

A DANÇA DA SITUAÇÃO:

refletindo sobre os elementos que compõem a linguagem estético-expressiva
presente na construção da obra *A Mão do Meio - Sinfonia Lúdica*, coreografada por
Denise Namura e Michael Bugdahn

Bianca Soares Dorini

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação

A DANÇA DA SITUAÇÃO:

refletindo sobre os elementos que compõem a linguagem estético-expressiva
presente na construção da obra *A Mão do Meio - Sinfonia Lúdica*, coreografada por
Denise Namura e Michael Bugdahn

Bianca Soares Dorini

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação – DACEFC como requisito para o grau de Licenciada em Arte-Teatro, sob a orientação da Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy – coordenadora do Curso de Licenciatura em Arte-Teatro e docente do mesmo departamento, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Artes e líder do Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação do Instituto de Artes da Unesp.

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

D676d Dorini, Bianca Soares, 1992-

A dança da situação: refletindo sobre os elementos que compõem a linguagem estético-expressiva presente na construção da obra A mão do meio – Sinfonia Lúdica, coreografada por Denise Namura e Michael Bugdahn / Bianca Soares Dorini. – São Paulo, 2015.

214 f.: il.

Orientadora: Prof. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro)
– Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Cie A fleur de peau. 2. Dança. 3. Teatro. 4. Teatro – Produção e direção. 5. Cia de Danças de Diadema. I. Godoy, Kathya Maria Ayres de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD – 793.32

AGRADECIMENTOS

Em primeira instância, dedico estes agradecimentos às pessoas que estiveram ao meu lado, apoiando meu caminho na arte desde o princípio: minha família, principalmente à mulher guerreira, Cida Soares, que me proporcionou as bases para que esse primeiro sonho pudesse ser alcançado e esse trabalho, concretizado. Obrigada pelas palavras de conforto nos momentos difíceis, pela compreensão quando não pude voltar para casa, pelo apoio, por todo o amor do mundo.

Estendo o primeiro agradecimento à Aparecida Natalina, querida tia-avó que tanto me ajudou na finalização desse texto.

Em segundo lugar, agradeço à minha amiga e parceira de pesquisa, Gabriela Maia, que caminhou ao meu lado desde o início dessa jornada universitária e que me ajudou a desenvolver essa pesquisa. Aos amigos e amigas queridxs, especialmente Laura Terra, Barbara Martins e Naiara de Castro, cujo convívio e apoio foram essenciais para que pudesse continuar o árduo trabalho que é a escrita de um Trabalho de Conclusão de Curso.

Agradeço, e muito, à minha querida orientadora, Kathya de Godoy, pelas longas horas de conversa e aprendizado, não somente para esse TCC, mas para toda a vida. Obrigada pela confiança e carinho.

À Denise Namura e Michael Bugdahn, pela confiança e inspiração artística, que me fizeram desenvolver o apreço pela pesquisa acadêmica.

À Cia de Danças de Diadema, especialmente Ana Bottosso, por ter me recebido de portas abertas durante todo o processo de criação do espetáculo *A Mão do Meio - Sinfonia Lúdica*. Estendo esse agradecimento aos bailarinos Ton, Dayana e Zezinho pelas entrevistas concedidas, que elucidaram e responderam tão bem às minhas inquietações.

Ao Sandro Borelli e Prof. Eduardo Coutinho por terem se disponibilizado a contribuir com seus conhecimentos para esta pesquisa e para o meu aprendizado.

Por fim, agradeço ao Instituto de Artes por ter sido meu porto-seguro durante esses 5 anos de vida na cidade de São Paulo; pelo conhecimento adquirido e expandido; pelo ambiente fértil onde floresceram amizades e trabalhos; por ter sido a chave de abertura de tantas portas.

Resumo

A Cie. <<à fleur de peau>>, fundada em 1988 pela brasileira Denise Namura e pelo alemão Michael Bugdahn, sediada na França, desenvolve uma linguagem estético-expressiva própria, caracterizada por integrar áreas artísticas distintas, como a dança, as artes circenses, o teatro e a mímica. Tal confluência decorre da formação de ambos os fundadores, atuais diretores e coreógrafos da companhia de dança-teatro. O intercâmbio dessa companhia com o Brasil é constante, incluindo apresentações de seus espetáculos, coreografias para outras companhias e oficinas. Em uma de suas vindas à cidade de São Paulo, no ano de 2013, tivemos a oportunidade de entrar em contato com a pesquisa de linguagem da Cie. Em 2014, os fundadores foram convidados a coreografar um espetáculo infantil para a Cia. de Danças de Diadema, localizada no ABCDMR paulista. Este estudo partiu do interesse em conhecer o trabalho desenvolvido por Namura e Bugdahn. A partir desse encontro, pudemos observar, relatar e refletir sobre como ocorreu a transmissão dessa linguagem estético-expressiva no processo de criação do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica* aos bailarinos da companhia diademense. Para tanto, acompanhamos os ensaios referentes ao espetáculo durante os períodos anterior e posterior à pré-estreia e à estreia oficial do espetáculo.

Posteriormente, foi possível tecer outra reflexão, dessa vez sobre os elementos teatrais componentes dessa linguagem, que a tornam diferente em relação ao processo de criação artística e apresentação da obra.

Palavras-chave: Cie. <<à fleur de peau>>. Dança-Teatro. Linguagem. Elementos teatrais. Processo de criação e apresentação da obra. Transmissão. Cia de Danças de Diadema.

LISTA DE IMAGENS

Foto 1.....	10
Foto 2.....	13
Foto 3.....	80

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice 1- Entrevista com Denise Namura em 1 de junho de 2014.....	87
Apêndice 2- Entrevista com Denise Namura em 9 de dezembro de 2014.....	113
Apêndice 3- Entrevista com Ana Bottosso em 20 de outubro de 2014	125
Apêndice 4- Entrevista com Sandro Borelli via e-mail (janeiro de 2014).....	143
Apêndice 5- Autorizações de uso de discurso e de imagem.....	145
Apêndice 5a – Uso de discurso.....	145
Apêndice 5b – Uso de imagem.....	155
Apêndice 6- Diários de bordo organizados em fichas.....	185
Apêndice 6 a – Diários referentes à primeira fase de ensaios.....	185
Apêndice 6 b – Diários referentes à segunda fase de ensaios.....	191
Apêndice 7- Quadro 1: construção das perguntas fechadas.....	193
Apêndice 8- Quadro 2: questões fechadas – termos em destaque.....	196
Apêndice 9- Quadro 3: questões fechadas – destaque dos termos recorrentes.....	199
Apêndice 10- Quadro 4 – questões complementares – termos em destaque.....	202
Apêndice 10 a – Dayana.....	202
Apêndice 10 b – Ton.....	204

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Programa do espetáculo <i>A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica</i>	207
--	-----

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1. SOBRE A CIE.<<à fleur de peau>>.....	15
2. COMPANHIA DE DANÇAS DE DIADEMA: A TENTATIVA DE DESPERTAR A DANÇA NA CIDADE.....	30
3. ENTRE GESTOS E EMOÇÕES: A LINGUAGEM DE <<à fleur de peau>> NO PROCESSO DE A MÃO DO MEIO – SINFONIA LÚDICA.....	43
3.1 O Convite.....	43
3.2 O Processo.....	46
3.3 As Pré-Estreias.....	50
3.4 Ações em Paris.....	52
3.5 O <i>Refresh</i>	54
3.6 A Estreia – Temporada SESC.....	56
4. SOBRE DIÁRIOS E REFLEXÕES: UM OLHAR ACERCA DA TRANSMISSÃO DA LINGUAGEM ESTÉTICO-EXPRESSIVA.....	59
5. DO MOVIMENTO AO GESTO: SOBRE A IDENTIDADE DE TRABALHO.....	72
6. PARA ALÉM DA DANÇA DA SITUAÇÃO.....	79
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84
8. APÊNDICES.....	87
9. ANEXOS.....	207

Apresentação



“É a dança da situação. É isso que é diferente no nosso trabalho, na verdade” (NAMURA, 2014, p.73)¹.

Foto1: Silvia Machado

A dança dessa situação de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso vem sendo construída muito antes da faculdade. Minha inserção no campo artístico deu-se em 2006 quando aos 12 anos resolvi participar do grupo amador de teatro do Colégio Objetivo em Araraquara, minha cidade natal. Mais tarde, o que era um *hobbie*, tornou-se uma paixão e uma escolha de vida. Em 2011, aos 18 anos, ingressei na Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP - para cursar Licenciatura em Arte-Teatro. Assim como eu, Gabriela Maia e mais dezoito pessoas ingressaram e caminhamos lado a lado durante uma jornada de quatro anos (em média) dentro da universidade. O caminhar entre eu e Gabriela tornou-se uma amizade e logo uma parceria para, entre tantas outras coisas, a escrita desse TCC.

Idealizado para que se realizasse em dupla, uma vez que eu e Gabriela nos encantamos pelo trabalho dos coreógrafos, portanto mesmo eixo de estudo, esse TCC terá caráter polifônico, pois quando o verbo estiver conjugado em primeira pessoa do singular (eu), serão as minhas apreensões descritas e quando estiver conjugado em primeira (nós) ou terceira (elas) pessoas do plural, serão apreensões de ambas as pesquisadoras. Vale ressaltar que este trabalho já foi defendido por Gabriela em fevereiro de 2015 e coube a mim verticalizar aspectos da pesquisa que não foram, por questões de tempo, possíveis

¹ Em entrevista concedida em 1 de junho de 2014 a fim de levantar material para a escrita desse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), a coreógrafa Denise Namura buscou definir o trabalho que vem desenvolvendo há 26 anos na Cie. <<à fleur de peau>> em parceria com Michael Bugdahn.

abranger.

Meu primeiro contato com os fundadores e coreógrafos da companhia francesa deu-se em 2013 quando vieram ao Brasil para participar do I Seminário Internacional de Dança - uma parceria entre UNESP, São Paulo Cia de Dança, Oficina Cultural Oswald de Andrade e Sesc Bom Retiro, ocorrido de 15 a 17 de agosto. No primeiro dia ministraram uma oficina; no segundo, apresentaram uma peça do repertório; já no terceiro, assim como todos os artistas convidados, encerraram o evento com uma demonstração do que haviam trabalhado em seu *workshop*. A partir desse fragmento trabalhado no último dia, despertou em mim grande interesse pelo trabalho artístico desenvolvido por eles.

Logo em seguida a esse evento, pude experimentar mais intensamente a maneira com a qual os coreógrafos trabalhavam sua linguagem estético-expressiva, caracterizada pela confluência entre várias áreas artísticas, dentre elas a dança, a mímica, a música, o circo e o teatro. Na ocasião, outras duas oficinas foram ministradas por eles na cidade de São Paulo: “No Caminho das Emoções” no Sesc Pinheiros e “Do pensamento ao movimento” no Espaço Cênico da Cia. Corpos Nômades.

Após experienciar² no corpo as provocações originadas por tal linguagem, me perguntei: como Namura e Bugdahn aliam de maneira tão fluida as várias áreas artísticas em um mesmo trabalho?

Ainda com essa questão, outra oportunidade de vivenciar esse trabalho se deu também em 2013 quando a UNESP viabilizou um encontro com Denise e Michael para difundí-lo à classe artística em formação. Nesse momento, surgiu a ideia e o convite para que a linguagem estético-expressiva fosse o objeto de estudo desse TCC, aceito por ambos os coreógrafos.

Para nós, essa investigação se configurou como a oportunidade de estudar e trazer à Academia uma forma diferente de “se fazer arte” no universo contemporâneo, no qual cada vez mais é defendida a integração entre as artes. Para eles, coreógrafos, trata-se de mais uma ocasião de registro de seu trabalho, porém de maneira não só escrita ou via transcrição e publicação de entrevistas, mas organizada academicamente, tendo a ciência dialogando com a prática artística, o que é desejável no meio científico.

A orientação da Prof. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy e a agenda dos coreógrafos no Brasil foram decisivas para a formulação do tema dessa pesquisa. Tendo em vista o trabalho coreográfico que realizariam com a Cia de Danças de Diadema, nos debruçamos

² Experienciar, nesse texto, assume conceituação sobre experiência de Jorge Larrosa (2002): “É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma”.

sobre esse processo para refletir sobre nossas questões pessoais.

Considerando que o primeiro contato com Denise e Michael deu-se de maneira prática, o que nos intrigou foi a confluência entre as áreas artísticas. Uma vez que essa integração ocorre, como ela é transmitida aos artistas de uma área específica (no caso, a dança)? Assim, o nosso objetivo geral foi refletir sobre a maneira com a qual Namura e Bugdahn trabalharam sua linguagem estético-expressiva³ com os bailarinos da Cia. de Danças de Diadema, a partir do processo de criação e transmissão coreográfica.

Tal objetivo foi alcançado por Gabriela Maia ao defender seu TCC no início de 2015.

Entretanto, houve o interesse pessoal em aprofundar a maneira com a qual a linguagem estético-expressiva foi trabalhada com os bailarinos, identificando a utilização de elementos teatrais, como subtexto, jogo, intenções e gesto cotidiano, na composição da obra *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*. Proponho-me também a verificar em quais aspectos tal linguagem é considerada diferente pelos bailarinos em relação ao processo de criação artística e apresentação da obra.

Portanto questiono: Como esses elementos trabalhados durante o processo de criação a partir da transmissão da linguagem estético-expressiva aparecem em cena?

Para responder tantas inquietações, resolvemos desenvolver um estudo empírico, que se valeu da observação, descrição e reflexão sobre a prática, tendo em vista processo e produto.

³ **Linguagem**, segundo o dicionário Houaiss: “1. Qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de símbolos convencionais, sonoros, grafos, gestuais etc. 2. Qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos; código. L. corporal. modo de se mover e de gesticular próprio de cada pessoa ou animal, us. para intercomunicação” (2009, p. 1183).

Estético, segundo o dicionário Houaiss: “[...] 2. Referente às qualidades artísticas ou formais de algo [...] 4. Relativo à capacidade de identificar e apreciar o que é belo” (2009, p.833).

Expressivo, segundo o dicionário Houaiss: “1. Que exprime bem o que pretende dizer ou transmitir 2. Que tem expressão; que possui vivacidade, animação, energia 3. Que exprime ideias, emoções ou valores estéticos de modo altamente significativo” (2009, p. 860).

Nesse caso, denomina-se “linguagem estético-expressiva” o tipo de linguagem que em sua estética (aspecto visual e sonoro ou aquilo que é visto e ouvido pelo público) expressa seu discurso, não necessitando haver palavras para explicar, como no teatro, quais as ideias defendidas sobre determinado tema; uma estética preenchida de narração, que tem expressão. Essa nomenclatura vai ao encontro do trabalho realizado pela Cie. <<à fleur de peau>>, uma vez que a própria coreógrafa afirma, em entrevista concedida às pesquisadoras em 1 de junho de 2014, que fazem uma dança “[...] considerada narrativa [...] só para pessoa saber que a gente quer contar histórias”. Denise confessa que há certa resistência em encaixar o trabalho que a Cie. se propõe a fazer em uma área artística específica, pois para a área da dança o que fazem é teatro ou mímica – “[...] eles acham que a dança tem que ser abstrata mesmo”. Já para a área do teatro o que fazem é dança ou mímica e para a área da mímica, o que faz é dança. Namura e Bugdahn, dessa forma, defendem que o que fazem na Cie. <<à fleur de peau>> é dança-teatro, dado que a dramaturgia do espetáculo se torna teatro em cena, diferindo assim essa linguagem do *ballet* clássico, que também apresenta narração.

Dessa forma relatamos a experiência do acompanhamento do processo de criação baseado na linguagem desenvolvida por Denise e Michael, para a Cia. de Danças de Diadema. A discussão e reflexão contidas no estudo partiu do levantamento documental e de entrevistas realizadas com participantes do processo e artistas da área. Tais entrevistas, transcritas, estão anexadas ao estudo, assim como os quadros que fomentaram a discussão. Todos os ensaios assistidos da criação do espetáculo infantil foram registrados em Mini DVD, fotografias e diários de bordo disponíveis nos arquivos do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE)⁴, liderado pela Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy, o qual integro desde 2014.

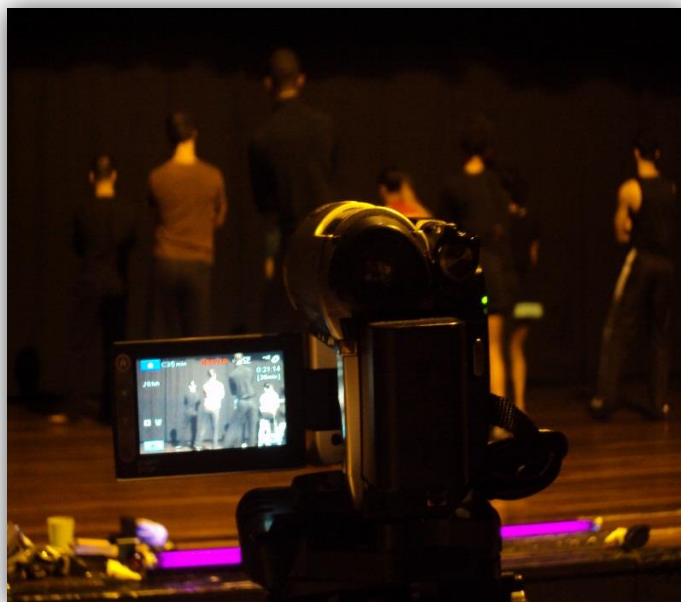


Foto 2: Arquivo pessoal das pesquisadoras

Para que pudéssemos expor tanto os discursos presentes nas entrevistas quanto as imagens fotográficas e videográficas, foram colhidas autorizações para o uso de discurso e de imagem, as quais também estão anexadas ao final desta pesquisa.

Dessa forma, os capítulos serão apresentados da seguinte maneira: o primeiro conta o caminho percorrido principalmente por Denise Namura até seu encontro com Michael Budghan e o nascimento e desenvolvimento da Cie. <<à fleur de peau>> até o trabalho realizado com a Cia. de Danças de Diadema. Trata-se de um capítulo de cunho biográfico dos diretores e da Cie.

O segundo capítulo diz respeito à Cia. de Danças de Diadema, indicando como se deu o surgimento de uma companhia de grande reconhecimento na região do ABCDMR paulista⁵, como ela se organiza e de que maneira convidou Namura e Bugdahn para a criação de um espetáculo de dança.

⁴Para saber mais, acesse: <<http://www.ia.unesp.br/index.php#!/pesquisa/danca-estetica-e-educacao/>>.

⁵ Cabe explicar ao leitor que a região do ABCDMR a que me refiro trata-se das cidades de Santo André, São Bernardo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá e Ribeirão Pires, localizadas na região metropolitana de São Paulo.

Já o terceiro, traz a descrição da rotina dos coreógrafos durante o processo de construção do espetáculo infantil *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica* com os bailarinos da Cia. de Danças de Diadema, adquiridos a partir da observação diária do processo.

O quarto capítulo reflete de que maneira os diretores da Cie. <<à fleur de peau>> transmitem sua linguagem ao trabalhar com artistas da dança, já que tal linguagem traz um gestual específico, tendo o humor, por exemplo, como uma característica marcante.

No quinto capítulo, apresento a metodologia, os procedimentos adotados e a discussão dos dados neste momento de aprofundamento do olhar para a linguagem estético-expressiva.

Para o último capítulo, reflito sobre a utilização dos elementos teatrais identificados e os aspectos que fazem com que essa linguagem seja considerada diferente pelos bailarinos, considerando tanto o processo de criação quanto a apresentação da obra. Finalizo tecendo algumas considerações retiradas de toda a experiência acumulada durante os anos de 2014 e 2015 no acompanhamento do processo junto aos coreógrafos e à companhia diademense.

1. Sobre a Cie. <<à fleur de peau>>

O anseio de investigar essa companhia francesa, que em 2014 completou 26 anos de fundação, partiu do interesse por sua linguagem estético-expressiva singular: fusão de várias áreas artísticas que possibilitam a composição de uma só arte que valoriza o movimento e o gesto como maneiras expressivas de comunicação.

As experiências artísticas obtidas por meio de oficinas ministradas pelos fundadores e diretores da Cie. no Brasil em 2013, despertaram interesse em pesquisar a maneira como integram várias áreas artísticas e como transmitem essa integração. Percebemos que em tais oficinas, cujo público é voltado às artes em geral, não havia diferenças no procedimento pedagógico utilizado para o ensino da linguagem; atores/atrizes trabalham da mesma forma que bailarinos/bailarinas, circenses ou qualquer outra pessoa. Entretanto, para essa pesquisa, dedicamos observações a uma criação coreográfica e não a uma oficina, tendo, portanto, um público específico: bailarinos profissionais.

Com isso, tivemos a intenção de analisar e refletir de que maneira os diretores transmitem sua linguagem estético-expressiva ao trabalhar com artistas da dança, já que tal linguagem se traduz na fusão entre o teatro, a dança e a mímica.

A escolha de nomear o trabalho desenvolvido pela Cie. como linguagem se deu por acreditar que tal termo seria o mais adequado ao ser comparado a outros, como método e metodologia. "Método"⁶ pressupõe uma maneira mais fechada de trabalho, dando ideia de que seja um processo completo e conclusivo, diferentemente de "linguagem", que indica um processo ainda aberto e sujeito a mudanças ou a pequenas alterações, visando a evolução da obra. Da mesma forma, o verbete "metodologia"⁷ não poderia ser aplicado para definir a maneira de trabalhar da Cie. <<à fleur de peau>>. Tudo isso se deve o fato de os criadores dessa companhia não nomearem a arte que fazem por receio de restringi-la, sendo "linguagem" o termo mais apropriado. Em entrevista concedida por Denise Namura às pesquisadoras desse trabalho⁸, a coreógrafa afirma:

⁶ Método, segundo o dicionário Houaiss: 2. Processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação etc. 7. Conjunto de regras e princípios normativos que regulam o ensino, a prática de uma arte etc. (2009, p.1284).

⁷ Metodologia, segundo o dicionário Houaiss: 2. Corpo de regras e diligências estabelecidas para realizar uma pesquisa, método. (2009, p. 1284).

⁸ Entrevista realizada em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP, Brasil. As autorizações referentes ao direito de uso de imagem e de discurso estão anexadas a este estudo.

Usar só um método parece que você não vai evoluir e tem uma conotação pra mim de estagnação [...] na verdade essa pesquisa chegou numa linguagem, que é uma coisa que está sempre evoluindo, sempre tentando guardar o mesmo estilo, mas passando por várias etapas (NAMURA, 2014, p. 71).

O resultado dessa articulação de pensamentos partiu de duas pessoas, cujo encontro seria improvável. Denise Namura, proveniente da cidade de São Paulo, Brasil, viria a encontrar Michael Bugdahn, proveniente da cidade de Wuppertal⁹, antiga República Federal da Alemanha, em Paris. Nesse local, ambos buscavam por uma formação na *Studio Magenia - École Internationale de Théâtre Corporel: Mime - Danse - Théâtre*¹⁰, que tem como diretora artística a polonesa Ella Jaroszewicz. Como o nome da escola aponta, Namura e Bugdahn buscavam por experiências com expressão do corpo, integrando a mímica com a dança e o teatro.

Nascida em 1957, Denise desenvolveu no Brasil o contato com as artes do corpo por meio da capoeira e de aulas de expressão corporal de 1977 a 1979 com Maria Duschenes¹¹.

A húngara Maria Duschenes compõe a história da dança no Brasil: aluna de Rudolf Laban (1879-1958), formou muitos atores e bailarinos como o próprio J.C. Violla, Juliana Carneiro da Cunha, Denilto Gomes e também outras pessoas, leigas e bailarinos não profissionais, que viam em suas aulas uma possibilidade de expressar-se com o corpo de modo mais espontâneo e livre. (CARNEIRO; SANTOS, 2013, p.31)¹².

Além do contato com o trabalho da própria “Dona Maria” (BÓGEA, 1970), Namura contou também com o encontro com João Carlos Violla¹³. Em entrevista realizada em 1 de

⁹ Talvez não seja mera coincidência que Michael, que desenvolve junto com Denise uma linguagem denominada por eles dança-teatro, provém da cidade onde Pina Bausch, precursora da Dança-teatro, fundou sua companhia, a *Tanztheater Wuppertal*, em 1973. Site de referência <<http://www.pina-bausch.de/en/index.php>>, encontrado e acessado dia 5 de outubro de 2014.

¹⁰ Encontrado site <<http://www.magenia.com>>, acessado dia 26 de abril de 2014.

¹¹ Nascida em Budapeste, 1922, é o principal viés pelo qual os ensinamentos de Rodof Laban se instauraram no Brasil.

¹² Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB. Blumenau, v. 18, n. 1, p. 29 - 42, 2013.

¹³ Um dos discípulos de Maria Duschenes e dançarino na cidade de São Paulo.

junho de 2014, afirma que “[...] não podia viver sem mexer o corpo”. Apesar de ter estudado expressão corporal e ter contato com o teatro e com a dança no Brasil, confessa que não era sua pretensão subir no palco e se apresentar.

Recém-formada em Comunicação Visual na Universidade Presbiteriana Mackenzie (1978), Denise decidiu não criar vínculos empregatícios no Brasil e buscou em viagens internacionais novas experiências. A despeito de afirmar que a escolha de seu curso de formação não tenha relação estrita com a linguagem da Cie., é possível estabelecer afinidade, pois é notória a preocupação tanto de Bugdahn quanto de Namura em relação aos aspectos visuais em seus espetáculos. Figurino, iluminação, cenário e gesto têm a função de comunicar e incitar no público algum discurso, sensação e emoção. Quando questionada a respeito dessa aproximação entre o curso universitário e a linguagem desenvolvida, Namura afirmou não conseguir estabelecer relações, pois uma das características do profissional de Comunicação Visual é elaborar a forma mais atraente de apresentação de um produto, gerando assim aumento no consumo. Ainda que, de certo modo, no campo artístico haja produtores e consumidores, para ela a linguagem que desenvolve com Michael não é e tampouco se caracteriza como um produto que deva ser vendido, portanto não enxerga as conexões feitas.

Apesar de não ter intimidade com a língua francesa, instalou-se na cidade de Montpellier (1979), sul da França. Seu intuito ao se formar era ir a Londres, porém, como havia um conhecido que morava na cidade francesa, mudou seus planos. Desde que chegou, buscou cursos que trabalhassem a expressão do corpo. A princípio, procurou por locais onde houvesse aulas de expressão corporal, pois o último contato que teve no Brasil foi com Maria Duschenes e J.C. Violla. Entretanto, como esse tipo de atividade estava em declínio na Europa, foi instruída a procurar aulas de mímica. Foi por meio de Babete¹⁴ que estabeleceu o primeiro contato com essa linguagem.

Segundo Denise, em entrevista concedida ao jornalista Alexandre Statut em 2012, a mímica é a disciplina mais completa, uma vez que são necessárias bases em “[...] dança clássica, moderna, máscaras, *commedia dell’arte*, acrobacia, dramaturgia [...]” (NAMURA, 2012, p. 1)¹⁵. Descobriu, inclusive, que com a mímica era possível contar histórias trabalhando apenas com movimentações do corpo, o que a encantou. A coreógrafa, ainda nessa entrevista, afirma:

¹⁴ Babete, professora de mímica em Montpellier e ex-aluna de Jaroszewicz.

¹⁵ Excertos de uma entrevista realizada pelo jornalista em 2012. Material disponibilizado do acervo pessoal de Denise às pesquisadoras.

[...] queria continuar a trabalhar meu corpo e descobri a mímica (pantomima francesa e polonesa e mímica corporal dramática) com os mestres e com os discípulos dos mestres. A mímica estava totalmente *in* no começo dos anos 80. Esta disciplina me levou para o teatro corporal, ou seja, ser ator a partir de todas as possibilidades de teu corpo, sem texto ou com a voz sendo utilizada a partir do corpo enquanto motor (linhas de Jerzy Grotowski, Peter Brook, entre outros...) (NAMURA, 2012, p. 1).

Segundo Eduardo Coutinho¹⁶, teóricos modernos utilizavam anacronicamente os conceitos de mímica e pantomima (caracterizando assim artes distintas) advindos da Grécia e da Roma antigas:

A pantomima era uma dança que contava uma história. Era uma história dançada; história linear. A mímica era mais ligada ao movimento, talvez mais circense [...] então tem essa divisão: a pantomima é uma dança nos intervalos das tragédias – tinha lá a dança mimada, feita pelos próprios mimos– veja lá: mimos e não mímicos; mimos gregos e mimos romanos. Essa pantomima grega desaparece enquanto nomenclatura e vira mimo [...] Então, historicamente tem essa primeira divisão, mas depois vira mimo grego e mimo romano (COUTINHO, 2014, informação verbal)¹⁷.

Mímica e pantomima atualmente assumem a mesma conotação, sendo mímica a arte do gesto que engloba o que os antigos chamariam de pantomima.

Os estudos antropológicos testemunham que em todas as culturas existem a Pantomima (Pantomima, Mímica ou Mimo são termos que designam o mesmo tipo de jogo cênico. Hoje se coloca a Mímica como a arte e a Pantomima sendo um de seus gêneros, que tem Marcel Marceau como expoente) e a Dança no interior de cerimônias religiosas, ritos de iniciação, momentos de divertimento e de participação social (COUTINHO, 1993, s.p.)¹⁸.

¹⁶ Eduardo Tessari Coutinho é professor doutor do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. É vice-coordenador do grupo de pesquisa CEPECA, do Depto. Artes Cênicas da ECA-USP e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Mímica.

¹⁷ Excertos de um diálogo realizado com Eduardo Coutinho em 20 de outubro de 2014 na ECA – USP. As autorizações referentes ao direito de uso de discurso estão anexadas a este estudo.

¹⁸ Excerto do primeiro capítulo da Dissertação de Eduardo Coutinho intitulada *O Mimo e a mímica. Uma Contribuição para a Formação do Ator Brasileiro*, defendida em 1993. Material disponibilizado do acervo pessoal de Coutinho às pesquisadoras desse trabalho.

Além das aulas de mímica, Namura se dedicou a outras linguagens artísticas, como o circo (acrobacias principalmente), o teatro, a voz a partir do corpo e outras danças, como, por exemplo, o sapateado, assumido por ela como uma paixão.

Para pagar seus estudos na França, teve que trabalhar em diversas funções para as quais a maioria dos estrangeiros é direcionada, como trabalho de babá, de colar cartazes, entre outros. Quando teve a oportunidade de morar em Paris (1981), Denise foi contratada pelos proprietários de um cinema de arte para ajudar no que fosse necessário. Isso lhe proporcionou condições financeiras para se manter.

Dois fatores que talvez tenham sido mais significativos nesse vínculo criado foram: a flexibilidade de horários que o cinema proporcionava, oferecendo liberdade para fazer diversos cursos, e o contato direto com a língua e cultura francesas, além dos costumes na época. A relação com tal cinema viria a durar mais ou menos dez anos. “Por sorte, pude encaixar meu trabalho nos meus horários de formação e não meus horários de formação no meu trabalho.” (NAMURA, 2012, p. 2)¹⁹.

Sua vontade maior ao mudar para Paris era de estudar na escola de Marcel Marceau²⁰. Entretanto não havia cursos livres, o que não a agradou por não querer direcionar o foco a uma linguagem específica. Nesse momento decidiu ingressar na *Studio Magenia*, escola de livre formação de Ella Jaroszewicz.

No início, Denise afirma ter buscado somente a mímica, mas com o tempo sentiu necessidade de falar, foi então que resolveu procurar o teatro. Em razão da dificuldade com a língua, a procura acabou sendo direcionada para o teatro em que o corpo fosse o motor. Buscou, para tanto, oficinas, tendo a oportunidade de conhecer grandes nomes da área artística, como Etienne Decroux²¹ e alguns de seus discípulos, os poloneses Jerzy

¹⁹ Excertos de uma entrevista realizada por Alexandre Statut em 2012. Material disponibilizado do acervo pessoal de Denise às pesquisadoras.

²⁰ Mímico francês do século XX que enveredou para o lado comercial, uma vez que seus quadros e a aparência de seu personagem, Bip, se tornaram populares, reconhecidos e objeto de imitação de artistas do mundo todo, como, por exemplo, a mímica da caixa de vidro, o rosto pintado de branco com uma lágrima preta pintada abaixo dos olhos e a camiseta listrada. Marceau organizou sua mímica em forma de quadros, passíveis de reprodução e transmitidos de forma fiel aos discípulos em sua escola.

²¹ Mímico francês nascido no século XIX, responsável por organizar sua arte em forma de quadros, como Marceau, mas também em forma de gramática gestual.

Grotowski²², Ludwik Flaszen²³, Zygmunt Molik²⁴, além do Roy Hart Theatre (Centro Artístico Internacional – C.A.I.R.H²⁵), Zéro Théâtre²⁶, Théâtre du Mouvement²⁷, ambas companhias residentes na França. Apesar de todas essas experiências, foram as aulas no *Magenia* que serviram como fio condutor em sua formação. O fato de estar localizada na Europa facilitou o encontro de Denise com pessoas de diferentes áreas, enriquecendo seu repertório artístico. Também a este fato está associada a criação dessa linguagem de caráter particular desenvolvida pela Cie.<<à fleur de peau>>, resultado da somatória de experiências que Namura e Budgahn acumularam durante o período de trânsito pela Europa.

Antes de encontrar e se aliar a Michael no *Studio Magenia*, Denise conheceu a francesa Catherine Vaniscotte, com quem montou sua primeira companhia (*Cie Chut Libre*), ainda no período da escola. *Chut Libre* teve duas criações apresentadas no Brasil e em Paris entre os anos de 1984 e 1985. A linguagem mais desenvolvida no trabalho dessa companhia era a da mímica, porém ambas as fundadoras já se sentiam “atiradas”, de acordo com Denise, pela dança²⁸.

Da mesma forma, o alemão Michael Bugdahn, nascido em 1962, foi à França em busca do trabalho sobre o corpo lá desenvolvido, ou seja, foi ao “centro de todas as artes

²² Polonês, nascido em 1933, foi um dos principais expoentes da cena teatral do século XX. Autor do livro “Em busca de um teatro pobre”, efetivou na prática alguns dos preceitos ritualísticos proferidos por Antonin Artaud.

²³ Discípulo de Grotowski e co-fundador do Teatro 13 ou Teatro Laboratório. Informação encontrada no site <<http://www.amazon.com/Grotowski-Company-Ludwik-Flaszen/dp/0415722993>>, acessado no dia 26 de Abril de 2014.

²⁴ Ator e também discípulo de Grotowski. Informação encontrada no site <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,grotowski-volta-a-cena-brasileira,886926,0.htm>>, acessado no dia 26 de Abril de 2014.

²⁵ Localizado no centro-sul da França desde 1974, cuja pesquisa está dedicada aos recursos da voz e suas aplicações na vida e na arte. Informação encontrada no site do próprio Centro Artístico <<http://www.roy-hart-theatre.com/site/en/>>, acessado no dia 25 de abril de 2014.

²⁶ Fundada em 1983, influenciada pelos trabalhos de Etienne Decroux, mímico e ator francês do século XX. Jacques Locoq, mímico e ator francês do século XXI. Informação encontrada no site da própria Companhia <<http://www.zerotheatre.com/2010/03/damour-deluge.html>>, acessado dia 26 de abril de 2014.

²⁷ Trabalho centrado na teatralização do movimento, influenciado pelo trabalho de Decroux. Informação encontrada no site da própria Companhia <<http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=1>>, acessado dia 25 de abril de 2014.

²⁸ Com a expressão “já se sentiam atiradas pela dança”, Namura tentou descrever a tendência que tanto ela quanto Catherine manifestavam pela área da dança, apesar de o trabalho da Cie. *Chut Libre* estar voltado à área da mímica.

e culturas do mundo”²⁹ com o intuito de se formar em dança e artes do corpo em geral. Trilhou quase o mesmo caminho de Denise quanto à formação: Ella Jaroszewicz, Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik, Roy Hart Theatre, Théâtre du Mouvement, Stanislaw Brzozowski³⁰, Catherine Lesley³¹, Jean-Paul Denizon³². Além disso, foi intérprete em diversos curtas-metragens.

Instalado desde 1984 em Paris, conheceu Denise e a partir de então se encontram em constante influência artística. A parceria dos coreógrafos começou com Bugdahn trabalhando como colaborador artístico nos solos criados, após a saída de Catherine da *Cie Chut Libre* em 1985. Michael, aos poucos, passou a integrar as criações artísticas.

O primeiro espetáculo da coreógrafa, do qual participou, mesmo que minimamente, chama-se *Pedaços*. Em seguida colaborou também, e dessa vez como parceiro em forma de duo, em *Equívoco*. Foi em 1989, a partir de uma apresentação deste espetáculo em Paris, em que foi exigido o nome da companhia a ser apresentada, que houve o nascimento oficial da Cie. <<à fleur de peau>>. Desde o início da colaboração do bailarino até hoje, a concepção dos espetáculos é dos dois fundadores em questão, porém a dramaturgia textual é de responsabilidade de Bugdahn.

No ano seguinte, o diretor de um teatro de Paris em que se apresentaram, convidou a Cie. para dançar novamente, levando então, Bugdahn e Namura, para duas criações: *Pedaços* e *Equívoco*. Tal experiência foi importante para a Cie., que acabara de ser criada, já que muitas pessoas, inclusive críticos, puderam conhecer o trabalho ali desenvolvido.

Os dois fundadores da Cie. beberam consideravelmente da fonte³³ da mímica, um dos fatores que contribuiu para a presença do humor nas criações por eles elaboradas. Apesar de tal influência, com o passar dos anos o texto tornou-se também natural para eles,

²⁹ Segundo Namura, Paris significava o ponto de encontro das culturas e das artes de todo o mundo, uma vez que está localizada na Europa, continente de origem e “exportação” da maior parte das linguagens decorrente das diversas áreas artísticas. Não diferente dela, Michael e tantos outros foram à Europa em busca de experiências seguindo a linha dos mestres fundadores de cada linguagem artística.

³⁰ Um dos membros da companhia de Henryk Tomaszewski, assim como Ella Jaroszewicz.

³¹ Professora estadunidense de teatro que seguia a linha do Actor’s Studio.

³² Ator que trabalhou com Peter Brook em sua companhia.

³³ O termo “beber da fonte” nesse caso significa influenciar por completo o trabalho de Denise e Michael no desenvolvimento da pesquisa da linguagem.

utilizando a fala no palco da mesma forma que é utilizada na vida³⁴. Outra característica que atinge diretamente o trabalho é a música, que foi demandando cada vez mais a precisão necessária para que ficasse totalmente integrada aos movimentos que faziam.

Anteriormente, ressalta Denise, a Cie. evitava o cômico. Foi em aula com Ludwik Flaszen, que, ao trabalhar sob o texto *A megera domada*, descobriu essa nova possibilidade, deixando para trás a ideia de pautar sempre suas criações em temas tristes e pesados. Para a Cie. <<à fleur de peau>>, o segredo de conseguir tornar algo engraçado é se encontrar fragilizado e aproximado de situações cotidianas e isso ocorre principalmente pelo fato de a coreógrafa realizar, em cena, propostas que não são dela e sim de Bugdahn.

[...] eu falava “Mas eu não sei fazer...” Eu achava que eu não sabia fazer e essa resistência fez com que o cômico entrasse no meu leque de possibilidades. Os espetáculos começaram realmente a tomar um tom humorado (NAMURA, 2014, p. 85)³⁵.

Apesar de a bailarina ressaltar a presença da comicidade em seu trabalho, ele pode ser classificado como tragicômico³⁶ devido ao fato de o tema trabalhado se relacionar, majoritariamente, ao ser humano e a seus “desajeitos” e fraquezas.

A escolha do nome da companhia, cuja tradução é “à flor da pele³⁷”, se deu pela relação de sensibilidade corpórea: “À flor da pele, é tudo que é conectado com emoção e a gente achou que tinha a ver” (NAMURA, 2014, p. 70)³⁸.

Acompanhando sua trajetória é possível perceber que a maneira com a qual os diretores desenvolvem a concepção de um espetáculo, e a relação a ser criada entre obra e público, tem aproximação explícita com *à fleur de peau*. Na própria expressão que dá

³⁴ Segundo Namura, a fala utilizada nos espetáculos da Cie. é tão cotidiana e natural quanto a fala utilizada no dia-a-dia.

³⁵ Entrevista realizada pelas pesquisadoras deste trabalho em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP – Brasil.

³⁶ Tragicômico, segundo Patrice Pavis: “2. Segundo HEGEL, comédia e tragédia se aproximam na tragicomédia e neutralizam reciprocamente: a subjetividade normalmente cômica é aí tratada de modo sério; o trágico é atenuado na conciliação (burguesa no drama, mundana, seguindo a palavra de GOLDMAN, na tragédia clássica um final feliz) (1999, p. 420).

³⁷ À flor de, segundo o dicionário Houaiss: “à superfície de” (2009, p. 905).

³⁸ Entrevista realizada pelas pesquisadoras desse trabalho em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP – Brasil.

origem ao nome da Cie. aparece a palavra *peau* (pele³⁹) que remete ao sensorial, além da correspondência com “emoção”. O sensível⁴⁰ que a expressão “à flor da pele” sugere materializa-se também na primeira etapa do trabalho com a coreografia: a sensibilização. A Cie. propõe inserções de elementos da coreografia em exercícios com o objetivo de afetar e aproximar os bailarinos da linguagem e do tema.

No início da Cie., os fundadores não sabiam como classificar o trabalho em desenvolvimento, o que evidencia e comprova a multilinguagem presente nas criações. Em entrevista concedida às pesquisadoras deste estudo, Denise afirma que a primeira vez em que pediram subvenção ao governo, recorreram ao órgão responsável pela área teatral do ministério francês, mas as exigências eram muitas e uma companhia “recém-nascida” não possuía todos os requisitos necessários.

Antes mesmo do segundo pedido de subvenção como companhia de teatro, a Cie. começou a ganhar prêmios em dança, esclarecendo para os próprios bailarinos a classificação do trabalho desenvolvido, voltado mais para a dança que para o teatro.

Apesar de já trabalharem juntos desde 1986 como pedagogos⁴¹, coreógrafos e intérpretes, oficialmente a companhia só foi fundada dois anos depois. Desde seu início se estruturou de forma independente, vivendo quase sem apoio financeiro, utilizando espaços alternativos para criação e apresentação de seus espetáculos. Namura afirma que <<à fleur de peau>> não está vinculada a nenhuma instituição financiadora e que não possui espaço de trabalho próprio. Dessa forma, trabalha regularmente em parceria com estruturas como teatros, festivais e outras companhias que auxiliam na manutenção das atividades artísticas e pedagógicas. De 2004 a 2011 a Cie. residiu permanentemente no *Théâtre du Lierre*, porém toda sua trajetória é calcada em subvenções pontuais, venda antecipada de espetáculos, lucro nas bilheterias (ainda que raramente) e ações ligadas ao ensino da linguagem. Na França, para as companhias que não recebem ajudas regulares do Estado, só é possível empregar bailarinos graças a um sistema específico de desemprego para os artistas cênicos, que garante aos que trabalham regularmente um salário de desemprego

³⁹ Pele, segundo o dicionário Houaiss: “1. Órgão que envolve o corpo dos vertebrados (incluindo o homem), composto de três camadas (epiderme, derme, tela subcutânea), com função esp. protetora, termorreguladora e captadora de estímulos dolorosos e táteis” (2009, p. 1462).

⁴⁰ Sensível, segundo o dicionário Houaiss: “1. Que sente; que tem sensibilidade. 2. Receptivo a impressões sensórias. 3. Que recebe facilmente as impressões ou sensações externas. 4. Capaz de sentir e captar o que existe e de expressá-lo” (2009, p. 1729).

⁴¹ Pedagogia, segundo o dicionário Houaiss: “[...] 2. Conjunto de métodos que asseguram a adaptação recíproca do conteúdo informativo aos indivíduos que se deseja formar. [...] 6. Profissão ou exercício do ensino” (2009, p. 1455).

nos dias não trabalhos.

[...] os intérpretes das companhias independentes como a nossa, que são a maioria, em geral beneficiam de um sistema de desemprego para artistas próprio da França, que permite um trabalho regular que nossa profissão necessita. Recebem um valor nos dias que não tem cachês. (NAMURA, 2014)⁴².

Provavelmente, a livre condução que Namura e Bugdahn puderam ter com relação à Cie. (sem as amarras do Estado) determinou o caráter próprio da linguagem e sua constante evolução. Porque, apesar de ser reconhecida por eles e críticos como dança-teatro, cuja precursora foi Pina Bausch⁴³, apresenta características da personalidade e das experiências vividas tanto por Denise quanto por Michael, seja como indivíduos ou como Cie.

Em entrevista ao jornalista Alexandre Statut⁴⁴, Namura afirma que todas as parcerias firmadas deram suporte para que a Cie. mantivesse o ritmo por 26 anos, o que foi necessário para a constituição de uma linguagem criada e amadurecida pelos coreógrafos e defendida por todos os intérpretes que a compuseram.

<<à fleur de peau>> era constituída somente pelos dois fundadores, mas entre os anos de 1990 e 1991 houve a integração de novos componentes. A escolha por esses artistas não foi ao acaso, todos já possuíam diversas experiências corporais. Devido a isso puderam se nutrir da linguagem estético-expressiva desenvolvida pela Cie., apropriando-se dela. A despeito de, inicialmente, não receberem pagamentos, todos os integrantes investiram muito tempo no trabalho realizado, o que os levou à pesquisa da linguagem, conseguindo reconhecimento por meio de prêmios, contratações, recebendo apoio financeiro de companhias como Maguy Marin e instituições como a *Maison de la Danse de*

⁴² Excertos de uma entrevista realizada via *e-mail* em 11 de setembro de 2014 com Denise Namura após a pré-estreia do espetáculo. Material não anexado a esse estudo.

⁴³ Nascida em Solingen em 1940, a alemã foi responsável por desenvolver a união da dança com o teatro, até então não familiar à área da dança durante a segunda metade do século XX. A inserção de falas, de risadas, de cantorias e de choros nos espetáculos dançados foi o que rompeu com o contexto artístico moderno, redefinindo os múltiplos conceitos de dança ao redor do mundo. Informações baseadas no *site* da Companhia fundada por Bausch em 1973 <<http://www.pina-bausch.de/en/index.php>>, acessado em 5 de outubro de 2014.

⁴⁴ Excertos de uma entrevista realizada pelo jornalista em 2012. Material disponibilizado do acervo pessoal de Denise às pesquisadoras desse trabalho.

Lyon, além da Fundação BNP Paribas.

Mesmo com a presença dos novos integrantes, a direção nunca foi coletiva, sendo sempre responsabilidade de Namura e Bugdahn. O trabalho com a Cie., da maneira como estava constituída, se dava da seguinte forma: primeiramente realizavam um aquecimento, que durava metade do dia, seguido do processo de criação; em um segundo momento os diretores estruturavam, sozinhos, as ideias; por fim os bailarinos eram requisitados a improvisarem ou realizarem as ideias que foram estruturadas.

Mesmo quando os bailarinos ficam mais integrados, – uma média de sete anos por equipe – improvisam, mas não é isso que utilizamos na criação. Eles querem dançar a nossa dança. Eles são intérpretes e gostam de ser intérpretes. (NAMURA, 2014, p. 88)⁴⁵

Atualmente, a Cie.<<à fleur de peau>> tornou a ser composta apenas pelos fundadores, com alguns artistas convidados a integrarem alguns projetos específicos.

A Cia trabalha com diferentes corpos e diferentes formações, isto é, pessoas com diferentes linguagens, com histórias e origens distintas. Para Denise não interessa colocar os intérpretes para fazer o que eles são bons em suas técnicas, e sim colocar esses corpos para desenvolverem uma outra linguagem, a linguagem de *À fleur de peau*, que está definida como dança contemporânea ou dança teatro, pois, sobretudo aqui, as fronteiras entre as linguagens como mímica, dança, teatro e música, são tênues. (CARNEIRO, SANTOS, 2013, p. 32)⁴⁶.

O processo de criação que a Cie. utiliza tem como pilares o tema escolhido e a trilha sonora. A partir do tema, os diretores listam o que acham que tem correspondência e dançam, a fim de experimentar. Toda essa movimentação se dá ao som de uma música previamente escolhida por eles; se antes as músicas eleitas eram as já existentes, com o tempo a necessidade de harmonização fez Michael ficar responsável pela edição das trilhas sonoras. Passado o momento de experimentação, uma lista com o que acreditam poder ser

⁴⁵ Entrevista realizada pelas pesquisadoras desse trabalho em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP – Brasil.

⁴⁶ Revista *O Teatro Transcende* do Departamento de Artes – CCE da FURB, Blumenau, v. 18, n. 1, p. 29-42, 2013.

aproveitado é criada, dando-se, então, origem a um esboço do espetáculo.

Em 26 anos, a dupla de coreógrafos criou mais de trinta espetáculos, tanto para a própria companhia quanto para outras, inclusive brasileiras. Dentre elas estão o *Balé da Cidade de São Paulo* (2001), *Cia Cisne Negro* (2003), *Grupo 1º Ato* (2012), *Companhia de Dança de Diadema* (2009). Companhias internacionais também receberam a influência dos coreógrafos, dentre as quais se destacam a *Bernballett* – Suíça (2000), *Cia. Cirka Teater* – Noruega (1997), *Cia. Border Crossings* – Inglaterra (2010), trabalho realizado na China em parceria com atores e bailarinos do Teatro Nacional de Xangai, *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo* – Portugal (2010), *Rotterdamse Dansacademie* – Holanda (1999).

A companhia participou de festivais e eventos internacionais de renome: *Biennale de la Danse de Lyon*, *Holland Dance Festival*, *Haia*, *Festival Panorama*, *Festival de Joinville* etc. A coreografia *4'quarts* obteve o 1º prêmio no *Tremplins de la Danse*, e o prêmio de humor no *Concurso Volinine*; *Quelques réflexions* recebeu o 1º prêmio no *Concurso Internacional para Coreógrafos*, na Holanda; *Aller-retour simple* foi coproduzido pela *Cia Maguy Marin*; *Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde* esteve em residência de criação no *Théâtre de l'Enfumerie* (Sarthe). *Como se não coubesse no peito* foi uma encomenda do *Balé da Cidade de São Paulo*, com patrocínio da Petrobrás, e *Talvez sonhar...* uma encomenda da *Cia Cisne Negro*, coproduzida pelo SESC. A criação *Que reste-t-il de nos amours?*, para 10 bailarinos, foi coproduzida pela *Maison de la Danse de Lyon* e pelo *Centre National de la Danse*. (CARNEIRO, SANTOS, 2013, pp. 31-32)⁴⁷.

Pó de nuvens recebeu o Primeiro Prêmio Usiminas Sinparc em 2013 pela criação de luz, figurino e melhor bailarino e em 2014, o infantil *A Mão do Meio - Sinfonia Lúdica* recebeu o Premio Denilto Gomes 2014 na categoria de dança para crianças.

Desde 1997, a Cie. tem colaborado e acompanhado artisticamente projetos para várias estruturas e companhias: *Rêves et cauchemars*, Cie. *Le Sisyphe Heureux*, *Champigny* (2011); *La créature métallique*, Cie. *La Ménagerie*, *Cachan* (2009); *La princesse, le porcher et le rossignol*, *Théâtre Shabano*, Paris (2013); *Merci d'être venue*, Sandra Meunier, *Clown à l'hôpital*, Paris (2012); *Armadilhas brasileiras*, Companhia do Feijão, São Paulo (2012); *Cia da Revista*, São Paulo (2013); *Cia. Druw*, Miriam Druwe, São Paulo (2013 e 2014); *Doutores da Alegria* (Encontro com o mestre) (2010); *Bob & Beth*, Cie. *Racines de Poche* (2012); *Matin Brun*, projeto multidisciplinar para a EDT, Corbeil-Essonnes

⁴⁷ Revista *O Teatro Transcende* do Departamento de Artes – CCE da FURB, Blumenau, v. 18, n. 1, p. 29-42, 2013.

(2009); *Au-delà du pont*, direção de Pascal Larue, *Théâtre de l'Enfumeraille* (1997); *Shazam* de Gabriel Guimard (1995); *Le danseur de maître Kraikowski* de Witold Gombrowicz para Jörg Schass (1993)⁴⁸.

Analisando a história traçada pela Cie. <<à fleur de peau>>, nota-se uma diferença entre os trabalhos de colaboração artística e os de criação coreográfica. O primeiro muitas vezes é direcionado à área teatral e se sustenta sobre um material já existente, sendo desenvolvido como um laboratório em que o aquecimento proposto já é pensado com o objetivo de despertar ideias de cenas e a preparação corporal aparece com a função de organizar e dar precisão aos movimentos cênicos. Já o segundo é voltado às companhias de dança, sendo integralmente responsabilidade da Cie. Embora muitas vezes tenham um tema já estabelecido, costuma haver a possibilidade de discuti-lo e alterá-lo.

Além de coreografar para outras companhias e elaborar criações artísticas próprias, a dupla de bailarinos trabalha também com o ensino. Desde a criação da Cie., os coreógrafos se dedicam a uma atividade pedagógica baseada na teatralização⁴⁹ da dança, um elemento intimamente ligado ao desenvolvimento de seu discurso dançado. Organizam regularmente oficinas e cursos para um leque amplo de público, que vai desde crianças, adolescentes e adultos, até cientistas buscando ajuda para falar em público⁵⁰.

A experiência de trabalhar com atores e bailarinos possibilitou à Cie. perceber algumas diferenças entre esses dois tipos de artistas, como exemplo pode-se citar a dificuldade de os bailarinos colocarem “mais alma na movimentação”⁵¹, já que geralmente se preocupam em demasia com a execução do movimento puro, esquecendo-se das expressões faciais, elemento primordial para a dança-teatro de <<à fleur de peau>>.

Entre os anos de 2006 e 2007, Namura e Bugdahn transmitiram duas peças do repertório da Cie. a serem dançadas pelos alunos do curso de Interpretação em Dança

⁴⁸Informações obtidas através do Currículo Lattes de Denise Namura <<http://lattes.cnpq.br/2403706964402498>>, acessado dia 5 de outubro de 2014.

⁴⁹ Teatralização, segundo Patrice Pavis: “Teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização” (1999, p.374).

⁵⁰ Essas informações, concedidas por Namura a esta pesquisa, se encontram na descrição da concepção artística do trabalho, presente no currículo da própria Cie.

⁵¹ Segundo a coreógrafa, é essencial que o (a) bailarino (a) esteja embasado por um subtexto para que as expressões faciais estejam em sintonia com as movimentações do resto do corpo. Para ela, só há harmonia entre a linguagem e o espetáculo se o(a) bailarino(a) atingir esse estado de imersão.

Contemporânea (Junior Ballet – Quinto ano) do *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, instituição de prestígio na formação do bailarino. Apesar de valorizar as formas clássicas artísticas, o Conservatório convida coreógrafos das mais diversas linguagens como forma de desafiar seus último-anistas. Durante dois anos consecutivos, Denise e Michael foram escolhidos para esse trabalho, o que acarretou maior notoriedade com relação à instituição e a todos que a integram. Em conversa realizada via *e-mail* durante o mês de setembro, Denise afirma: “Nos sentimos como quando coreografamos para outras Cias, mas o tempo é mais curto, os bailarinos têm em média vinte anos e não criamos para eles diretamente. É transmissão *[da linguagem]*”. Atualmente, a dupla de coreógrafos é convidada pelos professores de teatro de Conservatórios franceses para auxiliar no trabalho corporal de seus alunos.

A Cie. <<à fleur de peau>> propõe a confluência entre as áreas artísticas, bem como um olhar sobre a condição humana. Segundo seus coreógrafos, essa linguagem está baseada no uso do corpo inteiro como instrumento polivalente, em que o intérprete é o centro vital do trabalho. Os criadores encontram, como na dança, o rigor e a precisão de um trabalho coreográfico. Como no teatro, uma história é contada, e o corpo é o meio indispensável para se transportar o texto. Denise afirma que ela e Michael pesquisaram e pesquisam a teatralização da dança, “[...] ou seja, como dar sentido ao movimento” (NAMURA, 2012)⁵². Buscam sempre por novas qualidades do movimento, atreladas a situações teatrais, ou intenções ligadas às emoções. À Statut afirma:

O concreto em direção ao abstrato e o abstrato em direção ao concreto. A música continua sendo uma fonte de inspiração muito importante para nós e motor de criação de quase todas as coreografias. A partir da música escolhida, as qualidades de movimento são determinadas quase automaticamente. Artisticamente pensamos que o público deve compartilhar integralmente o momento que ele passa conosco e continuamos buscando sempre esta troca (NAMURA, 2012).

É sob essa perspectiva que o trabalho dos coreógrafos, diretores e pedagogos é desenvolvido.

A dupla mantém uma relação íntima com o Brasil, tendo em vista que é a terra natal

⁵² Excertos de uma entrevista realizada por Alexandre Statut em 2012. Material disponibilizado do acervo pessoal de Denise às pesquisadoras deste trabalho.

de Denise. Busca vir ao país pelo menos duas vezes por ano e, entre idas e vindas, dedica-se a coreografar para companhias de dança e ao acompanhamento artístico tanto de companhias de teatro quanto de dança.

Foi em uma dessas vindas, no ano de 2009, que <<à fleur de peau>> teve o primeiro contato com a Cia de Danças de Diadema, quando foi convidada para coreografar o espetáculo *La Vie en Rose*???. Segundo Ana Bottosso, diretora da Cia., convidaram a Cie. para esse projeto porque havia uma admiração pelo trabalho e linguagem desenvolvidos pela companhia francesa.

Em 2014, a parceria foi reeditada. Dessa vez, para elaborar e coreografar um espetáculo infantil chamado *A Mão do Meio - Sinfonia Lúdica*.

Tendo em vista esse novo projeto, resolvemos observar o processo de criação empreendido, acompanhando-o e analisando-o como forma de reiterar de maneira prática o discurso proferido tanto por Denise quanto por Michael a respeito dessa dança-teatro, cuja linguagem estético-expressiva vem se desenvolvendo há 26 anos.

2. Companhia de Danças de Diadema: a tentativa de despertar a dança na cidade

A Companhia, fundada por Ivonice Satie⁵³, apoiada pela Prefeitura do Município de Diadema, recebe a denominação danças, pois, segundo a atual diretora e por vezes coreógrafa Ana Bottosso⁵⁴, em entrevista⁵⁵, afirma se tratar de um nome dado por Satie e que se refere às várias danças trazidas sobre muitos corpos, contextos e realidades. Não se fecha a uma única maneira de dançar, apesar de a dança contemporânea ser a linguagem escolhida pela Cia.

Existem várias danças, de várias pessoas, de várias realidades – de vida e de experiência que cada pessoa tem. Então é uma companhia de danças de Diadema: todas as danças são possíveis estar dentro desse trabalho. (BOTTOSSO, 2014, p. 109)⁵⁶.

Não é possível escrever sobre a Companhia de Danças de Diadema sem antes apresentar um breve panorama da cidade na época do surgimento da Cia., tanto do cenário político quanto cultural, afinal a sua criação se liga diretamente a tais fatos. Pelas palavras de Maurício Cardoso (2001, p. 215): “[...] criada e mantida pela administração pública municipal, a Cia mantém-se na instabilidade do mundo político e suas oscilações”⁵⁷.

⁵³ Nascida em Bilac, em 1950, foi bailarina, diretora e coreógrafa, fazendo parte do Balé da Cidade (SP), antigo Corpo de Baile Municipal, primeiramente como bailarina, assumindo mais tarde a direção artística entre os anos de 1993 e 1996. Informação encontrada no *site* <http://www.inesbogea.com/sec_textos.php?id=185&id_sec=5>, acessado dia 24 de novembro de 2014.

⁵⁴ Bailarina formada nos cursos de Habilitação Plena para Bailarinos da Royal Academy of Dancing, Londres, além de aperfeiçoar-se em Dança Moderna e Contemporânea no Alvin Ailey American Dance Center, localizado em Nova Iorque (EUA).

⁵⁵ Entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil. As autorizações referentes ao direito de uso de imagem e de discurso estão anexadas a este estudo.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ CARDOSO, Maurício. Manifestações culturais em Diadema. In: IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. (Org.). *Diadema nasceu no Grande ABC: História retrospectiva da Cidade Vermelha*. v. 1. 1 ed. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001, p. 215.

Seu surgimento relaciona-se com a política cultural da cidade, especialmente entre 1993-1996, período da terceira gestão petista (prefeito José de Filippi Júnior), que teve por prioridades algumas áreas, como educação, cultura, lazer e esporte, na tentativa de construir uma nova identidade para a cidade, desde então Diadema, teve a cultura como necessidade.

A situação da população jovem da cidade pedia atenção, uma vez que estava envolvida com a violência social crescente e com a desintegração familiar. Em 1992 foram inaugurados sete Centros Culturais, denominados Centros Juvenis de Cultura, mas eles tiveram a utilização reorientada, passando a servir como locais de convivência para diversas idades e necessidades. A partir de 1994, por meio da orientação de assessores em música, teatro, dança e artes plásticas, houve a contratação de professores com a finalidade de trabalhar o primeiro contato com tais linguagens. Paralelamente a isso, mais três Centros Culturais foram inaugurados.

Na década de 90, Satie lançou seu olhar sobre a cidade de Diadema, por conta do seu marido, Wagner Bossi, que era diretor de planejamento urbano. Foi convidada a assessorar atividades de dança durante a gestão do prefeito José de Filippi Jr. A fim de mapear a dança no local, realizou uma oficina com professores e profissionais atuantes na cidade, observando que quase não havia atividades nessa área, grupos ou escolas de formação qualificados. Assim, junto a Rose Maria de Souza e Suzana Gomes⁵⁸, iniciou alguns trabalhos na cidade ao final de 1993, porém as dificuldades apareceram em razão de a equipe ser pequena. Desde o início a Cia. teve como característica forte dois aspectos: os bailarinos eram responsáveis pela produção das coreografias e também professores de dança nos centros culturais da cidade. A primeira equipe contava com Sandro Borelli⁵⁹, Rose Maria de Souza, Suzana Gomes, Ricardo Freire, Reinaldo Soares, Nivaldo Alves, Sonia Soares, Cristina Belluomini e Rogério Maia.

Sandro afirma tê-las escolhido para o trabalho em Diadema porque tinham contato e certa afinidade com a linguagem trabalhada por ele:

⁵⁸ Segundo Sandro Borelli, em entrevista realizada via *e-mail* pelas pesquisadoras em janeiro de 2015, Rose Maria e Suzana Gomes “[...] são artistas da Dança que nasceram em Diadema que iniciaram suas trajetórias nas oficinas culturais espalhadas pela cidade” (BORELLI, 2015).

⁵⁹ Ex bailarino e fundador e diretor da Cia Carne Agonizante (antigamente chamada Cia Borelli ou, anterior a esse nome, FAR-15), foi convidado por Ivonice a compor o quadro oficial da Cia, ocupando o cargo de diretor artístico. Assim permaneceu de 1995 a 1997.

[...] eram intérpretes de grande qualidade no cenário da dança paulistana e levaram suas experiências para a cidade de Diadema. Na verdade, o primeiro elenco da Cia fui eu quem escolhi. Quando a Ivonice me convidou para dirigir a companhia eu disse a ela que precisava trabalhar com bailarinos que já compreendessem a minha linguagem artística e estes artistas já vinham trabalhando comigo na área independente em São Paulo. Quem realmente foi escolhido pela Ivonice foram Suzana Gomes e Rose Maria, naturais de cidade na época. Era importante para o projeto ter bailarinos que morassem em Diadema (BORELLI, 2015, p.127)⁶⁰.

Em 1995 houve a primeira estreia da Cia com o espetáculo *Pierrot de Veias* no Teatro Clara Nunes, coreografado por Borelli, que em 1997 deixou a companhia.

A respeito disso, Sandro afirma ter sido uma decisão baseada na política daquele momento em Diadema:

A companhia estava em um crescente bastante interessante e havia a necessidade de ampliar seus horizontes. Sentia que faltava mais ambição do pessoal da secretaria de cultura para o futuro do projeto. Mas o que pesou mais foi a não reeleição do prefeito Filippi. Não tinha muito sentido eu continuar em uma gestão não petista (BORELLI, 2015, p.128)⁶¹.

Apesar de ter se desligado, Borelli reconhece a importância da Cia de Danças de Diadema na entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho:

[...] foi uma iniciativa bastante arrojada que fugia totalmente do *status quo* da cultura no Brasil da época e que se perpetua até os dias de hoje [...] Um marco para a dança brasileira, uma ousadia política do prefeito no campo da cultura, orquestrado por Satie (BORELLI, 2015, p.127)⁶².

⁶⁰ Excerto de uma entrevista realizada por e-mail em 14 de janeiro de 2015, concedida às pesquisadoras deste trabalho. As autorizações referentes ao direito de uso de discurso estão anexadas neste estudo.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

Firmada a parceria entre Ivonice e Prefeitura, em 1º de maio de 1995, nasceu a Companhia de Danças de Diadema. Segundo Ana Bottosso, a Cia. desenvolve uma proposta diferenciada: os bailarinos que integram a companhia são os mesmos profissionais que ministram oficinas de dança para crianças, jovens e adultos nos Centros Culturais da cidade. Isso decorre de um projeto tanto artístico quanto pedagógico – Projeto de Difusão e Acesso à Dança⁶³. O intuito desse projeto é o desenvolvimento de um trabalho artístico educativo, incluindo a formação de plateia para a dança em uma cidade onde não havia nenhuma atividade voltada a essa área cultural. Enquanto trabalho educativo, é necessário mencionar que alguns integrantes do projeto, após anos em formação, ingressaram no quadro oficial da Cia., seja como bailarino, como parte da equipe ou ambos. Nesse sentido, Ana declara que não é o objetivo a formação integral dos participantes do projeto enquanto bailarinos.

[...] apesar de termos profissionais dentro da Cia. que saíram das oficinas, mas não é o foco, porque se fosse o foco teria que ter aula de segunda à sexta feira; estilos, teoria. É um sonho. Eu acho que Diadema já tinha que ter isso e não tem ainda (BOTTOSSO, 2014, p. 120)⁶⁴.

É importante frisar que hoje isso só é possível em Diadema por causa dos feitos da Companhia de Danças – projeto de militância de sua fundadora para descentralizar e ramificar a dança, não somente enquanto área artística, mas principalmente como área educacional, da cidade de São Paulo para seu entorno, caracterizado pelas cidades do ABCDRM paulista (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Ribeirão Pires e Mauá).

⁶³ Projeto Oficinas – Difusão e Acesso à Dança é uma realização da Prefeitura do Município de Diadema, por meio da Secretaria de Cultura, em parceria com a Companhia de Danças de Diadema. Desde 2002, os bailarinos da Companhia ministram oficinas de dança nos Centros Culturais dos Bairros de Diadema. São oferecidas gratuitamente oficinas de iniciação em *ballet* clássico, contemporâneo, dança de salão, danças populares e dança criação. Informação divulgada no *site* da Cia. de Danças: <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projeto_oficinas.php>, acessado em 14 de outubro de 2014.

⁶⁴ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

Atualmente, são dez Centros Culturais que comportam as oficinas ministradas pelos bailarinos, atingindo o total de setecentos alunos.

A gente tenta continuar com esse perfil até hoje, que é o grupo de profissionais da dança, os bailarinos, que além de fazerem as atividades comuns, normais de uma Cia (criação de espetáculos, turnês, ensaios, viagens), também seriam artistas-orientadores, ministrando oficinas de dança, juntamente com a Prefeitura e com a Secretaria de Cultura daqui de Diadema, nos centros de cultura da cidade. (BOTTOSSO, 2014, p. 109)⁶⁵

A Cia. é oficialmente composta por treze pessoas, sendo onze delas bailarinos, um professor regular e um assistente de produção. Extraoficialmente⁶⁶, desde 2000/2001, agrega coreógrafos convidados, outros professores e técnicos como cenógrafo, iluminador, sonoplasta e figurinista.

Enquanto proposta pedagógica, não é exigida formação acadêmica dos bailarinos para que ministrem as oficinas, entretanto, experiências na área são necessárias, seja nos espaços informais (como oficinas esporádicas) e nos espaços formais (aulas de dança em escolas ou academias). Como cada bailarino traz consigo experiências distintas, Ana, antes mesmo de se tornar diretora da Cia. em 2003, criou, juntamente com Fabiana Villas Boas e Luciana Carvalho⁶⁷, uma espécie de “cartilha”, baseada nas experiências pedagógicas apreendidas na Royal Academy of Dancing (Londres), traduzidas para a realidade diademense.

Refiz diante da compreensão do que é a dança para essas crianças, adolescentes, que é um primeiro contato; ainda é [...] Fizemos um caderno (na época não estava fazendo isso sozinha, estavam a Fabiana Villas e a

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Segundo Bottosso, existem pessoas chamadas a integrar certos projetos da Cia., porém não fazem parte de seu quadro oficial de maneira contínua. São pessoas esporádicas dentro dos trabalhos da Cia. Os profissionais mais caracterizados pelo perfil “extraoficial” são os coreógrafos, uma vez que não há coreógrafo residente da Cia. Sobre isso, Ana declara em entrevista concedida às pesquisadoras desse projeto: “Não existe um coreógrafo residente, mesmo porque eu acho muito saudável para uma Cia., para um elenco, não ter um coreógrafo residente, principalmente sendo uma Cia. pública” (BOTTOSSO, 2014, p. 113).

⁶⁷ Ex-integrantes da Cia. de Danças de Diadema.

Luciana Carvalho comigo) e a cada ano eu o ofereço aos bailarinos. Obviamente que eles têm liberdade também no estilo que trabalham, mas têm também um “trilhozinho” para seguir, porque a gente está falando de criança, de formação mesmo, então tem mesmo coisas muito básicas do trabalho corporal de uma criança que precisa ser treinado, senão lá na frente pode fazer falta. Dentro desse cronograma, o bailarino transita como quer. Não é uma coisa que eu fico conferindo [...] mas oriento (BOTTOSSO, 2014, p. 120)⁶⁸.

Dada a comunhão entre Prefeitura e Cia de Danças de Diadema, houve a criação da Associação Projeto Brasileiro de Dança – APBD⁶⁹, que além de representar juridicamente a Cia., se estende a outras companhias e projetos. Dessa forma, os integrantes da Cia. deixaram de ser funcionários da Prefeitura e passaram a trabalhar para a APBD como associados. Enquanto manutenção da Companhia, as parcerias firmadas com a Prefeitura e com a Associação são vitais e necessárias. Através da APBD a Cia. consegue se inscrever em editais que visam o financiamento das obras artísticas, tais como Lei Rouanet, ICMS, ProAc, FUNARTE, Klauss Vianna, entre outros.

Ao longo de toda sua história, a Companhia desenvolveu diversos projetos⁷⁰, sempre com foco na difusão e ensino da dança. Desses, alguns ficaram no passado e outros têm continuidade até hoje, como no caso do ABCDança⁷¹. O projeto surgiu da vontade de

⁶⁸ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

⁶⁹ Associação Projeto Brasileiro de Dança – APBD – foi fundada em 2001, com o objetivo de incentivar a produção artística, formação de plateias e processos de ensino-aprendizagem na área da dança, por meio da realização de eventos, cursos de formação, mostras, conferências, montagens, pesquisas coreográficas, apresentações de espetáculos, entre outras. Informação divulgada no site da Cia. de Danças, <<http://www.ciadedancas.apbd.org.br/apbd.php>>, acessado em 14 de outubro de 2014.

⁷⁰ Sobre os projetos, a Cia declara em seu site: “A APBD é parceira da Companhia de Danças de Diadema na realização de diversos projetos desenvolvidos ao longo dos últimos anos, como Pés na Estrada, ABCDança, Mostra Beneficente de Dança, Bailando na Cidade, Trançando as Pernas e projetos de criação e circulação dos espetáculos premiados pela Companhia”. Informação divulgada no site da Cia. de Danças, <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projetos_trancando_as_pernas.php>, acessado em 25 de novembro de 2014.

⁷¹ “ABCDança é um encontro de dança na cidade de Diadema, onde a comunidade artística da dança na região do ABCD e São Paulo pode estabelecer, em um só evento, intercâmbios que possibilitam além da troca de experiências, a fomentação de plateia e de novas ações referentes à difusão e à reflexão a cerca desta linguagem na região. Promove atividades totalmente gratuitas que envolvem a participação de representantes expressivos da dança na região do ABCD e de São Paulo, por meio de fóruns, palestras, debates, oficinas de dança, espetáculos em teatros e também em espaços abertos.” Texto divulgado no site da Cia de Danças

realizar algo em comemoração ao aniversário de 450 anos de São Paulo, motivo que lhe gerou o nome, “[...] era o ABCD dançando em comemoração a São Paulo.” (BOTTOSSO, 2014, p.116)⁷². Realizado no meio do ano (variando entre os meses de junho a agosto), atualmente reúne grupos de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, São Paulo, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra em um evento que envolve fóruns, palestras, debates, oficinas de dança e espetáculos.

Outros projetos ativos são o Cirandança, que consiste nas apresentações de finalização do ano dos participantes das oficinas do Projeto de Difusão e Acesso à Dança para um público composto por pais, familiares, agentes de cultura, professores e alunos; o Pontos de Cultura⁷³, que promove desde 2010 várias ações, com trocas coreográficas, intercâmbio entre grupos de cidades diferentes, oficinas; o Diadema dança, que são os grupos da cidade se apresentando.

O intuito do "Pontos de Cultura" é, através de suas atividades, possibilitar que os coletivos artísticos participantes adquiram bagagem técnica, artística e sensível tanto para aperfeiçoar seu fazer cultural como para ampliar seu conceito de dança⁷⁴.

Fascinada pela Cia. desde sua criação, Ana Bottosso passou a integrá-la em 1998, após fazer um curso de dança contemporânea com Satie: “Alguma coisa me dizia muito no trabalho da Cia., que era a diversidade, a forma irreverente, a forma diferente que eu via

<http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projetos_abcdanca.php>, acessado dia 20 de janeiro de 2015.

⁷² Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

⁷³ “Programa promove o estímulo às iniciativas culturais da sociedade civil já existentes, por meio da consecução de convênios celebrados após a realização de chamada pública. A prioridade do programa são os convênios com governos estaduais e municipais, além do Distrito Federal, para fomento e conformação de redes de pontos de cultura em seus territórios”. Informação encontrada no site <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>, acessado em 9 de janeiro de 2015.

⁷⁴ Informação divulgada no site da Cia. de Danças, <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projetos_trancando_as pernas.php>, acessado em 23 de novembro de 2014.

comparada a outras companhias” (BOTTOSSO, 2014, p. 113)⁷⁵. Logo em 1999, passou a ser assistente de direção de Ivonice, porque “[...] não conseguia fazer só, que não é pouco, dançar e ministrar aulas, mas eu sempre quis mais” (BOTTOSSO, 2014, p. 113). Foi só em 2003 que assumiu a direção da Cia. e dos projetos pedagógicos.

Inês Bógea, diretora artística da São Paulo Companhia de Dança (SPCD) e professora colaboradora no curso de especialização em Linguagens da Arte – Centro Universitário Maria Antonia (USP)⁷⁶, definiu em seu *site*⁷⁷ o trabalho realizado por Satie:

A dança em Diadema ganhou força inédita: assim nasce a Companhia de Danças de Diadema, vinculada à prefeitura, que Satie fundou e co-dirigiu (1995 a 2001), ao lado de Sandro Borelli, Rose Maria e Ana Bottosso. Além da ampla formação artística dos bailarinos, o projeto abrange um trabalho de integração na comunidade através de oficinas. Para montar a companhia, foram selecionados profissionais que tivessem preocupação social e consciência das dificuldades que enfrentariam, ao desenvolver paralelamente o trabalho de dançarino e de arte educador. O desdobramento das atividades – da produção de espetáculos artísticos à sensibilização e sociabilização por meio da arte educação em Diadema –, só se faz viável pela força humana e artística dessa ação.

Para a composição do quadro oficial, há anualmente uma seleção de bailarinos para renovação da Cia, mesmo que não tenha havido nenhuma desistência por parte dos já integrantes. Essa audição é realizada em três etapas: a primeira etapa consiste em uma análise curricular do(a) candidato(a), priorizando a formação em dança, seja ela qual for, e a experiência como professor de dança “[...] seja em projeto social, que seria mais ideal, mas também em escolas – uma pessoa que tenha experiência em ministrar aulas” (BOTTOSSO, 2014, p. 110)⁷⁸. A segunda etapa ocorre ou na sala de ensaio ou no teatro

⁷⁵ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras desse trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

⁷⁶ Centro de formação, abrangendo cursos multidisciplinares e exposições, atrelado à Universidade de São Paulo (USP). Informações contidas no site << <http://mariantonia.prceu.usp.br/>>>, acessado dia 2 de dezembro de 2014.

⁷⁷ Informações contidas na página eletrônica <<http://www.inesbogeia.com/sec_textos.php?id=185&id_sec=5>>, acessada dia 24 de novembro de 2014.

⁷⁸ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

que a Cia. costuma usar. Nessa fase, o(a) candidato(a) participa de uma aula de *ballet* clássico⁷⁹. Feita essa aula, os avaliadores ensinam algumas sequências de coreografias do repertório da Cia. para observar como cada participante se relaciona com seu histórico coreográfico. Nessa etapa são selecionados preferencialmente cinco homens e cinco mulheres. Por último, a terceira etapa está relacionada com a pedagogia. Cada candidato(a) deverá ministrar uma oficina em um dos Centros Culturais para que, mais do que analisar seu desempenho no processo eliminatório da audição, o(a) próprio(a) candidato(a) se veja desempenhando o papel de artista-orientador naquele local, em um centro cultural, ou em um bairro afastado. Passadas as três etapas e aprovado(a) na seleção, os(as) participantes são convidados(as) a integrar a Companhia, seja imediatamente, quando há falta de bailarinos, e/ou como *stand-by* caso haja algum tipo de impossibilidade de algum integrante fixo permanecer na Cia. durante o resto do ano.

Da mesma forma, porém em âmbito extraoficial, há uma escolha com relação ao coreógrafo. Foi a partir de 1998 que iniciaram os convites a coreógrafos de fora da Companhia. O primeiro a contribuir com o enriquecimento do grupo foi Henrique Rodovalho⁸⁰, do grupo Quasar, com o espetáculo *Trêsmaisum*.

A gente convida, quando não são as criações internas, profissionais que, primeiro a gente saiba que serão bem abertos às nossas demandas enquanto artistas, porque é uma Cia. um pouco diferenciada no sentido de que cada vez mais estamos trabalhando com a opinião do bailarino, com a intervenção do bailarino, com essa participação meio que mútua. Não consigo dizer em poucas palavras ou em um exemplo um tipo de coreógrafo. Não dá. É assim: conhecemos o coreógrafo, sabemos como ele trabalha, gostamos e tal. “Ok, acho que ele cabe à Cia”. Ou então a gente olha e fala “Não, não dá”. Não que seja certo ou errado, mas não cabe nesse nosso momento. É difícil de dizer. É uma coisa de sentir às vezes, de perceber. (BOTTOSSO, 2014, p. 113)⁸¹.

⁷⁹ De acordo com Bottosso, apesar de o veio artístico ser a dança contemporânea, aulas de ballet clássico fazem parte da realidade diária da Cia.

⁸⁰ Nascido em 23 de dezembro de 1964 em Goiânia – GO, formou-se em Educação Física, atuando na área da dança como diretor artístico e coreógrafo da Quasar Cia. de Dança.

⁸¹ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

Sob esse contexto se estabeleceu a parceria entre Cia. de Danças e Cie. <<à fleur de peau>>. A diretora da companhia já havia visto trabalhos solos de Denise Namura, o que a fez aceitar a oferta de oficina feita pelo produtor da Cie. no Brasil. Desde então a Companhia de Diadema cogitou a possibilidade de convidar <<à fleur de peau>> para coreografar. Foi em 2009 que o convite se efetivou com a criação do espetáculo *La Vie en Rose*???. Nesse projeto não houve editais públicos, o investimento foi feito com dinheiro da Companhia e apoio do SESC que inseriu o espetáculo na programação especial realizada em razão do ano da França no Brasil⁸².

A proposta desta primeira parceria foi sugestão de Namura e Bugdahn, pois a Companhia de Diadema deixou os coreógrafos livres na escolha do tema. Desde a estreia até o momento, a companhia francesa voltou duas vezes para rever a coreografia com os bailarinos. Foi em uma dessas voltas que se firmou o acordo para criação de uma nova coreografia, dessa vez Ana Bottosso pediu aos coreógrafos que fosse elaborado um espetáculo infantil e sugeriu como tema “um colecionador de gestos”. Foi desse mote que surgiu *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*.

O segundo convite feito a <<à fleur de peau>> se deu por conta não somente do perfil e da linguagem da Cie., mas, pela experiência anterior (*La Vie en Rose*???) que permitiu tanto a diretora da Cia de Diadema quanto os bailarinos descobrirem na condução de Namura e Bugdahn um processo de criação lúdico, plástico e ao mesmo tempo contemporâneo.

A escolha por um infantil se deu por Ana acreditar na importância de provocar no elenco novos desafios, já que a Cia. nunca havia trabalhado com essa especificidade. Somado a isso, houve o desejo de atingir uma faixa etária com quem estão diretamente ligados, em razão dos projetos de oficinas, e reconhecer os resultados do trabalho com a dança contemporânea por meio do olhar desse público específico.

Tanto *La Vie en Rose*??? quanto *A Mão do Meio*, não dispuseram de muito tempo para serem criados. A diretora da companhia diademense afirma perceber uma diferença entre os dois processos de criação: no primeiro, talvez por uma questão de tempo, houve

⁸² O ano da França no Brasil foi uma resposta ao ano do Brasil na França, realizado em 2005. Teve por objetivos dar à França uma imagem renovada, atual, conforme a modernidade e a diversidade desse país, além de dar um novo impulso à relação e às proximidades entre os dois países. Informação encontrada no site <<http://saopaulo.ambafrance-br.org/Newsletter-Ano-da-Franca-no-Brasil>>, acessado dia 11 de janeiro de 2015.

um momento maior de criação e troca com os bailarinos; já no infantil, os coreógrafos chegaram com a coreografia mais estruturada. Além disso, Ana acredita que a primeira obra, por se tratar do caminho da vida, é mais melancólica do que a segunda, que, por ser um infantil, caracteriza-se mais pelo lirismo do que pela melancolia, sendo então retratada de forma sutil.

Durante o processo de qualquer coreógrafo, a Companhia preza por evitar o envolvimento dos bailarinos com trabalhos paralelos para que o elenco possa se dedicar à nova criação. Apesar disso, a diretora afirma que algumas vezes é difícil possibilitar que isso aconteça devido a convites feitos à Cia. de Danças de Diadema para apresentações que representam oportunidades e reconhecimento do trabalho. A área de produção fica comprometida, durante o período da nova criação, a agendar as apresentações do espetáculo novo, incluindo a estreia nacional, e a evitar outros compromissos durante a época em que os coreógrafos estão em contato direto com o elenco. Ao fim de tal processo a Cia. tem de retomar o que foi adiado por conta da criação, sendo um período de compromissos não somente relacionados ao novo trabalho. É também um momento em que os integrantes da Companhia digerem o que foi apresentado pelos coreógrafos, já que o processo de criação é bastante rápido. A respeito disso, Ana comenta:

No sentido da Companhia enquanto corpo, eu acho que é aquele momento que depois que passa os bailarinos ficam um pouco ruminando, digerindo aquilo que aconteceu. É um momento muito sadio, porque sempre é uma enxurrada de informações. O tempo sempre é curto, nunca é ideal. Depois dessa fase eles vão digerindo, aplicando na obra em si e em outras obras. Às vezes vemos no bailarino que aquilo que foi uma nova informação se propaga em todo trabalho. Por isso que uma criação é uma coisa muito, muito importante, é muito sadio. Inteligente é o bailarino que prolifera esse aprendizado que teve com o coreógrafo, porque todo mundo tem o que ensinar e você sempre tem o que aprender. Abre o seu horizonte nesse sentido. (BOTTOSSO, 2014, p. 125)⁸³.

⁸³ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

Em dezenove anos de trabalho e com 23 obras em seu repertório, a Companhia de Danças de Diadema mescla nomes de renomados coreógrafos e dos próprios bailarinos como criadores artísticos.

Iniciaram em 1995 com *Pierrot de veias*; compuseram no ano seguinte dois espetáculos; em 1997 apresentaram *Fábrica coreográfica*. Até 2000, produziram um espetáculo por ano, sendo 2001 o ano de três produções. Entre os anos de 2002 a 2005 se debruçaram sobre uma obra por ano. O ano de 2006 também foi fértil, montando duas coreografias diferentes e em 2007 apenas uma. A obra *La Vie en Rose???*, de 2009, foi coreografada pela Cie. <<à fleur de peau>> para a Cia. de Danças de Diadema. Em 2010 e 2011, uma coreografia por ano, fazendo com que em 2012 fossem coreografados dois espetáculos. *Anseio* foi montado no ano de 2013 e *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*, cuja coreografia é de autoria da Cie. <<à fleur de peau>>, em 2014.

Com relação ao histórico coreográfico, Ana declara:

A gente gosta e tenta fazer um por ano. Às vezes, quando é uma coisa que independe da nossa escolha fazer duas, tudo bem, mas pra ser sincera, um eu acho ideal. Sabe aquela coisa de produção em série demais? Eu acho que esgota tanto a nossa produção, porque a gente não tem mega produções, a gente não tem uma equipe enorme, então esgota um pouco os bailarinos artisticamente, não fisicamente, artisticamente. Eu acho saudável uma por ano. Porque sempre as nossas são grandes, de 1 hora. A gente faz pouca coisa curta. Quando tem uma coisa curta, legal, faz uma curta e uma longa e não tem problema. Mas em 2008, que não teve, foi porque a gente não tinha verba. Falta de possibilidade mesmo. (BOTTOSSO, 2014, p. 114)⁸⁴.

Afirma ainda achar necessária uma variedade de espetáculos no repertório, pois, promovida por diferentes coreógrafos, traz mais experiência para os bailarinos e maior abrangência para a Cia. Isso enquanto repertório “morto”⁸⁵, como ela mesma denomina.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Ana se utiliza de tal expressão para se referir às coreografias que fazem parte do histórico da companhia, mas que não são mais dançadas.

Enquanto repertório “vivo”, é interessante que exista variedade de espetáculos ativos, que se configuram em seis atualmente, exatamente para mostrar a diversidade de diálogos que a Cia. consegue estabelecer com diferentes estilos de dança.

Eu acho que é um número bacana [*seis espetáculos no repertório ativo*] e também é um pouco o que a gente aguenta enquanto estrutura, porque manter uma coreografia não é fácil: tem a manutenção física (cenário, figurino, bailarinos), a manutenção da ideia – eu sempre gosto, e também é um recurso financeiro que se tem que ter, de trazer novamente o coreógrafo quando faz um tempo que ele está distante da obra [...] Por exemplo, as minhas ficam fáceis de manter, nesse sentido, porque eu estou aqui, então a gente sempre volta com *Credices*, com *Paranoia* [...] Sempre que posso, chamo os coreógrafos para reverem suas obras (BOTTOSSO, 2014, p. 115).⁸⁶

A Companhia de Danças de Diadema surgiu de uma carência artística da própria cidade e foi uma tentativa de Ivonice Satie e da Prefeitura em atender a demanda na área de dança. Após dezenove anos de fundação, ainda tem o ensino como elemento de grande importância. Sua tradição em convidar coreógrafos externos para criação de espetáculos foi o que nos levou ao encontro da Cie., já que o mote para a escrita deste projeto foi a linguagem de <<à fleur de peau>>, companhia convidada para coreografar o espetáculo infantil no ano de 2014.

O anseio de investigar a linguagem utilizada pela companhia francesa foi facilitado pela feliz coincidência do convite de Ana Bottosso feito a Denise Namura e Michael Bugdahn, que os trouxe ao estado de São Paulo no ano de escrita desta pesquisa, possibilitando o acompanhamento e reflexão do processo coreográfico, relatado no capítulo a seguir.

⁸⁶ Excertos da entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014 no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

3. Entre gestos e emoções: a linguagem de <<à fleur de peau>> no processo de *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*

Pontuados os alicerces da investigação pretendida neste trabalho, neste capítulo relatamos a observação feita pelas pesquisadoras, decorrente do acompanhamento do processo de criação e dos ensaios do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*, coreografado pela Cie. <<à fleur de peau>> e dançado pela Companhia de Danças de Diadema.

Para este estudo, desenvolvemos um roteiro de observação transcrito nas fichas em que são descritas as atividades propostas por Denise e Michael para a Cia. de Danças Diadema durante o processo de criação e registramos em um diário de bordo (apêndices 6a e 6b) nossas percepções atreladas à transmissão da linguagem estético-expressiva feita por Namura e Bugdahn em cada ensaio observado.

O processo de criação foi desenvolvido em duas fases: a primeira deu-se de maio a junho, finalizada com pré-estreia da obra, no dia 4 de junho de 2014. A segunda, no mês de outubro, culminando na estreia no SESC Pinheiros.

A fim de nortear o leitor acerca do relato e das considerações sobre o espetáculo, dividimo-lo em onze cenas, de acordo com a ordem em que aparecem, as quais nomeamos: Cena do Teatrinho, Cena dos Gestos, Solo das Mãos, Cena dos Pés, Cena do Tecido Branco, Solo do Chapéu, Cena do Quadril, Cena das Risadas, Cena do Sopro, Cena dos Bancos e Cena da Luz Negra.

3.1 O convite

Após a feliz união estabelecida, em 2009, entre a Companhia de Danças de Diadema e a Cie. <<à fleur de peau>>, em 2013, um novo convite foi feito à companhia francesa, entretanto de maneira mais fechada quando comparados os dois processos de criação. Ana Bottosso havia decidido-se por um espetáculo infantil, influenciada pelo livro *O Colecionador de Palavras*, de Roberto Bicelli (1998). Entretanto, para que essa história pudesse transformar-se em inspiração para um espetáculo de dança, o termo “coleccionador de palavras” foi adaptado para “coleccionador de gestos”. Foi sob esse título que Bottosso desenvolveu um projeto, enviando-o ao ProAc⁸⁷ objetivando captação de verba para a

⁸⁷ Programa de ação cultural que tem o objetivo de promover a ampliação e a diversificação da produção artística, criar novos espaços, preservar o patrimônio histórico e aumentar as formas de circulação de bens culturais em todo o Estado de São Paulo. Apresenta duas modalidades: o ICMS

produção do espetáculo. A Cia. conseguiu a aprovação do edital e assim pôde iniciar o trabalho com Namura e Bugdahn.

Apesar de um espetáculo infantil ser novidade para <<à fleur de peau>>, Denise e Michael entregaram-se ao desafio. Em depoimento, Namura afirma que, quando trabalham na criação de obras para crianças, costumam adaptar seus espetáculos ao universo infantil, uma vez que a ludicidade presente na linguagem desenvolvida permite que isso seja feito, porém nunca haviam concebido nada, cujos tema e essência fossem voltados às crianças. Mesmo assim, tanto a concepção quanto execução mantiveram-se intactas, com o mesmo rigor e a precisão de um espetáculo para adultos.

Quando fazemos espetáculos para crianças nas cidades aonde vamos, costumamos fazer uma versão mais curta, adaptada a elas. Pensamos que para *A Mão do Meio*, apesar de termos nos preparado para fazer um infantil, procedemos como sempre e por isto consideramos que é um espetáculo infantil para crianças de 6 a 106 anos. Para nós, um espetáculo é troca, poesia, fala do ser humano, então, tem humor, e assim vai (NAMURA, 2014)⁸⁸.

O convite, feito quando Denise e Michael retornaram à Cia. de Danças para um *refresh*⁸⁹ do espetáculo *La Vie en Rose*??? em 2013, foi aceito e, ao voltar para França, os diretores da Cie. elaboraram algumas cenas e selecionaram parte da trilha sonora.

Segundo Namura, em entrevista⁹⁰, a primeira coisa que ela e Bugdahn fazem quando partem para um processo de criação é a escolha do tema. Escolhido esse tema, o que implica saber sobre o que se quer tratar, fazem uma lista de tudo o que acham que pode ter relação: desde cores até movimentos e gestos. A partir disso, concepções de cenário e situações postas em cena começam a surgir, sendo tudo isso registrado pelos dois diretores.

e Editais. Informação encontrada no site <<http://www.cultura.sp.gov.br>>, acessado em 8 de janeiro de 2015.

⁸⁸ Excertos de uma conversa realizada por *e-mail* em 11 de setembro de 2014 com Denise Namura após a pré-estreia do espetáculo.

⁸⁹ Expressão empregada por Ana Bottosso para referir-se a um reencontro entre o corpo de bailarinos e o coreógrafo, a fim de lembrarem e corrigirem uma coreografia já elaborada.

⁹⁰ Idem.

As ideias todas estão escritas em cadernos. O Micha gosta muito de colocar no computador. Ele até fazia, no começo [da Cie.], desenhos de cada cena, o deslocamento de cada bailarino. Depois a gente falou “Ah não, melhor vídeo”, mas eram lindos os desenhos dele, porque não tem igual (NAMURA, 2014, p. 92)⁹¹.

No processo de *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*, uma lista também foi elaborada, pois, segundo a diretora, é praxe. Porém, dessa vez, Michael partiu do texto escrito da história, para que a construção do enredo possibilitasse a criação das coreografias. Pela primeira vez, isso foi feito dessa forma, tendo, inclusive, a escrita feita diretamente em língua portuguesa.

O Micha começou a ver se ele não conseguia escrever uma historiazinha e logo veio essa ideia da mão, porque a gente pensou “Colecionar gestos... Para fazer gestos precisa da mão em princípio”, porque a maioria dos gestos é feita com a mão. Como a gente poderia inventar a história de uma mão que passeia e que vai encontrando gestos pelo caminho? [...] O Micha teve essa ideia: “E se fosse uma mão com 6 dedos? Que fosse diferente de outras mãos?” – Porque se fosse uma mão do meio, ela teria 6 dedos. A gente partiu disso. (NAMURA, 2014, p. 96).⁹²

Em seguida, iniciaram o trabalho de improvisações e elaboração de algumas cenas. Apesar do processo dos coreógrafos envolver criação e fixação da coreografia no corpo deles, primeiramente, para depois ensinarem os bailarinos, a maioria das cenas dessa obra foram escritas no papel e mostradas as dinâmicas específicas, tendo sido apenas algumas testadas e fixadas nos corpos de Denise e Michael, por não possuírem tempo hábil para essa apropriação.

A partir das criações iniciais, ficou nítido que, para o tema do infantil, o trabalho com as articulações seria essencial: todas elas formam um corpo que coleciona e faz gestos. Além da lista e de algumas cenas rascunhadas, parte da trilha sonora havia sido selecionada. Segundo Denise, em entrevista concedida às pesquisadoras no dia 9 de dezembro de 2014, essa é a parte mais complicada, pois, se não tem trilha sonora, nada acontece.

⁹¹ Entrevista realizada em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP, Brasil.

⁹² Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2014 na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

Começou com a coreografia do pé - o Micha imaginou que os pés têm dedos – e foi indo: o braço sem fim; a cabeça que se perdeu; a garganta que não sabe rir; o pé que não quer andar, até chegar no sopro, que é uma coisa que sem o sopro nada disso existe. Se você não respira [...] A gente foi até esse ponto. Poderia ter um segundo ato esse espetáculo para falar das outras partes do corpo. Por enquanto a gente chegou até aí e naquela ideia da luz que você vê as partes separadas. (NAMURA, 2014, p. 97)⁹³.

3.2 O processo

Chegados ao Brasil em 8 de maio de 2014, Denise e Michael deram início à criação do espetáculo já no dia 9, na sala de ensaios da Cia. de Danças em Diadema.

Com relação a esse processo, eles não ficaram hospedados em Diadema⁹⁴, o que encurtou um pouco o tempo disponível para criação da coreografia.

Logo no primeiro dia de ensaio, os coreógrafos sentaram-se em círculo com todos os participantes do projeto (bailarinos e auxiliares de produção), para explicar-lhes como haviam idealizado o espetáculo, e já iniciaram a leitura do texto produzido por Michael, bem como os improvisos das cenas planejadas e escritas. Até esse momento, ninguém, além de Namura e Bugdahn, sabia como seria o trabalho, inclusive a diretora Ana. Segundo Denise, todos se divertiram muito com a leitura do texto e, quando indagados sobre o que esperavam do trabalho, muitos respondiam não saber, mas se mostravam muito entusiasmados e curiosos.

Como dito anteriormente, iniciado o trabalho de criação em 9 de maio, os ensaios começavam sempre às 9 horas com algum alongamento e aquecimento do grupo, encabeçados pela diretora Ana ou por seu assistente, Ton⁹⁵. Enquanto os bailarinos estavam às voltas com esse preparo corporal, Denise lia atentamente seu caderno de anotações das atividades de familiarização com a linguagem e da coreografia, tentando

⁹³ Idem.

⁹⁴ “Diadema integra a Região Metropolitana de São Paulo, formada por 39 municípios e está inserida na região do Grande ABCD, composta por sete cidades. Distante 17 Km do marco zero de São Paulo, localizado na Praça da Sé, Diadema tem 30,7Km².” Informação encontrada no *site* <<http://www.diadema.sp.gov.br/municipio/a-cidade/1783-dados-gerais.html>>, acessado em 8 de janeiro de 2015.

⁹⁵ Wellington Carbones, assistente de direção, é um dos bailarinos da Cia. de Danças de Diadema.

incorporar alguns movimentos. Michael retomava a trilha sonora do espetáculo, acertando alguns detalhes antes de começar o ensaio.

Devido à falta de tempo diante do processo de imersão na linguagem estético-expressiva de <<à fleur de peau>>, os bailarinos tiveram aula de *ballet* como aquecimento apenas em um dia, 16 de maio, das 9h às 10h15. Independente do projeto em que estejam inseridos, os bailarinos da Cia. de Diadema realizam aulas de *ballet* semanalmente, já que a diretora acredita ser necessário, pelo menos uma vez por semana, que eles entrem em contato com o *ballet* clássico.

Após esse preparo, havia um intervalo de dez minutos para que os bailarinos pudessem se alimentar e descansar um pouco. Exatamente às 10 horas da manhã, Denise começava alguma atividade cuja finalidade fosse criar um ambiente de familiarização com a linguagem desenvolvida por ela e Michael, sendo basicamente composta por experimentações que envolvessem segmentação das partes do corpo (ênfase na movimentação das articulações), trabalhando a autonomia de cada parte; o ritmo; o subtexto, ou seja, a “explicitação” das expressões faciais a cada movimentação feita, atividades que exercitassem a resistência, a tonicidade e a precisão corporal diante de uma situação dada – jogo de diálogo com o público, encarnado no corpo: deixar transparecer, no rosto, o que se passa no espírito. Neste momento, é possível identificar alguns dos elementos teatrais articulados com princípios da dança, bem como o início do trabalho pedagógico dessa linguagem, cuja finalidade é a sua apropriação e futura interpretação da coreografia.

Depois, geralmente, Michael apresentava aos bailarinos alguma das cenas do espetáculo. A primeira delas, acompanhada por nós, foi a do Banco.

O trabalho com as cenas sempre era interrompido por uma pausa para o almoço, das 13h às 13h50.

Houve, ainda, momentos de “laboratório”⁹⁶, no qual os bailarinos sugeriam propostas para a cena, mesmo dirigidos por Denise e Michael. Os diretores sabiam o que queriam, porém o não tinham elaborado corporalmente; portanto, direcionavam os bailarinos a

⁹⁶ Neste caso, entendem-se, por laboratório, experimentações realizadas pelos bailarinos, partindo de estímulos dados pelos diretores, tanto sonoros quanto relacionados à manipulação de objetos e de iluminação, cujo objetivo era a criação das cenas coreográficas do espetáculo.

executarem movimentações diante de estímulos, como objetos, músicas, propostas de iluminação, entre outros. Em entrevista⁹⁷, Denise afirma:

[...] não queremos nada que saia do nosso foco. A do Zezinho está colada na música, porque ele já trabalhou com a gente e sabe o que a gente quer, mas está muito pobre. Escrevi para melhorar, para ficar bem próximo do nosso gestual, da nossa qualidade de movimento, que é outra coisa [...] Eles são intérpretes [...] (NAMURA, 2014, p. 88).

Diante do material apresentado (e gravado) por Namura, os coreógrafos estruturavam o restante da coreografia, dirigindo inclusive o subtexto que os bailarinos deveriam explicitar.

Com o passar dos ensaios, o aquecimento e alongamento foram reduzidos, enquanto mais tempo se dedicava ao ensaio das cenas, a princípio isoladas. A prova dos figurinos, bem como os testes de cenário e iluminação também ocorreram durante o período dos ensaios. O que nunca deixou de ser trabalhado foram as intenções diante de cada movimentação e a precisão.

Sobre as intenções na movimentação, Denise mobiliza uma série de subtextos para conseguir que a dança desperte, na plateia, sensações e leituras a respeito da emoção representada em certo instante do movimento. Por exemplo, a coreógrafa aciona o subtexto “Imagine que você está no meio de um campo de futebol, e que está todo mundo te olhando” para induzir as pessoas com as quais trabalha a preocuparem-se com a presença do corpo em cena, não esquecendo nunca das expressões faciais e do olhar. Quanto à precisão dos movimentos, Namura e Bugdahn priorizam, em seu trabalho, a criação a partir da música, sendo necessário que o tempo da dança esteja em harmonia com o tempo da música.

Neste momento é possível perceber a confluência do teatro com a dança desde o processo de criação da obra quando é trabalhado concomitantemente o subtexto, as intenções da face e do movimento, a presença em cena a fim de despertar sensações no público (elementos teatrais), a precisão, o ritmo e a harmonia com a música (elementos da dança).

⁹⁷ Entrevista realizada em 1 de junho de 2014 na cidade de São Paulo, SP, Brasil.

Como visto anteriormente, utilizamo-nos do termo linguagem estético-expressiva para caracterizar o trabalho desenvolvido pelos coreógrafos, justamente por seu apego à estética como meio de corporificar⁹⁸ um estado emocional. Além disso, é expressiva, pois é articulada, independente da obra, para dialogar com quem a vê e provocar neste público certas sensações. Dessa maneira, é dança-teatro, porque se preocupa com a visualidade da cena e com a precisão dos movimentos em harmonia com a música ao mesmo tempo que é feita para ser vista e colocada em diálogo com alguém.

Segundo Carneiro e Santos:

O trabalho de imaginação feito com os bailarinos pode ser a base para a construção do subtexto, dos estados emocionais e das intenções teatrais. Para Stanislavski (1997) o subtexto é como uma teia de variados padrões e movimentos interiores dentro de uma peça e de um papel. Pavis (2005) esclarece o subtexto como um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, possibilitando uma distância significativa entre o que é dito no texto e o que é mostrado na cena (2013, p. 32).⁹⁹

Somente uma semana antes e na semana da pré-estreia, eles puderam ocupar o teatro para ensaiar o espetáculo de maneira integral, sem interrupções, até as 15h30, horário de término dos ensaios. Isso se mostrou um obstáculo na construção da obra, tendo em vista a necessidade de aproveitar elementos técnicos de luz e som, principalmente para a elaboração e a afinação da cena final.

A respeito do processo de criação, Denise afirma, em entrevista, que o curto tempo de trabalho impôs outro obstáculo, tendo em vista a maneira geral de trabalho da Cie.: a princípio, todas as cenas de um espetáculo passam pelos corpos dos coreógrafos, para que haja a apropriação dos movimentos e que consigam elaborar as qualidades de movimento de acordo com o gestual desenvolvido por eles. Somente após essa etapa, a coreografia seria transmitida aos bailarinos. Entretanto, segundo a própria coreógrafa, em *A Mão do Meio*, não foi viável esse procedimento. Devido a agenda compromissada da Cia.

⁹⁸ **Corporificar**, segundo o dicionário Houaiss: “1. Dar ou adquirir corpo; dar ou ganhar materialidade; transformar (-se) [em algo concreto] (2009, p.554).

⁹⁹ Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, vol. 18, n. 1, p. 29-42, 2013.

de Diadema, o tempo de ensaio dos bailarinos com os coreógrafos, para criar a maior parte das cenas, era de quatro dias na semana, reservados os finais de semana para apresentações de outros espetáculos da Cia. Mesmo nos momentos em que Denise e Michael não estavam com os bailarinos, não foi possível haver apropriação da coreografia, pois não lhes foi cedido um espaço de trabalho posterior aos ensaios.

Mesmo se não foi assim na realidade, pensamos que a criação do *La Vie en Rose*??? foi mais calma que a da *A mão do meio – Sinfonia Lúdica*. Tínhamos mais tempo com os bailarinos, mas principalmente ficamos hospedados num hotel em Diadema e tínhamos mais espaços de trabalho para criação depois que os bailarinos iam embora. O Micha e eu ficávamos criando nos nossos corpos para transmitir o material nos dias seguintes. Desta vez, criamos muito no papel, sem tempo e condições de integrar nos nossos corpos antes de transmissão. No nosso trabalho é importantíssimo que os bailarinos nos vejam dançando, como exemplo, quando eles aprendem as coreografias. Desta vez, não tivemos este tempo, porém o resultado foi surpreendente de modo positivo (NAMURA, 2014).¹⁰⁰

3.3 As pré-estreias

A Cia. de Danças de Diadema tinha um contrato com o SESC, firmando que a estreia nacional da peça só poderia acontecer na referida instituição. Um fator a ser considerado é que os coreógrafos precisavam retornar à França, o que afastaria da obra os bailarinos e eles próprios. Acreditamos que, por conta disso, pré-estrear foi importante, pois os manteve próximos e em atividade sobre essa obra. Assim, o infantil pré-estreu onze vezes, compreendendo as cidades de São Paulo, ABCD e interior paulistas.

A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica teve sua primeira pré-estreia no dia 4 de junho de 2014, no Teatro Clara Nunes do Centro Cultural de Diadema, às 14 horas. Foi apresentado às crianças de uma escola local, bem como à família e amigos dos artistas.

Das 9h às 12h30, os coreógrafos realizaram último ensaio com os bailarinos, acertando e dirigindo ainda algumas cenas do espetáculo, segundo Namura.

¹⁰⁰ Excertos de uma entrevista realizada por *e-mail* em 11 de setembro de 2014 com Denise Namura após a pré-estreia do espetáculo.

Nesse dia, Michael e Pâmela, sua assistente de iluminação e sonoplastia, ficaram responsáveis pela afinação e operação da iluminação e Ana Bottosso, que participou da obra como produtora, pela operação da trilha sonora. Denise, ocupando o lugar de plateia, gravou a apresentação para que, posteriormente, pudesse avaliar se havia algo a corrigir.

Após o término do espetáculo, Denise, Michael, Ana e os bailarinos reuniram-se para uma pequena confraternização, com a devolutiva em relação ao que haviam apresentado, pontuando momentos de acerto de entradas, marcações, figurinos, iluminação e trilha sonora para as próximas apresentações.

Para a coreógrafa, essa pré-estreia foi apenas um prazo que precisavam cumprir, porque o espetáculo não estava pronto. Os coreógrafos não estavam satisfeitos com a concepção, por sua vez, os bailarinos não haviam incorporado a coreografia com a intensidade necessária para interpretá-la conforme a linguagem estético-expressiva.

Como vocês já sabem, para nós o trabalho ainda não está finalizado. Então para resumir, faltou um pouco de tempo de trabalho [...] Não vai ter espaço de abertura [*para interferências dos bailarinos*] quando estiver pronto. Por isso que nós ficamos aflitos com as datas. Eles improvisaram. A manipulação do tecido, por exemplo, não é um elemento utilizado com frequência. Elas que propuseram com as movimentações delas [*Samira e Dani*]. A gente orientou, deu as ideias, vimos as improvisações e determinamos uma estrutura fixa. Então, o que eu vou fazer com a cena do tecido, não é que eu vá criar melhor, eu vou estruturar. Ainda temos todo o trabalho com a trilha de *A Mão do Meio* pra fazer e também estudar novamente as coreografias, e varias transições e sequências (NAMURA, 2014).¹⁰¹

Bottosso, em conversa realizada por *e-mail* em 13 de dezembro de 2014, afirma que essa primeira pré-estreia, ocorrida em Diadema, teve duração de três dias e depois integrou o ABCDança como espetáculo de abertura do evento. Ao longo dos meses, a Cia. rodou com esse espetáculo, pré-estreando-o em outras cidades, como São José dos Campos, São João da Boa Vista e Ribeirão Pires.

¹⁰¹ Excertos de uma conversa realizada por *e-mail* em 11 de setembro de 2014 com Denise Namura após a pré-estreia do espetáculo.

Namura, por sua vez, relata ainda pré-estreias na cidade de Ilhabela e no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo.

[...] aquela no Sérgio Cardoso, que para a gente era determinante, porque foi um monte de profissionais. Alguns gostaram, porque conseguem ler para além das linhas gerais e outros ficaram criticando a trilha, o ritmo [...] Era a 11ª pré-estreia, porque tinha também a questão de não poder estrear antes do SESC (NAMURA, 2014, p. 100).¹⁰²

Ainda confessa: “Angústia total. É como se você deixasse um filho pelado. Você faz um filho, deixa-o pelado no meio da natureza e vai embora” (NAMURA, 2014, p. 100).¹⁰³ Essa foi a impressão de Denise com relação às pré-estreias ocorridas ao mesmo tempo em que os coreógrafos tiveram de voltar para Paris, em junho de 2014. De acordo com os diretores da Cie., deixaram o espetáculo com problemas na trilha sonora, cenas não finalizadas e com transições longas. E isso porque, ao todo, dispuseram apenas de onze ensaios para construir o espetáculo, “[...] então foi um parto difícil [...] mas, é incrível, porque às vezes nessas dificuldades nascem os melhores resultados” (NAMURA, 2014, p. 100).¹⁰⁴

Nesse momento de distanciamento entre autor e obra, Bottosso encarregou-se de enviar vídeos das apresentações para Namura e Bugdahn, pois é exigido, pelo contrato, que isso ocorra, restando como único meio que os coreógrafos têm de analisar o que está sendo feito e o que é preciso modificar.

3.4 Ações em Paris

Após a primeira pré-estreia em Diadema, Namura e Bugdahn retornaram à França. Coincidentemente, a Cia. de Danças havia sido convidada para dançar a coreografia *La Vie en Rose???*, no mês de julho em Paris.

O convite foi realizado por David Linhares, curador do evento Oi Brasil – Paris Les Bèrges, cuja indicação foi feita por um dos produtores a David. Além de *La Vie en Rose???*, autoria de Denise e Michael, dançaram *Credices...Quem Disse?*, coreografado por Ana

¹⁰² Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2014 na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

Bottosso, sendo a trilha sonora assinada pela banda Pedra Branca, que pôde estar presente junto à Cia. para a apresentação em Paris.

Na França, o corpo de bailarinos teve contato com os autores de *A Mão do Meio*, apenas para tratar do espetáculo *La Vie en Rose*???, realizando um ensaio geral na tarde precedente à apresentação. Os diretores franceses dedicaram-se também à montagem do espetáculo e à tradução do texto do português para o francês.

Com relação à *Mão do Meio*, foi feito um trabalho de mesa,¹⁰⁵ apenas entre os coreógrafos. Namura e Bugdahn dedicaram-se aos acertos do espetáculo, baseados na pré-estreia assistida em Diadema e nos vídeos enviados por Ana. A partir deles, os diretores franceses procedem ao que chamam de “Bíblia”, que é a escrita das correções das cenas, minuto a minuto. Em meio a esse processo, Denise e Michael ficaram sabendo que dois bailarinos haviam saído da Cia.: a bailarina tendo sido substituída, mas o bailarino não. Assim, além de todos os ajustes de que o espetáculo necessitava, os diretores franceses tiveram de readaptá-lo para nove bailarinos, em vez de dez. A coreógrafa, inclusive, relata a Cia., cogitou possibilidades de mudanças não muito bem sucedidas, ficando a cargo dos coreógrafos adaptações e acertos necessários.

Só para dizer que quando chegaram as imagens, a gente passou uns 3 ou 4 dias olhando e fazendo um tipo de coisa que a gente chama de “Bíblia”, que eles até riem disso. São as correções diante das imagens. E no meio dessa Bíblia, a Ana liga e fala “Rodrigo e Flora não estão mais. A Daiana vai fazer o papel da Flora e não conseguiremos um menino que aprenda antes da estreia”. Então, foi não somente correção de tudo o que a gente queria mais ou menos corrigir, mas também pensar em quem ia fazer o tal papel (NAMURA, 2014, p. 101).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Segundo o artigo de Luciana Cesconetto, apresentado no V Congresso ABRACE, trabalho de mesa no Sistema Stanislavski é definido da seguinte forma: “Sabemos que esta fase se caracteriza pela importância dada à análise dita “psicológica” do personagem, ao estudo reflexivo do texto, das circunstâncias dadas e aos sentimentos dos personagens antes mesmo de o ator fazer uma abordagem psicofísica. O ator reencontra reflexivamente os objetivos, a linha de ação, o subtexto, a memória emotiva. Somente depois deste trabalho dito “de mesa” é que o ator iria experimentar as formas de andar, as posturas, os figurinos do personagem.” No trabalho da Cie. <<à fleur de peau>>, isso ocorre quando, antes mesmo de experimentar no corpo, o bailarino se debruça sobre a dramaturgia do espetáculo. Artigo encontrado no site <<http://portalabrace.org/memoria/vcongressoprocessos.htm>>, acessado em 23 de janeiro de 2015.

¹⁰⁶ Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2014 na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

Além das cenas, a trilha sonora também foi revista um pouco na França, mas foi finalizada apenas na volta de Denise e Michael ao Brasil, em outubro.

A cada revisão feita, Denise enviava notas aos bailarinos para que pudessem organizar melhor o espetáculo. Dessa maneira, quando os diretores franceses se aproximassem novamente da obra, pequenos detalhes seriam revistos, devido o pouco tempo restante até a estreia do espetáculo.

Nos 10 últimos dias que a gente conseguiu mergulhar no negócio. Quando os vídeos nos foram enviados e que a gente soube também da novidade inesperada, refizemos várias coisas. Quando as correções chegaram para a Cia de Diadema já era na semana anterior à nossa chegada. Acho que eles fizeram, como não ensaiam todos os dias, talvez uns dois ensaios com essas indicações, no máximo (NAMURA, 2014, p. 103).¹⁰⁷

3.5 O *refresh*

Os coreógrafos, após período na França, retornaram ao Brasil em 12 de outubro de 2014, para uma nova aproximação com a obra *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*. Os ensaios recomeçaram dia 13, encerrando-se 20 de outubro.

A primeira coisa que fizeram quando aqui chegaram foi pedir aos bailarinos que mostrassem em que condições estava o espetáculo e o que tinham conseguido modificar em relação às notações enviadas durante o período de afastamento. Conforme as palavras de Denise: “A segunda vez a gente só viu o que eles estavam fazendo, como é que eles tinham avançado e foi corrigindo cena por cena” (NAMURA, 2014, p. 103).¹⁰⁸

De fato, a saída de dois bailarinos fragilizou o trabalho de *refresh*, a princípio exigindo uma reorganização da obra. Observando os ensaios dessa nova etapa, não houve comprometimento ou corte de nenhuma cena, apenas adaptações e substituições. Houve empenho mútuo entre bailarinos e coreógrafos para que o espetáculo não fosse alterado de maneira significativa.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

Da mesma forma, os ensaios foram cumpridos das 9h às 15h30, começando com aquecimento e alongamento propostos por Ana ou Ton, seguidos por algumas atividades de sensibilização da linguagem, ou seja, para tornar os corpos dos bailarinos mais sensíveis e receptivos à linguagem exposta a eles, para o trabalho com as coreografias, tais como a segmentação das partes do corpo a partir das articulações, e pela sequência coreográfica do espetáculo. Persistiam ainda no subtexto e no preenchimento do corpo,¹⁰⁹ com as intenções necessárias para o diálogo com a plateia.

Apesar do tempo passado, Denise ainda usou a escrita no papel para a contagem e direção da coreografia e Michael dedicou seu tempo ao encaixe das movimentações precisamente na trilha sonora, além de observar e opinar bastante sobre as cenas.

Entre o período de ensaio e de estreia, a Cia. ensaiou durante uma semana com a presença dos coreógrafos e, na semana seguinte, alguns dias sem eles, em virtude de apresentações da Cie. <<à fleur de peau>> no SESC Pinheiros (*Une Partition à Quatre Pieds*)¹¹⁰.

O trabalho dos coreógrafos ultrapassava o período dos ensaios e mesmo após, eles reviam as imagens e as correções feitas, corrigindo-as uma vez mais.

A despeito dos percalços ocorridos entre as pré-estreias e o momento da estreia, Denise e Michael conseguiram transformar aquele espetáculo “filho pelado, abandonado na floresta”, palavras da própria diretora, em uma obra próxima do gestual desenvolvido por eles, bem humorada e bem sucedida. Em processo de finalização, porém, não se caracterizou como um espetáculo fechado¹¹¹, assim como os outros tantos da própria Cie. e os coreografados por ela.

¹⁰⁹ Preencher o corpo significa, nesse contexto, torná-lo presente em cena; expandi-lo, de maneira simbólica, a fim de aproximá-lo com a plateia, de atingi-la e emocioná-la.

¹¹⁰ Nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2014, Denise e Michael como Cie. <<à fleur de peau>> apresentaram algumas de suas obras, ministraram algumas oficinas e outras atividades na cidade de São Paulo.

¹¹¹ Um espetáculo fechado carrega em si a ideia de que não haverá nenhuma mudança durante toda a sua permanência. Não é o que ocorre com as obras da Cie. que, mesmo com vinte anos de concepção, ainda estão passíveis a mudanças ou adaptações.

3.6 A estreia – temporada SESC

Em 25 de outubro de 2014, *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica* estreou na cidade de São Paulo, em temporada no Teatro Anchieta (SESC Consolação), sempre aos sábados, de 25 a 15 de novembro, às 11 horas.

Os autores Denise Namura e Michael Bugdahn estiveram presentes durante toda a temporada, anotando e analisando detalhes coreográficos e técnicos do espetáculo.

[...] o Micha já faz diferente: não anota; quer assistir para ver se está tudo correto com a técnica, etc. Eu fico com o papel e anoto. Depois nós nos consultamos, eu e ele, para ver se ele concorda com mudanças que eu quero fazer, ou se ele tem coisas para acrescentar. (NAMURA, 2014, p. 105).¹¹²

Sobre as impressões a respeito da estreia do espetáculo, Denise confessa que ainda não está finalizado, pois muitas mudanças devem ser feitas, mas que está, agora, no caminho certo com relação à manutenção e à propagação da linguagem criada por Namura e Bugdahn. A respeito disso, a coreógrafa afirma:

[...] ela [Ana Bottosso] é capaz de levar para frente, de corrigir o espírito da Cia, das propostas e acertar a movimentação, porque agora é ela quem está de fora. A Carol, que é a ensaiadora e intérprete, então é mais difícil também. E o Ton também. Eles são bem o braço direito para seguir, mas a Ana fará as correções. (NAMURA, 2014, p. 99).¹¹³

Apesar do curto tempo de criação, *A Mão do Meio* foi consagrado com o prêmio Denilto Gomes de Dança,¹¹⁴ na categoria Criação em Dança Contemporânea para Crianças de 2014, uma satisfação para os coreógrafos.

¹¹² Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2014 na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Prêmio criado pela Cooperativa Paulista de Dança, lançado em 2013 em comemoração ao Dia Internacional da Dança (29 de abril) sob o intuito de prestigiar os artistas que se destacaram em suas atividades durante o ano. Texto encontrado no site <<http://idanca.net/divulgada-lista-dos-destaques-premio-denilto-gomes-de-danca-2014/>>, acessado em 15 de dezembro de 2014.

Quando indagada sobre possíveis retorno e reaproximação com a obra, além de questões contratuais, Denise afirma:

Antes de voltarmos para a França temos que conversar com a Ana para ver quais as perspectivas mesmo. Se tem essa possibilidade de revisão ou não, de retrabalhar um pouquinho em cima, e se ele vai rodar assim. É assim, quando a gente cria uma peça: são três anos de direito de utilização, ela [*Cia de Danças de Diadema*] pode fazer o espetáculo durante três anos seguindo as regras do contrato [...] tem a exclusividade, que nós podemos pegar essa peça e remontar daqui a dois anos no Brasil para outra companhia que quiser ou daqui a um ano para uma companhia estrangeira, fora do Brasil. Não é a nossa intenção, a gente quer que Diadema faça a vida toda (NAMURA, 2014, p. 107).¹¹⁵

Diante de todo o processo aqui descrito, acreditamos que o sucesso de uma obra, cujo processo sofreu tantas alterações em tempo reduzido, deve ser conferido à dedicação e ao bom diálogo empreendidos entre as duas companhias. Ainda que não esteja finalizado, é possível perceber o alívio e a segurança com que Denise Namura e Michael Bugdahn falam sobre o primeiro infantil coreografado, além da perpetuação da linguagem estético-expressiva por eles desenvolvida.

Com base nos relatos históricos das companhias e na construção da obra *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*, foi possível refletir as possibilidades de diálogo entre essa linguagem estético-expressiva e o processo de criação junto à Cia. de Danças de Diadema, além de estabelecer relações pedagógicas entre a maneira pela qual a coreografia foi

Sobre Denílto Gomes, Helena Katz afirma no site <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1>>, acessado em 15 de dezembro de 2014: “Nasceu em Sorocaba, onde começou como ator amador, e lá morreu, às vésperas de completar 41 anos, como um dos mais importantes profissionais da sua geração. Logo que estreou em São Paulo, em 1976, recebeu o Prêmio APCA como bailarino revelação. Trazia uma formação com Janice Vieira, que seria consolidada com Maria Duschenes, e às duas mestras, agregaria a influência de Takao Kusuno, o diretor que lhe traria a descoberta de um caminho pessoal dentro da dança, e que conheceu em 1979, ao participar de seu espetáculo *Quando Antes for Depois*. Colaborou também com alguns dos memoráveis espetáculos dirigidos por José Possi Neto nos anos 80 (*Tratar com Murdock*, *Lilith*, *a Lua Negra*, *A Dama das Camélias*), bem como da *Fedra* (80), de Emilie Chamie e Jorge Takla e da gestão de Klauss Vianna junto ao Balé da Cidade de São Paulo. Infelizmente interrompida pela sua morte precoce, a pesquisa onde misturava o mundo rural a rituais ancestrais não chegou para onde apontava, e que seria, possivelmente, o desenvolvimento de um butô brasileiro”.

¹¹⁵ Entrevista realizada em 9 de dezembro de 2014 na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

transmitida e a consequente transmissão da linguagem aos bailarinos, apresentados no capítulo a seguir.

4. Sobre diários e reflexões: um olhar acerca da transmissão da linguagem estético-expressiva

Nesse capítulo, analisamos de que forma a transmissão da linguagem estético-expressiva da Cie. <<à fleur de peau>> deu-se no processo de criação do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*.

Para tanto, dividimos este texto em duas fases: a primeira compreendeu o acompanhamento dos ensaios da Cia. de Danças de Diadema durante os meses de maio e junho de 2014; já a segunda, o mês de outubro.

Abaixo apresentamos excertos extraídos dos diários de bordo das pesquisadoras que foram organizados em fichas (apêndices 6a e 6b). Eles se referem ao aquecimento (em itálico) e são seguidos da descrição dos momentos significativos dos encontros. Optamos por refletir sobre esses acontecimentos no decorrer do texto, a fim de compartilhar nosso fluxo de pensamento com o leitor.

13 de maio 2014

Nesse encontro, foi apresentado aos bailarinos, como já dito anteriormente, o projeto do trabalho criativo. A partir de então foi proposto um alongamento e um aquecimento dirigidos pelo assistente Ton, abaixo descrito:

Ao todo são treze bailarinos durante o processo (incluindo a diretora da companhia e o assistente de direção). Fazem exercícios para trabalhar o abdômen (abdominais, prancha etc.) e flexões. Caminham pela sala em quatro apoios e depois em dois apoios articulando o pé de forma exagerada. Iniciam uma leve corrida. Param e começam a articular partes isoladas do corpo em 16 tempos.

Em seguida, Denise iniciou o processo de jogos e experimentações com os bailarinos, sob o propósito de imersão na linguagem da Cie. O primeiro consistiu em caminhar de um ponto a outro da sala de ensaios, segmentando as partes do corpo a partir das articulações. Desde esse momento, a coreógrafa instruiu aos bailarinos que os movimentos fossem mais tônicos e consistentes, evitando tensionar o rosto, além de destacar a importância do ritmo, evitando a monotonia. Foi possível observar, dessa forma, a preocupação com a incorporação de características fundamentais ao trabalho a ser desenvolvido no espetáculo infantil.

A segunda atividade constou de um jogo de manipulação das articulações, em duplas,

sem deslocamento no espaço. A princípio, Denise ilustrou junto a Michael como deveria ser feito. Após essa demonstração, o grupo dividiu-se em duplas e iniciou o processo. Observando certa dificuldade na execução da proposta, os coreógrafos sugeriram estímulos sonoros¹¹⁶ como auxiliares dos movimentos, bem como apontaram a necessidade de o manipulador estar mais envolvido no movimento, ressaltando a importância da movimentação na condição de dupla.

Na terceira atividade, Denise afirmou tratar-se de uma proposta diretamente ligada à coreografia aprendida naquele dia. Assim como nas anteriores, era indispensável o trabalho com as articulações, entretanto, dessa vez, submetidas a uma situação: ser empurrado pelas costas por alguém imaginário. Da mesma maneira como as onomatopeias foram trabalhadas como estímulos para a execução dos movimentos, os coreógrafos inseriram o subtexto a fim de estimular, principalmente, a expressão facial e dar clareza à movimentação (deixar circular a intenção no corpo todo, transparecendo, no rosto, o que se passa no espírito). Em um primeiro momento, a atividade foi realizada sem o uso da fala, passando a ser apenas incorporada, tendo em vista a dificuldade dos bailarinos lidarem com a situação.

A gente não faz careta. A gente só deixa passar o que está acontecendo nos nossos corpos, nas nossas cabeças para os nossos rostos. Não está bloqueado (NAMURA, 2014)¹¹⁷.

Outra característica fundamental à coreografia, trabalhada nas atividades, é a teatralidade inserida na dança, ou seja, o bailarino ser preenchido por uma intenção a serviço da situação exposta; uma presença. A teatralidade parece surgir junto ao subtexto. A atuação acontece no momento da dança, e não fora dela. Isso se torna evidente na preocupação dos coreógrafos com relação à expressão do rosto.

Dadas as atividades de ambientação dos bailarinos com os elementos coreográficos, Michael transmitiu a cena dos Bancos, em que todos, sentados sobre blocos, executavam uma sequência de gestos sob a fraseação musical. Somente um trecho da cena foi transmitido, sendo afirmado por Denise que esse pequeno pedaço demorou cerca de três horas para ser elaborado pelos diretores franceses. Quando perceberam que o grupo havia

¹¹⁶ Denise se vale de onomatopeias enquanto o movimento é executado, a fim de proporcionar ao corpo o entendimento da forma e da consistência necessárias.

¹¹⁷ Citação retirada da gravação em mini DVD realizada pelas pesquisadoras deste estudo no dia 13 de maio de 2014, em Diadema, SP. Material não anexado.

se apropriado da sequência, passaram a corrigir expressões faciais, ângulos corporais e exigir focalização dos movimentos principais.

Apesar de não ser habitual para a companhia francesa, antes do processo coreográfico, Michael escreveu toda a dramaturgia do infantil já em português. Com isso em mãos, contou a história da cena do sopro que não tinha corpo, servindo de mote para a experimentação proposta a partir de alguns objetos: um papel dourado, um foco de luz e um ventilador pequeno portátil. A primeira orientação foi que se explorassem os sons vindos do papel, não desconsiderando a importância da movimentação. A segunda buscou tratar dessa relação com uma música escolhida por Bugdahn. A composição movimento-som-música era o relevante naquele momento.

Conforme já expressei, a relação com a música é presente na composição da linguagem da Cie. Notamos, a partir do exemplo acima, como isso se deu de maneira prática: a música foi o ponto de partida para a criação, e seu compasso norteou a cadência dos movimentos.

Seguida dessa sequência de experimentos, uma parte de outra cena da coreografia foi transmitida, a dos Gestos. Com isso, o primeiro dia por nós acompanhado se encerra.

15 de maio 2014

Os coreógrafos debruçaram-se sobre as cenas do Banco, dos Gestos e do Quadril, sendo esta última trabalhada pela primeira vez.

A partir da descrição disponível nas fichas anexadas a este estudo (apêndice 6a), o aquecimento e o alongamento sucederam da seguinte forma:

Ton inicia o aquecimento em roda com o “acordar o corpo” (batidas pelo corpo para despertá-lo) e movimentações pelo espaço, modificando as maneiras de caminhar, mantendo a contagem de 8 tempos entre uma modificação e outra. Propõe depois alongamento e espreguiçamento dos corpos em duplas e em grupo, caminhadas e corridas com paradas bruscas, movimentações das partes do corpo de maneira segmentada: rotação das articulações; rotação das articulações próximas, portanto pequena, e das articulações distantes, portanto ampla.

Como atividade inicial, Denise propôs o oposto do que havia trabalhado no encontro anterior. Os corpos, agora, deveriam avançar, porém algo não os deixava. A princípio, exemplificou em seu corpo, para depois dirigir o grupo. Aqui, o subtexto, sob a forma de fala, foi retomado como auxiliador na execução do experimento: “Você se incomoda com o corpo que não quer ir”. A coreógrafa demonstrou, novamente, a importância da expressão

facial, ao exigir o cuidado dos bailarinos com relação ao olhar (não vazio, mas presente no espaço). Também atentou para a repetição, que é uma maneira de apropriação e aprimoramento dos movimentos.

É possível perceber a preocupação dos coreógrafos com o olhar do artista e com as expressões faciais - que fazem parte da interpretação dos bailarinos, anunciando a "presença" dos bailarinos em cena. Presença, segundo Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro*, significa:

[...] também é o grande desafio dos teóricos colocado diante de um mistério inexplicável. "Nem sempre ela existe através das características físicas do indivíduo, precisa J.-P. RINGAERT, mas sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali" (1985:29)" (PAVIS, 1999, p. 305).

Como o infantil tratava do descobrimento do corpo, a base da criação coreográfica foi o manejo metódico das articulações. Para tanto, Namura e Bugdahn investiram em atividades que possibilitassem o domínio da dissociação das partes do corpo. Por isso, todas as experimentações estavam baseadas nessa manipulação, incluindo a próxima atividade trabalhada, que consistiu em avanços com saltos, guiados a partir de determinados segmentos corporais.

Michael, a seguir, retomou a Cena dos Bancos. Denise transmitiu novas partes da cena aos bailarinos. Para isso, consultava anotações em seu caderno, as quais descreviam as sequências coreográficas e os tempos de cada movimento na música.

Nós sempre colocamos [a coreografia] em nossos corpos para depois passá-la aos bailarinos. É muito raro trabalharmos com papéis. Até decorarmos a coreografia com as devidas qualidades gestuais e passarmos a eles demoraria muito tempo e acabaríamos perdendo o processo criativo. É pouco tempo de trabalho (NAMURA, 2014)¹¹⁸.

Para introduzir o grupo à Cena do Quadril, Denise ensinou o movimento a ser repetido: o quadril deveria mover-se de forma ondular. A posição dos braços ficava, nesse momento, a critério do grupo. O texto dessa cena foi lido e, a partir dele, cada bailarino propôs uma variação da movimentação aprendida.

¹¹⁸ Citação retirada da gravação em mini-DVD realizada pelas pesquisadoras deste estudo no dia 15 de maio de 2014, em Diadema, SP. Material não anexado.

Quando era proposto ao grupo um “laboratório”, cujo intuito era o desenvolvimento de uma nova cena, os coreógrafos registravam em forma de vídeo para que, depois do período do ensaio, elessem as concepções que dialogassem melhor com o estilo geral do infantil.

Retomando a Cena dos Gestos, os coreógrafos decidiram incorporar duas a ela. Para isso, instruíram o grupo a dividir-se em duplas e improvisar sequências de manipulação, valendo-se das imagens que compõem a série coreográfica.

Apesar de os improvisos partirem dos bailarinos, os diretores da Cie. interferem de forma rígida, a fim de os moldarem de acordo com a proposta do espetáculo.

16 de maio 2014

Diferentemente dos outros encontros, esse se iniciou com uma aula de *ballet*, uma vez que, como afirma Ana Bottosso¹¹⁹, faz parte da rotina da Cia. de Danças de Diadema estar em constante contato com a linguagem clássica da dança. Nesse dia, a aula de *ballet* serviu como aquecimento para os bailarinos.

Seguido disso, o grupo ensaiou, sob supervisão e filmagem dos coreógrafos, a Cena dos Gestos. Além de mais um trecho ter sido transmitido, a característica de *cânone*¹²⁰ também foi adotada.

Percebendo mais uma vez a dificuldade dos bailarinos quanto às expressões do rosto, Michael decidiu padronizá-las, nomeando as sensações que cada gesto provocava. Dessa forma, mudou-se a maneira como estavam sendo conduzidas as indicações. Foram notáveis as alterações na estratégia de transmissão da coreografia, o que se tornou um elemento facilitador para os bailarinos.

Na Cena dos Gestos, Denise explicou aos bailarinos que as passagens entre os movimentos deveriam ser rápidas, porque a plateia tem de absorver o gesto, e não a transição entre um e outro.

A respeito da diferença entre o teatro gestual e a dança-teatro, os diretores de <<à fleur de peau>> reforçam a ideia de que os movimentos naturalistas, ou seja, os mais próximos do real, devem ter um tempo de execução mais curto, para que não ilustrem uma história, e sim a dança. Para tanto, o gestual deve ser mais estilizado, sendo a música um elemento disparador desse processo.

¹¹⁹ Bottosso afirma, em entrevista concedida às pesquisadoras deste trabalho, realizada no dia 24 de outubro de 2014, no Centro Cultural de Diadema, SP, Brasil.

¹²⁰ *Cânone*, neste estudo, assume o sentido de recurso coreográfico, no qual há um movimento repetido em diferentes grupos e tempos.

Tendo em vista o gesto cotidiano, sua incorporação traz, ao universo da dança, originalidade em seus movimentos, constituindo uma característica dessa companhia.

Uma das propostas de laboratório, nesse dia, foi a de manipulação do chapéu para a criação da Cena da Luz Negra. A indicação foi a seguinte: quem está com luvas brancas, manipula o chapéu.

Outra proposta foi a de trabalhar algumas das histórias que compõem a Cena do Teatrinho, presentes na dramaturgia do espetáculo: a da Mão do Meio, a do Pé de Moleque e a do Braço Longo. Os bailarinos ilustraram as histórias de acordo com a parte do corpo narrada.

19 de maio de 2014

Denise inicia o aquecimento com os bailarinos. Com os corpos no chão, deveriam executar rolamentos, a fim de deixar sua marca no chão, pois todas as outras movimentações propostas por eles deveriam retornar às marcações dos corpos. Utilizar o chão como referência, como passagem para os movimentos. Denise passa ao exercício de ocupação máxima do espaço de forma linear com mudanças de nível – movimentação tônica, podendo ser ajudada com a reprodução de sons, posto que desse ritmo aos movimentos, influenciando, inclusive, na tonicidade, segundo a própria Denise. Outro exercício de aquecimento é o de trabalhar as articulações de maneira separada em uma situação na qual o corpo quer se desgrudar do chão, porém o chão o “aspira”. Para alongar, instruiu os bailarinos, em dupla, a fazer um relaxamento de coluna, alongamento da parte posterior das coxas, sempre seguindo a respiração de quem está sendo alongado. Instrução dupla a dupla para que a pessoa que está alongando puxe o foco da cena para si. Rolamento sobre o corpo do outro para finalizar o alongamento. Por fim, o grupo deveria caminhar com o quadril bem próximo do calcanhar e a planta do pé sempre encostada no chão. Cada um deveria cumprimentar quem passasse sem perder a posição para a caminhada.

Namura, como descrito acima, iniciou com os bailarinos o aquecimento e o alongamento, enquanto Bugdahn dirigiu-se ao Teatro Clara Nunes,¹²¹ para preparar a iluminação, já que o ensaio das cenas com figurinos e cenário seria feito lá pela primeira vez.

Como observadoras, entendemos que a proposta de aquecimento de Denise

¹²¹ Teatro localizado no Centro Cultural Diadema, onde a Cia. apresentou-se nas primeiras pré-estreias do infantil.

vislumbrou retrabalhar a tonicidade dos corpos e a presença no palco. Essa afirmação verifica-se uma vez que a coreógrafa reiterou, durante todo o processo criativo até esse momento, incluindo o aquecimento, a necessidade de realizar qualquer atividade considerando estar sendo assistido, o que implica em envolver a plateia. “Ter presença, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se [...]” (PAVIS, 1999, p. 305).

Chegados ao teatro, os bailarinos ensaiaram as cenas do Banco, dos Gestos e do Quadril. Dispondo do equipamento de iluminação, experimentaram os acessórios cênicos sob a luz negra, bem como os efeitos sonoros e visuais com o papel dourado utilizado na Cena do Sopro.

29 de maio de 2014

Faltando apenas uma semana para a pré-estreia de *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica* em Diadema, iniciou-se a prova de figurino do elenco.

Após separarem o que estava de acordo e o que precisava de ajustes, Denise e Michael foram para o teatro preparar a parte técnica para o ensaio da coreografia. Enquanto isso, Ana permaneceu na sala com os bailarinos para o aquecimento:

Ana, diretora e bailarina da Cia, passa o aquecimento para os colegas, propondo a integração do grupo, mudanças de velocidade, movimentações conscientes dos corpos e não apenas por inércia, condução da parte do corpo a partir do toque sob diferentes atmosferas (lunar, areia movediças etc.).

No teatro, marcaram as entradas e saídas da Cena da Luz Negra e padronizaram as contagens coreográficas nas músicas. A ela, foi destinado um tempo maior de experimentações, tendo em vista a necessidade de se alcançar o aspecto lúdico. Diante do cuidado que se deve ter com as imagens formadas, os bailarinos precisavam preocupar-se com as passagens pelo palco, não se sobrepondo à imagem em destaque. A ludicidade era um aspecto fundamental, posto que o espetáculo fosse infantil.

30 de maio de 2014

Flora, bailarina da Cia, começa o aquecimento com grupo. Apesar de às sextas feiras haver aula de ballet clássico, devido o curto prazo para a pré-estreia do espetáculo, Denise e Michael pediram para que continuassem o trabalho de aquecimento com Flora.

Apesar de o aquecimento ter sido na sala, o primeiro ensaio geral do espetáculo

ocorreu no teatro. A princípio, os coreógrafos reuniram-se com o elenco para discutir a finalização do infantil como, por exemplo, marcações e contagens na música.

Como não houve tempo hábil para que Namura e Bugdahn incorporassem a coreografia elaborada, ocorreram divergências entre eles com relação às transições entre uma e outra cena ensaiada. Por esse mesmo motivo, a contagem coreográfica necessitou, muitas vezes, da ajuda dos próprios bailarinos.

2 de junho de 2014

Em razão da proximidade com a data da pré-estreia, o figurino tornou-se assunto emergencial, sendo a primeira questão a ser tratada.

Os bailarinos iniciam o aquecimento sem a presença dos coreógrafos. Cada um aquece e alonga rapidamente o que acha necessário para iniciar o trabalho.

No teatro, Michael e sua assistente de iluminação acertaram alguns detalhes técnicos pertinentes à luz e à trilha sonora do espetáculo. Enquanto isso, na sala de ensaio, Denise reuniu-se com o grupo, a fim de tranquilizá-lo, uma vez que estava ansioso e disperso.

Os bailarinos separaram-se e ensaiaram por conta própria, cada um dando prioridade à cena em que tinha maior dificuldade. Em meio a isso, Namura aproveitou para repassar, com os bailarinos Zezinho e Ton, os solos da Mão e do Chapéu.

Namura organizou o Solo do Chapéu partindo da contagem da música, da mesma forma como elaborou todas as outras cenas. A exceção a esse procedimento, foi Solo da Mão, não estruturado pela coreógrafa em contagens de tempo e contratempo, mas nas qualidades de movimento e na melodia (coreografia musical).

Esse ensaio ainda foi dedicado às correções da coreografia como um todo e às marcações da Cena do Teatrinho.

Observamos que esse ensaio foi efetivo para os bailarinos individualmente, mas pouco produtivo para o coletivo, pois apenas em alguns momentos pequenos grupos ensaiavam trechos coreográficos.

3 de junho de 2014

Os coreógrafos, junto ao corpo de bailarinos, iniciaram em roda, relembrando as marcações do espetáculo, cena após cena, havendo somente ao final um ensaio ininterrupto.

Novamente se concentraram na última cena com figurino e adereços. Denise, a

princípio, orientou-os quanto à contagem, deixando-os por conta própria depois de um tempo. Houve, em seguida, acertos com relação à Cena dos Bancos.

A respeito desses últimos ensaios, poucas notas foram apontadas, tendo em vista o processo de trabalho da Cie. <<à fleur de peau>>: no início, atividades e experimentos permeavam a maior parte do tempo dos ensaios, a fim de criar um ambiente comum de trabalho entre os bailarinos e Namura e Bugdahn, estabelecendo os parâmetros coreográficos. Já nos encontros finais, ambas as partes, imbuídas de um mesmo vocabulário, centraram-se na correção e na afinação das cenas componentes do espetáculo.

4 de junho de 2014

Nesse dia, é findada a primeira etapa do processo de trabalho da Cie. <<à fleur de peau>>, com a pré-estreia do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*.

Pré-apresentação: Denise e Michael acertam os detalhes finais, sendo Denise encarregada de ensaiar pela última vez as cenas com os bailarinos e Michael de alinhar a trilha sonora.

Apresentação: Denise assiste e grava a apresentação sob o ponto de vista da plateia. Michael, Ana e Pamela operam a iluminação e a trilha sonora durante o espetáculo.

Pós-apresentação: os coreógrafos conversam com os bailarinos a respeito dos acertos e falhas do espetáculo, reiterando entradas, marcações e partituras para as próximas apresentações.

De fato, percebemos que o espetáculo não estava finalizado: nem todos os bailarinos haviam apropriado-se da linguagem estético-expressiva proposta pelos coreógrafos. A trilha sonora necessitava de ajustes, embora a iluminação estivesse compatível com o infantil. Mas isso era esperado, tendo em vista o processo todo.

A segunda fase acompanhada compreendeu os ensaios da Cia de Danças de Diadema durante o mês de outubro de 2014 (apêndice 6b).

Entre a primeira e a segunda fases de trabalho (junho a outubro), como descrito no capítulo anterior, os coreógrafos debruçaram-se sobre o espetáculo a partir de vídeos enviados por Bottosso. Revisitaram a obra, fazendo as alterações necessárias, a fim de que, quando retornassem ao Brasil, estivesse mais afinada tecnicamente. As alterações foram recebidas pelos bailarinos uma semana antes do retorno de Denise e Michael ao Brasil, por meio da denominada “Bíblia”. Esta, por sua vez, pode ser considerada um dos elementos pedagógicos no processo de transmissão coreográfica desenvolvido e adotado

eles.

14 de outubro de 2014

A segunda fase se inicia com aquecimento coletivo feito por Ana, que utilizou uma pequena coreografia para finalizá-lo.

De volta à Diadema, Denise e Michael, já tendo em mãos as correções a serem feitas sobre as cenas, iniciaram os ensaios com a dos Gestos. A partir desse momento, os coreógrafos assumiram uma postura mais incisiva quanto às indicações, explicitando a maneira exata de como as movimentações e expressões deveriam ser feitas.

Essa mudança de atitude pode ter ocorrido devido à saída de dois bailarinos da Cia. de Diadema, sendo um deles substituído e o outro, não. A bailarina ingressa em questão já havia participado de todo o processo como estagiária da Cia., o que facilitou a readaptação da coreografia.

Pudemos claramente observar a dificuldade dos bailarinos em assimilar aspectos específicos propostos por Namura e Bugdahn inseridos na coreografia, tais como: a valorização das pausas, a fim de acentuar as expressões correspondentes às intenções e qualidades dos movimentos; a estilização do gesto cotidiano; a importância da presença do artista durante a cena e nos momentos de transição: o dever de o intérprete estar no mesmo estado de presença (energia) ao passar de uma cena para outra.

A respeito das intenções, Denise insistiu na orientação que o grupo mantivesse o frescor e a novidade na movimentação, como se estivesse sendo realizada pela primeira vez. Ainda que os movimentos necessitassem de repetições para que fossem apropriados, era preciso manter, a todo o momento, o caráter de descoberta.

As pausas serviam tanto para potencializar as intenções e expressões quanto para dar precisão e clareza aos gestos estilizados. Assim, eventuais quebras na fluidez dos movimentos eram necessárias.

Após a Cena dos Gestos, retrabalharam o Solo das Mãos e a Cena dos Bancos.

16 de outubro de 2014

Como no ensaio anterior, Ana iniciou o dia com um alongamento, seguido por um aquecimento.

A primeira cena a ser trabalhada foi a do Quadril. Denise e Michael fizeram correções e considerações a respeito dessa parte da coreografia.

Em seguida, a da Luz Negra foi revisitada. Os coreógrafos apontaram os erros de

posicionamento e ritmo que observaram nos vídeos por eles assistidos.

Namura e Bugdahn, devido ao pouco tempo antes da estreia oficial do espetáculo, tentaram fazer o maior número possível de correções da coreografia, com o propósito de alcançar um espetáculo harmonioso¹²². O Solo do Chapéu também sofreu alterações.

No momento em que assistiram aos vídeos da coreografia, durante o período de afastamento da obra, os coreógrafos sentiram falta de uma cena que conectasse a Cena do Teatrinho com a Cena do Quadril. No Brasil, com o auxílio do bailarino Zezinho, criaram um fragmento, acrescentado na versão oficial do espetáculo.

Apesar de nos discursos de Denise e Michael estar explícito que a criação coreográfica é de sua responsabilidade, cabendo ao bailarino apenas interpretá-la, constatamos que houve a incorporação, no caso de *A Mão do Meio*, de algumas propostas de movimento vindas do grupo. É importante relatar que tais propostas só foram assimiladas ao espetáculo porque dialogavam diretamente com a linguagem estético-expressiva da Cie.

20 de outubro de 2014

Denise inicia o alongamento e o aquecimento com os bailarinos: exercícios de expansão dos corpos (com condução da mão) com mudanças rítmicas e repetições, o que implica em maior dinamismo nas movimentações. Segue com exercícios de condução da cabeça, rotação da articulação dos ombros em 8 tempos e dos cotovelos, sendo o movimento iniciado pela articulação.

Exercícios da Lua Cheia/Minguante: Denise demonstra como se faz a lua cheia e a minguante – na lua cheia é preciso dobrar os joelhos e “abraçar” uma bola grande imaginária, enchendo as bochechas de ar. Já na lua minguante, que é esbelta, é preciso esvaziar as bochechas de ar, elevando o corpo e as mãos, inclinando-o para um dos lados (fazer uma curva com o corpo).

Exercício de ativação dos pés, rotação do quadril e alongamento das coxas e virilha.

Jogo das expressões faciais: duas fileiras, uma de frente para a outra. Os bailarinos devem falar uma frase qualquer (uma frase para cada fileira) com as intenções da fala no rosto. Depois que falam, devem suspender por um momento, mantendo a expressão para que os outros a vejam. Denise pede a eles que exagerem nas expressões.

Findadas essas atividades, Namura orientou o elenco a iniciar o ensaio geral. Com

¹²² Nesta afirmação, harmonioso assume o sentido de coerente, afinado e ritmado.

isso o último dia de ensaios foi finalizado.

Percebemos, pela diferença entre os aquecimentos anteriores e o deste último encontro, que Denise teve o propósito de retrabalhar as expressões e intenções, tendo em vista que o grupo ainda apresentava dificuldades na execução. Houve notória mudança de estratégia quando a coreógrafa propôs o jogo das expressões faciais, ao invés de corrigi-las diretamente na obra. Intrigou-nos, como pesquisadoras, o retorno aos jogos e experimentações, que caracterizavam o processo de criação, dos quais havia abdicado em função da direção do espetáculo.

Constatamos o desenvolvimento de uma pedagogia própria do trabalho da Cie., que, no caso observado, vai além da transmissão da coreografia, abrangendo o ensino da linguagem aos bailarinos. Os coreógrafos não transmitiram somente uma sequência de movimentos à Cia de Danças de Diadema, mas também trabalharam atividades, a fim de inseri-las no universo dessa linguagem: os artistas, além de aprenderem a coreografia, estiveram expostos a um novo vocabulário corporal.

Fica explícito que Denise e Michael não encampam o viés da simples reprodução de uma coreografia pelos bailarinos com quem trabalha, mas pretende, por meio de uma construção pedagógica nos ensaios, que os artistas se apropriem de sua linguagem estético-expressiva. Dessa forma, quando o bailarino é visto em cena executando a coreografia, trata-se do cume do processo pedagógico de apropriação da linguagem pelo qual ele passou, pois que a execução só é possível quando já está impregnada em seu corpo.

Todos os elementos apontados no relato desse processo coreográfico são, acima de tudo, elementos que compõem a linguagem desenvolvida pela Cie. <<à fleur de peau>>: o subtexto (as intenções), os gestos cotidianos, as pausas, a ludicidade, a dissociação das partes do corpo a partir das articulações, as expressões faciais, as relações com a música e o humor, bem como a importância das presenças do artista e da visualidade da cena. Isso se tornou evidente quando observamos seu trabalho de artistas,¹²³ coreógrafos e pedagogos do movimento. A manifestação desses elementos é constante, pois aparecem em todas as obras coreografadas por eles, assim como nas oficinas ministradas.

¹²³ Durante os meses de outubro e novembro de 2014 tivemos a oportunidade de assistir a duas obras: *Une Partition à Quatre Pieds* e *Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde*, no período em que Denise Namura e Michael Bugdahn estiveram em cartaz nos SESC's Belenzinho e Pinheiros, na cidade de São Paulo. Em cena, vimos a presença e a performance exigidas aos bailarinos da Cia. de Danças de Diadema nos corpos dos criadores da linguagem estético-expressiva.

Diante do estudo aqui exposto, acreditamos que a importância e o que encanta e afeta a quem conhece o trabalho exercido pela Cie. <<à fleur de peau>> vai além da pedagogia que visa à estética do movimento. Uma vez que o ser humano e suas características e suas histórias do dia-a-dia são o tema para a construção dessa linguagem singular, quando artistas (e até mesmo não artistas em oficinas) entram em contato com o trabalho da Cie., é estabelecida uma relação de pesquisa sobre o próprio corpo, explorando-o em toda sua potencialidade e possibilidade, que estará a serviço da arte ou servirá apenas como investigação pessoal e a transgressão possível de seus limites.

5. Do movimento ao gesto: a identidade do trabalho

Como dito na apresentação deste trabalho, coube a mim, aprofundar esse estudo e procurar entender de que maneira os bailarinos se sentiram enquanto se apropriavam e interpretavam a coreografia de *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*.

Como procedimentos metodológicos para esse momento, primeiramente houve a definição dos sujeitos de análise: quem seriam as pessoas e quais os critérios. Conforme mencionado anteriormente, escolhi Ton por ser o assistente de direção da Cia. e ter sido também integrante do processo de criação de *La Vie en Rose*???. Dayana porque é a “pós-estagiária/pré-bailarina”¹²⁴ da Cia. e por ter vivenciado o primeiro processo de trabalho com Denise e Michael; Zezinho pela participação tanto do processo de criação de *La Vie en Rose*??? quanto de *A Mão do Meio*.

Após definidos, foi necessária a construção de um quadro contendo sujeitos, questões pretendidas e objetivos. Esse quadro foi revisto algumas vezes, pois as perguntas estavam abrangentes demais. A versão final se encontra no apêndice 7. Ressalto que os bailarinos permitiram e autorizaram a identificação nominal neste estudo (apêndice 5 a).

Esse procedimento gerou o roteiro de entrevistas das perguntas fechadas, conforme abaixo:

Olá bailarino (a). Responda as seguintes questões a partir das suas apreensões a respeito do trabalho com Denise Namura e Michael Bugdahn.

- 1) *Você considera o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie.<<à fleur de peau>>) diferente? Se sim, em que? Se não, por quê?*
- 2) *Considerando o termo “apropriação” como temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha.*
- 3) *Você enxerga se houve no resultado final da obra *A Mão do Meio* uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.*

Cabe ressaltar que as entrevistas foram feitas individualmente para que pudesse obter respostas completas e que expressassem a opinião de cada bailarino.

As entrevistas foram transcritas e organizados três quadros, um para cada pergunta com as respectivas respostas. Após uma leitura flutuante dessas respostas, destaquei em amarelo os termos relevantes.

¹²⁴ Segundo Dayana, a diretora da Cia. de Danças de Diadema, Ana Bottosso, assim classifica sua posição dentro da Cia., porque ainda não integra o quadro oficial de bailarinos.

Exemplo da questão 1:

1) Você considera o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. <<à fleur de peau>>) diferente?	
TON	Acho! É diferente. É uma linguagem diferente. Eles têm um estudo há muito tempo relacionado com a mímica, então é bem diferente do trabalho que a gente tem com a Cia. de Danças de Diadema. A Cia. trabalha bastante com o movimento partindo do gestual e do gestual partimos para a “dancificação” dele e o contrário também – da dança partimos para o gestual – e assim por diante, mas eles utilizam o gestual de uma maneira diferente, que é consequência dessa técnica da mímica e que transpuseram para a dança. Até a Denise fala que coçar a cabeça, por exemplo, seria só coçar a cabeça se não fosse colocada na música. Então, esse “item” de colocar todos os gestos na música eu acho que seja uma particularidade bem grande deles e que assume um caráter bem semelhante ao trabalhado na Cia., mas é direcionado de uma maneira bem específica que eu conheça somente partindo deles. Identifica com o trabalho da Cia., mas não é semelhante. Está em um lugar parecido, mas não tem nada de semelhante.
DAYANA	Sem dúvida! É completamente diferente, porque esse trabalho deles veio da mímica, eles têm uma pesquisa muito mais teatral, muito mais para o lado da mímica – na verdade esse é o foco do trabalho deles – e trazer isso para a Cia. de Danças de Diadema é completamente diferente do que estamos acostumados a fazer, porque por mais que todos os espetáculos sejam concebidos por meio de processos e pesquisas, nunca foram para esse lado do teatro ou da mímica. Tanto que eles traziam alguns exercícios que eram muito específicos, alguns “toques”, como “Olha, isso é da mímica” ou “Isso é do clown”, então era bem diferente e acrescentou demais.
ZEZINHO	Diferente em todos os sentidos! No sentido de respeito com o corpo que se empresta para o trabalho; na humildade e simplicidade em que se é explorado o corpo para a realização do trabalho; na direção artística que enquanto trabalha a criação, educa o artista para a obra deles.

Quadro 2: questões fechadas – termos em destaque
Apêndice 8

Os outros dois quadros se encontram no apêndice 8.

O procedimento adotado na sequência foi o grifo das palavras e termos em destaque, a organização de outros três quadros das questões fechadas com destaque para os termos recorrentes nas falas dos três bailarinos, colocando-os em vermelho.

Exemplo da questão 1:

1) Você considera o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. <<à fleur de peau>>) diferente?	
TON	Acho! É diferente. É uma linguagem diferente. Eles têm um estudo há muito tempo relacionado com a mímica, então é bem diferente do trabalho que a gente tem com a Cia. de Danças de Diadema. A Cia. trabalha bastante com o movimento partindo do gestual e do gestual partimos para a “dancificação” dele e o contrário também – da dança partimos para o gestual – e assim por diante, mas eles utilizam o gestual de uma maneira diferente, que é consequência dessa técnica da mímica e que transpuseram para a dança. Até a Denise fala que coçar a cabeça, por exemplo, seria só coçar a cabeça se não fosse colocada na música. Então, esse “item” de colocar todos os gestos na música eu acho que seja uma particularidade bem grande deles e que assume um caráter bem semelhante ao trabalhado na Cia., mas é direcionado de uma maneira bem específica que eu conheça somente partindo deles. Identifica com o trabalho da Cia., mas não é semelhante. Está em um lugar parecido, mas não tem nada de semelhante.
DAYANA	Sem dúvida! É completamente diferente, porque esse trabalho deles veio da mímica, eles têm uma pesquisa muito mais teatral, muito mais para o lado da mímica – na verdade esse é o foco do trabalho deles – e trazer isso para a Cia. de Danças de Diadema é completamente diferente do que estamos acostumados a fazer, porque por mais que todos os espetáculos sejam concebidos por meio de processos e pesquisas, nunca foram para esse lado do teatro ou da mímica. Tanto que eles traziam alguns exercícios que eram muito específicos, alguns “toques”, como “Olha, isso é da mímica” ou “Isso é do clown”, então era bem diferente e acrescentou demais.
ZEZINHO	Diferente em todos os sentidos! No sentido de respeito com o corpo que se empresta para o trabalho; na humildade e simplicidade em que se é explorado o corpo para a realização do trabalho deles; na direção artística que enquanto trabalha a criação, educa o artista para a obra.

Quadro 3: questões fechadas - destaque dos termos recorrentes
Apêndice 9

Os outros dois quadros se encontram no apêndice 9.

Os três bailarinos (Ton, Dayana e Zezinho) entendem o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. <<à fleur de peau>>) como diferente, no sentido do que usualmente se faz em dança. Também, atribuem ao trabalho dos coreógrafos, características gestuais e expressivas, que reconhecem vir da mímica transposta para a dança.

As respostas indicam a compreensão de processo de trabalho, ou seja, que existe uma investigação anterior à obra e uma construção no corpo durante seu período de

elaboração.

Há o entendimento de que apropriação seja diferente de incorporação. Uma das respostas aponta que a incorporação não ocorreu devido ao pouco tempo de contato com a linguagem. Entretanto, cada uma a sua maneira sugere que a apropriação ocorre, uma vez que no momento da cena foi preciso o resgate do vocabulário ou repertório criado nos momentos de processo.

Os bailarinos avaliaram que o processo criativo com Denise e Michael é pedagógico, uma vez que educa aqueles que interpretarão a coreografia a partir de exercícios específicos (nomeados pelos coreógrafos como jogos).

Todas as respostas afirmam que a estética do trabalho traduziu a narrativa proposta, o que significa que além de ser um trabalho técnico/estético também narra uma história, cujo foco é o direcionamento e o diálogo com o público. Em duas das respostas, fica evidente que essa característica é recorrente, tendo em vista participação em mais de um processo de criação com Namura e Bugdahn.

Ton, Dayana e Zezinho, bailarinos e também público de outros trabalhos dos coreógrafos, apontaram que essa característica é possível ser identificada tanto pelos artistas que executam e interpretam as obras de Denise e Michael quanto para o público que as aprecia. Para Ton, as coreografias exigem um corpo que narre e interprete uma história literalmente como se estivesse sendo contada com palavras a alguém, então, muitas vezes a narração em cena se torna algo redundante e que não abre muito espaço para abstração.

Por ter trabalhado com eles no *La Vie*, eu já sabia que a Denise e o Michael tinham esse trabalho nesse sentido do literal. Eles querem contar que a pessoa vai atravessar a rua e sofrer uma queda, eles vão contar literalmente isso; eles vão colocar dança nessa situação, mas vão contar de maneira literal. Eu não os vejo abrindo espaço para uma possível abstração, não existe muito esse lugar. Então, dentro de *A Mão do Meio*, eu penso que, às vezes, não era tão necessária a narração, porque nós bailarinos contamos bastante a história com os nossos corpos sem a narração (CARBONES, Ton. 2015)¹²⁵.

Partindo dessas respostas, apresento a seguir a análise preliminar.

O fato de os bailarinos acreditarem que o trabalho de Denise e Michael seja diferente, no qual a dança se articula com princípios da mímica (gesto e expressividade) e que, quando se encontra em um espetáculo, é estruturada para que a interpretação do bailarino

¹²⁵ Entrevista concedida em 14 de julho de 2015 no Centro Cultural de Diadema, cuja transcrição não está anexada a esse estudo.

esteja em constante diálogo com o público fruidor, concluo que neste momento os bailarinos a reconhecem como uma linguagem estético-expressiva.

Esse reconhecimento se estende também ao processo de criação, tendo em vista os jogos, cujo objetivo era a ambientação dos bailarinos a essa linguagem, para que fosse possível sua apropriação e, posteriormente, execução e interpretação da obra.

O entendimento de que “apropriação” é diferente de “incorporação” é essencial para outra característica dessa linguagem: o caráter pedagógico – uma linguagem que foi introduzida aos bailarinos por meio de jogos e “laboratórios”, cujo objetivo foi criar um vocabulário comum de movimentos e gestos, a fim de estabelecer o diálogo com o público da maneira com a qual os coreógrafos haviam idealizado.

Tendo em vista que nas questões fechadas as respostas foram sintéticas, foi necessário organizar um quadro-roteiro semi-estruturado de questões complementares, que se encontra abaixo. A função desse procedimento foi possibilitar o desdobramento e aprofundamento de temas centrais para essa pesquisa.

SUJEITO	QUESTÃO	OBJETIVO
DAYANA	1) Você consegue me dizer alguns elementos específicos que sejam da linguagem deles? 2) Você acha que você teve dificuldades em algum momento da execução <i>[da obra]</i>? 3) Quando você diz “estudar”, você quer dizer trazer alguma referência de fora do processo ou em meio ao processo diário com os coreógrafos? 4) Você já viu outros trabalhos de Denise e Michael? Se sim, você consegue fazer algum paralelo entre eles?	> Desdobramento da questão fechada 1 do questionário. > Identificar se houve dificuldades para a bailarina. Se houve, se estão relacionadas com os elementos que tornam a linguagem diferente. > Desdobramento da questão complementar 2 do questionário. > Identificar se há características que sejam comuns nos trabalhos de Denise e Michael.

TON	1) Ao mencionar os conceitos do teatro, você consegue identificar e nomear quais são os mais utilizados quando vocês estão em trabalho com a Denise e Michael? Considerando também que você esteve em processo com eles no <i>La Vie en Rose</i>???, é possível identificar algo que seja próprio da linguagem deles? 2) Considerando sua fala, você já se viu em algum espetáculo executando o movimento pensando em outra coisa, e mesmo assim conseguiu executar? 3) Em algum momento enquanto vocês estavam no processo de criação ou até mesmo nos momentos de ensaio, você sentiu dificuldades em relação às coreografias? 4) Por ter trabalhado anteriormente no <i>La Vie en Rose</i>???, você acredita que tenha colaborado para o trabalho em <i>A Mão do Meio</i>? 5) Essa característica você enxerga somente em <i>A Mão do Meio</i> ou em outras obras também? 6) Você já viu outros trabalhos de Denise e Michael? Se sim, você consegue fazer algum paralelo entre eles?	> Desdobramento da questão fechada 2 do questionário. > Desdobramento da questão complementar 1 do questionário. > Identificar se houve dificuldades para o bailarino. Se houve, se estão relacionadas com os elementos que tornam a linguagem diferente. > Desdobramento da questão complementar 3 do questionário. > Desdobramento da questão fechada 3 do questionário. > Identificar se há características que sejam comuns nos trabalhos de Denise e Michael.
------------	--	--

Quadro-roteiro das questões complementares

Cabe ressaltar que a escolha foi feita por desdobrar as entrevistas daqueles que possuem funções diferenciadas dentro da Cia. de Danças de Diadema.

Os quadros, um para cada questão com a respectiva resposta, das questões complementares e destacados os termos relevantes se encontram no apêndice 10, sendo o 10 a referente às perguntas e respostas de Dayana e o 10 b às de Ton.

Com isso, também trago uma análise preliminar dos termos relevantes que favoreceram a compreensão particular de cada bailarino entrevistado:

Segundo o que apontou Dayana e Ton, outro elemento específico da linguagem trabalhada por Denise e Michael, além da mímica, é o “jogo das expressões”, que diferencia essa linguagem das outras, pois imprime outra qualidade de movimento à dança, na qual o corpo e a expressão facial dançam. “É a identidade do trabalho deles” (CARBONES, Ton. 2015)¹²⁶. Essas expressões devem ser algo natural, porém estilizadas; é o que afirma Dayana, em entrevista concedida em 14 de julho de 2015 no Centro Cultural de Diadema, a partir das orientações dadas pelos coreógrafos durante o período de trabalho com a Cia de Danças de Diadema (*vide* páginas 59 e 68-69 desse estudo).

A presença é considerada outro elemento. Estar presente no momento do espetáculo, preenchido, entregue e disponível a vivenciar uma coreografia em detrimento da simples reprodução é algo que faz a linguagem dos coreógrafos ser “ímpar”, de acordo com Ton. A presença é exigida para que o bailarino execute a coreografia com a qualidade cênica pretendida por Namura e Bugdahn. Mesmo durante o aprendizado da coreografia ou nos momentos de ensaio, ela é requisitada tanto quanto a eficácia do movimento. A presença é o que faz do movimento um gesto. É ela que faz com que as coreografias se mantenham sempre vivas sobre o palco (*vide* páginas 61 e 64 dessa pesquisa).

O texto ou a fala em cena foi outro elemento apontado, assim como o humor, recorrente nos trabalhos de Denise e Michael, não somente com a Cia de Danças de Diadema, mas com outras companhias brasileiras e com sua própria companhia (Cie. <<à fleur de peau>>).

Em meio às respostas, muitas características a respeito da maneira com que os coreógrafos trabalham o processo de montagem de um espetáculo emergiram, tais como as constantes correções e orientações dadas aos bailarinos. Segundo os entrevistados, a coreografia, no caso de *A Mão do Meio*, não possibilitou a participação direta do intérprete na criação. Todo o repertório de movimentações e de expressões já estava estabelecido e foi transmitido aos bailarinos, porém foi exigido que a coreografia fosse aprendida e executada com as intenções e a presença necessárias. Por isso que Denise e Michael fazem questão de mostrar a coreografia em seus corpos antes de transmiti-la aos que a dançarão (*vide* citação de Denise na página 61 desse TCC). Esse é o ponto no qual os bailarinos encontraram dificuldade, mesmo que seja natural e rotineiro o aprendizado de coreografias de diferentes estilos e coreógrafos. É um novo olhar sobre a dança.

¹²⁶ Entrevista concedida em 14 de julho de 2015 no Centro Cultural de Diadema, cuja transcrição não está anexada a esse estudo.

6. Para além da dança da situação

Se a dança é a dança que se dança e pode ser incorporada pela pessoa, essa dança está no corpo e precisa ser vivenciada. (GODOY, 2013)

A escrita dessa pesquisa não foi algo fácil. Duas estudantes de teatro se arriscaram a escrever sobre dança, algo de que lhes falta formação específica.

A dança sempre esteve presente em minha vida, porém mais relacionada a um *hobbie* e mais tarde ao trabalho corporal para melhor desenvoltura em cena. O circo se inseriu da mesma forma na minha história. Hoje em dia, tanto a dança quanto o circo ocupam lugares próprios, ao lado do teatro e não mais como complemento dele. Ao observar e experienciar o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn, encontrei, em sua linguagem estético-expressiva, o ponto de convergência entre as três áreas de meu interesse.

O sujeito passional da experiência tem algo desse ser fascinante [*o pirata*] que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. (LARROSA, 1999, p.25)

O uso dos elementos teatrais subtexto, jogo, intenções, presença, pausas e gesto cotidiano é um exemplo dessa confluência na dança de Namura e Bugdahn. A maneira de trabalhar esses elementos sobre os corpos é outro exemplo. Faz parte do vocabulário, repertório e processo de trabalho dos coreógrafos jogos, “laboratórios” e experimentações de situações dramáticas não só anteriormente ou durante a transmissão coreográfica (como pude observar com a Cia. de Diadema), mas também quando se tratam de outras situações que não envolvam coreografias, como oficinas, *workshops*, assessorias, aulas, etc.

Ao observar os bailarinos da Cia de Danças de Diadema, nos pareceu que havia dificuldades na execução dos elementos teatrais da maneira como os coreógrafos gostariam que aparecessem em cena. O desejo deles era reconhecer a linguagem estético-expressiva nos corpos dos bailarinos de maneira que a dramaturgia da obra fosse revelada pelo movimento, junto à narração, em diálogo com o público. Um bom exemplo é a Cena das Risadas em que cinco bailarinos se sentam sobre blocos coloridos na boca de cena¹²⁷. "Quatro gargantas sabem gargalhar e uma não". Esse momento ocorre durante 3 minutos em média.



Foto 3: Rogério Santos

Ali é estabelecido um jogo no qual a única regra consistia em quem "passava a gargalhada" para quem. Nessa cena a centralidade não estava no trabalho técnico da dança, mas na dramaturgia explicitada na estética por meio movimento. De acordo com o texto, já escrito em português por Michael Bugdahn e disponibilizado para este estudo, é possível identificar o conceito/discurso/poética do espetáculo por detrás de suas cenas:

6

Narrador (off): esta é a história da garganta. De uma garganta bem triste. Pois tinha nascido com um nó na garganta e não sabia dar gargalhada. héhé!

Mas uma tarde a mão do meio estava dando uma passadinha por ali e ela falou: «oi, coração, queria ouvir um gesto preto, um gesto branco, um gesto sem nenhum sentido, um gesto amor. Me dá uma mãozinha, por favor!»

9

Narrador (off): no fim da história, depois de muitas mãozinhas dadas à mão do meio, todos se juntaram e fizeram uma grande enorme imensa mega ... festinha. Pois deram luz a um corpo inteiro, a esta maravilha que é o nosso corpo. Um corpo cheio de gestos.

«um gesto chuva, um gesto sol, um gesto pó de nuvens, um gesto estrela do mar.»

«um gesto pirata, um gesto foguete, um gesto morcego, um gesto beija-flor.»

«um gesto fogo, um gesto fofo, um gesto borracha, um gesto maria vai com as outras.»

«um gesto pilequinho, um gesto rodocó, um gesto paralelepípedo, um gesto quindim»

«um gesto bobo, um gesto bumba, um gesto bico, um gesto babá»

¹²⁷ Entende-se por boca de cena (ou proscênio) a parte frontal de um palco italiano. Palco italiano (ou caixa preta) é aquele no qual a plateia observa a cena de maneira plana e unidimensional.

«um gesto leque, um gesto moleque, um gesto pileque, um gesto nheque.»
 « um gesto patatí, um gesto patatá, um gesto maravilha, um gesto luz.»
 «um gesto rapadura, um gesto goiabada, um gesto paçoquinha, um gesto doce mais doce que o doce de batata doce... e um gesto barrigudo.»
 «um gesto louco, um gesto sensato, um gesto simples, um gesto feliz.»

10

Narrador (off): os gestos da nossa alma só nós que sabemos fazer, ninguém ensina, eles nascem dentro de nós. E somente às vezes, muito raramente, um gesto bem delicado consegue tocar uma corda no coração de outra pessoa.

Partindo do que foi exposto até aqui, é possível considerar que a transmissão coreográfica do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica* representou, para os bailarinos da Cia. de Diadema, uma nova perspectiva de apreensão de dança cênica para todos os envolvidos. Por se tratar de uma linguagem diferente, como dito nas entrevistas com Ton, Dayana e Zezinho, Namura e Bugdahn criaram um ambiente para que os bailarinos compreendessem em seus corpos e se apropriassem dos elementos primordiais que compõem a linguagem estético-expressiva antes mesmo do aprendizado da coreografia. Durante o processo de ensaios e apresentações, a compreensão e a apropriação continuavam, uma vez que foi exigido que a obra seja sempre realizada como se fosse a primeira vez, “com presença”, pois só a assim a manterão viva.

Tendo em vista a forma generosa e incansável com a qual Denise e Michael se dedicam a um processo de criação, não se trata de apenas transmitir sua linguagem, mas de sua apropriação, pois tudo começa em seus corpos (*vide* citação de Denise na página 60); todas as expressões faciais, intenções, movimentações e gestos são experimentados por eles antes de serem transmitidas aos bailarinos. Mesmo que os coreógrafos tenham a linguagem estético-expressiva incorporada, é necessária a retomada e apropriação a cada novo trabalho. Trata-se de uma linguagem que é também pedagógica, no sentido de que é ensinada aos bailarinos antes e ao mesmo tempo em que é transmitida a coreografia.

A palavra teatro, proveniente do grego *theastailtheatron*, significa “lugar de onde se vê” e foi criado pelo Estado grego antigo para que aquilo que fosse apresentado pudesse ser assimilado emocionalmente por aquele que o vê. Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* define “Ter presença, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se [...]” (1999, p.305).

Nesse sentido, a teatralidade na dança dos coreógrafos se encontra no momento em que trabalham a interpretação dos bailarinos a partir do jogo, gesto cotidiano, subtexto, da dramaturgia, das intenções, emoções, expressões faciais

“naturais, porém estilizadas” – que, segundo Ton criam outra qualidade de movimento –, presença em cena, visualidade criada pelos gestos colocados na música ao mesmo tempo que “narram” uma situação concreta, quase sempre associada com o humor. Assim como no teatro, todos esses elementos se encontram articulados nessa linguagem a fim de jogar com e provocar sensações no público.

As pausas, – durante os momentos de cena e de transição entre uma e outra – bastante valorizadas e recorrentes nas obras de Denise e Michael, são importantes para que a sensação do gesto provocada no público seja acentuada e expandida, proporcionando também momentos de reflexão sobre o visto e o sentido.

Dessa forma, é possível perceber a confluência do teatro com a dança desde o processo de criação da obra até seus momentos de apresentação. Como já mencionado, o termo linguagem estético-expressiva foi criado na tentativa de caracterizar o trabalho desenvolvido pelos coreógrafos, justamente por seu apego à estética como meio de corporificar um estado emocional. Além disso, é expressiva, pois é articulada – a partir da integração entre a dança, a mímica, o circo, a música e o teatro – independente da obra para dialogar com quem a vê e provocar neste público certas sensações. É dança-teatro, porque se preocupa com a visualidade da cena e com a precisão dos movimentos em harmonia com a música ao mesmo tempo que é feita para ser vista e colocada em diálogo com alguém.

Considerando essa “dependência” do público para que a obra se efetive em cena e do trabalho com as intenções – cada dia um subtexto diferente para tal gesto –, não há a possibilidade de o espetáculo ser classificado como fechado, uma vez que em si contém elementos que o fazem diferente a cada apresentação; vivo e surpreendente a cada novo dia.

Penso que essas sejam as características que tornam especial o trabalho desses dois coreógrafos com relação a outros realizados na contemporaneidade.

Concluo essa investigação com a felicidade e o sentimento de “dever cumprido”, pois percebo que após ter visto e experienciado, a escrita, ainda que pequena, sobre o que é o trabalho Denise Namura e Michael Budgahn deixa registrada, com a finalidade de ser posta em reflexão, uma forma diferente, dentre tantas, de se fazer dança no século XXI. É uma maneira que resume e exemplifica o que considero e espero de um trabalho cênico: a mescla da dança com o teatro, fazendo do espetáculo algo completo e vivo. Creio que essa linguagem tenha sido pedagógica inclusive para mim, uma vez que me fez enxergar que ela é aquilo que sempre busquei na arte.

É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação [...] O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana [...] (LARROSA, 1999, p.26)

Referências Bibliográficas

Dicionários:

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva. 1999.

VILLAR, M. e HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2009.

Entrevistas:

- com Denise Namura em 1 de junho e 9 de dezembro de 2014, ambas na cidade de São Paulo – SP.
- com Ana Bottosso em 24 de outubro de 2014 na cidade de Diadema – SP.
- com Sandro Borelli durante o mês de janeiro de 2015 via *e-mail*.
- com Ton Carbones em 14 de julho de 2015 na cidade de Diadema – SP.
- com Dayana Brito em 14 de julho de 2015 na cidade de Diadema – SP.
- com Zezinho Alves em 14 de julho de 2015 na cidade de Diadema – SP.

Sites:

BÓGEA, Inês. Ivonice Satie - uma artesã do corpo. *Inês Bogéa*. Disponível em <http://www.inesbogea.com/sec_textos.php?id=185&id_sec=5>. Acesso em: 24 nov. 2014.

CENTRE Artistique International Roy Hart. Disponível em: <<http://www.roy-hart-theatre.com/site/en/>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

CENTRO Universitário Maria Antonia. Disponível em: <<http://mariantonia.prceu.usp.br/>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

CIA DE DANÇAS DE DIADEMA. Projeto ABCDança. *Companhia de Danças de Diadema*. Disponível em: <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projetos_abcdanca.php>. Acesso em: 20 jan. 2015.

CIA DE DANÇAS DE DIADEMA. Projeto Oficinas. *Companhia de Danças de Diadema*. Disponível em: <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projeto_oficinas.php>. Acesso em: 14 out. 2014.

CIA DE DANÇAS DE DIADEMA. Projeto Trançando as Pernas. *Companhia de Danças de*

Diadema. Disponível em: <http://www.ciadedancas.apbd.org.br/projetos_trancando_as_pernas.php>. Acesso em: 25 nov. 2014.

CIA DE DANÇAS DE DIADEMA. Sobre APBD - Incentivando a produção artística. *Companhia de Danças de Diadema*. Disponível em: <<http://www.ciadedancas.apbd.org.br/apbd.php>>. Acesso em: 14 out. 2014.

COMPAGNIE.0. Disponível em: <<http://www.zerotheatre.com/2010/03/damour-deluge.html>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

CONSULADO GERAL DA FRANÇA EM SÃO PAULO. Ano da França no Brasil. *A França no Brasil*. Disponível em: <<http://saopaulo.ambafrance-br.org/Newsletter-Ano-da-Franca-no-Brasil>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

ELLA Jaroszewicz Studio Magenia. Disponível em: <<http://www.magenia.com/>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Grotowski volta à cena brasileira. *Estadão Cultura*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,grotowski-volta-a-cena-brasileira,886926>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

IDANÇA. Divulgada lista do Prêmio Denilto Gomes de Dança 2014. *idança.net*. Disponível em: <<http://idanca.net/divulgada-lista-dos-destaques-premio-denilto-gomes-de-danca-2014/>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

KATZ, Helena. Denilto Gomes. *Centro Cultural São Paulo*. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

NAMURA, Denise. *Currículo Lattes Denise Namura*. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2403706964402498>>. Acesso em: 05 out. 2014.

Pontos de Cultura. *Ministério da Cultura*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em: 09 jan. 2015.

PORTAL ABRACE. - Congressos. *Portal Abrace*. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vcongressoprocessos.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

PREFEITURA DE DIADEMA. Secretaria de Comunicação. *Diadema: o futuro se faz agora*. Disponível em: <<http://www.diadema.sp.gov.br/municipio/a-cidade/1783-dados-gerais.html>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

SECRETARIA de Estado da Cultura. Disponível em:

<<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.dd818fbe648d8f46acc7507cca60c1a0/?vgnnextoid=1b389422fa927010VgnVCM1000001c79410aRCRD>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

SERVOS, NORBERT. Pina Bausch: Talking about people through dance. *Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/index.php>>. Acesso em: 05 out. 2014.

THÉÂTRE du Mouvement. Disponível em: <<http://www.theatredumouvement.com/index.php?rub=1>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

Artigos:

CARDOSO, Maurício. Manifestações culturais em Diadema. In: IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. (Org.). *Diadema nasceu no Grande ABC: História retrospectiva da Cidade Vermelha*. Vol. 1. 1 ed. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001, p. 215.

CARNEIRO, Marília Clemente Gomes; SANTOS, Maíra Simões Claudino dos. Pesquisa em prática artística e criações: estudos sobre a Companhia À Fleur de Peau – Denise Namura & Michael Bugdahn, no contexto de uma residência artística. In: *O Teatro Transcende* - Departamento de Artes – CCE da FURB,- Blumenau, v. 18, n. 1, p. 29 - 42, 2013.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n 19, pp. 20 – 29, jan – abr. 2002.

Dissertação:

COUTINHO, Eduardo. *O MIMO E A MÍMICA. Uma Contribuição para a Formação do Ator Brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993.

Livros:

GODOY, Kathya Maria Ayres de. *Experiências Compartilhadas em Dança: formação de plateia*. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 115 pg, 2013.

APÊNDICES

Apêndice 1- Entrevista com Denise Namura em 1 de junho de 2014

Bianca: Denise, a nossa primeira questão é com relação ao nome da Companhia. Como vocês preferem que a gente escreva no trabalho? Em itálico? Em francês? Em francês sim, mas o “Companhia” escreve em francês? Escreve em português?

Denise: É exatamente como está lá, que é a marca. *[Denise começa a escrever em um papel a maneira correta do nome de sua companhia. Enquanto escreve, narra para nós como deve ser escrito].*

Denise: Cie., que é a abreviação de companhia, a gente põe assim. Depois vem essas aspas [*< >*]. E o Cie. em maiúsculo. A gente gosta de escrever assim, mas é muito difícil de exigir. De repente algum jornal que escreve nunca escreve assim. Quando a gente pode exigir, a gente pede pra que seja assim.

Bianca: E nada em itálico? É normal?

Denise: É, é normal.

Bianca: É só isso?

Denise: Só isso. Posso completar essa aqui também dizendo que normalmente quando a gente vai pra outros países a gente tenta manter, não somente o nome da companhia como o nome dos espetáculos na língua original.

Gabriela: E o nome surgiu como?

Denise: Na verdade, a gente já estava se apresentando no começo da Companhia e pediram um nome. A gente nem sabia que precisa de um nome, porque no começo você não sabe muito bem como que é. E na verdade a gente pensou: “O que pode ter uma ligação com “emoções?”” Acho que principalmente a palavra emoção que veio, porque *À fleur de peau*, “à flor da pele”, é tudo que é conectado com emoção e a gente achou que tinha a ver. Apesar de a maioria das companhias francesas terem o nome dos coreógrafos.

Bianca: Bom, é que da Ella----

Denise: ----Ella Jaroszewicz? Mas a Ella tem uma companhia de mímica.

Bianca: Mas ela não é francesa, não é?

Denise: Não, é polonesa. Mas a companhia é francesa.

Bianca: A companhia tem o nome dela.

Denise: Da Ella? Não. *Studio Magenia*.

Bianca: Então, mas tinha uma companhia com o nome também.

Denise: Não sei. Eu nem sei se atualmente ela tem companhia, a Ella, porque faz

tempo que não sigo o trabalho dela. De vez em quando eu vejo alguma coisa, mas eu achei que chamava *Magenia*.

Bianca: Mas tem também. Eu achei um site que fala sobre ela e tem tudo isso. Tem essa companhia com o nome dela também.

Denise: Ah, pode ser. Porque ela teve uma companhia na época que a gente estava lá - eu nem lembro mais como é que chamava. Eu achei que era o nome do estúdio e hoje em dia ela tem feito algumas criações porque é uma pessoa que é mais da pedagogia do que da criação.

Bianca: Enfim. Isso nem vem muito ao caso isso também. Vem porque a gente vai citar o trabalho com vocês, com ela. Mas, se vocês fizeram no estúdio, então é isso que importa pra gente.

Denise: Com certeza. É uma escola. A escola chama *Studio Magen*.

Bianca: Ainda falando do trabalho de vocês e como a gente se reporta a ele, como a gente poderia chamar o trabalho de vocês? É um método? É uma metodologia? É um trabalho? É uma linguagem?

Denise: A gente usa todos esses termos porque todos são complementares. É difícil a gente falar “método”, porque método a gente acha que é uma coisa muito parada. “Usar um método” parece que você não vai evoluir, não sei te explicar, mas tem uma conotação pra mim que é meio de estagnar, e não é. “Nossa pesquisa”, a gente fala. Mas na verdade essa pesquisa chegou numa linguagem, por isso que quando vocês perguntaram isso daquela vez eu falei linguagem, porque a gente acha que é uma linguagem específica nossa, que vem dessa mistura das formações que a gente fez, do resultado dessa pesquisa e que é uma coisa que está sempre evoluindo, sempre tentando guardar o mesmo estilo, mas passando por várias etapas. Um pouco mais de texto, um pouco menos de texto, um pouco mais estilizado, um pouco mais naturalista, realista. Fomos brincando.

Gabriela: Mas sempre com características que determinavam isso que vocês chamavam de linguagem?

Denise: Sim.

Bianca: Nessa primeira parte do trabalho que a gente esboçou, a gente caracterizou a linguagem de vocês como uma linguagem estético-expressiva. Vocês concordariam se a gente usasse essa denominação ou prefeririam que a gente usasse outro tipo de nomenclatura?

Denise: Como se trata de uma coisa mais teórica eu acho que não importa. Mas porque você chamou de estético-expressiva? A estética pela forma?

Bianca: É que ela não é somente estética. Essa estética é premida de um conteúdo

que ele se expressa em si. É mais ou menos isso.

Denise: É na verdade uma estética que---

Bianca: ---Que comunica.

Denise: Que é preenchida de narração, certo? Por isso expressiva. Que tem expressão. É, porque a estética, na verdade, pode ser muitas coisas. “É muito estético” - às vezes a gente fala isso - quer dizer que é muito formal.

Bianca: É que a estética, pelo menos até onde a gente estudou, ela é a forma do trabalho, é o que a gente vê. Então, pelo menos o que a gente quis dizer é que o que é visto em cena comunica o discurso. É uma linguagem muito comunicativa. Não é uma dança abstrata.

Denise: Não. Ela é narrativa e expressiva.

Bianca: Estético-narrativa seria melhor?

Denise: Não. Acho que expressiva é melhor.

Gabriela: Porque não é só narração.

Denise: E é uma palavra muito difícil pra dança: narração. A gente fala: “Olha, a gente faz uma dança, assim, um pouco narrativa” só pra pessoa saber que a gente quer contar histórias, que a gente quer dizer coisas, mas o pessoal da dança tem muitas ressalvas com relação à narração na dança.

Bianca: A gente vê até mesmo no corpo dos bailarinos.

Denise: É e mesmo, digo, as instituições que fazem, pois defendem que a dança seja abstrata mesmo. Não devem ter narração.

Gabriela: E eu acho que começa aparecer a mescla do teatro com a dança, o que gerou aquela dúvida quando surgiu a dança-teatro.

Denise: É, porque você vê, normalmente todo mundo diz: “A dança-teatro vem da Pina [Bausch]”. Depois que você assiste algum espetáculo da Pina, não é quando eles dançam que eles estão contando uma história. Não é assim. Eles fazem a dança-teatro de uma outra maneira ainda, diferente da nossa, porque a gente põe o teatro dentro da dança. Na hora que estamos dançando é que atuamos. E na hora que não estamos dançando estamos presentes, mas não fazendo teatro. Tem uma presença. A pessoa está em um canto, com uma presença, preenchido de alguma coisa, mas não fazendo teatro. E tem muita gente que fez dança-teatro esses anos todos assim: aqui eles falam um texto, como se tivessem fazendo teatro. Depois, parou de falar e começa a dançar. Não tem a conexão entre os dois. No nosso trabalho é, por exemplo, em um dos espetáculos nossos quando o Micha tenta me acordar. Essa situação é super cotidiana. “Ah, eu vou mostrar para o público que eu não estou contente, que eu estou com sono”. Uma coisa muito teatral e clara, mas

é toda dançada. É a dança dessa situação. É isso que é diferente no nosso trabalho, na verdade.

Bianca: Mas você falou que é diferente do trabalho da Pina. Eu, pelo menos, a Gabi acho que também não, nunca tive contato direto com nada dela ou que venha dela. Só vídeo, mas nada muito próximo.

Gabriela: Não assistimos a nenhuma apresentação. Só via *youtube*.

Bianca: É diferente em que sentido a dança-teatro de vocês?

Denise: Existem várias linhas que nasceram depois, mas eu acho que no trabalho da Pina, por exemplo, quando eles dançam, eles dançam com a emoção e é isso que a gente adora. Não é uma dança vazia, que não tem nada, que fica lá parada não fazendo nada. É uma dança que dança e que dança cheia emoção, cheia de verdade, cheia de vibração. Tudo o que a gente defende. De repente, eles param e vão fazer uma cena que parece um pouco teatro – o que a gente chama teatro. Eles estão parados e vivendo uma situação teatral, estão cantando, estão se beliscando, e assim vai. Por isso que nasceu, eu acho, o termo dança-teatro lá. Porque não era dança pura, abstrata, *ballet*. Não era isso. Aliás, falando disso, o *ballet* clássico é narrativo, porque conta histórias.

Bianca: Sim. Mas eu acho que o bailarino clássico, uma coisa que a gente vê até com os meninos [*bailarinos da Cia de Danças de Diadema*], é aqui [*faz gestos de mostrar o corpo do pescoço para baixo*], mas não é aqui [*faz gestos de mostrar o rosto*].

Denise: Não.

Bianca: É totalmente o corpo. É o corpo que conta e não é o todo.

Denise: É bem diferente, por isso que é legal. Eu acho que isso é realmente legal, a diversidade das coisas. Mas eu acho que o narrativo é a história, *Romeu e Julieta*, *Cinderela*. É a dramaturgia----

Bianca e Gabriela: ----Que é teatro. São as amarrações entre uma cena e outra também.

Denise: Os personagens estão dançando e isso é muito legal. Mas o que é diferente mesmo é a dança contemporânea formal, que é só estética. Todo mundo que vai para um palco, seja contemporâneo ou não, deveria vibrar e transmitir algo, mas tem uma outra linha que não quer expor nenhuma emoção. É o contrário. Para quebrar tudo que foi feito. Fazer tudo minimalista, sem música, sem luz, sem dança, sem nada. Teve muito isso no contemporâneo de pessoas que entenderam assim a quebra. A gente nunca tentou quebrar alguma coisa. A gente tentou criar a nossa linguagem, que é diferente.

Bianca: O que nós nos preocupávamos, na verdade, é se incomodaria vocês se nós chamássemos dessa forma. Não é que a gente caracteriza a linguagem assim, mas, por

exemplo, quando a gente for se referir, não que sempre a gente vá se referir assim, mas para não dizer sempre “A linguagem da Cie. <<à fleur de peau>>”. Caso vocês, por algum motivo, pensarem em outro termo que vocês prefiram, nos falem.

Denise: A gente chama de dança-teatro. A gente tem que encontrar um termo que corresponda, que a pessoa, leigo ou não, possa imaginar o que a gente faz, porque senão, vamos ter que mostrar o trabalho de vocês pra gente dançar.

Gabriela: Até mesmo para inscrição em edital você precisa classificar o que você faz.

Denise: A gente sempre coloca dança-teatro. Mas tem várias pessoas que dizem “Mas vocês não fazem dança-teatro.”.

Gabriela: E elas defendem essa ideia por quê?

Denise: Elas acham que é mais próximo dessa dança-narrativa, que a gente fez mímica, então é diferente, porque é mais ainda explícito, vamos dizer. Porque comparam com coisas que foram feitas de dança-teatro e acham que a gente não é.

Gabriela: Mas como categorizariam vocês? Dança-mímica?

Denise: O pessoal da mímica acha que a gente faz dança. O pessoal de teatro acha que a gente faz dança ou mímica. O pessoal da dança acha que a gente vem do teatro, da mímica e faz dança. É uma confusão, gente! Por isso que eu não dou muita importância. Agora se você fosse citar, por exemplo, “A companhia de dança moderna *À fleur de peau*” a gente ia falar que não. Se você falasse contemporânea, a gente de vez em quando fala “OK! Nós somos contemporâneos”, mas depende de como as pessoas classificam agora o contemporâneo. É tudo etiqueta. Esse termo é um termo que eu nunca tinha ouvido e agora que você explicou, corresponde. Mas se você tivesse colocado esses outros que eu to falando: moderna ou comédia musical, eu falaria que não.

Gabriela: Mas a gente pode chamar então de dança-teatro no texto?

Denise: Pode! Com certeza. Eu acho que é o mais próximo.

Gabriela: Já que a gente está falando em mesclas, como você chegou a isso? Em quem você se influenciou durante a vida que você acha mais importantes citar? Começando no Brasil.

Denise: É que no Brasil eu tinha o mínimo contato com as pessoas da dança e do teatro. Eu fui embora com 20 anos. Eu fiz faculdade de Comunicação Visual e não tinha nada a ver com dança.

Bianca: O que já é uma escolha que conversa com a linguagem de vocês.

Denise: Eu fui uma pessoa que não podia viver sem mexer o meu corpo. Mas não tinha nada a ver com palco. Então eu fiz expressão corporal, como está marcado lá [*no currículo de Denise*], com o Viola [*dançarino JC Viola*], com a Duschenes [*Maria*

Duschenes], fiz capoeira - me formei em capoeira - fiz vôlei. Essas referências que eu tenho da dança no Brasil ou teatro são coisas que eu fui aprendendo depois que fui embora. Estando lá [*França*], ou então vindo pra cá [*Brasil*] de vez em quando, conhecendo as pessoas.

Gabriela: Até porque quando você foi embora não teve coisas tão impactantes como quando você foi pra lá, certo?

Denise: Não! Eu nem ia assistir dança. Até os meus 20 anos eu viajava. Fui viajar para os EUA, América do Sul. Eu queria ver o mundo! Não era uma pessoa de palco. E quando eu fui pra lá eu descobri a mímica e comecei a me interessar.

Bianca: Só uma pergunta: esse trabalho que você fez com a Maria Duschenes, foi com ela mesma?

Denise: Sim. Era ela quem ministrava as aulas.

Bianca: E foi esse período que você ainda morava aqui ou foram nessas voltas para o Brasil?

Denise: Não, foi no período que eu morava aqui.

Bianca: Com ela e com o JC Viola também?

Denise: Antes de ir pra lá.

Bianca: Com o Laban [*Rudolf Laban*] você não teve contato direto?

Gabriela: Mas quando você estava aqui e teve aula com eles, você não sabia bem onde você tava pisando, não é? Você foi entender quando você foi pra lá.

Denise: Eu queria mexer o corpo. Sabe que eu nem sei como que eu fui cair lá? Mas eu conhecia um pouco o pessoal do *Marzipam*, que era uma companhia de dança que tinha aqui [*São Paulo*]. Eu conhecia um pessoal que deve ter me falado da Maria Duschenes.

Gabriela: Mas você sente que isso influenciou você de algum jeito?

Denise: Com certeza, porque quando eu cheguei à França eu falei “Vou jogar vôlei”, “Vou fazer capoeira” – não tinha lá, “Vou procurar uma academia, alguma coisa para poder continuar a fazer expressão corporal”, porque eu gostei de mexer as articulações do corpo. Antes eu tinha feito terapia, terapia de grupo. Eu gostava dessas coisas: vegetariana, *hippie*, diretório acadêmico, militante. Bom, quando eu fui para lá eu fui procurar algum curso de expressão corporal. Esse meu primeiro - deve estar até nesses textos que eu mandei pra vocês - meu primeiro encontro com as etiquetas francesas. Eu cheguei lá e falei “Eu gostaria de fazer um curso de expressão corporal”, e ela falou “Ai, não! Expressão corporal tá fora da moda, mas tem curso de mímica aqui, de pantomima” - não sei se era pantomima - em *Montpellier*, no sul da França. Eu falei “Nossa, que legal. Vou ver o que é isso.” No momento em que eu entrei lá e que eu vi que mais do que ficar mexendo, ainda podia

contar histórias para um monte de gente com o meu corpo, comecei a adorar. Essa professora de *Montpellier* era uma aluna da Ella.

Bianca: E como que é o nome dela?

Denise: Babete. É, ela chama Elisabeth, mas eu acho só usa Babete.

Bianca: É B-A-B-E-T-E?

Denise: B-A-B-E-T-E.

Gabriela: E isso foi no sul da França?

Denise: É, seria legal encontrar o nome dela inteiro, porque fica mais profissional e ela é uma pessoa que até hoje faz coisas. Quando eu trabalhei com ela eu falei “Nossa, você aprendeu onde tudo isso?” e ela falou “Ah, em Paris tem uma escola polonesa e eu estudei lá.” Então meu próximo passo foi ir pra Paris ver a Ella, mas o meu sonho era fazer Marceau [*Marcel Marceau*], já que eu tinha conhecido a mímica, eu queria ir lá onde tinha que ir. Queria fazer Marceau, mas não deu certo. A maioria das escolas em Marceau, Decroux [*Étienne Decroux*] tomava muito tempo. Eu pensei que eu ficaria um mês na França, então no começo, tudo o que era escola eu tinha um pouco de preocupação. Eu queria fazer coisas rápidas. Foi engraçado meu percurso. Eu comecei a fazer com ela, depois fiz umas aulas com Decroux, falei “Ai, meu Deus, que coisa mais lenta e linda. Linda, mas muito lenta”. Em seguida fui estudar com discípulos do Decroux, mas fiquei na escola da Ella, porque na época era uma coisa meio sem compromisso – fazia todo dia duas aulas de avançado e iniciante. Eu fazia todas as aulas possíveis e imagináveis, porque eu queria aprender aquilo. Mas acho que foi nesse meio tempo, que estando em Paris, que eu tive que pagar os meus estudos e que eu pensei “Deixa eu viajar, pensar se eu realmente quero ficar aqui” E então eu comecei a circular lá pela Europa, de mochila, pensando. Fiquei pensando muito e decidi voltar pro Brasil. Voltei. Demorou 7 meses para voltar para a França. Foi isso.

Bianca: Nossa, e como foi pra sua família?

Denise: Duro. Até hoje é duro.

Bianca: Você é filha única?

Denise: Não, eu tenho uma irmã. Mas pra mim também foi duro, bem duro. Até hoje é duro. As coisas vão acontecendo e você vai ficando, produzindo, evoluindo e faz os encontros que tem que fazer. Não é uma decisão crua.

Gabriela: A decisão era um mês, o resto foi a vida.

Denise: O resto foi. Eu comecei a trabalhar e com pessoas muito legais. Eu trabalhava em um cinema e eu fazia tudo lá. Quando tinha mais tempo fazia caixa, quando não, fazia um pouco lanterninha, aí depois consertava as cadeiras, fazia a contabilidade, a concepção

gráfica dos cartazes, entre outras atividades. Eu fazia tudo o que tinha que fazer pra pagar meus estudos lá. Foi muito bom ter encontrado essas pessoas, mas eu falei “Olha gente, eu vou embora. Eu não tenho condições de morar aqui. Eu preciso voltar perto da minha família.” Eu voltei e vi o que era a realidade, que não tinha mímica, que era outro mundo. Artista aqui era muito complicado. A pessoa que não estava na Globo não era nada. Acabei voltando para a França para me aprofundar meus conhecimentos nas várias vertentes da mímica. Só que eu sempre queria sempre ir mais longe do que a mímica pura propunha. Então, foi a mímica, depois foi o teatro com vários mestres bem conhecidos. Fui trabalhar com Grotowski, com discípulos do Grotowski, com atores do Peter Brook... Eu ia fuçar em tudo quanto era lugar. *Workshops* mais longos ou menos longos. Eu busquei muito! Eu queria cantar, mas a partir do corpo, entendeu? A busca principal era como que eu podia misturar todas as artes. Eu não queria ficar fechada numa escola, eu não queria ficar fechada num só dança ou só teatro, só mímica ou só circo ou só canto. Não! Eu achava que o intérprete tinha que ter tudo. Muito tempo eu busquei isso. A busca foi sempre como é que eu posso integrar uma coisa na outra. Eu fiz a escola da Ella como base sempre. Ali eu achava que dava uma base muito forte porque tinha dança clássica, tinha *clown*, tinha máscara neutra, acrobacias de circo, etc.

Gabriela: É como se fossem várias matérias que você vai escolhendo.

Denise: É, porque isso ninguém sabe. A escola do Marcel Marceau é igual, o mesmo esquema. Quando vai estudar lá, você tem que fazer de tudo pra se formar como mímico com tudo o que essa disciplina comporta.

Bianca: Ele é aquela mímica do...

Denise: É, essa é pantomima. Pantomima clássica. *[Denise faz gestos para mostrar para nós o que é a pantomima clássica – “caixa de vidro”]*. A gente conhece porque o Marceau é bem mais popular que o Decroux. O Etienne Decroux é Mímica Corporal Dramática. Em português não sei. Mas é a outra linha. Ele criou uma gramática com a qual ele faz as figuras com o corpo. É maravilhoso. Porque o Marceau é o lado mais popular, por isso que nas ruas você vê muita gente imitando coisas. Confunde com aquela mímica lá que a gente à noite, quando sai em grupo e vai na casa dos outros, adivinha. É quase que comparado com isso enquanto que o Etienne Decroux é uma gramática. É um assunto bem complexo e profundo.

Bianca: O Decroux é mímica e o Marceau é pantomima. Então a diferença está em que instância?

Denise: A principal é essa. O Marceau criou quadros. As pessoas que estudaram lá não fazem todos, mas tem uns que fazem os quadros do repertório dele. Acho que tem um

que chama Máscara, que é uma coisa assim [*Denise faz gestos para que a gente entenda o que é o quadro chamado Máscara*] Entendeu? É uma peça do repertório. Ele viajava o mundo inteiro e fazia as peças do repertório. Bip é o nome do personagem dele. Ele tem uma cara toda branca, com um chapéu e a camisa listrada. Ele até 70 e tantos fazia o mesmo personagem sempre com, basicamente, os mesmos quadros. Ele renovava. Às vezes ele levava gente da companhia para outras propostas de criação. Tinha uma companhia e uma escola. Muita gente que conheço estudou na escola dele. A Ella fazia pantomima também – é pantomima – só que ela vem da escola do Tomaszewski, que é um polonês que trabalha mais com ginastas, é um pouco mais ligado com a dança, é mais teatral. Você pode ver uma peça de teatro do Tomaszewski, mas é tudo mímica dentro. O Marceau é mais quadro – pode durar 5 minutos – ele conta “historiazinhas”. Esquetes. O Tomaszewski pode ser uma peça que conta a história de um cara que é bêbado, vai entrar em casa e não sei o que e aí dura a peça inteira a história. Como se fosse um *ballet*, só que é mímica. O Decroux é mais como o Marceau. Ele faz quadros. São peças do repertório que todas as pessoas que trabalham com o Decroux aprendem. Então depois eles são especialistas e fazem isso. Tem o nome dos quadros e eles fazem. São peças do repertório do Decroux. E ele criou uma gramática. Torre Eiffel [*Denise se levanta e faz com o corpo o que seria o Torre Eiffel*] Às vezes eu mostro em *workshops*. Aí tem as ondulações. Por exemplo, a cena na qual Decroux vai pegar um copo, tem sei lá quantos milhões de movimentos [*Denise exemplifica com o corpo novamente para nosso entendimento*]. São 36 sei lá quantos mil movimentos pra chegar e pegar o copo e acabar bebendo. Com o corpo todo engajado. É maravilhoso, mas é um pouco mais técnico. Menos cênico. Mas, ao mesmo tempo, quando você vê ele fazendo é tão maravilhoso que pra mim aquilo é um espetáculo. O Decroux usou o Jean Louis Barrault como modelo pra criar a gramática dele. Ele precisava de um corpo e o Jean Louis Barrault é um ator, mas um ator super físico. Então, ele usou o corpo dele e eles estudaram as obras do Rodin, porque elas eram super importantes pra criar essa linguagem, essa gramática dele. As pessoas que vêm do Decroux, elas são muito fiéis à técnica dele. É por isso também que pra mim era importante não ficar lá, apesar de eu amar. Eu queria ficar livre e isso lá era praticamente impossível. É uma coisa que você tinha que defender com unhas e dentes. Não sou uma teórica e especialista nas diversas vertentes da mímica, falo aqui com as informações que mais me marcaram.

Bianca: Um pouquinho antes de toda essa história. Por que França? Por que não outro país?

Denise: Na verdade a gente tava paquerando Londres. Eu e uma amiga da faculdade.

“Ah não, seria legal se a gente fosse pra Londres”. Mas, como o irmão dela morava em Montpellier, a gente falou “Vamos começar com Montpellier e depois a gente sobe”. Comeram a acontecer todas essas coisas e eu não me interessei nunca mais por Londres e nem me interessei, de jeito nenhum! Nossa, a Inglaterra é um país pelo qual eu não tenho afinidade nenhuma. Já trabalhei várias vezes lá. Quando eu subi para Paris, aí eu tive muita dificuldade, mas eu enfrentei tudo.

Bianca: Você não sabia nada da língua?

Denise: Não. Eu sabia inglês, porque eu tinha vivido nos EUA. Eu me virei muito em inglês e espanhol. Eu aprendi tudo na marra.

Gabriela: Mas então quando você fazia aula com essa aluna da Ella era em inglês?

Denise: Não. Mas era sempre “O *que* ela falou?”. Mas era pouco texto, só mímica. Mas eu fiz muitas linhas diferentes de mímica.

Gabriela: E a que você mais se identificou foi a do Decroux?

Denise: É. Eu achei fantástica a linguagem dele. Eu conheci algumas outras companhias, que vieram da escola dele e que começaram a fazer a própria pesquisa. Então, eu fui estudar com essas pessoas pra ver que caminho elas estavam tomando. Na base a gente fazia aquele aquecimento do Decroux e depois eles passavam por uma coisa mais teatral, mais sequências, partituras, assim, coreográficas, visuais. Eu comecei a me interessar por isso.

Bianca: E, falando em visual, não foi à toa que você escolheu Comunicação Visual na faculdade?

Denise: Ah, não. Sim, sim. Com certeza. Eu estava tão perdida. Com 18 anos quem não está? E eu já era uma pessoa que estava muito interessada por tudo que era estrangeiro. Depois que eu voltei dos EUA, eu fui pro Chile, pra Argentina; eu viajei muito. Eu já estava interessada por tudo que estava fora. Eu tinha estudado coisas no colégio, eu tinha feito coisas ligadas à Engenharia, mas eu não tinha nada a ver com isso só que eu só percebi quando eu comecei a viajar e aí, quando eu cheguei, eu entrei nessa faculdade porque não era muito complicado. Acho que ninguém queria fazer Comunicação Visual nessa época. Eu entrei e também achei que não era tão longe assim de mim, porque tinha foto, tinha colagens, desenho. Coisas mais próximas do que eu queria, de criação.

Bianca: E você pode dizer que isso influenciou em todo esse processo até chegar na companhia, na pesquisa de linguagem?

Denise: Não, não. Acho que Comunicação Visual pra mim não serviu para praticamente nada. *[risos]* Só serviu pra eu saber o que eu não tinha que fazer. Por duas razões: uma porque meus professores falavam “Não é a tua praia”. Eu olhei meus

desenhos, todos horríveis! E eles falavam pra mim “Você é muito ruim”. Me formei. Eu era muito esforçada, então eu falava “Não é a minha praia, mas eu vou conseguir! Vamos lá!”. Eu comecei a trabalhar paralelamente no meu último ano. Eu estava juntando dinheiro. Eu fui trabalhar em um escritório que trabalhava com Comunicadores Visuais. Eu vi o que era pra ficar fazendo o dia inteiro, aí eu desisti mesmo. Eu tinha que ficar pensando o que eu ia *bolar* pra que as pessoas pudessem consumir o máximo. Você imagina que horror?

Bianca: Mas é engraçado, porque nesse trabalho com dança e emoção você comunica visualmente também.

Denise: É.

Bianca: Mas não é essa relação de consumo.

Denise: Não. Não tinha nada a ver. Eu falei “É, bom, *to* formada, vou viajar pra ver o que eu vou fazer, o que tem no mundo” 20 anos, você quer ver o que tem no mundo. Meu espírito é esse, apesar de ser super apegada à família. Isso é uma contradição que às vezes é difícil de gerenciar.

Gabriela: Você veio para o Brasil e logo depois foi novamente para Europa. Lá você voltou para Ella?

Denise: Voltei para Ella e para o cinema. Eles me acolheram muito bem e durou uns 10 anos esse cinema. Sempre me ajudaram a ir pra frente com a minha formação, sem isso teria sido bem difícil. Eu comecei a ver que tinha mil linhas de mímica e fazer várias outras e teatro. Eu conheci o Micha na escola, mas eu tinha montado uma companhia com uma outra colega da escola, Catherine Vaniscotte, antes do Micha, que era da escola também. *Chut Libre*. A gente montou 2 espetáculos. Era dança com mímica, porque a Ella já é muito próxima da dança. Ela ensina pantomima, mas ela era uma ex-bailarina da Ópera, que foi a primeira mulher do Marcel Marceau. Com a *Chut Libre* eu tinha vindo para o Brasil duas vezes, já estava começando a conhecer as coisas que aconteciam aqui. Cathy acabou indo pra uma companhia de dança e eu comecei a fazer solos. Continuei um solo que eu tinha e como já conhecia o Micha, ele veio começar a dar umas opiniões. O trabalho com o Micha a gente chamava mímica corporal, no começo. Por isso que tem gente que ainda reconhece a gente como mímicos. Foi mudando aos poucos: lá para 91 começamos realmente a chamar dança-teatro. Chamava mímica corporal antes ou teatro corporal. Todo mundo encontrando títulos, etiquetas pra representar uma coisa que no fim praticamente todo mundo fazia a mesma. Tem uma companhia lá que chama *Théâtre du Mouvement*. Então é uma etiqueta ótima – teatro do movimento ou movimento do teatro. Estava falando da Cathy da companhia *Chut Libre*, que era, acho que mímica-dança. A gente dava aula de mímica, era mímica corporal ou mímica-dança. O Michael veio e, no começo, eram solos

que me ajudava a montar. Depois ele começou a integrar aos poucos as peças.

Bianca: É, a gente ficou curiosa para saber também por que ele foi pra França.

Denise: Ele foi pra França porque ele foi estudar nessa escola. Muitos alemães iam pra França pra estudar com a Ella. Gente do mundo inteiro ia pra lá.

Gabriela: Mas nessa época que você tava estudando com a Ella, você também fazia outras coisas?

Denise: Sempre estudando outras ao mesmo tempo. Ela era à tarde, então eu fazia *workshops*. Por exemplo, tinha uma semana que tinha outro e mais ela e tinha outras que não. Nessas semanas que não tinha eu ia trabalhar.

Bianca: E esses encontros e *workshops* que você fez foram coisas que surgiram?

Denise: Foram vindo depois. Primeiro era tudo mímica, mas de repente eu falei “Nossa, mas eu to a fim de falar! O que eu vou fazer pra falar?” Aí eu falei “Vou procurar teatro, onde o corpo seja motor” Até tinha uma companhia que eu gostava muito, mas o pessoal falava “Você não é francesa, você não vai entender esse humor, que não sei o que. Não vai dar certo” Porque é um pessoal que faz muita piada com coisas regionais. Mas era sempre muito físico. Ele contratava gente de circo, acrobatas pra fazer teatro e eu achava que eu tinha a ver isso, mas não funcionou. Comecei justamente a ver que tinha Grotowski, que tinha Peter Brook, que também é bem físico. O *Roy Heart* é um pouco mais americano, então é diferente. A gente pode passar um final de semana inteiro cantando só ao lado do piano e trabalhando a disponibilidade e a presença. Diferente do Grotowski, que é hiper físico. O que era legal no *Roy Heart*, era que você tinha a impressão que estava fazendo uma coisa bem simples e que o Grotowski era super complicado. Na pausa você não podia falar. É tudo como se fosse um ritual. Você faz uma improvisação e ninguém fala nada. Muito raro alguém fazer comentário e a gente gosta de saber, de falar, de trocar. O *Roy Heart* é uma coisa mais simples. Você vai lá de fim de semana e a gente cantava, só que antes tinha uma preparação corporal bem puxada para liberar a voz.

Gabriela: Você pegava *workshop* com Grotowski também?

Denise: Eu fui ao Centro de Pesquisa dele em Pontedera, Itália, para um laboratório com o grupo, mas logo eu voltei. Foi um período curto, mas intenso.

Bianca: Então tudo foram buscas suas. Não é que foi ao acaso que surgiram na França e você foi fazer?

Denise: Não, não. Eu fui atrás das coisas.

Gabriela: Mas você ficou mais tempo mesmo fixa na Ella?

Denise: É. Sabe quando você tem um fio condutor? Eu acho que ela servia bem de fio condutor. Eu gosto do trabalho dela. E ela é bem difícil. Todo mundo vai embora, bate a

porta, mas eu queria trabalhar. Não me importa o que ela falasse, o jeito dela. Até hoje ela é assim. Eu cruzo com ela e ela fala “Um dia você vai precisar de mim, você vai ver...” E eu digo “Mas eu já preciso de você!” Às vezes eu tenho a impressão que é ela que está falando e não eu, de tanto que eu gosto dela. Dentro da escola da Ella, de final de semana vem um “daqueles monstros” que mede 2 metros da companhia do Tomaszewski dar um *workshop* que você nunca mais esquece. Eu estava aberta a todos esses encontros. O teatro veio e a gente começou a falar de uma maneira bem estilizada. Por exemplo: aqui está este estojo *[Denise fala de maneira articulada e de certa maneira pausada entre as palavras]* Como a gente fazia pra passar da mímica, que era uma arte muito estilizada - e artificial quase? Você tem que aumentar tudo, tudo tem que aparecer – para uma coisa natural – falar, de teatro. A gente não sabia como fazer ainda. Então virou tudo estilizado, mas ficou bem legal trouxe bastante humor porque era muito artificial. Os anos passaram e o texto virou pra gente uma coisa bem mais natural. A gente agora fala no palco como na vida. E, a parte de teatro, na verdade não interessava pra gente fazer tanto a parte de texto, porque a gente chegou a fazer bastante texto, tinha monólogos e não sei o que, mas sempre muito corporais, muito a partir do corpo, muito físico, sempre.

Bianca: “A gente” que você diz é você e o Micha?

Denise: É, a companhia. É, a gente. Eu e o Micha, diretores artísticos, que propúnhamos essa evolução no trabalho da pesquisa. O que esteve sempre presente no nosso trabalho foi a música. Mais o tempo passou, mais a gente teve essa necessidade de precisão: a música colada e integrada no que a gente fazia. Em 1992 a companhia foi passar uma audição num concurso de dança e o pessoal ficou louco com esse trabalho, com muito humor, com estilo muito particular. Foi um trabalho que agradou o meio da dança, acho que por causa do humor também. Ali a gente começou a ganhar prêmios.

Bianca: Isso lá na Europa?

Denise: É. E aqui também. Fomos convidados lá no Sergio Cardoso *[teatro Sérgio Cardoso – SP]*, como várias outras companhias que moravam no estrangeiro, pra fazer um festival. E foram várias pessoas do meio da dança, influentes

Bianca: Então, esse público da dança recebe vocês muito bem, enquanto dança.

Denise: Recebe, muito bem. As instituições que vão dar dinheiro é que dão problema. Porque é diferente aqui e na França. Para você ter subvenção, você tem que ir no Ministério e escolher. Você vai na parte referente a dança ou ao teatro. Quando eu comecei a companhia com o Micha, a gente foi no teatro, porque a gente falou “Nós somos teatro corporal”. Foi o que os atores da ‘Dos a deux’ (companhia ‘Dos a deux’, Cia franco-brasileira) fez também. Eles estão inscritos no setor de teatro. Mas naquela época para

você ser de teatro você tinha que ter não sei quantas linhas de texto no espetáculo e ter umas 20 apresentações para ir pedir dinheiro. A gente falou “Ah não, por enquanto nós não temos nada disso...”. Antes mesmo de a gente voltar lá, já estávamos ganhando prêmio de dança, já estávamos interessados pela música e movimento. “Nossa gente, é dança que a gente faz!”. Começamos a participar de muitos concursos, muitos festivais e todo mundo considerava dança.

Bianca: Voltando a falar do Micha, quando vocês começaram a trabalhar juntos, ele não ingressou a *Chut Libre*, ela acabou e vocês começaram a trabalhar juntos.

Denise: Isso mesmo. Já tinha montado os dois espetáculos com ela, aí ela foi contratada por uma companhia de Grenoble e eu continuei uma coisa que eu já tava fazendo com ela, eu ia começar um solo. Ele começou a ver o que eu tava fazendo e dar conselhos – olho exterior – e não era ainda *À fleur de peau*, era eu que estava ali. Nasceu uma forma que eu levei pra Alemanha pra fazer algumas vezes em Colônia. Fiz aqui no Brasil. Um espetáculo que chamava *Pedaços*, que era realmente, assim, extratos de coisas. Começamos a montar um outro espetáculo que se chamou *Equívoco – Equivoque* – que foi o primeiro que a gente trouxe pro Brasil em 89, mas era um trabalho onde eu fazia uma boa parte das coisas e o Micha fazia pivô, fazia umas participações. *Pedaços* ele integrou também, mas fazia bem menos, no *Equívoco* ele já integrou inteiramente. E aí como quando a gente apresentou em Paris a gente tinha que dar um nome pra companhia, tinha que ter uma associação, a companhia nasceu. Mas foi com *Equívoco* pela primeira vez. A gente apresentou primeiro no Brasil, depois fomos apresentar em Paris e eu sofri um acidente no palco... É, eu tirei esse ombro aqui do lugar [Denise mostra o ombro esquerdo], que já tava saindo há muito tempo e um dia não voltou mais. Eu estava no palco e como chamava *Equívoco*, todo mundo morreu de rir e não sabia que era de verdade. Era um espetáculo bem engraçado. Tudo era errado! Nada entrava na hora certa.

Gabriela: Não tinha um espetáculo melhor pra acontecer isso!

Denise: Então, tive que parar 5 meses, fiz reeducação e operei. No ano seguinte, o diretor falou “Ano que vem vocês voltam e fazem mais”. Ele tinha gostado muito, porque a gente tinha feito duas apresentações antes de eu me machucar.

Gabriela: O diretor da onde?

Denise: Do teatro. Ele “pegou” a gente de novo no ano seguinte e foi muito importante porque tinha muita gente que assistiu e críticos. Teatro corporal. A gente apresentou dois paralelamente: o *Pedaços* e o *Equívoco*. Até quando veio aqui pra certos festivais a gente apresentava os dois. Os dois de uma hora, um atrás do outro.

Bianca: Qual a relação de vocês com o humor? Por que essa relação com o humor?

Denise: É interessante essa questão, porque quando eu comecei a criar, eu fazia só coisa dramática, triste, pesada. Eu achava que isso é que era profundo. Vocês acham que eu não conhecia o Charles Chaplin. Devo ter perdido um capítulo aí. *[risos]* Eu achava que pra ser forte, tinha que ser profundo, triste. E aí que eu fiz aula com esse discípulo, olho exterior do Grotowski que se chamava Ludwik Flaszen. Foi um *workshop* de alguns meses – de 1 a 3, não lembro. Trabalhamos só sobre Shakespeare e no fim do *workshop* apresentávamos o que montamos. Eu tinha bastante dificuldade com a língua, com o francês. Ele me colocou pra fazer as bruxas do *Macbeth* que não tinha muito texto. Ficou bem físico e bem legal porque era a minha praia. Ludwik Flaszen foi me assistir no teatro com a Cathy, com a *Chut Libre*, e me viu falando. “Nossa, você tem que falar! Eu tenho que te dar mais coisa pra fazer” Ele gostou de me ver no palco. Era no meio do *workshop*, então ele me deu outros textos, porque achou que eu sabia falar, mas me deu um texto da *Megera Domada*. Tem um monólogo no fim que ela fala pra todas as mulheres da corte como é que tem que tratar o marido quando eles chegam em casa cansados depois de terem lutado. Ela resiste e no final ela ficou domada. Só que no *workshop* eram aquelas aulas que ninguém falava com ninguém. Não sabia como fazer, porque eu nunca tinha tomado aula com discípulos do Grotowski. Eu achava que eu podia falar com os outros e não podia. Eu falei para uma amiga minha, que estava tomando aula comigo e já havia tomado antes, “E aí, o que você acha que eu devo fazer com a *Megera Domada*? Engraçado?” e ela respondeu “Ah, faz o que você quiser!” Todo mundo fazia uma coisa muito física *[Denise faz movimentos com força]*. É tudo pelo físico, pelas tripas, chora. Então, bom, se eu fizesse uma coisa muito cotidiana não iria passar. Ela falou “Faz o que você quiser!”. Eu botei um óculos, um vestidinho e fiquei atrás da mesa como se eu estivesse fazendo uma conferência para as mulheres falando como é que elas tinham que - com aquele texto – tratar os maridos. É tão horrível esse texto, é tão absurdo nos nossos dias de hoje que todo mundo morria de rir. “Nossa, eu tenho um lado cômico.” É, só que é tragicômico porque esse texto era tão horrível que era tragicômico. Não cômico. Depois eu fui conversar com o Ludwik - “Escuta, mas o que eu vou fazer agora? Como eu desenvolvo isso?”. O Michael escreveu um monólogo – porque ele me viu fazendo essa cena – que eu contava a história de medo que eu tenho das baratas. Eu tenho muito medo de baratas. Então eu contei um fato real de um apartamento em Santos que tinha invasão de baratas quando eu era pequena, eu fiquei traumatizada. O Micha transformou isso em texto. É um monólogo bem estilizado que eu faço até hoje. No *Equívoco* ele colocou mais um, que era a história de uma senhora. Aí que eu percebi que tinha esse lado cômico. Mas eu sempre lutei contra!

Bianca: Mesmo depois disso?

Denise: Eu achei legal, mas eu falava “Mas eu não sei fazer...” Eu achava que eu não sabia fazer e essa resistência fez com que eu ficasse muito engraçada. Os espetáculos começaram realmente a tomar um tom humorado.

Bianca: Tem que ter muito cuidado, saber bem o que está fazendo, porque se fizer qualquer coisa ninguém vai rir.

Denise: Claro! Ninguém ri. E também se fizer muito, não rola. Não sei, acho que vocês já ouviram, mas eu não paro de falar pros meninos [*bailarinos da Cia de Danças de Diadema*] - pra uns que fazem caretas e tal - “Ah, se vocês querem ser engraçados, não vai dar certo!” Porque tem umas coisas engraçadas ali nos espetáculo [*A mão do meio*], mas tem que ser minimalista. Igual o Zé fazer assim [*Denise imita como o bailarino interpreta o gesto*] aquela hora não rola! Entendeu? É bonitinho, mas não vai rolar. Então eu falo pra ele “Se você fizer só assim vai ficar mais engraçado”. Eu acho que pra pessoa ficar mais engraçada, ela tem que estar na posição do ridículo. Eu me sinto um pouco ridícula quando eu faço as coisas que o Michael pede, porque é ele que traz estas idéias mais cômicas.

Bianca: E é ele geralmente quem escreve as coisas? Ele é o dramaturgo da companhia?

Denise: Ele é o dramaturgo. Quer dizer, a concepção a gente faz junto, mas os textos são todos dele. Todos.

Gabriela: Quando a companhia começou eram vocês dois e depois entraram outros integrantes?

Denise: Foi. Na verdade, como eu falei, eu tinha aquela ideia dos 5, que não deu certo, então fizemos duos, ficamos mais conhecidos e aí a gente contratou quem a gente queria contratar. Entraram 3. Fizemos uma peça em 5 pessoas, daí saiu 1 menina e ficamos em 4 durante vários anos. A primeira peça foi *Scarlet tout court*.

Gabriela: Já havia presença do comico?

Denise: Sim. Era sobre o horror, era uma peça sobre o horror. Eu vou te dar um exemplo: em uma padaria, a mulher passa o dia inteiro falando *Bonjour, madame; Bonjour, mademoiselle; Au revoir; Bonjour...* A gente trabalhou com esse som, que fica muito engraçado. Tinha um monólogo que era isso. O personagem sempre vai nesse lugar e vai falar “*Bonjour, Bonjour*” e depois tem uma dança. A gente ri do ser humano como ele é, entende? Um humor que é muito ligado com aos nossos desajeitos. É assim, é isso a nossa inspiração. Aquela que esquece tudo ou o cara que não consegue falar “Eu te amo”. Não é baseado numa coisa intelectual que você não entende. É tudo assim.

Gabriela: E você consegue lembrar em que ano que entraram essas pessoas?

Denise: 1991. 1990 para 1991.

Gabriela: Que foi quando vocês começaram a se intitular dança-teatro. Então quando essas pessoas entraram é que foi tomando uma forma.

Denise: É, porque eles não eram mímicos. Não tinham nada a ver com mímica. Eles foram formados numa coisa que a gente já chamava de “nossa linguagem”.

Bianca: E a escolha dessas pessoas com certeza não foi aleatória.

Denise: Não. Tinha uma menina que foi bailarina e gostava de teatro. Era uma aluna nossa e achamos ela super criativa. Começamos com ela.

Bianca: Com relação a essa pedagogia que vocês desenvolveram, o que vocês entendem por pedagogia?

Denise: É isso que aqui no Brasil não tem. É ensinamento. Como é que chama aqui? A gente vem pro Brasil - a gente ou eu – ministrar workshop de uma semana. Igual lá também. Foi assim que a gente começou a conhecer essas pessoas. A gente começou a dar também workshop de uma semana na França.

Bianca: E com qual intuito?

Denise: Ah, o intuito é, porque eu gostava e queria transmitir tudo o que eu estava aprendendo. Tudo da minha maneira, transformado para a minha linguagem as coisas que eu estava vivendo e vendo. Para mim era quase passional. E aí a gente começou a fazer isso na França também, também para as pessoas conhecerem a gente e porque adoramos fazer isso.

Gabriela: E a relação que vocês tiveram com essas três pessoas que entraram também foi uma relação de pedagogia no início?

Denise: Sim, porque, bom, primeiro foram duas alunas – com certeza as duas primeiras foram alunas – duas meninas.

Gabriela: Alunas de *workshop*?

Denise: De *workshop*. Teve uma que viu a gente dançando em um festival e aí veio atrás da gente pra tomar aula e a gente pegou ela também. O André foi diferente, porque é um brasileiro que fazia teatro aqui no Brasil, ele chegou na França com 21 anos e a gente fez uma peça de teatro em *Avignon* – foi contratado pra mesma peça – e ele fazia o meu filho. Eu chorava toda noite porque ele morria toda noite. A gente ficou muito amigo. Ele veio passar tipo em uma audição, um encontro que a gente fez - a gente não gosta da palavra audição. Chamamos algumas pessoas pra ensinar uns pedaços de coisas nossas e a gente adorou ele! Hoje em dia ele tem essa companhia, ele é super conhecido aqui no Brasil e na França (Cia 'Dos a deux'). Ele era ator físico, ele já tinha uma noção de corpo, mas ele era ator físico, corporal. A gente não vai fazer um teste aberto pra qualquer pessoa.

Ou alguma pessoa que conhece ou pessoas que a gente já está trabalhando, viu em um espetáculo e achou legal. Saiu uma menina da companhia e ficamos nós 4. Foi um momento muito importante para a companhia - 3 peças e 7 anos mais ou menos. Não ganhávamos no começo, mas eles investiram um tempo louco pra trabalhar com a gente, para pesquisar. Quando começamos a ganhar a subvenção, começamos a receber prêmios, a ser contratados. Foi um momento importante pra nós todos.

Gabriela: Foi aí que engatou mesmo a pesquisa da linguagem.

Denise: Foi! Essa equipe que levou a gente pra *Maison de la Danse de Lyon*, que foi um dos lugares mais importantes que a gente passou até hoje. Quer dizer, não foi direto pra *Maison de la Danse*, foi pra Bienal de Lyon, que foi um evento muito importante.

Bianca: A companhia trabalha com criação coletiva ou a direção é sua e do Micha?

Denise: É totalmente nossa. Minha e do Michael..

Denise: Com a primeira equipe a gente fazia treinos intermináveis, coisa que não existe mais. Era assim dia e noite durante 3 meses naqueles lugares ocupados, que você entra e ocupa e não paga, 'squats'. Você ocupa o lugar e os artistas vão lá e dividem um espaço. É, ocupação, mas não é oficial. A gente ia pra esses lugares e ficava estudando o dia inteiro, trabalhando. O aquecimento durava metade do dia e, então, a gente começava a inventar coisa pra criar. Depois mudou: eu e o Micha nos víamos durante um período pra fazer uma lista, pra ter umas ideias. Algumas coisas já estavam estruturadas. Acabada essa etapa, a gente começava a trabalhar com os bailarinos pedindo coisas determinadas - "Eu queria que você fizesse isso aqui"; "Improvisa em cima disso daqui". Quando tem que marcar um pouco mais aquele personagem, a gente usa o material dele.

Bianca: É como acontece em Diadema também.

Denise: É que em Diadema está muito excepcional. Não está sendo modelo. Nós detestamos não sermos nós que mostramos e que transmitimos Os duos a gente está deixando porque está coerente e por falta de tempo, mas senão, eu e o Micha montaríamos uns 3 ou 4 duos e traríamos tudo pronto.

Gabriela: Então desde o início da Cia vocês sempre foram os propositores até na hora da experimentação vocês dão os estímulos de tudo. Na criação vocês utilizam experimentação deles?

Denise: Por exemplo, a gente tem uma coreografia que é com uns lencinhos pra dizer tchau – sobre a viagem. A gente dançava essa coreografia em 4 pessoas. Cada uma tinha uma característica diferente: eu era a dramática e materialista, a menina esquecia as coisas dela e não era nada materialista - Dominique, Jean Damien era o cara que chega em um lugar e já quer ver além - vive no futuro e o Micha era o cara que quer organizar tudo. Nessa

coreografia a gente pediu pra eles criarem dois oitos que parecessem com os personagens deles pra colocar em um determinado momento. A coreografia era toda *ensemble* e durante 2 ou 3 oitos a gente usou material dos personagens deles pra marcar os personagens na peça. Era uma peça bem narrativa porque reconhecia-se bem os personagens. Quando eu digo narrativa é porque a gente reconhece bem as situações, os personagens. Esse é o tipo de coisa em que a gente usa o material dos bailarinos.

Bianca: É um material que vocês já direcionam para um tipo de improviso que vocês já sabem o resultado.

Denise: Totalmente! Eu, hoje, escrevi para Diadema a sequência do Tom, escrevi a do Zé [*Denise faz referência aos solos dos bailarinos*] e a gente tem umas duas pra escrever, porque não queremos deixar solto e nada que saia do nosso foco. A do Zézinho, está colada na música, porque ele já trabalhou com a gente e sabe o que a gente quer, mas ainda está muito pobre. Eu escrevi para melhorar, para ficar bem próximo do nosso gestual, da nossa qualidade de movimento, que é outra coisa. Mesmo quando os bailarinos ficam mais integrados, 7 anos, eles não tem tanto interesse em criar. Eles querem dançar a nossa dança, são intérpretes, eles gostam de serem intérpretes.

Gabriela: Todas as vezes, não só com a sua companhia, mas com as outras, é sempre o mesmo processo de trabalho?

Denise: Sempre! Está sendo bem difícil Diadema nesse caso, porque é a primeira vez que acontece isso. Não vai ter espaço para abertura de criação nenhum quando estiver pronto. Por isso que a gente ficou aflito com as datas. O tecido, por exemplo ainda não tem a cara da nossa linguagem completamente. Elas que fizeram com os corpos delas [*Samira e Dani*]. A gente deu umas ideias e elas que fizeram. Então, o que eu vou fazer com o tecido, não é que eu vou criar melhor que elas, eu vou estruturar inteiramente a sequência coreográfica.

Bianca: Partiturrizar.

Denise: Mas todo mundo que está lá viram as imagens. Por exemplo, elas viram improvisações do Micha, o Zézinho viu 2 ou 3 improvisações minhas e do Micha pra fazer aquilo que ele fez. Ele não criou.

Bianca: Não foi criação total?

Denise: Não. Nada. Mas mesmo assim nós não estamos contentes. Os duos é que são deles. O que nos consola é que partiu da nossa ideia desde aqui e partindo do espaço.

Bianca: E como que é essa criação sua e do Micha? Anterior a tudo isso. De onde vocês partem para essa criação, mesmo que seja do duo de vocês ou pra criação pra própria companhia, pra outras companhias. Qual é o princípio?

Denise: Bom, a primeira coisa é o tema. O tema muitas vezes não é aquele que a gente está querendo fazer, mas a gente tem que dar esse tema porque está todo mundo com pressa. Você precisa saber do que você quer falar, mas você nem começou a criação. Como que você pode ter um tema antes? Isso pra gente é absurdo. Pra nós não existe isso, mas tivemos que aceitar a regra. Bom, a gente parte do tema e faz uma lista de tudo que a gente acha que cabe nesse tema.

Bianca: Nessa lista são movimentos?

Denise: Não. A gente pensa “O que combina com esse tema?” Por exemplo, quando a gente começou *Un ange passe-passe*, a gente falou “Qual é a cor do silêncio?” Cor – branca. Então já tinha uma ideia de cenário – tudo é branco. “O que a gente faz quando tem silêncio? Faz *shhhhh*” Então, por exemplo, essa é uma ideia do silêncio. O silêncio é morte, então quem a gente vai homenagear? O irmão do Micha tinha acabado de falecer, a gente fez uma homenagem. O Micha faz o público ouvir vários silêncios “Esse é o silêncio da praça da Concórdia”. Ao fim ele fala “Esse é o silêncio de uma pessoa que a gente nunca mais vai escutar” e coloca o ditafone no chão e dança pro irmão. A gente lista o que acha que corresponde com o silêncio e começa a dançar.

Gabriela: E a sonoplastia entra como?

Denise: Depende, teve evolução na trajetória da Cie. Primeiro começou com músicas que a gente ouvia e achava legal. O tempo foi passando e a gente teve a necessidade de harmonizar, que as músicas tivessem um pouco a ver entre elas. E mais o tempo passou, o Micha passou a fazer a trilha sonora. Ele cria. As músicas principais, pra esse, por exemplo, são de 3 grupos ao todo, então tem uma harmonia. A gente fez Villa Lobos, então só Villa Lobos [*Cia Cisne Negro*]. Ou pode-se dar pra cada parte do espetáculo um universo diferente. Depende, mas a necessidade de harmonizar tudo isso foi surgindo aos poucos. Agora o Micha que faz a montagem da trilha, faz a criação de luz, ele que propõe os vídeos, faz a concepção comigo – as coreografias, o texto. Ele gosta de fazer tudo e é bom porque a gente não tem dinheiro pra ter uma equipe enorme trabalhando em volta da gente. É esta integração uma das qualidades principais de nossas obras.

Bianca: O Micha é responsável por essa parte de produção estética – visual e sonora – e você por ensinar a linguagem?

Denise: É, pode ser considerado assim, porque os tempos foram levando a gente para isso. A maior parte do tempo, quando os dois não podem estar nas aulas, sou eu que estou. Porque ele, com certeza, está fazendo uma coisa que eu não sei fazer. Amanhã, por exemplo, eu vou ter que estar com os bailarinos, porque eu não entendo nada de luz. Eu não tenho a mínima ideia e não quero nem saber. Não é que ele não queira ou não saiba,

mas é que por tabela ele tem que estar do outro lado. Hoje eu fiz as coreografias do Zézinho que o Micha começou, a do Tom que eu tive que finalizar, porque eu não sei fazer o som, senão o Micha que teria feito.

Gabriela: Você cria a coreografia a partir das músicas que você e o Michael escolheram e escreve ela toda?

Denise: É, nesse caso aqui, ele começou com eles porque calhou que ele queria fazer a mão e tinha um monte de ideias. Eu estou fixando em cima do que ele já tinha conversado com o Zézinho. O Tom é igual. Os meninos fizeram improvisação com aquele chapeuzão, então eu olhei todas as imagens, eu vi tudo o que o Micha mais ou menos escolheu e em cima disso eu fixei. Fixar depende, por exemplo, no caso do Zézinho, se eu colocar a música agora eu danço porque eu fiz no meu corpo. Eu fiz ela toda no meu corpo pra ele não ter que contar, porque ele não quer contar. Eu vi nas coreografias que ele fica olhando pra todo mundo porque ele não decorou ainda e então falei “Eu vou te fazer uma sem conta”. Nessa eu estou tentando não contar, fazer musical, porque no *La vie en rose*??? eu fiz uma super musical pra ele – ele decorou a música pra fazer. Agora o Tom, eu não sei de cor o que tem que fazer, mas eu posso mostrar com o meu corpo. Para eu não esquecer ou eu uso a imagem ou eu escrevo, eu gosto de fazer isso que o Micha não faz. *[Denise nos mostra as partituras escritas da coreografia do Tom]*. Eu conto a música. Amanhã eu vou ter que passar a do Tom assim pra ele, cheia de números.

Bianca: Ele se dá super bem com números, ele sempre faz a contagem.

Denise: É, porque ele é o assistente. Ele tem um dia pra decorar, mas a gente ainda quer enriquecer muito esta coreografia. A do Zézinho estava linda, mas eu sei que pode ser melhor. Está muito simples. Às vezes o Micha está fazendo outra coisa, então a responsabilidade de uma cena vira minha. Fizemos uma coreografia para o irmão dele eu criei e a gente decidiu que ia ser para o irmão dele. Eu transmiti pro Micha – a minha gestual. Quer dizer, ele dança a minha coreografia. O que é muito raro ser do outro lado – eu dançar a dele. É muito raro porque a gestual dele é muito fluida no espaço e eu sou super tônica no lugar. Eu tenho muita dificuldade pra fazer a dele, mas eu faço, quando é em grupo tem que fazer. Tem uma outra coisa também, a gente improvisa e muito no começo. Colocamos uma música, a verdadeira ou alguma outra – uma que vai ser ou uma que a gente gosta –, dançamos e depois fazemos uma lista – a lista das coisas que a gente acha que é legal.

Gabriela: Você falou que você vê as imagens gravadas, mas são imagens dos bailarinos e do Michael improvisando?

Denise: Não. Dos bailarinos não. Só nós. É isso que fez com que a nossa linguagem fosse tão pessoal. Se você pega uma coreografia que é proposta de algum bailarino é bem

legal, mas não é nossa. Não somos nós. O interesse dessas transmissões é o pessoal poder experimentar a nossa linguagem, que pra eles é diferente. As vezes o Micha ou eu mostramos um passo para os bailarinos em algum momento da criação, mesmo que mal feito, eles falam “Nossa!”, porque é diferente.

Gabriela: Deixa eu tentar colocar na cronologia. No início a companhia era só vocês, em 91 entraram mais 3, no espetáculo seguinte saiu uma e ficaram 4.

Denise: E mais 3 espetáculos com 4. *Equívoco* só eu e o Micha, *Pedaços* eu e o Micha, *Scarlet tout court* com os 5, *4'quarts* com 4. Com essa turma a gente ficou quase 7 ou 8 anos. A Dominique ficou grávida e o André foi montar a companhia dele. Nada foi “Vamos parar isso e começar aquilo?”. Foi sempre uma coisa em cima da outra. Teve um período que a Maguy Marin – uma coreógrafa muito conhecida lá – cedeu o espaço dela e financiou uma peça nossa. Nesse período a gente ficou um ano trabalhando no espaço dela na região parisiense, muito tempo criando. A gente convidava gente pra vir,, por exemplo, dar uma aula de ioga em troca de uma aula nossa. Ou em troca de ficar experimentando coisas com a gente. Laboratório. Esse ano foi muito frutuoso, mas a gente também foi convidado pra ir pra Noruega, então fomos passar mais de um mês para um projeto na Noruega com mais dois bailarinos da Cie e voltamos. Foi em 96/97. Foi um período de muita pesquisa de qualidade de movimento, muito fértil. E deu um espetáculo. Tinha 6 pessoas – nós dois mais 4. Uma menina formada pela técnica do Decroux, uma bailarina clássica, um trapezista. A gente gostava dessa variedade de pessoas. Então a gente trabalhou com eles, fizemos 3 horas de material para o espetáculo, e cortamos para 1h30 – já era longo para dança – e esse espetáculo foi apresentado uma temporada curta, porque lá as temporadas são sempre curtas. Viajou para 2 ou 3 países – foi pra Itália, Portugal – e acabou ali. A gente até trocou de elenco nesse meio tempo. Voltou a Dominique e a outra saiu pra ter filho. ficou grávida. Entrou o Jean Damien no lugar do trapezista. É sempre assim: quando as pessoas entram, ficam pelo menos 2 anos, se não são 3, pesquisando. São intérpretes que não estão de passagem, mas que integram a companhia.

Bianca: Mas isso acontece até hoje?

Denise: Então, digamos que até 2012 a gente considera que foi isso. Essa peça que citei acima foi dissolvida em várias. A gente nunca mais fez ela – é a única que a gente nunca mais fez – mas foi pegando pedacinhos e quase reciclou todo o material de novo em outras coisas. Foi engraçado, porque ficou um verdadeiro laboratório. Cada vez a gente tem um trilhão de ideias, mas a gente vai pegar 10 pra fazer o espetáculo e essas outras que restam, a gente vai dar uma olhada quando vai começar a próxima criação.

Bianca: E isso tudo vocês anotam? Tudo é escrito?

Denise: Tudo! As ideias, tudo escrito em cadernos. O Micha gosta muito de colocar no computador. Ele até fazia, no começo, desenhos, aonde o bailarino vai, depois a gente falou “Ah não, melhor vídeo”. Mas eram lindos os desenhos dele, porque não tem igual. Eu acho maravilhoso esses cadernos. Só para finalizar isso das equipes. Teve a Maguy Marin que foi importante (de 1995 a 2000), teve Lyon – *Maison de la Danse de Lyon* - e porque a coreografia que a gente montou inicialmente pra Berna – capital da Suíça, em 2000 foi remontada em 2001 para o Balé da Cidade de São Paulo, na sua integralidade. Quando o diretor da Maison de la Danse de Lyon, Guy Darnet, viu aqui dançada pelo Balé ele quis remontar para a cie. “à fleur de peau” na França. A direção do Cisne Negro viu o Balé da Cidade dançando ‘Como se não coubesse no peito’ e nos convidaram para criar uma pra eles, a Ana Bottosso de Diadema viu o Balé e viu o Cisne e nos convidou para criar uma pra eles. Foi assim.

Gabriela: Quando foi que a companhia começou a coreografar pra outras?

Denise: 2000. Não, a primeira foi em 97 – pessoas que estavam saindo da Escola de Rotterdam, que é uma escola importante. Nós fizemos pra eles, depois nós fomos pra Suíça, depois Brasil, Portugal, mas foi de 97 até hoje.

Bianca: Como vocês definem o que vocês fazem pra essas companhias? Vocês coreografam, fazem assessorias?

Denise: Coreografia. A gente vem coreografar para o repertório destas companhias. Isso é uma das atividades. Você faz a peça, eles que produzem, eles que fazem toda a parte de difusão. A gente não faz nada ligado à produção, mas temos todo interesse que as peças girem o máximo possível.

Bianca: E, por exemplo, o que vocês pretendem fazer com o Feijão [*Companhia do Feijão – teatro*] é assessoria?

Denise: A gente chama isso de colaboração artística às vezes. Depende um pouquinho do período que a companhia pede. Se ela pede no começo porque ela precisa de pistas ou se já está no meio do trabalho porque ela quer preparação corporal, ver se as ideias estão boas, e no final, às vezes já acabou, já apresentou, mas está com muito problema de coerência, de dramaturgia. Em geral, eles colocam colaboração artística. Não foi a gente que coreografou. Mas eles usam muito as pistas. É muito legal. Porque a gente tá com um olhar exterior, a gente não tá lá no meio do processo. Por isso que serve.

Bianca: O trabalho de Diadema é com uma companhia de dança, é uma coreografia para uma companhia de dança, mas vocês também dão assessoria a companhias de teatro. Como vocês lidam com essa diferença? A metodologia do trabalho, a maneira de passar a linguagem é a mesma?

Denise: Eu acho que tem um exemplo melhor. Teve vezes que a Companhia do Feijão levou a gente pra fazer laboratório em que a gente trabalhou sem tema ou em cima de frases. A última vez acho que eles estavam trabalhando Mário de Andrade – a gente foi e deu pistas de trabalho, porque era um espetáculo que estava nascendo. Agora volta a ser uma coisa de laboratório, esse que a gente vai fazer.

Bianca: Apesar de já ter tema. Eles estão trabalhando em cima de um tema.

Denise: Sim, laboratório, mas com o tema, que é o das Guerras desconhecidas. A gente propõe ideias. Quando eu faço aquecimento, eu já estou dentro do tema, porque eu já dou um aquecimento que vai dar ideia de cena, a gente adora isso. Aquecimento com pistas. Tem a preparação corporal dos atores que conta muito para eles. Organizar, tirar a *parasitagem* – porque ator está sempre fazendo mais do que precisa, então a gente limpa – dar ideias pro personagem – físico e não intelectual: o corpo do bêbado, o corpo do velho, o corpo do jovem, o corpo do estressado, o corpo de todos. Esse é o trabalho que a gente faz com o Feijão: o que eles estão precisando naquela hora, a gente vai , trabalha à fundo e organizamos.

Bianca: Que é totalmente diferente do que coreografar pra uma companhia de dança.

Denise: A diferença não é porque é teatro ou dança. É se se trata de uma criação ou uma colaboração artística. Se é uma criação é bem diferente. É a gente que traz. E mesmo a ideia, até ideia as vezes a gente discute. A gente conversou com a Ana [*Botosso – diretora da Companhia de Danças de Diadema*] um pouco. Ela falou “Tem um livro que chama O colecionador de palavras. Você acha que pode interessar?”. Eu tinha outras ideias mas quando ela falou isso, a gente falou “Tá, então parte de O colecionador de gestos – e não de palavras – e depois a gente vai ver”. Ela precisava mandar o projeto para o Edital. Ela lançou esse texto e a gente preferiu A mão do meio depois que começou a trabalhar. Então, não tinha nada, mas a gente imaginou “Colecionar gestos: você precisa do seu corpo inteiro pra fazer isso...”.

Bianca: Mas de qualquer forma é um trabalho de direção. Em qualquer uma das instâncias o trabalho é o mesmo: de direção, de concepção totalmente de vocês.

Denise: Totalmente.

Gabriela: E sem ser com o Feijão, vocês tiveram que lidar com outros atores? A relação ao lidar com ator e com bailarino é como? Vocês têm diferenças no procedimento?

Denise: Não tem regra, ator ou bailarino. Depende. Diadema, eles são todos tão queridos, eles se lançam e fazem tudo o que a gente pede. A gente trabalhou em Portugal com uma companhia que a gente não sabia o que estava fazendo e eles não sabiam o que a gente estava fazendo lá. Contradição : o espetáculo ficou maravilhoso. A gente sofreu

demais. Bons bailarinos, mas não faziam uma pergunta: “O que você estudou?” , “O que você fez?”. Eles dançaram, foi um sucesso, mas talvez eles tenham entendido depois. Durante foi horrível. É diferente. Eram bailarinos sem interesse nenhum por nada. A gente falou “Nós vamos trabalhar em cima de A terceira margem do rio”, é um conto do Guimarães Rosa. Eles não perguntaram o que era, não pediram o texto.

Bianca: Mas tem diferença em como passar a linguagem de vocês para uma companhia de dança, seja ela qual for, e para uma companhia de teatro? A recepção dos artistas é diferente?

Denise: Não, aqui no Brasil não. De jeito nenhum. É que são interesses diferentes. O bailarino tem que estar sabendo qual o desafio que ele tem lá, porque, por exemplo, se eu não explico nada pra Diadema e eu passo, eles vão fazer, mas do jeito que eles estão acostumados a fazer. Todos 2 minutos eu tenho que ir lá e pegar no pé. Outro dia eu falei “Olha gente, não adianta marcar tanto. Vocês têm que dançar com a qualidade de movimento”. Não adianta marcar, tem que fazer, porque a dificuldade vai vir quando eles tiverem que ‘contar essa história’ mesmo. Eles vão chegar no palco e ficar fazendo sem intenções. Não vai rolar.

Bianca: E com atores é diferente?

Denise: O ator, ele acha que ele não tem corpo. Ele vai ter outras dificuldades. Não tem memória. Então nunca são os mesmos problemas, mas eu acho que todos topam o desafio. São duas coisas diferentes: a gente não cria pra companhia de teatro, aqui. Lá na França sim, aqui não. Mas a gente fez em Xangai, China, para um grupo bem misturado de ator, bailarino de vários países diferentes, quer dizer, de várias percepções diferentes. Lá era uma peça de teatro e a gente foi contratado para fazer o trabalho corporal, só que, ao mesmo tempo, a gente ficava sentado com o diretor e ia dando ideias cênicas também. Então dávamos o aquecimento, como preparação corporal. Ele falava “Eu quero uma cena onde a menina vai dançar pro cara”, então a gente que propõe os movimentos.

Bianca: É uma peça de teatro, mas os mesmo tempo é toda partiturada.

Denise: Sim. Senão eles não chamariam a gente.

Gabriela: A companhia coreografa para outras companhias, tem criação própria e realiza mais alguma atividade?

Denise: Pedagogia, que é muito vasta. A proposta de ensinamento, de ensino é muito vasta. A gente trabalha pra crianças pequeninhas, a gente trabalha pra adolescentes, a gente trabalha pra amadores, misturado amador, misturado criança com pais, a gente trabalha pra cientistas que querem falar em público, hospitais psiquiátricos.

Bianca: Mas tudo nesse sentido de transmissão da linguagem?

Denise: É, só o ensino já pega um leque desse tamanho [*Denise faz menção do tamanho com as mãos*]...

Bianca: E é tudo por meio de *workshops*?

Denise: Sempre. Por exemplo, trabalhar com cientistas: a gente vai trabalhar os mesmos exercícios que vocês estão acostumadas a fazer, porque é de disponibilidade. Muitos derivados que eu não falei, mas que eu acho importantes.

Apêndice 2- Entrevista com Denise Namura em 9 de dezembro de 2014

Bianca: Quando a Ana falou com você sobre a proposta de fazer *A Mão do Meio* – que ela deu a ideia de “O colecionador de palavras” e vocês transformaram em “O colecionador de gestos” – como vocês pensaram nesse processo? Depois que ela falou que queria um espetáculo infantil, baseado nesse livro.

Denise: Ela não estava lendo esse livro e não queria que a gente se inspirasse nesse livro. Não era bem isso. O autor escreveu esse livro para crianças. Então, naquela hora que todo mundo sempre pede um projeto muito tempo antes - e você nem sabe o que quer falar ainda, mas tem que escrever para o tal do edital. Então, a Ana falou “Tem esse livro. Quem sabe, não é?” A gente falou “Legal a palavra colecionador!” “Palavras” a gente já não gostou tanto porque a gente queria ir mais para a parte do corpo e “palavra” ia bloquear um pouco. Mas “coleccionar” a gente achou legal. A gente começou a pensar como é que colecionava gestos – inclusive eu mandei para a Ana todas as referências de livros que falam de gesto: *O gesto de cada dia*; *O gesto que fala*; etc. Tem várias referências francesas de livros e brasileiras também que têm os gestos. Foram essas referências que a gente começou a olhar. Não adiantou muito, não teve nada muito interessante no que a gente leu. Não foram muito inspiradores e não era bem isso que a gente estava querendo. Então o Micha começou a ver se ele não conseguia escrever uma historiazinha e logo veio essa ideia da mão, porque a gente pensou “Colecionar gestos. Para fazer gestos precisa da mão em princípio.”, porque a maioria dos gestos é feita com a mão. Então, como a gente poderia inventar uma história de uma mão que passeia e que vai encontrando gestos pelo caminho? O Micha teve essa ideia: “E se fosse uma mão com 6 dedos? Que fosse diferente de outras mãos?” – Porque se fosse uma mão do meio, ela teria 6 dedos. Então a gente partiu dessa ideia.

Bianca: Isso vocês fizeram na França? Pensando lá?

Denise: É. O Micha começou, pela primeira vez, não somente pelo texto - que é uma coisa bem rara no nosso trabalho – mas também como escrever em português direto. Foi a primeira vez que ele escreveu em português direto.

Bianca: O que você quer dizer com “começar direto com o texto”?

Denise: Então, aquele texto que fala o narrador. Ele começou por aquilo. Não está pronto, claro. A gente chegou ao Brasil, fomos ver algumas pessoas que estão citadas no programa, que ajudaram muito a gente a encontrar aquelas expressões ligadas às partes do corpo. A gente ficou comentando o que era legal, porque tem coisas que eu não lembro mais de expressão idiomática. É isso o que eu quero dizer com escrever antes. A gente foi

para a sala de ensaio em Paris – até a Olívia estava passando por lá naquela época e viu a gente começar a pesquisar o que seria uma coreografia só com gestos expressivos. Foi a primeira coreografia que a gente criou “Ah, como seria?” É muito rápido que tem que trocar de expressão! Então foi a primeira coisa que apareceu e a gente achou que tinha super a ver com a proposta, mas a gente não sabia como ia entrar isso. Aos poucos, enquanto o Micha ia escrevendo, a gente entendeu o que é que precisava: trabalhar com as articulações e que todas as articulações fariam um corpo – esse corpo que faz gestos. Começou com a coreografia do pé - o Micha imaginou que os pés têm dedos – e foi ido: o braço sem fim; a cabeça que se perdeu; a garganta que não sabe rir; o pé que não quer andar, até chegar no sopro, que é uma coisa que sem o sopro nada disso existe. A gente foi até esse ponto. Poderia ter um segundo ato esse espetáculo para falar das outras partes do corpo. Por enquanto a gente chegou até esse momento e naquela ideia da luz que você vê as partes separadas.

Bianca: Esse processo foi diferente do que o que vocês costumam fazer? Na outra entrevista que fizemos com você, você falou que vocês começam pelo tema e vocês fazem uma lista do que estaria relacionado.

Denise: Não, nós fizemos! Sempre fazemos. Às vezes a lista serve um pouco, às vezes ela serve muito! Às vezes a gente faz questionários para os bailarinos, às vezes não faz. Nesse caso, por exemplo, não teve questionário.

Bianca: Questionário a respeito de quê?

Denise: Questionário sobre o tema. Por exemplo, quando a gente foi para Minas Gerais, a gente mandou um questionário: “O que para você é significativo em Minas?” “Fale uma frase que a gente sempre fala” “Qual a cidade que você mais gosta?” “O que você mais gosta de comer?” Para a gente entrar no espírito de Minas, porque a gente não conhecia. A gente teve muitas ideias em função do questionário. A gente percebeu a linguagem deles, que é diferente da nossa. A gente não sabia nada disso. Como a gente já sabia que queríamos falar de Guimarães Rosa e Milton Nascimento, nos inspirar neles, a gente perguntou muitas coisas sobre eles também; se eles conheciam, que músicas preferiam. Agora, para *A Mão do Meio*, não deu nem esse tempo. Quando chegamos, porque tinham uns 4 ou 5 que a gente já conhecia, perguntamos porque eles estavam lá, o que eles estavam esperando de nós e já no primeiro dia lemos o texto – bem mal escrito. No primeiro dia a gente sentou em roda e falou o que a gente estava pensando. É porque a gente sabia que era muito pouco tempo, então se já não tivéssemos vindo com uma parte do material pronta, pelo menos a estrutura, não daria para fazer. A gente sabia que tinha esse mini-teatro, que a mão iria andando e encontrando, mas as coreografias não existiam

ainda. Vocês viram a nossa dificuldade. Trouxemos as coreografias escritas no papel e só da segunda vez que a gente conseguiu dar mais essa qualidade de movimento.

Gabriela: Então, lá na França vocês já tinham o que vocês tinham falado com a Ana – que seria um infantil –, tinham o mote – que seria o colecionador de gestos –, tinham o esboço do texto.

Denise: E vários improvisos. Algumas músicas já estavam certas, que é a coisa mais difícil, porque se você não tem a música não acontece e demorou em achar as músicas. Encontrar um universo que seja infantil, mas não muito. Poético, mas com imagens lúdicas. A gente já tinha improvisado muito na mão, inclusive a coreografia do Zézinho não está pronta ainda; tem um esboço, mas ainda não está inteira. Foi a última que a gente passou e a primeira que a gente ensaiou. Começamos a ensaiar muito com o tecido, para trabalhar com materiais diferentes. Isso também é uma coisa que é diferente para a gente. O Micha trouxe todo aquele material, tecidos finos, aquele dourado e outros esquisitos que a gente experimentou e achou que não precisava. Fizemos experiências com esse material. A coreografia dos Bancos saiu, porque um dia eu comecei a fazer assim [*Denise nos mostra como foi que mexeu o ombro: para cima e para baixo*] e eu falei “Micha, e se fosse alguém descobrindo o corpo?”.

Bianca: Que é a dos banquinhos essa coreografia?

Denise: De pronto, acho que só tinha isso. A gente já tinha feito um pouco da coreografia do Sopro, mas não estava escrita. A gente já sabia a do Pé – já tinha alguns oitos.

Bianca: A do Pé que você fala é a de pé?

Denise: É, a do Pé de pé, porque a outra é a dos Dedinhos. O tecido, por exemplo, eu não gostava. Eu achava muito “Ah, espetáculo de final de ano”, sabe? Eu falei “Ah, Micha, fica ruim, porque espetáculo de final de ano não é fixo. O professor vai lá e fala: Ah, você fica mexendo o tecido assim” Eu falei “Se tiver duas fazendo exatamente a mesma coisa, coreografado”. E a gente imaginou essa passagem do Rafa que enriquece muito a cena.

Gabriela: Mas isso quando vocês estavam na França ou aqui?

Denise: Aqui. Essa mais aqui. O Rafa passando atrás foi tudo aqui. A coreografia do Quadril, eu já tinha essa ideia de só ondular, mas ainda não sabíamos como fazer uma bunda diferente. E essa ideia veio aqui. E ainda tem coisas para fazer. Para nós ainda não tem nada pronto. Mas já ganhou prêmio, já está bom!

Bianca: Quando vocês chegaram, qual foi a primeira coisa que vocês fizeram? Em todo esse processo vocês conversaram com a Ana? - esse processo de concepção enquanto vocês estavam na França.

Denise: Não. Eu acho que da outra vez a gente tenha falado mais do que essa. Não tenho certeza. O tempo é tão curto que não tem tempo de conversar. Então não, não conversamos nada com a Ana. Nessa produção ela estava muito ocupada. Foi uma pena, porque a gente sempre acha legal que tenha essa troca mais estreita. Bom, ela conhece – eu acho que ela conhece bem o nosso trabalho – ela é capaz de levar para frente, de corrigir o espírito da Cia, das propostas, porque agora é ela quem está de fora. Mas durante o processo não deu para a gente conversar muito.

Bianca: Mas durante esse período que vocês estavam na França ou durante todo o processo?

Denise: Durante todo o processo.

Bianca: Quando vocês chegaram para ensaiar – vocês chegaram dia 8 de maio.

Denise: Só pra completar: depois, quando a gente começou a ensaiar – as vezes que ela estava lá – ela dava opinião. A gente meio que troca “Ah, e se fosse assim?” “Ah, eu tenho uma ideia!” Mas todo mundo tem ideias, todo mundo propôs coisas, assim como ela propôs também.

Bianca: Quando vocês chegaram, que foi em uma quinta e na sexta vocês já ensaiaram, qual foi a primeira coisa que vocês fizeram?

Denise: Nós sentamos em círculo e começamos a conversar com os bailarinos sobre o que seria o projeto.

Gabriela: Vocês não tinham falado com a Ana?

Denise: Não. Ela não sabia de nada. Ela soube junto com todo mundo. Ela curtiu muito a ideia. Quando a gente falou da ideia do colecionador. O texto: eles riam muito quando a contava como ia ser, a linha geral. As ideias todas eles curtiram demais. Eram expectativas boas, ainda mais quando a gente começou a contar. A gente já pediu uns dois ou três exercícios de improvisação para eles.

Gabriela: Improvisação em cima do quê?

Denise: Em cima do texto. Sempre ligado ao tema, ao que já existia. O jeito que a gente faz eles riem muito, por exemplo, fizemos improvisações com a bundinha para ver qual era a bundinha que ficaria mais legal; fizemos a improvisação do riso, logo no primeiro dia. Os pés também a gente pediu para que eles improvisassem, então vimos pés que fossem mais expressivos que outros. E tudo isso muda, não é? Atualmente, o Rô já não está, a Flora já não está. Vai saber.

Bianca: E qual foi a sua impressão dessa pré-estreia que foi em Diadema?

Denise: Angústia total. É como se você deixasse um filho pelado. Você faz um filho, deixa-o pelado no meio da natureza e vai embora. Foi bem isso. Saímos deprimidos, porque

não somente o processo foi curto, mas também tinha muita intervenção no meio.

Bianca: A gente contou. Foram 9 dias de ensaio.

Denise: Não era previsto isso. É uma questão de harmonia, então quando tem essas coisas, quebra um pouco. Tiveram muitas coisas que saíram do foco. A gente saiu do foco. Então, foi parto doloroso – volta para o bebê –, mas às vezes são os melhores resultados. Então a gente se incomoda no momento mesmo. Bom, deixamos essa pré-estreia com uma trilha sonora inacabada – porque tudo foi difícil. Por exemplo, você pede um estúdio, mas não tem mais verba para isso, então você vai à casa de um amigo e faz assim *[Denise aponta para os celulares que estavam gravando a entrevista]* aquela trilha. Então quando o pessoal fala “Ah, estava tudo ótimo, mas infelizmente não dava para entender o texto” é difícil para a gente, porque a gente fala “Poxa, mas é que não tem verbal!”, senão teria pego um estúdio super profissional para fazer. A gente teve de se preocupar em fazer no último minuto os cubos, figurinos saíram no último dia. Também nós estávamos correndo. Não é só porque a produção não seguiu. As duas coisas: a gente correndo e a produção ocupada. Então, foi um parto difícil. Quando a gente deixou aquilo, a gente viu umas coreografias mal-acabadas, pouco ensaiadas, não com muita certeza de que aqueles eram os movimentos que a gente ia escolher definitivamente, algumas transições que ainda hoje a gente acha longas. A gente falou “Bom, vamos apresentar na pré-estreia” – porque *La vie en rose*??? foi assim um pouco também: pré-estreia e depois estreou em julho/2009 quando já estávamos aqui – e nesse ano ela fez umas 12 pré-estreias.

Bianca: Então, ela fez essa pré-estreia em Diadema e depois foi para o Teatro Sérgio Cardoso, não é?

Denise: Ela fez umas 3 lá em Diadema, fez em mais umas 5 ou 6 cidades e aquela no Sérgio Cardoso, que para a gente era determinante, porque estavam presentes um monte de profissionais. Alguns gostaram, porque conseguem ler para além das linhas gerais e outros ficaram criticando a trilha, o ritmo, que os bailarinos não tinham pego direito. E a gente assim “É, é uma pré-estreia!”.

Gabriela: Ela mandou vídeos de todas as apresentações?

Denise: Quando a Ana conseguiu mandar as imagens *[gravações de algumas das apresentações]*, a gente estava mudando de casa. Aquele de vocês, um de outra apresentação. Ela só mandou vídeos da pré-estreia em Diadema. A gente queria muito o de Ilha Bela, porque falaram que foi maravilhoso. Mas agora a gente pediu no contrato para que tenhamos imagens de cada vez apresentada, para que possamos avançar no projeto.

Bianca: Então foi Ilha Bela, Diadema, Teatro Sérgio Cardoso. Vocês sabe onde mais tiveram essas pré-estreias?

Denise: Eu tenho em casa. Não vou conseguir te dizer agora. Vocês podem perguntar para o Tom também.

Bianca: Ah sim! Dê, quando vocês voltaram para a França ---

Denise: ---- Só pra dizer que quando chegaram as imagens, a gente passou uns 3 ou 4 dias olhando e fazendo um tipo de coisa que a gente chama de “Bíblia”, que eles até riem disso. São as correções, comentários e alterações diante das imagens. E no meio dessa Bíblia, a Ana liga e fala “Rodrigo e Flora não estão mais. A Daiana vai fazer o papel da Flora e não conseguiremos um menino que aprenda antes da estreia”. Então foi, não somente correção de tudo o que a gente queria mais ou menos corrigir, mas também pensar em quem ia fazer o tal papel. Eles também pensaram nisso, quem faria o papel do Rodrigo. Tiveram algumas coisas que a gente achou legal e outras que não.

Gabriela: Mas eles apresentaram a ideia para vocês?

Denise: Quando nós chegamos na volta eles apresentaram um pouco as mudanças que eles tinham pensado.

Bianca: Quando vocês foram pra França vocês viram as imagens, pensaram o que tinha que ser corrigido. A trilha também foi revista lá?

Denise: Foi. Aqui e lá. Um pouco lá na França e de novo aqui quando a gente voltou.

Bianca: E eles foram pra França também. Eles foram dançar o *La Vie*. E lá vocês fizeram algum tipo de contato, laboratório para a Mão do Meio ou não?

Denise: Não, para a Mão do Meio esquece. Estava só ensaiando o *La Vie* que é bem complicado também. Nosso trabalho é complicado.

Bianca: Até porque não é a maioria que está no *La Vie*, não é?

Denise: Não, é todo mundo! É igual. Só tem a Ana a mais. Não são os originais, já mudou umas dez vezes, mas de pessoa que nunca tinha feito o papel e que fez lá, só tinha a Dani. Todas as outras a gente já tinha visto em Ilhabela no ano passado. Saiu a Léo e entrou a Dani. E a gente ficou em função do *La Vie*, a gente traduziu os textos para francês.

Gabriela: Que textos? Da *Mão*?

Denise: Do *La Vie*. A gente traduziu e eu fiquei lá na cabine falando, um pouco como eu já tinha feito com a Maguy Marin uns dez anos, mas só que dessa vez eu fiquei na cabine de som dando o texto em francês no momento em que eles falavam em português e o Micha ficou na montagem até cinco horas da manhã, a gente nem viu passar o tempo, a gente queria que desse certo.

Bianca: E foi quanto tempo que eles ficaram lá?

Denise: Eles ficaram uns 3, 4 dias. A Ana e o Tom, acho que ficaram uns dois dias a mais. Mas deu pra eles verem bastante coisa. E apresentaram uma vez só. Uma vez o *La*

Vie e uma vez o *Crendices*. E ainda por cima chovia e a gente pensou que ia ser tudo anulado. Mas deu tudo certo, bem na hora assim parou.

Bianca: Então a Mão não foi nem conversada?

Denise: Não. Enquanto eles estavam negociando o *La Vie*, para levar para lá, a Ana falou “nós estamos criando outro espetáculo com a Denise e com o Micha” e ele falou “ah que legal”. Então levar um infantil seria ótimo, só que era um infantil, com certeza para apresentar durante a tarde.

Bianca: Eu nem sei se você vai saber responder isso, mas eles foram como? Foi a convite?

Denise: É, foi um convite da Bienal de Fortaleza. Tinha esse festival Oi Brasil e montaram um palco lá. Deve ter um patrocínio lá bem grande e conseguiram levar algumas companhias brasileiras para apresentar. Acho que foi assim. Mas então eles tinham pedido *A Mão do Meio*, mas, primeiro que não tava pronta, e segundo que eu acho uma pena não ter a luz negra.

Gabriela: E quando você fala da bíblia que vocês fazem, essas correções são em papel, o que é que é? Vocês escreveram tudo?

Denise: No computador. Seria muito legal a gente fazer uma cópia para vocês. Dos dois. Do *La Vie*, porque ele era muito engraçado, o Micha sempre tem uma nomenclatura que ninguém entende. Ele fala “No minuto 1,10 tal pessoa passa na frente da outra”. É tudo super, hiper preciso, como uma partitura. Para entender o quanto é preciso. Principalmente o *La Vie*, porque a música encaixa exatamente no movimento, naquele “tá”, com aquela frase tem que entrar na hora que a Léo levanta. É tudo assim. E a Bíblia desse foi um pouco mais rapidinha: “Vamos fazer rapidinho porque não temos tempo”.

Bianca: E vocês tinham outros projetos para fazer também.

Denise: Aqui? É. Mas era principalmente que a gente queria dar indicações para eles trabalharem para já estar mais avançado quando chegasse. E cada vez que eu fui ao espetáculo aqui no SESC Consolação, eu mandei comentários, alterações e correções.

Bianca: Mas toda essa Bíblia que vocês fizeram na França, vocês só mostraram para eles quando vocês chegaram ou vocês mandaram antes?

Denise: Então, vou sempre comentar da *La Vie en Rose*??? porque foi diferente. *La Vie* a gente mandou bem antes, eles trabalharam muito em cima e quando a gente veio a gente viu, mas deu tempo deles trabalharem bastante no meio tempo. E, desta vez, como eles mandaram muito tarde e a gente tava de mudança quando chegou, não combinou a coisa. Então, nos 10 últimos dias que a gente conseguiu mergulhar no negócio. Então quando chegou aqui [*o vídeo*], que a gente soube também da novidade inesperada, então

refizemos várias coisas e quando chegaram aqui *[as correções]* já era tipo na semana anterior da nossa chegada. Acho que deu para eles fazerem, como eles não ensaiam todo dia, talvez uns dois ensaios com essas indicações no máximo.

Bianca: E quando vocês chegaram qual foi a primeira coisa que vocês fizeram?

Denise: Na volta a gente pediu para eles mostrarem tudo. Mostrar o que eles já tinham preparado e em que ponto estava as coreografias e etc. Porque a gente trabalhou uma semana, pausou na outra porque tinha o SESC Pinheiros e a estreia foi no fim dessa segunda semana. Quer dizer que a gente trabalhou e deu uma semana para eles trabalharem, só que igual, eles fizeram outro espetáculo não trabalharam todos os dias. Impossível. Então eles tiveram, talvez, um ou dois ensaios para colocar no espetáculo o que a gente tinha elaborado aqui junto.

Bianca: E vocês chegaram e já foram direto ensaiar?

Denise: É. Eu me lembro de que no primeiro dia teve um problema, que a gente foi lá para o teatro, porque a ideia era ir para o teatro para poder experimentar a luz negra. A gente só viu o que eles estavam fazendo, como é que eles tinham avançado e foi corrigindo cena por cena. Eu acho que tinha alguma razão pela qual a gente não fez um ensaio corrido no primeiro dia. Agora eu não estou me lembrando, mas a ideia era: chegamos, vamos ver tudo, mas teve algum problema, não sei qual foi.

Bianca: Vocês ensaiaram esses 3, 4 dias.

Denise: Parte por parte.

Bianca: Eles tiveram essa uma semana que vocês estavam no SESC Pinheiros para ensaiar por si só, para estrear no dia 25.

Gabriela: Nesses dias que você voltou para corrigir eles, eles passaram uma vez para você, vocês corrigiram, corrigiram a partir do que tinha escrito também e criaram coisas novas.

Denise: Sim, criamos coisas novas, cortamos coisas.

Gabriela: O do Zezinho, aquela cena não tinha.

Denise: Várias coisas mudaram.

Gabriela: Mas isso vocês já trouxeram da França ou não?

Denise: Essa ideia? Não.

Bianca: Não só essa, mas tudo que era novidade.

Denise: A gente acentuou muito a coisa da bundinha dele, falamos “tem que fazer assim, vai ficar engraçado”. Acho que nem tinha da outra vez, que ele fala fazendo assim. É, tem várias coisas que a gente deu precisão. Por exemplo, quando as meninas faziam assim *[Denise faz gesto segurando o dedo com a mão e puxando para baixo]* cada uma

fazia em um tempo, então agora a gente igualou, está todo mundo fazendo no “oooo”, entendeu? Então, isso, se você pegar o espetáculo inteiro, isso é uma coisa que para a gente é super importante. Quando o Jean faz não sei o que, a outra está fazendo não sei o que e encaixa todas as ações. Por exemplo, as duas meninas quando elas saem com o tecido, se elas não fizerem isso ao mesmo tempo, parece que tem um erro, então para a gente tem que ser coreografado. E ainda tem um montão de coisa para cortar. Tinha que estudar se o Rafa ia ficar lá com a Carol ou não. A gente achou que era legal ter essa presença masculina ali, por enquanto não cortamos, mas pode vir a cortar. E que o grupo todo em volta fizesse um pedaço da coreografia com a Carol, sentado ali, isso é novo. Eles fazem assim quando ela faz assim, respira quando ela respira, uma coisa que a gente acha muito legal porque é o pulmão. Todo mundo virou pulmão daquela cena.

Gabriela: E são coisas que surgiram nessa volta, não é? Ao longo do ensaio.

Denise: Totalmente. Eles mostram uma vez, a gente corrige. Ou então em casa, você fala assim “nossa aquele negócio lá a gente tem que cortar, não está rolando”. A gente cortou um pedaço da garganta, porque vendo até a segunda apresentação a gente falou “bom, não vai rolar, vamos cortar”, porque a gente sente que está muito longo para eles segurarem, senão fica muito longo e perde a graça. A gente falou coisas para o Jean para a bundinha ficar bem encaixada na música, que é isso que dá legal. Tudo isso na volta. Já tínhamos a ideia na vinda, mas a gente só colocou quando voltamos. Cada um está fazendo um braço naquela hora do pé; tira o braço ou então coloca o braço igual. Bom vocês seguiram um pouco, vocês viram que tipo de comentário que a gente dava. Mas isso foi assim, um pouco aconteceu lá que a gente ia falando “ah, nossa! Isso aqui não, tem que tirar”, um pouco vendo e um pouco durante as apresentações.

Bianca: As apresentações já de estreia?

Denise: Sim, as quatro. Vendo as quatro, muitas notas, muitas notas.

Bianca: E todas essas notas foram enviadas para eles para que eles mexessem depois?

Denise: Isso mesmo. O Micha já faz diferente, ele não anota, ele quer assistir para ver se está tudo correto com a técnica, etc. Eu fico lá com o papel e anoto e a gente se consulta, eu e ele, para ver se ele concorda com mudanças que eu quero fazer, ou se ele tem coisas para acrescentar. E, como eu sabia que eles não trabalham na quarta, muitas vezes as notas chegavam na terça-feira a noite. Eu preparava segunda e terça com o pouquinho de tempo que eu tive, mandava a lista e eles podiam trabalhar na quinta e sexta quando eles não tinham outro espetáculo.

Bianca: E de alguma forma o processo de criação foi modificado ou novos laboratórios

foram feitos? Nesse retorno.

Denise: Bom, a gente, por exemplo, pediu para o Zezinho “experimenta o que você pode fazer com a bundinha” e ele fez ainda um pouco de laboratório. Bom, toda aquela parte não foi bem laboratório, a gente precisou as coisas. Aquela parte da Dani dentro da caixa, tivemos que mudar porque ela não era do tamanho da Flora e colocamos a Daiane, que tinha falta de respiração e não pôde ficar. A gente falou “ta bom, então vamos mudar tudo e colocar a Dani”. Aquele jogo teatral, tivemos que fazer alguns testes porque eles não não tem o habito do *timing* teatral. A gente colocou na música, quando o Rafa escuta “pá” ele faz [gesto] e a Dani sabe que tem que mexer. É diferente de um jogo teatral, porque é jogo para bailarino. Então não foi bem processo de laboratório. Foram ensaios, acertos, são coisas que ainda não são mas a gente sabe que está em um bom caminho. Assim, o fim desse daqui [Denise faz o gesto para demonstrar] dura horas ainda, mas já diminuiu. Já sabem que não é um jogo de futebol, mas que é perceber que a articulação está comandando. E aquela ligação para a cena final, que o Micha tem muito medo que o pessoal pense que é fim e comece a aplaudir e fica chato porque fica com vários fins. Então acabou isso aqui já passa para o chapéu com o texto, são coisas também para ganhar no ritmo.

Bianca: E com relação a esses quatro dias de apresentação, com essa estreia do SESC, quais são as suas impressões dessa vez?

Denise: Eu acho que ainda tem muito trabalho, para falar sinceramente, eu acho que a gente pode ganhar. Mas, é uma questão mesmo financeira, porque a gente vai ter que ficar um tempo estudando o espetáculo assim, tipo uma semana, sem fazer outra coisa que dispersa. Ficar em cima do espetáculo, olhar as imagens, corrigir, mudar movimentos, mudar ritmo, talvez fazer uns dois, três cortes, seria ideal. Isso que a gente percebe vendo o espetáculo ali, não é nem erro de bailarino que está dançando mal, nada. É a concepção mesmo que a gente gostaria de ter mais um tempo para finalizar. Mas isso é normal. O *Un ange passe-passe* não está pronto, faz onze anos. Teve uma hora que eu falei para o Micha ensaiando “mas Micha, esse negócio, porque a gente faz isso aqui? Por quê? O que é a explicação?” e ele “ah não sei, a gente sempre fez”. A gente sabe que tem coisas que aos poucos você pode ainda ir melhorando e a gente sabe que se o espetáculo é feito só de vez em quando, é mais difícil também, porque é um espetáculo que foi feito durante onze anos, mas de vez em quando, de vez em quando tem uma turnê, passa um tempão, trabalha com a companhia e o resto do repertório e aparece mais uma data. Então como o processo deles também é esse, o jeito deles trabalharem também é esse, tem vários espetáculos de repertório, quando retoma fica muito impreciso. A retomada no SESC

Belenzinho foi mais dura para a gente, Sorocaba já foi um pouco melhor e agora na Olido tenho certeza que vai pegar, porque são bastante datas seguidas. Então, eles fazem bem quando vem, mas eu sei que eles ficariam bem mais à vontade se tivesse uma série de dez.

Bianca: E você já tem alguma ideia de retorno para eles, para rever essa obra?

Denise: Ainda não, a gente não conseguiu ver a Ana ainda porque ela está lá no *Cirandança* e com todas aquelas atividades de fim de ano. *A Mão do Meio* ganhou um prêmio. Prêmio Denilto Gomes, é um prêmio que a cooperativa de dança faz, acho que é o sexto ano, desculpe, mas não sei bem. Eles dão os destaques do ano e dão um prêmio para os destaques do ano em interpretação, espetáculo, dramaturgia, pesquisa. E eles vão fazer, como é a cooperativa de dança que está fazendo isso, eles pegam então uma comissão que escolhe, que julga, não sei como que é porque na França não existe isso. Eles fazem essa escolha do melhor de cada categoria e dão um prêmio, que eu não sei nem o que é esse prêmio, mas *A Mão do Meio* ganhou na categoria de melhor espetáculo infantil de dança de 2014. Desse jeito, gente. Nove dias você falou? Então na quinta-feira nós vamos lá, quer dizer, nós vamos estar na Olido até as dez horas e o prêmio é as oito e meia no Centro de Referência. A gente vai para lá, mas vai chegar atrasado, não sei se a Ana já vai estar com o prêmio na mão. Mas a gente marcou de talvez conversar com ela depois, mas não sei se vai ser um dia muito bom porque vai estar tarde, cansados. Mas enfim, antes da gente ir para a França nós temos que conversar com ela para ver quais as perspectivas mesmo, se tem essa possibilidade ou não, se ela quer ou não, de retrabalhar um pouquinho em cima, e se não ele vai rodar assim. É assim, quando a gente cria uma peça são três anos de direito de difusão, ela pode fazer o espetáculo durante três anos seguindo as regras do contrato. Como *La Vie en Rose*??? ela fez um ano a mais, ela pagou dez por cento do cachê para poder ficar mais um ano com a peça. Depois tem a exclusividade, que nós podemos pode pegar essa peça e remontar daqui a dois anos no Brasil para outra companhia que quiser ou daqui a um ano para uma companhia estrangeira, fora do Brasil, é assim estipulado no contrato. Não é a nossa intenção, a gente quer que Diadema faça a vida toda. Mas a gente não sabe às vezes. Como as outras companhias que a gente fez peça giraram menos que a Ana. A Companhia de Danças de Diadema foi quem mais girou, *La Vie en Rose*???, e eu acho que *A Mão do Meio* vai girar muito. Os SESC's estão bastante interessados, porque um vai falando para o outro.

Bianca: Denise, sobre a linguagem. De que maneira os elementos que vocês, que está no corpo de vocês, que vocês aprenderam.

Denise: A nossa linguagem mesmo. Da nossa companhia?

Bianca: Isso. Como, por exemplo, os elementos mímica, gesto, humor, como eles são encaixados nessa linguagem, como eles foram inseridos?

Denise: É difícil de explicar, porque a gente começou com uma formação super aberta, então a gente criou essa linguagem integrando o máximo desses elementos porque a gente achou bom combinar tudo isso. Na verdade assim, é uma combinação de tudo isso, a gente não faz se a pessoa falar assim “ah, você faz clown? Você é clown?” Não sou clown, mas tem um pouco disso no meu trabalho. “Você é bailarina contemporânea?” Não, mas eu fiz dança contemporânea. É dança contemporânea? Não, não é. Bom, contemporânea, depende o que você considera contemporânea hoje em dia. É uma dança contemporânea porque ela é de hoje. Hoje a moça do cabeleireiro queria saber “como que é sua dança?” Imagina, como é que eu podia explicar? Falei “é uma coisa que você nunca viu”, vai lá e você vai me dizer “ah, eu nunca vi isso”. Agora, não consigo explicar muito, eu falo assim. Agora como é que entra tudo isso na pesquisa? Tem uma hora que você precisa de um elemento e você fala “ah, eu vou usar esse movimento”, vamos supor, e esse movimento veio lá de alguma aula que a gente achou, que no seu corpo já está integrado ou uma proposta que você viu, é assim. Mas a linguagem foi se formando porque nós fomos combinando, fazendo pesquisa, tudo o que já estava no nosso corpo. “Vamos fazer improvisação sobre não-sei-o-que. Com uma cadeira, vamos fazer uma improvisação sobre tudo que a gente pode fazer com uma cadeira”, nessa hora entra todas as coisas que o seu corpo integrou na sua formação. Depois, tem uma coisa que é a formação e tem uma coisa que é criação de espetáculo, e tem outra coisa que é pedagogia. Então criação de espetáculo é na hora que você aplica isso nas suas ideias. Por exemplo, no começo eu tinha vários espetáculos onde eu, Denise, eu fazia “o que?” *[Denise faz movimentos com a cabeça para exemplificar]*. Isso aqui é uma figura do Decroux, que é um mímico corporal. Então eu falei: “e se eu usar esse movimento para fazer esse ”o que?“? Vai ficar legal.”.

Apêndice 3- Entrevista com Ana Bottosso em 20 de outubro de 2014

Bianca: Ana, a nossa primeira pergunta é como que começou a Cia.

Ana: Bem, mais ou menos em 1994 a Ivonice Satie, que foi a criadora e diretora por muitos anos, estava aqui pela cidade de Diadema por conta do momento atual do marido dela, que estava fazendo um serviço de urbanização com a Prefeitura (ele é engenheiro). E aí ele virou para ela e falou assim: “Satie, lá em Diadema tem pouca referência de dança. Talvez fosse legal fazer um projeto juntamente com a Prefeitura.” Bom, a partir de 1994 ela começou a vir pra cá, trouxe alguns bailarinos daquele momento de São Paulo que ela já conhecia pra fazer uns workshops por aqui e pra fazer mais ou menos um mapeamento de como estava a dança aqui, como eles perceberam a dança aqui na cidade. Perceberam que era muito fraco, não tinham grupos, não tinham escolas, não tinham pessoas que estavam trabalhando com a dança aqui; era muito incipiente. Então, entre 1994 e 1995, que foi a estreia da Cia (a gente considera Maio de 1995 o marco – 1 de maio, dia do Trabalho – como aniversário da Cia); nesse meio tempo ela apresentou um projeto para a Prefeitura naquele momento, que a gente tenta continuar com esse perfil até hoje, que é o grupo de profissionais da dança, os bailarinos que além de fazerem as atividades comuns, normais de uma Cia (criação de espetáculos, turnês, ensaios, viagens), também seriam artistas-orientadores. Como? Ministrando oficinas de dança, juntamente com a Prefeitura e com a Secretaria de Cultura daqui de Diadema, nos centros de cultura da cidade. Hoje a gente tem 10 centros de cultura e 1 biblioteca, onde são feitas essas oficinas, com mais ou menos 700 alunos hoje em dia. Então começou com essa vinda da Ivonice aqui pra perceber como que estava a cidade e propor, a partir de então, com a parceria, muito bem vinda, da Prefeitura de Diadema, uma ativada na dança aqui na cidade. Trouxe a dança contemporânea como um carro-chefe, que é o perfil, o estilo que a Cia defende até hoje.

Bianca: No nome vocês colocam Cia de Danças. Por que danças?

Ana: Sim. Claro que foi ela quem nomeou dessa maneira - porque eu lembro de ela responder isso, então eu vou dar uma resposta que ela deu: Porque não existe uma dança só. Existem várias danças, de várias pessoas, de várias realidades – de vida e de experiência cada pessoa tem. Então é uma companhia de danças de Diadema: todas as danças são possíveis estar dentro desse trabalho.

Bianca: Mas o carro-chefe é...

Ana: Sim, dentro da dança contemporânea.

Bianca: Quem compõe a Cia atualmente? Você e os bailarinos? Como esses bailarinos são escolhidos?

Ana: Como um quadro, digamos mais oficial, somos em 10 bailarinos, comigo 11, que também sou a direção da Cia, por vezes coreógrafo e também sou artista-orientadora, como eles – também tenho minhas oficinas. Além disso, temos 1 professor, geralmente 1 professor por ano pelo quadro oficial, e 1 assistente de produção. Então, esse é o quadro oficial da Cia enquanto equipe.

Bianca: Os bailarinos são bailarinos e artistas-orientadores. Só isso? É porque você falou outras funções, como assistente de produção...

Ana: Não, essas são outras pessoas. O professor é outra pessoa, que no caso esse ano é o Eduardo Bones – já foi o Ismael Guiser, já foi a Valéria Matos. Tem 1 assistente de produção, que é sempre um rapaz que viaja com a gente. Fora essas pessoas, nós temos alguns convidados da dança contemporânea pra dar aulas, os próprios coreógrafos que vem, que não são do quadro oficial. Alguns técnicos como um cenógrafo, um iluminador, um sonoplasta, uma figurinista. Todos fazem parte de um quadro extra, porque hoje em dia, desde 2000/2001, a Satie ainda estava como diretora, nós criamos uma Associação, a APBD – Associação Projeto Brasileiro de Dança, que, com a parceria com a Prefeitura, complementa o trabalho. Deixamos de ser funcionários da Prefeitura, que até então éramos – até 2000 mais ou menos –, e agora somos funcionários dessa Associação, que faz um convênio com a Prefeitura. Então, para que a Cia exista, existe um investimento de ambas as partes, tanto da Prefeitura quanto dessa Associação. Por exemplo, as criações coreográficas são através de um investimento da Associação. Outros projetos, às vezes temos ajuda da FUNART, Lei Rouanet, ICMS – isso tudo é a Associação que faz.

Bianca: E essa Associação não se configura enquanto Cia de Danças de Diadema...

Ana: Não. É ampla, é pessoa jurídica, que uma das coisas que ela tem é o projeto com a Prefeitura de Diadema, mas ela tem outras coisas, outros projetos também.

Bianca: E isso se estende às outras cidades, como São Paulo?

Ana: Sim! É completamente possível. O que ela mais exerce é essa representatividade da Cia de Danças – ela representa a Cia juridicamente, tanto aqui quanto em outras cidades.

Bianca: Como que vocês fazem a escolha dos bailarinos?

Ana: Anualmente existe uma audição, que, pela necessidade, nós mudamos um pouco o perfil e virou uma audição mais extensa. Começa com uma escolha curricular, enviado pelos interessados, e nos quesitos que a gente pede nesse currículo, claro, a experiência profissional como bailarino, mas também uma experiência profissional como professor de dança, seja em projeto social, que seria mais ideal, mas também em escolas – uma pessoa que tenha experiência em ministrar aulas. Aprovado nessa fase, que a gente

chama de Primeira Fase, tem a Fase Prática, que os artista vêm até a nossa sala de ensaio ou no teatro e lá temos uma aula de clássico [*ballet clássico*], porque isso faz parte do nosso dia-a-dia também, temos umas sequências de contemporâneo também, para a gente avaliar e dar uma olhada como que aquele bailarino lida com a dança contemporânea e depois algumas cenas de coreografias do nosso repertório, que a gente escolhe e que são bem diversas entre si. A gente vê um pouco a diversidade do bailarino, a pluralidade dele na interpretação. Também uma parte de improvisação, que a gente fala pra eles na hora da audição e pronto – essa é a parte prática. Feita a escolha na segunda etapa, existe uma terceira etapa que é assim: esses escolhidos, geralmente 5 homens e 5 mulheres, são levados para ministrar uma aula – primeiro contato com essas oficinas em um dos centros de cultura, em um bairro. É obvio, mesmo em uma audição, a gente não consegue avaliar a pessoa; é uma coisa de convivência, de parceria. Essa aula não para a gente avaliar, ao contrário, é para o profissional se ver dando aula em um centro de cultura, em um lugar mais retirado. A gente adotou essa terceira etapa por força da necessidade que a gente percebeu ao longo dos anos. Feito isso, a gente faz uma espécie de seleção, de classificação, fala com a primeira pessoa que a gente acha mais ideal, mais adequada. Se ela puder, ela já começa, senão a gente fala com a segunda e assim por diante na ordem classificatória. E isso tem validade até o ano seguinte, porque se durante o ano a gente precisa chamar alguém, a gente chama a partir dessa lista, ao invés de fazer outra audição aleatória. Todo ano tem essa audição.

Bianca: E é 1 vaga?

Ana: Não, depende. Agora, para esta audição estamos com 1 masculina e 1 feminina. Até o final do ano tem muita coisa que pode acontecer com o elenco que está, a pessoa querer ou precisar sair ou mesmo da nossa parte a gente achar que é melhor mudar. A gente tem essas vagas porque 2 pessoas saíram e está vago. Mas varia.

Bianca: É por necessidade que vocês fazem essa seleção?

Ana: Não, a gente faz todo ano, mesmo se às vezes a gente não tem previsão que alguém vai sair, a gente faz essa seleção, a gente fala para as pessoas, porque ao longo pode existir: a pessoa se machuca ou uma pessoa sai mesmo, entendeu... Pode acontecer, então a gente já faz uma pré-escolha.

Bianca: Voltando na formação do bailarino, vocês exigem, quando vai analisar o currículo, experiência em ballet clássico para todos ou pode ser qualquer tipo de experiência?

Ana: Não necessariamente. Obviamente, se ele tem experiência em dança contemporânea, é o que mais pesa. A gente faz aula de clássico na audição porque faz

parte do nosso dia-a-dia. A gente mostra um pouquinho como vai ser o jeito que ele vai trabalhar. Ele vai trabalhar com aulas de clássico, mas como preparatório. O nosso clássico é um clássico que é mais para bailarino contemporâneo. É um pouco diferente, mas ele tem que ter uma experiência como artista mesmo, uma pessoa que comunica, que se expressa. Em termos de estilo, mais como dança contemporânea.

Bianca: Além da dança, vocês exigem algum outro conhecimento artístico, como teatro, por exemplo?

Ana: Não exigimos. É a dança e a questão de ser professor, de ter uma experiência como professor. Mas em termos da performance, não. Às vezes a pessoa aparece, não tem nenhuma coisa no currículo que mostra ter feito teatro, por exemplo, é um baita de um artista, de um intérprete, maravilhoso. Não tem essa exigência, porque o que importa é o que a gente vê na hora da audição.

Bianca: Como que a Cia funciona? São investimentos da Prefeitura, do Governo, da Associação? São investimentos próprios?

Ana: Hoje, como já falei um pouquinho, a Cia tem uma mescla de público-privado. O público é este convênio que é feito com a Prefeitura desde o início – quase 20 anos –, que é um convênio que paga basicamente o salário dessas 13/14 pessoas do quadro oficial da Cia e só. É um convênio pequeno por enquanto. Então, a gente sentiu a necessidade, como somos uma associação, de alcançar outras fontes para podermos produzir; aí a gente parte para o que seria o “privado”, mais ou menos privado, porque tudo é público se você for pensar: Lei Rouanet, ICMS, tudo é uma fonte...

Gabriela: Quando você fala público é a Prefeitura de Diadema?

Ana: Público da Prefeitura de Diadema e também ProAc. A gente está sempre conquistando ProAc, que é o que ajuda a gente a criar. Todas as nossas criações não são pela Prefeitura; são pelo ProAc, seja FUNARTE, Klauss Viana e também é público isso, verba federal/estadual. O que é que eu falo que é privado? Não tem, porque mesmo se eu falar da Lei Rouanet, que esse ano estamos sem, ou do ProAc ICMS, que é o incentivo pela isenção fiscal da empresa, também é dinheiro que seria público, porque não é dinheiro da empresa, não é “O fulano de tal que está dando o dinheiro dele”, isso seria privado. Isso, que eu acho bacana, é a pessoa, ao invés de ela pagar o imposto, ela o direciona para um projeto. Isso acontece tanto na Lei Rouanet, que é imposto de renda, quanto no ProAc ICMS, que é o ICMS. A Associação que faz toda essa intermediação. A gente que corre atrás, seja de escrever projeto, seja de patrocinador; tudo isso é a gente que faz, por isso que se torna um trabalho bem árduo. A equipe é pequena, mas estamos indo.

Gabriela: Nessa Associação, quem são os membros? Você...

Ana: É. Tem uma diretoria, que por conta do convênio com Prefeitura, nem eu nem o Tom e nem ninguém, podemos ser da diretoria por questões financeiras – os membros da Associação não podem receber, porque é uma “empresa” sem fins lucrativos. Portanto, são outras pessoas que fazem parte da diretoria: são colegas, às vezes um técnico, uma pessoa que esteja próxima da gente. Nós somos associados. Todos nós da Cia.

Bianca: Só esclarecendo: A Satie fundou sozinha a Cia com apoio da Prefeitura?

Ana: Sim, foi ela.

Bianca: Você era bailarina...

Ana: Eu entrei na Cia em 1998. A Cia nasceu em 1995 e eu era apaixonada pela Cia. Eu ia assistir a qualquer momento. Alguma coisa me dizia muito no trabalho da Cia, que era a diversidade, a forma irreverente, a forma diferente que eu via comparada a outras companhias. Foi uma época que eu voltei dos Estados Unidos e comecei a fazer bastante contemporâneo aqui e fiz um curso com a Satie. Aí ela falou “Ana, vai abrir a audição. Vai lá fazer” e eu falei “Eu vou”. Aí eu vim, fiz e passei. Isso em 1998. Trabalhamos juntas e já em 1999 eu comecei a ser assistente de direção dela, porque eu sempre gostei de fazer as outras coisas também. Eu sou muito agitada, então eu não conseguia fazer só, que não é pouco, dançar e ministrar aulas, mas eu sempre quis mais. Como ela tinha esse perfil também, eu comecei a ser assistente de direção dela em 1999/2000. Quando foi 2002 praticamente no começo ela já me falou que estava indo pra Manaus, assumir lá também, e quando foi de 2002 para 2003 ela passou a direção para mim, tanto da Cia quanto do projeto das oficinas e tal. Foi super bacana, foi bem rápido. Eu dei muita sorte. Ela é muito querida e eu sinto muita saudade dela.

Bianca: Ana, quem coreografa para a Cia? Você já falou que às vezes você coreografa...

Ana: Sim. Ao longo da nossa história tiveram as coreografias internas, sejam minhas, seja de algum bailarino que queira propor. Tivemos esse tipo de atividade e coreógrafos convidados de fora. Não existe um coreógrafo residente, mesmo porque eu acho que seja muito saudável para uma Cia, para um elenco, não tem um coreógrafo residente, principalmente sendo uma Cia pública. Então, a gente convida, quando não são as criações internas, profissionais que, primeiro a gente saiba que serão bem abertos às nossas demandas enquanto artistas, porque é uma Cia um pouco diferenciada no sentido de que cada vez mais estamos trabalhando com a opinião do bailarino, com a intervenção do bailarino, com essa participação meio que mútua. Não consigo dizer em poucas palavras ou em um exemplo um tipo de coreógrafo. Não dá. É assim: conhecemos o coreógrafo, sabemos como ele trabalha, gostamos e tal... “Ok, acho que ele cabe à Cia”. Ou então a

gente olha e fala “Não, não dá”. Não que seja certo ou errado, mas não cabe nesse nosso momento. É difícil de dizer. É uma coisa de sentir às vezes, de perceber.

Bianca: Mas, por exemplo, vocês não chamam por um estilo. Por exemplo, a Denise e o Micha têm um estilo muito particular que é a dança-teatro. Vocês não chamam por um mesmo estilo. Pode ser outro tipo de contemporâneo...

Ana: Pode. Às vezes mais voga a forma de ele trabalhar. A Denise, nesse caso de *A mão do meio – Sinfonia Lúdica*, foi muito pensado “Queremos um coreógrafo para dança para público infantil. Quem? Quem? Quem?” Tem pouquíssimos nomes aqui em São Paulo ou no Brasil até. Aí eu falei assim: “A Denise com essa coisa da mímica, do gestual, tem tudo a ver” e foi o primeiro trabalho para eles focado para o infantil. Eles tiveram readaptações, mas foi o primeiro. Foi uma escolha pontual nesse sentido. Outros, às vezes a gente acha legal o estilo, mas o processo às vezes não é muito como a gente gostaria que fosse, mas resulta em um trabalho bacana, às vezes é o contrário, às vezes o processo é legal e o resultado não é, às vezes as duas coisas são. Nós temos um trabalho com o Luis Arrieta que é desde 2004 e ele está de pé ainda. Ano passado ou retrasado a gente dançou a coreografia dele. Eu o chamo, ele vem pra cá, reformula um pouco e a gente o coloca de pé novamente. É um trabalho atual, ou seja, atemporal. Mesmo ele que trabalho com linhas, ele se remodula todo aqui. Foi bem interessante o processo dele e a gente adora que ele venha para cá.

Bianca: Ana, com relação ao histórico coreográfico da Cia. A gente tava dando uma olhada no site e lá consta montagens únicas em alguns anos, montagens duplas em outros, montagem tripla em 2001 e nenhuma montagem em 2008.

Ana: Isso. Em 2001 tivemos 3 criações. Foi assim: o Gagik Ismailian, que fez *Tribal Urbano*, começou, se eu não me engano, no final do ano [2000] e aí ele veio no ano seguinte, terminou e nós dançamos. Ao mesmo tempo, o Mário Nascimento tava fazendo *Baque* e nós dançamos. E no mesmo ano teve o *Romance Capixaba*, que era um dueto do Anselmo Zola, que é mais curto. Então eu acho que é por isso que reuniu 3. Mas foi excepcionalmente. A gente gosta e tenta fazer 1 por ano. Às vezes quando é uma coisa que independe da nossa escolha fazer 2, tudo bem, mas pra ser sincera, 1 eu acho ideal. Sabe aquela coisa de produção em série demais? Eu acho que esgota tanto a nossa produção, porque a gente não tem mega produções, a gente não tem uma equipe enorme, então esgota um pouco os bailarinos artisticamente, não fisicamente, artisticamente. Eu acho saudável 1 por ano. Porque sempre as nossas são grandes, de 1 hora. A gente faz pouca coisa curta. Quando tem uma coisa curta, legal, aí faz uma curta e uma longa e não tem problema. Mas em 2008, que não teve, foi porque a gente não tinha verba. Falta de

possibilidade mesmo.

Bianca: Você acredita que seja importante ter muitas coreografias no repertório?

Ana: No repertório vivo ou arquivo?

Bianca: Enquanto histórico coreográfico da Cia.

Ana: Eu tenho duas respostas. Enquanto repertório da Cia, é obvio que ter uma variedade de coreógrafos, de experimentações artísticas, vai trazer mais experiência para os bailarinos, vai trazer mais abrangência para essa Cia. Mas, você não vai ficar correndo atrás de ficar fazendo 3 produções por ano só para constar numericamente. Enquanto repertório ativo é importante ter alguns sim. Por exemplo, contando o *Sala de espera* [2004], o *Crendices... Quem disse* [2007], o *La vie en rose???* [2009], o *Paranoia* [2011], o *Anseio* [2013] e *A mão do meio – Sinfonia lúdica* [2014] são 6 espetáculos ativos. Eu acho que é um número bacana e também é um pouco o que a gente aguenta enquanto estrutura, porque manter uma coreografia não é fácil, porque tem a manutenção física (cenário, figurino, bailarinos), a manutenção da ideia – eu sempre gosto, e também é um recurso financeiro que se tem que ter, de trazer novamente o coreógrafo quando faz um tempo que ele está distante da obra. Eu acho super importante para os dois lados. Por exemplo, as minhas fica fácil de manter, nesse sentido, porque eu estou aqui, então a gente sempre volta com *Crendices*, com *Paranoia* e as pessoas pedem muito esses dois *ballets*; têm uma boa repercussão. Sempre que posso, chamo os coreógrafos para reverem suas obras. É importante sim ter um repertório ativo de 5/6 peças no tamanho da nossa Cia. Talvez uma companhia maior deva ter mais.

Bianca: Com relação às viagens que vocês fazem no Brasil e para o exterior. Qual a importância disso para a Cia atualmente?

Ana: Total! Importância total, primeiro por causa da visibilidade de mostrar o trabalho, de alcançar outros públicos, fazer pessoas que às vezes não viram ou viram pela televisão ver ao vivo, porque pelo SESC TV a gente vê que eles têm muito acesso – o nordeste conhece todas as nossas coreografias por conta da televisão. Quanto mais abranger, seja nacional seja internacionalmente, melhor. Dá um ânimo para a Cia, as pessoas gostam de viajar e mostrar seus trabalhos e há ampliação nos horizontes.

Bianca: E surgiu como necessidade de a Cia viajar ou surgiu enquanto oportunidade de poder viajar?

Ana: Não é necessidade em primeiro plano. Claro que se você não viaja, dá certa desanimada no elenco. Então é bacana, mas não é esse o primeiro motivo. Acho que o primeiro motivo seja a oportunidade mesmo. É um chamamento, ou a gente oferece, porque a gente quer dançar em Aracaju esse ano, por exemplo. A gente nunca tinha dançado lá e

aí estava tendo um festival, alguém pediu nosso material, a gente mandou, eles aceitaram e nós fomos. É a oportunidade mesmo.

Bianca: Falando um pouquinho da parte pedagógica. A gente, no site, também viu os projetos, a descrição dos projetos, só que para nós ficou um pouco confuso desde quando acontecem, se acontecem todos os anos, se estão acontecendo.

Ana: Qual projeto exatamente?

Bianca: Então, aí que está o problema...

Ana: Vou tentar responder. O projeto de oficinas, desde que foi lançada a Cia. Projeto com a Prefeitura, dentro dos centros de cultura, em parceria com a Secretaria de Cultura de Diadema, que, junto com a Cia, fará 20 anos.

Bianca: Que é o Projeto de Difusão e Acesso à Dança.

Ana: Exatamente. Os demais, eu não sei te falar uma data ou quando começou. Tem uns que se mantêm, tem outros que foram pontuais em um momento. Por exemplo: Pés na Estrada foi um projeto em um caminhão-palco que – a Satie já não era mais a diretora, mas a gente queria desde a época fazer e aí um dia eu escrevi fomos aprovados no Votorantim. 1 ano, então por 1 ano nós fizemos o Pés na Estrada, que era em um caminhão-palco, que a gente viajou. Chamamos também o Danceato, que é um grupo que nasceu aqui no projeto, coordenado por mim e pelo Tom, o Mão na Roda, que é um grupo com cadeirantes daqui que faz parte dessa criação quando a Satie criou a Cia, mas quem coordena é o Luiz Ferron. O Pés na Estrada foi isso. Em 2007, fizemos, criamos, rodamos 20 cidades, eu acho, e aí acabou.

O ABCDança. Quando São Paulo foi fazer 450 anos, a gente inventou que a gente queria fazer uma comemoração para São Paulo no dia 25 de janeiro. Aí tava começando o ano e nós queríamos fazer alguma coisa. Chamamos colegas: o grupo tal de Santo André que é colega nosso, o grupo tal de São Bernardo e o grupo tal de São Caetano. Foi desse jeito: “Ah, vocês querem dançar uma noite aqui para abrir o ano?” “Ah, eu quero!” Amigos. E vieram na amizade. Aí foi, lotou, uma festa. “Ai, que gostosa essa interação”. Ok. Aí teve um congresso no meio do ano, que era um congresso de cultura e aí as pessoas começaram a “E aí, quando vai ter o ABCDança de novo?” e eu “Não, foi só para o aniversário de São Paulo” – inclusive chamava ABCDança São Paulo, que era o ABCD dançando em comemoração a São Paulo. E tinha um grupo de São Paulo também, naquele momento. Aí eu falei: “Não, não sei”. No ano seguinte a gente também chamou, sem estar vinculado ao aniversário de São Paulo, porque no começo do ano é difícil você conseguir produzir alguma coisa. Foi começo do ano mesmo – maio/junho que é a data que a gente vem tentando manter. Bom, aí resolvemos escrever o projeto ABCDança, porque eu tenho

vergonha de chamar as pessoas e ela virem na amizade; eu queria pagar esses profissionais. Inscrevi o projeto, se eu não me engano, para o Klauss Viana e a gente conseguiu. A partir desse momento, a cada ano a gente escrevia para o Klauss Viana, começamos a escrever para o ProAc festivais, conseguíamos também. E foi sempre assim, até que em 2010 ou 2011 não fomos aprovados. Chamei todas as cidades envolvidas, porque depois ampliamos lá pela quarta edição – depois de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Diadema e São Paulo, fomos para Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, abrangendo as chamadas “7 cidades” da região do ABC. Até hoje – 9ª edição esse ano – continuamos com as 7 cidades do ABC mais São Paulo. Então, naquela época, eu chamei as 7 cidades e São Paulo e falei assim: “Estamos disponíveis a fazer, colocar a mão na massa, trabalhar. E vocês, estão a fim que aconteça?” “Ah, sim, estamos” “Então, lição pra casa pra cada um. O que você consegue?” “Ah, eu consigo o lanche” “Ah, eu consigo o material gráfico”. O Sesc, super parceiro, porque como tem Sesc nessas cidades, também ajudou. Aí a gente conseguiu minimamente uma verba e conseguimos fazer. Então, naquele ano foi o momento que a gente legitimou, no meu ponto de vista, a existência do ABCDança, porque mesmo sem nenhum recurso, ele continuou acontecendo. Neste ano, embora nós tenhamos ganhado um edital, não pudemos fazer o ABCDança, porque as regras dentro do ProAc mudaram e que nós não tínhamos identificado – a Associação (APBD) não poderia representar mais de 1 projeto, o que antes podia. Então, como tínhamos combinado a vinda da Denise para *A mão do meio*, demos preferência a ela, porque é uma coisa mais complicada, complexa, pra gente. Abrimos, portanto, mão do ABCDança com incentivo do ProAc e fizemos a mesma coisa: “Gente, vocês querem fazer?” “Vamos fazer!”. O Sesc entrou com uma ajuda mais significativa, veio Sesc de São Paulo que não estava – o de Santo Amaro, que é quase uma cidade aqui perto. Muito legal! Isso anima mais a gente a fazer o projeto. Ele vai continuando e já ganhamos para o ano que vem!!!! Ficamos sabendo semana passada; ganhamos o ProAc, então será a 10ª edição, 10 anos de ABCDança.

Bianca: A pretensão de vocês é que aconteça todo ano?

Ana: Todo ano.

Bianca: Tem algum período, mais ou menos?

Ana: Tem. Mais ou menos junho a agosto. Esse ano foi julho, porque pediram para ser depois da Copa, mas é entre junho/julho/agosto, esses 3 meses.

Outro projeto que aconteceu bem pontualmente foi a ocupação da sala René Gumiel que chamava No Movimento das Alamedas. Foi um edital da FUNARTE de ocupação da sala René Gumiel lá na FUNARTE de São Paulo. Então você entrava lá e ocupava por x meses – era bem extenso; se eu não me engano foram 6 meses. Lá você fazia o que você

queria, diante da proposta indicada no projeto do edital. Chamamos outros grupos; um monte de gente dançou lá. É um tipo de ação que você abre portas para outros lugares e a Cia, obviamente, dançou, grupos daqui da cidade dançaram, grupos de São Paulo... Teve o título No Movimento das Alamedas, por causa das alamedas que circundam a FUNARTE (Alameda Northman, Alameda...). Fizemos ações externas, colocamos uma escola de samba na rua, porque era perto do carnaval, fizemos *workshop* de porta-bandeira e mestre-sala. É essa a ideia mesmo, de diversificar através das danças.

Bianca: Quando a gente tava lendo o site, transpareceu que esses eram os projetos pedagógicos de vocês, mas pelo que você está falando não é, é bem artístico mesmo...

Ana: A gente não faz nada separado, nascemos assim, então tudo tem esse lado pedagógico junto.

Bianca: Mas, por exemplo, nesses projetos vocês fazem oficinas também?

Ana- Tudo. Olha só, *Pés na estrada*, que era no caminhão palco, tinha oficinas em cima do caminhão. Ele era feito na praça, a gente já tinha agendado oficina, a pessoa vinha, ou às vezes passava lá na hora e subia e fazia oficina, ou fazia no chão na praça mesmo. O *No movimento* tinha espetáculos a noite e a tarde era lotado de oficinas. ABCDança tinha espetáculo, espetáculo de rua, espetáculo em caminhão palco quando a gente tinha dinheiro, oficina, fórum, conversa, bate-papo depois do espetáculo... Então não é separado, a gente não consegue.

Bianca: Só tem um projeto que você não falou agora, que foi o que a gente mais entendeu, que foi o *Pontos de cultura*.

Ana: O *Pontos de cultura* é um projeto federal. É um plano feito lá no governo do Gilberto Gil quando ele tava como ministro da cultura. É um edital que você escreve e você é aprovado ou não, e em vários pontos do Brasil inteiro existe um investimento para um projeto bem no comecinho, por isso que a companhia não entrou, não serve pra uma Cia em desenvolvimento. Fizemos dois editais, o primeiro chamava *Bailando na cidade*. A associação que fez essa parceria com a prefeitura. Mandamos para o federal e fomos aprovados. Vem uma verba pra fazer, isso é pra todo mundo, pra fazer o projeto como você escreveu: pode ser só espetáculo, pode ser oficina, pode ser um monte de coisas. Pode ser teatro, artes visuais, música. E vem uma verba pra você ter um ponto digital, que você

compra o material digital, então todo ponto de cultura tem o material digital. E o que a gente fazia? O *Bailando na cidade* era uma circulação de espetáculo, mas de várias pessoas de Diadema, não da companhia, de vários grupos. Foram acho que 4 anos. Depois teve outro edital e a gente fez o *Trançando as pernas*, que é o que está valendo agora. Ele tem várias ações, por exemplo, uma troca coreográfica: grupo A e B trocam seu estilo coreográfico. Ele tem intercâmbio, exemplo: um grupo de Taboão da Serra vem dançar aqui e um grupo daqui vai dançar lá. Tem oficinas. Existe também o *Diadema dança*, que são os grupos da cidade que se apresentam aqui. A gente escreve o que a gente quer, é meio livre em termos de criação. O que a gente faz? A gente vê a necessidade daqui enquanto dança, porque é bem voltado pra cá. O que esses grupos estão precisando? Oficinas? É uma verba que ajuda um pouco. Esse é o *Pontos de cultura*.

Bianca: É como se fosse um projeto como o ProAc, é mais ou menos nesse nível?

Ana: É, só que ele é mais extenso; dura no mínimo 4 anos. Estamos entrando no terceiro e esperando uma verba que está para vir. Quando eu entrei aqui com a Satie, a gente conversava muito e não tinha um edital. Então tem esse lado nocivo que as pessoas falam do edital? Tem, mas é quem não sabe usar. Quando você sabe usar, tudo tem o seu lado positivo e tem o seu lado negativo se você não souber. O *Crendices*, foi o ProAc, *Paranoia* foi o ProAc, *Anseio* foi ProAc e *Mão do meio* foi ProAc, *Crendices* desde 2007. A gente não cumpriu aquele protocolo que eram uns 10 espetáculos e acabou. É saber usar a verba que recebeu, você proliferou aquilo durante 7 anos... Isso é bacana. O que acontece é que pode ir lá, ter a verba, fazer, cumprir e acabou. Aqui a gente tem essa ideia, a gente recebe o valor da prefeitura e com certeza a gente triplica em relação aos materiais, em relação ao que a gente vai atrás. É fazer com que aquele valor gere outras coisas.

Bianca: Enquanto pedagogia, vocês exigem que o bailarino cumpra não sei quantas horas dando oficina aqui, nos Centros de Cultura? Como que é isso?

Ana: Todos os bailarinos têm pelo menos 3 oficinas de uma hora e meia. Eventualmente, quando a gente tem uma verba de fora, podemos ter uma oficina a mais, mas não mais que isso porque sobrecarrega. Teve uma época que a gente tinha mais, porque tinha a Lei Rouanet, mas isso sobrecarregou os bailarinos, então eu não acho produtivo. Em termos de carga horária: 3 aulas de uma hora e meia por semana. Pode acontecer de estar em um centro só, pode estar em dois ou pode ser uma em cada, depende da grade, porque a grade é uma coisa que você não consegue prever, depende da demanda do ano, da disponibilidade de horário da sala e do próprio profissional. Mas em tese é isso. Em termos de conteúdo o que aconteceu é que os bailarinos vêm, claro,

com sua experiência, mas às vezes não dá para trabalhar cada um de um jeito, porque as coisas não se conversam muito. Então, anos atrás eu peguei um pouco da minha experiência com a escola inglesa, Royal (experiência de formação é grande nessa parte), olhei para aquele material, que tem um conteúdo que eu conheço bastante, e o refiz para cá; refiz diante da compreensão do que é a dança para essas crianças e adolescentes, que é o primeiro contato. Ainda é, apesar termos profissionais dentro da Cia que saíram das oficinas, mas não é o foco, porque se fosse teria que ter aula de segunda à sexta feira (são apenas 1 ou 2 dias na semana), com teoria, diferentes estilos. É um sonho. Eu acho que Diadema já tinha que ter isso e não tem ainda. Então, refiz pensando em tudo isso. Fizemos um caderno (na época não estava fazendo isso sozinha, estavam Fabiana Villas e Luciana Carvalho comigo) e a cada ano eu o ofereço aos bailarinos. Obviamente que eles têm uma liberdade também do estilo com que trabalham, mas têm também um “trilhozinho” pra seguir, porque a gente tá falando de criança, de formação mesmo, então tem mesmo coisas muito básicas do trabalho corporal de uma criança que precisa ser treinado, senão lá na frente pode fazer falta. Dentro desse cronograma, o bailarino transita como quer. Não é uma coisa que eu fico conferindo, não é nesse nível, mas oriento. E aqui só trabalha direito quem tem bom senso. Todo ano fazemos um *refresh* dessa apostila. Do ano retrasado para o passado eu trouxe novos conteúdos da própria Royal para eles porque é muito inovador, muito interessante, muito lúdico. A criança mexe muito com material, instrumento musical e é muito legal. Então, eu me sinto no dever de passar para os professores e deixar que eles trabalhem. É um trabalho muito interessante com a criança, porque tem resultado. Não fui eu que inventei. E complementando, nessa apostila tem essa parte de introdução, que é muito na dança clássica, mas não é só clássico. Tem também uma introdução de contemporâneo, as coisas mais básicas de chão: de torção, de sucessão, quedas. Pelo menos oferecemos isso e digo sempre “Você não está perdido. Eu estou aqui a qualquer momento e você pode me consultar, pedir uma orientação”. Esse é um pouco do conteúdo, um conteúdo “nosso” somado à experiência daquele bailarino. Se ele tem um pouco de experiência com danças brasileiras, ele ensina coco, maracatu e é super bem-vindo. Mas se você pedir material, eu tenho esse conteúdo.

Bianca: Esses bailarinos são remanejados? Ou eles escolhem o Centro Cultural?

Ana: Tem um pouco daquela história “Quando o time tá dando certo você não muda”. Eu tenho um pouco essa visão. Às vezes, nem sempre, a Secretaria de Cultura tem essa visão de remanejamento, o que às vezes não dá certo. Temos alguns bailarinos que estão há um tempo no mesmo lugar e estão fazendo um trabalho super bem. Outros são

remanejados por necessidade da grade. Então não tem uma regra.

Bianca: Vocês fazem ensaio todos os dias da semana?

Ana: Todos os dias, exceto quarta-feira, que é um dia das oficinas que começam nos Centros Culturais às 9 horas e terminam às 21 horas. Alguns ministram oficinas às terças depois do nosso trabalho (depois das 15 horas/15h30).

Bianca: E é de segunda a sexta?

Ana: A Cia. sim. Segunda, terça, quinta e sexta, das 9 horas as 15:30 horas.

Gabriela: Quando você envia um projeto para um edital, ele vai como algo da Cia. ou com o nome da Associação?

Ana: As duas coisas. Vou dar um exemplo: *Bailando na cidade*, *Bailando em família*, que é novo, são bem vinculados à Cia., porque é uma proposta que eu faço para a Secretaria, mas não necessariamente a Secretaria me ajuda financeiramente. Eu, Associação, tenho que me virar. Então, por exemplo o *Cirandança*, que são todas as crianças se apresentando das oficinas no final do ano, é um projeto que eu apresento para Secretaria, mas eu busco fonte fora dela, paro figurino, etc. Esse ano estamos com o ICMS. O *Bailando* a mesma coisa. *Bailando na cidade* e *Bailando em família*, vinculados à Companhia. O *ABCDança* não. O *Pés na estrada* foi em algum momento, mas a Associação pode fazer com um grupo qualquer, porque é um projeto dela. O *No movimento* outro projeto da Associação, no qual a Companhia é uma convidada.

Bianca: Partiu de vocês, aconteceu em um determinado momento e ficou para a Associação?

Ana- É, porque somos nós a Associação. Eu faço sempre o possível pra Companhia estar à frente.

Bianca: Ana, por que você e a Satie consideram importante o trabalho pedagógico em uma Cia. de dança?

Ana: Vou responder por mim e depois vou falar um pouco de tudo que eu e a Satie já conversamos. Não é que seja importante para uma Cia. de dança. Uma Cia. de dança pode existir sem um trabalho como esse que envolva tanto o social. Eu digo que é bem importante para a Companhia de Diadema. Pode ser que tenha uma Cia. dentro de outra cidade, onde haja essa pulverização da dança necessária ou bem-vinda. A partir disso, por exemplo, o que eu vejo para o lado artístico? O bailarino cada vez amplia um pouco seus horizontes ministrando aulas e conhecendo também um pouco mais do fazer da dança, seja um figurino, seja um cenário. Se você proporciona isso para uma turma de alunos, você estará dentro disso e vai pensar sobre isso. No meu ponto de vista, agora dizendo, acredito que seja um super salto para o artista da dança. Eu vou dizer por mim: eu acho que dançar

somente não preenche, mas sempre fui assim, desde nova. Eu imagino que a Satie também, porque ela falava isso para mim. Por isso que a gente se deu muito bem profissionalmente, porque tínhamos o mesmo pensamento. Mas não é regra. Tem bailarino que não serve para ministrar aulas e é um bárbaro bailarino (e continuará sendo). Agora, com esse projeto e em parceria com a Prefeitura, acho que sejam necessárias essas ações. Quando cheguei a Diadema tive uma surpresa positiva com esse fervor artístico, com essa demanda. O que é importante? A desmistificação. Por exemplo, o bailarino que está dançando no palco e vai, no dia seguinte, dar aula para aquelas crianças, as crianças que assistiram falam “Aquele é meu professor”, está mais próximo, o que desmistifica um pouco, tira desse lugar distante. Para isso é importante esse projeto. Pode ser esse, pode ser outro, mas que você tenha um contato um pouco mais direto com seu público, para isso é importante. Mas claro, Cias. sobrevivem sem isso, mas eu acho que você vive melhor se tiver contato mais direto. Eu sou suspeita e a Satie também seria para responder.

Bianca: Foi exatamente o que você falou. Surgiram profissionais dessas oficinas, então é uma maneira de você sempre manter a Companhia viva. Claro que não é formação para isso ainda.

Ana: Outras cidades da região eu acho tinham que ter um projeto semelhante. Com ABCDança a gente vai muito para região e não tem quase nada de dança. Eu acho que essa proximidade do artista profissional com esse público é o que importa.

Bianca: Inclusive vocês alegam no site sobre formação de plateia, que parte das crianças. Vocês só oferecem oficinas às crianças?

Ana- Não! Até terceira idade. A maioria é voltada às crianças, mas temos oficinas para jovens e adultos. As minhas, por exemplo, são para adultos, de adolescentes para adultos. E tem a melhor idade também, que aí já é a dança além do social, pois funciona como ponto de encontro para eles. Acredito que, se você tem possibilidade de proporcionar isso através da dança, seja a questão do bem-estar, da autoestima, noções de cidadania também, faça. Eu não vejo como separar. Quando cursei Sociologia, as pessoas perguntavam “Por que você vai fazer sociologia?” Porque tem tudo a ver com dança! “Como? Faz educação física.” Não, com todo respeito, mas eu vou fazer Sociologia, que é o lado da dança viva, da dança que faz parte antropológicamente daquela região, daquele povo. É por aí que eu vejo. E a gente reflete isso dançando, mesmo com um coreógrafo completamente contemporâneo. Se você não tem essa carga de ancestralidade, se você não conhece um pouco, fica esvaziado e se torna uma reprodução mecânica. E como você fazer isso se não tiver um projeto que te aproxime? Por exemplo, o *Bailando na cidade* a gente faz à tarde e chama as crianças do entorno das escolas e faz uma vivência com elas. À noite, no mesmo lugar,

no mesmo Centro de Cultura, a gente chama os alunos daquele centro, que dançam e depois a Cia. dança. O público vê as diferentes etapas. Agora, imagina você tentar fazer um projeto assim no qual você não está inserido num contexto social, no qual os bailarinos não tenham contato semanalmente com essas pessoas? É um pouco distante e ficaria mecânico. *Bailando em família* inventamos agora. Funciona assim: a gente chama os alunos das turmas das oficinas e os familiares. Pode trazer qualquer familiar, porque às vezes não tem pai, então chama avô, vizinho, primo, etc. Pode chamar quem quiser. “Venha com alguém”. A gente faz um trabalho coletivo, às vezes em duplas, entre esses pais/familiares e os seus filhos. É um barato. Depois disso, no final, a gente faz um chazinho da tarde. Na sexta a gente fez um desse no Centro Cultural Promissão. Chegou um pai assim: “Eu to cansado, eu to cansado, 40 horas trabalhando! Não me faça fazer nada.” Eu falei “Faz! Você vai ver, vai relaxar, você vai esquecer tudo.” Não passaram 5 minutos o pai fez tudo e não parava. Está tudo filmado. A dança deve ser esse veículo e eu acho lindo.

Bianca: Falando agora do contato da Companhia com a Denise e o Michael. Como que surgiu esse primeiro contato, que foi no *La Vie en Rose*???

Ana: Sim, da Companhia sim. Eu assistia a Denise, confesso que não conhecia o Michael. Fui vê-la muitas vezes vinha ao Brasil e por coincidência ou não eu fui assistir os trabalhos solos dela. Nunca me esqueço de um no SESI da paulista e um SESC há muito tempo. Em das vezes que a Denise veio pra cá, o Luca, que era produtor dela, entrou em contato com a gente (ele devia ter entrado em contato com várias Companhias). Conheci o Luca e ele ofereceu uma oficina. Uma semana de oficina aqui e a gente gostou muito, eu e os bailarinos. Ah, e respondendo um pouco aquela pergunta de como escolher o coreógrafo, a melhor coisa é através de oficinas de 3 ou 4 dias no mínimo. Gostamos do estilo. Acrescentaria ao elenco enquanto artista, acrescentaria enquanto repertório da Cia., trabalhar sobre aquele estilo, aquele perfil. A oficina foi depois de 2003, porque eu já estava na direção da Cia. A gente começou a economizar, porque havíamos escrito para o ProAc naquele momento, então economizávamos mesmo com nossos espetáculos. Ficamos um tempo economizando e, em 2009, convidamos a Cie. e eles criaram o *La Vie en Rose*???

Bianca- Para esse vocês tinham alguma proposta? Vocês queriam algum espetáculo específico?

Ana- Não, nada. O SESC ajudou, claro, porque foi o ano da França no Brasil. Mas não que tinha que ser uma coisa pontual com uma proposta específica. Eu penso que a história do ano da França veio posterior ao nosso convite. O convite foi primeiro e depois a gente foi procurar ajuda e entrou como calendário do ano da França no Brasil. Eles sugeriram a temática por meio do visual, da ótica deles. Dançamos bastante, estreamos no SESC, eles

voltaram e fizeram um *refresh* em 2010. Fizeram outro *refresh* ano passado antes de fazer *A Mão do Meio*, mas já começamos a conversar sobre *A Mão do Meio*. Esse novo espetáculo eu pedi para ser infantil, eu dei uma sugestão de temática partindo de um livro chamado *Colecionador de palavras* e a minha sugestão foi colecionador de gestos. A partir disso transformou nessa mãozinha que vai colecionando tudo.

Bianca: Para você, que acompanhou os dois processos, quais as diferenças que você consegue enxergar?

Ana: Talvez uma questão de tempo. Embora o processo do *La Vie* também não tenha sido longo, foi um pouquinho mais que esse, pois naquele momento a gente teve mais tempo de experimento. A partir de muitas propostas da Cie. e retorno dos bailarinos, eu acredito que a maioria das cenas foi concebida, nessa “via de mão dupla”. Eu vejo que no *A Mão do Meio* eles elaboraram tudo muito mais antes, porque o tempo ia ser muito mais curto. Eles chegaram com a coreografia mais pronta. Acho que, em termos de processo, é o que eu vejo mais latente. Em termos de resultado, no *La Vie*, tinha certa melancolia em determinados momentos, oscilava entre momentos mais *up*, às vezes mais melancólicos, às vezes mais dramáticos, porque a gente fala da vida, do caminho da vida. Será que a vida é um “mar de rosas” ou não? E é um espetáculo que é para adulto, apesar de ser livre, mas é adulto. No *A Mão do Meio*, a melancolia é muito sutil, praticamente não existindo do meu ponto de vista. Talvez seja mais lírico, porque é voltado ao universo infantil, então é um aspecto artístico diferente.

Bianca: Outra questão que a gente tem é: Como a Companhia é após esse momento com o coreógrafo? Como que é a rotina de vocês depois de um processo, no caso da Cie., por exemplo?

Ana: A priori é sempre uma correria depois de qualquer fase do coreógrafo. Por quê? No momento que a gente está com o coreógrafo, eu tento evitar outros trabalhos que nos tiram da sala de aula, da concentração. Evitar, mas não digo que consigo cem por cento. O que acontece depois é que as coisas “vem a cavalo”.

Então temos que, a priori, dar um pouco de atenção para as demais coisas. Ao mesmo tempo a gente já está no período de criação, enquanto produção respondendo, a gente está tentando fechar os espetáculos, agendar aquilo que está sendo criado. Há uma estreia nacional e tudo mais. Então, no sentido de produção, é uma loucura. No sentido de Companhia enquanto corpo, eu acho que é aquele momento que depois que passa os bailarinos ficam um pouco ruminando aquilo que aconteceu, digerindo aquilo que aconteceu. É um momento muito sadio, porque sempre é uma enxurrada de informações. O tempo sempre é curto, nunca é ideal. Depois dessa fase eles vão digerindo, aplicando

na obra em si, em outras obras. Às vezes vemos no bailarino que aquilo que foi uma nova informação se propaga em todo trabalho dele. Por isso que uma criação é uma coisa muito, muito importante e é muito sadio. Inteligente é o bailarino que prolifera esse aprendizado que teve com o coreógrafo, porque todo mundo tem o que ensinar e você sempre tem o que aprender. Abre o horizonte nesse sentido. A gente quer que seja assim.

Bianca: Descreva um pouco como foi para você, enquanto bailarina, o processo de *A Mão do Meio*.

Ana- Eu não danço nesse espetáculo. Fisicamente participei um pouquinho no começo, depois não participei enquanto bailarina. Realmente seria uma resposta bem diferente se eu tivesse vivenciado todas as cenas corporalmente. Agora, eu posso realmente, porque tenho experiência, me colocar nessa posição. Eu acho que, enfatizando a experiência que já temos na Cia., que tivemos com eles, com a interpretação deles não é estar colada ao movimento, mas sim fazer parte do movimento, a tua expressão, a tua sensibilidade do que aquele movimento provoca, eu acho que isso é muito sadio, é sempre um ganho para o bailarino quando ele está entendendo corporalmente, com as dicas dadas pelos coreógrafos de que uma coisa não está desligada da outra. No caso de *A Mão do Meio* com o universo infantil e o fato de ter um público formado majoritariamente por crianças, é aquela velha história de não conseguir enganá-las. O adulto até faz “cara de paisagem”, teu amigo aplaude, mas a criança não. Enquanto bailarina vejo e posso entender o quão importante é não ter máscaras para estar lá, porque o público será as crianças. Quanto mais despido você estiver e entregue será melhor. Então, enquanto artista, acho que o elenco ganha com isso de não ter medo de estar despido, de entender que enquanto intérprete é esse o lugar que a gente tem que estar diariamente. Não importa se você brigou em casa, se você está com dor de barriga, não importa, não tem que importar, porque aquele público que vem naquele dia assistir. Você é a mãozinha que vai andar pelo palco? Ele tem que sair de lá com essa satisfação de ter visto uma mãozinha pelo palco. É isso que eu chamo de ser profissional. Não é um compromisso, é uma compreensão, que pra mim torna o artista pleno. Você não adquire isso da noite para o dia tem de ser uma busca diária para se tornar um artista exemplar.

Bianca: Então o que você tinha dito é que para você a Denise e o Michael trouxeram todo o conceito do que ia ser o espetáculo e impuseram de certa forma a vocês?

Ana: Sim. Penso que o processo de *A Mão do Meio* tenha sido mais assim do que o do *La Vie en Rose*???, porque o *La Vie* teve uma, e aí eu pude experimentar como bailarina, um processo muito de pesquisa; o coreógrafo lançava um mote e nós retornávamos, então vivemos mais intensamente e por mais tempo. No *A Mão do Meio* as estruturas, o que não

significa que uma coisa seja boa e a outra e ruim, a Cie. já trouxe mais fixadas. As cenas já estavam na cabeça deles, as etapas. Tudo. A trilha sonora praticamente veio montada (a outra o Michael foi montando aqui), mas claro que foi sendo estruturada aqui. Mesmo assim, eu tenho essa sensação que trouxeram mais pronta as coisas.

Apêndice 4- Entrevista com Sandro Borelli via *e-mail* em 14 de janeiro de 2014

- Conte-nos a respeito do início da Cia de Danças de Diadema – contexto.

Sandro: Em 1995 a Ivonice Satie apresentou ao então prefeito de Diadema José de Filipe (PT) um projeto de criação de uma companhia de Dança profissional na cidade. Foi uma iniciativa bastante arrojada que fugia totalmente do *status quo* da cultura no Brasil da época e que se perpetua até os dias de hoje. Ela me convidou para dirigir artisticamente a Cia. com ela. Fiquei lá dois anos, de 95 a 97.

- Quem foram os integrantes da primeira equipe da Cia.? Qual a importância delas no cenário político e cultural da cidade?

Sandro: Ricardo Freire, Reinaldo Soares, Nivaldo Alves, Sonia Soares, Cristina Beluomini, Rogério Maia, Rose Maria e Suzana Gomes. Foram de grande importância, porque eram intérpretes de grande qualidade no cenário da dança paulistana e levaram suas experiências para a cidade de Diadema. Na verdade, o primeiro elenco da Cia. fui eu quem escolhi. Quando a Ivonice me convidou para dirigir a companhia eu disse a ela que precisava trabalhar com bailarinos que já compreendiam a minha linguagem artística e estes artistas já vinham trabalhando comigo na área independente em São Paulo. Quem realmente foi escolhido pela Ivonice foram Suzana Gomes e Rose Maria, naturais de cidade na época. Era importante para o projeto ter bailarinos que morassem em Diadema.

- Quem são Rose Maria de Souza e Susana Gomes?

Sandro: São artistas da Dança que nasceram em Diadema e que iniciaram suas trajetórias nas oficinas culturais espalhadas pela cidade.

- Qual a importância da Cia. para Diadema?

Sandro: Um marco para a dança brasileira, uma ousadia política do prefeito no campo da cultura, orquestrado por Satie.

- Por que se desligou da Cia.?

Sandro: A companhia estava em um crescente bastante interessante e havia a necessidade de ampliar seus horizontes. Sentia que faltava mais ambição da Secretaria de Cultura para o futuro do projeto. Mas o que pesou mais foi a não reeleição do prefeito Felipe. Não tinha muito sentido eu continuar em uma gestão não petista.

Apêndice 5- Autorizações de uso de discurso e de imagem**Apêndice 5a – Uso de discurso****CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA**

Eu, DENISE NAMURA (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 3.805.938-7 e inscrito (a) no CPF sob o nº 142752968.00, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 01 de junho de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 04 de junho 2014.

Nome

DENISE NAMURA

Completo:

Nome

DENISE NAMURA

Artístico:

Endereço:

12 Rue de la Mare à L'âne - 93100

Cidade:

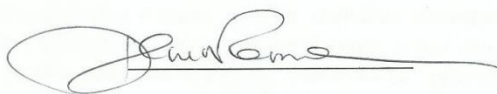
Montreuil

Estado:

FRANÇA

Telefones:

0603 222060



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Ana Maria Bottosso (nome artístico Ana Bottosso), divorciada, bailarina e professora, portadora do RG nº 17.236.036-5 e inscrita no CPF sob o nº 094.462.988-14, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 20 de outubro de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.



São Paulo, 20 de janeiro 2015.

Nome Completo: ANA MARIA BOTTOSSO

Nome Artístico: ANA BOTTOSSO

Endereço: RUA MARQUÊS DE PARANAGUÁ, 80 – apto 134 – CONSOLAÇÃO

CEP: 01303.050

Cidade: SÃO PAULO

Estado: SP

Telefones: (11)7852-8364 – (11)99992-7799



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Eduardo Tessari Coutinho, Solteiro, Professor Universitário, portador do RG nº 10.150.634-X e inscrito no CPF sob o nº 051.929.728-84, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 28 de outubro de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 23 de janeiro 2015

Nome Completo: Eduardo Tessari Coutinho

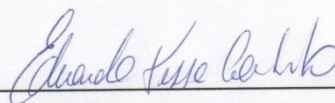
Nome Artístico: Eduardo Coutinho

Endereço: Rua Otavio Tarquinio de Sousa 1289, ap12 – Campo Belo

Cidade: São Paulo

Estado: São Paulo

Telefone: (11) 996.229.846



Eduardo Tessari Coutinho

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Sandra Boal, portador (a) do RG nº 12346029 e inscrito (a) no CPF sob o nº 048419387 pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, analisar estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretirável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 14 de janeiro de 2015 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretirável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 30 de Junho, 2014.

Nome Completo: Sandra Boal

Nome Artístico: Sandra Boal

Endereço: RUA. Dona Elisa, 150

Cidade: SP

Estado: SP

Telefones: 011- 900857711

Sandra Boal
Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu,

Dayana de Brito Oliveira Bentes, solteira, bailarina (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 49.567.013-3 e inscrito (a) no CPF sob o nº 441.104.048-43 pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini, estudante do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 13 de julho de 2015 para Bianca Soares Dorini, responsável pelo Projeto *Dança da Situação*, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 14 de julho 2015.

Nome

Dayana de Brito Oliveira Brito

Completo:

Nome

Dayana Brito

Artístico:

Endereço:

Rua Padre Inácio Siqueira, 242, Vila Nequeira

Cidade: Diadema

Estado: SP

Telefones: (11) 4077-1936 / (11) 94231-8615

Dayana de Brito O. Brito

Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Wellington Carbones, solteiro, bailarino (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 33.500.211-0 e inscrito (a) no CPF sob o nº 293.954.998-26, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini, estudante do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 13 de julho de 2015 para Bianca Soares Dorini, responsável pelo Projeto *Dança da Situação*, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.



São Paulo, 14 de Julho 2015.

Nome Wellington Carbones

Completo:

Nome Ton Carbones

Artístico:

Endereço: Av. Amaro Cavalcante de Albuquerque, 111 - apto 122 - Bloco 4

Cidade: Diaadema

Estado: SP

Telefones: 11 - 2375-2154 / 99883-8276


Assinatura

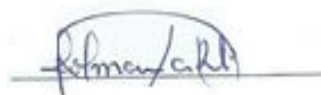
CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, José Manoel Alves Rosalino, portador do RG nº 34.605.753-X e inscrito no CPF sob o nº 300.777.428-42, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini, estudante do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 13 de julho de 2015 para Bianca Soares Dorini, responsável pelo Projeto *Dança da Situação*, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 15 de julho 2015.

Nome Completo: José Manoel Alves Rosalino
Nome Artístico: Zezinho Alves
Endereço: Rua Espiga, 277
CEP: 09970.170
Cidade: Diadema
Estado: SP
Telefones: (11) 4043-5362 / (11) 9 6878-2006



Assinatura

Apêndice 5b – Uso de imagem

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, DENISE NAMURA
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 3905.938-1 e inscrito
(a) no CPF sob o nº 14.275.2968.00, pela presente, cedo e transfiro para
Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha
imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em
qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 04 de junho 2014.

Nome DENISE NAMURA Completo:

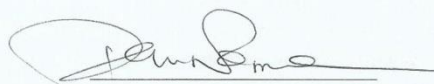
Nome DENISE NAMURA Artístico:

Endereço: 42, Rue de la mare à l'âne - 93100

Cidade: Montreuil

Estado: França

Telefones: 0603222060



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, MICHAEL BUGDAHNS - passaporte alemão C 47YC 2025
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº _____ e inscrito
 (a) no CPF sob o nº _____, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou
 não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 04 de junho 2014.

Nome MICHAEL BUGDANN Completo:

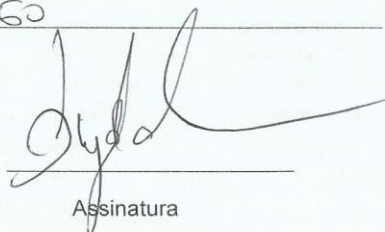
Nome MICHAEL BUGDANN Artístico:

Endereço: 42, Rue de la Mare à l'âne - 93100

Cidade: Montreuil

Estado: France

Telefones: 06 03 2220 60



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Ana Botelho
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 172360365 e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 054462988-44 pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia/Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
 não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a



responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 02 de junho 2014.

Nome Ana Maria Botteser Completo:

Nome Ana Botteser Artístico:

Endereço: R. Magnis de Bragança - 80/134

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 99992-7799



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Wellington Carbone
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 33.500211-0 e inscrito
(a) no CPF sob o nº 293.954.998-26, pela presente, cedo e transfiro para
Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha
imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em
qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de Junho 2014.

Nome Wellington Carbonez Completo:

Nome Ton Carbonez Artístico:

Endereço: Av. Amaro Cavalcante de Albuquerque, 111-

Cidade: Bixidema

Estado: SP

Telefones: 11-99883-8276


Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Rafael de Abreu Bombosa, Solteiro, Brasileiro (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 4622.565-2 e inscrito (a) no CPF sob o nº 393.982.228-22, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a



responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de Junho 2014.

Nome Rafael de Abreu Barbosa Completo:

Nome Rafael Abreu Artístico:

Endereço: Av. Senador Vitorino Freire

Cidade: Diadema

Estado: São Paulo - SP

Telefones: 9-7652-3394


Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Dellington Jomboma Silva, solteiro e bailarino
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 48.223.234-1 e inscrito
(a) no CPF sob o nº 404.229.398-03, pela presente, cedo e transfiro para
Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha
imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em
qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 3 de Junho 2014.

Nome Wellington Jankma Silva Completo:

Nome Wellington Jankma Artístico:

Endereço: Parque Serra das Estrelas, 20

Cidade: Diadema

Estado: São Paulo

Telefones: 4055-4160 e 954 787 978



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, JOSE MANUEL ALVES ROSALINO
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 34.65.753x e inscrito
(a) no CPF sob o nº 30777418-42, pela presente, cedo e transfiro para
Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas
e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a



responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome JOSÉ MANOEL ALVES ROSALINO Completo:

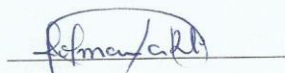
Nome ZEZINHO ALVES Artístico:

Endereço: RUA. ESPIGA, 277, CEP. 09970-170

Cidade: DIADIMA

Estado: SÃO PAULO

Telefones: (11) 4043-5362 / (11) 9-6878-2006



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Carolini Piovani Vergilio da Silva
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 27.207.181-X e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 299.323.248-76, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathy Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou
 não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de Junho 2014.

Nome CARDINI Piovani Vergilio da Silva Completo:

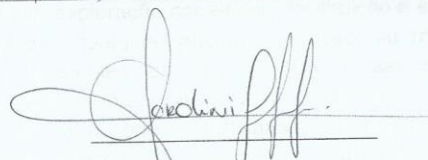
Nome CARDINI Piovani Artístico:

Endereço: Rua Sales Gomes Júnior, 156 - Rq. São Lucas

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 2154.5012 / (11) 97953.6149


Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Daniela Feres dos Santos
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 34.560.530-5 e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 311.144.608-00, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou
 não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome Daniel Jesus dos Santos Completo:

Nome Daniel Santos Artístico:

Endereço: Rua Cipetuba

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: 5835 1610 / 95460 9484

Daniel Santos

Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Samira Martins Marana
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 33962523-3 e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 342681688-50, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
 não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome Samira Martins Manana Completo:

Nome Samira Manana Artístico:

Endereço: R. Lopes de Oliveira, 496, ap 02, Barra Funda

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 953026835

Samira Manana

Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Jayana de Brito Oliveira Bastes, solteira, bailarina
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 49.567.013-3 e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 441.104.048-43, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
 não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome

Dayana de Brito Oliveira Bastos

Completo:

Nome

Dayana Brito

Artístico:

Endereço:

Rua Padre Inácio Sujeira, 242 - Vila Noqueira

Cidade:

Quidema

Estado:

SP

Telefones:

97591-7443 / 4077-1936

Dayana de Brito O. Bastos

Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Jean Valter de Jesus Oliveira

(nome, estado civil e profissão); portador (a) do RG nº 39.958.391-9 e inscrito (a) no CPF sob o nº 416.193.848/06, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome jean Vallier de Jesus Oliveira Completo:

Nome jean Vallier Artístico:

Endereço: Av. Guadalupe Vitorino Freire, 135, bloco 03 APTD 73

Cidade: Diadema

Estado: São Paulo

Telefones: 97964-8687

Jeul.

Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, MAIA ANGELA PEREIRA LIMA

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 26511313-3 e inscrito (a) no CPF sob o nº 259852318-01, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de Junho 2014.

Nome THIAB ANGELO PEREIRA LIMA Completo:

Nome THIAB LIMA Artístico:

Endereço: R: MARTIM AFONSO Nº 20

Cidade: SIABEMA

Estado: S.P.

Telefones: 9.9595 3506



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Rodrigo César Castelo Branco Dias Barros
 (nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 7289.882 e inscrito
 (a) no CPF sob o nº 063.025.074.05, pela presente, cedo e transfiro para
 Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de
 Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha
 imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio
 de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo
 Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o
 Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a)
 professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma
 integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em
 qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes,
 sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas
 sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação,
 distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa,
 sem fins lucrativos, autorizando também, conseqüentemente e universalmente,
 sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição
 da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de
 comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados,
 notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por
 assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por
 satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exibições públicas
 e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim
 como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais,
 cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior,
 podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou
 não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem
 prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
 qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
 distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação,
 edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou
 produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição,
 exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador,
 microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma
 pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/
 UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às
 opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer
 responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 03 de junho 2014.

Nome Rodrigo Cesar Castelo Branco Reis Dantas Completo:

Nome Rodrigo Castelo Branco Artístico:

Endereço: Av. Amaro Cavalcante de Albuquerque 111, apt. 122

Cidade: Riudema

Estado: SP

Telefones: (11) 97177-7711



Assinatura

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, FLOREN C. L. BARROS

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 436656929 e inscrito (a) no CPF sob o nº 317638838-17, pela presente, cedo e transfiro para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, estudantes do último ano de Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo durante o mês de Maio de 2014 para Bianca Soares Dorini e Gabriela Maia Pareto, responsáveis pelo Projeto ainda sem título, realizado junto ao Instituto de Artes/ UNESP o Trabalho de Conclusão de Curso (monografia), supervisionado pelo (a) professor (a) Kathya Maria Ayres de Godoy e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, pay per view, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo laser, home vídeo, disco, internet, em exposições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins comerciais ou não, exposições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a

responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha imagem, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes do Projeto ainda sem título de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 3 de junho 2014.

Nome FLORA CASSIO LEITE DE BARROS Completo:

Nome FLORA BARROS Artístico:

Endereço: R DE CÍCERO DE ALVARO 96

Cidade: SÃO PAULO

Estado: SP

Telefones: 999971388

Flora Cassio

Assinatura

Apêndice 6- Diários de bordo organizados em fichas

Apêndice 6 a – Diários referentes à primeira fase de ensaios

13/05/2014	Terça-feira do início da pesquisa
Aquecimento	O assistente de direção e bailarino da companhia, Tom, começa a passar exercícios de aquecimento e alongamento em roda. Ao todo são treze bailarinos durante o processo (incluindo a diretora da companhia e o assistente de direção). Fazem exercícios para trabalhar o abdômen (abdominais, prancha, etc.) e flexões. Caminham pela sala em quatro apoios e depois em dois apoios articulando o pé de forma exagerada. Iniciam uma leve corrida. Param e começam a articular partes isoladas do corpo em dezesseis tempos.
Desenvolvimento	Denise começa propondo uma caminhada de uma ponta da sala a outra, separando as partes do corpo: cotovelo, punho, cabeça... Uma parte do corpo por vez "guia" o movimento. Primeiramente todos experimentam, mas na segunda vez metade dos bailarinos assiste seus colegas realizando o exercício. O segundo exercício proposto pela coreógrafa é de manipulação em duplas: um manipula o outro sem sair do lugar, lembrando que o corpo do manipulador também deve estar envolvido no movimento. No próximo exercício, metade dos bailarinos realiza enquanto os outros assistem. Devem caminhar em linha reta como se alguém empurrasse as articulações (uma de cada vez). Michael ensina aos bailarinos a Coreografia dos Bancos. Feito isso, eles treinam outra coreografia já ensinada (Coreografia dos Gestos). O coreógrafo conta a história do sopro que não tinha corpo e coloca dois grandes papeis dourados no chão, pedindo para que um bailarino experimente os sons. Também utilizam os papéis para experimentação de cenário. Retomam a Coreografia dos Gestos e Denise corrige alguns detalhes e acrescenta movimentos a mesma.

15/05/14	
-----------------	--

	Quinta feira da ida ao CEU SP¹²⁸
Aquecimento	Ton inicia o aquecimento em roda com o “acordar o corpo” (batidas pelo corpo para despertá-lo) e movimentações pelo espaço, modificando as maneiras de caminhar, mantendo a contagem de 8 tempos entre uma modificação e outra. Propõe depois alongamento e espreguiçamento dos corpos em duplas e em grupo, caminhadas e corridas com paradas bruscas, movimentações das partes do corpo de maneira segmentada: rotação das articulações; rotação das articulações próximas, portanto pequena, e das articulações distantes, portanto ampla.
Desenvolvimento	Denise pede ao grupo de bailarinos que, um a um, avancem sem que o corpo queira ir para frente, como se algo ou alguém empurrasse o corpo para trás (oferecesse resistência). Além dessa exigência, pede para que haja tonicidade no corpo, ritmo na “cena” e expressões faciais coerentes com o percurso do corpo. Michael repassa a Coreografia dos Bancos com os bailarinos. Denise, de fora da coreografia, faz a contagem e corrige os erros apresentados, além de documentar de forma escrita a coreografia dentro da contagem, pensada sobre o compasso da música. Como maneira de preparação para a próxima coreografia, os diretores aplicam exercícios que trabalhem movimentos rápidos e lentos, expandidos e contraídos, a fim de soltar as articulações, principalmente do quadril (movimentos de água e de ar). Fazem uma espécie de laboratório com os bailarinos, pedindo a eles que se movimentem de forma caótica sobre uma música calma. Depois em dupla, que manipulem um ao outro, sendo que tanto o manipulador quanto o manipulado tivessem movimentos próprios (não enrijecidos). Cada dupla deveria apresentar, primeiro com música e depois sem, qual o resultado do laboratório ou investigação. A cada parte do processo, tanto de elaboração do movimento quanto de mostragem, os diretores mudavam as músicas. Dessa vez, a forma de documentação por parte de Denise foi a gravação das sequências apresentadas/mostradas.

¹²⁸ Demos esse nome ao dia de hoje, pois o ensaio acabou mais cedo porque a Cia tinha de fazer uma apresentação em um CEU (Centro Educacional Unificado) em São Paulo, portanto não poderiam terminar no horário acertado com Denise e Michael.

16/05/2014	Sexta-feira das proposições e criações
Aquecimento	Os bailarinos começaram com uma aula de <i>ballet</i> clássico ministrada por um professor convidado.
Desenvolvimento	Denise relembra junto aos bailarinos a Coreografia dos Gestos e em seguida eles ensaiam a coreografia nas posições corretas e sem o auxílio da Denise. Os coreógrafos ensinam aos bailarinos mais uma parte desta coreografia. Michael divide todos em 3 grupos: A, B e C. O grupo A deve fazer a coreografia normalmente, o grupo B deve repetir uma vez um gesto que o coreógrafo estabeleceu e prosseguir normalmente, já o grupo C deve repetir duas vezes o mesmo gesto e só então prosseguir com a coreografia. Os bailarinos treinam e dão continuidade à criação dos <i>duos</i> improvisados no encontro anterior. Um <i>duo</i> por vez se apresenta e após cada apresentação Michael corrige detalhes nos gestos, ritmo e expressão. Inserem os <i>duos</i> na Coreografia dos Gestos para que Denise e Michael vejam. Michael propõe um jogo: cinco bailarinos vão ouvir as sugestões de gestos da plateia e fazer um movimento abstrato utilizando o que foi ouvido como estímulo. Um sexto bailarino deve imitar todos os gestos que ver. Dois bailarinos (um deles com luvas brancas) brincam com um chapéu branco, a fim de experimentar o que pode ser levado para a Coreografia da Luz Negra. Michael e Denise colocam a gravação da história feita para o espetáculo e pedem para alguns bailarinos ilustrarem a história ao mesmo tempo em que ouvem a narração.

19/05/14	Segunda feira no teatro
Aquecimento	Denise inicia o aquecimento com os bailarinos. Com os corpos no chão, deveriam executar rolamentos, a fim de deixar sua marca no chão, pois todas as outras movimentações propostas por eles deveriam retornar às marcações dos corpos. Utilizar o chão como

	referência, como passagem para os movimentos. Denise passa ao exercício de ocupação máxima do espaço de forma linear com mudanças de nível – movimentação tônica, podendo ser ajudada com a reprodução de sons, posto que desse ritmo aos movimentos, influenciando, inclusive, na tonicidade, segundo a própria Denise. Outro exercício de aquecimento é o de trabalhar as articulações de maneira separada em uma situação na qual o corpo quer se desgrudar do chão, porém o chão o “aspira”. Para alongar, a diretora instruiu os bailarinos, em dupla, a fazer um relaxamento de coluna, alongamento da parte posterior das coxas, sempre seguindo a respiração de quem está sendo alongado. Instrução dupla a dupla para que a pessoa que está alongando puxe o foco da cena para si. Rolamento sobre o corpo do outro para finalizar o alongamento. Por fim, o grupo deveria caminhar com o quadril bem próximo do calcanhar e a planta do pé sempre encostada no chão. Cada um deveria cumprimentar quem passasse sem perder a posição para a caminhada.
Desenvolvimento	No teatro, Denise ensaia a Coreografia dos Bancos, a dos Gestos e a do Quadril, propondo limpeza e precisão nos movimentos, além de trabalhar com o subtexto que cada movimentação exige para que as coreografias obtenham o êxito esperado pelos coreógrafos. Enquanto isso, Michael se preocupa com a iluminação do espetáculo, uma vez que a intenção seja trabalhar com luz negra em determinado momento. Ainda assim auxilia Denise com os bailarinos. Depois, os diretores propõem aos bailarinos que vistam os figurinos, com partes pretas e partes brancas, para testes sob a luz negra. Por fim, o coreógrafo pede que repassem a Coreografia do Quadril.

29/05/2014	Quinta-feira dos figurinos e da luz negra
Aquecimento	Ana, diretora e bailarina da Cia, passa o aquecimento para os colegas, propondo a integração do grupo, mudanças de velocidade, movimentações conscientes dos corpos e não apenas por inércia, condução da parte do corpo a partir do toque sob diferentes atmosferas (lunar, areia movediças, etc.)

02/06/14	Segunda feira do ensaio geral parte 2
Aquecimento	Os bailarinos iniciam o aquecimento sem a presença dos coreógrafos. Cada um aquece e alonga rapidamente o que acha necessário para iniciar o trabalho.
Desenvolvimento	Enquanto os bailarinos aquecem individualmente, Denise se preocupa em fixar algumas coreografias, tais quais os solos de Zezinho e de Tom e a partitura de Samira e Daniele com o véu. Depois do aquecimento, os bailarinos retomam suas coreografias em dupla e em grupo. Michael e a assistente Pamela vão para o teatro acertar os detalhes da iluminação.

Desenvolvimento	Experimentação dos figurinos pelos bailarinos. Após as considerações necessárias a respeito dos ajustes dos figurinos, Denise e Michael preparam o teatro para o ensaio. Os bailarinos, orientados por Denise e Michael, experimentam movimentos possíveis sob a luz negra e fazem as marcações dos mesmos.

03/06/2014	Terça-feira do ensaio geral parte 3
-------------------	--

Aquecimento	
Desenvolvimento	Em roda, conversam sobre as cenas e as posições de cada bailarino nas mesmas. Os bailarinos ensaiam a Coreografia da Luz Negra com todos os adereços que serão utilizados na apresentação, primeiramente com a contagem da Denise e depois somente com a música.

04/06/14	Quarta feira da pré-estreia
Aquecimento	
Desenvolvimento	Pré-apresentação: Denise e Michael acertam os detalhes finais, sendo Denise encarregada de ensaiar pela última vez as coreografias com os bailarinos e Michael de alinhar a trilha sonora nas coreografias. Apresentação: Denise assiste e grava a apresentação sob o ponto de vista do público. Michael, Ana e Pamela operam a iluminação e a trilha sonora durante o espetáculo. Pós-apresentação: os diretores conversam com os bailarinos a respeito dos acertos e falhas do espetáculo, reiterando entradas, marcações e partituras para as próximas apresentações.

Apêndice 6 b – Diários referentes à segunda fase de ensaios

14/10/2014	Terça feira do reencontro (geral) ¹²⁹
Aquecimento ¹³⁰	Ana inicia com aquecimento coletivo e utilizou uma pequena coreografia para finalizá-lo.
Desenvolvimento	O grupo inicia o trabalho com a Coreografia dos Gestos. Os coreógrafos corrigem inclusive detalhes de angulação e intenções de cada gesto/movimento. Denise propõe que fizessem exercícios para se apropriarem e lança uma questão e uma afirmação aos bailarinos: “Como faz pra deixar o movimento preenchido?” e “Não é movimentação naturalista/realista, é estetizada, mas é preciso que seja natural”. Sugere também quebras no fluxo e encadeamento das movimentações para que as intenções sejam intensificadas, além de exigir que façam como se fizessem pela primeira vez, com o frescor e a novidade.

16/10/2014	Quinta-feira do geral 3
Aquecimento	Ana inicia o alongamento com o grupo, seguido de um aquecimento.
Desenvolvimento	Os bailarinos dançam a coreografia do quadril, Denise e Michael assistem e corrigem alguns movimentos. Em seguida, o mesmo acontece com a coreografia da luz negra e os coreógrafos comentam posicionamentos e ritmos errados, ressaltando que ao assistirem o vídeo de apresentações da Mão do Meio realizadas no Brasil no período em encontravam-se na França, tais erros também foram notados. A coreografia do chapéu também foi passada e corrigida principalmente por Michael Por fim, Michael, Denise e Zezinho se reúnem para criar a cena que precede a coreografia do quadril.

¹²⁹ Denise e Michael reiniciaram o trabalho de acerto das coreografias, iniciado na França durante o período que a Cia de Danças esteve por lá para apresentação de *La vie en rose*??? no mês de junho. Michael trabalhou sobre as novas marcações e entradas das músicas.

¹³⁰ Não conseguimos observar bem o aquecimento, pois estávamos coversando com Denise a respeito da ausência de dois bailarinos na Cia, entre outros assuntos.

20/10/2014	Segunda feira do último geral
Aquecimento	Denise inicia o alongamento e o aquecimento com os bailarinos: exercícios de expansão dos corpos (com condução da mão) com mudanças rítmicas e repetições, o que implica em maior dinamismo nas movimentações. Segue com exercícios de condução da cabeça, rotação da articulação dos ombros em 8 tempos e dos cotovelos, sendo o movimento iniciado pela articulação. Exercícios da Lua Cheia/Minguante: Denise demonstra como se faz a lua cheia e a minguante – na lua cheia é preciso dobrar os joelhos e “abraçar” uma bola grande imaginária, enchendo as bochechas de ar. Já na lua minguante, que é esbelta, é preciso esvaziar as bochechas de ar, elevando o corpo e as mãos, inclinándolo para um dos lados (fazer uma curva com o corpo). Exercício de ativação dos pés, rotação do quadril e alongamento das coxas e virilha. Exercício para treinar as expressões faciais: duas fileiras, uma de frente para a outra. Os bailarinos devem falar uma frase qualquer (uma frase para cada fileira) com as intenções da fala no rosto. Depois que falam, devem suspender por um momento, mantendo a expressão para que os outros a vejam. Denise pede a eles que exagerem nas expressões.
Desenvolvimento	Iniciam o ensaio com a Coreografia do Sopro e seguem até a última coreografia do espetáculo. Após o almoço, retomam todas as coreografias na ordem do espetáculo, porém dentro da sala de ensaio e sem a luz negra.

Apêndice 7 – Quadro 1: construção das perguntas fechadas

SUJEITOS DA PESQUISA	OBSERVAÇÕES	QUESTÕES	OBJETIVOS
DAYANA	- É estagiária da Cia de Danças de Diadema. - Nunca havia trabalhado com Denise e Michael. - Ingressou o corpo de bailarinos do espetáculo após as pré-estreias (saída de Flora).	1) Você considera o trabalho da Denise de Micha diferente? Se sim, em que? Se não, por quê? 2) Considerando que o termo “apropriação” assumisse nesse estudo caráter temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, caráter permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha. 3) Você enxerga se houve no resultado final da obra <i>A Mão do Meio</i> uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.	> Verificar se a bailarina enxerga elementos que tornam diferenciada a linguagem trabalhada pelos coreógrafos? > Verificar como a bailarina se enxerga com relação à linguagem? > Verificar se a bailarina consegue apreender a obra como um todo com relação à poética e à estética da obra?

ZEZINHO	- É bailarino da Cia de Danças de Diadema. - Já havia trabalhado com Denise e Michael no espetáculo <i>La Vie en Rose</i>??? (2009). - É o bailarino que os coreógrafos consideram mais próximo da linguagem estético-expressiva.	1) Você considera o trabalho da Denise de Michael diferente? Se sim, em que? Se não, por quê? 2) Considerando que o termo “apropriação” assumisse nesse estudo caráter temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, caráter permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha. 3) Você enxerga se houve no resultado final da obra <i>A Mão do Meio</i> uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.	> Verificar se o bailarino enxerga elementos que tornam diferenciada a linguagem trabalhada pelos coreógrafos? > Verificar como o bailarino se enxerga com relação à linguagem? > Verificar se o bailarino consegue apreender a obra como um todo com relação à poética e à estética da obra?
----------------	--	--	---

TON	- É o assistente de direção da Cia de Danças de Diadema. Sua posição dentro da Cia. é relevante, pois como a diretora Ana Bottosso esteve ausente durante o processo de transmissão, Tom é “encarregado” de dirigir e coordenar o grupo quanto à coreografia quando Denise e Michael não estiverem à frente do processo. - Já havia trabalhado com Denise e Michael no espetáculo <i>La Vie en Rose</i>??? (2009).	1) Você considera o trabalho da Denise de Micha diferente? Se sim, em que? Se não, por quê? 2) Considerando que o termo “apropriação” assumisse nesse estudo caráter temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, caráter permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha. 3) Você enxerga se houve no resultado final da obra <i>A Mão do Meio</i> uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.	> Verificar se o bailarino enxerga elementos que tornam diferenciada a linguagem trabalhada pelos coreógrafos? > Verificar como o bailarino se enxerga com relação à linguagem? > Verificar se o bailarino consegue apreender a obra como um todo com relação à poética e à estética da obra?
------------	--	--	---

Apêndice 8 – Quadro 2: questões fechadas – termos em destaque

1) Você considera o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. <<à fleur de peau>>) diferente?	
TON	Acho! É diferente. É uma linguagem diferente. Eles têm um estudo há muito tempo relacionado com a mímica, então é bem diferente do trabalho que a gente tem com a Cia. de Danças de Diadema. A Cia. trabalha bastante com o movimento partindo do gestual e do gestual partimos para a “dancificação” dele e o contrário também – da dança partimos para o gestual – e assim por diante, mas eles utilizam o gestual de uma maneira diferente, que é consequência dessa técnica da mímica e que transpuseram para a dança. Até a Denise fala que coçar a cabeça, por exemplo, seria só coçar a cabeça se não fosse colocada na música. Então, esse “item” de colocar todos os gestos na música eu acho que seja uma particularidade bem grande deles e que assume um caráter bem semelhante ao trabalhado na Cia., mas é direcionado de uma maneira bem específica que eu conheça somente partindo deles. Identifica com o trabalho da Cia., mas não é semelhante. Está em um lugar parecido, mas não tem nada de semelhante.
DAYANA	Sem dúvida! É completamente diferente, porque esse trabalho deles veio da mímica, eles têm uma pesquisa muito mais teatral, muito mais para o lado da mímica – na verdade esse é o foco do trabalho deles – e trazer isso para a Cia. de Danças de Diadema é completamente diferente do que estamos acostumados a fazer, porque por mais que todos os espetáculos sejam concebidos por meio de processos e pesquisas, nunca foram para esse lado do teatro ou da mímica. Tanto que eles traziam alguns exercícios que eram muito específicos, alguns “toques”, como “Olha, isso é da mímica” ou “Isso é do clown”, então era bem diferente e acrescentou demais.
ZÉZINHO	Diferente em todos os sentidos! No sentido de respeito com o corpo que se empresta para o trabalho; na humildade e simplicidade em que se é explorado o corpo para a realização do trabalho; na direção artística que enquanto trabalha a criação, educa o artista para a obra deles.
2) Considerando o termo “apropriação” como temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha.	

TON	Difícil essa questão, porque são duas vertentes bem complexas. Eu acredito que tenha havido uma apropriação para fins da apresentação da obra, principalmente dentro de uma Cia. que temos um trabalho de repertório, então eu diria que a gente se apropria desse trabalho, da movimentação deles para o trabalho específico, mas não teria uma incorporação, por conta dessa pesquisa deles e acredito que seria raso da minha parte dizer que a gente incorporou a linguagem, tendo em vista o pouco período de tempo que tivemos com a presença de Denise e Michael aqui; que já incorporamos essa técnica e que estamos aptos a reverberá-la. Não, penso que seja uma apropriação e a apropriação acontece sem muita dificuldade por conta dessa identificação com o trabalho da Cia., que também trabalha, dentro da dança contemporânea, com alguns conceitos do teatro e isso ajuda para que a gente se aprimore ainda mais nesse trabalho, desenvolvendo exercícios ou até mesmo reproduzindo exercícios que foram trabalhados com a gente enquanto os coreógrafos estiveram aqui. Mas seria somente apropriação.
DAYANA	Eu acho que é um misto das duas coisas, porém digamos que 75% de apropriação e o restante de incorporação. Você acaba levando, de todo trabalho, coisas para sua vida. Não tem como dizer que só fez aquilo para aquele trabalho e não se deixar envolver. Tudo fica: do Paranoia fica alguma coisa, do Crendices fica alguma coisa, do A Mão do Meio [...] De repente uma forma de olhar para as pessoas, de ver os gestos das pessoas e isso muda no seu dia a dia. Até mesmo algumas reações você se pega raciocinando sobre elas. Enfim, acredito que seja maior parcela de apropriação – introjetar essa linguagem e colocá-la em cena – porém todo resquício fica.
ZÉZINHO	Acho que o trabalho deles não se apropria e depois de incorpora. Eles nos preparam tão bem para a temática do trabalho coreográfico que nos sentimos a vontade para realizar a obra, apropriando, incorporando e preenchido de sentimentos que nos são solicitados.

3) Você enxerga se houve no resultado final da obra A Mão do Meio uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.

TON	Por ter trabalhado com eles no <i>La Vie</i>, eu já sabia que a Denise e o Michael tinham esse trabalho nesse sentido do literal. Eles querem contar que a pessoa vai atravessar a rua e sofrer uma queda, eles vão contar literalmente isso, eles vão colocar dança nessa situação, mas vão contar de maneira literal. Eu não os vejo abrindo espaço para uma possível abstração, não existe muito esse lugar. Então, dentro de <i>A Mão do Meio</i>, eu penso que, às vezes, não era tão necessária a narração, porque nós bailarinos contamos bastante a história com os nossos corpos sem a narração. Por considerar a história muito lúdica e criativa, talvez se não houvesse dança a história também fosse interessante somente contada. Talvez se um contador de histórias a contasse, ela fosse assimilada da mesma maneira. Mas, dentro do espetáculo, creio que a narração acrescenta em algumas cenas, mas em outras seja redundante, ou seja, esteja dizendo a mesma coisa que nós. Penso que entre um pouco nesse lugar. Existem cenas que abrem um pouco para o lírico/abstrato, mas que muitas vezes o texto bloqueie a “viagem” do espectador enquanto frui a obra, como por exemplo a Cena do Braço sem Fim. E ainda se tratando de um espetáculo infantil, se tivesse um pouquinho mais de abertura, pudesse ser mais interessante.
DAYANA	Sim, é possível enxergar, tanto pelo fato de já ter sido público e bailarina dessa mesma obra, porque antes de dançar eu assisti várias vezes, assisti os ensaios e tudo mais. Depois, quando eu precisei assumir o papel de bailarina, ficou mais claro ainda. Eu tenho a visão de que essa estética fica mais clara, porque quando você sai do papel de público e assume o de bailarina, você executa o trabalho já imbuída do que viu. Então, aquela estética que você viu enquanto público, se mostra com mais força quando dançada. É mais fácil de ser feito quando já se esteve nesse papel de público, pois você acaba gravando aquilo que foi mais interessante e entendendo aonde os coreógrafos querem chegar. Acredito que todos devessem passar uma vez por essa experiência de se sentar e ver e depois refletir a maneira com a qual está se colocando dentro desse processo ou dessa obra.
ZÉZINHO	Sim. Apesar de ainda haver alguns ajustes a serem feitos, essa proposta dos coreógrafos, como de praxe, traduziu a narrativa e a estética. Digo isso pelos “bate-papos” realizados após a apresentação do trabalho, nos quais o público, extasiado, fala muito sobre a narrativa e a estética.

Apêndice 9 – Quadro 3: questões fechadas – destaque dos termos recorrentes

1) Você considera o trabalho de Denise Namura e Michael Bugdahn (Cie. <<à fleur de peau>>) diferente?	
TON	Acho! É diferente. É uma linguagem diferente. Eles têm um estudo há muito tempo relacionado com a mímica, então é bem diferente do trabalho que a gente tem com a Cia. de Danças de Diadema. A Cia. trabalha bastante com o movimento partindo do gestual e do gestual partimos para a “dancificação” dele e o contrário também – da dança partimos para o gestual – e assim por diante, mas eles utilizam o gestual de uma maneira diferente, que é consequência dessa técnica da mímica e que transpuseram para a dança. Até a Denise fala que coçar a cabeça, por exemplo, seria só coçar a cabeça se não fosse colocada na música. Então, esse “item” de colocar todos os gestos na música eu acho que seja uma particularidade bem grande deles e que assume um caráter bem semelhante ao trabalhado na Cia., mas é direcionado de uma maneira bem específica que eu conheça somente partindo deles. Identifica com o trabalho da Cia., mas não é semelhante. Está em um lugar parecido, mas não tem nada de semelhante.
DAYANA	Sem dúvida! É completamente diferente, porque esse trabalho deles veio da mímica, eles têm uma pesquisa muito mais teatral, muito mais para o lado da mímica – na verdade esse é o foco do trabalho deles – e trazer isso para a Cia. de Danças de Diadema é completamente diferente do que estamos acostumados a fazer, porque por mais que todos os espetáculos sejam concebidos por meio de processos e pesquisas, nunca foram para esse lado do teatro ou da mímica. Tanto que eles traziam alguns exercícios que eram muito específicos, alguns “toques”, como “Olha, isso é da mímica” ou “Isso é do clown”, então era bem diferente e acrescentou demais.
ZÉZINHO	Diferente em todos os sentidos! No sentido de respeito com o corpo que se empresta para o trabalho; na humildade e simplicidade em que se é explorado o corpo para a realização do trabalho deles; na direção artística que enquanto trabalha a criação, educa o artista para a obra.
2) Considerando o termo “apropriação” como temporário, relacionado com a apresentação da obra e o termo “incorporação”, permanente, relacionado à reverberação independente da apresentação da obra, você acredita ter se apropriado ou se incorporado da linguagem artística desenvolvida por Denise e Michael? Fale sobre sua escolha.	

TON	Difícil essa questão, porque são duas vertentes bem complexas. Eu acredito que tenha havido uma apropriação para fins da apresentação da obra, principalmente dentro de uma Cia. que temos um trabalho de repertório, então eu diria que a gente se apropria desse trabalho, da movimentação deles para o trabalho específico, mas não teria uma incorporação, por conta dessa pesquisa deles e acredito que seria raso da minha parte dizer que a gente incorporou a linguagem, tendo em vista o pouco período de tempo que tivemos com a presença de Denise e Michael aqui; que já incorporamos essa técnica e que estamos aptos a reverberá-la. Não, penso que seja uma apropriação e a apropriação acontece sem muita dificuldade por conta dessa identificação com o trabalho da Cia., que também trabalha, dentro da dança contemporânea, com alguns conceitos do teatro e isso ajuda para que a gente se aprimore ainda mais nesse trabalho, desenvolvendo exercícios ou até mesmo reproduzindo exercícios que foram trabalhados com a gente enquanto os coreógrafos estiveram aqui. Mas seria somente apropriação.
DAYANA	Eu acho que é um misto das duas coisas, porém digamos que 75% de apropriação e o restante de incorporação. Você acaba levando, de todo trabalho, coisas para sua vida. Não tem como dizer que só fez aquilo para aquele trabalho e não se deixar envolver. Tudo fica: do <i>Paranoia</i> fica alguma coisa, do <i>Crendices</i> fica alguma coisa, do <i>A Mão do Meio</i> [...] De repente uma forma de olhar para as pessoas, de ver os gestos das pessoas e isso muda no seu dia a dia. Até mesmo algumas reações você se pega raciocinando sobre elas. Enfim, acredito que seja maior parcela de apropriação – introjetar essa linguagem e colocá-la em cena – porém todo resquício fica.
ZÉZINHO	Acho que o trabalho deles não se apropria e depois de incorpora. Eles nos preparam tão bem para a temática do trabalho coreográfico que nos sentimos a vontade para realizar a obra, apropriando, incorporando e preenchido de sentimentos que nos são solicitados.

3) Você enxerga se houve no resultado final da obra *A Mão do Meio* uma estética que traduzisse a narrativa proposta pelos coreógrafos? Explique.

TON	Por ter trabalhado com eles no <i>La Vie</i>, eu já sabia que a Denise e o Michael tinham esse trabalho nesse sentido do literal. Eles querem contar que a pessoa vai atravessar a rua e sofrer uma queda, eles vão contar literalmente isso, eles vão colocar dança nessa situação, mas vão contar de maneira literal. Eu não os vejo abrindo espaço para uma possível abstração, não existe muito esse lugar. Então, dentro de <i>A Mão do Meio</i>, eu penso que, às vezes, não era tão necessária a narração, porque nós bailarinos contamos bastante a história com os nossos corpos sem a narração. Por considerar a história muito lúdica e criativa, talvez se não houvesse dança a história também fosse interessante somente contada. Talvez se um contador de histórias a contasse, ela fosse assimilada da mesma maneira. Mas, dentro do espetáculo, creio que a narração acrescenta em algumas cenas, mas em outras seja redundante, ou seja, esteja dizendo a mesma coisa que nós. Penso que entre um pouco nesse lugar. Existem cenas que abrem um pouco para o lírico/abstrato, mas que muitas vezes o texto bloqueie a “viagem” do espectador enquanto frui a obra, como por exemplo a Cena do Braço sem Fim. E ainda se tratando de um espetáculo infantil, se tivesse um pouquinho mais de abertura, pudesse ser mais interessante.
DAYANA	Sim, é possível enxergar, tanto pelo fato de já ter sido público e bailarina dessa mesma obra, porque antes de dançar eu assisti várias vezes, assisti os ensaios e tudo mais. Depois, quando eu precisei assumir o papel de bailarina, ficou mais claro ainda. Eu tenho a visão de que essa estética fica mais clara, porque quando você sai do papel de público e assume o de bailarina, você executa o trabalho já imbuída do que viu. Então, aquela estética que você viu enquanto público, se mostra com mais força quando dançada. É mais fácil de ser feito quando já se esteve nesse papel de público, pois você acaba gravando aquilo que foi mais interessante e entendendo aonde os coreógrafos querem chegar. Acredito que todos devessem passar uma vez por essa experiência de se sentar e ver e depois refletir a maneira com a qual está se colocando dentro desse processo ou dessa obra.
ZÉZINHO	Sim. Apesar de ainda haver alguns ajustes a serem feitos, essa proposta dos coreógrafos, como de praxe, traduziu a narrativa e a estética. Digo isso pelos “bate-papos” realizados após a apresentação do trabalho, nos quais o público, extasiado, fala muito sobre a narrativa e a estética.

Apêndice 10 - Quadro 4 – análise preliminar das questões complementares – termos em destaque

Apêndice 10 a – Dayana

1) Você consegue me dizer alguns elementos específicos que sejam da linguagem deles?

O próprio **jogo de expressões**, por exemplo, da primeira cena. Tem essa questão das **expressões, que não são tão naturais – do dia a dia – e que não são caricatas**. É um misto das duas coisas. Tinha uma coisa que ela [Denise] falava que era o **natural estilizado: era o mais natural possível, só que estilizado**. Mas ela [Denise] sempre falava: “Cuidado para não ir para o caricato”. Isso foi o que mais deu trabalho, foi o que a gente mais teve de pesquisar. Achar esse meio-termo era **o que era mais específico da técnica**, por exemplo, **da mímica**, que é reproduzir aquilo que é a vida, mas com um “toquezinho”.

2) Você acha que você teve dificuldades em algum momento da execução [da obra]?

Sim, justamente pelo fato de ser **uma coisa nova, o natural e o caricato** e ficar meio sem saber para onde ir. A dificuldade foi essa e não só minha, mas do elenco em geral. Mas **com os ensaios, com as pesquisas, com os exercícios nós fomos nos adequando e nos encaixando**.

3 a) Quando você diz “estudar”, você quer dizer trazer alguma referência de fora do processo ou em meio ao processo diário com os coreógrafos?

Em meio a **esse processo com eles**. Nós fazíamos e ela [Denise] vinha e **nos corrigia**: “Não é por aqui” ou “Tenta pensar dessa forma” ou “Tenta trazer tal emoção”, que é o chamado **subtexto: colocar um motivo para cada expressão**, não somente fazer “a cara”, mas pensar em um susto de verdade. **Tentar trazer esses subtextos com essas orientações que ela dava** – nesse sentido de estudo e isso sempre foi muito rico.

3 b) Até porque esse processo foi muito rápido, ainda mais para você; acredito que tenha sido mais difícil porque você acabou vendo o processo de fora (como papel de espectadora) e quando teve de entrar, entrou de vez.

Eu tinha de ser espectadora e bailarina ao mesmo tempo enquanto estava observando. Era um “de fora *pero no mucho*”. Depois que a Flora saiu, eu tive duas semanas para me preparar para a estreia. Os coreógrafos estavam aqui para a estreia e eles comentaram no primeiro ensaio geral no palco: “É claro que a gente não vai olhar para ninguém, só para a Dayana que está estreando”.

4) Você já viu outros trabalhos de Denise e Michael? Se sim, você consegue fazer algum paralelo entre eles?

Sim. Eu vi também antes de dançar o *La Vie en Rose*???, que também bebe dessa fonte, porém em proporções menores, mesmo porque se trata de outro tema, de outro público, mas existe sim uma característica comum a todos esses trabalhos, inclusive dos trabalhos deles enquanto Cie., que é, por exemplo, a fala em cena, a mímica e todos eles com uma “pitadinha” de humor. É a linha deles de trabalho, que é lindo!

Apêndice 10 b – Ton

1) Ao mencionar os conceitos do teatro, você consegue identificar e nomear quais são os mais utilizados quando vocês estão em trabalho com a Denise e Michael? Considerando também que você esteve em processo com eles no *La Vie en Rose*???, é possível identificar algo que seja próprio da linguagem deles?

É difícil nomeá-los, porque a **arte contemporânea** está caminhando para tantos lados e **cada grupo foi desenvolvendo linguagens** que a gente, às vezes, perde um pouco a referência de o que é uma **técnica “fria”**, podemos dizer assim. Mas eu **percebo, sim, muitas coisas que são deles**. Não sei se eu conseguiria apontar ou identificar, mas apontando uma coisa que eu não sei se eu poderia dizer que é deles de fato é **como eles vivenciam e deixam presente qualquer gesto**. E isso é muito claro, pois **por mais que eles estejam reproduzindo** alguma coreografia, você percebe que **aquela coreografia aconteceu ali**, naquele momento. Se a gente pedir para que **eles repitam, provavelmente será diferente** – **você não terá a mesma sensação e eles também não terão** e, por isso, reproduzirão de outra maneira. Então, eu acredito que **a especialidade, o lugar especial do trabalho deles é que eles provocam muito essa presença**. Presença também é uma palavra tão cheia de possibilidades, mas eu digo **presença nesse sentido de que ela acontece ali, então você precisa estar entregue àquele lugar**. **Você não consegue, e isso é um ponto bem específico do trabalho deles, executar uma coreografia deles se você não estiver presente, se o seu corpo, mente e intenção não estiverem direcionados àquilo que está sendo feito**. Você não consegue fazer a movimentação deles pensando na conta que tem para pagar. Se você pensar na conta que tem para pagar, você se perde dentro do trabalho. Isso, então, é uma característica que eu acho muito rica; que **tanto eles como artistas executam dessa maneira quanto como coreógrafos provocam para que a gente também execute assim, que esteja presente; que o movimento tenha intenção, mas que não seja uma intenção engessada: um coçar de cabeça nunca será igual**. Um dos dias eu vou pensar em uma coisa, portanto minha expressão será assim e que levará ao corpo uma movimentação com tal intenção, no outro dia eu penso em outra coisa e assim por diante. E é isso, eles têm **uma coreografia de expressões: existe uma expressão facial além de uma expressão corporal, além da presença [...]**. Então, isso é muito rico e eu **acredito que seja muito teatral** também. Eu estudei um pouco de teatro, comecei como ator e sei que o ator não consegue estar ali na obra presente sem realmente estar, se estiver pensando em outra coisa.

2) Considerando a sua fala, você já se viu em algum espetáculo executando o movimento pensando em outra coisa, e mesmo assim conseguiu executar?

Eu consegui reproduzir, mas executar, que é rico de todas as possibilidades, não. Mesmo dentro do trabalho da Cia. a gente fala muito sobre presença e cobra bastante isso – de você enquanto bailarino estar voltado totalmente para o trabalho. Mas é possível sim. Nós somos humanos e temos várias coisas na cabeça. Às vezes acontece um barulho na coxa e a gente imagina que possa ser uma queda ou um acidente, então a gente está na cena reproduzindo a coreografia e prestando atenção na coxa. Penso que a gente entra no campo da reprodução. Acho que a execução é um pouquinho mais sublime, mais completa, plena. Não sei. Creio que o bailarino tenha esses dois perfis: tanto o de reproduzir quanto o que a gente chama de bailarino-intérprete, que está ali, “comprou” a história, a absorveu e realizou o trabalho.

3) Em algum momento enquanto vocês estavam no processo de criação ou até mesmo nos momentos de ensaio, você sentiu dificuldades em relação às coreografias?

Quase todo tempo! Porque era uma nova coreografia e por mais que o trabalho da Denise e do Michael seja humano, não tem uma participação direta do intérprete na criação. Então o repertório da coreografia é de fato deles, eles que trazem a movimentação toda. Para um bailarino, é normal aprender uma coreografia, mas nós temos uma dificuldade com os dois porque eles não gostam de ver a gente aprendendo a coreografia e somente; a gente já tem que executar a coreografia, então a gente já tinha que aplicar aquela movimentação que eles passaram com as intenções. Se a gente não fizesse com as intenções, eles nos cobravam isso. E para fazer a nova movimentação com as intenções era difícil, porque você não decorou ainda. Tinha essa “chave no cérebro”, a dificuldade era essa, de decorar a coreografia. A gente assimilava e por um momento ela tinha que vir à memória para a gente poder resgatar, mas esse processo todo, simultâneo com a presença, com executar a história era muito difícil.

4 a) Por ter trabalhado anteriormente no *La Vie en Rose*???, você acredita que tenha colaborado para o trabalho em *A Mão do Meio*?

Os trabalhos em si são bem diferentes, inclusive de qualidades de movimentação: *A Mão do Meio* é muito gestual, enquanto que o *La Vie*, apesar de ter o gestual, eles pediram algumas movimentações nossas. Teve uma participação um pouco maior nesse sentido. O que facilitou um pouco para essa segunda montagem é que a gente já entendia como que os coreógrafos pensam, então essa dificuldade de decorar a coreografia já com as expressões, já vivenciando, quem havia vivenciado a primeira montagem já sabia que seria assim. Nós acabamos não sofrendo tanto quanto aqueles que estavam tendo

o primeiro contato com eles. Porque por mais que o bailarino tenha aulas todos os dias, esse momento de assimilar quando vem outro profissional e te propõe um novo jeito de pensar a dança é complicado. Porém, apesar de ter vivenciado a montagem do *La Vie*, essa também foi uma montagem ímpar, porque estava voltada a outro tipo de público e pelo tempo passado entre uma e outra montagens. Infelizmente não permanecemos vivenciando a técnica deles nesse período de 5 anos, então teve um momento de reaprendizagem também.

4 b) Essa característica você enxerga somente em *A Mão do Meio* ou em outras obras também?

Não, no *La Vie*, por exemplo, eu não enxergava. O *La Vie* também tem inserção de texto, de pequenas frases que resumem uma situação e que te fazem refletir posteriormente à cena vista, dando abertura à leitura de cada espectador no momento da cena. Um texto um pouco mais aberto, como no *La Vie* é um pouco mais interessante, porque eu não te afirmo. De repente eu estou falando sobre a cor verde e aí vem uma placa escrito “verde”. Então, é um pouco nesse sentido que eu penso que *A Mão do Meio* é bastante afirmativa. Não sei se esse pensamento é porque era um infantil, o que eu acho que até seria o oposto, pois a imaginação da criança é muito mais veloz que as explicações e que nós, cheios de conceitos e pré-conceitos, mas é um pouco essa a sensação que eu tenho.

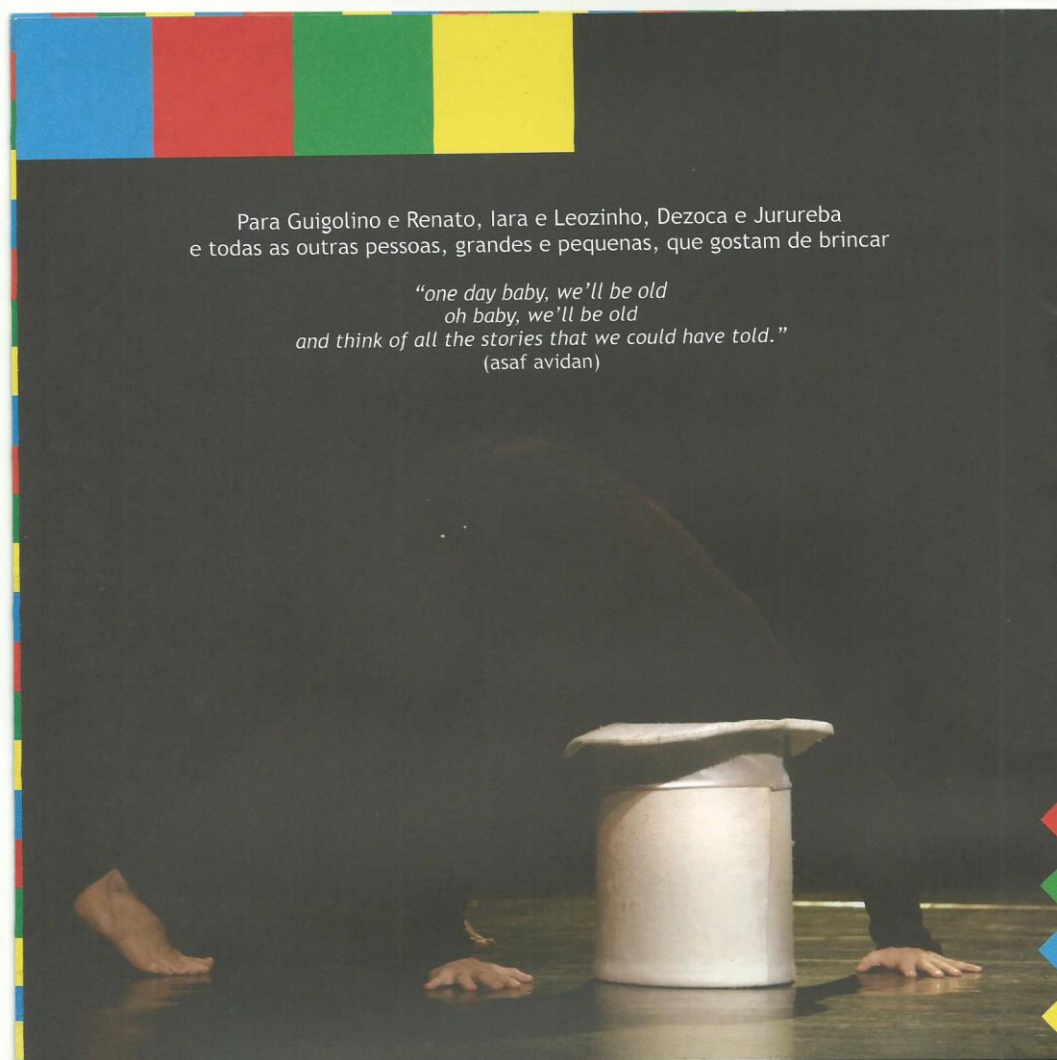
5) Você já viu outros trabalhos de Denise e Michael? Se sim, você consegue fazer algum paralelo entre eles?

Sim, inclusive interpretados por eles e por outras Cias. Eu vi ao vivo o *Como se não coubesse no peito* que eles montaram para o Balé da Cidade de São Paulo e vi por vídeo o *Talvez sonhar* do Cisne Negro. Deles eu vi *Un ange passe-passe* e outros que eles fizeram no SESC Pinheiros em 2014. A relação é somente pela qualidade de movimento, que eles têm esse trabalho com o gestual e para eles a expressão dança junto. Essa é a semelhança. É a identidade deles. Identidade é uma ótima palavra. A identidade do trabalho da Denise e do Michael é essa. Por mais que seja a Cia. de Danças de Diadema ou o Balé da Cidade ou o Cisne Negro ou eles mesmos, a gente percebe essa identidade. Nesse momento existem as apropriações pelas companhias de fora e incorporação por eles.

ANEXOS

Anexo 1 - Programa do espetáculo *A Mão do Meio – Sinfonia Lúdica*





Vocês já viram um braço sem fim?

E um gesto pudim? Não, né? Aqui vão ver.
Uma gravata pode dançar sozinha?

Será que alguém
tem uma mão do meio?

Vocês acham que não, né?
Mas, na verdade, todos nós
temos uma, basta procurá-la.

Uma história de gestos...
Este espetáculo mostra a
fabulosa aventura de uma
mão que, fascinada por
movimentos, parte à
descoberta do corpo.

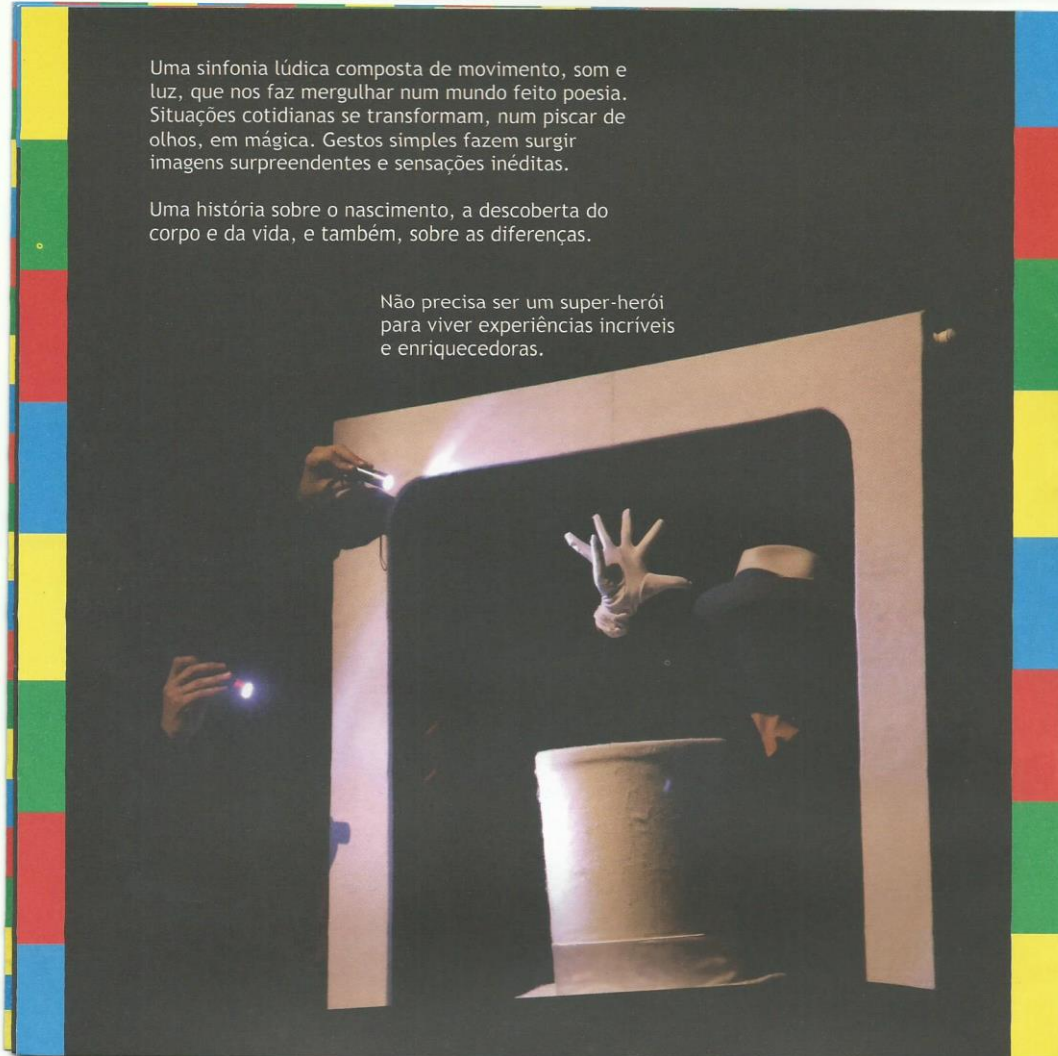
Pouco a pouco se torna uma
verdadeira colecionadora de gestos.
Na sua viagem encontra uma perna bamba, um pé pipoca
e um chapéu que anda sozinho.
Também brinca com, pelo menos, uns mil dedinhos do pé.
Juntos descobrirão o corpo e suas maravilhas.



Uma sinfonia lúdica composta de movimento, som e luz, que nos faz mergulhar num mundo feito poesia. Situações cotidianas se transformam, num piscar de olhos, em mágica. Gestos simples fazem surgir imagens surpreendentes e sensações inéditas.

Uma história sobre o nascimento, a descoberta do corpo e da vida, e também, sobre as diferenças.

Não precisa ser um super-herói para viver experiências incríveis e enriquecedoras.



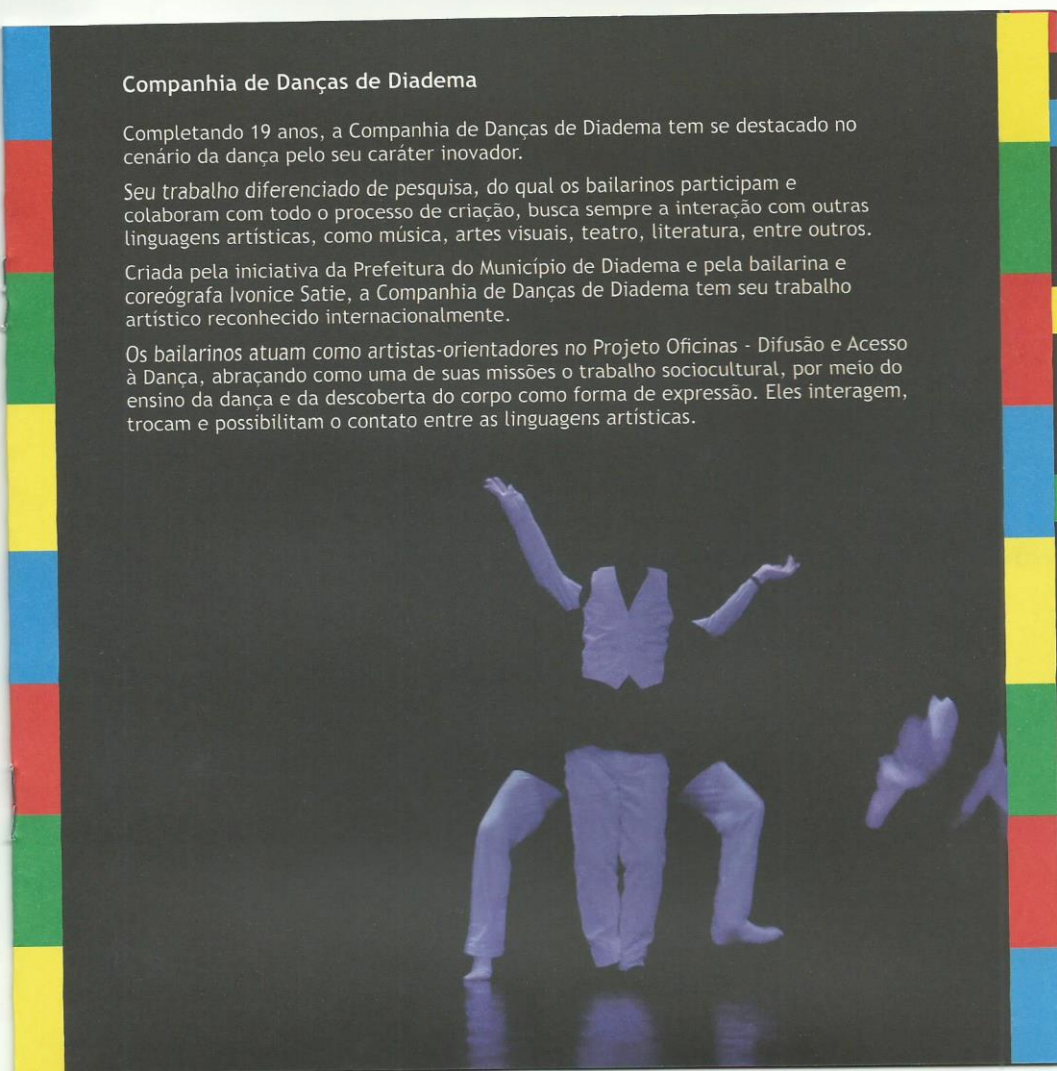
Companhia de Danças de Diadema

Completando 19 anos, a Companhia de Danças de Diadema tem se destacado no cenário da dança pelo seu caráter inovador.

Seu trabalho diferenciado de pesquisa, do qual os bailarinos participam e colaboram com todo o processo de criação, busca sempre a interação com outras linguagens artísticas, como música, artes visuais, teatro, literatura, entre outros.

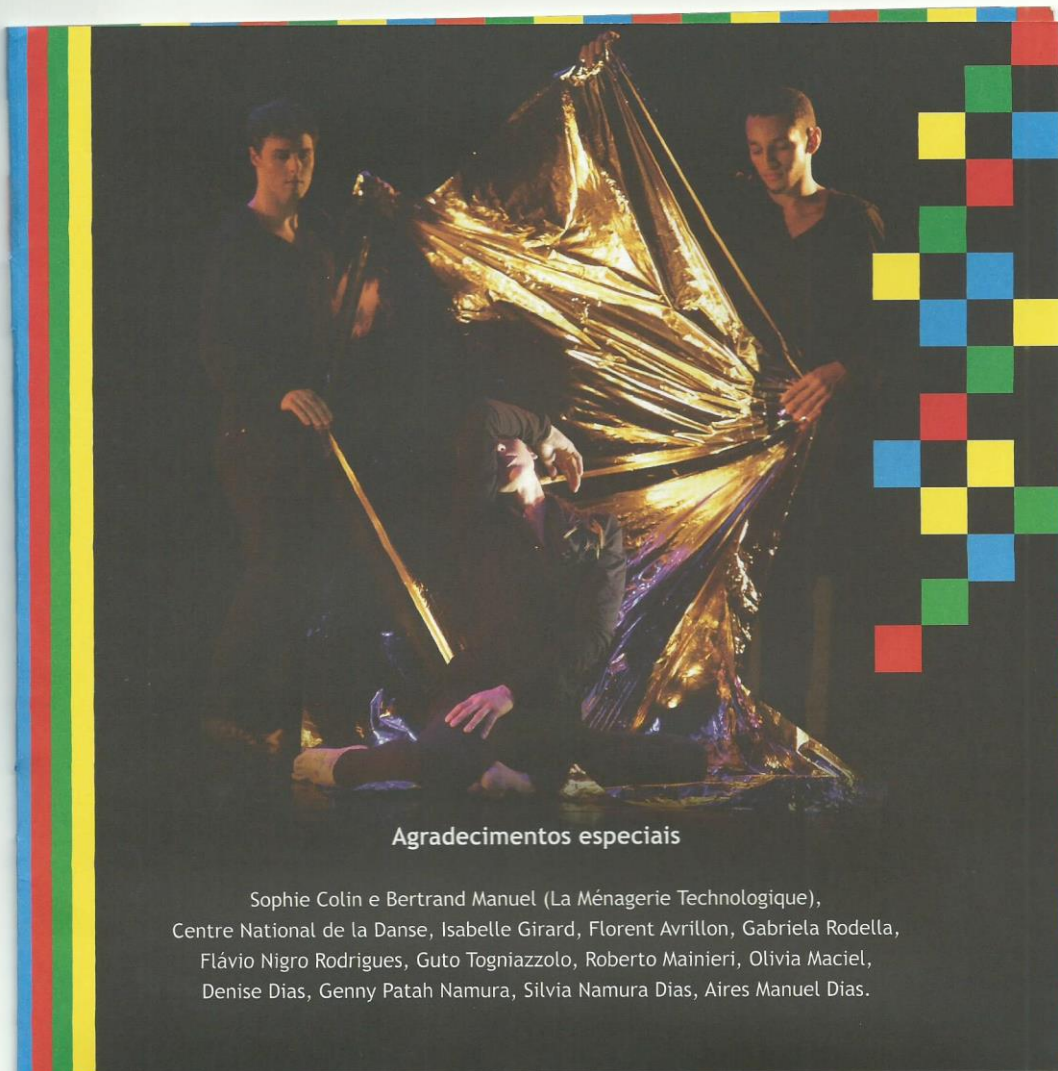
Criada pela iniciativa da Prefeitura do Município de Diadema e pela bailarina e coreógrafa Ivonice Satie, a Companhia de Danças de Diadema tem seu trabalho artístico reconhecido internacionalmente.

Os bailarinos atuam como artistas-orientadores no Projeto Oficinas - Difusão e Acesso à Dança, abraçando como uma de suas missões o trabalho sociocultural, por meio do ensino da dança e da descoberta do corpo como forma de expressão. Eles interagem, trocam e possibilitam o contato entre as linguagens artísticas.



Ficha Técnica

Direção geral	Ana Bottosso
Concepção e coreografia	Michael Bugdahn e Denise Namura
Ideia original, texto e dramaturgia	Michael Bugdahn
Assistente de direção e produção administrativa	Ton Carbones
Assistente de coreografia	Carolini Piovani
Desenho de luz, trilha sonora e pesquisa musical	Michael Bugdahn
Vozes off	Denise Namura e Roberto Mainieri
Concepção de cenário, adereços e figurino	Michael Bugdahn e Denise Namura
Confecção de cenário	Fábio Marques
Confecção de figurino	Cleide Aniwa
Operação de luz	Pâmola Cidrack
Sonoplastia e assistência de produção	Renato Alves
Fotos	Sílvia Machado
Professor de dança clássica	Eduardo Bonnis
Professor de dança contemporânea	Luiz Fernando Bongiovani
Condicionamento físico	Carolini Piovani
Assessoria de comunicação	Renata Boniol
Assessoria de imprensa	Verbena Comunicação
Elenco	Carolini Piovani, Daniele Santos, Jean Valber, Rafael Abreu, Samira Marana, Thaís Lima, Ton Carbones, Zezinho Alves
Estagiária	Dayana Brito



Agradecimentos especiais

Sophie Colin e Bertrand Manuel (La Ménagerie Technologique),
Centre National de la Danse, Isabelle Girard, Florent Avrillon, Gabriela Rodella,
Flávio Nigro Rodrigues, Guto Togniazolo, Roberto Mainieri, Olivia Maciel,
Denise Dias, Genny Patah Namura, Sílvia Namura Dias, Aires Manuel Dias.

A MÃO DO MEIO

De 25 de outubro a 15 de novembro de 2014

Sábados, às 11h

Teatro Anchieta

Duração 60 minutos

L

Sesc Consolação

Rua Dr. Vila Nova, 245

CEP 01222-020 São Paulo - SP

TEL.: +55 11 3234 3000

email@consolacao.sescsp.org.br

sescsp.org.br

📧 /sescconsolacao

Apoio



Secretaria
de Cultura
de Diadema



Realização

Sesc



Projeto realizado com o apoio do ProAC