



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ADRIANA DI MARCO NEVES

***DANÇANDO CHICO BUARQUE: ANÁLISE DOS GESTOS ARTÍSTICOS EM
UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA MODERNA***

**BELÉM-PARÁ
2014**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ADRIANA DI MARCO NEVES

***DANÇANDO CHICO BUARQUE: ANÁLISE DOS GESTOS ARTÍSTICOS EM
UM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA MODERNA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes cênicas (Dança)

Linha de pesquisa: Processos de Criação e Atuação em Arte.

Orientador: Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo.

Coorientador: Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira.

**BELÉM-PARÁ
2014**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do PPGARTES, Belém – PA.

Neves, Adriana Di Marco, 1989-

Dançando Chico Buarque: análise dos gestos artísticos em um processo criativo de Dança Moderna / Adriana Di Marco Neves, 2014.

Orientador: Prof^a Dr^a. Giselle Guilhon Antunes

108 f.

Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Artes -Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

1.Dança Moderna - Processo Criativo 2.Coreografia 3.Figurinos e Cenários
4.Gestos Artísticos. I. Título.

CDD. 22. Ed. 792.8



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

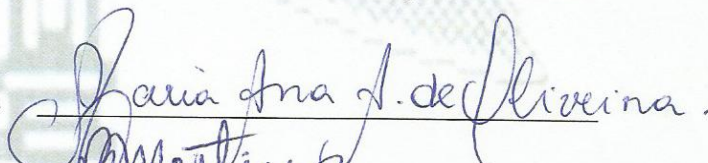
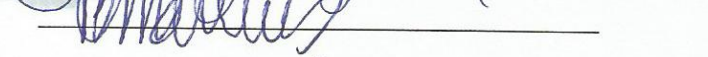
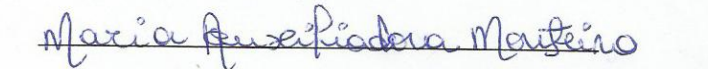
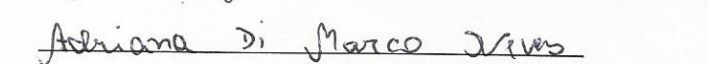
Aos nove (09) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da co-orientadora professora doutora Maria Ana Azevedo de Oliveira, em substituição a orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Adriana Di Marco Neves intitulada: DANÇANDO CHICO BUARQUE: análise dos gestos artísticos em um processo criativo de dança moderna, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Maria Ana Azevedo de Oliveira e Benedita Afonso Martins da Universidade Federal do Pará, Maria Auxiliadora Monteiro da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Maria Ana Azevedo de Oliveira, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Maria Ana Azevedo de Oliveira, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 09 de Junho de 2014.

Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Profa. Dra. Maria Auxiliadora Monteiro

Adriana Di Marco Neves

A Deus, minha família e às pessoas que eu amo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Odeval (Em Memória) e minha mãe Filomena, que auxilia o meu caminho, oferecendo-me oportunidades, amor e exemplo de vida.

Aos meus tios Giuseppe e Antonieta, como verdadeiros pais também contribuem para a minha formação e crescimento.

Ao meu irmão Emílio e cunhada Raquel, que sempre com muito amor acompanham a minha trajetória.

A minha prima Ana Graziela, como uma irmã, acredita em mim e oferece o seu apoio.

A memória de meus avós Iduccia e Emílio, que fora deste plano acredito que estão torcendo por mim.

Ao meu namorado Adailton Junior por sempre estar ao meu lado transmitindo carinho, compreensão e companheirismo.

A minha amiga Lucienne Coutinho que se mostrou uma irmã, demonstrando a sua amizade, afeição e confiança.

A minha amiga Raquel Souza que também com todo o seu amor, guiou-me em momentos difíceis e felizes para que eu pudesse alcançar com mais força os meus objetivos.

Aos meus colegas de turma por me oferecerem momentos agradáveis de convívio.

A minha orientadora Giselle Guilhon que contribuiu neste trabalho com os seus ensinamentos e incentivo para tornar possível a conclusão desta pesquisa.

A minha coorientadora Maria Ana Azevedo, que também me auxiliou nesta pesquisa com muita dedicação. Estimulou-me a busca do conhecimento, proporcionando-me inspiração para perpetuar na profissão docente.

As professoras Adalnice Duarte e Auxiliadora Monteiro que estimularam o meu fazer artístico e profissional.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação acadêmica.

E a todos que direta ou indiretamente ajudaram-me a chegar ao final de mais uma jornada em minha vida e com a esperança de várias outras.

[...] E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou. E foi tanta felicidade que toda cidade se iluminou [...] (BUARQUE – VALSINHA, 1971)

RESUMO

Este trabalho apresenta como objetivo analisar o processo criativo do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, produzido a partir da linguagem da Dança Moderna, dirigido e coreografado pela professora Auxiliadora Monteiro, a fim de investigar os gestos artísticos, mais especificamente os gestos interpretados na coreografia *Construção*. Desse modo, busca-se refletir sobre o processo coreográfico, observando a sua relação com os princípios que tangem a Dança Moderna, bem como o pensamento questionador do artista destacado no espetáculo, Chico Buarque. Como referencial teórico sobre processo criativo trago Salles (1998) e Ostrower (2001). Para os teóricos da Dança Moderna, Monteiro (2004) e Garaudy (1980). Para a análise dos gestos cotidianos transfigurados dialogo com o conceito de conversão semiótica, segundo Loureiro (2007) e abstração do movimento conforme Mendes (2004). E a análise do movimento técnico da Dança Moderna relaciono com o pensamento de Kaeppler (2013) e também de Macara, Monteiro e Pinto (2012). Esse trabalho apresenta como metodologia a pesquisa descritiva, participante, assim como a pesquisa bibliográfica, uma vez que o trabalho foi constituído a partir de investigações, entrevistas, descrição de fatos, relatos de experiências e revisões de materiais bibliográficos. Dessa forma, será abordada nessa pesquisa, na segunda seção, intitulada “Experiências em Dança”, as minhas vivências e aprendizagens na dança e o percurso histórico da Dança Moderna. Destaco sobre a coreógrafa do espetáculo, Auxiliadora Monteiro, a qual a observo como uma referência em estudos sobre Dança Moderna, na cidade de Belém do Pará. E aponto também, sobre o artista retratado no espetáculo, Chico Buarque, que o considero como um grande nome para a Música Popular Brasileira, pois em suas composições, ele expressou os seus próprios sentimentos. A terceira seção nomeada “*Dançando Chico Buarque: Processo de criação*” ressalta o percurso criativo do espetáculo, no que diz respeito ao procedimento das aulas, ensaios e pesquisa de movimentos para a criação das coreografias. E a quarta seção denominada “Análise do espetáculo *Dançando Chico Buarque*” traz uma reflexão do resultado proposto do espetáculo, com relação ao trabalho de expressividade dos bailarinos, a confecção dos figurinos e do cenário. E por fim, enfatizo uma análise dos gestos artísticos da coreografia *Construção*. Logo, o resultado revela a montagem coreográfica a partir da reflexão dos gestos interpretados em cena. A coreografia demonstra a apresentação de movimentos técnicos da Dança Moderna e, também, gestos cotidianos abstraídos e transfigurados para a cena coreográfica. Nesse sentido, em uma coreografia e/ou espetáculo fundamentado na linguagem da Dança Moderna, é possível criar gestos expressivos e que sugerem diferentes interpretações.

Palavras-chave: Processo criativo. Dança Moderna. Gestos artísticos.

ABSTRACT

This work has as objective to analyze the creative process of the show *Dancing Chico Buarque*, produced from the language of modern dance, directed and choreographed by professor Help Monteiro, in order to investigate the artistic gestures, more specifically the gestures interpreted the choreography *Construction*. Thus, we seek to reflect on the choreographic process, noting its relation to the principles that concern the Modern Dance as well as the questioner thought the artist featured in the show, Chico Buarque. As a theoretical framework about the creative process bring Salles (1998) and Ostrower (2001). For theorists of modern dance, Monteiro (2004) and Garaudy (1980). For the analysis of everyday gestures transfigured dialogue with the semiotic concept of conversion, according to Loureiro (2007) and abstraction of movement according to Mendes (2004). And the analysis of the technical movement of Modern Dance relate with the thought Kaeppler (2013) and also Macara, Monteiro and Pinto (2012). This paper presents the methodology and descriptive, participatory research, as well as literature, since the work was composed from investigations, interviews, statement of facts, experience reports and reviews of bibliographic materials. Thus, this research will be discussed in the second section, entitled "Experiences in Dance", my experiences and learning in dance and historical background of Modern Dance. Highlight on the choreographer of the show, Help Monteiro, which the watch as a reference in studies of Modern Dance in the city of Belém do Pará and also point out, on the artist portrayed in the show, Chico Buarque, who regard it as a great name for Brazilian Popular Music, for in his compositions, he expressed his own feelings. The third section named "Dancing Chico Buarque: Creation Process" highlights the creative path of the show, with regard to the procedure of classes, testing and research of movement for the creation of choreographies. And the fourth section titled "Analysis of the show *Dancing Chico Buarque*" shows a reflection of the proposed outcome of the show, with respect to the work of expressiveness of the dancers, the making of the costumes and scenery. Finally, I emphasize an analysis of artistic choreography of gestures *Construction*. Therefore, the result reveals the choreographic assembly from the reflection of gestures interpreted the scene. The choreography demonstrates the presentation of technical movements of modern dance, and also everyday gestures abstracted and transfigured into the choreographic scene. Accordingly, in a choreography and / or based on the language of modern dance, is possible to create and expressive gestures that suggest different interpretations.

Key-words: creative process. Modern Dance. Artistic gestures.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Coreografia <i>Lua de Cristal</i>	22
Fotografia 2: Coreografia <i>Mutante</i>	32
Fotografia 3: Coreografia <i>A Beleza do Ballet</i>	34
Fotografia 4: Coreografia <i>Amazônia</i>	39
Fotografia 5: Ensaio 1 da coreografia <i>A Banda</i>	59
Fotografia 6: Ensaio 2 da coreografia <i>A Banda</i>	59
Fotografia 7: Figurino da coreografia <i>Construção</i>	68
Fotografia 8: Andaime.....	70
Fotografia 9: Início da coreografia <i>Construção</i>	73
Fotografia 10: Saída do andaime.....	74
Fotografia 11: Movimento característico da técnica de Horton.....	75
Fotografia 12: Execução de movimento no solo.....	77
Fotografia 13: Movimento de <i>Contraction</i>	77
Fotografia 14: Realização do <i>Forward Table</i>	79
Fotografia 15: Culminância do movimento <i>Forward Table</i>	80
Fotografia 16: Cena da máquina.....	81
Fotografia 17: Parede.....	82
Fotografia 18: <i>Contraction</i>	83
Fotografia 19: Morte na contramão.....	84
Fotografia 20: Representação do companheirismo.....	85
Fotografia 21: Formação da máquina.....	86
Fotografia 22: Apresentação dos Gestos transfigurados.....	87
Fotografia 23: Cena final.....	88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	EXPERIÊNCIAS EM DANÇA.....	20
2.1	As primeiras vivências.....	20
2.2	O encontro com a Dança Moderna.....	24
2.3	Em cena: a dança.....	33
3	DANÇANDO CHICO BUARQUE: PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	44
3.1	Aulas.....	44
3.2	Pesquisa de movimento.....	49
3.3	Ensaios.....	55
4	ANÁLISE DO ESPETÁCULO DANÇANDO CHICO BUARQUE.....	62
4.1	Corpo dançante: expressividade em cena.....	62
4.2	Figurinos e cenários.....	66
4.3	Análise dos gestos artísticos da coreografia <i>Construção</i>	71
5	CONCLUSÃO.....	91
	REFERÊNCIAS.....	94
	ANEXO A – ENTREVISTA COM A PROFESSORA - COREÓGRAFA AUXILIADORA MONTEIRO.....	97
	ANEXO B – ENTREVISTA 2 COM A PROFESSORA - COREÓGRAFA AUXILIADORA MONTEIRO.....	102
	ANEXO C - ENTREVISTA COM A BAILARINA E PROFESSORA ADALNICE MONTORIL.....	103
	ANEXO D – ENTREVISTA COM A BAILARINA E PROFESSORA SIMONE VEIGA.....	106
	ANEXO E – FOLDEN DO ESPETÁCULO DANÇANDO CHICO BUARQUE.....	109

1 INTRODUÇÃO

A arte está presente na história da humanidade. Entendo que ela pode ser definida como criações do ser humano, que expressam sensações e sentimentos. O autor Battistoni Filho (1989, p. 09) diz que:

Costumeiramente as pessoas indagam: o que vem a ser Arte? Nenhuma definição conseguiu e talvez jamais consiga sintetizar este complexo fenômeno espiritual ao mesmo tempo.

Para que se possa compreender a obra de arte de nosso tempo, e também a de épocas passadas, é necessário sempre considerar a sua natureza dentro do contexto em que foi produzida e os princípios pelos quais foi estruturada.

Dessa forma, verifico que a arte pode ser entendida de acordo com o seu contexto social, uma vez que o ser humano revela os seus sentimentos a partir das suas vivências e de suas experiências. Sendo assim, a arte faz-se presente nas manifestações expressivas da sociedade, de acordo com o seu tempo, espaço e organização.

Observo que a função do artista é despertar no público emoções, possibilidades de interpretações e sentimentos diante de uma obra. Para Robatto (2006, p. 131):

Uma das funções do artista é despertar os múltiplos olhares imaginados de cada indivíduo, de cada grupo, de cada cultura, inventando possibilidades, revelando territórios de toda a ordem, sem fronteiras estabelecidas, tais como visões do mundo em contínuo movimento, caminhos se construindo e mudando de rumo, sem predeterminações nem preconceitos, sem certezas, mas com muita sensibilidade e intuição, ideias e sentimentos polimorfos em busca da produção de sentidos na vida.

Logo, o artista expressa por meio da arte o que ele vive na sua realidade, e tenta transmitir os seus anseios através de suas produções, fazendo despertar sentimentos em quem contempla a obra.

Considero a dança como uma linguagem artística que reflete em uma importante forma de comunicação, emoção e expressão do ser humano. Para Siqueira (2006, p. 73): “A dança pode ser considerada linguagem na medida em que expressa valores coletivos e elementos individuais, estando em constante mudança.” Nesse sentido, por meio da dança, como uma linguagem da arte, o homem pode revelar os seus pensamentos e as suas sensações.

Existem linguagens da dança em diferentes espaços e culturas. Nesta pesquisa irei fundamentar-me na Dança Moderna, a qual se apresenta no campo artístico como uma dança que perpassou por mudanças ao longo do tempo, resultando em novas criações de movimentos, em diferentes lugares, paralelo ao seu contexto social.

A proposta de trabalhar com a linguagem da Dança Moderna surgiu a partir de uma dada aproximação com o tema e o desejo de aprofundar o estudo em âmbito acadêmico.

Ao completar dez anos de idade, comecei a fazer aulas de Dança Moderna no ambiente escolar. Desse modo, iniciei a aprendizagem dos movimentos técnicos, juntamente com o trabalho de expressividade e criatividade. Experimentei posteriormente outras danças, no entanto, considero que a Dança Moderna sempre foi a que mais me proporcionou emoção e expressão corporal.

Ao cursar Licenciatura Plena em Dança, pude buscar novos conhecimentos nessa área. E atualmente, no ensejo do curso de Mestrado em Artes, avalio a pertinência do desenvolvimento da pesquisa científica, no campo da Dança Moderna.

Durante o meu percurso, participei de vários espetáculos junto a diferentes grupos de dança, em especial, com o Grupo Coreográfico de Auxiliadora Monteiro. Este grupo é dirigido e coreografado pela professora Auxiliadora Monteiro, a qual utiliza nas montagens dos seus espetáculos, estudos baseados na técnica da Dança Moderna, com pesquisas aprofundadas no método de Martha Graham.

O método de Martha Graham refere-se a um vocabulário técnico e codificado de movimentos. Graham foi bailarina e coreógrafa a qual criou uma linguagem de movimentação corporal, para revelar as emoções das experiências humanas. Assim, a bailarina criou gestos codificados que se consolidaram e ficaram reconhecidos como a técnica de Martha Graham. Nesse sentido, Graham trabalhava, sobretudo, com o princípio da respiração, tendo em vista que a inspiração e a expiração são fundamentos bases de sua técnica, além de exercícios de contorção, inclinação, contração e liberação de energia e exercícios de chão, quedas e recuperações.

Baseado nesses princípios, Monteiro inspira-se nas movimentações referentes aos estudos de Graham, bem como em outras técnicas da Dança Moderna, para a produção de seus espetáculos.

O seu processo criativo também se baseia em temas que trabalham com músicas brasileiras, refletindo uma valorização da cultura do Brasil. Logo, Monteiro constrói espetáculos que são pertinentes contemplá-los e analisá-los.

Uma de suas obras artísticas, fundamentada na técnica da Dança Moderna, faz referência às composições musicais do cantor de Música Popular Brasileira, Chico Buarque, sendo as coreografias produzidas a partir de suas canções. Avalio que tal espetáculo intitulado, *Dançando Chico Buarque*, reflete sobre a vida do cantor, assim como revela problemas políticos e sociais que Buarque geralmente enfatizava em suas composições. Como exemplo, no espetáculo tem-se a coreografia *Construção*, a qual expressa as dificuldades que o trabalhador brasileiro enfrenta no Brasil.

Dessa forma, esta pesquisa apresenta como objetivo analisar o espetáculo *Dançando Chico Buarque*, apresentado em 2011, na cidade de Belém do Pará e coreografado por Auxiliadora Monteiro, a fim de investigar o seu processo criativo e as possibilidades de interpretações dos gestos artísticos apresentados em cena, mais especificamente na coreografia *Construção*.

A partir disso, trago como objetivos específicos relatar as minhas experiências e vivências na dança. Pesquisar procedimentos da criação do espetáculo *Dançando Chico Buarque* e analisar os gestos artísticos da coreografia *Construção*.

Com base nisso, levanto o seguinte questionamento: como ocorreu o processo de criação do espetáculo *Dançando Chico Buarque* e quais as possíveis interpretações dos gestos apresentados na cena coreográfica de *Construção*?

Parto da hipótese de que o processo criativo faz parte de uma obra, e neste caso, é pertinente ressaltá-lo na pesquisa, visto que por meio deste, tem-se o resultado do espetáculo. Além disso, penso que a partir dos movimentos técnicos da Dança Moderna, assim como a criação de gestos transfigurados na obra *Dançando Chico Buarque*, são refletidos tal como as composições de Buarque, que revelam os sentimentos que os brasileiros vivenciam no país.

Selecionei trabalhar este espetáculo nesta pesquisa, pois avalio que o cantor Chico Buarque tornou-se uma representação para a música brasileira, como um artista que expressava a luta por uma vida independente. Em outras palavras, Chico Buarque interpretava em suas canções uma forma de protesto contra os limites e as opressões que seu país vivia. Bem como, ele apresentou a tendência de romper com paradigmas estabelecidos e criou um espaço na música, que refletia os seus próprios anseios.

Assim como vejo (pelo viés da Dança Moderna) que os bailarinos, na história da dança, almejavam um meio de se expressar na arte que ressaltasse as suas próprias

emoções. A partir da criação de novos movimentos, os bailarinos constituíram um novo idioma para a dança, ou seja, uma nova forma de dançar. Observo então, que o pensamento de Chico Buarque está em consonância com os princípios da Dança Moderna.

Penso que o espetáculo *Dançando Chico Buarque* demonstra por meio das movimentações, diferentes significados. Cada gesto da dança revela várias interpretações de sentidos.

Selecionei também trabalhar com *Construção*, por ser uma coreografia que reflete sobre as situações que são observadas na realidade do brasileiro. Além disso, apresenta em cena, movimentos técnicos da Dança Moderna e gestos cotidianos que foram transfigurados para o espaço cênico.

Verifico a Dança Moderna como uma linguagem da dança que se utiliza de uma técnica corporal padrão para a execução dos movimentos, produzidos por bailarinos que apresentaram a intenção de criar novas movimentações e expressões para a dança. Conforme Garaudy (1980, p. 49):

[...] a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco, a partir do qual a energia interna se expande em ondas sucessivas de explosão.

Desse modo, observo que a Dança Moderna inspirou-se na realidade e na singularidade de cada bailarino para a criação das movimentações. Buscou romper com movimentos considerados “mecânicos” na tentativa de criar gestos mais expressivos que revelassem os sentimentos dos artistas.

Para Travi (2011, p. 15):

A meu ver, a Dança Moderna representou um primeiro momento de ruptura com uma forma de dança estabelecida e reconhecida socialmente. A partir dela, muitas outras maneiras de entender a dança foram surgindo e, conseqüentemente, outros modos de construção do corpo dançante.

Nesse sentido, a Dança Moderna opõe-se à dança clássica e propõe novas formas de movimentos, que a partir deles, surgiram outros modos de fazer, compreender e contemplar a dança.

Sobre os gestos transfigurados, apresento o pensamento de Loureiro, quando cita o conceito de conversão semiótica. Segundo Loureiro (2001, p. 51):

Proponho, de minha parte, o conceito de conversão semiótica como o movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasma¹ de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento em que ocorre essa transfiguração.

Logo, a conversão semiótica aborda sobre um determinado signo e a sua significação, na qual muda o seu entendimento ao ser observado pelos indivíduos em contextos diferentes. Em outras palavras, a conversão semiótica ressalta uma transfiguração simbólica, isto é, uma remodelagem na significação de diferentes sentidos, criando uma nova realidade. Com base em Loureiro (2001) é um processo de mudança do sentido que diz respeito à qualidade simbólica, ou seja, a função dominante.

Entendo que a conversão semiótica surge a partir da capacidade do ser humano atribuir significados e funções para determinados símbolos e resignificá-los propondo novas interpretações. Loureiro (2007, p. 15) afirma que:

Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permite que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de uma outra forma e por novo estímulo, evidenciando uma outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos.

A conversão semiótica pode ser destacada no âmbito da arte, posto que o artista situa-se em um ambiente de variadas significações e consegue transformá-lo em objetos artísticos.

Na dança, por exemplo, pode-se observar a conversão semiótica por meio da transfiguração de gestos. Um movimento do corpo realizado no cotidiano do ser humano pode ser trabalhado na dança, de forma que os gestos irão assumir função diferente da anterior. Sendo assim, têm-se a presença de gestos transfigurados, no qual um movimento considerado padrão é convertido para um gesto artístico. Como diz Loureiro (2007, p. 52): “Na coreografia, o gesto padrão e utilitário é convertido semioticamente para gesto artístico, da pura gratuidade da expressão de uma beleza que acontece na brevidade do olhar.”

¹Palavra da área biológica que se refere ao ponto de encontro entre dois cromossomos. Representando o momento de cruzamento e divisão celular.

Em *Construção*, observo movimentações presentes na rotina do ser humano, que ao serem encenadas, possuíram função estética com o objetivo de serem contempladas. Mendes (2004, p. 95) afirma que:

Ao contrário das situações cotidianas, o gesto na dança possui um diferencial que, além de não se apresentar na forma de prática gestual anteriormente abordada, é o que torna verdadeiramente artístico. Esse diferencial é a função estética que ele assume ao ser incorporado na encenação coreográfica.

Assim, um gesto aparentemente “comum” torna-se, em cena, um movimento artístico, com valor estético e digno de contemplação.

A pesquisa justifica-se como relevante, pois avalio *Dançando Chico Buarque* como uma contribuição para o âmbito artístico. Além disso, verifico que existem poucas pesquisas acadêmicas, na cidade de Belém do Pará, que abordam sobre a temática da Dança Moderna, principalmente, tratando-se de análise de espetáculos.

O presente trabalho revela-se como uma pesquisa descritiva, com a finalidade de perceber, descrever e analisar o processo criativo em dança. A partir de Rampazzo (2002, p. 53): “A pesquisa descritiva observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis), sem manipulá-los; estuda fatos e fenômenos do mundo físico e, especialmente, do mundo humano, sem a interferência do pesquisador.”

Reis (2008, p. 56) completa afirmando que: “A pesquisa descritiva tem como objetivo descrever o objeto de estudo determinado. [...] Por meio dela, o pesquisador descreve o objeto de estudo e procura descobrir a frequência com que os fatos acontecem no contexto pesquisado”. Dessa forma, considero que a pesquisa descritiva preocupa-se em observar, relatar e analisar os fatos estudados, a fim de perceber as suas características e compreender como eles ocorrem em um dado contexto.

Além disso, esse trabalho apresenta como metodologia a pesquisa participante, posto que além de descrever o processo criativo, cito a minha participação e experiências no espetáculo *Dançando Chico Buarque*. Matos e Viera (2001, p. 46), diz que a pesquisa participante: “caracteriza-se pelo envolvimento e identificação do pesquisador com as pessoas investigadas.” Nesse sentido, considero tal pesquisa como participante, pois relato as minhas vivências enquanto bailarina do espetáculo pesquisado.

E também, caracterizo essa pesquisa como bibliográfica, uma vez que foram utilizados materiais bibliográficos para a análise do estudo. Segundo Oliveira (2008, p. 96): “A pesquisa bibliográfica baseia-se na necessidade de se fazer revisões bibliográficas periódicas, que visam apresentar de modo organizado o estágio atual do conhecimento de um determinado assunto.” Desse modo, foram utilizadas referências bibliográficas para o aprimoramento da pesquisa científica.

Em vista disso, a metodologia utilizada neste estudo baseou-se em uma abordagem descritiva, por meio da análise do processo criativo. A pesquisa também foi construída a partir do levantamento de dados coletados durante entrevistas com a coreógrafa Monteiro e com bailarinas do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, bem como, a partir da minha experiência enquanto bailarina do espetáculo. E foram levadas também em consideração as observações de vídeos e imagens da obra pesquisada. Assim como, referências bibliográficas para o embasamento teórico do estudo.

Logo, este trabalho apresenta na sua segunda seção intitulada “Experiências em Dança” uma abordagem sobre a minha trajetória artística com a dança. Inicialmente, cito o meu encontro com a dança na escola, a aproximação da Dança Moderna, e as motivações que me fizeram seguir com o estudo no âmbito artístico. Baseando-me em Garaudy (1980), ênfase sobre os bailarinos precursores que inspiraram a consolidação da Dança Moderna. Apresento também, Auxiliadora Monteiro, coreógrafa do espetáculo pesquisado, e relato, o seu percurso profissional enquanto professora de Dança Moderna. Além disso, nesta seção, destaco sobre o cantor e compositor, ressaltado no espetáculo, Chico Buarque, por meio dos teóricos Homem (2009) e Zappa (2001).

Na terceira seção intitulada “*Dançando Chico Buarque: Processo de criação*” trago uma reflexão sobre a criação do espetáculo. Abordo os estímulos para a montagem da obra, as aulas, as pesquisas de movimentos e os ensaios. Dialogo com as autoras Salles (1998) e Ostrower (2001) para auxiliar na investigação do processo criativo em arte.

E na quarta seção, denominada “Análise do espetáculo *Dançando Chico Buarque*” ressalto considerações sobre o espetáculo citado nesta pesquisa, a partir das movimentações corporais, da expressividade, dos figurinos e dos cenários. E ênfase também, a análise dos gestos artísticos da coreografia *Construção*. Menciono autores como Le Breton (2009) e Gil (2001) na observação da

expressividade dos bailarinos em cena. Bem como, Kaeppler (2013) e Macara, Monteiro e Pinto (2012) para analisar os movimentos da técnica da Dança Moderna. E autores como Loureiro (2007) e Mendes (2004) para a investigação dos gestos transfigurados no espetáculo.

Não será enfatizada nesta pesquisa a qualidade artística do espetáculo, isto é, o juízo de valor da obra, tendo em vista que a intenção detém-se na reflexão do processo de criação e na compreensão dos movimentos coreográficos.

Portanto, trago uma análise do espetáculo, *Dançando Chico Buarque*, percebendo o seu processo criativo, e a pesquisa de movimentos baseados na técnica da Dança Moderna e nos gestos cotidianos transfigurados para a cena coreográfica de *Construção*.

2 EXPERIÊNCIAS EM DANÇA

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios
Rompi com o mundo, queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir. (BUARQUE - EU TE AMO, 1995)

Para Garaudy (1980, p. 16): “A dança é então um modo total de viver o mundo: é, a um só tempo, conhecimento, arte e religião.” A partir do pensamento de Garaudy, penso que a dança ressalta possibilidades de expressões artísticas e permite a manifestação e o despertar de sentimentos. Além disso, a dança é uma forma de viver e entender o mundo, estando presente nas emoções do ser humano.

Nesta seção, abordo sobre o meu encontro e as experiências iniciais que tive com a dança, refletindo sobre os caminhos e os estímulos que me fizeram chegar até a Dança Moderna.

Em seguida, relato sobre as minhas vivências artísticas, e a instigação que me fez seguir com o trabalho da Dança Moderna, bem como o momento no qual me tornei bailarina do Grupo Coreográfico de Auxiliadora Monteiro e participei de espetáculos como, por exemplo, *Dançando Chico Buarque*.

2.1 As primeiras vivências

Considero que dançar resume-se em exprimir diferentes emoções. É demonstrar alegria, contentamento e expressão. É mostrar por meio de movimentos, sentidos, significados e sentimentos da vida.

A dança percorre por meus sentidos e sentimentos. Acompanha o meu crescimento, desenvolvimento profissional e artístico. Seguiu o meu percurso enquanto aluna, bailarina e agora como docente e pesquisadora.

Durante a minha infância estudei na escola particular regular de ensino, chamada Centro Educacional Pé de Moleque. Nesta instituição, permaneci das séries de Educação Infantil até a antiga quarta série do Ensino Fundamental da Educação Básica. Ressalto que neste local fui apresentada à dança.

Quando havia datas comemorativas, nós os alunos, junto à professora da sala de aula e a pedagoga da escola, que durante muitos anos experimentou aulas de Balé Clássico², construíamos coreografias para serem apresentadas nas festas escolares.

Desse modo, apresentávamos coreografias em períodos juninos, natalinos e entre outras datas festivas. Todavia, eu sentia o anseio de dançar mais. Considerava uma satisfação poder reunir a turma da escola e ensaiar coreografias, aprender movimentos, criar figurinos e depois apresentar para os nossos pais.

Lembro que a minha primeira apresentação de dança no Centro Educacional Pé de Moleque foi a Dança do Siriá³, apresentada na festa junina da escola. A coreografia foi criada pela professora da minha sala de aula, junto ao seu marido, que apoiou na criação dos movimentos coreográficos. Os ensaios foram realizados no mês de junho e eram feitos no pátio da escola, no turno da tarde.

Eu gostava de encontrar a minha turma fora do horário de aula para ensaiar a coreografia. Sentia como um momento de alegria e descontração. Lembro que minha tia confeccionou o figurino da Dança do Siriá, o qual era composto de uma saia rodada estampada e blusa da cor branca, característica das vestimentas das danças regionais do Estado do Pará.

Outra coreografia que recordei foi a dança apresentada para a festa de final do ano, intitulada *Lua de Cristal*. Essa dança foi criada pela professora que trabalhava com a disciplina de Educação Física, na época. Nessa coreografia, o figurino foi confeccionado pela costureira da escola, e possibilitava a execução de movimentações amplas, leves e fluentes. Tal figurino descrevia-se nas cores branca e vermelha, com a utilização de dois lenços que tornava os movimentos da dança mais dinâmicos e suaves.

No dia desta apresentação, eu me senti não apenas como uma aluna que estava dançando para os pais, mas sim, uma bailarina apresentando-se para o público.

²Balé Clássico: Linguagem de dança, originária nas cortes da Itália renascentista durante o século XV. A dança apresenta um vocabulário próprio de movimento, estimando uma postura ereta, harmonia e leveza no corpo. O bailarino Pierre Beauchamps, auxiliou com a elaboração da técnica, criando as cinco posições de pés para a dança. Constituiu a técnica do *en dehors* (pés para fora) no qual se tornaram base para o aprendizado do Balé Clássico.

³Dança do Siriá: Dança regional, manifestada no Município de Cametá, no Estado do Pará. Sua essência está no batuque africano, porém já sofreu transformações e influências de outras culturas ao longo do tempo. Por apresentar ritmo contagiante e movimentos envolventes, a dança tornou-se parte da cultura paraense, sendo lembrada e valorizada em diversas cidades do estado. Os movimentos da dança seguem o ritmo do acompanhamento musical e a letra cantada, ou seja, de acordo com os versos da música, são realizadas movimentações que interpretam corporalmente cada estrofe da canção.

As movimentações, o figurino e o momento da apresentação fizeram-me despertar tais sentimentos. A imagem a seguir ilustra a apresentação da coreografia:

Fotografia 1: Coreografia *Lua de Cristal*.



Fonte: Arquivo Pessoal, Adriana Di Marco, 1996.

Outra coreografia da qual eu relembro foi apresentada para a festa do dia das mães. Hoje, analiso que foi uma dança baseada em movimentações do *Jazz*⁴. Não recorro o nome dessa coreografia, porém lembro que foi criada pelas pedagogas da escola.

Vejo que essa dança foi a que eu mais gostei de apresentar na época, uma vez que, eu considerava os movimentos como “novos” e “diferentes”, pois eu já estava conhecendo gestos relacionados a uma técnica de dança, tendo em vista que a coreografia estimulava movimentações do *Jazz*.

Lembro então, das danças regionais que apresentávamos nas festas juninas, das danças em homenagem ao dia das mães e também em períodos dos desfiles patrióticos e natalinos. Enfim, recorro de momentos prazerosos e criativos, os quais fizeram aproximar-me da dança.

Dessa forma, comecei a perceber que a dança proporcionava-me diferentes emoções e sentimentos. Nesse período, o meu conceito de dança era manifestar-me. Vianna (2005, p. 19) diz que: “A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio

⁴ *Jazz*: Linguagem da dança, de origem africana nos EUA. A dança surgiu quando os negros escravos foram proibidos de dançar e tocar tambores em festas. Sendo assim, os negros começaram a trazer para a sua dança o ritmo europeu. A dança apresenta então, movimentos de marcação do quadril, ritmo pulsante e balanço do corpo.

do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia”. Com base no autor, verifico que a dança é uma forma de revelar sensações através do movimento do corpo. Logo, sentia quando criança o anseio de expressar minhas emoções e sentimentos por meio das movimentações na dança.

Entretanto, nesta escola, no momento em que terminava o período das festas, as coreografias também cessavam. Entretanto, eu queria algo mais. Não gostava de esperar outra data comemorativa para dançar de novo. Porém, enquanto isso, eu dançava em casa, em festas de aniversários de família e brincava de dançar. Brincava de ser bailarina.

Quando eu estava na quarta série do Ensino Fundamental, a direção da escola implantou aulas de Balé Clássico no contra-turno, como atividade extra-curricular. Isso era algo que eu almejava, sentia muito desejo de fazer aulas de Balé. Durante a infância eu ficava encantada quando assistia filmes e desenhos que apresentavam bailarinas. Nunca havia assistido, nesse período, um espetáculo de dança, então eu me emocionava com aquilo que via na televisão.

Logo que eu soube das aulas de Balé Clássico na escola, cheguei em casa e ansiosamente fui perguntar para a minha mãe se eu podia participar da dança. Por sua vez, infelizmente minha mãe recusou o pedido. A dança era uma atividade extra-curricular que precisava pagar uma mensalidade a parte do valor da escola. E assim, minha mãe disse humildemente que naquele momento, não iria poder pagar pelas aulas de Balé. Lembro que fiquei desanimada, mas entendi a situação. Contudo, minha vontade de dançar só crescia. Continuava dançando pela casa e nas festas da escola.

Nesse período, eu sabia somente que gostava de dançar. Ainda não tinha a intenção de ser bailarina ou de um dia ser professora de dança. Não tinha o entendimento da dança como arte. Apenas sabia que dançar era algo que me emocionava. Queria sentir e conhecer mais a dança, sem saber que esta iria percorrer junto o meu caminho.

Acredito que a dança já estava em mim, bastava um estímulo para eu conhecê-la. Na verdade, penso que a dança está no ser humano, e da mesma forma precisa-se de um incentivo para que ela venha a aparecer.

Como diz Fux (1983, p. 39): “A dança está no homem, em qualquer homem de rua e é necessário desenterrá-la e compartilhá-la”. Assim, a dança está no homem,

uma vez que ela possibilita a expressão de emoções que o ser humano carrega ao longo de sua vida.

2.2 O encontro com a Dança Moderna

Durante o meu percurso, pude perceber que na medida em que eu me aproximava da dança, mais me despertava sentimentos e o desejo de dançar. Observo que a escola Centro Educacional Pé de Moleque, possibilitou o estímulo para essa minha aproximação da dança.

Porém, os meus estudos nesta escola terminaram e tive que mudar de instituição, posto que nela, não havia turmas após a quarta série do Ensino Fundamental. No ano seguinte, passei a estudar no Colégio Vera Cruz, instituição de ensino que iria da antiga quinta série do Ensino Fundamental até o terceiro ano do Ensino Médio da Educação Básica. E então, passei a estudar neste colégio até a conclusão do Ensino Médio.

Nessa escola, a disciplina de Educação Física era de forma obrigatória, no entanto existiam modalidades práticas que o aluno poderia optar, de acordo com a sua preferência. Como exemplo, o aluno poderia escolher ter aulas de Educação Física regulares, ou escolher outras atividades que valeriam como currículo desta disciplina. As práticas oferecidas na época eram Teatro, Coral e Dança. Desse modo, com muito desejo, escolhi as aulas de dança.

As disciplinas ministradas em sala regular de ensino eram realizadas no turno da manhã, enquanto as aulas práticas, como de dança, no turno da tarde, duas vezes por semana.

Lembro do meu primeiro dia de aula de dança. Era mês de março do ano 2000. Eu vesti o “uniforme” da dança, que o colégio solicitava, caracterizado por um *collant*⁵ e calça-bailarina⁶, ambos da cor azul marinho e sapatilha de meia-ponta⁷ na cor preta.

Cheguei à escola e estava entusiasmada para ver a sala de dança. A professora nos levou até a quadra do colégio, e percebi que não havia uma sala específica de dança. As práticas iriam ser ministradas naquela quadra que costumávamos dizer que

⁵ *Collant*: Traje de fibra elástica aderente ao corpo, utilizado para aulas e apresentações de danças.

⁶ Calça bailarina: Peça do vestuário utilizado por bailarinos para aulas e apresentações de danças.

⁷ Sapatilha de meia-ponta: Sapato utilizado por bailarinos para aulas e apresentações de danças.

era “quente” e de chão empoeirado, contudo, atualmente guardo boas lembranças desse espaço.

Apesar do local não atender o meu esperado na época, a expectativa com a dança não diminuiu. Chegamos à quadra e a professora sugeriu para que nós, alunas, fizéssemos um círculo sentadas ao chão, para início da aula. Após, a professora apresentou-se e disse que se chamava Adalnice Duarte, mas que nós poderíamos chamá-la como preferíamos. Então, passamos a chamá-la de Nice, que hoje a considero como alguém responsável pelo despertar seguramente do meu amor pela dança e escolha de meu caminho.

Nice começou a falar que as nossas aulas iriam ser baseadas na Dança Moderna. Até aquele instante, eu nunca havia escutado falar nessa dança. Por meio das palavras da professora, entendi que a Dança Moderna era algo que pretendia romper e contrapor com paradigmas estabelecidos na arte, bem como a dança refletia sobre os sentimentos do ser humano na sociedade.

Isto posto, atraiu a minha atenção. Eu entendia que a dança despertava sentimentos e, com as aulas de Nice, pude comprovar que também existia uma forte emoção e expressão. Hoje, entendo a Dança Moderna como uma linguagem artística e que além de exprimir sentimentos humanos, está intimamente ligada com o processo histórico da sociedade.

Verifico que a Dança Moderna representou um meio de expressividade que rescindiu com padrões definidos na arte, a fim de desenvolver uma nova dança. Em vista disso, percebo que a trajetória da dança acompanha o percurso histórico do homem, uma vez que analiso que a forma do ser humano de pensar e de viver, inspiram as expressões artísticas.

Para Ossoona (1988, p. 12): “A dança moderna é um aspecto culto da arte da dança, que adota formas adequadas à expressão de sua época”. Nesse sentido, entendo que a Dança Moderna, buscou um modo de expressão que manifestasse os sentimentos vivenciados a partir da realidade no mundo. Apresentava o objetivo de desfazer, por exemplo, os movimentos codificados da dança clássica que se manifestou anterior à Dança Moderna.

Como diz Greiner (2000, p. 36):

A dança moderna rompe a rigidez do vocabulário clássico, mostrando outras possibilidades, e o processo de criação coreográfica traz a marca do reconhecimento da dança como uma linguagem independente. Os cenários

passam a ser simplificados, assim como os figurinos, e até mesmo a música, que algumas vezes, deixará de ser parte do espetáculo.

Portanto, com base na autora citada, ressalto que a Dança Moderna propõe novas possibilidades de movimentos, de produções artísticas, de figurinos, visto que ela traz uma proposta cênica inovadora. Comparada à dança clássica, não se limita ao fundo musical e a gestos pré-determinados. Liberta-se também das vestimentas pesadas, sugerindo figurinos mais simples e leves que facilitavam a execução dos movimentos.

Grebler (2005, p. 75) afirma que:

A Dança Moderna portanto firmou-se em oposição ao *Ballet* através de um projeto que via o corpo como gerador de movimento a partir da história pessoal do indivíduo, e assim a dança entrou na modernidade abrindo-se para uma nova perspectiva estética e buscando corporeidades modernas.

Logo, analiso que a Dança Moderna opôs-se aos movimentos estéticos do Balé Clássico, constituindo novos desafios e novos paradigmas para o âmbito artístico. Os bailarinos criavam gestos sustentados em seus próprios sentimentos para tornar a dança mais expressiva e inovadora. Todavia, foram criados códigos de gestos artísticos consolidando um vocabulário técnico de movimentos.

Travi (2011, p. 15) afirma que as marcas registradas da Dança Moderna no início do século XX são: “pés descalços, cabelos soltos, figurinos largos, quedas, torções do corpo, contrações, inspiração e expiração marcadas, braços soltos; enfim, liberdade de movimentação e expressão.” Dessa forma, entendo que contrapondo a dança clássica, os bailarinos propuseram diferentes formas de se mover no espaço. Saíram dos movimentos em equilíbrio para as quedas e torções. Desprenderam-se das sapatilhas, para dançar com os pés descalços, pois assim, a dança seria mais autônoma, independente e expressiva.

A professora Nice, então nos informava que o contexto histórico contribuiu para a criação de uma dança que representasse para os bailarinos a liberdade de expressão e movimentação no corpo.

No período de surgimento da Dança Moderna, eclodia a Primeira Guerra Mundial, a qual envolveu um conflito com grandes potências do mundo, em que milhares de combatentes foram mortos, em grande parte por causa de avanços tecnológicos que determinaram um crescimento em armas. Foi um dos conflitos mais

mortais na história da humanidade e que posteriormente abriu caminho para várias mudanças políticas, como revoluções em nações envolvidas.

Em vista disso, com essa guerra a sociedade passou a vivenciar conflitos, crises e tensões. E os artistas contestaram a dança que representava fantasias e irrealidades, para então criarem um meio de expressão que anunciava a realidade vivida.

Com isso, reflito que o meio artístico traduz a forma de viver do ser humano. Avalio que a arte revela o envolvimento de vários autores que vivem dentro de um contexto e que trabalham a realidade como inspiração para a criação das obras artísticas.

Como argumenta Zoelberg (2006, p. 38):

[...] Do ponto de vista sociológico, a obra de arte é um momento num processo que envolve a colaboração de mais de um autor, trabalhando por meio de certas instituições sociais e seguindo tendências historicamente observáveis. Como presumem que, a exemplo de outros fenômenos sociais, a arte não pode ser inteiramente entendida fora de seu contexto social, [...]

Nesse sentido, a arte não pode ser entendida fora de seu contexto social, pois verifico que ela é construída pelos próprios seres humanos que vivem em comunidade e, ao mesmo tempo, enfrentam dificuldades sociais que são expressas por meio das criações artísticas.

Desse modo, ao ouvir as explicações de Nice, sobre os princípios da Dança Moderna, só aguçava a minha curiosidade em experimentar esta dança. Eu gostava do pensamento de protestos, de rompimentos e de inovações vindos de artistas.

Assim, no ano de 2000, estudante do Colégio Vera Cruz, comecei a conhecer, a entender e a dançar os princípios que tangem a Dança Moderna. Eu compreendia que esta era uma dança que almejava criar novas movimentações e novas formas de expressão, mas ainda não conseguia compreender a história da dança em meu corpo. Não entendia, ao certo, o motivo de tanto contestamento no âmbito artístico. Porém, não me incomodava com isso. Trabalhar com alongamentos, conhecer novos movimentos e experimentar no corpo, era algo novo, que sentia e vivenciava com dedicação.

Lembro do início dos ensaios, das montagens coreográficas e as apresentações. A minha primeira apresentação de dança no Colégio Vera Cruz, foi com a coreografia *Meu bem querer*, a qual foi encenada na própria quadra da escola,

vestindo o “uniforme” da dança. Era uma coreografia que demonstrava movimentos técnicos da Dança Moderna, no entanto de forma básica, uma vez que a maioria das alunas eram iniciantes na aprendizagem, assim como eu.

Sempre ao início do semestre, as nossas aulas eram destacadas pela aprendizagem da técnica e, ao longo dos meses, esse trabalho era voltado também, para as produções de coreografias e ensaios. E no decorrer do processo, aprendíamos os movimentos característicos da técnica da Dança Moderna, de forma criativa, lúdica, expressiva e prazerosa.

A professora Nice, baseava o seu trabalho na técnica de Martha Graham e Lester Horton, e durante as aulas, preocupava-se em citar os nomes destes bailarinos assim como de Isadora Duncan, no qual eu compreendia que foram artistas considerados precursores na história da Dança Moderna, em outras palavras, bailarinos que contestaram as produções rígidas da dança, pretendendo uma criação cênica mais inovadora, autêntica e singular.

A bailarina Isadora Duncan surgiu no espaço da dança, propondo uma nova manifestação expressiva. Percebo que esta quis explorar diferentes movimentos em seu corpo, como um meio de libertar-se dos modelos técnicos da dança clássica.

Parafraseando Travi (2011), Duncan dizia-se inimiga do Balé, e acreditava que a verdadeira dança é aquela que leva à libertação. Vejo que a bailarina mostrava insatisfação, repulsa e rebeldia quanto à dança clássica. Entendia o Balé como uma arte falsa e que estava fora do âmbito artístico.

Compreendo então, que Isadora Duncan apresentava como intenção, desfazer os movimentos da dança clássica, para construir um meio alternativo de movimentar-se e alcançar uma expressividade mais orgânica. Considerava os ritmos da natureza e a importância da respiração, fundamentais para a realização dos movimentos.

Duncan foi uma das pioneiras a romper com as sapatilhas e os figurinos pesados. Chocava o público apresentando-se de cabelos soltos, pés descalços e de trajes que deixavam o corpo seminu. Suquet (2008, p. 518) ressalta que:

Convém lembrar, aqui, que Isadora Duncan foi uma das primeiras bailarinas que abandonou o espartilho. Este provocava, diz ela, “a deformação do esqueleto humano, tão belo, no entanto, o deslocamento dos órgãos internos e a degeneração de uma boa parte dos músculos do corpo da mulher”, bem como lhe alterava a respiração.

A autora aborda um pensamento de Duncan quanto ao uso do espartilho, muito utilizado na vestimenta da dança clássica. Isadora considerava que esse traje aprisionava o seu corpo, impedindo de realizar movimentações mais amplas. Sendo assim, usava roupas leves e confortáveis para dançar.

Vejo que as suas criações eram ligadas primordialmente pelas suas emoções. Não constituiu um vocabulário técnico de movimento, por sua vez marcou o início de uma dança que divergia dos exemplos de gestos clássicos.

Nesse sentido, Nice preocupava-se em criar coreografias utilizando também figurinos leves, e em certos momentos pés descalços, cabelos soltos, o que facilitava uma movimentação mais fluente e expressiva. Na produção de suas coreografias, criava gestos codificados, e outros sem prender-se a técnica específica da Dança Moderna.

A bailarina Martha Graham foi coreógrafa, professora e diretora de companhia de dança. Considero-a como um expoente da Dança Moderna Americana do século XX. Suas ideias oportunizaram uma abertura para novas formas de expressão no âmbito artístico.

Graham desenvolveu uma técnica de movimento corporal que compreendia uma relação entre a respiração e o movimento. Utilizando-se de gestos amplos, pés também descalços e o contato com o chão, constituiu uma técnica de movimento que fez abandonar os princípios básicos do Balé Clássico.

Martha Graham buscava no corpo, não a imitação de gestos propostos pelos outros e, sim, a sua própria movimentação. Ela defendia que o bailarino devia sentir-se livre no espaço cênico para poder expressar-se melhor.

Segundo Leal (2006), para Graham desenvolver a sua técnica partiu do princípio da respiração, no qual considerava um ato de vida. Além disso, por admirar o trabalho executado no solo, visto na *Denishawn School*⁸, iniciou uma técnica chamada *Floorwork*⁹. Esta técnica era executada em posição de pernas cruzadas sentados ao chão, com o trabalho de contrações e expansões no corpo, em função da respiração.

⁸*Denishawn School*: Primeira instituição profissionalizante que propôs sistematizar a técnica da Dança Moderna. Criada por Ruth Saint Denis e Ted Shawn, a escola ensinava a dança por meio de princípios que contribuíram para a consolidação dos movimentos da Dança Moderna. Tal fato foi o berço para as futuras gerações no âmbito da dança. Atualmente, a escola tenta resgatar repertórios dançados por Ruth Saint Denis e Ted Shawn.

⁹*Floorwork*: Traduz-se trabalho de solo. Técnica executada ao chão, trabalhando movimentos de contrações e expansões no corpo, a partir da respiração.

Sobre a técnica de Graham, Monteiro (2004, p. 55) aborda que:

A técnica de Martha Graham surgiu, em parte, da necessidade de controle de seu próprio corpo pelo emocional. Ela não buscou nenhum modelo padrão consistente em uma outra pessoa; precisou dançar seus dramas para poder manifestar seu lado criativo, em que as paixões e emoções a dominavam.

Logo, percebo que Graham construiu uma nova técnica para a Dança Moderna, compondo uma metodologia de exercícios pré-determinados. Contudo, observo que esta criação se deu partindo de um pensamento expressivo, no qual o seu método valorizava principalmente as emoções e os sentimentos dos bailarinos.

Estimo que o objetivo de Graham era significar o interior dos sentimentos humanos. Ela primeiramente trabalhou a técnica consigo mesmo, para depois prosseguir ensinando para os seus bailarinos. Posteriormente, a sua técnica foi consolidando-se, expandindo-se e sendo muito utilizada até hoje no trabalho com a Dança Moderna.

Monteiro (2004, p. 55) argumenta que:

Em suas criações, seus movimentos têm enormes cargas relacionadas aos acontecimentos históricos, transmitindo realmente o que o bailarino passava, tornando-o modificador do momento e realidade vividos. Apesar de já trazer uma bagagem técnica e corporal, Graham sentiu necessidade de viver de maneira diferente. Não desejava dançar algo já estabelecido.

Martha Graham revelou-se um nome para a Dança Moderna, desenvolvendo um vocabulário técnico de movimento. As suas contribuições revolucionaram essa forma de arte, difundindo a dança ao redor do mundo. Desse modo, inventou uma nova linguagem de movimentação corporal, para revelar diferentes emoções. Assim, a bailarina criou gestos codificados que se consolidaram e ficaram reconhecidos como a técnica de Martha Graham.

O bailarino Lester Horton foi também professor e coreógrafo americano, o qual constituiu uma técnica para a Dança Moderna, que enfatiza também uma movimentação expressiva no corpo humano.

Segundo Macara, Monteiro e Pinto (2012, p. 01):

A dança moderna, de Lester Horton, como outras formas de Arte, é simbólica, visto que vai além da representação e de valores estéticos. Trata-se de um tempo de criação e de composição de novas formas, um instrumento de demonstração de idéias, de códigos e conceitos. Por isso,

pensamos que dançar torna-se um meio de entrar em outro mundo: no mundo do outro.

Nesse sentido, observo que a técnica de Horton, trabalha com o corpo inteiro do bailarino, estimulando movimentações expressivas e autênticas. Horton também criou um método codificado, porém com gestos dotados de significações e sentimentos. Cada movimento criado por Horton apresenta diferentes sentidos e intenções. Em sua técnica, além da possibilidade de exprimir sentimentos, propicia melhor consciência e conhecimento corporal para o bailarino.

Baseado nestes pensamentos, e na minha vivência com a Dança Moderna fui apresentada a esses artistas. Dessa forma, as aulas de Nice eram fundamentadas nas movimentações principalmente da técnica de Horton, Graham e considero que o pensamento também de Duncan.

As aulas práticas de Nice iniciavam com alongamento, aquecimento e em seguida, partia para a aprendizagem dos movimentos técnicos da Dança Moderna, juntamente com exercícios de flexibilidade e expressividade. Ao término da aula, Nice costumava ensinar uma sequência coreográfica, inspirada nas movimentações trabalhadas durante a prática.

No período de montagem coreográfica, Nice dialogava com as suas alunas, sobre as propostas de criações, discutindo temas, figurinos e movimentações. E então, ela ensinava os movimentos, e nós, tentávamos apreender no corpo, encontrando o ritmo dos gestos, relacionados com a música da coreografia. Realizávamos repetições até aprimorarmos a dança.

Com a professora Nice, conheci movimentos característicos da Dança Moderna, comecei também a criar conceitos e pensamentos sobre a dança, uma vez que comecei a observá-la como uma linguagem artística, e que por meio desta, desperta-se emoções. Desse modo, o meu desejo pela dança crescia e a minha vontade era de ser bailarina e um dia também professora na área.

A partir do ano de 2002, comecei a realizar apresentações em festivais de dança na cidade de Belém do Pará, com o Grupo de dança do Colégio Vera Cruz. Anterior a esse período, as apresentações eram realizadas em eventos da própria escola.

Recordo que uma de nossas apresentações foi no festival em homenagem ao aniversário do Colégio Gentil Bittencourt¹⁰. Nesse local, a Dança Moderna era ministrada como uma atividade extra-curricular pela professora Auxiliadora Monteiro, que ao longo do ano realizava festivais de danças, continha várias turmas de diferentes faixas etárias e inclusive era e é até hoje professora de Nice, assim como de outras bailarinas que também tornaram-se docentes de dança.

No dia deste festival, eu dancei pelo grupo do Vera Cruz, a coreografia *Mutante*, criada pela professora Nice. A imagem abaixo demonstra a apresentação da coreografia:

Fotografia 2: Coreografia *Mutante*



Fonte: Arquivo pessoal, Adriana Di Marco, 2002

No término da apresentação de *Mutante*, tive a oportunidade de assistir outros grupos de dança. Assisti coreografias de *Jazz*, Dança Moderna, Dança do Ventre¹¹,

¹⁰Colégio Gentil Bittencourt: Instituição de ensino localizada no centro da cidade de Belém do Pará. O colégio foi construído no período da borracha, na Amazônia e fundado pelo bispo Dom Manuel de Almeida de Carvalho, no ano de 1804. É um prédio educacional com 210 anos de funcionamento, e apresenta reconhecimento pela sua excelência em educação.

¹¹Dança do Ventre: Dança vinda do Oriente Médio e da Ásia Meridional. É composta por movimentos sensuais e ondulatórios que envolvem o corpo como um todo. Ganhou aspectos exóticos, sendo excluída de alguns países árabes de atitude conservadora.

Sapateado¹², Balé Clássico, dentre outras linguagens da dança. Assisti também apresentações da companhia de dança da Auxiliadora Monteiro, que Nice participava. As coreografias de Monteiro foram encenadas por bailarinas que me transmitiram energias significativas para a dança.

As apresentações das danças clássicas também chamaram minha atenção. Eu já havia tido motivação para experimentar o Balé Clássico. Sonhava em dançar com as sapatilhas de pontas¹³ e aqueles vestidos que eu considerava “brilhosos”. Dessa forma, no ano de 2004, paralelo à Dança Moderna, comecei a vivenciar a dança clássica em uma escola específica de dança na cidade de Belém, chamada Espaço Experimental de Dança¹⁴, que também foi um local o qual eu pude conhecer, entender e sentir mais a prática da dança em meu corpo.

2.3 Em cena: a dança

Durante a minha vivência tive oportunidade de experimentar outras linguagens da dança, além da Moderna. No ano de 2004, minha mãe matriculou-me na escola Espaço Experimental de Dança, a qual passei a frequentar e compreender os princípios do Balé Clássico. Entretanto, não me afastei das aulas de Dança Moderna no Colégio Vera Cruz.

Desse modo, frequentava durante a semana, um dia o colégio, com aulas de Dança Moderna e, no outro, a dança clássica no Espaço Experimental de Dança. Nesse período, apreciei melhor o Balé Clássico, em questões de movimentações e o seu sentido enquanto arte. Dancei em eventos organizados pela própria direção da escola e outros também fora da instituição. A imagem a seguir destaca uma de minhas apresentações de Balé Clássico, no festival organizado pelo Espaço Experimental de Dança, com a coreografia intitulada *A Beleza do Ballet*:

¹²Sapateado: Linguagem da dança, na qual os bailarinos produzem sons sincopados e ritmados com os pés. A dança é marcada a partir do som que os dançarinos produzem com os sapatos em contato com o chão, dando ritmo e dinamicidade à dança.

¹³Sapatilhas de pontas: Sapato utilizado na Dança Clássica. Surgiu com o objetivo de desenvolver gestos mais leves e fluentes, no entanto também se desenvolveu um método rígido de movimento.

¹⁴Espaço Experimental de Dança: Escola de dança localizada na cidade de Belém do Pará, dirigido pela coreógrafa, intérprete - criadora e professora Waldete Brito.

Fotografia 3: Coreografia *A Beleza do Ballet*.



Fonte: Arquivo Pessoal, Adriana Di Marco, 2004

O Balé deriva da palavra italiana *Balletto* e pelo francês *Ballet*, que se traduz Bailar. É o nome dado a um gênero de dança que se originou na Itália, todavia com o decorrer do tempo foi expandindo-se pelos outros países. Marianna Monteiro (1999, p. 170) afirma que:

O balé foi uma invenção do Renascimento Italiano, descrita em uma série de documentos do século XV. Posteriormente, foi levado para a França e finalmente difundido no ocidente nos séculos XVII e XVIII. No século XX, o balé assume dimensões de âmbito planetário, contaminando culturalmente o mundo.

O Balé originou-se no período da Renascença italiana e francesa, momento em que ocorreram grandes mudanças e conquistas culturais na Europa, bem como marcou a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. Inicialmente, essa dança era considerada como um divertimento para a nobreza. Nessa época, as danças dividiam-se em danças populares, danças da corte ou *balletos*, no qual este, de origem aristocrática, destacou-se como uma arte das elites, caracterizando a burguesia.

Com o tempo, foi sendo criada uma técnica corporal mais específica, para a execução dos movimentos do Balé. O bailarino Pierre Beauchamps, contribuiu com a elaboração desta técnica criando as cinco posições de pés para a dança, no qual se tornaram base para o aprendizado do Balé Clássico. Beauchamps ao criar estas posições tinha como objetivo primordial, uma organização de sua arte. Em vista disso, foi considerado um nome decisivo para a codificação de movimentos.

Posteriormente, a dança passou a ser observada como uma profissão e não mais como um mero divertimento para a nobreza. E então, as apresentações saíram dos salões nobres para serem encenadas nos teatros.

Também surgiu o trabalho nas pontas dos pés, que exigiu uma técnica específica para o desempenho dos movimentos, o que ocasionou a dificuldade de sua execução e a conciliação com a expressividade e criatividade das bailarinas. Por conta disso, e levando em consideração a movimentação rigorosa, muitos artistas contestaram gestos codificados, propondo uma nova forma de dançar, o que possibilitou a introdução da criação de movimentos originais para a dança cênica, que ofereceu espaço para a formação da Dança Moderna.

A partir deste pensamento, eu me interessava também pelas aulas de Balé Clássico. Na escola Espaço Experimental de Dança, pude conhecer movimentos característicos do Balé, que para mim era uma nova experiência. Além disso, pude vivenciar dançar *pas-de-deux*¹⁵, e dançar utilizando sapatilhas de pontas. E ao mesmo tempo, dançava no Colégio Vera Cruz, coreografias que possibilitavam quedas ao chão, movimentos mais fortes e que me permitiam uma dança que eu considerava livre.

Logo, eu comecei a compreender mais fortemente o motivo de bailarinos escritos na história da dança, contestarem a dança clássica. Eu pude experimentar em meu corpo inicialmente a Dança Moderna que me trazia forte inspiração, possibilidades de realizar movimentos amplos e expressivos, dançar com os pés descalços, e dançar em diferentes níveis de espaços. Sentia-me atraída pela dança clássica, no entanto verdadeiramente, eu não observei que ela oferecia a mesma liberdade de movimentação que eu sentia na Dança Moderna. Apesar de ambas as danças trabalharem com uma forma de técnica corporal delimitada, eu percebia que a Dança Moderna proporcionava-me mais expressividade.

¹⁵*Pas-de-deux*: Definição de um dueto, em que dois bailarinos executam movimentos juntos.

Concomitantemente a tudo isso, iniciou em minha vida, o período preparatório para o vestibular. E eu queria expressar-me, sentir e viver a dança. Queria tanto trabalhar nessa área que também decidi ser professora de dança.

Em 2006, foi o ano em que tentei ser aprovada para estudar em universidade. Durante o período preparatório para as provas, eu estava certa de que iria escolher o curso de Educação Física, pela possibilidade de trabalhar com movimento, corpo e dança. Nesse período, ainda não havia em Belém, a Licenciatura em Dança.

Para alcançar o objetivo de passar no vestibular, precisava estudar seguramente e, com isso, afastei-me um tempo dos ensaios e das apresentações. Dediquei-me assim, apenas para os estudos. Porém, o meu objetivo não foi alcançado. Eu não fui aprovada em Educação Física e, no ano seguinte, tentaria novamente.

Em 2007, passei mais um período estudando para o vestibular, e do mesmo modo, para o curso de Educação Física. Todavia, neste ano, não quis me afastar da dança, quis na verdade voltar a frequentar as aulas.

Entretanto, não sentia mais motivação de dançar o Balé Clássico e, também, não podia voltar a dançar com a professora Nice, posto que os meus estudos no Colégio Vera Cruz haviam finalizado. Então, decidi participar das aulas da professora Auxiliadora Monteiro, na época, no Colégio Gentil Bittencourt, com a intenção de aprofundar a minha prática na Dança Moderna.

Monteiro é graduada no curso de Educação Física, pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). É Mestre, pela Universidade Iguazu (UNIG) e Doutora com pesquisas referentes à técnica da Dança Moderna, na Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro (UTAD), em Portugal.

Atualmente, trabalha como docente das disciplinas Fundamentos e Métodos da Dança, na Universidade Estadual do Pará (UEPA) e, também como docente na Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ), ministrando as disciplinas Teoria e Ensino da Dança, Estágio Supervisionado, Ritmo e Música, no curso de Educação Física.

Monteiro também é professora e coreógrafa do Colégio Ipiranga, no qual trabalha com alunos a partir da faixa etária de três anos de idade em diante. E dirige um grupo coreográfico e companhia de dança, na qual se dedica mais especificamente a técnica da Dança Moderna.

Sobre a sua atuação docente, em entrevista Monteiro ¹⁶ (2013) comenta que:

Trabalho no Colégio Ipiranga com crianças a partir de três anos de idade, ministrando a dança como uma atividade criativa e lúdica, e aos poucos vou inserindo os elementos da Dança Moderna. E trabalho também, com alunos da minha companhia, em que alguns já estão há mais de vinte anos comigo. E nessa companhia, trabalho mais especificamente as técnicas da Dança Moderna e *Modern Jazz*.

Monteiro iniciou os seus estudos com a dança, desde o ano de 1976, na Universidade Federal do Pará, dentro dos Serviços de Atividades Musicais ¹⁷. Posteriormente, passou a ser integrante do Grupo Coreográfico da UFPA ¹⁸, dirigido na época, pela professora Eni Corrêa. Nesse momento, Auxiliadora Monteiro começou a vivenciar aulas de Balé Clássico seguido de outras linguagens da dança. Em entrevista, Monteiro (2013) relata que:

Eu comecei a dançar com a professora Teka Sallé nos Serviços de Atividades Musicais da UFPA, e paralelamente com Augusto Rodrigues, tendo aulas de Balé Clássico. A professora Teka Sallé, na época, estava substituindo a professora Eni Côrrea, que estava estudando especialização [...]

Posteriormente, Monteiro conheceu a professora Beth Gomes, do Grupo Coreográfico do Colégio Moderno ¹⁹, na qual trabalhava com a linguagem da Dança Moderna. Ao experimentar as aulas de Beth Gomes, Monteiro (2013) em entrevista afirma que:

[...] quando tive essa experiência eu pensei, é essa dança que eu quero para mim, é essa dança que eu quero seguir [...]. A Beth me deu uma grande formação em dança, assim como formação em como criar coreografias, em como dar aulas. Na minha análise, ela dava aula de Dança Moderna, mas não especificava as diferentes técnicas.

Por volta de 1986, Monteiro viajava de seis em seis meses para a cidade do Rio de Janeiro, com a finalidade de realizar cursos de aprimoramento na área da

¹⁶MONTEIRO, Maria Auxiliadora. Entrevista concedida à autora, na Escola Superior da Amazônia, em 06 de dezembro de 2013, Belém – PA

¹⁷Serviços de Atividades Musicais: Órgão que deu origem à Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

¹⁸Grupo Coreográfico da UFPA: Surgiu no ano de 1968, sob iniciativa da professora Eni Corrêa ao lado de Marbo Giannaccini, no qual sob um processo constante de pesquisa, fundaram e dirigiram um grupo de dança na Universidade Federal do Pará.

¹⁹Grupo Coreográfico do Colégio Moderno: Grupo de dança formado por alunos e ex-alunos do Colégio Moderno. A sua formação iniciou em 1976 com o objetivo de desenvolver a dança dentro da instituição e fora dela.

dança. E neste local, ela pode conhecer vários professores que trabalhavam com diferentes linguagens da dança, assim como especificamente a Dança Moderna. Nesta cidade, Monteiro conheceu Regina Sauer, com ela, aprofundou os seus estudos na Dança Moderna.

Monteiro (2013) ainda ressalta que:

Com a Regina Sauer eu aprendi a diferenciar e a aprimorar as técnicas da Dança Moderna, como de Horton, José Limón²⁰, Graham e Cunningham²¹. Sendo que Graham sempre foi a minha melhor referência. Eu me identifiquei com o trabalho de Graham, por ela ter criado em minha opinião, uma técnica arquitetônica, para fins didáticos e acadêmicos. E como bailarina, percebia que este trabalho proporcionava-me mais flexibilidade, alongamento e expressão. E queria trabalhar essa técnica também com os meus alunos.

Dessa forma, para seguir a sua profissionalização com a Dança Moderna, Monteiro optou por cursar a graduação de Educação Física, por não haver na época, Licenciatura Plena em Dança, na capital paraense. Contudo, a formação de educador físico lhe dava subsídios para seguir com a carreira de professora de dança.

Ao concluir o curso, começou a trabalhar como docente efetiva no Colégio Gentil Bittencourt, em Belém do Pará, tendo diferentes turmas, criando um grupo de dança intitulado Grupo Coreográfico Auxiliadora Monteiro e uma companhia chamada Cia Adulta de Dança.

Com Monteiro, revivi os meus sentimentos com a dança. Conheci melhor os movimentos técnicos da Dança Moderna. Dancei com maior compreensão e aprimorei a aprendizagem da movimentação em meu corpo.

A minha primeira apresentação como aluna de Monteiro foi a coreografia intitulada *Amazônia*, apresentada na Abertura dos Jogos do Colégio Gentil Bittencourt, em 2007. Avalio como uma coreografia marcante em minha vida, posto que era o momento em que eu retornava para a dança, e agora com um amadurecimento maior. Nesta coreografia, pude também dançar ao lado de minha professora, a Nice, que me estimulou a prosseguir com o trabalho na dança. A imagem abaixo revela momentos antes da apresentação da coreografia *Amazônia*, na sala de dança do Colégio Gentil Bittencourt:

²⁰ José Limón: Bailarino e coreógrafo da Dança Moderna. Constituiu códigos de movimentos que enfatizavam a expressão de seus sentimentos.

²¹ Cunningham: Chamado Merce Cunningham foi bailarino e coreógrafo norte-americano. Não sistematizou uma linguagem de movimentos específicos, porém, demonstrou ousadia e criatividade em suas produções coreográficas.

Fotografia 4: Coreografia *Amazônia*

Fonte: Arquivo Pessoal, Adriana Di Marco, 2007

No mesmo ano, para a minha surpresa, foi oferecido o curso de Licenciatura Plena em Dança, na Universidade Federal do Pará. Imediatamente, eu esqueci o curso de Educação Física e pensava felizmente, na graduação em Dança.

Com o esforço para alcançar o meu objetivo, consegui aprovação no Ensino Superior. E assim, pude aproximar-me mais da dança, pesquisar e compreender o seu sentido enquanto arte e enquanto conhecimento no âmbito acadêmico científico.

Durante os estudos de graduação, ainda permaneci dançando com a Auxiliadora Monteiro, participando de diferentes coreografias. No decorrer das suas aulas, eu ia aprimorando a aprendizagem da técnica da Dança Moderna, e participando das montagens e apresentações de espetáculos.

O primeiro espetáculo que participei como aluna de Monteiro tinha o seu primeiro ato nomeado *Os Saltimbancos*, que fazia referência a história dos Saltimbancos, musical infantil com letras de Sergio Bardotti²² e música de Luis

²² Sergio Bardotti: Letrista italiano.

Enríquez Bacalov²³, com versão em português e músicas adicionais de Chico Buarque. No segundo ato foi apresentado o espetáculo *A volta do Malandro*, inspirado na obra de Chico Buarque.

No ano seguinte, participei do espetáculo denominado *O Circo Gentil*, o qual transportava o público para um ambiente animado de circo. Além desse, participei também do *Tributo a Lucinha Bastos* que fazia uma homenagem a cantora paraense Lucinha Bastos.

O último espetáculo que eu tive participação enquanto bailarina do grupo coreográfico de Monteiro foi *Dançando Chico Buarque*, o qual é objeto de estudo desta pesquisa.

Neste espetáculo, Monteiro baseou-se nas obras do cantor e compositor Francisco Buarque de Hollanda, artista brasileiro conhecido por ser um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira (MPB).

Sobre Chico Buarque, Zappa (2011) afirma que ele era uma criança normal. Nem tímido e nem exagerado. Era um menino que gostava de música, futebol, obras literárias e procurava sempre ser independente.

Parafraseando Homem (2009), Buarque estudou no Colégio Santa Cruz e ali começou a escrever seus primeiros contos no jornal escolar chamado Verbâmidas. Nessa época, Buarque começou a ler obras de Guimarães Rosa²⁴, Oswald de Andrade²⁵, Mario de Andrade²⁶ e entre outros autores brasileiros. Participava de concursos de contos na escola e criava neologismos inspirados no autor Guimarães Rosa.

A experiência com a Literatura levou Buarque a acreditar que um dia seria escritor. No entanto, esse sonho foi adiado quando conheceu a obra de LP *Chega de saudade* do músico João Gilberto²⁷. A obra deste cantor impulsionou Chico Buarque a adentrar o mundo da música.

Posteriormente, por volta de 1963, Buarque foi aprovado no curso de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo (USP), por sua vez não finalizou a graduação por se dedicar à sua carreira na música. E no momento em que

²³ Luis Enríquez Bacalov: Letrista argentino.

²⁴ Guimarães Rosa: Escritor brasileiro. As suas obras são destacadas pelas inovações de linguagem, marcadas por falas regionais e populares.

²⁵ Oswald de Andrade: Escritor literário brasileiro, considerado um dos mais importantes introdutores do Modernismo no Brasil.

²⁶ Mario de Andrade: Poeta, romancista e crítico de arte, considerado também como um dos criadores do movimento modernista no Brasil.

²⁷ João Gilberto: Cantor e compositor brasileiro.

ele estudava eclodia o período em que o Brasil enfrentava movimentos populares políticos. Como completa Menezes (2002, p. 19):

Quando Chico chega à vida Universitária, estamos em plena emergência dos movimentos populares (que atingiram seu ápice de 62 a 64). O começo da década de 60 corresponde a uma das mais intensas fermentações ideológicas e sociais do Brasil.

Nesse período no Brasil, assume a presidência da República o ex-governador de São Paulo, Janio Quadros, que renunciou após sete meses de sua tumultuada gestão. O vice João Goulart, identificado como o “homem da esquerda”, tomou posse para a presidência no Brasil, com poderes limitados e um regime parlamentarista. Em seguida, Juscelino Kubitschek atuou como o presidente no país, no período de 1956 a 1961.

Nesses governos, houve um período instável na política brasileira que culminou no final do governo de Kubitschek. Com o agravamento da situação econômica, abriu-se espaço para que os militares, em 1964 tomassem o poder em nome do mantimento da ordem e do desenvolvimento econômico. Entretanto, tal fato, representaria o fim da liberdade política e de expressão no Brasil.

Nessa época, Buarque, ainda aluno da universidade, sentiu os primeiros sinais da ditadura, embora a repressão ainda não havia de fato iniciado. No campo musical, os vestígios da resistência surgiram com alguns músicos da Bossa Nova²⁸, que passaram a produzir canções mais engajadas. Com o endurecimento do regime, logo nasceriam as chamadas “canções de protesto”.

Sobre Buarque, Homem (2009, p. 06) afirma que:

O golpe de 64 jogou um balde de água fria na efervescência política que ele vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta. Decepcionado, sua atenção se voltava cada vez mais para a música. Logo, o “Carioca”, como era conhecido, batizou de “sambafos” os encontros com amigos num barzinho próximo ao Mackenzie, para tocar violão, cantar e, evidentemente, exalar o hálito da bebida que consumiam. O hino do grupo era o samba “Oba”, de Osvaldo Nunes, que exaltava o bloco carnavalesco Bafo da Onça.

No Brasil instalava-se o período da Ditadura Militar. As censuras começaram a surgir proibindo a exibição de filmes, peças de teatro e inclusive as composições

²⁸Bossa Nova: Movimento da música popular brasileira ocorrido no final dos anos 50. Derivado do samba e com forte influência do Jazz, foi lançado por jovens cantores e compositores de classe média, da zona sul do Rio de Janeiro.

musicais. Enquanto isso, Buarque iniciou a produção e a gravação de seus primeiros discos. Ainda no ano de 1964, influenciado pelo samba e da Bossa Nova, lançou a música *Tem Mais Samba*, composta para o musical *Balanço de Orfeu*.

Chico Buarque começou então, a compor canções que refletiam na singularidade de sua criação. Algo que ele considerava seu, e que abriu espaço para seguir definitivamente no campo artístico.

A partir de 1967, com o endurecimento do regime militar, a radicalização que atingia várias esferas da vida do país, chegou também à cultura. A decretação do Ato Institucional Nº 5, o AI-5, criou instrumentos de controle e repressão. Quem ousava se opor ao regime, era perseguido, preso, torturado ou exilado.

Fernandes (2004, p. 37) afirma que: “Nesse período, Chico já é tido como uma espécie de símbolo de resistência à ditadura (e passa a se precaver contra as ameaças do governo militar [...])”. Assim, Chico Buarque com o anseio de lutar pela liberdade e pela livre expressão participou da “Passeata dos Cem Mil”, ato de protesto contra a ditadura, ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, com iniciativa do movimento estudantil. Com isso, foi levado ao Ministério do Exército, para dar declarações sobre a sua participação na passeata. Além disso, pressionado pela polícia, foi para Itália, em exílio voluntário, onde permaneceu por dois anos.

O artista retornou ao Brasil em 1970. Emílio Garrastazu Médici, considerado o mais autoritário general do regime militar, estava no poder. Em vista disso, um sistema de censura e de tortura havia se instalado no país para impedir qualquer manifestação contrária à ordem dominante.

Chico Buarque indignado escreveu composições que criticavam o presidente Médici e a ditadura. Utilizou-se de recursos da linguagem que possibilitavam duplos sentidos nas letras. No entanto, as músicas de Buarque passaram a ser censuradas. Canções como *Tanto Mar*, *Atrás da Porta* e *Cálice* foram proibidas. Não obstante, ele era considerado como um símbolo de resistência.

A partir de 1987, abordagens políticas deixaram de ser tema central de suas músicas. O compositor parecia ter retomado o caminho que o inspirou a seguir a carreira de músico no início dos anos 60. O LP *Francisco*, de 1987, marca a retomada do lirismo, com canções como *Todo Sentimento*. Continuava presente a qualidade poética das letras, independentemente do tema das canções.

Observo que o pensamento de Chico Buarque de expressar em suas composições os seus sentimentos diante dos acontecimentos da sociedade,

correlacionam-se com os princípios da Dança Moderna, visto que bailarinos considerados precursores desta dança, também tinham o pensamento de rompimentos, de protestos, de expressar a realidade e criar partindo dos anseios e sentimentos próprios dos bailarinos.

Analisando que tanto o pensamento do artista Buarque, quanto de bailarinos precursores da Dança Moderna, primaram por uma criação artística autêntica e que expressava questões de rompimentos com aquilo que indignava, seja em questões de estéticas na arte, bem como expressões dos sentimentos do homem diante de uma sociedade capitalista.

Verifico que a proposta de *Dançando Chico Buarque* apresentava como intenção o reconhecimento das produções artísticas de Buarque. E diante da percepção do espetáculo, avalio que reflete principalmente sobre questões sociais observadas no cotidiano do Brasil. Assim como, Monteiro propôs aos seus bailarinos indagações, fazendo com que eles despertassem no público também questionamentos e reflexões.

3 DANÇANDO CHICO BUARQUE: PROCESSO DE CRIAÇÃO

No anfiteatro, sob o céu de estrelas um concerto eu imagino. Onde, num relance, o tempo alcance a glória. E o artista o infinito. (BUARQUE – TEMPO E ARTISTA, 1993)

Salles (1998, p. 27-28) argumenta que: “O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado.” Assim, o processo de criação abrange um percurso contínuo que requer várias tentativas, no entanto, sempre inacabado.

Desse modo, nesta seção irei discutir o processo de criação do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, mais especificamente a coreografia *Construção*. Descrevo como eram realizadas as aulas, os ensaios e a preparação para a apresentação do espetáculo. Baseio-me em entrevistas concedidas, bem como num relato de minha participação no espetáculo.

3.1 Aulas

As aulas da professora Monteiro, baseadas na técnica da Dança Moderna deram-se a partir da inspiração dos trabalhos, principalmente, das professoras, Beth Gomes e Regina Sauer, docentes que propuseram pesquisas referentes à Dança Moderna. Contudo, Monteiro também foi aluna do professor Augusto Rodrigues na cidade de Belém, recebendo aprendizagem da dança clássica; e de Eni Corrêa e Teka Sallé, com a aprendizagem dos princípios básicos da Dança Moderna. Tais profissionais também contribuíram com a formação de Monteiro.

Augusto Rodrigues nasceu no ano de 1928, em Belém do Pará. Quando criança, morava próximo à Praça da República, na rua 1º de Março e foi lá que viu pela primeira vez a chegada do circo. O encantamento com as apresentações de circo foi o primeiro alicerce para uma paixão que estaria por vir: a dança.

Posteriormente, Rodrigues conheceu Fernanda Pombo Caldas, estrela do Balé da Ópera do Teatro São Carlos, em Portugal. A bailarina percebeu o interesse de Rodrigues pela dança e o julgou como talentoso. Logo, Fernanda Caldas ministrou aulas de Balé para Rodrigues com o objetivo de torná-lo um grande bailarino. A partir disso, ele iniciou o contato direto com a arte e começou a dançar em vários espetáculos da região.

Após, Rodrigues conseguiu bolsa na cidade do Rio de Janeiro, para estudar no projeto Balé da Juventude, o qual possuía como finalidade o estímulo dos jovens ao gosto pela dança, o que incentivou o aprimoramento do trabalho de novos artistas, a exemplo de Rodrigues.

Nesse período, Augusto Rodrigues viajava para a cidade do Rio de Janeiro trazendo à Belém, inovações e o aprofundamento de seus estudos. Depois, graduou-se em Educação Física, passando ao *status* de professor formado de Balé Clássico, utilizando o método de Agripina Vaganova²⁹.

Em Belém, por volta de 1950, foi o primeiro a fundar uma escola de dança. Em seguida, montou o seu conjunto coreográfico tendo como bailarinos Teka Sallé, Auxiliadora Monteiro e entre outros que hoje são profissionais da dança.

Segundo Moreira (2009, p. 150):

Considero Rodrigues a maior zona de potência do “Movimento Classicista” por ter fundado uma escola em que disseminou o ensino da dança clássica, percorrendo preferencialmente a linha da produção de danças clássicas, não deixando, no entanto, de aventurar-se no processo criativo de outros estilos como o *jazz*, o sapateado, a dança afro e, até mesmo, a criação livre, inspirada em alguns princípios da dança moderna.

Dessa forma, Augusto Rodrigues atuou na cidade de Belém como um dos professores que difundiu o ensino do Balé Clássico e inspirou bailarinos e docentes a seguirem na área artística e educacional da dança.

Monteiro também experimentou aulas com Eni Corrêa durante a sua presença no Grupo Coreográfico da UFPA. Eni Corrêa tornou-se uma referência com pesquisas sobre a Dança Moderna.

Nasceu em Belém do Pará, no entanto desde cedo viajou para a cidade do Rio de Janeiro em busca de experiências profissionais. Nesse local, graduou-se em Educação Física e realizou especializações na área da dança.

O seu interesse pela arte surgiu a partir da influência de bailarinos que marcaram trajetória na história da dança, a exemplo de Isadora Duncan. Desde então, Corrêa dedicou-se arduamente ao campo artístico, percorrendo um caminho que serviu de inspiração a outros profissionais, tais como Teka Sallé, Beth Gomes e Auxiliadora Monteiro.

²⁹ Agrippina Vaganova: Bailarina e pedagoga russa que se encontra na história da dança por desenvolver um sistema de ensino reconhecido como o Método Vaganova.

Em 1960, a professora responsabilizou-se por formar um dos primeiros grupos de pesquisa em movimentos corporais e técnicas em dança, na cidade de Belém. Assim, Eni Corrêa iniciou um curso de Dança Moderna, ofertado na Universidade Federal do Pará (UFPA).

Em 1970, ela já deu início à direção e criação do Grupo Coreográfico da UFPA, ao lado do professor Marbo Giananccinni. Corrêa fundou o grupo estando à frente do mesmo por mais de uma década. Estabeleceu experimentos sobre a dança em vários trabalhos coreográficos, o que possibilitou, para muitos bailarinos, novos conhecimentos acerca de movimentações e práticas criativas.

Moreira (2009, p. 105) aborda que: “Giananccinni e Corrêa dialogaram seus saberes e compartilharam o desejo de experimentar “novas formas” de ensinar, pensar e fazer a dança. Juntos ganharam ritmo para criar o curso de dança nessa universidade.” Nesse sentido, ambos profissionais iniciaram a proposta de trabalhar a dança na universidade, com o anseio de tornar o ensino da dança uma prática de pesquisa e experimentos na cidade de Belém.

A professora Teka Sallé iniciou a sua carreira na dança desde criança. Inicialmente, teve aulas de Balé Clássico e após experimentou a linguagem da Dança Moderna.

Posteriormente, realizou práticas com a professora Eni Corrêa, no Curso Experimental de Dança, promovido pela Universidade Federal do Pará. Sobre Teka Sallé, Moreira (2009, p. 88) explica que:

Depois de uma breve pausa em seus estudos de dança, Sallé, em 1967, retomou suas atividades, agora com Eni Corrêa, no “Curso Experimental de Dança”, oferecido pela Universidade Federal do Pará, passando a integrar o Grupo Coreográfico, do qual fez parte como bailarina e, posteriormente, diretora.

Logo, Teka Sallé assumiu a direção do Grupo Coreográfico, enquanto Eni Corrêa viajava para o Rio de Janeiro com o objetivo de cursar Pós-Graduação. Nesse período, então, Monteiro também foi aluna de Teka Sallé. A professora ministrava aulas que Monteiro (2013) reconhece como de Dança Moderna.

Desse modo, Sallé permaneceu dirigindo o Grupo Coreográfico até o retorno de Corrêa. Depois, ela continuou aprofundando suas pesquisas em dança. Criou vários espetáculos e também uma escola denominada Teka *Studio* de Danças, a qual

buscava trazer a dança para o ambiente artístico de modo mais autêntico, subjetivo e que proporcionasse aos bailarinos uma linguagem própria de expressão.

Entretanto, no ano de 1992 a escola de Sallé foi extinta por falta de um espaço melhor para a realização das aulas e dos ensaios. Contudo, Sallé permanece no cenário da dança paraense como uma das professoras e coreógrafas precursoras a trabalhar com Dança Moderna na cidade de Belém.

A professora Beth Gomes também apresenta pesquisas aprofundadas na área da dança e, com ela, Monteiro (2013) diz que compreendeu de modo mais aprimorado as técnicas da Dança Moderna.

Beth Gomes possui mestrado e doutorado na área da arte e educação pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduou-se em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará, e atualmente é docente dessa mesma universidade, ministrando as disciplinas, Rítmica-Dança, Prática Coreográfica, Fundamentos e Métodos das Atividades Rítmicas, no curso de Educação Física. É também diretora do Departamento de Educação Física da Secretaria Municipal de Educação de Belém. E suas pesquisas versam sobre Arte e Cultura, Gestão Pública em Educação, Esporte e Lazer, Dança e História da Arte.

Durante a sua carreira, experimentou aulas de Balé Clássico, *Jazz*, Dança Moderna, entre outras linguagens da dança. Fora de Belém experimentou cursos na companhia *Ballet Stagium*³⁰, o que contribuiu para o seu aprimoramento e aprofundamento de seus conhecimentos.

Beth Gomes ensinava aos seus alunos o que recebia de experiências. E no período em que teve oportunidade de lecionar no Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, foi professora de Monteiro, motivando-a a seguir com seu trabalho no ambiente artístico.

Além destas professoras citadas, Monteiro também vivenciou aulas de dança com Regina Sauer. Esta trabalha no Rio de Janeiro como professora e coreógrafa de *Jazz* e Dança Moderna. Diretora da Companhia Nós da Dança. E já produziu obras apresentadas no Brasil e no exterior.

Ao longo de sua carreira foi consolidando sua atuação na formação e profissionalização de bailarinos, a partir de cursos e estudos de dança. Com isso,

³⁰ *Ballet Stagium*: Companhia de dança fundada em 1971, na cidade de São Paulo, com a direção de Marika Gidali e Décio Otero.

Monteiro teve oportunidade de experimentar aulas com Regina Sauer, aprimorando a técnica da Dança Moderna em seu corpo.

Dessa forma, Monteiro vivenciou a aprendizagem da técnica da Dança Moderna, com diferentes profissionais que a incentivaram e a estimularam no trabalho com a dança. A partir disso, inspirada nesses professores, Monteiro constituiu a sua própria metodologia de ensino, criando grupos e companhia de dança.

No período atual, Monteiro trabalha com produções de espetáculos no Colégio Ipiranga, permanecendo com alunos a partir de três anos de idade, com o Grupo Coreográfico e com a companhia de dança, que se chama atualmente *Auxiliadora Monteiro Dance Company*, nome sugerido pelo bailarino da companhia de Martha Graham, Tady Brdnik, quando veio ministrar um curso de Dança Moderna na cidade de Belém, no ano de 2013, sugeriu a intitulação da companhia de Monteiro.

A partir de minhas experiências como aluna e bailarina de Auxiliadora Monteiro, analiso que suas aulas exploravam a aprendizagem da técnica da Dança Moderna, abrangendo o trabalho de alongamento, flexibilidade, expressividade e a socialização entre os bailarinos.

Geralmente, as práticas de Monteiro iniciavam com alongamento no nível alto do espaço. No momento em que ela ministrava exercícios sobre a técnica de Martha Graham, Monteiro seguia com os movimentos executados no chão, evidenciando o trabalho de *Floorwork*. Em seguida, trabalhava a execução de saltos na diagonal do espaço da sala de aula. E por fim, uma sequência de movimentos coreográficos para exercitar o aprimoramento da técnica e a expressividade dos bailarinos.

Sempre que Monteiro ministrava as suas aulas fundamentadas no trabalho de Lester Horton, o procedimento seguia de forma semelhante, porém ao invés de iniciar os exercícios no nível baixo, Monteiro podia iniciar na base de pé, no centro do espaço.

Em outras práticas, Monteiro também trabalhava a partir de uma combinação de técnicas da Dança Moderna, não seguindo necessariamente uma ordem de exercícios. Como por exemplo, na mesma aula, Monteiro podia instruir tanto movimentações características da técnica de Horton, quanto de Graham, entre outras. Assim, a professora tornava o trabalho mais dinâmico e ativo.

As aulas em preparação para a criação dos espetáculos constituíam-se também em trabalhos técnicos e expressivos da Dança Moderna. E no decorrer do processo, Monteiro explanava as ideias das possíveis criações artísticas.

Em *Dançando Chico Buarque*, não tive participação durante as aulas, pois quando iniciei o processo já estava nos ensaios coreográficos. Por sua vez, em entrevista, a bailarina e professora Montoril³¹ (2014), conta como foram as experiências durante as aulas preparatórias para o espetáculo analisado, em especial para a coreografia *Construção*. Diz Montoril (2014):

[...] como Horton é todo sistematizado, ela ministrava a aula pura. Na hora em que ela ia passar para a coreografia, ela mudava. Por exemplo, ela mudava a essência, mas usava coreograficamente. Digamos, fazer um exercício que geralmente é feito na base de pé, ela pedia para nós ajoelharmos e fazer o mesmo exercício com um giro, por exemplo. Então, na verdade, ela criava em cima do que tinha no exercício de aula.

Nesse sentido, observo que a coreografia *Construção* baseou-se tanto na técnica da Dança Moderna, como na de Lester Horton. Durante as aulas preparatórias para o espetáculo, Monteiro ministrava exercícios com movimentos característicos, por exemplo, de Horton e a partir disso, criava os gestos coreográficos.

Em entrevista, a bailarina Veiga³² (2014) também fala dessa experiência:

Quando ela dava aula, ela já fazia tipo um esboço do que ela iria usar na coreografia. Então, ela já trabalhava na aula, o que nós íamos fazer, em cima da dança que ela iria montar. Ela mostrava alguns movimentos já baseados, no que iria ser trabalhado na coreografia.

Portanto, antes da montagem do espetáculo as aulas constituíam-se do aprimoramento da técnica da Dança Moderna, em preparação para os ensaios das danças. Logo, Monteiro, dentro das coreografias, trabalhava a essência dos movimentos técnicos, no entanto os modificava tornando-os mais expressivos.

3.2 Pesquisa de movimento

Conforme Salles (1098, p. 53): “A criação parte e caminha para sensações e esse trajeto alimenta-se delas. Muitos criadores falam do sentimento que gera uma

³¹ MONTORIL, Adalnice Duarte. Entrevista concedida à autora, em sua residência, em 11 de fevereiro de 2014, Belém-PA

³² VEIGA, Simone Maria Machado. Entrevista concedida à autora, em sua residência, em 14 de fevereiro de 2014, Belém – PA

espécie de exigência de expressão”. Com base nisso, observo que a criação em dança parte de algo que traz estímulo e emoção para o artista, isto é, algo que motiva a produção da obra.

Considero que não delimitar as inspirações e deixar a imaginação fluir, aguçam o sentido e processo de criação. Sendo assim, durante o percurso criativo, o artista debate ideias, interpreta propostas e constrói significados para a sua produção. Em um espetáculo, a trilha sonora, a iluminação, os figurinos e os cenários são cuidadosamente pensados, uma vez que estes elementos compõem a obra cênica.

Segundo Ostrower (2001, p. 166): “Criar é tão difícil e tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário”. A partir desse pensamento, observo que criar um espetáculo representa um desafio, visto que o artista e/ou o coreógrafo tentam transformar as suas ideias em realidade.

A autora Ostrower (2001, p. 257) complementa afirmando que: “A busca inicial é como um tatear no escuro, precisamos de muita coragem para nos entregarmos ao que é incerto.” Desse modo, verifico que o processo para a criação de uma obra é algo que exige tempo, reflexão, dúvidas, escolhas, transformações, ajustes, entre outros. Portanto, é preciso que os artistas envolvam-se diretamente no processo.

Como argumenta Salles (1998, p. 32): “A construção da obra acontece, portanto, na continuidade em um ambiente de total envolvimento.” Então, além da obra apresentada ao público, também se faz presente o seu processo de criação, no qual durante o desenvolvimento surgem os planos, objetivos, questionamentos e possibilidades que vão se descartando ou ingressando na formação da obra.

Salles (1998, p. 33) conclui que:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

Nesse sentido, o percurso criativo se dá por meio de um planejamento, organização e inquietações na busca de um produto final. Além disso, é um procedimento contínuo que muda constantemente.

Durante esse processo, o artista realiza construções e desconstruções. Entretanto, tudo pode ser aproveitado, acrescentado e transformado, tendo em vista

que todo o processo é um constante criar e recriar na busca de um resultado. Dessa forma, o artista tem a liberdade de buscar meios para a sua produção. Podem surgir o acaso, o inesperado, que o fazem seguir por outros caminhos, tornando o processo um ir e vir contínuo.

Para a composição do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, Monteiro pesquisou, analisou e criou movimentações para serem apresentadas por seus bailarinos³³. Em entrevista, Monteiro (2013) afirma:

Com relação à inspiração do espetáculo, eu sempre gostei de músicas brasileiras. A professora Beth Gomes e a Regina Sauer no Rio, gostavam de trabalhar as suas aulas, com músicas brasileiras e, isso, só fez reforçar o que eu já gostava. Considero que o Chico Buarque tem um vasto repertório e eu sempre tenho vontade de criar a partir das músicas dele. Acho que a criança e o adolescente precisam conhecer e valorizar as músicas brasileiras, por que hoje, as músicas apresentam-se sem conteúdo, sem muitas mensagens para passar. E as músicas do Chico, são aceitas de forma positiva pelos alunos e pelas famílias.

Analiso que nesse espetáculo, a inspiração de Monteiro foram as composições musicais produzidas por Chico Buarque. Essa inspiração partiu de seu interesse pela música brasileira, bem como o estímulo de suas aulas de dança, no período de aprendizagem da técnica de Dança Moderna, com as aulas das professoras Gomes e Sauer. Assim, a partir das canções de Buarque, Monteiro, pesquisou movimentações, questões de figurinos, cenários e iluminações para a composição da obra.

Em *Dançando Chico Buarque*, Monteiro utilizou movimentações referentes, principalmente, ao método de Graham, assim como movimentações da técnica de Horton, de Limón, do *Jazz*, e também gestos cotidianos transfigurados em gestos artísticos para a composição das coreografias. Nesse sentido, ao longo do processo, nós bailarinos, íamos aprimorando a técnica corporal na coreografia.

O autor Barba define a técnica corporal a partir da forma de como o homem utiliza o seu corpo dentro de uma determinada vivência, experiência e cultura. O autor afirma que existem técnicas cotidianas e extracotidianas na vida do ser humano. Barba (2005, p. 09) argumenta que:

A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que

³³ Cito o termo “bailarinos”, tendo em vista que este termo é utilizado pela própria coreógrafa do espetáculo.

acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes. [...] O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas, corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo.

Desse modo, o autor aborda sobre técnicas do corpo que o homem realiza e que fazem parte de uma movimentação característica de uma determinada cultura. O modo de sentar, de comer, de dormir do ser humano, dentro de seu cotidiano é realizado a partir de movimentos corporais apreendidos no decorrer do tempo, dentro de uma vivência cultural. Todavia, as técnicas extracotidianas que o autor destaca, revelam que existem também movimentações corporais que não estão dentro do cotidiano do homem, ou seja, não respeitam o condicionamento habitual do corpo.

Com relação à Dança Moderna, temos, na história da dança, vários coreógrafos que constituíram uma movimentação específica, representando uma técnica corporal. Como mostra Strazzacappa (1998, p. 166-167):

A história da evolução das técnicas corporais confunde-se com a própria história da dança moderna no final do século XIX. [...] De Delsarte, estende-se uma ramificação de coreógrafos como Ted Shaw, Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, entre outros, que se dedicaram à criação coreográfica e à codificação de técnicas específicas para o desempenho de seus dançarinos na estética por eles delineada.

Com base na autora citada, entendo que no momento em que os bailarinos estavam constituindo a criação de seus movimentos sistematizados, partindo do pensamento de Barba, considero que a técnica corporal classificava-se como extracotidiana, uma vez que os artistas buscavam desafios na movimentação do próprio corpo, descobrindo novos gestos, posições e equilíbrios, ou seja, movimentos que não estavam no cotidiano dos bailarinos.

A partir da reflexão de técnica corporal, avalio que no espetáculo pesquisado, os gestos no corpo foram pensados de acordo com o sentido das coreografias a serem apresentadas. Dessa forma, com relação à pesquisa de movimentos para a cena, baseados no conceito de Barba, os gestos classificam-se como extracotidianos. Apesar da familiaridade dos bailarinos com a técnica da Dança Moderna, os movimentos diferem-se constantemente em cada produção coreográfica. Além disso, mesmo durante os ensaios, treinamento e ao realizar repetições e aprimorar os gestos

coreográficos, os movimentos técnicos também se caracterizam como extracotidianos, posto que são movimentações referentes à cena coreográfica.

Durante a montagem das coreografias do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, as movimentações pensadas tinham relação com as letras das músicas de Buarque, na tentativa de “cantar” com o corpo as canções. A intenção era de criar movimentações técnicas da Dança Moderna, bem como a criação de gestos transfigurados, pois os movimentos que observamos no cotidiano do ser humano, foram para a sala de dança, na tentativa de levá-los para a cena de forma artística.

Em entrevista, a bailarina Montoril (2014) aborda sobre o processo criativo da coreografia *Construção*:

[...] a professora só disse assim, que ela não queria movimento repetido, todo mundo tinha que pensar em um instrumento que é usado dentro de uma construção. Podia ser qualquer um. E ela deu a contagem e como ela queria que fosse apresentado. Mas, ela não fechou nada, as pessoas que diziam... “ah eu vou ser o martelo, eu vou ser a furadeira, eu vou ser a britadeira, eu vou carregar o cimento”... Cada um escolhia o seu. Ai ela assistia, “vou carregar o cimento”, se ela visse que a pessoa carregava o cimento como se carregasse uma flor, ai ela interferia... Ela dizia “não, mais um saco de cimento tem 50 kg, como tu vais carregar isso desse jeito?” Ai a pessoa mudava, como se tivesse carregando algo de 50 kg. Ou então, “mas o martelo vai bater o teu dedo se você segurar desse jeito?” Ai, a pessoa ia lá e pensava como se realmente tivesse com o material na mão.

A partir da fala de Montoril, percebo que Monteiro estimulava as bailarinas, nesta coreografia, a pensarem sobre quais os materiais que o operário da construção civil utiliza em sua profissão. Como o trabalhador manuseia o seu instrumento e que movimentos desse cotidiano poderiam ser transfigurados para a cena coreográfica. Logo, as bailarinas tinham a liberdade de criação para explorarem em seus corpos a abstração de movimentos.

Mendes (2004, p. 98) diz que:

Entendemos, então, que na prática da dança, a aparência está na combinação de gestos abstraídos da realidade através de movimentos, sendo o gesto um movimento corporal próprio do corpo em qualquer circunstância. Esse gesto, no entanto, é transformado em signo artístico, e por essa razão assume valor estético e artístico, pois passa a ser utilizado de forma estilizada e simbólica.

Isto posto, temos a abstração de movimentos, no sentido de que um gesto observado na realidade é transfigurado para o meio artístico, por meio de uma

abstração, ou seja, esse gesto do cotidiano é transfigurado para uma forma estética na arte, passível de reflexões e interpretações.

Mendes (2004, p. 99) ainda afirma que: “[...] entendemos que o gesto cotidiano real não apresenta como característica a intenção artística que o gesto cotidiano em cena possui.” Desse modo, um gesto observado, por exemplo, no dia a dia do ser humano, não possui o mesmo sentido e função quando transfigurado para o signo artístico. Assim, na arte são atribuídos ao movimento formas estilizadas e simbólicas.

A pesquisa de movimento e o processo criativo em *Dançando Chico Buarque* deram-se de forma contínua, com realizações de observações, experimentações, repetições, indagações para se chegar ao resultado proposto.

Montoril (2014) também relata sobre o processo criativo na utilização da técnica da Dança Moderna, na coreografia *Construção* e diz que:

Eu lembro que ela vai pensando e vai fazendo. Então, no caso ela perguntava “dá pra dar um giro aí?” aí todo mundo faz, se der fica, se não der nós dizíamos “não... não dá, tá machucado, tu queres por esse lado?” Aí ela dizia “é eu quero vindo de trás... “aí não tem como porque a gente está nessa base, pode transferir? Ou tu queres um giro direto?” Aí ela dizia “pode ser por esse lado transferindo?... entendeu? Aí nesse caso sim, mas se ela visse que dava para fazer, aí ela dizia “não, eu quero assim, podem treinar que eu quero desse jeito!” Mas ela sempre perguntava, “olha eu quero saindo daqui assim, dá pra fazer?”

Nesse sentido, Monteiro em consonância com as bailarinas, trabalhava a questão da técnica da Dança Moderna. Elas pensavam no exercício codificado e depois tentavam modificar o movimento trabalhando-o em diferentes formas.

A bailarina Veiga (2014) também relata que:

Quando ela montou *Construção*, ela trabalhou muito em cima da “máquina”. Então, foram sequências de movimento com contagem. Como se fosse mesmo uma máquina, o ser humano passou a ser uma máquina. Então, foi mais ou menos isso. A gente utilizou o instrumento, mas sempre em passos marcados. A gente se imaginou como um robô ou uma máquina, apesar de estarmos usando materiais, de sermos humanos, mas com pensamentos de máquina. [...] Era livre, cada um escolhia o seu movimento e ela dava a liberdade, para nós bailarinos utilizarmos os movimentos em cima. Se ela achasse que aquele movimento estava um pouco fora do que ela estava propondo, aí ela dava uma dica e fazia algumas alterações. Mas era livre. Nós tínhamos essa possibilidade de criar movimentos nossos, com nossa expressão corporal.

Então, Monteiro criava as coreografias com a colaboração das bailarinas. Vejo que ela trazia a proposta do espetáculo e das danças para a sala de aula e juntas

pensavam nos movimentos. Desse modo, foram sendo criados os gestos artísticos para a composição as coreografias do espetáculo.

3.3 Ensaios

Os ensaios para a apresentação do espetáculo *Dançando Chico Buarque* eram realizados ora na sala de dança do Colégio Gentil Bittencourt, ora no ginásio também do colégio.

As turmas de Monteiro ensaiavam em horários e dias diferentes. Por exemplo, as crianças ensaiavam no turno da tarde, e os bailarinos do grupo e da companhia no turno da noite. Cada turma tinha coreografias distintas e no espetáculo uniram-se na apresentação.

Monteiro, no Colégio Gentil, obtinha diferentes turmas de dança, compostas, na época, por alunas a partir de três anos de idade, e também três alunos do sexo masculino, integrantes do Grupo Coreográfico.

No espetáculo *Dançando Chico Buarque*, Monteiro selecionou as turmas a partir do Mini-grupo, equivalente a uma turma de dança com crianças a partir de sete anos de idade, até a Cia Adulta de dança. Em entrevista, Monteiro (2013) afirma que:

Todas as minhas turmas apresentam coreografias no espetáculo, porém em *Dançando Chico Buarque*, selecionei os alunos com a faixa etária a partir de sete anos de idade [...], por os alunos serem um pouco mais maduros, para participar nessa apresentação do espetáculo.

Assim, o espetáculo foi composto por treze coreografias, divididas entre as turmas de dança. As coreografias foram apresentadas com a trilha sonora de Chico Buarque, sendo que certas músicas de composições de Buarque, foram apresentadas na voz de outros cantores. Monteiro (2013) diz que:

Eu criei algumas coreografias a partir das composições de Chico na voz de outros cantores, para refletir que nós podemos ouvir as composições de Chico no trabalho de outros artistas também. Então, eu vejo que o reconhecimento de Chico não parte só de mim, temos outros artistas que também valorizam o trabalho dele. Além disso, no espetáculo, eu quis variar, para diversificar e tornar o espetáculo mais dinâmico e com diferentes ritmos. Eu tive a intenção também de trabalhar com as músicas que fazem parte da história política e social do Brasil.

O espetáculo *Dançando Chico Buarque* foi o último em que eu me apresentei como bailarina do Grupo Coreográfico, uma vez que nesse período, eu me

encontrava afastada das aulas e apresentações de dança, para dar ênfase à minha conclusão de curso de Graduação em Dança. Então, eu retornei ao Colégio Gentil Bittencourt apenas para participar deste espetáculo e também apenas para apresentar uma de suas coreografias.

De acordo com o quadro abaixo, as coreografias apresentadas no espetáculo foram:

<i>A Banda</i>	Coreografia apresentada pelo Grupo Coreográfico. Reflete sobre a passagem de uma Banda Musical, que desperta alegria em quem pára ao vê-la passar.
<i>Pedro Pedreiro</i>	Coreografia apresentada pela Cia Adulta de Dança. Ressalta a vida do trabalhador brasileiro que espera por uma vida melhor.
<i>A gota d'água</i>	Coreografia apresentada pelo Grupo Coreográfico. Aborda a reflexão sobre sentimentos de relação amorosa.
<i>Cálice</i>	Coreografia apresentada pela Cia Adulta de Dança. Destaca sentimentos de repressão e luta contra a Ditadura Militar no Brasil.
<i>Anos dourados</i>	Coreografia apresentada pelo Mini-Grupo Coreográfico. Enfatiza o período na vida de Chico Buarque, inspirado pela Bossa Nova.
<i>Carcará</i>	Coreografia apresentada pela Cia Adulta de Dança. Trata de uma analogia à ave Carcará, com a situação de vida do nordestino.
<i>Valsinha</i>	Coreografia apresentada pelo Grupo Coreográfico. Demonstra sentimento da relação amorosa de um casal.
<i>Minha história</i>	Coreografia apresentada pela Cia Adulta de Dança. Reflete sobre sentimentos da relação entre mãe e filho, fazendo alusão à religião, especificamente ao sentimento de Maria, mãe de Jesus Cristo.
<i>Partido Alto</i>	Coreografia apresentada pelo Grupo Coreográfico. Aborda sobre o período de Chico Buarque inspirado pelo Samba, no início de sua carreira.
<i>Gente Humilde</i>	Coreografia apresentada pelo Mini-Grupo Coreográfico. Demonstra a simplicidade do povo brasileiro que batalha por algo melhor na vida.
<i>Roda Viva</i>	Coreografia apresentada pela Cia Adulta de Dança. Ressalta o anseio de lutar contra a Ditadura Militar.
<i>João e Maria</i>	Coreografia apresentada pelo Mini-Grupo Coreográfico. Retrata o período de censura e Ditadura Militar.
<i>Construção</i>	Coreografia apresentada pelo Grupo Coreográfico e Cia Adulta de Dança. Destaca a dificuldade e a desvalorização do trabalhador brasileiro.

Nesse sentido, as coreografias foram dançadas a partir das composições de Chico Buarque, exceto *Cárcara*, que teve a canção na voz de Buarque, porém a composição é de João do Valle³⁴ e José Cândido³⁵. No entanto, Buarque também canta essa música, o que a torna parte de repertório.

Observei que os títulos das coreografias eram semelhantes aos nomes das músicas de Chico Buarque. Percebo a coincidência proposital, pois revela o objetivo de valorizar a obra e o trabalho do artista, ressaltados no espetáculo. Analiso que cada coreografia também enfatizava um período da vida do cantor.

Em alguns momentos do espetáculo, quando finalizavam as coreografias, a bailarina Simone Veiga entrava em cena realizando movimentações referentes à técnica da Dança Moderna. Em entrevista, Monteiro (2013) afirma que:

A entrada de Simone foi para “costurar” o espetáculo. Eu chamo de “performance humana”, com o objetivo de “costurar” as cenas de uma coreografia a outra, na qual a bailarina entra no palco, vestida com figurinos das próprias coreografias do espetáculo e realiza movimentos característicos da técnica da Dança Moderna.

Sendo assim, Veiga realizou no espetáculo o que Monteiro caracteriza como “performance humana”, na qual a bailarina entrava em cena, entre uma coreografia e outra, e executava movimentações referentes à Dança Moderna, sem trilha sonora, ou seja, sem dançar ao som de Chico Buarque, no sentido de proporcionar dinamicidade ao espetáculo.

As coreografias *A Banda*, *A Gota d'água*, *Valsinha* e *Samba* foram apresentadas pelo Grupo Coreográfico de Auxiliadora Monteiro. O grupo ensaiava aproximadamente durante duas horas, duas vezes por semana, às segundas e quartas feiras. Contudo, no período próximo do espetáculo, a turma também ensaiava às terças e quintas feiras, junto à Cia Adulta de Dança, posto que a coreografia *Construção* unia nos ensaios e na apresentação o grupo e a companhia.

As coreografias *Anos dourados*, *Gente humilde* e *João e Maria* foram apresentadas pelo Mini-grupo de dança, composto por alunas com faixa etária a partir de sete anos de idade. Enquanto as coreografias *Pedro Pedreiro*, *Cálice*, *Minha história*, *Carcará* e *Roda Viva* foram dançadas pela Cia Adulta de Dança.

³⁴ João do Vale: Músico, cantor e compositor maranhense.

³⁵ José Cândido: Músico e compositor alagoense.

Cada turma ensaiava no seu horário de aula durante a semana. No período próximo do espetáculo, também havia ensaios aos sábados, em que todas as turmas ensaiavam, todavia da mesma forma, em horários diferentes.

Os ensaios iniciavam com as crianças, depois o grupo, e por fim a companhia. Em seguida, uniam-se também nos ensaios aos sábados, o grupo e a companhia para a coreografia *Construção*.

A divisão das turmas ocorria para melhor organização do espetáculo. Por sua vez, dependendo do estímulo do aluno e da inspiração de Monteiro, os bailarinos podiam apresentar coreografias diferentes de sua turma de dança. Como por exemplo, os bailarinos do grupo podiam apresentar-se em coreografias destinadas à companhia e vice-versa.

Em *Dançando Chico Buarque*, a coreografia da qual eu participei foi *A gota d'água*. Inicialmente, eu não tinha a intenção de participar do espetáculo, por estar afastada das aulas de dança. Durante a montagem, lembro que eu fiz uma visita à professora Monteiro e também as bailarinas que dançavam comigo. Nesse dia, o Grupo Coreográfico estava ensaiando as coreografias *A Banda*, *Samba* e *A Gota d'água*.

Recordo que fiquei tão admirada com as coreografias, movimentos e músicas que senti o desejo de retornar às apresentações e às aulas de dança. Nesse período, eu me encontrava sem tempo disponível para participar dos ensaios, exceto aos sábados. Então, eu pedi à professora Monteiro para que eu pudesse participar de apenas uma coreografia, com a intenção de trabalhar novamente a prática da dança. Monteiro aceitou o meu pedido e me consentiu participar do espetáculo.

Logo, a coreografia *A Gota d'água* já estava em processo de criação. Alguns movimentos já haviam sido criados, e eu fui conhecer e aprender essas movimentações por intermédio das outras bailarinas que me repassavam a dança.

Assim, eu passava algumas horas ensaiando e tentando aprender os movimentos já criados. Enquanto eu treinava, também assistia os ensaios para a apresentação das outras coreografias, que ao observar sentia como se eu fizesse parte também da dança. Eu não iria participar de outras cenas, que não fosse a coreografia a qual eu estava ensaiando, porém era algo que estava em mim e com o mesmo sentimento que eu dançava eu contemplava as outras coreografias.

Durante a criação de movimentos, Monteiro sugeria um gesto coreográfico e, nós, bailarinos tentávamos apreender no corpo. Em alguns momentos, Monteiro

também nos deixava livres para criar movimentações durante as coreografias. Após, tentávamos relacionar esses gestos com o ritmo das canções de Chico Buarque.

As imagens a seguir demonstram os ensaios do espetáculo, realizados no ginásio do Colégio Gentil Bittencourt:

Fotografia 5: Ensaio 1 da Coreografia *A Banda*



Fonte: Arquivo Pessoal. Magali Lobato, 2011

Fotografia 6: Ensaio 2 da coreografia *A Banda*



Fonte: Arquivo Pessoal, Magali Lobato, 2011

No período dos ensaios, Monteiro “vestia-se” além de coreógrafa e diretora, de espectadora particular, para avaliar e analisar a produção das coreografias. Como completa Salles (1998, p. 46):

Nas artes coletivas, como o teatro e a dança, o diretor e o coreógrafo, embora plenamente envolvidos no processo, desempenham, ao longo de todo o percurso, o papel de espectadores particulares. Há, ainda, outras

possibilidades de leituras, anteriores à entrega ao público, que têm um outro tipo de comprometimento com a obra. São as avaliações de curadores e editores, por exemplo.

Dessa forma, Monteiro além de auxiliar a montagem das coreografias tinha o exercício de dirigir e “editar” os movimentos e as cenas coreográficas, no sentido de tornar o espetáculo mais organizado e apreciativo.

Prosseguindo, a montagem da obra iniciou em agosto de 2011 e foi apresentada em Novembro do mesmo ano. Entretanto, algumas coreografias já haviam sido encenadas em outros festivais, bem como continuam em processo.

Assim, o espetáculo foi apresentado na sua forma “pronta” em novembro de 2011, no entanto, avalio que uma obra nunca é finalizada, encontrando-se em constante processo de criação, uma vez que a cada novo ensaio e apresentação, muda-se o ritmo, o local, o estado do corpo, assim como as emoções e os sentimentos do artista, renovando a obra nova a cada apresentação.

A montagem criativa avalia-se como um processo inacabado. Para Salles (1998, p.78):

[...] o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.

Isto posto, a autora argumenta que o processo criativo não representa algo “fechado”, portanto está sujeito a alterações. No espetáculo, as coreografias *Cálice*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Roda Viva e Construção*, já haviam sido repertórios de outros espetáculos, porém mesmo assim, uma obra nunca é produzida de forma igual, pois mesmo que as coreografias já tenham sido apresentadas, o processo de criação para um novo espetáculo difere-se do anterior. Podem conter outros bailarinos, outros movimentos, figurinos, espaços de ensaios e, além disso, sempre se constrói um pensamento novo diante da obra.

Em entrevista, Monteiro (2013) explica: “Eu nunca repito um mesmo espetáculo. Criei certas coreografias que se tornaram repertórios, pois o público gosta e eles dizem que estas coreografias sempre são as melhores. Porém, eu sempre faço um espetáculo com uma roupagem nova.” Logo, verifico que mesmo tendo reapresentações de coreografias, um espetáculo nunca é o mesmo, o que faz ressaltar

o pensamento de Salles, quando aborda sobre o inacabamento da obra, posto que a produção artística encontra-se em constante processo de mudanças e inovações.

Monteiro³⁶ (2014), em entrevista, também afirma: “Eu gosto muito de trabalhar com as obras de Chico Buarque. E cada vez que eu escuto as suas canções eu tenho uma emoção diferente, uma nova interpretação. E assim, as suas canções sempre me inspiram na criação de coreografias.” Desse modo, a coreógrafa relata que sempre, ao escutar as composições de Buarque, estimula-se uma emoção diferente. Tal fato faz parte do processo criativo, visto que apesar de Monteiro tentar produzir a mesma coreografia, mudam-se as emoções e interpretações do artista e do público que contempla a obra.

A bailarina Veiga (2014) participou das outras versões das coreografias citadas. E sobre *Construção* relata que:

[...] eu pude dançar com várias bailarinas, então quer dizer a interpretação da coreografia era outra. A coreografia era a mesma, mas a interpretação era outra. Então, para mim que dancei todas as versões foi muito bom. Bem gratificante dançar. E é diferente o que tu sentes e o que tu passas. Até porque tu vais amadurecendo, também pelo fato de já ter dançado, então pra mim é bom. A coreografia é muito forte, muito intensa. Então, é como se tu sempre tivesses dançando pela primeira vez, tu não cansas. Apesar de ela ser uma coreografia bem técnica e bem trabalhada, eu tenho gratificação em dançá-la. Apesar de eu já ter dançado todas as versões, se ela pedir para que dance de novo, não tem problema algum [...]

Diante disso, a bailarina Simone Veiga conta de sua experiência ao dançar as diferentes versões de *Construção*. A partir do pensamento de Veiga, conclui que apesar dos movimentos coreográficos serem os mesmos, a dança tornou-se outra. Mudaram os bailarinos, o cenário, o figurino, o espaço, as reflexões dos artistas e dos espectadores, o que faz ressaltar o inacabamento da obra. Nesse sentido, enfatizo novamente, então, que uma obra torna-se renovada a cada apresentação.

³⁶ MONTEIRO, Maria Auxiliadora. Entrevista concedida à autora, no Colégio Ipiranga, em 24 de fevereiro de 2014, Belém-Pará.

4 ANÁLISE DO ESPETÁCULO *DANÇANDO CHICO BUARQUE*

Não. Não sei se é um truque banal. Se um invisível cordão sustenta a vida real. Cordas de uma orquestra. Sombras de um artista. Palcos de um planeta. E as dançarinas no grande final. (BUARQUE; LOBO - O CIRCO MÍSTICO, 1983)

Considero a arte como uma linguagem de expressões, uma vez que por meio de uma obra, o artista expõe e comunica sentimentos. Desse modo, uma emoção real ou idealizada é manifestada em formas artísticas.

Nesta seção, comento sobre a expressividade na cena da dança. Trago uma abordagem sobre o procedimento da montagem dos figurinos e do cenário no espetáculo *Dançando Chico Buarque*, assim como descrevo os gestos artísticos encenados na coreografia *Construção*, para refletir sobre as suas possíveis interpretações.

4.1 Corpo dançante: expressividade em cena

O artista expressa os seus sentimentos por meio da Arte. Observo que na dança esses sentimentos são configurados em movimentos corporais que são dotados de interpretações. Gil (2001, p. 104) aponta que:

Qualquer coisa de muito especial acontece na dança: o facto paradoxal daquele que olha compreender imediatamente <<o sentido>> do movimento dançado. Tratar-se-á de uma significação precisa? Suponhamos que não, suponhamos pelo contrário que os gestos que se vê são <<abstractos>>, quer dizer desprovidos de sentido definido, traduzível na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido.

O autor argumenta que os movimentos corporais são repletos de significações. Um gesto não se manifesta de forma isolada e indiferente, por sua vez apresenta diferentes sentidos. Assim, na dança, cada movimento apresentado no palco são referências de significados, tanto para o artista quanto para o público.

Le Breton (2009, p. 39) aborda que:

Os inumeráveis movimentos corporais empregados nas interações (gestos, mímicas, posturas, deslocamentos, etc) enraízam-se na afetividade individual. Da mesma forma que a pronúncia de uma palavra ou o silêncio numa conversa, eles nunca são neutros ou indiferentes, manifestando uma atitude moral em relação ao mundo e oferecendo ao discurso ou ao encontro uma corporeidade que lhes acrescenta ulteriores significações.

Logo, o corpo do bailarino demonstra sentimentos para serem comunicados ao espectador, que este pode interpretar e refletir de uma forma semelhante ou diferente as emoções do bailarino. Portanto, o pensamento que Le Breton aponta é que o corpo comunica expressões. Da mesma forma que são pronunciadas as palavras, o corpo humano é capaz de se manifestar por meio de suas movimentações.

Além disso, percebo que esses sentimentos expressos na arte surgem a partir de uma relação social. Como afirma Le Breton (2009, p. 113): “o sentimento manifesta uma combinação de sensações corporais, de gestos e de significações culturais apreendidos por intermédio das relações sociais.” Com base no autor, entendo que por meio dos sentimentos, surgem as diferentes formas de expressões. Avalio que essas emoções nascem através das relações sociais, visto que as situações de relacionamento humano, os diferentes acontecimentos na sociedade, definem sentimentos que podem ser expressos na arte.

Facina (2004, p. 30) afirma que: “[...] a obra de arte possui uma estrutura homóloga à do espaço social em que o autor se situa. [...]”. Além disso, Facina (2004, p. 28) argumenta que: “Nessa concepção, as obras de arte são tidas como expressão da individualidade e da singularidade do artista-gênio, [...]” Nesse sentido, a obra possui uma estrutura semelhante a do espaço que o autor vive, ou seja, as produções artísticas versam sobre o ambiente em que os autores situam-se.

O autor Becker (2009, p. 129) sugere que:

Muitas das obras de arte podem ser consideradas – e seus produtores muito provavelmente pretenderam isso – descrições literais de algum fato social, a descrição verificável de uma organização social particular em tempo e lugar particulares. [...] A verdade presumida da representação artística de um fato social é um elemento essencial em nossa apreciação da obra como arte.

Diante desse pensamento, analiso a obra de arte como um meio de representar interpretações da realidade, isto é, a obra traduz uma dimensão do ser humano diante do que é real. Constitui uma complexidade de imagens que estão na mente e que relacionam o homem com as suas experiências. Dessa forma, a arte aproxima a realidade, mostrando sentidos para o público.

Penso que a arte está relacionada com a história do homem na sociedade, ou seja, ela é essencialmente ligada a um determinado contexto social. Diante disso, vejo que uma obra representa reflexões sobre uma construção social, tendo em vista

que está em comunhão com os fatores históricos e cotidianos dentro de uma vivência. Portanto, as condições sociais influenciam as criações artísticas.

Para Petrella (2006, p. 209): “A arte é um meio de comunicação social cuja função deveria ser a de transmitir e de conscientizar acerca das grandes idéias e das grandes falhas da época em que o artista atua.” Assim, uma obra pode destacar situações sociais e trazer representações de forma interventiva e crítica sobre um dado contexto, que pode estimular o público a refletir também sobre a sua sociedade e realidade.

Desse modo, o artista não é imune às influências do meio social em que vive. É um ser histórico, com um determinado contexto sociocultural e com um passado de experiências que repercutem na obra.

Semelhantemente, percebo que ocorreu o mesmo com o pensamento artístico de Chico Buarque, tal como de bailarinos da Dança Moderna, pois eles expressaram os seus sentimentos a partir de suas vivências e acontecimentos que estimularam as suas produções artísticas.

Por exemplo, Martha Graham também se inspirava nos acontecimentos de sua sociedade para a criação das coreografias. Um dos seus primeiros trabalhos artísticos foi a coreografia *Revolt* produzida no ano de 1927. Segundo Craine e Mackrell (2010), esta obra foi dançada em Nova Iorque e representava sentimentos de revoltas sobre as injustiças humanas. Além desta, a obra *Heretic* foi apresentada em 1929, dançado por Graham e a sua companhia de dança, a qual abordava também sobre injustiças, bem como expressões de luta contra imposições e opressões.

Baseado nesse pensamento, ressalto que os artistas criam as suas produções a partir de suas vivências. Avalio que Monteiro, ao criar o espetáculo *Dançando Chico Buarque*, demonstrou a intenção de levar ao público indagações sobre as dificuldades que o povo brasileiro enfrenta no país, enfatizadas nas composições de Buarque.

Na montagem do espetáculo, Monteiro como coreógrafa e produtora da obra, trabalhou com seus bailarinos meios de expressão na cena que revelassem sentidos e interpretações para o espectador.

Sobre a expressão Ferreira (1986, p. 744 apud LEAL, 2006, p. 51) argumenta que:

Expressão é a maneira como o gesto, a voz ou a fisionomia traduzem ou revelam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral, energia, vigor, entonação especial ou características com que se pronuncia uma palavra, uma frase etc. Todo ser humano, partindo destas definições é expressivo em cada ação, reveladora de sua totalidade humana: pensamento,

sentimentos, ações, emoções... Expressar significa exprimir; expressivo, que exprime bem o que quer dizer; significativo. Exprimir significa dar a entender, conhecer, revelar, manifestar, enunciar por palavras ou gestos, significar.

Isto posto, a expressão releva manifestações de pensamentos. Analiso que todo o ser humano é expressivo, uma vez que ele é dotado de sentimentos e de emoções. Dessa forma, a arte propicia o espaço para que o homem se manifeste e ao mesmo tempo, desperte também sentimentos em quem contempla a obra.

A arte pode assumir a condição de expressão tanto de uma experiência pessoal, como também do mundo exterior do artista. Apresenta-se ao público, por conseguinte, como uma concepção individual.

Compreendo que na arte pode-se expressar o sentimento do próprio artista, assim como sentimentos que são imaginados, idealizados e pensados para a cena, na intenção de despertar indagações no público.

Diante disso, percebo que o trabalho de expressividade para o espetáculo *Dançando Chico Buarque* deu-se de modo gradativo, pois Monteiro primeiramente estimulava a expressão dos bailarinos de forma livre e, aos poucos, ela ia sugerindo outras possibilidades de interpretações nas coreografias.

A bailarina Veiga (2014) comenta que:

A princípio ela deixava mais livre, e a gente mesmo ia colocando. Já mais no final que ela passava exatamente o que ela queria. Mas a princípio ela deixava nós sentirmos a música e a coreografia. Então, ela não colocava logo de princípio o que ela queria. E aí sim, depois ela ia “moldando”, vamos dizer assim, para chegar ao resultado final.

Nesse sentido, os bailarinos de Monteiro tentaram demonstrar em cena sentimentos que foram pensados e presumidos para despertar reflexões no público. Leal (2006, p. 52) afirma que:

Um artista constrói uma coreografia inspirada em um contexto de guerra, não precisa ter, realmente, vivido uma guerra. Um movimento coreográfico expressivo num contexto de angústia, não necessariamente parte de um sentimento de angústia do bailarino. A expressão artística revela, traz uma entonação especial a um sentimento, uma emoção, um pensamento... um contexto criado pelo coreógrafo para se expressar.

Penso que em *Dançando Chico Buarque*, a coreógrafa junto de seus bailarinos, não precisou conhecer a pessoa de Chico Buarque para criar, inspirada em

suas obras. Bem como, os bailarinos não precisaram viver o contexto social que o Brasil enfrentava na época, durante a composição das canções de Buarque.

Por exemplo, entendo que a coreografia *Cálice*, ressalta reflexões sobre o período da Ditadura Militar enfrentada pelos brasileiros. Diante disso, os bailarinos de Monteiro não viveram esse momento social, por sua vez, a partir de interpretações, o artista pode idealizar sentimentos e expressá-los em cena. Assim como na coreografia *Construção*, os bailarinos não precisaram experimentar na realidade, a vida de um trabalhador na construção civil, porém por meio de reflexões, imaginações e questionamentos, foi pensado como se dava o cotidiano do trabalhador na sociedade, na tentativa de despertar no público questionamentos sobre as dificuldades que ainda se encontram no país.

Monteiro (2014), em entrevista, relata que: “Para a composição da coreografia *Construção*, eu tentei colocar-me no lugar do trabalhador. A música de Buarque sempre me emociona e com isso tento trazer os sentimentos do trabalhador para a cena.” Logo, ao pensar a coreografia, Monteiro imaginou os sentimentos que o operário da construção civil experimenta diante da realidade. Desse modo, vejo que a partir de reflexões, a arte pode exprimir emoções vividas pelo próprio artista ou ele pode colocar-se no lugar do personagem e manifestar tais sentimentos.

Leal (2006, p. 53) argumenta que:

A arte expressa sentimentos humanos por meio da criação, ou seja, de uma construção. Ainda que esta parta do próprio sujeito artista, a partir do momento em que o material do artista é manipulado, elaborado; ou seja, criado, deixa de cumprir uma função expressiva espontânea, sintomática, para cumprir uma função expressiva simbólica na arte.

Portanto, uma obra de arte expressa e comunica sentimentos vivenciados ou idealizados pelos artistas, provocando em quem observa sentidos, interpretações e significações.

4.2 Figurinos e cenários

Os figurinos em um espetáculo de dança são as vestimentas que os bailarinos utilizam para representar as suas cenas. Cada elemento que compõe o figurino apresenta diferentes sentidos. As formas, os volumes, as cores são elementos visuais que se unem com as coreografias e formam a obra.

O figurino é um dos elementos que compõem o espetáculo, além da presença dos bailarinos, cenários e iluminação. Esses elementos devem dialogar na obra, para que haja um espaço cênico harmonioso e coerente com o objetivo da cena.

O autor Ottoni (2009, p. 53) reflete sobre a importância do figurino em uma peça teatral e afirma que:

O figurino de uma peça é um dos recursos de maior visibilidade e que contém um grande poder sobre a imaginação do espectador. Como na arte cênica teatral os recursos de imagem não dispõem de tantas facilidades e exploração quanto no cinema ou na televisão; No teatro o figurino e vestimenta seriam uns dos itens que mais poderiam ser explorados pelos 'membros' de uma produção.

Fundamentado neste argumento, correlaciono com a dança, pois da mesma forma, em um espetáculo de dança, o figurino também apresenta um recurso de maior visibilidade e imaginação para o espectador. Vejo que a sua presença, torna a coreografia e a obra mais completa.

A escolha do figurino está relacionada com o sentido da coreografia, isto é, com o sentimento a ser transmitido e contemplado. Na dança, o figurino conversa com o movimento, por meio de suas cores, modelos e texturas. Com a utilização deste, o espectador pode interpretar vários significados e o sentido da coreografia, em comunhão com os demais elementos cênicos e a trilha sonora anunciada.

Os figurinos do espetáculo *Dançando Chico Buarque* foram confeccionados por Suenne Veiga, a qual trabalha aproximadamente vinte anos, ao lado de Monteiro. Assim, as vestimentas são pensadas por ambas profissionais e refletem em interpretações para as coreografias.

Monteiro (2013) diz que:

Os figurinos do espetáculo se relacionam com as histórias das músicas. Eu trabalho atualmente com a figurinista Suenne Veiga, e nós já trabalhamos juntas há uns vinte anos. Eu digo para ela como eu quero o figurino e ela pesquisa o modelo, o tecido e as cores. Então, nós conversamos, ela desenha o modelo e depois ela traz para a minha aprovação, mas a essência maior do figurino é ela quem faz [...]. Considero que as nossas opiniões se relacionam, eu digo que é um casamento de ideias. Eu gosto do que ela cria e combina com o meu pensamento, para as coreografias.

Na coreografia *Construção*, o figurino foi apresentado por uma vestimenta nas cores azul escura e branca. O figurino foi constituído então, por uma camiseta na cor branca, porém com partes pintadas com tinta *spray*, o qual interpreto para dar a

impressão das bailarinas serem os trabalhadores, e estarem “sujos de cimento”, por exemplo.

Além disso, o figurino trazia uma bermuda na cor azul escura, com o lado direito da perna menor que a outra, o qual refletiu que pelo exercício físico e cansativo do trabalhador, a sua vestimenta desgasta-se e não há a preocupação em valorizar a qualidade do uniforme de seu trabalho. A imagem abaixo esclarece o figurino da coreografia *Construção*:

Fotografia 7: Figurino da coreografia *Construção*



Fonte: Arquivo Pessoal, Adriana Di Marco, 2011

Em entrevista, Monteiro (2013) aborda que:

Em *Construção* eu quis falar sobre a vida do operário. Mostrei na coreografia o ambiente da construção, a rotina, o amanhecer, quando o operário coloca o seu uniforme e vai para as máquinas. O companheirismo dos trabalhadores, no momento em que passa o tijolo para o colega. Então, foi nesse sentido, de mostrar o ambiente da construção.

A canção *Construção* foi lançada também no período da Ditadura Militar no Brasil, em meio à censura e às perseguições políticas. A letra retrata a narração de um trabalhador da construção civil, morto no exercício de sua profissão. Compreendo

que a letra critica as condições de trabalho no país capitalista, que mantêm os trabalhadores em um exercício mecânico e sem valorização na sociedade.

A partir disso, observo que o figurino da coreografia *Construção* representa a vestimenta que o trabalhador brasileiro utiliza no seu cotidiano, para demonstrar na dança, a desvalorização e a vida enfadonha que ele leva no país.

Com relação ao cenário do espetáculo, foi apresentado por uma cortina na cor vermelha de fundo, e com um quadro ressaltando o nome do espetáculo *Dançando Chico Buarque*. Analiso que foi um cenário aparentemente “simples”, no entanto reflito que ele foi confeccionado desse modo, para não ofuscar os movimentos coreográficos dos bailarinos em cena. Contudo, em entrevista Monteiro (2013) explica que:

As construções dos cenários dependem do momento e também dependem do espetáculo. Eu quis em *Dançando Chico Buarque* deixar apenas exposto o tema do espetáculo. Com este cenário eu quis passar a época das criações das músicas de Chico Buarque, ou seja, eu quis mostrar o período do silêncio, do discurso calado, o tempo das manifestações sem escuta. Então, esse cenário feito de forma mais “simples”, foi para demonstrar a repressão, o vazio, o mudo, o sério.

Percebo, então, que os cenários de um espetáculo também trazem diferentes interpretações. Monteiro (2013) diz que a montagem do figurino depende da intenção do espetáculo. No caso de *Dançando Chico Buarque*, ela quis reforçar com o modelo do cenário, a época da repressão e do silêncio vivenciado pelo artista Chico Buarque, na época da Ditadura Militar.

Na coreografia *Construção*, entrou em cena um andaime³⁷, utilizado na construção civil. Como indica a fotografia a seguir:

³⁷ Andaime: Termo utilizado para designar uma estrutura montada para sustentar algo.

Fotografia 8: Andaime



Fonte: Arquivo Pessoal, Adriana Di Marco, 2011

Observo que a utilização desse andaime teve como finalidade mostrar a impressão da construção de uma edificação, representando o cotidiano do operário, ressaltado na interpretação da letra da música de Chico Buarque.

Portanto, os figurinos de *Dançando Chico Buarque* foram confeccionados a partir do sentido das coreografias e a interpretação das composições de Buarque. Entendo que os figurinos fizeram parte da obra como um material cênico essencial para a composição do espetáculo, assim como o cenário e os elementos cênicos contribuíram para a concretização da obra de forma mais estética, artística e expressiva.

O espetáculo *Dançando Chico Buarque* foi apresentado no Teatro Margarida Schivasappa e no Teatro Estação Gasômetro, em Belém do Pará. Ambos os teatros proporcionam espaço para programações culturais, com projetos que visam ampliar a visibilidade da cultura artística, na cidade de Belém.

A direção geral e artística do espetáculo foi de Auxiliadora Monteiro. A sonoplastia e iluminação foram direcionadas pelos teatros. As músicas apresentadas foram organizadas por Eduardo Carpinteiro. E a cenografia foi produzida por Heloíse

Bouças. Tais profissionais auxiliaram na apresentação do espetáculo, tornando a obra mais contemplativa.

4.3 Análise dos gestos artísticos da coreografia *Construção*

Durante a montagem do espetáculo *Dançando Chico Buarque* foram surgindo dúvidas, anseios, dificuldades e questionamentos que fazem parte do processo de criação.

Para a composição das coreografias, Monteiro selecionou as canções referentes às produções de Buarque, as quais ela considerava pertinentes para a criação das danças. Dessa forma, reflito que mesmo a maioria das músicas selecionadas para o espetáculo, terem sido produzidas no início da carreira de Chico Buarque, ainda fazem referência às dificuldades que encontramos atualmente no país.

Como exemplo, a Ditadura Militar encerrou por volta de 1980, por sua vez será que ainda no Brasil não se vive uma ditadura? Será que o país ainda não é regido por governantes de forma autoritária? Além disso, a música *Construção* também foi criada no início da carreira de Buarque, porém observo que até hoje se encontram situações de desgastes na profissão do trabalhador da construção civil. Logo, acredito que ainda se vive no Brasil, as mesmas dificuldades refletidas nas composições de Buarque, criadas décadas atrás. Assim, no espetáculo os bailarinos dançam realidades ocorridas mais que ainda estão presentes na sociedade.

Diante dessas reflexões, foram pensados os movimentos coreográficos para a montagem do espetáculo. Foram executados movimentos técnicos da Dança Moderna, demonstrando que essa dança, apesar de se caracterizar como uma linguagem codificada de movimentos, revela sentimentos e expressões. Além disso, gestos cotidianos transfigurados foram para a composição das coreografias, tornando a obra mais passível de apreciação.

Compreendo, então, que na montagem de uma coreografia fundamentada na Dança Moderna é possível expressar-se a partir de movimentos técnicos e criar também gestos transfigurados sem implicar na expressividade dos bailarinos e sem deixar de se caracterizar como Dança Moderna.

As coreografias do espetáculo *Dançando Chico Buarque* foram produzidas de modo gradativo e a criação dos movimentos normalmente seguia a sequência da música de Buarque. Alguns movimentos técnicos da Dança Moderna foram criados

por Monteiro e apreendidos no corpo dos bailarinos. E para a criação de gestos transfigurados, Monteiro instigava seus alunos a refletirem como seriam as movimentações que representassem os seus sentimentos diante das interpretações das canções.

Nesta pesquisa, detenho-me na coreografia *Construção* analisando os gestos pensados a partir da abstração de movimentos, bem como os movimentos técnicos da Dança Moderna.

Construção foi trabalhada por Monteiro, inicialmente na década de noventa, para a apresentação do espetáculo *Tributo a Chico Buarque*, que também ressaltava as obras do artista. Desse modo, a coreografia citada foi encenada outras vezes com bailarinos novos, em diferentes espaços e com diferentes emoções.

Considerando que alguns movimentos foram criações anteriores ao espetáculo *Dançando Chico Buarque*, sempre se torna novo, tanto para quem participa pela primeira vez do processo criativo, quanto para quem vivenciou a criação da dança em outras versões.

Na apresentação da coreografia pesquisada não houve a presença de bailarinos do sexo masculino. Desse modo, *Construção* foi encenada por bailarinas de Monteiro, que já haviam apresentado versões anteriores e outras que estavam experimentando pela primeira vez o processo de criação.

Nessa dança, Monteiro então, tentava lembrar alguns movimentos que já haviam sido criados, e também estimulava as bailarinas a pensarem gestos do cotidiano do trabalhador e transfigurá-los para a cena coreográfica.

Ao analisar a dança apresentada em sua forma “pronta”, utilizando em cena os figurinos, cenários e os demais elementos cênicos, percebo que a coreografia *Construção* iniciou com as bailarinas entrando no palco, na ausência da trilha sonora, e montaram em conjunto o andaime. Depois de montado, algumas bailarinas posicionaram-se em volta e outras em cima do andaime, de forma deitada e outras sentadas. A imagem ilustra o início da coreografia:

Fotografia 9: Início da coreografia *Construção*

Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Interpreto que nesse momento ocorreu uma representação do operário quando chega ao seu local de trabalho, posto que eles montam juntos os equipamentos e os materiais que irão ser utilizados no dia, porém chegam já enfadados, por conta do cansaço físico que a profissão conduz.

Penso que nessa cena coreográfica, ocorreu então, uma conversão semiótica, pois o caminhar artístico das bailarinas e a montagem do andaime podem refletir, no andar do cotidiano do funcionário quando chega ao seu ambiente de trabalho. Nesse sentido, percebo que sucedeu uma mudança na qualidade e função dos gestos, resultando na conversão semiótica. O que significa dizer que o gesto cotidiano de função prática, na cena apresenta como dominante a função artística.

A seguir, iniciou um som de batidas fortes que remetiam ao barulho de uma construção. Como o som da batida do martelo, o som da utilização da furadeira, que são instrumentos usados pelo operário da construção civil. Nesse momento, as bailarinas começaram a sair da posição do andaime, de modo paulatino, realizando movimentos abstraídos do cotidiano do trabalhador. Como exemplo, uma das bailarinas realizou movimento que aparentava carregar o tijolo, outra executou gestos como se estivesse batendo com um martelo, outra interpretou o manuseio da pá, outra a utilização do pincel. Logo, as bailarinas que “deixavam” o andaime

realizavam esses movimentos que foram abstraídos da rotina do operário, de forma repetitiva.

Elas caminhavam pelo palco e durante uma breve batida da música, paravam e apenas executavam a movimentação abstraída. Outras bailarinas permaneceram dançando no andaime, em ritmo semelhante as que caminhavam no palco, até a finalização da coreografia, representando também o trabalho de uma construção. A fotografia abaixo demonstra a cena coreográfica:

Fotografia 10: Saída do andaime



Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Nesta cena, noto que incidiu novamente a conversão semiótica, pois o movimento de utilizar o martelo, o pincel do trabalhador ou o movimento de carregar o tijolo, são gestos cotidianos do operário, que possuem função prática, contudo, esses gestos, ao serem transfigurados para a cena coreográfica sua função dominante torna-se artística.

Loureiro (2007, p. 19) aborda que: “De certa maneira, a conversão semiótica é promovida por um gesto de transgressão, resultante de um estado atual por outro que se lhe superpõe e substitui.” Assim, a conversão semiótica surge quando existe uma substituição na qualidade simbólica do gesto que se transfigurou para outro contexto, que neste caso, configurou-se para a cena artística.

Prosseguindo, as bailarinas que caminhavam no palco foram saindo de cena, ainda realizando as movimentações de forma repetitiva. Ao iniciar a música de Chico Buarque, *Construção*, as bailarinas que haviam saído, retornaram ao palco realizando movimentações de ondulações no corpo e, em seguida, separaram-se no espaço em fileiras intercaladas, permanecendo de costas para o público. Nessa sequência coreográfica, as bailarinas exploraram o nível alto do espaço, executando movimentações de braços, assim como o nível baixo deitando o corpo no solo, com as pernas levantadas e estendidas.

Depois, elas elevaram o corpo e realizaram pequenos saltitos, juntamente com a movimentação de braços. Seguidamente, dividiram-se em grupos, executando movimentos divergentes e característicos da técnica de Horton. Como retrata a imagem:

Fotografia 11: Movimentos característicos da técnica de Horton



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Nesse movimento, as bailarinas que se encontram à esquerda da imagem, realizavam a movimentação *Flat Back Forward*, que se traduz, segundo Macara, Monteiro e Pinto (2012), por plano frente para trás. Esta movimentação é executada com o tronco alongado e inclinado para baixo em um ângulo de 90°, movimentação característica da técnica de Dança Moderna de Lester Horton. O grupo ao lado direito da imagem, realizava movimentações de torção do corpo com braços estendidos, representando também gestos característicos de Horton.

Interpreto a intenção dos movimentos executados por grupos distintos na coreografia, como uma representação das diferentes funções do trabalhador diante de uma construção, tendo em vista que eles realizam diversas atividades na sua profissão, porém todos se dedicam em conjunto.

Por exemplo, no ambiente de construção, enquanto um trabalhador coloca o tijolo, o outro prepara o cimento, o outro trabalha com o serrote, e assim todos realizam procedimentos diferentes, no entanto de forma unida. Com base nisso, observo que a separação por grupos e a realização dos movimentos representou essa rotina do trabalhador.

Em seguida, as mesmas bailarinas que dançavam fora do andaime, viraram-se de frente para o público, exploraram movimentações de braços, pequenos giros e executaram o movimento de inclinar o tronco para baixo, levantando a perna direita atrás, estendida com o pé flexionado, fazendo movimento circular. Esses gestos foram realizados em um ritmo acelerado, o qual analiso como a representação de um movimento mecânico, para refletir a questão do desgaste do operário, quando em sua profissão trabalha-se de forma exaustiva.

Logo após, as bailarinas executaram uma queda no solo, viraram o corpo e trabalharam no nível médio do espaço, executando movimento de *Contraction*, gesto característico da técnica da Dança Moderna de Martha Graham.

A *Contraction* traduz-se por contração. Compreende ao movimento de expiração do corpo humano e configura o movimento de máxima tensão que retém a energia interna do corpo. Executa-se assim, uma contração dos músculos abdominais com reclinção da pélvis. O *release* segue o movimento correspondendo a inspiração e a liberação da energia, ocorrendo um relaxamento do corpo humano. Entendo que para Graham, a contração do corpo representava as tristezas e a dor que o ser humano sente em suas vivências.

Assim, Monteiro utilizou a movimentação de *Contraction* na coreografia. As imagens a seguir ilustram a execução dos movimentos:

Fotografia 12: Execução de movimento no solo



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Fotografia 13. Movimento de *Contraction*

Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Verifico que esses movimentos foram utilizados para representar o cansaço físico e emocional do trabalhador. Interpreto a *Contraction* como a dor, o desgaste e a exaustão que o operário sente no exercício de sua profissão.

Correlaciono a reflexão desse gesto também com o pensamento de Kaeppler (2013) uma vez que a autora realiza uma análise do movimento coreográfico a partir de uma divisão em categorias semânticas.

Dessa forma, observo que os *Kinemas*, como Kaeppler (2013) aborda, referem-se à unidade mínima de movimento sem significado. Nesse sentido, entendo os *Kinemas*, no movimento da coreografia, a partir da ação das bailarinas com a queda no solo, sendo assim uma preparação para o movimento de contração.

Os *Morfokinemas* para Kaeppler (2013) são as menores unidades de movimento com significado, logo, vários *kinemas* formam os *morfokinemas*. Na coreografia, por exemplo, verifico os *morfokinemas*, como a saída do solo, a virada do corpo até chegar aos *motivos* como denomina Kaeppler (2013) os quais são sequências gramaticais de movimento, formadas por *kinemas* e *morfokinemas*.

Desse modo, na coreografia analiso os *motivos* com a combinação dos *kinemas* e *morfokinemas*, que seriam desde a queda das bailarinas no solo até a chegada ao movimento de *contraction* característico da técnica da Dança Moderna de Martha Graham. Tal sequência de movimentos inclui o *Corema*, que remete a formação da coreografia.

Como afirma Kaeppler (2013, p. 91):

Motivos e Coremas são combinados para formar uma determinada dança, ou seja, uma coreografia específica, que pode ser pré-elaborada ou improvisada/espontânea, de acordo com o gênero – cujos elementos estruturais prescritivos são provenientes dos baixos níveis de organização da dança – e com os elementos externos ao movimento da dança. São nomeados em consonância com as categorias etnosemânticas.

Então, os *motivos* formam o *Corema*, o qual corresponde à criação de uma coreografia improvisada ou pré-elaborada. Classifico *Construção* como uma coreografia pré-estabelecida, em que os movimentos artísticos foram criados antes de ir para a cena.

Em seguida, na coreografia, as bailarinas realizaram o movimento de andar apressadamente em diferentes direções do espaço. Vejo que essa caminhada simula a pressa dos trabalhadores em terminar o serviço em tempo hábil, ou a pressa para não chegar atrasado ao trabalho. Analiso que nesta cena houve também uma abstração de movimentos, pois o gesto da caminhada no dia a dia do trabalhador difere da caminhada em cena, a qual se atribui função estética e artística.

Segundo Mendes (2004, p. 96):

Deste modo, o gesto cotidiano, em determinadas situações, também não deixa de possuir apelo estético, porém este não é artístico. No caso da arte,

esse apelo é algo que se estabelece não somente pela atitude estética do seu executor, mas pelo valor estético atribuído à sua execução, que é artística e esteticamente contemplável.

Com base nesse pensamento, o gesto cotidiano não deixa de apresentar o seu valor estético, contudo ele não é artístico, posto que não faz parte da cena. No momento em que esse gesto é abstraído e transfigurado para o palco, ele se torna também artístico, tendo assim a presença da conversão semiótica.

Após a apresentação desse movimento na coreografia, no momento em que iniciou a letra da música *Construção*, as bailarinas viraram de frente para o público e iniciaram movimentos em conjunto. Enquanto isso, as outras bailarinas permaneceram dançando no andaime, fazendo gestos que representavam o serviço do trabalhador.

As bailarinas que estavam de frente para o público, fora do andaime, em conjunto, realizaram movimentos circulares com os braços alongados, descendo o tronco do corpo até chegar à posição nomeada *Forward Table* (frente para a mesa) característica da técnica da Dança Moderna de Horton. Como mostra as fotografias a seguir:

Fotografia 14: Realização do *Forward Table*



Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Fotografia 15: Culminância do movimento *Forward Table*

Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Nesse movimento, a perna ergueu-se ao nível do quadril com o joelho inclinado na formação de um ângulo de 90°. O tronco do corpo posicionou-se levemente inclinado e braços estendidos ao lado do corpo.

Analiso esse movimento relacionando-o também com o pensamento de Kaeppler (2013), posto que percebo que os *Kinemas*, seriam os movimentos de preparação para o *Forward Table*. A união de vários *Kinemas* formam os *morfokinemas* que na coreografia seria a sequência de execução do movimento, até chegar aos *motivos*, que na dança analiso a formação do *Forward Table*, o qual compreendo como a culminância do movimento. E dentro dos *motivos* tem-se o *Corema*, que traduz as séries de movimento da coreografia *Construção*.

Logo depois, as bailarinas que dançavam fora do andaime executaram movimentos de inclinação e ondulação do tronco do corpo, sucessão de pequenos chutes e o empurrar com as mãos. Reflito sobre tais movimentos, associando-os com uma insatisfação do trabalhador com a sua profissão, no sentido do desgaste que ele sente em sua rotina, bem como a sua desvalorização na sociedade.

A seguir, no verso da canção de Buarque (1971): “[...] subiu a construção como se fosse máquina [...]”, as bailarinas formaram grupos e realizaram uma sequência de movimentos com braços e pernas de forma repetitiva. Como apresenta a imagem:

Fotografia 16: Cena da máquina



Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

O grupo que se encontrava no meio do espaço cênico executava o movimento da técnica de Horton que segundo Macara, Monteiro e Pinto (2012), denomina-se *Front T*, no qual o tronco do corpo inclina-se para frente em um ângulo de 90°, e o movimento da perna para trás forma uma linha reta com o corpo. As bailarinas dos outros grupos formaram “desenhos corporais” que a meu ver representaram o funcionamento de uma máquina. Em uma analogia com a profissão do trabalhador, uma vez que ele executa o mesmo trabalho de forma repetida, mecânica e desgastante. Diante disso, a sequência coreográfica trouxe para a cena significações da rotina do operário.

Como afirma Mendes (2004, p. 100-101):

[...] No caso da dança o artista (coreógrafo/bailarino) capta as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação, bem como a partir de suas referências pessoais, condições culturais e de todas as impregnações que o cercam, tornando-as visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais.

Assim, o artista consegue interpretar as realidades que o cercam no cotidiano, por meio de suas observações, percepções e sensibilidades. E com isso, torna visível na dança essa realidade a partir dos gestos coreografados.

No decorrer da coreografia, no momento que a música de Buarque (1971) diz: “[...] ergueu no patamar quatro paredes sólidas. Tijolo com tijolo num desenho mágico [...]”, as bailarinas ficaram em posição emparelhada, a qual associa à parede construída pelo trabalhador. As bailarinas chegaram nessa posição executando pequenos saltos no ritmo da música, e seguiram realizando uma série de movimentos de braços e pernas.

Em seguida, ainda de forma emparelhada, as bailarinas deram as mãos formando uma “corrente” com os braços e outras se debruçaram por cima dessa corrente. Como exibe a imagem abaixo:

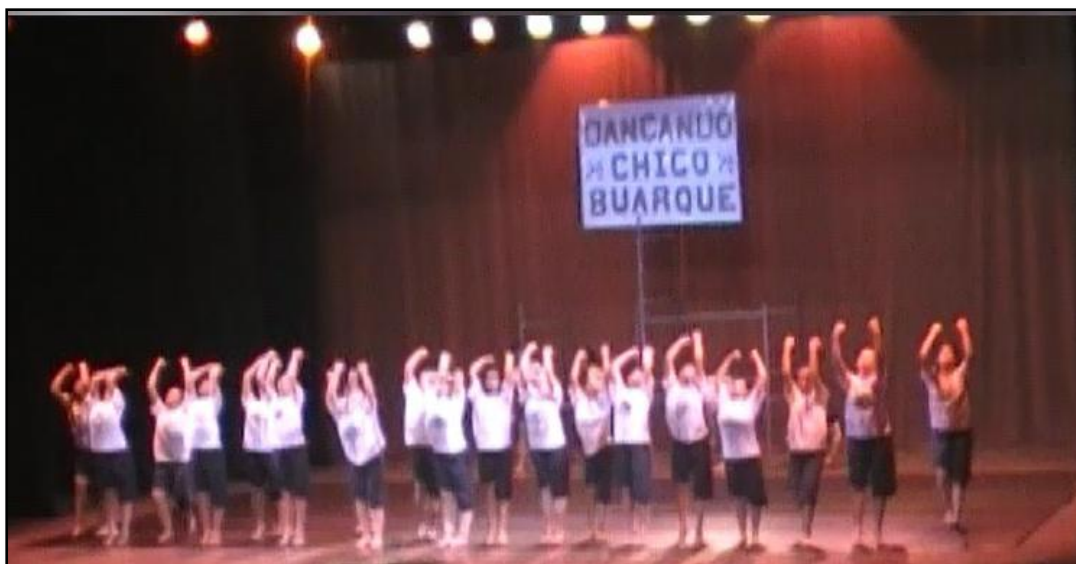
Fotografia 17: Parede



Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Nesse movimento, as bailarinas realizaram o gesto de batida dos pés, o qual faz lembrar o som da utilização do martelo, instrumento usado pelo trabalhador. Além disso, percebo que o debruçar das bailarinas simulou o cansaço físico do operário. E as mãos em “corrente”, refletiram sobre o companheirismo, que os trabalhadores demonstram entre si, pois mesmo com as dificuldades vividas no cotidiano, eles prosseguem de forma unida.

Logo após, as bailarinas executaram novamente o movimento de *Contraction*, característico da Dança Moderna de Graham, porém, agora com os braços levantados e o corpo no nível alto do espaço. A fotografia a seguir enfatiza a movimentação:

Fotografia 18: *Contraction*

Fonte: Arquivo Pessoal. Adriana Di Marco, 2011

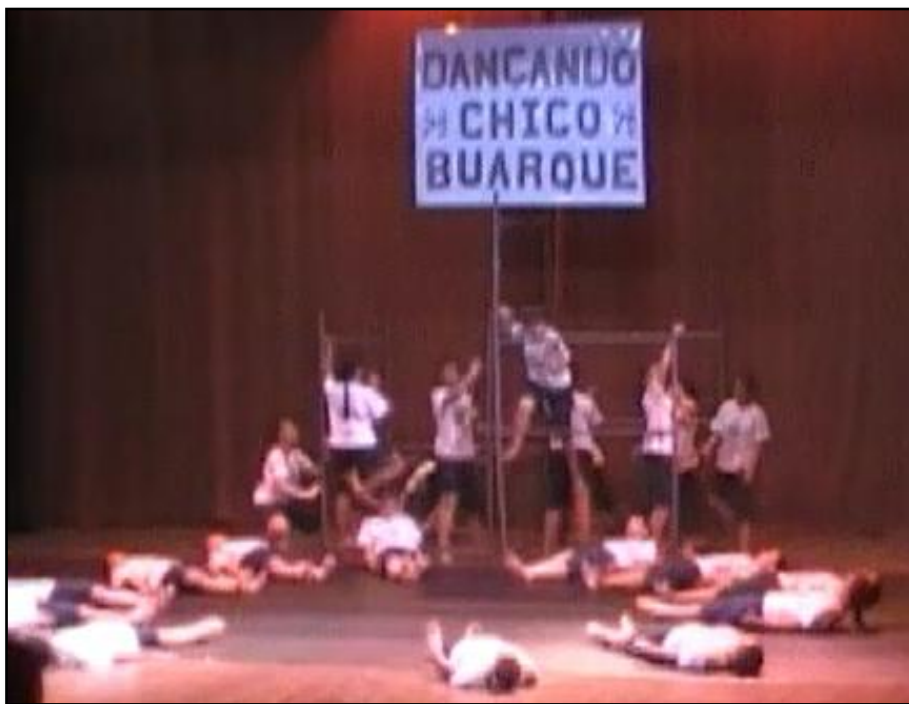
Interpreto que esse movimento simboliza também a dor do trabalhador brasileiro, a angústia, e a aflição diante de sua profissão. Assim, compreendo que a partir da movimentação de *Contraction*, na qual se trabalha com o corpo em função da respiração, tem-se uma possível interpretação da representação do sofrimento do operário.

Após, algumas bailarinas que estavam no palco saíram de cena, outras seguiram em direção ao andaime e as que permaneceram dançando de frente para o público, realizaram movimentos de braços, executando saltos e giros fazendo alusão, novamente, à formação de uma máquina.

A seguir, as bailarinas saíram de cena e ficaram em evidência apenas as que estavam dançando no andaime. Depois, as bailarinas que não estavam no palco, retornaram realizando o movimento de corrida em diferentes direções. Em seguida, encontraram-se no meio do espaço cênico e formaram de braços dados, um círculo com o corpo.

No verso da música de Buarque (1971): “[...] morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...]”, as bailarinas realizaram movimentos abstraídos, no nível baixo do espaço, fazendo alusão de dirigir um veículo automobilístico e deitaram-se no chão. Como retrata a fotografia:

Fotografia 19: Morte na contramão



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Percebo que o movimento de dirigir um automóvel foi abstraído para a cena coreográfica, visto que no cotidiano o gesto de direção de um veículo não apresenta função artística, porém no momento em que ele foi pensado para a cena, abstraído e transfigurado, mudou-se a qualidade simbólica do gesto. Incidiu então, a conversão semiótica.

Loureiro (2001, p. 172) diz que:

Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade sógnica, decorrente o cruzamento e inversão das funções situadas no alto e no baixo de um determinado fenômeno cultural e fruto do movimento dialético de rearranjo das funções, em decorrência da mudança de dominante no contexto cultural. Um brusco estranhamento que nas artes, por exemplo, anula o estado epifânico e abre espaço à dominância de uma outra função.

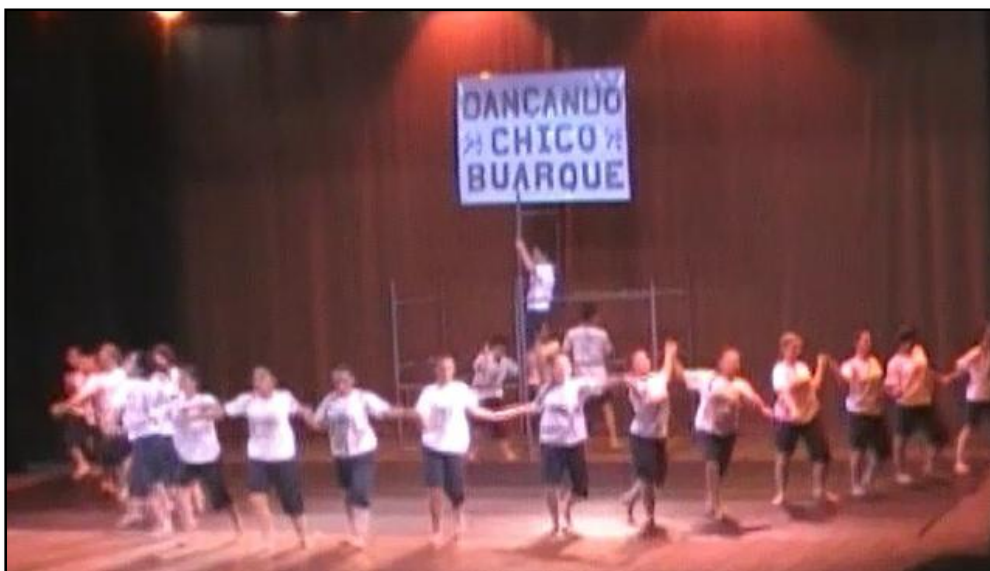
A partir desse pensamento, analiso que o processo de conversão semiótica torna-se evidente no momento em que acontece a transfiguração dos movimentos do dia a dia. Os gestos cotidianos apresentam função prática e utilitária e, na cena, passam a ser artísticos de função estética dominante. Dessa forma, ocorre uma inversão de funções dos gestos.

Compreendo que na coreografia *Construção*, o movimento de deitar-se no solo, reflete uma cena interpretada pela canção de Buarque, em que o trabalhador cai e morre no chão, no exercício de sua profissão, no meio do trânsito e o maior problema representa “atrapalhar o tráfego”. Logo, a cena inspirada na música, ressalta a desvalorização do trabalhador na sociedade.

Ainda em círculo, as bailarinas permaneceram no nível baixo do espaço, executando movimentos característicos da técnica da Dança Moderna de Graham realizando contração e torção do corpo. O gesto foi realizado no solo, evidenciando o trabalho de *Floorworks*. Entendo que esse movimento representa novamente as angústias do operário e o querer superar as dificuldades.

Seguidamente, as bailarinas voltaram-se de frente para o público e exploraram movimento de cabeça e pequenos saltos. Depois, formaram um semicírculo de mãos dadas como ilustra a imagem abaixo:

Fotografia 20: Representação do companheirismo



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Depois, as bailarinas seguiram na mesma posição e inclinaram o corpo para baixo, realizando balanços do tronco. Noto que esse movimento simulou a passagem do tijolo para o colega de trabalho durante uma construção. Sendo assim, tal movimento também foi abstraído para a cena coreográfica, pois o gesto que o trabalhador realiza ao passar o material para o colega é tido como uma função

prática, todavia este foi abstraído e convertido para a cena em que se atribuiu a função estética.

Mendes (2004, p. 103) afirma que:

Desta maneira, a dança deve ser considerada a expressão simbólica do sentimento de uma realidade, sendo produzida a partir da associação entre gestos de caráter também simbólico, isto é, funcionando como abstração de algo, ou gestos cotidianos de utilidade prática à rotina do homem.

Considero então, que a dança apresenta sentimentos de uma realidade que são descritos e interpretados por meio da transfiguração de gestos do cotidiano em gestos artísticos.

Após, na coreografia, as bailarinas novamente realizaram com o corpo gestos que se assemelham à movimentação de uma máquina. As bailarinas dividiram-se em grupos e exploraram movimentos de braços, pernas, tronco, movimentos de agachar e levantar o corpo de forma repetida e acelerada. A imagem abaixo caracteriza a cena coreográfica:

Fotografia 21: Formação da máquina



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Análise que também ocorreu nesta cena a abstração de movimentos resultando na conversão semiótica. Mendes (2004, p. 111) diz que: “[...] A conversão semiótica do gesto está presente no espetáculo, porém cabe ao público ter uma visão mais ampla dos atributos da arte, o que certamente facilitará a interpretação da

realidade.” Baseado nesse conceito, verifico que a partir da reflexão do espetáculo o público pode ter uma visão da realidade. Tal movimento, do mesmo modo interpreto a comparação da profissão do operário com uma máquina.

A seguir, as bailarinas novamente executaram gestos transfigurados do cotidiano do trabalhador convertidos para a cena artística. Elas se dividiram em dois grupos no espaço cênico, o primeiro mais perto do público e o segundo na diagonal, no fundo do palco.

Assim, o grupo mais à frente, executou movimentos como se estivessem utilizando o instrumento pá na construção. Elas realizaram o gesto com os braços, inclinando o corpo para baixo, fazendo alusão de preparar o cimento. Enquanto isso, o segundo grupo realizou movimento fazendo referência a uma máquina, simbolizando um trabalho mecânico.

O primeiro grupo dispersou-se pelo palco e cada bailarina realizou um movimento referente ao trabalho do operário. Como exemplo, uma das bailarinas demonstrou o gesto de deitar-se no chão, o qual compreendo o deitar por conta da exaustão física e da rotina penosa. Outra realizou o movimento de pintar, carregar, outras, em duplas, realizaram o andar com o “carrinho de mão”. Tais movimentos representaram os gestos observados no dia a dia do operário.

As bailarinas do outro grupo executaram movimentos também abstraídos, como se estivessem manuseando o instrumento martelo. A figura descreve a cena:

Fotografia 22: Apresentação de gestos transfigurados



Nesse gesto, noto que ocorreu novamente o processo de conversão semiótica. Loureiro (2007, p. 07) argumenta que:

Propomos, então, a dominação de conversão semiótica a essa passagem modificadora da qualidade dos signos, resultante do cruzamento ou inversão de funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo dessas funções, como resultado de alteração da dominante em um contexto cultural ou passagem a outro contexto.

Percebo então, que houve uma mudança na qualidade simbólica do movimento, posto que o gesto do operário de manusear o instrumento de trabalho apresenta função prática e utilitária, por sua vez o movimento abstraído e transfigurado para a cena, converte-se, cuja dominante passa a ser o artístico-estético.

Logo após, a coreografia segue à última cena em que finaliza com as bailarinas dispersas no espaço. Algumas correram em direção ao andaime e outras terminaram realizando quedas no chão. Como expressa a fotografia abaixo:

Fotografia 23: Cena Final



Fonte: Arquivo pessoal. Adriana Di Marco, 2011

Nessa cena final, é possível que se faça várias leituras. Como por exemplo: compreendo os movimentos de debruçar no andaime e o deitar no chão, como referência ao cansaço físico do trabalhador, que pelo exercício da profissão sente-se afadigado. Além disso, nesta cena pode-se interpretar a morte do operário, como ressalta a composição de Buarque. Nesse sentido, observo que novamente ocorreu o

processo de conversão semiótica na dança, pois a cena representou a realidade do trabalhador brasileiro.

Segundo Loureiro (2007, p. 29): “Domínio das essências, a arte é resultante talvez do mais rico e complexo processo de conversão semiótica, porque transforma os signos práticos e teóricos da vida em signos estéticos.” Assim, a dança como uma linguagem artística, demonstra por meio dos movimentos estéticos, significados da realidade humana. Desse modo, ao analisar a coreografia, vejo que na dança pode-se expressar diferentes sentimentos.

Construção revela a rotina do operário diante de seu trabalho e os entraves que ele enfrenta na sociedade. A coreografia baseou-se na técnica da Dança Moderna, bem como a criação de gestos abstraídos do cotidiano do trabalhador da construção civil. A partir disso, observo que por meio da dança é possível manifestar-se, questionar, indagar e refletir sobre situações presentes na realidade do ser humano.

Construção apresentou na mesma cena gestos codificados e gestos transfigurados. O quadro abaixo ilustra os movimentos analisados na coreografia:

Movimentos Técnicos da Dança Moderna		Gestos Cotidianos Transfigurados
Martha Graham	- <i>Contraction</i> - Torção - <i>Flooworks</i>	- Montagem do andaime - Utilizar instrumentos da construção civil - Caminhada
Lester Horton	- <i>Flat Back Forward</i> - <i>Forward Table</i> - <i>Front T</i>	- Corrida - Corrente - Dirigir o automóvel - Formação da máquina - Morte na Contramaão
Análise fundamentada em teóricos	- Kaeppler (2013) - Macara; Monteiro e Pinto (2012)	- Loureiro (2007) - Mendes (2004)

Logo, a partir da análise compreendo que em *Construção* foram utilizados movimentos técnicos da Dança Moderna, mais claramente de Graham e de Horton,

assim como gestos cotidianos transfigurados para a cena artística. Diante disso, identifiquei que na coreografia foi utilizada uma combinação de gestos que necessitam de uma técnica corporal para serem executados.

Os movimentos sistematizados da Dança Moderna, precisaram de um trabalho corporal para serem apresentados, tais como os gestos cotidianos transfigurados, que apesar de não classificarem-se dentro de uma técnica codificada, também foi necessário um preparo corporal e expressivo das bailarinas.

Portanto, entendo que no decorrer da coreografia *Construção* houve a execução dos gestos comuns transfigurados e movimentos técnicos da Dança Moderna de modo fluente, expressivo e dinâmico, os quais fizeram ressaltar a expressividade das bailarinas e a apreciação do público.

Compreendo então, que em uma coreografia fundamentada na Dança Moderna, podem-se criar movimentos codificados e expressivos, bem como gestos transfigurados, proporcionando maior dinamicidade e contemplação na dança, despertando no público emoções e sentimentos.

5 CONCLUSÃO

Uma pirueta, duas piruetas. Bravo, bravo. Superpiruetas, ultrapiruetas. Bravo, bravo. Salta sobre a arquibancada e tomba de nariz, que a moçada vai pedir bis, que a moçada vai pedir bis. (BUARQUE – PIRUETAS, 1981)

Ao finalizar a pesquisa, concluo que por meio da arte é possível refletir, imaginar, perceber e apreender a realidade. A dança, como uma linguagem artística, traduz-se em uma importante forma de comunicação, expressão e conhecimento.

Analiso que o espetáculo *Dançando Chico Buarque*, coreografado por Auxiliadora Monteiro, estimulou reflexões sobre realidades que encontramos atualmente no Brasil, por meio das coreografias inspiradas a partir das músicas do cantor e compositor brasileiro, Chico Buarque.

Entendo a relação do pensamento do músico Buarque, com os princípios que versam a Dança Moderna, uma vez que tanto os artistas que consolidaram a Dança Moderna, quanto Buarque, apresentaram a expressão de seus próprios sentimentos, demonstrando formas artísticas interventivas, críticas e questionadoras diante de uma sociedade capitalista e excludente.

Buarque em suas composições tinha o anseio de pronunciar a realidade encontrada no Brasil, no momento em que a população era oprimida pelas autoridades do país. Assim, o cantor de modo artístico indagou, contestou e refletiu em suas obras situações vividas pelos brasileiros.

Enquanto a Dança Moderna, surgiu no âmbito da arte também com pensamentos questionadores sobre as formas de movimentos e a expressividade em cena. Gleber (2005, p. 78) diz que: “A Dança Moderna projetou-se como uma arte necessária ao homem, capaz de fazer frente aos desafios que lhe foram colocados pelo mundo moderno.” Desse modo, enfatizo que os artistas produzem as suas obras a partir do que eles vivenciam no cotidiano. Verifico que os bailarinos da Dança Moderna, tal como Buarque criaram os seus trabalhos inspirados nas mudanças e experiências na sociedade.

Esta pesquisa deteve-se no processo criativo do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, a fim de refletir que na montagem de uma obra de arte, o processo de criação é tão importante quanto aos resultados das produções. Trago o processo criativo como algo inacabado, a partir de Salles (1998) no sentido de considerar que uma obra nunca é finalizada, por sua vez, está sempre em constante processo de mudanças e renovações.

Este trabalho também apresentou uma análise dos gestos expressos em cena, em uma das coreografias do espetáculo pesquisado, *Construção*.

Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizei-me de uma metodologia descritiva, a qual relatei o processo criativo do espetáculo *Dançando Chico Buarque*, e interpretações dos gestos artísticos da coreografia *Construção*.

Nesse sentido, realizei a análise da pesquisa, por meio de entrevistas concedidas, observações de vídeos e imagens, bem como a minha experiência enquanto bailarina do espetáculo pesquisado.

Apresentei então, uma reflexão do processo criativo, e uma análise dos gestos artísticos em *Construção*. Compreendo que esta coreografia também revela diferentes interpretações e significados. Avalio *Construção* como uma dança que retratava a rotina árdua e difícil do trabalhador da construção civil no Brasil. Sendo assim, por meio dos movimentos técnicos da Dança Moderna, e também a criação de gestos transfigurados, a coreografia estimulou emoções e sentimentos.

Concluo que em coreografias, ou espetáculos fundamentados na linguagem da Dança Moderna é possível criar gestos expressivos. Dessa forma, em *Construção* foram criados movimentos baseados na técnica da Dança Moderna, assim como gestos transfigurados que resultaram na conversão semiótica na dança.

Para a criação dos movimentos coreográficos, a professora Monteiro, pesquisava e experimentava movimentações com as suas bailarinas, durante as aulas preparatórias para o espetáculo. Logo, Monteiro criava junto com as alunas os movimentos técnicos da Dança Moderna que remetiam também a diferentes significados.

Para a criação de gestos transfigurados, movimentos visualizados na rotina do operário brasileiro, dentro de uma construção civil foram abstraídos e trabalhados para a cena coreográfica. Percebo que a abstração de movimentos tornou a coreografia mais dinâmica e expressiva, fazendo o público reportar-se a um ambiente de construção civil.

Segundo Mendes (2004, p. 103):

Desta maneira, a dança deve ser considerada a expressão simbólica do sentimento de uma realidade, sendo produzida a partir da associação entre gestos de caráter também simbólico, isto é, funcionando como abstração de algo, ou gestos cotidianos de utilidade prática à rotina do homem.

Com base nisso, analiso a dança como uma forma de expressão do indivíduo, que pode ser produzida a partir da inspiração de uma linguagem de movimentos consolidados por outros bailarinos, mas que para o artista, pode apresentar outras emoções. Assim como, é possível criar gestos próprios dos bailarinos por meio da abstração de movimentos.

No caso da coreografia *Construção* foram produzidos movimentos baseados na essência da técnica de Lester Horton e Martha Graham, entretanto para a coreógrafa e bailarinas do espetáculo, apresentaram diferentes sentimentos. Além disso, foram criados os gestos próprios das bailarinas a partir do estímulo dos gestos cotidianos do trabalhador brasileiro.

Ressalto que a arte expressa emoções da vida do ser humano. E cada movimento, seja da dança, ou gestos do cotidiano são dotados de significações e sentidos. Como diz Silva (2006, p. 211):

A vida é movimento, tal qual a conhecemos. No gesto do bailarino, do músico, ou ainda no cotidiano do homem comum, o movimento, resgatado de sua obscuridade, representa não só um fato físico mas também um complexo de variadas expressões [...]

Desse modo, cada gesto que o ser humano executa, seja da cena ou do cotidiano são cobertos de sentimentos, posto que o homem enquanto vive é dotado de sensações e percepções. Assim, o movimento humano constitui-se como resposta de estímulos que podem ser exteriorizados e materializados por meio da dança.

Portanto, a dança como uma linguagem artística pode exprimir as potencialidades, a autonomia, a liberdade e a subjetividade do artista. A arte expressa as sensibilidades do homem, ou seja, por meio da arte e as suas várias linguagens, tem-se a expressão do pensamento, dos sentimentos e a vida do ser humano.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **Antropologia teatral: A arte secreta do ator**. Editora: E Realizações, 2005

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. 3ª edição. Campinas.SP: Papyrus, 1989

BECKER, Howard Saul. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges; Karina Kuschnir – Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2009

BUARQUE, Chico; BACALOV, Enrique; BARDOTTI, Sérgio. **Piruetas**. Discografia: **Os Saltimbancos trapalhões**, 1981

_____ ;Chico. **Construção**. Discografia: **Construção**, 1971

_____ ;Eu te amo. Discografia: **Uma Palavra**, 1995

_____ ; LOBO, EDU. **O circo místico**. Discografia: **O grande circo místico**, 1983

_____ ; Tempo de artista. Discografia: **Chico Buarque Para Todos**, 1993

_____ ;Valsinha: Discografia: **Construção**, 1971

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. **The Oxford Dictionary of dance**. Second edition. OXFORD university press, 2010

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004

FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção e um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional , 2004

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. 2.ed. São Paulo: Summus, 1983.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001

GREBLER, Maria Albertina Silva. Pina Bausch e Maguy Marin. **A teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea**. Salvador, 2005

GREINER, Christine. **O teatro Nô e ocidente**. São Paulo: Fapesp-Annablume, 2000

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009

KAEPLER, Adrienne L. Dança e o conceito de estilo. Tradução: CAMARGO, G. G. A. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Editora Insular, 2013

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban**. São Paulo: Fapesp-Annablume, 2006

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilíngüe. – Belém: EDUFPA, 2007

_____, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: cultura Amazônia uma poética do imaginário**. São Paulo, Escrituras Editora, 2001

MACARA, Ana; MONTEIRO, Maria Auxiliadora; PINTO, Ricardo Figueiredo. **A corporeidade e a técnica de dança moderna de Lester Horton**. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, año 17, N°172, 2012

MATOS, Kelma Socorro Lopes de; VIEIRA, Sofia Lerche. **Pesquisa educacional: o prazer de conhecer**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos coreográficos do espetáculo *Metrópole***. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Mestrado em Artes Cênicas, 2004

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2002

MONTEIRO, Maria Auxiliadora. **Pesquisa em dança - Método Graham**. Ricardo Figueiredo Pinto (organizador) Belém: GTR Gráfica e Editora, 2004

MONTEIRO, Marianna. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, R.; SOSTER, S. (Org.). **Lições de dança**, nº 1. Rio de Janeiro, 1999.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Sinapses rizomáticas: a história da dança em Belém do Pará no período de 1950 a 1990**. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro e Escola de Dança- Salvador, 2009

OLIVEIRA, Valéria Rodrigues. **Desmitificando a pesquisa científica**. Belém, EDUFPA, 2008

OSSANA, Paulina. **A educação pela dança**. Tradução - Noberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1988

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

OTTONI, Tobias. **Teatro: técnica, amor e ética**. São Paulo. Biblioteca 24horas, 2009

PETRELLA, Paulo. Sobre os novos conceitos de espaço e tempo. In. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Organizadores. São Paulo, Summus, 2006

RAMPAZZO, Lino. **Metodologia Científica: para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação**. Edições Loyola – São Paulo, 2002

REIS, Linda G. **Produção de monografia: da teoria à prática**. 2 ed, Brasília. SENAC-DF, 2008

ROBATTO, Lia. Dança em Processo: a linguagem do indizível. In: **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Organizadores. São Paulo, Summus, 2006

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: o processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVA, Sonia. O movimento que recria o mundo: um colóquio pedagógico-musical entre Laban e Koellreutter. In **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Organizadores. São Paulo, Summus, 2006

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP. Autores Associados , 2006

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. In **Etnocologia – Textos selecionados**. Greiner, Cristine; Bião, Armindo (Org). SP, 1998

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: **História do Corpo: As mutações do olhar. O século XX, sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves – Petrópolis- RJ: Vozes, 2008

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011

VIANNA, Klauss. **A dança. Em colaboração com marco Antonio de Carvalho**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nva Fronteira, 2011

ZOELBERG, VERA L. **Para uma sociologia das artes**; tradução Assef Nagib Kfoury- São Paulo: Editora Senac,

ANEXO A – ENTREVISTA COM A PROFESSORA - COREÓGRAFA AUXILIADORA MONTEIRO

Local da entrevista: Escola Superior da Amazônia

Data: 06 de dezembro de 2013

Nome completo: Maria Auxiliadora Monteiro

1) Fale um pouco sobre a sua trajetória na dança:

Monteiro: Eu comecei a dançar com a professora Teka Sallé nos Serviços de Atividades Musicais da UFPA, e paralelamente com Augusto Rodrigues, tendo aulas de Balé Clássico. A professora Teka Sallé, na época, estava substituindo a professora Eni Côrrea, que estava estudando especialização. Então, eu comecei dançando Balé com Augusto Rodrigues e depois eu conheci a professora Beth Gomes. Eu lembro que a Teka dava aula de barras, e paralelamente eu dançava no Grupo Coreográfico com o Augusto. E depois, eu passei a dançar no Grupo Coreográfico do Colégio Moderno e lá eu conheci a Beth Gomes. Durante as aulas da Beth, quando tive essa experiência eu pensei, é essa dança que eu quero para mim, é essa dança que eu quero seguir. Então, eu considero que a Beth me deu uma grande formação em dança, assim como formação em como criar coreografias, em como dar aulas. Na minha análise, ela dava aula de Dança Moderna, mas não especificava as diferentes técnicas. E as suas aulas se baseavam muito no *Ballet Stagium* também. Com o tempo, eu conheci a Regina Sauer. Com a Regina Sauer eu aprendi a diferenciar e a aprimorar as técnicas da Dança Moderna, como de Horton, José Limon, Graham e Cunningham. Sendo que Graham sempre foi a minha melhor referência. Eu me identifiquei com o trabalho de Graham, por ela ter criado em minha opinião, uma técnica arquitetônica, para fins didáticos e acadêmicos. E como bailarina, percebia que este trabalho proporcionava-me mais flexibilidade, alongamento e expressão. E queria trabalhar essa técnica também com os meus alunos.

2) Comente sobre as suas pesquisas acadêmicas e o seu trabalho com a Dança Moderna:

Monteiro: No meu mestrado eu quis falar sobre a importância da técnica de Martha Graham, e ele teve o título “A importância técnica e metodológica de Graham”. Eu quis falar que a técnica de Graham é uma técnica didática e trabalha com o corpo inteiro, através dos princípios da contração, relaxamento. E no meu doutorado, eu quis dar ênfase no trabalho também da técnica de Graham, mais com ênfase na articulação do quadril. Para a pesquisa eu fiz estágio na escola de Graham e estudei todo o repertório dela, que auxiliou na minha pesquisa. Eu fiz o doutorado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e a minha pesquisa teve o título “Níveis de flexibilidade, hidroxiprolina, força muscular abdominal em bailarinos submetidos a técnica de Martha Graham”. Sou formada em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará e atualmente trabalho também nesta Universidade, e ministro a disciplina “Fundamentos e Métodos da Dança”. Sou professora da Ezamas, a Escola Superior da Amazônia e trabalho com as disciplinas “Estágio Supervisionado” e “Teoria e Ensino da Dança”. Trabalho no Colégio Ipiranga com crianças a partir de três anos de idade, ministrando a dança como uma atividade mais criativa e lúdica, e aos poucos vou inserindo os elementos da Dança Moderna. E trabalho também, com alunos da minha Companhia, em que alguns já estão há mais de vinte anos comigo. E nessa companhia, trabalho mais especificamente as técnicas da Dança Moderna e *Modern Jazz*.

3) Fale um pouco sobre a sua inspiração para a montagem do espetáculo *Dançando Chico Buarque*. Por que usar o repertório do artista brasileiro Chico Buarque?

Monteiro: Com relação à inspiração do espetáculo, eu sempre gostei de músicas brasileiras. A professora Beth Gomes e a Regina Sauer no Rio gostavam de trabalhar as suas aulas, com músicas brasileiras e, isso, só fez reforçar o que eu já gostava. Considero que o Chico Buarque tem um vasto repertório e eu sempre tenho vontade de criar a partir das músicas dele. Acho que a criança e o adolescente precisam conhecer e valorizar as músicas brasileiras, por que hoje, as músicas apresentam-se sem conteúdo, sem muitas mensagens para passar. E as músicas do Chico, são aceitas de forma positiva pelos alunos e pelas famílias. Então, eu considero que as minhas duas grandes mestras sempre trabalharam com a MPB e só fez reforçar o que

eu já gostava. Eu sempre tenho vontade de criar a partir de Chico e já penso em criar um novo espetáculo utilizando também o repertório dele.

4) No espetáculo *Dançando Chico Buarque*, percebi que algumas músicas que são de composições do cantor Chico Buarque, foram apresentadas no espetáculo na voz de outros cantores. Diga sobre a sua intenção, em utilizar o repertório de Chico na voz de outros músicos:

Monteiro: Eu criei algumas coreografias a partir das composições de Chico na voz de outros cantores, para refletir que nós podemos ouvir as composições de Chico no trabalho de outros artistas também. Então, eu vejo que o reconhecimento de Chico não parte só de mim, temos outros artistas que também valorizam o trabalho dele. Além disso, no espetáculo, eu quis variar, para diversificar e tornar o espetáculo mais dinâmico e com diferentes ritmos.

5) E no espetáculo eu observei que os nomes das coreografias levavam o nome das composições de Buarque. Comente um pouco sobre isso:

Monteiro: Bom, as coreografias tinham relação com a história da música e a interpretação das letras. Por exemplo, em *Cálice*, eu quis trazer uma conotação religiosa, abordando sobre a ditadura e também sobre o momento atual, os desvalores existentes, a desvalorização da humanidade. E, além disso, eu quis valorizar o repertório criado por Chico Buarque, trazendo nas coreografias o nome das obras dele.

6) Algumas coreografias de *Dançando Chico Buarque*, já haviam sido apresentadas. Gostaria que você falasse sobre o processo criativo. Como foi criar um novo espetáculo apresentando algumas coreografias que já haviam sido criadas?

Monteiro: Eu trabalhei com algumas coreografias que eu já havia apresentando, porém eu sempre modifico alguma coisa. Então nesse espetáculo, algumas coreografias se mantiveram e também criei outras novas. Eu nunca repito um mesmo

espetáculo. Criei certas coreografias que se tornaram repertórios, pois o público gosta e eles dizem que estas coreografias sempre são as melhores.

7) Fale sobre a criação dos figurinos para as coreografias do espetáculo *Dançando Chico Buarque*:

Monteiro: Os figurinos do espetáculo se relacionam com as histórias das músicas. Eu trabalho atualmente com a figurinista Suenne Veiga, e nós já trabalhamos juntas há uns vinte anos. Eu digo para ela como eu quero o figurino e ela pesquisa o modelo, o tecido e as cores. Então nós conversamos, ela desenha o modelo e depois ela traz para a minha aprovação, mas a essência maior do figurino é ela quem faz. Antes era eu quem ia pesquisar tudo. Antigamente se usava mais um collant e uma meia. Ai, era eu quem ia pesquisar, depois escolhia o tecido. Eu tinha alunos que desenhavam os modelos e escolhia uma costureira para fazer. Mas era um processo mais árduo. Depois de um tempo eu conheci a Suenne. Eu tenho vinte oito anos criando espetáculos, mais ou menos há uns vinte anos eu já trabalho com a Suenne. E gosto do trabalho dela. Considero que as nossas opiniões se relacionam. Eu digo que é um casamento de ideias. Eu gosto do que ela cria, e combina com o meu pensamento, para as coreografias. Na coreografia *A Banda*, por exemplo, eu fiz duas versões e tiveram figurinos diferentes. O primeiro figurino era mais parecido com um uniforme de uma banda militar musical. Era um macaquinho e um boné. E na segunda versão, já foi uma dança mais coreografada e já utilizei um figurino mais moderno, e trabalhei a coreografia com movimentos mais da Dança Moderna. Em *Cálice* eu utilizei as cores vermelho e vinho. Em *Construção* eu quis falar sobre a vida do operário. Mostrei na coreografia o ambiente da construção, a rotina, o amanhecer, quando o operário coloca o seu uniforme e vai para as máquinas. O companheirismo dos trabalhadores, no momento em que passa o tijolo para o colega. Então foi nesse sentido, de mostrar o ambiente da construção. E no figurino eu tentei mostrar a vestimenta do operário. Na coreografia *Minha História* eu quis trabalhar com a história do ser humano, fazendo uma alusão religiosa, com o sentimento de mãe e filho e o sentimento de Maria, mãe de Jesus.

8) Esse espetáculo foi dançado por todos os seus alunos que você trabalhava no Colégio Gentil Bittencourt?

Monteiro: Todas as minhas turmas apresentam coreografias no espetáculo, porém em *Dançando Chico Buarque*, selecionei os alunos com a faixa etária a partir de sete anos de idade em diante, por os alunos serem um pouco mais maduros, para participar nessa apresentação do espetáculo.

9) Durante o espetáculo eu percebi que entre as coreografias a bailarina Simone, entrava em cena e realizava movimentos característicos da Dança Moderna. Conte sobre a sua intenção nestas cenas:

Monteiro: A entrada de Simone foi para “costurar” o espetáculo. Eu chamo de “Performance humana”, com o objetivo de “costurar” as cenas de uma coreografia a outra, na qual a bailarina entra no palco, vestida com figurinos das próprias coreografias do espetáculo e realiza movimentos característicos da técnica da Dança Moderna.

10) E comente sobre a montagem do cenário do espetáculo:

Monteiro: As construções dos cenários dependem do momento e também dependem do espetáculo. Eu quis em *Dançando Chico Buarque* deixar apenas exposto o tema do espetáculo. Com este cenário eu quis passar a época das criações das músicas de Chico Buarque, ou seja, eu quis mostrar o período do silêncio, do discurso calado, o tempo das manifestações sem escuta. Então, esse cenário feito de forma mais “simples”, foi para demonstrar a repressão, o vazio, o mudo, o sério. Antigamente quem fazia os cenários era a Luciana Noronha. E eu já utilizei de diferentes formas. Já utilizei cada coreografia um cenário diferente. Já trabalhei com as bailarinas trocando de figurino em cena, no fundo do palco, como se fizessem parte do cenário. Então, os cenários dependem muito de como vai ser o espetáculo.

**ANEXO B – ENTREVISTA 2 COM A PROFESSORA - COREÓGRAFA
AUXILIADORA MONTEIRO**

Local da entrevista: Colégio Ipiranga

Data: 24 de fevereiro de 2014

Nome completo: Maria Auxiliadora Monteiro

1) Comente um pouco sobre a experiência de ter criado várias versões da coreografia *Construção*:

Monteiro: Eu gosto muito de trabalhar com as obras de Chico Buarque. E cada vez que eu escuto as suas canções eu tenho uma emoção diferente, uma nova interpretação. E assim, as suas canções sempre me inspiram na criação de coreografias.

2) Como você pensou nos sentimentos da coreografia *Construção* para serem expressos na cena?

Monteiro: Para a composição da coreografia *Construção*, eu tentei colocar-me no lugar do trabalhador. A música de Buarque sempre me emociona e com isso tento trazer os sentimentos do trabalhador para a cena.

ANEXO C - ENTREVISTA COM A BAILARINA E PROFESSORA ADALNICE MONTORIL

Local da entrevista: Em sua residência

Data: 11 de fevereiro de 2014

Nome completo: Adalnice Duarte Montoril

1) Como eram as aulas da professora Auxiliadora Monteiro, em preparação para o espetáculo *Dançando Chico Buarque*, em especial as aulas da coreografia *Construção*?

Montoril: Bom, por exemplo, como Horton é todo sistematizado, ela ministrava a aula pura. Na hora em que ela ia passar para a coreografia, ela mudava. Por exemplo, ela mudava a essência, mas usava coreograficamente. Digamos, fazer um exercício que geralmente é feito na base de pé, ela pedia para nós ajoelharmos e fazer o mesmo exercício com um giro, por exemplo. Então, na verdade, ela criava em cima do que tinha no exercício de aula.

2) Como foi dançar as diferentes versões da coreografia *Construção*?

Montoril: O que eu senti mais foi quando ela botou o elemento cênico né? Ela botou o andaime, que a gente tinha que entrar no andaime, depois parava e voltava pra cena, aí foi quando eu mais senti assim. Porque antes a gente não trabalhava com isso, como eu não dancei a primeira versão, que foi com uma pá, eu não sei te dizer. Mas, o mais estranho foi no andaime, primeiro que a gente tinha que montar o andaime, depois dançava interagindo com o elemento, e depois a gente tinha que desmontar pra sair.

3) Como foram pensados os movimentos coreográficos que representavam o cotidiano do trabalhador em *Construção*?

Montoril: Bom, pelo que eu lembro a professora só disse assim, que ela não queria movimento repetido, todo mundo tinha que pensar em um instrumento que é usado dentro de uma construção. Podia ser qualquer um. E ela deu a contagem e como ela

queria que fosse apresentado. Mas, ela não fechou nada, as pessoas que diziam... “ah eu vou ser o martelo, eu vou ser a furadeira, eu vou ser a britadeira, eu vou carregar o cimento”... Cada um escolhia o seu. Ai ela assistia, “vou carregar o cimento”, se ela visse que a pessoa carregava o cimento como se carregasse uma flor, ai ela interferia... Ela dizia “não, mais um saco de cimento tem 50 kg, como tu vais carregar isso desse jeito?” Ai a pessoa mudava, como se tivesse carregando algo de 50 kg. Ou então, “mas o martelo vai bater o teu dedo se você segurar desse jeito?” Ai a pessoa ia lá e pensava como se realmente tivesse com o material na mão.

4) E também como foram pensados os movimentos da técnica da Dança Moderna em *Construção*?

Montoril: Eu lembro que ela vai pensando e vai fazendo. Então, no caso ela perguntava “dá pra dar um giro aí?” ai todo mundo faz, se der fica, se não der nós dizíamos “não... não dá, ta machucado, tu queres por esse lado?” Ai ela dizia “é eu quero vindo de trás... “ai não tem como, porque a gente está nessa base, pode transferir? Ou tu queres um giro direto?” Ai ela dizia “pode ser por esse lado transferindo”... entendeu? Ai nesse caso sim, mas se ela visse que dava para fazer, ai ela dizia “não eu quero assim, podem treinar que eu quero desse jeito!” Mas ela sempre perguntava, “olha eu quero saindo daqui assim, dá pra fazer?”

5) Com relação ao figurino da coreografia *Construção*, foi pensado junto com vocês, bailarinas, ou ela trabalhou mais com a Suene?

Montoril: Ela trabalha com a Suene. Teve um que a gente dançou com uma blusa branca, ai ela viu no palco e pediu pra gente pintar. Ai elas pensam, mas é entre elas. Elas analisam e veem depois o que fica melhor também. Nesse último foi a Suene que pintou. Porque quando a gente pinta, cada um faz de um jeito, um fica muito forte o outro fica muito fraco. Mas geralmente é ela que pensa. Ela que tem a concepção e diz o que ela quer, e a Suene analisa junto com ela. Geralmente é assim, quando ela pergunta a gente diz... Porque eu acredito que em *Construção*, não dá pra ser vestido, não dá pra ser saia. Então, ela não queria mais o macacão que foi da primeira versão. Porque como padronizou muito o lixeiro com o macacão, ai a gente não vê mais nas construções, os caras uniformizados assim, eles usam a camisa da

construtora, uma camisa pintada com a logomarca da construtora, a bota né? E a calça. Geralmente está assim. Ai na concepção dela, pra não ficar igual mesmo os trabalhadores, ai ela botou a camisa e a bermuda. Mas não sei como ela chegou até ai não, a concepção foi com a Suene.

6) Para você o que a coreografia *Construção* traz de sentimentos e reflexões?

Montoril: Assim, a coreografia é imensa, uma coreografia grande que dá um trabalhão, acho que igual uma construção mesmo, no final todo mundo está morto (risos). Como a gente trabalha em cima da técnica mesmo, a técnica pura, dá muito trabalho é muito cansativo. Apesar da técnica vir como... para você não fazer um esforço maior né? Na parte da Educação Física a gente usa isso, quem usa a técnica não faz um esforço a mais, economiza no movimento, faz a coisa certa, então não tem movimentos extras. Na dança não, na dança ela é trabalhosa. Então, a gente trabalha, trabalha, trabalha, no final está todo mundo morto de cansaço (risos). Eu adoro dançar *Construção*, é uma coreografia técnica e com a técnica a coreografia sai limpa no palco, você não faz as coisas por fazer. Apesar de também ter movimentos que não se prendem na técnica, como no início da coreografa, no meio quando a gente dança no andaime, em que a gente dança como se tivesse trabalhando, pintando. *Construção* foi uma das danças mais bonitas que a Sasá fez. O Chico também é forte, ele já tem uma carga forte que correspondeu para a coreografia, de emoção que ele colocou na música. Misturou um pouco do cotidiano, com o profissional e o pessoal.

ANEXO D – ENTREVISTA COM A BAILARINA E PROFESSORA SIMONE VEIGA

Local da entrevista: Em sua residência

Data: 14 de fevereiro de 2014

Nome completo: Simone Maria Machado Veiga

1) Você lembra em que ano foi criada a primeira versão de *Construção*?

Veiga: Olha foi mais ou menos na década de noventa, só não me lembro o ano exato, mas se eu não me engano foi nos quinze anos do festival do Colégio Gentil.

2) Fale um pouco sobre como eram as aulas em preparação para o espetáculo *Dançando Chico Buarque*, em especial a coreografia *Construção*?

Veiga: Quando ela dava aula, ela já fazia tipo um esboço, entendeu? Do que ela iria usar na coreografia. Ela já trabalhava na aula, o que nós íamos fazer, em cima da coreografia que ela iria montar. Então, ela dava alguns movimentos já baseados, no que ela iria dar na coreografia.

3) E diga como foi para você, dançar as diferentes versões da coreografia *Construção*?

Veiga: Considero muito bom, porque assim eu pude dançar com várias bailarinas, então quer dizer a interpretação da coreografia era outra. A coreografia era mesma, mas a interpretação era outra. Então, para mim que dancei todas as versões foi muito bom. Bem gratificante dançar. E é diferente o que tu sentes e o que tu passas. Até porque tu vais amadurecendo, também pelo fato de já ter dançado, então pra mim é bom.

4) Você lembra como foram pensados os movimentos coreográficos de *Construção*, que representavam o cotidiano do trabalhador?

Veiga: Quando ela montou *Construção*, ela trabalhou muito em cima da “máquina”. Então, foram sequências de movimento com contagem. Como se fosse mesmo uma máquina, o ser humano passou a ser uma máquina. Então, foi mais ou menos isso. A gente utilizou o instrumento, mas sempre em passos marcados. A gente se imaginou como um robô ou uma máquina, apesar de estarmos usando materiais, de sermos humanos, mas com pensamentos de máquina. [...] Era livre, cada um escolhia o seu movimento e ela dava a liberdade, para nós bailarinos utilizarmos os movimentos em cima. Se ela achasse que aquele movimento estava um pouco fora do que ela estava propondo, aí ela dava uma dica e fazia algumas alterações. Mas era livre. Nós tínhamos essa possibilidade de criar movimentos nossos, com nossa expressão corporal.

5) E vocês tinham a liberdade de criação no período de montagem dos movimentos da técnica da Dança Moderna, ou esses movimentos eram criados por Auxiliadora?

Veiga: A coreografia toda era dela. Como ela gostava de dar essa liberdade, então tinha, por exemplo, tempos que ela dava pra gente fazer, mas tudo dentro mesmo do que ela tava querendo.

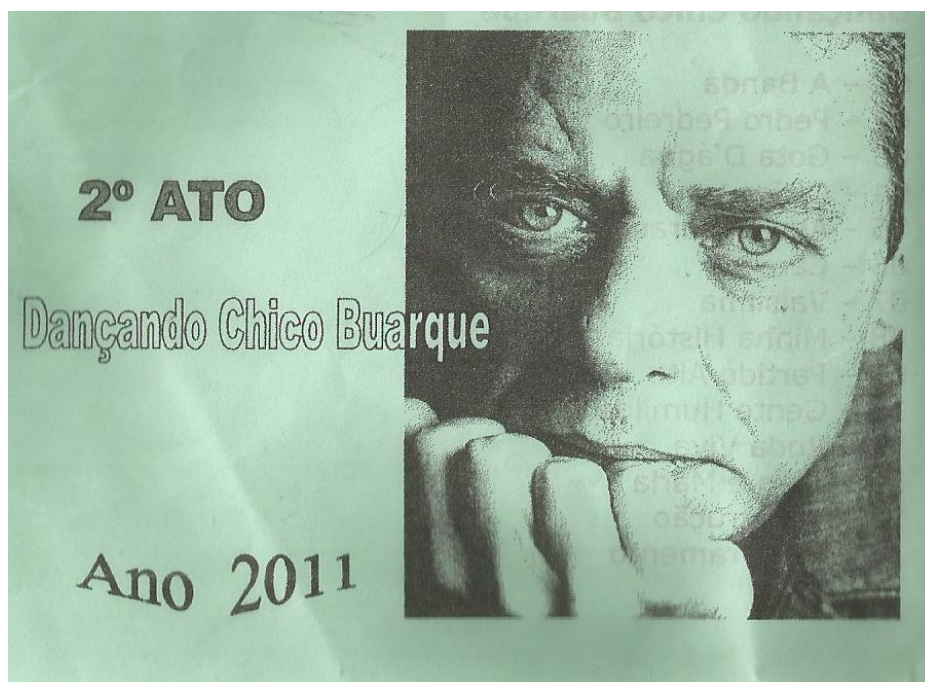
6) Para você o que a coreografia traz de sentimentos, interpretações e reflexões?

Veiga: A coreografia é muito forte, muito intensa. Então, é como se tu sempre tivesses dançando pela primeira vez, tu não cansas. Apesar de ela ser uma coreografia bem técnica e bem trabalhada, eu tenho gratificação em dançá-la. Apesar de eu já ter dançado todas as versões, se ela pedir para que dance de novo, não tem problema algum. É uma coreografia muito forte, é o que eu sinto na hora de dançar.

7) Durante o processo criativo, como Monteiro trabalhava a questão da expressividade em cena?

Veiga: A princípio ela deixava mais livre, e a gente mesmo ia colocando. Já mais no final que ela passava exatamente o que ela queria. Mas a princípio ela deixava nós

sentirmos a música e a coreografia. Então, ela não colocava logo de princípio o que ela queria. E aí sim, depois ela ia “moldando”, vamos dizer assim, para chegar ao resultado final.

ANEXO E – FOLDEN DO ESPETÁCULO DANÇANDO CHICO BUARQUE

Dançando Chico Buarque

- 01 – A Banda
- 02 – Pedro Pedreiro
- 03 – Gota D'água
- 04 – Cálice
- 05 – Anos Dourados
- 06 – Carcará
- 07 – Valsinha
- 08 – Minha História
- 09 – Partido Alto
- 10 – Gente Humilde
- 11 – Roda Viva
- 12 – João e Maria
- 13 – Construção
- 14 – Encerramento

Mini Grupo – 17:45

Amanda Magalhães, Ana Clara Gatinho, Beatriz de Lima, Bruna Melido, Clara Ribeiro, Eduarda Gomes, Eduarda Rodrigues, Giovanna Campos, Jamile Leão, Luma Fleury, Marcelly Lima, Paula Barros, Raquel Pantoja, Renata Ferreira, Sophia Barrados, Valéria Rente.

Grupo Coreográfico – 18:45

Adriana de Marco, Ana Maria Damião, Ana Márcia Stein, Brenda Melo, Bianka Fernandes, Carina Luz, Glauce dos Santos, Irlaine Nobrega, Ygor Brito, Juliana Fontenele, Jéssyca Paixão, Leticia Veiga, Marina Fleury, Mayra Lima, Magali Lobato, Mary Guimarães, Nathalia Leite, Nayara Lisboa, Paula Fernanda Andrade, Paulo Victor Lopes, Rafaela Araujo, Silvia Scotti, Thais Brito, Tayna Santos,

OBS.: Algumas bailarinas participam de coreografias com a Cia de dança:

(Carina, Glauce, Irlaine, Leticia, Marina, Mayra e Paula)

Coreografias: Construção e Carcará

Cia Adulta de Dança – 18:30

Adalnice Montoril, Cristiani da Rocha, Ellen Cavalcante, Gaby Albuquerque, Keize Santos, Lanna Franco, Luiza Fleury, Marcela Gonçalves, Simone Veiga, Shirley Tobelém.

Participação do bailarino Carlos Martins da Cia Municipal de Dança de Belém.

Ficha Técnica

- ❖ Direção Geral e Artística: Auxiliadora Monteiro
- ❖ Coreografias: Auxiliadora Monteiro
- ❖ Sonoplastia: Teatro do Centur e Estação Gasômetro
- ❖ Iluminação: Teatro do Centur e estação Gasômetro
- ❖ Cenografia: Heloisa Bouças e Daniel
- ❖ Gráfica Trindade: Colégio Gentil e Wilma Batista
- ❖ Música: Eduardo Carpinteiro

Agradecimentos

A direção do Colégio, pais, bailarinos e a todos que direta, ou indiretamente contribuíram para realização deste evento.