia consegue trazer para cena a sensação de energia presente nos corpos e no olhar dos bailarinos.

**Foto 46-Cena Coreográfica-21 Figura do Monstro**

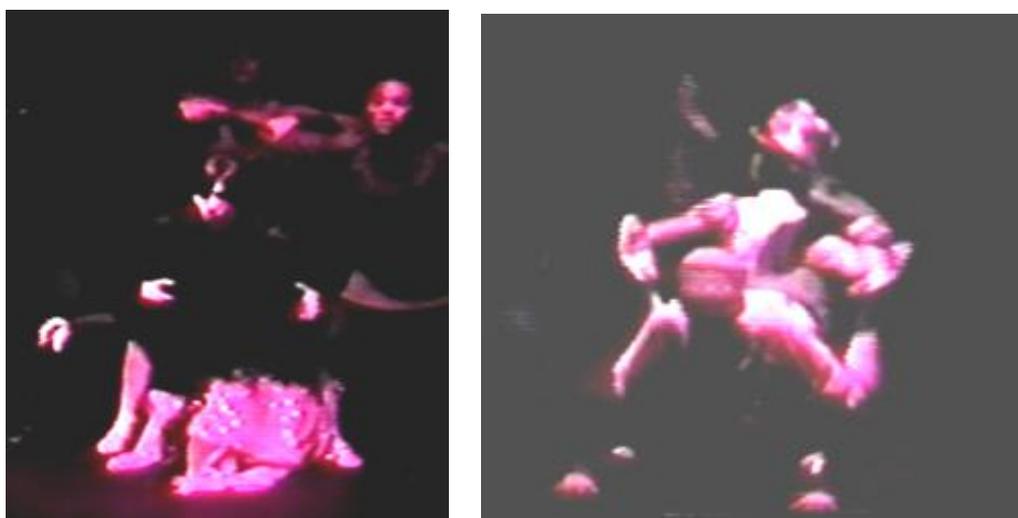


**Fonte: Fotografia William Dias.**

Essa imagem saiu em várias mídias de divulgação no período em que “Terra Brasilis” esteve em cartaz. Ainda hoje esta fotografia fascina pelo clima de mistério que evoca. A figura do “Monstro” continua a se movimentar conduzida pela polirritmia musical, emoldurada por um foco direcionado ao centro do palco, passando uma sensação enigmática.

Com um acorde da música, entre a numeração: 43 a 47, o “Monstro” se desfaz e os bailarinos fogem do centro e se espalham pelo palco. Conforme detalhado no fólho, os deslocamentos pelo espaço em várias direções estabelecem um suceder de movimentos técnicos de contraste e oposição, tendo como suporte as dinâmicas da música.

**Foto 47-Cena Coreográfica-21 Momento Monstro**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Ao retratar um clima histórico-cultural, como o que é delineada na obra literária inspiradora, a dança contemporânea permite a criação de múltiplos usos do corpo, articulando-o em concepções diversas para a construção de movimentos.

Pelos registros nos fólhos observam-se indicações da desconstrução dos movimentos, como na numeração: 48 a 53, quando é feita a mudança do centro de equilíbrio do corpo, pela transferência do apoio de uma perna para outra.

**Foto 48-Cena Coreográfica-21 Deslocamento**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Vendo a filmagem, verifica-se que, nesta cena coreografada, os bailarinos utilizam uma combinação de movimentos criados para dar a impressão de uma deficiência física, que, na verdade, faria alusão às suas desigualdades em relação aos não imigrantes. Nessa dança envolvente, a velocidade em que são executadas as sequências realça a excentricidade dos corpos distorcidos.

**Foto 49-Cena Coreográfica-21 Corpo Numeração 48/53**

*Similaridade do desenho de braços  
indicados no croquis com a imagem da obra*



*Corpo desconstruído*



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

À primeira vista, os índices apontados no fôlio com a numeração: 48 a 53 parecem incompletos, mas quando comparados com a filmagem vê-se que há uma ligação direta com o signo desenhado.

Os movimentos desconstruídos deixam de lado a forma racional, indo em direção a uma abordagem de contraste. O compartilhamento instaurado passa a simbolizar atos e circunstâncias que expressam corporalmente a sensação de peso. Nos momentos finais desta dança, o gestual escolhido, com ombros caídos e a cabeça pendendo para frente, mostra a degradação a que os imigrantes foram levados pela exaustão.

Verifica-se que a sequência coreografada foi repassada para os bailarinos de forma a permitir que eles imprimam a sua personalidade na interpretação. Nesse ambiente cênico expressivo os corpos dos cinco intérpretes fazem a mesma escritura coreográfica e como cada bailarino tem a sua própria escrita corporal, existem traços de individualidade transportados para aquele momento artístico.

**Foto 50-Cena Coreográfica-21 Marcas Numeração 54/59**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Para o acorde final da coreografia, os intérpretes são direcionados rumo a uma explosão de liberdade, num salto com máxima amplitude de pernas e braços.

**Foto 51-Cena Coreográfica-21 Marcas Numeração 60**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

A proposta de retorno à realidade vem na presença sonora do barulho de um trem e da iluminação de um farol que invade a plateia. Neste momento acontece a troca de valores entre a vida desejada e a real, que volta a dominar os personagens e as suas trajetórias no prosseguimento do espetáculo.

A coreografia é um fenômeno e, como tal, sua expressão criadora se refere a múltiplos sentidos e significações. A demarcação da linguagem da dança, nas *Cenas Coreográficas-1 e 21*, oferece um arcabouço conceitual que permite mostrar as formas de existências descritas na linguagem literária. A necessidade do entrelace entre estas duas linguagens fez com que a criação coreográfica empregasse diversas técnicas de dança e de teatro, para que os bailarinos pudessem transmitir, em suas interpretações, toda a trama do texto.

Percebe-se que, enquanto a técnica clássica privilegia a linha corporal alongada e a mobilidade da parte central do corpo, nestas cenas coreográficas outras estéticas trouxeram o arredondamento dos movimentos, em contrações, ondulações, suspensões e quedas, sempre regidos pelo controle da respiração.

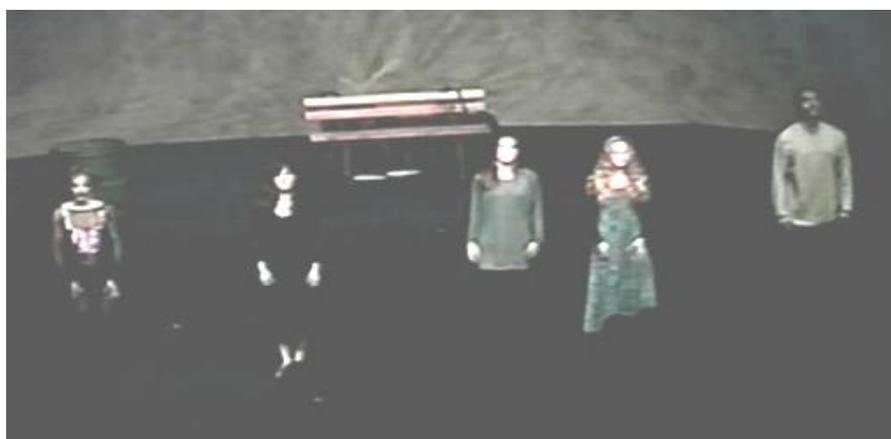
Conforme as análises aqui realizadas, vê-se que ressignificar esse processo criativo é entender, a partir dos indícios encontrados nos fôlios, fotos e filmagem, como foram criados os mecanismos nas partituras de movimentos, dentro da proposta coreográfica da Companhia de Dança Movimento e constatar como o resultado ficou muito próximo da concepção inicial.

## IV.12 Entrega da Obra ao Público

*Estou sentado calmamente no escuro, e de repente acendem-se as luzes; nesse momento, tenho consciência não de um processo de mudança, mas, todavia, de algo mais do que pode ser contido num instante. (PEIRCE, 2015, p.240).*

A etapa de pós-produção conclui todo o trabalho desenvolvido pela equipe durante meses, desde o planejamento inicial até a entrega da obra ao público.

**Foto 52-Cena Coreográfica-33 Agradecimento**



**Fonte: Fotografia do Acervo da CDM.**

Cada receptor interpreta a obra de dança “Terra Brasilis” à sua maneira. Na fotografia reproduzida acima, vê-se o momento em que os bailarinos se deslocam para frente para fazer um agradecimento ao público presente, após a coreografia final.

Logo após o encerramento, a emoção da apresentação de estreia que envolve os intérpretes, as equipes artística, executiva e técnica, pela encenação materializada no corpo de cada bailarino, já começa a se transformar em lembranças. A continuidade da obra permanece em aberto, na dependência de outras pesquisas que poderão acontecer no futuro.

## **V - ENCERRAMENTO**

---

## V.1 Cena Final

*Todo espetáculo é único e, por isso em cada espetáculo, [...] vou deixar, no público, a minha marca. (BOTAFOGO, 1993, p. 28).*

Ao escolher um título para essa seção, “Coreografia Final” me veio à mente, numa analogia com a última cena coreográfica do espetáculo “Terra Brasilis”. Assim como os bailarinos caminharam em direção ao público para finalizar a coreografia, eu executo aqui os últimos passos para finalizar a minha dissertação.

A epígrafe acima mostra o quanto é importante o espetáculo de dança para o bailarino que dele participa. Independentemente do estilo e do local onde o espetáculo está sendo realizado, cada apresentação é única. A magia que o intérprete vivencia no palco, em interação com o espectador, é um momento de sublimação artística. Muitas vezes, o público vai ao teatro para ver determinado artista ou companhia de dança, o que torna essa relação ainda mais emocionante.

Ao me decidir por esta releitura da obra “Terra Brasilis”, pesou o fato de ser um espetáculo que deixou marcas profundas em minhas lembranças. No decorrer do trabalho de pesquisa tive a oportunidade de refletir sobre como se deu o encontro do meu lado acadêmico com o artístico, levando-me para esse processo individual de coreografar. A princípio foi muito difícil escrever sobre o meu próprio trabalho coreográfico, como se criasse uma nova imagem do meu próprio ser.

Ao conhecer a teoria da pesquisadora Cecília Almeida Salles, que vê a “crítica de processo” pelo viés da “crítica genética”, abriu-se para mim um outro leque de possibilidades, me permitindo um mergulho naquela coreografia, desta vez como pesquisadora. Uma vez que ia estudando o contexto de seus livros, lendo o material bibliográfico sobre o tema, ampliado por publicações de artigos sobre o assunto, esta junção do mundo artístico com o acadêmico se abriu para mim. Aspectos do processo de criação que não mais recordava voltaram-me à mente. Por meio das cinco perspectivas propostas pela teórica para a análise do processo criativo passei a encontrar similaridades com o desenvolvimento do meu trabalho coreográfico e a perceber que essa metodologia era a mais adequada à minha pesquisa.

Na medida em que pude relacionar as minhas memórias, aliadas ao material pesquisado no acervo da Companhia de Dança Movimento, com a teoria da crítica genética,

as reservas que tinha quanto à analisar o meu próprio trabalho foram diminuindo. Os signos encontrados funcionaram como ícones de qualidade, ao manter a relação de semelhança com os aspectos sugeridos pela coreografia. Quando foram atribuídas convenções aos aspectos encontrados no espetáculo, tais semelhanças resultaram em generalizações simbólicas. Por isso, os dados resultantes permitiram-me compreender a relação intrínseca da coreógrafa com a pesquisadora.

Como coreógrafa deste espetáculo passei a conceber, transformar e a me conectar com o desconhecido. A criação que se iniciou com uma ideia, passou a envolver novos elementos artísticos selecionados para possibilitar a concepção da obra de arte, em uma etapa de pré-produção. Com a formação das equipes de trabalho as transformações foram acontecendo na etapa de produção, enquanto implantava as estratégias necessárias ao desenvolvimento do espetáculo. Em cada etapa do processo elas foram se entrelaçando, até que se chegou a um projeto consistente e estruturado, que, na etapa final de pós-produção, foi entregue ao público.

Lembro-me que, quando iniciei este trabalho coreográfico, não tinha a certeza de um resultado positivo. A pesquisa me trouxe de volta conversas que tive com outros profissionais, alguns seguindo uma motivação e outros por acaso, que me ajudaram na busca por novos caminhos. Com a escolha do tema baseado no livro de Santiago, consegui estabelecer a intertextualidade entre o libreto e o texto de poesia em prosa do poeta, preservando o caráter poético original. A transmutação do libreto para os movimentos e gestos da coreografia teve como principal elemento a figura do imigrante brasileiro, que foi analisado pela via da interpretação cênica. As condições do imigrante brasileiro nos Estados Unidos da América foram plasticamente expressadas numa tessitura corporal poética.

Ao lançar luz sobre as linhas condutoras das linguagens artísticas, quando agregadas a este espetáculo, entendo que elas entrelaçaram-se perfeitamente, uma linguagem reforçando a outra. Como semiose, o tema definiu o enredo da dança e a música escolhida marcou o ritmo dos movimentos resultando na criação do gesto teatral.

Durante o período de experimentação, junto com os bailarinos, a técnica da dança foi se moldando à outros movimentos que iam sendo criados. Ao longo das repetições para assimilação pelos intérpretes, a coreografia passou por acertos e erros, com a necessidade de excluir ou inserir novos gestos, até chegar ao movimento apropriado à construção da verdade artística que foi apresentada no palco.

Como pesquisadora, entendo que a idealização do trabalho físico, deu forma à criação artística, por meio de estímulos vindos do uso de um método de trabalho. A linguagem do

teatro foi explorada na movimentação coreográfica das cenas dramáticas interpretadas pelos bailarinos. A concepção de narrativas de corpo e voz individualizadas para cada personagem garantiu consistência e credibilidade à trama.

O estudo identificou que os rastros do processo criativo impressos na materialidade dos fólios atualizaram o entendimento da obra da artista, sob a perspectiva da pesquisadora. Visualizando os desenhos e as anotações nos fólios da *Cena Coreográfica-21* ou as marcações espaciais da *Cena Coreográfica-1*, esses aspectos foram o ponto de partida para a concepção de todo o trabalho coreográfico e registram o ato criativo baseado nas experiências artísticas e imaginativas.

Ao comparar a versão final destas duas cenas coreográficas, com as imagens do filme feito na estreia, me lembrei das idas e vindas de experimentações com movimentos, feitos nos ensaios. Muitas vezes a comparação entre o libreto e o livro fazia com que ideias se transmutassem em gestos coreografados. Para a montagem das células de movimento, as afinações entre o idealizado e o que resultava da execução pelos bailarinos faziam a ponte entre o que estava no meu pensamento e o que era definido na coreografia.

Quando analisei os fenômenos pela lente peirceana, na visão da crítica de processo, os índices materiais do percurso acompanharam a obra em construção. Este fato certificou aspectos que cercaram o processo criativo da coreografia que foi rodeada por interações artísticas para que se pudesse, no contexto de criação da obra, teorizar sobre as técnicas de dança e reunir elementos do cenário, figurinos e adereços.

As sensações que emergem da visualização da coreografia de “Terra Brasilis”, possibilitada pelo uso do *QR Code*, permitem ao leitor realizar uma leitura da trama. A coreografia, por ter uma forte carga dramática, provoca no receptor a atitude de ir além da mera contemplação, como leitor de signos, levando-o a absorver toda a mensagem implícita na coreografia. Esta experiência, acrescida da leitura desta dissertação, permite que ele passe a ser, também, um propositor de outros signos, em semiose pelo seu desfrute.

Mesmo considerando as limitações pelas quais a pesquisa passou, por ter um material original com qualidade tecnológica em desuso, acredito que foi possível analisar o processo criativo da coreografia de “Terra Brasilis” propondo, teoricamente, resultados esclarecedores.

Nessa pesquisa foi possível abrir caminho, para a realização de outras pesquisas acadêmicas e contribuir, assim, para leituras em estudos futuros, seja no setor acadêmico, artístico e a futuros estudiosos de análises de processos coreográficos.

Desta pesquisa, resultaram proposições, algumas originais, em uma análise quanto aos meios utilizados em um processo de criação de coreografia de dança contemporânea baseada em um texto literário, passando por sua produção até a finalização do espetáculo. Pode-se dizer que, os fenômenos registrados no processo criativo da coreografia do espetáculo “Terra Brasilis” poderão contribuir para a compreensão de possíveis formas de combinar, fundir e observar um produto de arte, haja vista a carência metodológica nas abordagens feitas para relacionar a linguagem da dança com outras linguagens poéticas.

Com uma reverência ao leitor, como é costume no mundo da dança, finalizo as minhas considerações.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *A diferença entre o texto dramático e o texto espetacular em seis obras apresentadas em Belo Horizonte entre os anos 1994 e 1998*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1998. Disponível em: < [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-DMHF2/dissertacao\\_marcosantonioalexandre.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-DMHF2/dissertacao_marcosantonioalexandre.pdf?sequence=1)> . Acesso em: 29 jan 2018.
- ANDRADE, Graziela. *Corpografias em dança: da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade*. Belo Horizonte: Scriptum, 2017.
- ARANTES, Priscila. *Arte e mídia*. São Paulo: Senac, 2005.
- ARAÚJO, Siane Paula de. *Análise coreográfica: o espetáculo “Nazareth” do Grupo Corpo*. Curitiba: Appris, 2015.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ASSUNÇÃO, Luiz Fernando. *O processo jornalístico a partir da crítica genética*. Acta Científica, Engenheiro Coelho - SP, Ano 10, v. 20, n. 1, p. 54-66, jan/abril, 2011.
- BARIL, Jacques. *Dictionnaire de Danse*. Paris: Seuil, 1964.
- BOTAFOGO, Ana. *Na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BRASIL. *Presidência da República*. Casa Civil. decreto Nº 82.385, de 5 de Outubro de 1978. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/d82385.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d82385.htm)> . Acesso em: 10 de jan. de 2018.
- BRECHT, Bertolt. *Pequeno organon para o teatro*. In: Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUJONES, Fernando. *Fernando Bujones*. Rio de Janeiro: Imprinta, 1984.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Roberto Gil. *Som e cena*. Sorocaba: Comunicação, 2001.
- CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CLAVER, Ronald. *Senhora do Mundo*. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

CLAVER, Ronald. *Senhoras do Mundo*. Epígrafe do programa do espetáculo. Belo Horizonte: Companhia de Dança Movimento, 1994.

COPETTI, Cinara ; GHISLENI, Taís Steffenello. *Mobile marketing: a tecnologia QR Code utilizada em ação da Heineken*. Disponível em: <<http://sites.unifra.br/Portals/36/Sociais/2012/04.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2017.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELLFELD, Lois. *A primer for choreographers*. Long Grove: Waveland, 1988.

FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea*. Campinas: UNICAMP, 2003.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. *O texto como pretexto para a dramaturgia da dança*. Humus 4. org. Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

GiI, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora identidades e mediações culturais*. org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores*. Questões de crítica genética. trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 15-25.

HERMETO, Márcia. *“Terra Brasilis” emociona*. Caderno 2. Belo Horizonte: Diário da Tarde, 1999.

JOSÉ, Ana Maria de São. *Dança contemporânea: um conceito possível?* In: V Colóquio Internacional- Arte, Diversidade e Contemporaneidade. São Cristovão: 2011. Disponível em: < <https://ri.ufs.br/handle/riufs/985> >. Acesso em: 13 mar 2018.

KATZ, Helena. *Dança Contemporânea*. Entrevista veiculada em 2013 no site da Danza Sur. Disponível em: < [www.danzasur.org/es/interviews/Brasil/Helena%20Katz](http://www.danzasur.org/es/interviews/Brasil/Helena%20Katz) >. Acesso em: 27 dez 2017.

KISSELGOFF, Anna. *Tendências da dança norte-americana*. Rio de Janeiro: USIS, 1977.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. Lisa Ulmann. trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Neto. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LOUIS, Murray. *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

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

MELLO, Nora Vaz de. *Proposições sobre o ensino da dança contemporânea no ensino fundamental*. Monografia. 121f. Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MELLO, Nora Vaz de. *A dança contemporânea e o texto poético*. Seminário internacional de língua, literatura e processos culturais. Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras. Caxias do Sul: UCS, 2016. p.1438-1447.

MORICONI, Ítalo. *Circuitos contemporâneos do literário*. Gragoatá. n.20, 1. sem. Niterói: 2006. p.147-163.

NOVERRE, Jean Georges. *Cartas sobre a dança e os ballets*. trad. Andrés Levinson. Havana: Arte e Literatura, 1985.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Georgia da Cruz. *Dispositivo e processo de criação: estratégias narrativas no audiovisual*. Tese. 154f. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2014.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. 6. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINO, Claudia Amigo. *Crítica genética: o que interpretar?* Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 10 - n. 2 - p. 259-273 - jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/viewFile/4196/3093>> . Acesso em: 19 jan. 2018.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Orientações para elaboração de trabalhos científicos: projeto de pesquisa, teses, dissertações, monografias, relatório entre outros trabalhos acadêmicos, conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)*. 2. ed. Belo Horizonte: PUC Minas, 2016. Disponível em: <[www.pucminas.br/biblioteca](http://www.pucminas.br/biblioteca)>. Acesso em: 25 ago 2017.

PRUDHOMMEAU, Guilot. *The book of ballet*. New Jersey: Prentice hall, 1976.

SALDANHA, Suzana. *Angel Vianna*. Sistema, método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

- SALLES, Cecília A. *Imagens em construção*. Revista Olhar - ano 02 - n. 4 - dezembro/2000. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Cecilia.pdf>>. Acesso em: 18 dez 2017.
- SALLES, Cecília A. *Comunicação em processo*. Galáxia n.3, 2002.p.61-71.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: a construção da obra de arte*. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2006. Edição Kindle.
- SALLES, Cecília A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2014.
- SANTAELLA, Lucia. *Teoria Geral dos Signos*. Semiose e autogeração. São Paulo, Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. Sonora, visual, verbal. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- SANTIAGO, Rogério Zola. *Terra Brasilis*. Belo Horizonte: Lê, 1999.
- SANTIAGO, Rogério Zola. *Terra Brasilis*. Belo Horizonte. 1999. 1 Programa do Espetáculo.
- SANTIAGO, Rogério Zola; CORDOVANI, Roberto. *Terra Brasilis*. Belo Horizonte. 1999. 2 Programa do Espetáculo – Sinopse.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Genética e crítica biográfica*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v.45, out./dez., 2010. p.25-29.
- STANISLAVISKI, Constantin. *A construção da personagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. 32. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- TERRA BRASILIS. Belo Horizonte: Companhia de Dança Movimento, 1999. 1 fita de vídeo (60 min).
- VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 69 -80.
- VARGAS, Ricardo Viana. *Manual prático do plano do projeto: utilizando o PMBOK Guide*. 5. ed. Rio de Janeiro: Brasport, 2014.

VENÂNCIO, Silvana; COSTA, Elaine M. de Brito. *Pensar e sentir. o corpo na dança consigo e como outro*. In: Pensando o corpo e o movimento. Org. Estélio Dantas. Rio de Janeiro: Shape, 2005. p.155-170.

VERGARA, Sylvia Constant. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. 9 ed. São Paulo: Atlas, 2007.

VIANNA, Klauss. CARVALHO, Marco Antônio. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

## **ANEXOS**

---

Figura 6-Crítica de “Terra Brasilis” Estreia

DIÁRIO DA TARDE  
TERÇA-FEIRA, 1 DE OUTUBRO DE 1999

caderno 2

# Terra Brasilis emociona

Muito além do conteúdo estético, a arte visa tocar, fazer refletir e transformar o homem. *Terra Brasilis* é, então, arte pura. O espectador não sai indiferente depois de assistir a este espetáculo.

Quatro beneditinos encontram-se, por acaso, na estação de trem em Botouca. O trem já passou e o próximo só chegará em cinco horas. Durante este período de espera vêm à tona as aflições, angústias e questionamentos dos quais que "jostam suas pátrias em posto estrangeiro".

Esta é a ambientação do espetáculo *Terra Brasilis*, uma adaptação teatral do ator e diretor Roberto Cordovani para o livro homônimo do jornalista Rogério Zola Santiago. Apresentado pela Cia. de Dança Movimento, o espetáculo tem coreografias de Nora Vaz de Melo. A perfeita união entre literatura, música, teatro e balé resultou em um espetáculo consistente, de conteúdo denso e forte carga realista.

Na apresentação do livro, Santiago escreve "mais fértil seria o congestionamento", e nesta ideia encontra-se toda a atmosfera vivida por aqueles que são importantes para a nação desiludida. Cordovani conseguiu transportar para o palco esta ideia. Alguns trechos do livro foram pilçados pelo diretor, e, no entanto, todo seu conteúdo faz-se presente no espetáculo por meio do corpo, da voz, do silêncio, dos movimentos, das coreografias, da música, do cenário e da iluminação.

Todos estes recursos, usados com sucesso, completam-se transmitindo forte carga emotiva. As coreografias de Nora completam a ideia. Por meio de movimentos, ora extremamente fortes e ritmados, ora suaves e líricos, os conflitos internos e externos dos personagens podem ser sentidos pela plateia. Os bailarinos conseguiram aliar técnica à emoção. Precisos e exatos nas execuções das coreografias, eles também internalizaram o

trasmitem a angústia dos personagens de forma verdadeira e com intensa carga de interpretação. Cada um trouxe uma marca a seu papel.

Patrícia Siqueira ganha forma enquanto Bia Cordeiro exala indignação através da força e da energia de seus movimentos. Marco Aurélio Araújo, como o leilão, transmite seu mal-estar em seu solo e João Wheeler convide ao congestionamento por intermédio da balacadeira com os cabelos, em um momento poético que lembra o anadobrec, trazendo esperança apesar dos sofrimentos. Hobson Freitas é o destaque, como uma drug queen. Ótima bailarina, também criou ator, inspira a seu balado movens que vão do êxtase à profunda dor. Ele consegue fazer vir e chorar. A plateia percebe como sua personagem vai-se desorientando a cada momento até o desfecho trágico que acontece depois de uma só margulha.

A iluminação desponta como elemento fundamental para compor a ação de cada quando no contexto coreográfico. Ela é responsável por muitas cenas de impacto que chegam a fazer arripiar os espectadores. Ela completa também o cenário que é simples e funcional. Um painel de tecido confeccionado por Roberto Burtle Marx funciona

perfeitamente como ambientação das cenas e serve de base para a iluminação conseguida por meio de figuras refletidas.

De forma poética, o espetáculo, assim como o livro, questiona o sentido da realização em terras estrangeiras. Viver em um contexto que não é o seu, ser aqui em terra de gigantes", esta pode ser a mensagem realidade dos que homens fora do Brasil ganhar a vida na "terra não-permitida". Não ter roots, ser um João tiliggein, não ser conhecido, não ter reconhecimento e não poder acabar seus dias vivendo por jornais em uma estação de trem.

Estas imagens e sensações arremessam o público mesmo depois de final do espetáculo, deixando a certeza de que devemos lutar pelo que é do direito em nossa terra, justo em nossa gente. Assim como o fogo que queima no bita de lito no cenário do espetáculo, *Terra Brasilis* - que volta ao cartaz em 081 em dezembro, depois de ter feito recentemente uma curta temporada no Teatro Alvorada - agenda em cada um a chama da responsabilidade pela nossa soberania. Tirar o livro a sério da estante, entre estudar neste trem ou não.

MÁRCIA HERMETO  
(ESPECIAL PMA 0 01)



OS BAILARINOS Hobson Freitas, Patrícia Siqueira, Marco Aurélio Araújo, João Wheeler e Bia Cordeiro em *Terra Brasilis*

## B-LIBRETO DO ESPETÁCULO “TERRA BRASILIS”

### Quadro 16-Transcrição Libreto de “Terra Brasilis”

<i>Cena Coreográfica-2</i>	
<i>Carla-</i>	<i>Nossa, que frio.</i>
<i>Maria-</i>	<i>Brasileira?</i>
<i>Alma-</i>	<i>Somos, perdemos o trem!</i>
<i>Empregado-</i>	<i>Faz tempo que eu não falo com brasileiras. O trem passou a uma hora da manhã, Agora só às 6 horas. 85 centavos com direito a retorno.</i>
<i>Cena Coreográfica-5</i>	
<i>Alma-</i>	<i>O corpo de uma menina foi crucificado por fazer um poema em defesa do amigo da escola espancado por ter HIV. Que absurdo! Olha essa aqui! Crianças assassinadas pela mãe histérica... Macho milionário estupra filha adotiva de 5 anos...</i>
<i>Empregado-</i>	<i>Conheci uma gorda costa-riquenha, embrulhada em panos coloridos, que vendeu sua filha e dividiu com uma bruxa americana, o lucro desta empreitada... Os que pastam suas pátrias em pastos estrangeiros acreditam numa vida tranquila. Eu sou um deles, tenho dois empregos! Amanhã de manhã, tenho que cantarolar nas casas dos que compram meu suor da América. Ganho para meu aluguel com direito de enviar à minha família um casaco bom, ainda que seja pelo exército da salvação.</i>
<i>Maria-</i>	<i>Ainda bem que você tem emprego! O salário é o direito à sobrevivência.</i>
<i>Carla-</i>	<i>E ao esquecimento!</i>
<i>Cena Coreográfica-8</i>	
<i>Empregado-</i>	<i>Esta é a terra onde a riqueza se mede pelo tamanho das árvores de natal.</i>
<i>Carla-</i>	<i>Aqui em Boston! Eles deixam crescer a população estrangeira que lhes interessa.</i>
<i>Empregado-</i>	<i>Os americanos não mais se ajoelham para a necessidade da limpeza básica!</i>

<i>Cena Coreográfica-11</i>	
<i>Carla -</i>	<i>Vocês acreditam ainda ter escolha entre partir e ficar. Amar e ferir?</i>
<i>Alma -</i>	<i>Tem muita coisa inútil. O desespero de estarmos vivos e longe. Abrimos mão da brasilidade em troca de um final improvável na terra não prometida. Estou longe do que idealizei e crio asas. Quero envelhecer com dignidade.</i>
<i>Maria -</i>	<i>E falecer como falece o albatroz. Solitário.</i>
<i>Carla -</i>	<i>Neste país, estamos construindo, a “Terra Brasilis”. Pura Corrupção!</i>
<i>Empregado -</i>	<i>Este circo montado por insistência tem muitos pagantes.</i>
<i>Cena Coreográfica-14</i>	
<i>Betina-</i>	<i>Quero me casar com um americano rico! A classe alta do topo do mundo sacia-se em comprar os serviços da classe média vendida e que toca piano clássico! Homossexuais dançam, recebendo dólares em troca de um beijo de Judas. As bruxas de Salém vivem em Massachusetts e sobrevoam com seus gritos: Ahhhhh... As fogueiras permanecem inabaláveis!</i>
<i>Cena Coreográfica-15</i>	
<i>Voz em Off-</i>	<i>América Latina fecha as suas portas. Tranca seu sangue. Toca no sexo do diretor do Banco internacional. Tenta tomá-lo da mulher! Se não conseguir! Masturba-se lembrando a juventude em praias longe.</i>
<i>Cena Coreográfica-16</i>	
<i>Voz em Off-</i>	<i>Amai pai e mãe... Amai... E o colocai aqui para ser cuidado por mãos negra, latinas e asiáticas. Amai-os enquanto produzem flores para seus jardins, enquanto tecem suas blusas, enquanto fazem suas rondas diárias da cozinha ao quarto de dormir. Brasileiros! Invasores da América do Norte... Seus irmãos do terceiro mundo pedem socorro. Pelo via do solo brasileiro os donos do planeta injetam sonhos e regulam a economia.</i>

<i>Cena Coreográfica-17</i>	
<i>Betina-</i>	<i>Se decidirmos ficar, aqui, para sempre, vamos conseguir um cartão verde e jurar a bandeira listrada, repleta de estrelas!</i>
<i>Carla-</i>	<i>Não se iluda. Eu sou Carla Maria de Queiroz, sobrinha neta de Raquel!</i>
<i>Betina-</i>	<i>Até que enfim alguém se apresentou. Muito prazer! Meu nome é Betina.</i>
<i>Carla-</i>	<i>No Brasil, eu era secretária formada e passava fome. Aqui! Sou faxineira do Templo Mórmon e ganho 800 dólares por mês. São doze horas por dia de serviços àqueles que guardam os sobrenomes dos seres, que merecem o reino dos céus!</i>
<i>Betina-</i>	<i>No Brasil... Meninas de nove anos, vendidas pelos próprios pais oferecem, sexo oral, por meio salário mínimo, nas portas dos restaurantes e nas praias!</i>
<i>Empregado-</i>	<i>O desemprego assola e molha as almas, os corpos de um povo salgado, como carne expostas em mercado em publico!</i>
<i>Maria-</i>	<i>Depois de amanhã, é véspera de Natal!</i>
<i>Carla-</i>	<i>Será que estamos, mesmo, em época de comemoração?</i>
<i>Maria-</i>	<i>Que hora hem, para cinco brasileiros se encontrarem numa madrugada de inverno. Queria tanto, ver minha filha.</i>
<i>Betina-</i>	<i>O que? Você tem filha? Tá bonitona!</i>
<i>Maria-</i>	<i>Tenho! Ela mora lá em Governador Valadares!</i>
<i>Betina-</i>	<i>Menina! Eu não acredito! Eu sou de Ipatinga!</i>
<i>Maria-</i>	<i>Sempre mando dinheiro para Renilde. Ela tem quinze anos e está grávida.</i>
<i>Betina-</i>	<i>Oh... dô!</i>
<i>Maria-</i>	<i>Mas sabe que eu estou gostando da ideia!</i>

<i>Cena Coreográfica-19</i>	
<i>Voz em Off-</i>	<i>Papai Noel atravessa o firmamento com suas renas e seus sacos atirando tijolos sobre a cabeça dos desdentados tropicais, que sonham em viver nos Estados Unidos da América. O pequeno menino que não sabia da própria nacionalidade anota para vingança posterior uma decepção congelada em dezembro.</i>
<i>Cena Coreográfica-20</i>	
<i>Apresentadora-</i>	<i>Boa noite, Brasil! Hoje em nosso noticiário o seguinte cabeçalho: o encontro das TVS educativas decidiu abrir as portas para o capital privado. Os diretores das grandes TVS culturais do Brasil partem para New York em busca de financiamento. As associações de pais de crianças mortas pronunciam-se. Formas de matar cada vez menos sutis, já aplicadas em massa, tornam-se oficiais!</i>
<i>Cena Coreográfica-25</i>	
<i>Voz em Off-</i>	<i>May I have your attention please. The train to Boston lives in ten minutes at gate one. (Sua atenção, por favor. O trem para Boston vai partir dentro de dez minutos na plataforma um).</i>
<i>Cena Coreográfica-28</i>	
<i>Betina-</i>	<i>Eu, brasileiro com anorexia, vou começar a frequentar bares e parar de morrer diariamente, sentindo cheiro de arroz com feijão. Meu pai, comprou um carro velho. Importado. Ensinou-me a amar a América! Mas, a América já havia ensinado a ele como queria ser amada. Quero terminar, ver minha voz desaparecer e aceitar que, os que amei ou amo, morrem, ou estão morrendo como eu, esquecido em uma plataforma de trem.</i>
<i>Alma-</i>	<i>Você tem o mesmo sorriso da minha avó, que deixei no Brasil. O sorriso de quem quer agradar, para ainda reter, um pouco de amor vivo! Dos vivos pelos quase mortos e cientes da proximidade do fim.</i>
<i>Betina-</i>	<i>Puras e santas são as avós do mundo!</i>

<i>Cena Coreográfica-29</i>	
<i>Voz em Off-</i>	<i>Lutador brasileiro por melhores dias, com ou sem emoção, sóbrio ou alcoólatra de fim de século, de fim de semana!</i> <i>Vote... Volte... Volver...</i>
<i>FIM</i>	

**Fonte:** Filme de “Terra Brasilis” do acervo da CDM.