

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

THIAGO RIETH DIAS

**AGRIDOCE, UM PROCESSO COLABORATIVO DE AUTORIZAR-SE: EU  
COREÓGRAFO?**

Porto Alegre  
2015

THIAGO RIETH DIAS

**AGRIDOCE, UM PROCESSO COLABORATIVO DE AUTORIZAR-SE: EU  
COREÓGRAFO?**

Trabalho de conclusão de Curso I,  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Dança da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, como requisito parcial  
para a obtenção do título de licenciado em  
Dança

Orientadora: Prof. Dr. Luciana Paludo

Porto Alegre

2015

THIAGO RIETH DIAS

**AGRIDOCE, um processo colaborativo de autorizar-se: eu coreógrafo?**

Conceito final:

Aprovado em ..... de ..... de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof<sup>a</sup>. Dr. Flavia Pilla do Vale

Orientadora - Prof<sup>a</sup> Dr. Luciana Paludo

THIAGO RIETH DIAS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meu pais, Beatris e Paulo, pessoas incríveis que me ensinaram os melhores valores da vida, educação, amor ao próximo, generosidade e afetividade. Aos meus irmãos Tatiane, Renan e Morgana, com quem compartilhei sonhos, realizações e ainda estamos descobrindo o sentido da palavra irmão, e esse aprendizado é imenso todos os dias. Agradeço ao Maurício Ávila que com toda a sua paciência, me apoia, me ensina e compartilha comigo o viver, com ele veio uma segunda família, que agradeço imensamente cada palavra de apoio. Obrigado Marga, Leonardo e Flavio Ávila.

Luciana Paludo, mais que uma orientadora de um trabalho, uma mestra de vida, obrigado por cada ensinamento, por cada troca. Obrigado por ser tão humana!

Daiana e Patricia Rieth, minhas amigas, as primeiras pessoas que me fizeram pensar em uma graduação, mostraram que eu posso, que eu sou capaz dedico esse trabalho para vocês também. Acreditaram em mim, mesmo quando nem eu acreditava. Obrigado!

A graduação me trouxe uma pessoa fantástica, Angela Kerber, obrigado por cada momento, palavra, carinho e pela família compartilhada, os Leo Kerber e a Clara. Obrigado por dividir por somar!

Agradeço ao amigo Cristiano Vieira que estava à disposição em cada momento seja para discutir, brigar, rir, criar, comer, beber, trabalhar...

Agradeço as pessoas incríveis que fazem parte a Esqueci Cia de Dança e da minha descoberta de amizade e confiança, Angela, Danielle, Débora, Fernanda, Felipe, Gabriela, Lívia e Matina.

Gabriela Guaragna agradeço imensamente, por cada palavra trocada, por cada aprendizado, obrigado por ajudar fazer esse trabalho acontecer. Obrigado minha amiga.

Aos professores do Curso de Dança que mercaram minha graduação Flávia, Lisete, Rubiane, Carla, Jair, Aline e Monica. Aos professores do Departamento de Artes Dramáticas, Chico Machado e Patrícia Fagundes.

Agradeço a cada pessoa cada amigo que cruzou meu caminho e me fez ser quem sou hoje! Por cada momento, por cada história, obrigado!

*“Morreria mil vezes se preciso fosse;  
E renasceria agridoce,  
espinho, haste e cor  
Mil vezes se preciso fosse.”*

Marga Cendón

## RESUMO

Esta pesquisa tem a intenção de, a partir da rememoração de um processo coreográfico denominado **Agridoce, problematizar os procedimentos e dificuldades inerentes à criação em dança.** Do surgimento do desejo, da temática, à concepção e materialização da obra há um longo caminho que precisa ser construído. A condição do artista nesse percurso é um dos focos de atenção da pesquisa, a qual será desenvolvida a partir de uma experiência pessoal. Ao trazer à tona assuntos em comum entre os criadores do campo da dança, o presente trabalho de conclusão de Curso de Licenciatura em Dança convida o leitor a passear pelo processo de montagem de uma obra coreográfica. Aborda, para tanto, questões como construção de cenografia e figurino, processo colaborativo e o improviso como estudo de criação em dança.

**Palavras-chave: Coreografia, Composição, Dança**

## **ABSTRACT**

This research intends to discuss inherent procedures and problems in dance creation starting from the recollection of a choreographic process called Agridoce. From the emergence of desire, the theme, the design and realization of the work there is a long way to be built. The condition of the artist along this way is one of the focus of the research and it will be developed from personal experiences. By bringing up common issues between the creators of dance field, this final course assignment of the Dance Degree Course invites the reader to wander through a choreography's assembly process. Therefore, this work deals with scenography and costumes design, collaborative process and improvisation as a study in dance creation.

**Keywords:** Choreography, Composition, Dance

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Carolina Sulczinski - Fotografia Junior Alceu Grandi
- Figura 2 Béthany Martínez Fotografia Junior Alceu Grandi
- Figura 3 Roberta e Thiago Fotografia Junior Alceu Grandi
- Figura 4 Andressa e Escobar Fotografia Junior Alceu Grandi
- Figura 5 The Dress/Lamp Tree. Fotografia de Tim Walker
- Figura 6 Montagem do cenário - Fotografia Leo Kerber
- Figura 7 Fotografia Leo Kerber
- Figura 8 Fotografia Lívia Auler



## SUMÁRIO

<b>1. CARTA À ORIENTADORA – ORGANIZANDO O CAOS</b> .....	10
1.1. Como eu cheguei até aqui .....	10
1.2. Coreografar .....	13
1.3. Das trevas criadoras, para o azul, vermelho sangue – céu .....	14
1.4. Leitura e o que eu quero com a dança hoje? .....	15
1.5. Coreografia, talvez seja como cozinhar... ..	17
1.6. Feminino que continua me encantando .....	18
1.6.1. Viva e Deixe Morrer .....	20
1.6.2. Agridoce .....	25
1.7. Cenografia.....	26
1.7.1. Iluminação .....	28
1.8. Figurinos .....	29
1.9. Trilha sonora .....	30
1.10. A poesia que dança .....	31
<b>2. AGRIDOCE – DO PROJETO À MATERIALIZAÇÃO</b> .....	33
2.1 Fases do projeto .....	34
2.1.1 Primeira fase – Estreia e Maturidade.....	35
2.1.2 Segunda fase: Saídas, entradas e a criação como via de mão dupla .....	37
2.1.3 Terceira fase: O Amadurecimento e a Pesquisa .....	40
<b>3. PROCESSO COLABORATIVO</b> .....	43
<b>CONCLUSÃO</b> .....	47
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	51
<b>APÊNDICE</b> .....	52
Apêndice I - Algumas anotações feitas durante o processo de construção de AGRIDOCE.....	52
<b>ANEXOS</b> .....	83
Anexo 1 - Relato de Danielle Cappelletti.....	83
Anexo 2 - Relatos Gabriela Guaragna .....	85
Anexo 3 - Relato Fernanda Oliveira .....	91
Anexo 4 - Relato Angela Kerber .....	93
Anexo 5 - Relato Matina Banou .....	94

## 1. CARTA À ORIENTADORA – ORGANIZANDO O CAOS

Brincar com as palavras em uma noite, à busca pelo silenciar a alma para uma saborosa fruição nas escolhas coreográficas, essa brincadeira da escrita, o divertir-se, o relaxar em um trabalho de tamanha importância. Dar ao brincar uma seriedade maior e ao trabalho importante, uma descontração. Começo assim a minha história:

*Era uma vez um jovem garoto que sonhava apenas em brincar de criar, ele era um garotinho que se divertia compondo coreografias em tudo o que via, não importava onde, com o que e para quem, apenas criava e assim, seguiu a sua história, coreografando em corpos de bailarinos aptos e fantásticos para cada produção!” – Sua mente ia longe, não sabia o que era nem o motivo pelo qual fazia, mas fazia...*

Querer, desejar e realmente contar as histórias. Como podemos organizar os momentos mais importantes e que necessitamos contar. O desejo de troca existe nos momentos importantes, comunicar é necessário, compartilhar é crescer.

Comunicação é sempre amor, não tem outro meio. E amor é sempre acompanhado por confiança, confiança de que o outro é capaz; porque o outro sou eu. Se o outro é capaz, eu também me torno capaz. Isto é o oposto de paternalismo, patriarcado, capitalismo. É a liberdade (...) (FABIÃO, 2010, p.125).

### 1.1. Como eu cheguei até aqui

Neste início, centro a discussão na questão do “autorizar-se a ser um coreógrafo”. Então, me inspiro no pensamento da Crítica Genética, no seu objetivo:

O objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra. É o estudo do processo criativo literário a partir das marcas deixadas pelo escritor ao longo desse caminho. Outras áreas, como a filologia, por exemplo, vêm estudando o manuscrito literário, mas o que diferencia a Crítica Genética é seu interesse centralizado na compreensão do processo de criação artística. Segundo Salles, o pesquisador move-se sobre as “pegadas” do escritor (APCG, sd).

Faço uma comparação com a dança, no sentido de que irei investigar como estou me formando coreógrafo; minhas primeiras influências e o que me levou a cursar uma Licenciatura em Dança. A citação acima menciona a obra literária; falarei aqui neste trabalho de conclusão de curso sobre a obra em dança. Sobre, na minha percepção, os problemas que um coreógrafo, um criador de danças, vivencia até se autorizar a ser, ou a se reconhecer como “coreógrafo”.

Começo meu contato com estudos em dança em alguns projetos sociais da prefeitura da cidade de Santo Ângelo, estado do Rio Grande do Sul (RS), desde muito novo fui encantado pelo mundo que dançava, nunca consegui ficar sem fazer apresentações em festas familiares, existem arquivos em vídeo que mostram a vontade de dançar, que sempre existiu em minha vida, nas escolas pelas quais passei, colegas sempre se aproximavam de mim antes de apresentações de datas comemorativas, era minha facilidade e gostava de dar dicas nas coreografias. Logo começaram aulas mais específicas como as de Dança Moderna/contemporânea, estudos com a Dança Jazz e o Ballet Clássico aos 12 anos. Por alguns anos era isso que fazia, mas a certeza que meu futuro era outro sempre existiu nos meus pensamentos.

No ano de 2006 durante um festival de artes vejo um dos espetáculos que mudou a minha trajetória e meu modo de ver a Dança, “OS HUMORES DO POETA” (espetáculo do *Mimese cia de dança-coisa*, dirigido por Luciana Paludo, que então havia ganhado o Prêmio Klauss Vianna 2006 e estava fazendo uma turnê Estadual), logo que termino de assistir a única coisa que sabia era: “quero dançar para o resto da minha vida”.

A escola da qual fazia parte fechou, eu precisava seguir meus estudos em dança, a condição financeira da família fez com que tivesse que descobrir outra forma de dançar. Por dois anos que seguiam iniciei grupos de teatro na escola, precisava continuar com contato das artes, essa foi à forma encontrada, logo começaram outras formas do fazer artístico. As improvisações faziam parte do meu cotidiano, não sabia o que era aquilo, apenas me movia. Damos um salto de 4 anos nessa história, eu, agora com 17 anos e necessidade de ser bailarino me posicionar no mundo como artista, corro para a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, e entro no elenco da “Porto Alegre Cia de Dança” no trabalho “Olhos Fechados no Sol” do coreógrafo Mark Siczekarek. Durante esse período o tive

contato com a Dança Teatro, logo após tive mais uma experiência o trabalho “Eu Estive Aqui” do mesmo coreógrafo.

Por alguns meses voltei para a minha terra natal, no interior de Santo Ângelo, pensei em deixar a dança, deixar a rotina de aulas e a exaustão de lado, não consegui fazê-lo, meu corpo pedia que eu me movimentasse; ele doía. Assim começo a praticar a dança improvisada em todos os lugares que eu podia. Se existia a possibilidade de dançar, eu dançava, e assim segui por quase um ano. Essa prática constante de trabalho funcionou como diálogo mais apurado entre o que meu corpo respondia e o que a imaginação mandava de informação. Logo os questionamentos que eram feitos durante as práticas ficaram mais frequentes e as questões espaciais, e os desenhos coreográficos eram tão importantes quanto o movimento.

Volto com os estudos de Teatro no ano de 2008, pois queria novas formas de fazer arte. Assim fiz, e não demorou a começar os questionamentos das separações feitas, ao buscar outras formas artísticas não consegui mais dissociar uma prática da outra.

No ano de 2011 entro como estudante no curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que além de ter contato com a cultura da escola, tenho a opção de ser Artista/Professor/Pesquisador.

Tive a oportunidade de entrar no Ballet da UFRGS, onde entro em contato com outros coreógrafos e novas maneiras de trabalhar a dança; trabalhamos com Ivan Motta, Rubiane Zancan e Claudia Darônch.

No ano de 2012, com a cabeça fervilhando de ideias, faço com que as imagens coreográficas da minha imaginação saíssem do “plano da ideia”. Durante o início da minha formação fiquei encantado com a nova forma de ver a dança e o que me fazia mover.

Ao encontro inesperado de uma história de minha família, um diálogo que tive com minha mãe, ela contava as histórias da sua infância no interior do estado do RS, enquanto aquele momento acontecia, percebi quantas mulheres existiam ali, em apenas uma. Cada personagem criado em cada momento de vida. As dificuldades de um indivíduo por ser mulher e, esse ranço criado partindo da negação à feminilidade. Essas histórias deveriam ser contadas, não só essas de minha mãe, mas todas as histórias, assim com tanto carinho e respeito pela contação de história, incido com enredo para uma vida, uma dança, dança entre corpos que se fazem em

poesia, que encaram o presente, e em certo momento dão passagem para que possa historiar.

Entro em lugar de realização/transformação - tornar real a ação, realizar a ação, transformar, modificar, transbordar.

Encontro na graduação a minha história de repassar; faço de mim um **contador de histórias**. Coreografia é uma história? Quais histórias devem ser contadas, como devem ser contadas? Apenas abrigar um sonho: o que me move, o que move o buscar, o encarar e reestabelecer novas jornadas? Encontro e me deparo com o feminino, e todo esse mundo afora, venho falar de amores e de sofridas mulheres. – será?

## 1.2. Coreografar

A partir de agora, passo a escrever a respeito do que considero em minha trajetória de compositor de danças, o primeiro esboço coreográfico; os primeiros exercícios de sobrevivência, na procura por uma movimentação mais afinada e o trabalho de pesquisar o mover e o *deixar morrer* – o deixar morrer é um recurso poético que guiou o processo.

O trabalho ou, primeiro esboço do que se tornaria o “*Viva e Deixe Morrer*”, nasceu com o objetivo de vivenciar e explorar sentimentos e experiências, brincando e multiplicando o potencial motivador da coreografia; parti do improvisado coreográfico e musical, feito por um músico convidado. Assim nasceu “Experimentos para viver e deixar morrer” no ano de 2012.

Existiram três processos experimentais, dois deles documentados em vídeo. Minha proposta era reviver algumas sensações, a fim de reaproximar o corpo de alguns estados, do que eu chamava de “real”, queria deixar a minha experiência de dança o mais próximo, e mais vivido, queria incitar memórias, recriar as lembranças, com o intuito de, não exatamente lembrar o que me fez mover, mas de utilizar do que sentia naquele momento, para que esse sentimento virasse algo dançado, que fosse coreográfico. Então, o trabalho estava se estruturando a partir da estratégia de trazer para a cena, “multiplicar” este sentimento, e permitir que essa imaginação/recriação gerasse movimento.

Durante o processo, o trabalho seria colocar os “temperos” necessários para o dançar. “Para falar em dança, é essencial que se tenha em mente que o ‘material’

operacional dessa arte é o corpo; será ele que dará forma à ideia do criador em dança”. (PALUDO, 2007, p.12).

Estava colocando em movimento, em criação e esse mover-se era um dançar, um ato de criar e esgotar o que se sentia, deixar esvaziar-se.

Sabia que o “ponto” que queria chegar era o de não lembrar o que sentia; então sabia que estaria pronto e encerrado o processo (por enquanto).

Nesse momento comecei a prestar atenção em quais sentimentos que despertaram os movimentos executados, naquela coreografia do sentir. - *matar para esquecer* -, frase utilizada no dia da apresentação, que define a necessidade do momento. Hoje utilizam matar para sobreviver, “zerar” lembranças.

O Improviso no piano executado por Wernher Rupp, também recebeu como tarefa a mesma motivação para composição, mover até esquecer. Coreografia densa e obscura juntamente com a trilha, mostram a confusão, o drama e a necessidade de sobreviver em meio a tudo - talvez fosse justamente à necessidade de criar. O potencial em descontrole – identifico que era um processo real de amadurecimento artístico e pessoal.

O segundo experimento, também documentado em vídeo, teve Tomás Piccinini pensando em acontecimentos, sentimentos, com a tarefa de tocar usando também o termo “matar” - até deixar morrer. Neste trabalho existiu cuidado com o contraste do figurino e maturação mais visível, cuidando das linhas e conexões corporais, agora com um jogo mais controlado, preciso e atento aos ruídos do espaço, um estado de atenção como o de um caçador. – Cabe destacar que, durante esse período, descobri uma motivação: morte e seus aceleradores, *serial killers* por exemplo, me imaginava como “assassino” de sentimentos, gostava de estar no equilíbrio, controlando a situação, apto, pronto.

Esses dois experimentos aconteceram no ano de 2012 e foram, posso assim dizer, meu primeiro mergulho em termos de pesquisa de movimentos, na qual estava inventando as estratégias para criar.

### **1.3. Das trevas criadoras, para o azul, vermelho sangue – céu**

Com tanto material em minha cabeça querendo sair, ser visto, mostrado, veio à necessidade de estruturar. “VIVA E DEIXE MORRER” (2012) virou espetáculo com o “Ballet da UFRGS” – do qual o *garotinho que sonhava* fazia parte.

Iniciou-se uma jornada de contar histórias; o feminino veio à tona, querendo ser contado (diria compreendido, exaurido, escancarado), um trabalho robusto - e a imaturidade pode ser observada, mas nota-se também um cuidado maior com as necessidades e demandas espetaculares de uma obra contemporânea em dança.

O “VIVA”, assim carinhosamente chamado, nasceu partindo das relações das bailarinas com mulheres (também existiam homens no elenco, sendo eles minoria, então uso o artigo de gênero feminino) com alguns outros temas potencialmente criadores, assim como raiva, ciúmes, maternidade, **histeria** (grifo meu), romance, traição. Criado com a trilha sonora do filme “FRIDA” - Trilha que foi premiada no Oscar, Globo de ouro e indicação também para o Oscar de melhor canção original com “Burn It Blue”.

Inspirado também nas obras do artista plástico Paul Jackson Pollock, o “VIVA” trazia santas, bruxas, traídas, traidoras e as históricas.

**Histeria**, como processo de mover os corpos, o tema, ou o motivo da histeria foi utilizado como instrumento de liga entre coreografias, alinhavo de cenas potencializadas com o fato de reviver histórias, recontá-las. – nomeio de “A histeria do processo para: viver e deixar morrer” que vem sendo trabalhado desde então nos meus processos coreográficos – vejo que a histeria passou a ser tema, motivo recorrente; estratégia ou, até mesmo, traço que utilizo para arranjar a liga, a dramaturgia do que crio.

*...Continuava fazendo e agora as coisas tornavam-se reais, as histórias um dia contadas, ganham vida, são a carne, e os bailarinos que entraram na roda são os esqueletos, e agora esse corpo apto se faz ágil e vivo, buscando o esquecimento pela exaustão. Um mover-se sério, aquele garoto sonhador cresce sonhando e realizando e descobrindo algumas novas histórias para serem contadas...*

Quando rememoro os acontecidos, recriam-se imagens e assim, são recontadas. Tudo mais uma vez...

#### **1.4. Leitura e o que eu quero com a dança hoje?**

Depois de “encerrado” o “Viva e deixe morrer” veio uma longa pausa, talvez tivesse eu entrado em um luto necessário, um momento diferente, entrei em um lugar desconhecido porém interessante, pude me permitir ser outra coisa.

Os olhos se abriam para o mundo, talvez eu estivesse com aquela estranheza, onde nossos olhos não encontram foco definido, aquele clarão, como se o mundo tivesse sido tomado por neblina e não existiam mais definições, todas as imagens borradas e imprecisas, tinha a necessidade dos meus sentidos apurados, queria sobreviver a esse período.

Quem era eu naquele momento? Sendo eu mais um no mundo, como não fazer apenas mais do mesmo? Qual é o meu papel como artista? Estas ainda são perguntas diárias e permanentes durante meus dias, e provavelmente jamais terei as respostas, mas elas desestabilizam, fazem com que tenha de viver buscando o reequilíbrio e me colocando em novos caminhos. Então, imagino que essas perguntas rondem as cabeças daqueles que criam; imagino que as pessoas que criam tenham imensos momentos de solidão e de nebulosidade.

*...aquele já crescido garoto que também já não sonhara mais, busca outros ares, a necessidade de sobrevoar o mundo dos sonhos e das lembranças as recriações mundanas necessárias para estar vivo...*

Durante a escuridão era necessário sentir-se arte, de estar em um estado de pura atenção. Exercitar novas formas de criar, buscar imagens, textos, livros, marginalizar-se, traçar caminhos diferentes dos já traçados. Queria sentir a criação e assim se fez.

*...As histórias começam a ser reanalisadas, divididas, sobrepostas e remontadas, Novas formas de ver o mundo, reaprendendo a caminhar, assim seguia andando e recolhendo ainda mais contos...*

A busca por um caminho, os olhos atentos para outro tempo, novas referências, novas formas de encarar a arte, novas formas de construir, outras inspirações.



*...o que era conhecido já não o satisfazia mais, queria alguma forma de contar as histórias reinventadas, cada um reinventando as suas...*

As novas vontades e as possibilidades que começaram a se abrir na minha cabeça, os dias sendo mais criativos e a vontade de estar em estado de atenção. As ideias começam a aflorar cada vez mais, (talvez seja essa a palavra, AFLORAR), como se as imagens se abrissem como lindas rosas, que estão ali, prontas, esperando para serem analisadas, que seja entregue aos outros, posta em prática, apresentada.

### **1.5. Coreografia, talvez seja como cozinhar...**

Coloco em itens o que consegui abstrair dessas experiências que narrei acima.

Pude me observar como “coreógrafo”, no momento que propus o “VIVA” para o Ballet da UFRGS, que, depois do caos eu trabalhava para:

- Organizar;
- Temperar;
- Buscar o Momento exato;
- Deixar o Improviso nos momentos necessários;
- Se preocupar com A hora da apreciação;
- Aprender com as dificuldades;
- Refazer;
- Testar;
- Estruturar;
- Organizar... (era cíclico).

Faço dessa uma receita improvisada, que acabo utilizando para outras coreografias. Assim como no “AGRIDOCE”, uma receita que precisa sempre de ajustes, pois lembre que os “ingredientes” são cada indivíduo!

## 1.6. Feminino que continua me encantando

A minha educação pessoal foi dada praticamente por mulheres, minha mãe, minha irmã e professoras sempre tiveram lugar de destaque na minha imaginação. Um universo sensível e dramático (re)velado na face, nos movimentos, no andar.

Sempre tive admiração para com as mulheres que atravessaram minha vida. Essas fortalezas femininas, que fizeram com que eu seja o que sou hoje, ficam presentes eternamente na minha memória, durante todos os instantes.

Neste subcapítulo trarei os relatos dos processos de dois trabalhos que assinei como “coreógrafo”. Justamente para analisar como essa questão do feminino aparece e se materializa; se transforma em dança e é organizada como coreografia.

O feminino e todo esse universo, em mim sempre exerceu forte encanto. Com o passar do tempo, tive a necessidade de me encontrar, homem, mas com forte ligação com este “lado”, as criações feitas e estruturadas sempre partiram de objetos, vestuário e a forma que as mulheres se posicionavam ao universo em volta.

Iniciei minhas pesquisas coreográficas com essas motivações femininas, mas entendendo que durante as escolhas feitas, deve ser perfeito equilíbrio mutável, entender que o equilíbrio está em jogo direto e, quase imperceptível de um lado para o outro...

Quando consegui entender que, ser eu um homem, deveria sim entrar em contato e me aprofundar nessa feminilidade que sempre existiu em mim. Foi então que percebi que ela não pertence à mulher, mas ao feminino que existe em cada indivíduo. Assim, nasceu “AGRIDOCE”, extremamente feminino, vem como uma sequência lógica e natural do processo criativo-inventivo desencadeado pelo espetáculo “Viva e deixe morrer”.

Após longo período de morte o renascimento é necessário, descobrir-se não somente doce, mas agridoce em perfeita mistura de opostos.

Algumas mulheres fizeram nascer meus trabalhos, talvez tenha eu “gestado”, mas o “parto” teve as mãos delas, sempre busquei aprender o máximo que podia com estas forças vividas e criadoras, aprendi com cada trabalho realizado, aprendi o quanto se faz necessárias as trocas, entender os lados que cada um se coloca, por exemplo, no “Viva e deixe morrer” a assinatura como coreógrafo e diretor geral me colocou em um lado diferente do restante do grupo, como trabalhar isso com tamanha imaturidade? Assim partindo de diálogos, trocas e

vivências com o elenco, amadureci um pouco mais, saber que é importante todos os lados estarem caminhando juntos, e com a disponibilidade real e imaginada, Roberta Pedroni, uma musa para uma vida toda, teve grandes e importantes elementos para o trabalho, pesquisas de movimentações que estão presentes até hoje em minha vida coreográfica, como as histerias. Luiza Karnas, que me mostrou a necessidade da organização e diálogo para a construção de algo maior, Carolina Sulczinski que entrava em novas formas de dança, constante evolução na forma de mover, essas foram algumas meninas/mulheres que faziam com que eu repensasse a forma de dança que eu queria para poder seguir.

Hoje, na pesquisas para este trabalho de conclusão de curso - e também para os processos que o “AGRIDOCE” proporcionou - fez com que eu revisse tanto sobre o feminino e o que é tudo isso...

Quando entrei nos primeiros processos, tinha uma forma de ver o feminino bem estruturada, acreditava que “sabia” o que significava cada signo, cada forma, cada maneira de pensar. Hoje descubro que isso é uma grande bagunça, e que quanto mais descubro deste universo, mais precisarei buscar conhecimento sobre.

Estar em contato com o feminino requer muito mais desapego do que estar em contato com qualquer outra coisa, descobrir-se cada dia, e buscar entender sobre o humano, desses estados de transição eternos, querer conhecer o feminino é isso: busca, desapego e crescimento.

### 1.6.1. Viva e Deixe Morrer

O espetáculo “Viva e deixe morrer” coreografado por mim, teve estreia na Sala 209 da Usina das Artes – Usina do Gasômetro, Porto Alegre, com temporada nos dias 16, 17 e 18 de novembro do ano de 2012, foi criado durante meu segundo ano de participação no Ballet da UFRGS, com a seguinte ficha técnica: Coreografia de Thiago Rieth, Direção de Roberta Pedroni, Rubiane Zancan, no elenco: Andressa Pereira, Béthany Martínez, Carolina Sulczinski, Escobar Junior, Luiza Karnas, Pamily Munique Donat, Roberta Pedroni, Stephanie Cardoso, Thiago Rieth, os figurinos e cenografia criados e confeccionados por Angela Kerber e Thiago Rieth, o Iluminador Kevin Brezolin e operação sonoplastia por Rubiane Zancan.



**Figura 1** - Carolina Sulczinski - Fotografia Junior Alceu Grandi

Durante a criação, trabalhamos com recriação de memórias, inventar histórias e compor cena partindo de improvisos guiados, assim fomos estabelecendo códigos que serviram de norteadores coreográficos para os personagens existentes, chamávamos de signos, eram pequenas partituras coreográficas, com no máximo seis movimentos, eram movimentos que cada interprete criou, oriundo de alguma mulher que as inspirassem. Assim fomos mesclando elementos criados nas improvisações e coreografias.

A primeira cena, com a bailarina Béthany já em cena, e a Carolina (Figura 1) entrando com sua coreografia. Nessa cena o processo coreográfico partiu sobre o que cada uma representava de início, bruxa ou santa? Utilizando e recriando com elementos mais próximos da técnica clássica, de onde a Bailarina Carol possuía

mais tempo de prática na época. Ainda na primeira cena, porém, em outro momento, a bailarina Béthany começa sua coreografia, que foi criada de modo diferente, mesmo assim partindo da mesma pergunta, a formatação coreográfica. Esse fragmento da cena se deu partindo de toques feitos no corpo da interprete, trabalhando a parte do corpo que eu julgava ser interessante mover naquele momento, era criado partindo do desequilíbrio, e busca por reequilíbrio do corpo. Bruxas ou santas (trazendo aqui referência pessoal cristã).



**Figura 2** - Béthany Martínez Fotografia Junior Alceu Grandi

Sobre as decisões “(...) optando, prosseguindo, ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola. Esta lhe diz: vá adiante, revise, ajunte, tire, acentue, diminua, interrompa!” (OSTROWER, 2008, p. 71).



**Figura 3** - Roberta e Thiago  
Fotografia Junior Alceu  
Grandi

No segundo momento, entra em cena a Roberta, onde brinca com seus cabelos, uma cena de início leve, leve sorriso e com tranquilidade, entro em cena, com admiração por aquela mulher, um romance. Contamos uma história de amor, paixão, opressão e morte, sim, uma triste história de amor, essa se tornou para mim, uma cena eternamente memorável, como uma dança pode contar tanto? Escutei de algumas pessoas, dentre elas Ângela Kerber, que dizia que essa era uma dança com um cadáver.

A apresentação dos personagens, nessa nova etapa da coreografia, Andressa, Luiza e Stephanie com signos criados por cada interprete, vinham para dizer a que veio, Luiza com uma diagonal, lenta e muito bem executada, faz ligação durante as próximas 3 cenas. Andressa com elementos coreográficos trazendo um pouco sobre a maternidade em sua coreografia, e Stephanie mostrando sua precisão e força. A parte seguinte vem com a Pameley, com coreografia forte, sofrida, com muito sentimento.

Cena de um lindo romance, cheio de altos e baixos, cenas criadas a partir de improvisação. Criamos partituras de confiança, partes que necessitavam entrega, prontidão e fidedelidade, logo entrava mais um casal em cena, o clichê da briga entre homens por uma mulher. Falta de amor, excesso de posse. A briga é apartada por mulheres que se mostram e cochicham, cada personagem entra e tenta trazer o foco para si. A composição individual dentro da cena.



**Figura 4** - Andressa e Escobar Fotografia Junior Alceu Grandi

A opressão da sociedade sobre a mulher, a primeira histeria que teria o prazer de registrar, Roberta e a vontade de respirar, o suspiro não dado, o grito calado. A falta de empatia com o outro e a vergonha do que se fez/faz. Cena da fila do ônibus, o que te incomoda? O que te deixa nervoso quando tu vês o outro fazendo? Essas foram perguntas dadas como tarefas para essa cena. O encarar o público para deixá-los inquietos, também foi necessário para trazer o público para outro estado.

Somos apenas sombras do passado, que deixou marcas, nada é igual, sempre existem transformações no que se faz mesmo a história se repetindo, outra e outra vez, essa cena trouxemos como referência *Action Painting* de Jackson Pollock. Deixando a nossa marca naquele espaço, onde tudo está pronto para recomeçar, o início do espetáculo reinicia criando o fechamento do ciclo, porém nada mais é como era, as marcas foram feitas, e jamais se repetiria.

*“(Apoderar-se)  
Maria acanhada  
Meio encabulada  
Às vezes dava umas olhadas  
Mas toda encabulada*

*(Liberdade)  
Quem é aquela Maria?  
Que gosta de Margarida  
E que se escondia  
Atrás da monotonia*

*Quem é essa Maria  
Que agora faz-se diferente  
Com sorriso incandescente  
Fazendo-se um tanto indecente  
Aos olhos de quem mente inocentemente  
Para seu inconsciente.  
(Isso compõe Maria...)*

Fernanda Oliveira  
(Minhas Marias, 2015)



### 1.6.2. Agridoce

No processo de pesquisar encontrei imagens que me fizeram imaginar várias movimentações cênicas, em um palco italiano com boa estrutura! Utilizo destas imagens como inspiração para cenário e para uma dança sem corpos! Também me aproprio dos poemas da escritora Marga Cendón, leituras que me fizeram dançar, como mais uma forma de inspiração de sentimentos e movimentos.

No início do primeiro semestre de 2014, aproveito da disciplina de Estágio de Docência em Projetos de Dança do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, para fazer acontecer este sonhado projeto denominado “AGRIDOCE”, nome emprestado oriundo de um dos poemas de Marga, fechando assim, o ciclo feminino para as minhas coreografias.

Chamei mulheres que tomei como minhas musas! Mulheres que fazem danças em meus olhos apenas com o caminhar, mulheres que trazem poesias ao falar, mulheres que enganam como meninas, que enganam como gigantescas muralhas! Convidei cada uma por serem humanas, gentis, sóbrias, verdadeiras!

Poemas, palavras, textos, me embriago com sentimentos. Venho com sensibilidade trazer dança e poesia, com cuidado, com personagens enigmáticas! A proposta de “beleza”, seja ela o que for, é clara! Busco trabalhar com algo que poderia ser, talvez, definido como Dança-teatro, ou dança contemporânea, ou teatro e até mesmo o nada!

Busco também através do simples, do gesto, do pequeno, as imagens criadas e recriadas da imaginação, essa memória inventiva que nos engana a todo o momento, não querendo que tenhamos acesso das lembranças mais remotas e/ou traumatizantes e acaba nos deixando em abismos emocionais, que brincam, que se divertem, machucam nossos humores! Como (re)criar e esquecer, o que continua sendo uma forma de pesquisa para movimento pessoal, como viver os estados de emoção e como achar artifícios para a (re)utilização dos mesmos.

O espetáculo “Agridoce” nasce de vários elementos, partindo de uma ideia simples e de novos artifícios agregados para compor a cena. Como fazer trabalho simples, composto por elementos tão marcantes, trazer algumas formatações implicam em escolhas feitas e discutidas para o trabalho. Desapegar dos ideais criados, e compor o que é “necessário” para aquele momento vivido em grupo.

## 1.7. Cenografia

Encontrei uma imagem enquanto navegava na internet, fez com que eu parasse por alguns instantes e a revisitasse por alguns dias seguidos. Era uma fotografia de Tim Walker, trabalho nomeado de “The Dress / Lamp Tree” feito em Northumberland, UK no mês de abril no ano de 2004.



**Figura 5** The Dress/Lamp Tree. Fotografia de Tim Walker

Imaginei o espetáculo com vestidos simples. E com coloração amarelada/acinzentada, lembrando o passado, além das escolhas de tons pastéis. Na primeira cena imaginei os vestidos na altura do chão, como se estivessem bailarinas no palco todo, então começaria uma valsinha e os vestidos começariam a subir e se ascender.

Seria uma grandiosa cena, inicio os estudos para construção deste cenário, faço maquete, costuro micro vestidinhos, e crio o sistema para içá-los. Teriam que ser duas estruturas diferentes, uma para subir metade dos vestidos e outra para a outra metade. Depois do sistema testado, começo então a fazer os orçamentos para deixa-lo em tamanho real, os orçamentos, então, começam a passar o limite financeiro, pois além de estrutura de alumínio, teria de ser feito de em uma forma que pudesse ser usada em diversos tamanhos de teatros. Outras coisas que encareceram muito, foram as 8 roldanas, 300 metros de fiação paralela, além de 32 conectores. Missão abortada!

Mantenho apenas a ideia dos vestidos pendurados que se ascenderiam, conforme a música e que também serviriam para a iluminação. Durante o processo de construção, tivemos uma pergunta – E as cores serão apenas essas? Pensei e resolvi fazer apenas um vestido/luminária da cor vermelha, que daria um destaque para o restante do cenário, esse vestido também é o único que tem sistema de iluminação separado, isso quer dizer, ele ascende e apaga separado de todos os outros, que por sua vez são divididos em pares.



**Figura 6** - Montagem do cenário - Fotografia Leo Kerber

Outro objeto que teríamos, era uma cadeira simples, onde ficariam sentados os “narradores”. Esta cadeira ficaria fora de cena, para que não entrasse em contato com as coreografias que estariam acontecendo. Esse foi o cenário realizado para a primeira fase do projeto.

Na segunda fase, tivemos algumas alterações no espetáculo e na cenografia, teríamos o acréscimo de mais uma cadeira além de duas mesinhas que ficam na altura do rosto dos narradores, juntamente com dois abajures antigos e restaurados para o espetáculo. Assim o cenário mais uma vez interferindo/apoiando a iluminação cênica.



Figura 6 - Fotografia Leo Kerber



Figura 7 - Fotografia Livia Auler

### 1.7.1. Iluminação

Durante a criação do espetáculo, já sabia qual seria a boa parte da iluminação, pois estava integrada ao cenário, a ideia de representação da iluminação, era que lembrasse um casebre, sem luz elétrica, algo antigo, um lugar de memória. Como Lima diz: “A principal função da iluminação teatral, é iluminar a cena. Se as cenas estão mal iluminada o espectador não enxerga, toda a encenação é prejudicada”. (LIMA, s/d, p.16) O espetáculo iniciou-se pelo cenário iluminado, mas como fazer que a cenografia iluminada não atrapalhasse o andamento e o restante de jogos de luz?

Não há espetáculo sem luz. Apesar de obvio muita gente do mundo dos espetáculos parece esquecer esta ideia tão simples. Visão é luz. Cada vez mais os espetáculos exigem uma elaboração visual, seja em relação aos demais elementos visuais (como cenários e figurinos), seja em relação às ideias e conceitos (como a própria concepção do espetáculo). (LIMA, sd, p.11)

Na primeira fase do projeto, a luz foi extremamente simples. Feito com 7 vestidos e 4 lâmpadas par. Agridoce foi apresentado na sala Alziro Azevedo, uma sala pequena, então tivemos com a iluminação o efeito buscado.

Os vestidos iam se ascendendo aos poucos, durante a primeira música, uma valsinha que fazia uma dança sem corpos, os vestidos e seus micros movimentos, além da iluminação produziram efeito bastante interessante.

Quando os bailarinos entravam em cena outras luzes eram necessárias. Tivemos na construção quatro programações diferentes, a primeira com os vestidos, a segunda com luz geral de no palco, que ficou praticamente em todo o espetáculo,

uma luz linear, tranquila, lâmpadas par em 50%. Outra luz era um foco central e com leve tom avermelhado, utilizada para a cena da histeria da Débora.

Outra troca de luz foi para a cena denominada Reptiliano que eram feitas por duas lâmpadas par, em diagonal, baixa e frente, em direção ao centro do palco.

A luz não é elemento isolado. Ela se relaciona com tudo que está no palco (figurino, cenário, adereços) e com as situações que acontecerão (clima, movimento, posicionamento dos atores, etc). é necessário o balanceamento da iluminação de acordo com a realidade que é colocada. (LIMA, s/d, p.11)

Para a segunda temporada, foram feitas muitas alterações, dentre elas, o acréscimo de dois abajures, para iluminar cada um dos “narradores” das histórias contadas. Refizemos estas mudanças e mantivemos as outras escolhas de luz, nada que tenha modificado esteticamente a primeira configuração apresentada.

## **1.8. Figurinos**

Quando imaginei o cenário, logo tive que pensar nos figurinos, a coloração toda já tinha sido definida, trabalhar com tons pastéis e, de preferência, com as mesmas cores do cenário, no projeto inicial os vestidos eram todos do mesmo modelo, porém durante os ensaios viu-se a necessidade de modificação do modelo, pois atrapalharia muito a movimentação das interpretetes.

A escolha dos tecidos foi feita por dois grandes motivos: o primeiro veio pela quantidade de cores diferentes na mesma palheta de cor; e o segundo pelo caimento do tecido no corpo em movimento. Durante o processo tivemos que fazer um segundo vestido, pois o tecido no corpo se mostrou muito mais transparente do que imaginava.

Os vestidos com modelo bem rodado, lembrando os moldes de vestidos de dança flamenca, fazem a continuidade dos movimentos das bailarinas. Fazendo com que os micros movimentos realizados tenham maior visibilidade. Tecido leve e maleável. Uma forma simples que trabalha em favor da coreografia.

Durante os processos de composição já trabalhávamos com os figurinos, então algumas coreografias já foram pensadas para, e com as roupas a serem utilizadas.

Utilizar os elementos de cena para compor a cena durante os ensaios fez o “AGRIDOCE” ter grande diferença, a apropriação dos vestidos, o conforto necessário para estar entregue no momento da coreografia.

### 1.9. Trilha sonora

Faço uma breve entrevista com o Leonardo Céndon, crio perguntas simples, mas com importância para o trabalho. Durante a composição da trilha, ficamos todos em processo de neblina, sabíamos os caminhos que eram trilhados, porém não sabíamos como seria percorrido e o resultado “final” era às escuras para todos os envolvidos.

Thiago - Como foi o processo para compor, partindo de ideias pré-estabelecidas?

Leonardo - Compor a partir de ideias pré-estabelecidas é, ao mesmo, tempo um desafio e um alívio. A composição espontânea não se sabe de onde vem, nem pra onde vai. A ideia pré-estabelecida dá o ponto de partida ao compositor, como lhe dessem um bloco de pedra para esculpir, basta enxergar a forma e remover o excesso.

T - Agridoce conta muito do universo feminino, isso interferiu na composição?

L -Pessoalmente, o mistério insondável do feminino sempre me aguçou os sentidos. O que interfere no processo de composição é a abordagem do tema. O ideal é abdicar da condição de observador externo. É preciso destruir a própria concepção de feminino, carregada de estereótipos, para encontrar o que ali há de humano. O resto é moralismo e lugar-comum, elementos que não deveriam ter espaço na arte. Mas é difícil se libertar. Como artista, estou apenas no começo dessa busca.

T - Fazer a composição musical sobre as ideias de coreografia e de intenção para as cenas implicou em alguma mudança?

L - A definição das cenas nos dá o norte, um espaço definido dentro do qual é possível se movimentar. Fazer música para conversar com outras artes implica em várias mudanças. É necessário ocupar os espaços vazios e também saber a hora de sumir, estar presente sem estar em evidência. Isso muda a dinâmica da composição.

T - Quais dificuldades encontradas para a reestruturação das músicas?

L - É complicado mexer numa obra que era dada como pronta, acrescentar às vezes soa vazio. Retirar é uma sensação horrível, como ter de cortar o braço dum filho. Quando se trabalha numa obra coletiva isso acontece com frequência. Fora questões técnicas como edição e mixagem.

T - O processo agridoce interferiu na sua forma de ser/estar artista?

L - Agridoce foi uma grande loucura. Foi meu primeiro trabalho como compositor, o que fez com que eu me reconhecesse como artista. Essas coisas a gente não esquece.

Palavras de Leonardo Cendón Ávila compositor da Trilha sonora do espetáculo.

### **1.10. A poesia que dança**

Faço uma entrevista breve com a escritora Marga Céndon, com breves perguntas sobre o seu processo de escrita, dialogar sobre o processo de escrita, também é necessário para poder produzir dança.

Thiago - Como é a composição das poesias, o que interfere nesses processos de escrever?

Marga — Não há uma formula mágica para a composição. É preciso saber o que se quer transmitir através de um poema, escolher as palavras certas, conhecer seu significado e sua sonoridade. E isto interfere no processo da escrita.

T - O universo feminino, o que gera de escrita?

M - “O universo feminino” seria o meu universo particular? Eu não sei responder, mas posso dizer que no momento da criação de um texto ou poema, procuro ser o mais distante possível de mim e invadir o universo do outro.

T - O que é possível falar sobre o poema musicado “QUEM ERA MARIA”?

M - Este poema nasceu de um desafio num grupo de poesia onde cada um deveria criar a “sua Maria”. A minha se coloca diante da vida como uma grande interrogação sobre o silêncio, a dor e o amor. É assim que eu a vejo.

T - Como foi revisitar seus poemas em forma de coreografia, como foi escutar seu trabalho no processo Agridoce?

M - Num primeiro momento me causou estranheza. Era parte de mim, mas não era eu. Depois a linguagem coreografada do Agridoce me encantou. Os poemas recitados pareceram mais fortes do que eu imaginava. E quando o som de “Quem era Maria” invadiu o teatro, foi como se eu tivesse reencontrado uma velha amiga. Uma emoção e tanto!

Estás são algumas perguntas feitas para a Marga Cendón, a mulher que criou as poesias, poemas.

Apropriamo-nos deles, lemos, interpretamos e criamos, cada artista envolvido escolheu suas leituras, suas vertentes e vontades partiam das palavras escolhidas, fomos criando e estruturando os textos, precisávamos entender as nossas relações para criar os diálogos entre os personagens. Recortávamos, colávamos... Mas precisamos criar alguns artifícios, novas formas. Angela interferiu em alguns textos, fazendo os ajustes necessários para compor essa história.



## 2. AGRIDOCE – DO PROJETO À MATERIALIZAÇÃO

Na apresentação do projeto em reunião, foi possível perceber a vontade de trabalhar dos integrantes. Já tomamos muitas decisões, por exemplo, como seria nossa forma de trabalho e as datas que deveriam ser cumpridas, cronograma de criação, ensaio e confecção de figurinos, cenários, etc.

Na descrição do projeto, digo que o Agridoce é um espetáculo de dança-teatro, baseado nos poemas de Marga Cendón, escritora gaúcha.

Poemas dos quais o autor se apropria em leituras, que o fizeram dançar; essa forma de inspiração para sentimentos e movimentos com o objetivo de gerar, através do espetáculo, a discussão da Estética utilizada nas novas formas da dança feita na contemporaneidade.

Então, *me* escrevo na terceira pessoa: *O coreógrafo* utiliza-se da memória inventiva das cinco bailarinas como ferramenta de composição. Brinca com as diferenças de corpo e estado psicológico de cada uma delas, trabalha suas dificuldades para que isso se torne mais forte e menos evidente. Uma atriz em cena será a voz que tecerá o fio condutor entre os quadros, conectando as histórias.

Sete vestidos suspensos no palco realizarão uma dança sem corpos, invocando sentimento de saudade; saudade como memória, como invenção, como passado forte que se faz presente. Elementos não clássicos de iluminação trabalharão para criar uma outra linguagem estética que reorganizará o espaço a cada momento. Por fim, a trilha sonora, composta de forma simples; porém marcante, dançará pelo ambiente de forma independente, complementando os demais signos.

Nos componentes que estruturam o AGRIDOCE, são trazidos poemas, palavras, textos. Há a embriaguez com sentimentos. Não são colocadas imaginações pessoais nas cabeças/mentes de cada pessoa. Não de outra forma que não seja a “artística”. Com sensibilidade, se traz dança e poesia com cuidado, com personagens enigmáticas! A proposta de “beleza”, seja ela o que for, é clara! Busca-se trabalhar com algo que poderia ser, talvez, definido como Dança-teatro, ou dança contemporânea, ou teatro e até mesmo nada!

Continuo o texto e me reconheço como “autor”; num exercício de olhar-se de fora, de estar reconhecendo a forma que estou trabalhando, a maneira que estou

propondo a materialização da minha ideia: o autor também busca através do simples, do gesto, do pequeno, as imagens criadas e recriadas da imaginação, essa memória inventiva que nos engana a todo o momento, não querendo que coisas tenham acesso e nos deixando em abismos emocionais, que brinca, que diverte, machuca nossos humores! (Re)criar e esquecer, continua sendo forma de pesquisa para movimento pessoal como viver os estados de emoção e como achar artifícios para a (re)utilização dos mesmos.

No AGRIDOCE é utilizado cenário e iluminação próprios para que haja dança própria, a chamada dança sem corpos; a trilha é composta especialmente para o espetáculo. Na cenografia e nos figurinos há cuidado com as cores utilizadas e trabalho de direção focada na imagem recebida pelo espectador: trabalho minucioso e técnico.

Quando concebi<sup>1</sup> AGRIDOCE, tive como objetivos apresentar um espetáculo de dança-teatro, fazendo com que se criem discussões sobre a estética e sobre as histórias contadas.

Trazer o público para dentro do teatro, oferecendo um produto artístico de qualidade e não competitivo. Trazer novas formas de Iluminação à cena e trazer elementos não característicos clássicos.

A partir desses objetivos elaborei estratégias de ação. No momento em que escrevo este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o espetáculo está com o elenco formado e com a produção feita (desenhos de figurino, cenário, esqueleto da peça e da trilha).

A composição coreográfica se dá por meio de interpretação dos poemas, os ensaios previamente marcados com cada bailarina, a composição da trilha sonora foi feita a longe dos olhos das bailarinas, para que possa existir um contraste entre os movimentos e a música executada.

## **2.1 Fases do projeto**

O AGRIDOCE não foi inicialmente pensado para ser feito por fases, muito menos em três, era para ser algo que tivesse continuidade e aos poucos fosse sendo modificado, como processo normal dentro de um espetáculo. Tivemos

---

<sup>1</sup> conceber, sempre que escuto/vejo/leio essa palavra, logo me vem a figura materna, de quem entrega ao mundo, por isso tenho tanto respeito em usar essa palavra, ainda que relutante.

algumas modificações a maior delas por troca de elenco, depois da estréia no início do mês de julho no ano de 2014, tivemos longa pausa e retomamos os trabalhos em fevereiro de 2015.

Durante esse tempo, nos diferentes planos do viver, talvez no trabalho profissional também, hão de ocorrer os incidentes mais variados, sucesso, fracassos, alegrias, tristezas, amor, nascimentos, mortes. Produzirão emoções e pensamentos diversos, possivelmente até contraditórios. Poderão afetar o indivíduo no cotidiano da vida ou até atingi-lo em regiões íntimas do viver, nas aspirações e em sua identidade mesmo. Continuando a trabalhar, o indivíduo recolhe esses múltiplos momentos e os transforma em conteúdos psíquicos, nos conteúdos de sua experiência de vida. (OSTROWER, 2008, p. 74).

Essas pausas necessárias tiveram grande influência para o amadurecimento do trabalho, tive tempo suficiente para repensar a estrutura do espetáculo, o que seria necessário criar para novas cenas, ainda não imaginava troca drástica no elenco.

Estudei uma nova configuração com cenas mudando de lugar, músicas novas e outra maneira de pensar, diferente da estréia, trabalhar as imagens e coreografias com mais densidade e emoção. Sair de uma linha delicada de trabalho era imprescindível. As reestruturações eram muito mais ligadas à recepção do espectador.

### **2.1.1 Primeira fase – Estreia e Maturidade**

Todo processo de criação compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho, que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. Como obra, ainda não existe. Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. (OSTROWER, 2008, p.71).

Estabeleci uma meta de terminar a coreografia de forma bruta (coreografia sem costuras e sem o cuidado de deixa-la limpa) em 4 ensaios. Durante o primeiro dia trabalhamos com improviso, trazendo elementos que dificultassem e deixasse as bailarinas fora de sua zona de conforto. O primeiro dia teve duração de 4 horas e 30 minutos, com muitos registros em vídeos e fotografias. Nesse mesmo dia já iniciamos a coreografia que nominamos de “GÊMEAS” com a Débora Jung e Matina Banou e o primeiro solo da Gabriela Guaragna.

Durante o segundo dia de ensaio com registros de vídeos. Trabalhamos mais 2 solos, o da Matina e o da Debora, solos que se mantiveram até a apresentação, neste mesmo dia, trabalhamos ainda mais a dificuldade de cada uma delas, com mudanças nos estados físicos para a criação de fragmentos coreográficos em uníssonos, trabalhando a mesma coreografia, mas com a diferença que cada bailarina carrega. Já ensaiávamos com o figurino parecido com o que seria utilizado para o espetáculo.

Terceiro ensaio foi composto por duas etapas, o primeiro de rememoração das coreografias feitas - conclusão da cena “GÊMEAS” - e o trabalho para a gravação do *teaser* do espetáculo. Fomos até uma praça para a captação das imagens e já foi levado o primeiro teste de figurino para as bailarinas, o que mudou bastante a relação de cada uma delas com a movimentação. Deixando assim mais claro a proposta estética.

O quarto dia de ensaio depois de uma pausa no processo de duas semanas, decidimos acrescentar mais um dia para construção da peça, feito isso trabalhamos com mais empenho em uma nova coreografia, a cena “MARIA” que traz a leveza e sensibilidade de cada integrante. As propostas de improviso, muito utilizadas neste dia, fazem com que o trabalho ganhe formato único.

Durante o quinto e último dia terminamos coreografias e linhas que eram necessárias, terminamos sem muitos problemas, mas pude perceber a falta de capacidade de memorização e concentração das bailarinas, analisei e tive que trabalhar forte para criar artifícios para que elas pudessem lembrar com facilidade das coisas trabalhadas.

Em relato escrito, Matina comenta sobre a composição nessa fase: “sempre tínhamos a liberdade de improvisar, quando surgia uma ‘lacuna’ no tempo e no espaço, sempre dentro do contexto geral do espetáculo. Isso foi importante para o projeto crescer”.

Durante duas semanas com muitos ensaios, intensos, e cansativos terminamos as costuras e tivemos outra pausa no trabalho, teve muita perda de sensibilidade no projeto, sabendo as coreografias e executando, porém perdendo a sensibilidade de quando ainda era fase de construção. Tive de levar outras formas de fazer as memórias ficassem frescas na memória das bailarinas com jogos de palavras e pequenas mudanças nas coreografias.

Na estreia tivemos casa lotada, conseguimos fazer um espetáculo leve e tranquilo, como o objetivo inicial, a resposta do público foi positiva e era notável a emoção dos integrantes do trabalho.

### **2.1.2 Segunda fase: Saídas, entradas e a criação como via de mão dupla**

No início, era um trabalho universitário de dança. Porém durante a maturação do projeto, o espetáculo “AGRIDOCE” precisava de mais espaço para “criar pernas”, então se iniciou uma nova fase.

Depois da estreia, na pausa que foi dada entre o retorno dos ensaios, modificamos o elenco, a troca das cadeiras na direção do espetáculo e os novos rumos tomados, onde outras formas de arte se faziam presentes, a música criada para o espetáculo, a escolha e utilização nada sutil de poesias que costuram as histórias, a teatralização e a dança.

Uma das integrantes, Matina Banou, estava grávida, e não poderia viajar por precaução médica, então nos reunimos e começamos o processo para encontrarmos uma nova integrante para o espetáculo, dentre vários nomes encontramos a Fernanda Oliveira, que tinha o perfil que gostaríamos, não assistimos nenhum trabalho que ela fizesse parte, então seria um tiro às escuras, no dia que começamos a ensaiar, pensando no pouco tempo que tínhamos até a viagem de apresentação na cidade de Santo Ângelo, resolvemos trazer mais uma bailarina, pois seria mais fácil dividir as cenas entre as duas, assim ganharíamos tempo.

Como o feminino é um universo sensível e dramático, nos colocamos em um lugar onde é permitido criar e recriar, de que forma as bailarinas novas contribuiriam nesse processo? Elas entraram em um trabalho “pronto”, porém com a meta de reestruturação e em pouco tempo. A maior preocupação nessa segunda fase é como as novas integrantes se colocariam em cena e de que forma o elenco antigo poderia contribuir com elas. Remontar um trabalho e a dificuldade que isso envolve. Como Danielle Cappelletti traz em seus relatos escritos, “o espetáculo já tinha um contexto, um fio de condução, mas estava aberto para absorver as novas coisas que chegavam, conhecendo o trabalho, comecei a apropriar ele em mim, para colocar quem sou eu lá”. O espetáculo e os integrantes que já participavam estavam de braços abertos para o trabalho que seguiria. Com as modificações necessárias, o que faço parte me constitui, a obra só existe com os artistas que há fazem.

Quando analisamos o espetáculo mais a fundo, percebemos que existe a necessidade de um funcionamento diferenciado em relação a outros trabalhos. O espetáculo seria como um tripé, três partes necessárias, que, apesar de serem distintas, perdem força se não estiverem unidas e equilibradas. A trilha sonora composta para o espetáculo, poesias e transformadas em diálogo, e a dança coreografada, estes elementos foram criados distintamente e com um mesmo imaginário o feminino, e com essa forma, criaram-se novas histórias coreografadas, o corpo em cena, como um templo em oração.

As experiências que sofro, e que meu corpo sofre me modificam? Quais são essas transformações, de onde elas surgem? O aparecimento de símbolos sociais, como por exemplo, a oração, as bonecas de pano, fotos posadas de família, aparecem com força. A necessidade de mudança para uma abordagem estética diferente nessa nova etapa faz com que os alinhavos entre as cenas tenham o devido cuidado, que por faltar à experiência, não tivemos atenção para tais pontos, deixando ainda mais frágil durante a primeira fase.

Identificamos nessa segunda fase que o espetáculo estava muito doce, por isso acredito que coreografar pode sim ser parecido com o cozinhar. Errei o ponto do doce... Ficou enjoativo.

“Agridoce” mais “Agri” do que “doce” nesta segunda fase, esse foi nosso mantra, trazer os elementos necessários para a brutalização calada, como poderíamos, com nossas histórias, tocar o espectador, como posso transformar minha dança na dança de cada indivíduo.

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir. (OSTROWER, 2008, p. 66).

Os meus instintos como coreografo e com meu estado de atenção alterado, Fayga Ostrower (2008, p.66) diz que “Em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós”. Assim tive a oportunidade de organizar os elementos necessários, e pude ter a clareza para essas modificações quando pertinente. Trazer e observar as mudanças de estado

corporal, como trabalho de detetive, pesquisa com o próprio corpo, trazer imagens e lembranças diversas e *scannear* o corpo. Jussara Miller (2012, p.112) nos traz o entendimento de que “o corpo, em uma atitude atenta, forma-se através do que nele se transforma constantemente”. Saber canalizar as energias, controlar e dosar. Assim entrando em um estado de criador/improvisador de memória, de coreografia e de vida. A necessidade de saber cada movimento, e saber praticar o desapego de “boas ideias” para o encaixe na cena, esse diálogo instantâneo entre o indivíduo/razão *versus* movimento/desejo quando acontece, diferencia-se de fato nas cenas de partes móveis.

A improvisação criada partindo de estruturas básicas e dialogando instantaneamente entre indivíduo/razão *versus* movimento/desejo, trazendo lembranças desencadeadoras de movimentos e executando os recortes necessários para a improvisação/contação de histórias. Chamadas carinhosamente de Histerias.

A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010, p. 323).

Os olhos continuam os mesmos, mas a forma de olhar mudou. As forças que colocam-se em prova, cada momento único deve ser ensaiado, colocado à prova, as cenas de “Agridoce” servem para um ensaio de vivenciar todo momento e as relações criadas... – Aí vem à pergunta – Será que todas as histórias são realidades, alucinações e/ou invenções da nossa memória? A cada momento que conto uma história real, acabo de reinventá-la, a minha imaginação refaz e desfaz, ela é falha, ela esquece. Assim viramos brinquedos do que nós realmente somos.

“Agridoce” permite esse jogo, porém com regras criadas especificamente para cada momento/parte do espetáculo. Regras como:

- Dificuldade de respirar;
- Não poder locomover;
- Lembrar-se de momentos tristes;
- Imaginar que está acabando com os laços emocionais;
- Rasgar bonecas;
- De movimento > fala > nervosismo > gritos.

“No trabalho, o homem intui. Age, transforma, configura, intuindo. O caminho em toda tarefa será novo e necessariamente diferente. Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê diante de encruzilhadas. A todo instante, ele terá que se perguntar: sim ou não, falta algo, siga, paro...” (OSTROWER, 2008, p.70)

Esses elementos incrementados com as necessidades dos indivíduos envolvidos na cena fazem os diálogos e permitem que as histórias sejam contadas.

A construção desse trabalho se deu muito pela desconstrução. Houve uma intenção buscada/construída com relação ao espetáculo de 2014, seguida por silêncios, distanciamentos, algumas descrenças no projeto junto ao medo de perdê-lo na inercia, mas com uma inegável e contínua maturação. (KERBER, Ângela. Relato escrito em anexo)

### **2.1.3 Terceira fase: O Amadurecimento e a Pesquisa**

A terceira fase, ainda em processo constitui-se na construção deste personagem fictício/real, como essa “MARIA” se movimenta, quais são as histórias que querem contar, quais são suas lembranças? Fizemos alguns encontros para discutir o espetáculo, e o amadurecimento que a pausa no trabalho exerceu em cada integrante, pensar trabalho artístico em dança, de outras formas, beber de outras fontes para uma apropriação real desta persona.

Na colaboração criativa se fazem presentes as identidades e individualidades, que, conversando entre si, buscam um senso comum. Por exemplo, através de estímulos e improvisações os materiais são gerados, porém cabe ao diretor, com o olhar um pouco mais distanciado da criação - no entanto próximo aos objetivos cênicos – recortar e colar estes materiais que vão, ou não, para a cena. (LUPINACCI e CORRÊA, 2015, p.129).

Tivemos poucos ensaios de estruturação e criamos o “MINHAS MARIAS”. Não queria que tivéssemos muitos encontros, pois poderiam causar enrijecimento durante a apresentação, realizamos isso para que cada integrante criasse estruturas básicas necessárias para suas personagens, independente das estruturas criadas pelos outros. Esse desconforto gerado, fez com que cada interprete criador se “autoriza-se” ainda mais em cena. O posicionamento necessário, para que conseguissem o foco do espectador e as improvisações cada vez com um tempo de resposta mais rápida.



Podemos considerar que a improvisação é, atualmente, uma técnica muito presente em criações contemporâneas de dança e o contato de improvisação prevê a participação colaborativa de outros integrantes, isto porque é através do contato e da relação dos corpos que os intérpretes-criadores sistematizam a coreografia. (LUPINACCI e CORRÊA, 2015, p.127)

Durante o espetáculo, cada interprete tinha a necessidade de criar, contar histórias, esse trabalho, traz grande influência para o “AGRIDOCE”, o trabalho de experiências para novos processos, uma construção pertinente para cenas específicas do espetáculo. Como por exemplo, as cenas que denominamos “as histerias”, que constituem em improviso em cima de um tema. “Minhas Marias” serve como momento teste, trazendo o que julgamos importante, trabalhamos elementos chave para cada personagem e a dificuldade de cada indivíduo na cena.

Quem eu carrego em cena, quais são as “MARIAS” que me habitam?

Falar de processo criativo é tocar na complexidade da criação. O processo criador revela-se como uma rede de relações constantemente em movimento, são ações de transformações interligadas na continuidade do fazer artístico. (MILLER, 2012, p. 108).

Em “MINHAS MARIAS” falamos de processo, processos pessoais, internos e sobre relações de vivencia/permanência. A troca com o público nesse trabalho tem grande importância, sobre isso em relato escrito Fernanda descreve:

...A energia, a presença deles reverberam em nós, nos transformam, e nos fazem ser outro alguém, um novo recorte para as colagens que já possuímos. Ali surge outra Maria, sendo também um reflexo daquilo que está na nossa frente; diante dos nossos olhos, ou apenas um reflexo a partir da troca de temperatura dos corpos. Somos todas/ todos Marias. Maria não tem sexo. Maria. conhecida também como: inconsciente. (OLIVEIRA, Fernanda. Relato Anexo)

Para Dantas (1999, p.21) “(...) Deve-se romper com o senso de realidade do espectador e criar nele uma situação em que o movimento, o ritmo, o tempo e o espaço configurem-se de uma maneira nova, provocando sensações e emoções e reelaborando sentimentos”. Trazer a experiência de sentir para o espectador, transforma o espetáculo, assim como transporta o interprete criado para outro estado de ser/estar artista.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo,

mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contido se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido. (FABIÃO, 2010, p.322).

### 3. PROCESSO COLABORATIVO

Início essa parte da minha monografia procurando no dicionário da língua portuguesa o significado da palavra “colaborativo” e, em todas as buscas realizadas o encontrado foi de que, algo é produzido em conjunto para um grupo e/ou trabalho específico. Uma dificuldade encontrada na contemporaneidade ao falar de processos de composição em arte é a diferença entre Colaborativo e Coletivo sobre isso Dundjerovic fala que:

Historicamente esses termos são pontos que demarcam a mudança entre grupo de atores trabalhando juntos para grupo de artistas colaborando uns com os outros. É uma mudança entre as décadas de 1970 e de 1980, uma transição do trabalho centrado no ator (década de 1970) para a entrada de outras mídias e tecnologias na encenação (década de 1980). (DUNDJEROVIC, 2007, p.154).

Assim a organização de grupos é feita de novas e variadas formas, buscando cada um, novo formato de compor seus trabalhos, por exemplo nas composições artísticas colaborativas de um grupo coletivo.

O processo colaborativo está distante de uma uniformidade metodológica, dessa maneira, seria mais adequado pensá-lo como uma espécie de ética de criação teatral, que impulsiona o coletivo para a concepção de uma obra plural e representativa. Para tanto, estimula ao máximo o potencial artístico de cada sujeito envolvido no processo de criação da obra teatral, respeitando suas funções artísticas específicas e, ao mesmo tempo, estimulando a permeabilidade criativa entre todos. (ARY, 2011, p.21).

Segundo Lupinacci e Corrêa (2015) muitas metodologias de criação em dança foram criadas, partindo da dança moderna, que quebrava os padrões pré-estabelecidos e lineares. Transformando a forma de fazer e apresentar a dança. A produção colaborativa em dança iniciou-se e “a partir de meados dos anos 1950, o ideal de colaboração ganhou espaço entre os coreógrafos e foi enfatizado por diferentes movimentos artísticos” (LUPINACCI e CORRÊA, 2015, p. 126). Na busca de democratização nas artes e por uma “liberdade” nas décadas de 60 e 70 Tateavam uma democracia e igualdade”, como afirma Bardet (2014, p. 111).

Com tanta mudança e evolução nas formas do fazer artístico e nos moldes de compor a cena, alguns artifícios acabam entrando nos processos e tomando

certo protagonismo, a improvisação durante os processos de composição, nos ensaios e, até mesmo durante o espetáculo, está cada vez mais presente. Como Lupinacci e Corrêa (2015, p.126) afirmam: “Pode-se dizer que é um recurso técnico utilizado em diversos âmbitos da dança pós-moderna e da dança na contemporaneidade. Muitos coreógrafos a utilizam como ferramenta para a criação de espetáculos (...)”.

Ary (2011, p.72) nos fala da importância do material fornecido pelos integrantes durante os processos colaborativos, mas com a devida atenção para a responsabilidade das funções de cada um.

Se em um processo colaborativo o sujeito/individuo, é parte importante do processo para o coletivo, assim cada processo de improvisação e pesquisa pessoal reflete no processo e pesquisa do outro. As “regras do jogo” colocadas à mesa fazem que o caminho seja trilhado, percorrido apesar das encruzilhadas de processo. Existem figuras importantes como dramaturgos, diretores, coreógrafos, interpretes-criadores, e na colaboração essas figuras existem, porém, são borradas, permeadas. As estruturas básicas servem como auxílio para compor o todo. “Um improviso realizado pelo ator, para que se conforme em uma cena, precisa conter aspectos da encenação e dramaturgia” (ARY, 2011, p. 73).

Com os diálogos exercidos e importantes para os processos as estruturas ficam delimitadas, facilitando os recortes feitos pelos artistas envolvidos, facilitando e entregando material para os demais da equipe, dramaturgo, diretor, figurinistas, iluminadores...

Para improvisar necessitamos de elementos geradores, precisamos ter uma estrutura, pode ser a mais básica, simples, porém com grande utilidade, aí entra o tema gerador.

O tema é o vergalhão central do processo colaborativo. As ações dramáticas preenchem, em suas infinitas possibilidades, uma abordagem do tema, que deve ter força para impulsionar o coletivo para o mergulho criativo. Um tema frágil pode vir a se esgotar durante o processo. Um tema confuso atrapalha, inclusive, a proposição de material para a cena, pois não propicia norte suficiente que favoreça uma criação potente. (ARY, 2011, p.71).

Quanto mais diálogos tivermos, mais os processos colaborativos funcionam, a realidade que se instaura em um lugar de troca, assim como uma sala de dança, de jantar... Nós necessitamos da troca, quanto mais eu “conhecer esse indivíduo,

que faz parte desse coletivo, é a melhor forma para o processo colaborativo” gosto desta frase.

- 1º - Ela veio da minha imaginação;
- 2º - Pensei, logo, eu refleti sobre;
- 3º - Externalizei, coloquei à prova - e por último;
- 4º - Faço os ajustes necessários.

Essa imagem criada, veio durante uma discussão sobre os temas ESCUTA – INDIVÍDUO, como toda a troca faz parte de um processo de colaboração em arte e também de pensamento e aqui na escrita deste trabalho.

Acredito que para um diálogo coletivo, sobre processo criativo colaborativo fluir, alguns “pré-requisitos” necessários devem ser alcançados:

- Relaxamento e/ou tensão necessária;
- Disponibilidade (de tempo, de energia, escuta, fala etc.);
- Confiança (entre os INDIVÍDUOS envolvidos no trabalho);
- Atenção;
- Preocupação com todos os relacionamentos do trabalho (como eu me relaciono com o eu, com minha integridade física e moral, com o outro, com o grupo, com o espaço etc.);
- Compreensão.

Em um processo que cria valor nas individualidades dos integrantes, é de extrema importância que haja confiança entre os participantes. Assim, há também o respeito, que permite a liberdade de cada integrante expor suas ideias, contrapontos e dificuldades/problemas. (LUPINACCI e CORRÊA, 2015, p.133).

Durante o processo de construção do “AGRIDOCE” tivemos a necessidade de diálogos, diria até mais do que ensaios, sabíamos que troca tinha sua importância, Gabriela diz em seus escritos em anexo que: “O processo é o trabalho. É trabalho feito por pessoas, e pessoas são processos de si mesmas”. Assim com rodas de conversas fomos definindo as formas de trabalho, as “regras do jogo”

Talvez ainda importe pensar que não basta afirmar a autoria compartilhada sem refletir as regras que irão operar sobre ela para além do processo, e depois, em situações emergenciais, submeter o problema à responsabilidade de um saber especialista, mesmo porque, como se sabe, nesse processo, não existem resposta prontas. (CORRADINI, 2012, p. 5).

As regras criadas, inventadas e mudadas, serviam como norteador, mas como em um processo colaborativo, as figuras são marcadas, porém com as fronteiras borradas, fazíamos, discutíamos e nos organizávamos. Assim criávamos um espaço de trabalho e troca, as dúvidas precisam ser lançadas para serem trabalhadas.

O ambiente instaurado para a composição coreográfica colaborativa nos laboratórios de criação potencializa as individualidades de cada integrante e, assim, o ambiente cooperativo se instaura, no qual cada indivíduo participante do processo criativo contribui e constrói a obra a partir das suas potencialidades e dificuldades. (LUPINACCI e CORRÊA, 2015, p.135).

Para a colaboração em processos em arte, o indivíduo é de máxima importância, ele é quem faz o processo e quem pensa a futura obra, outro ponto é ver o que o ensaio é obra, é arte e é construção, pensar a organização e os reflexos que serão expostos. Cada integrante, todos que fazem a obra têm a mesma importância.

Com os processos que vivi, acabo pensando que a “colaboratividade” deve ser troca, compartilhando com o outro, aprendendo, ensinando, permeando... As ideias entregues, em processo de também abandonar o ego, abandonar escolhas pré-estabelecidas em processo de desapego.

Colaborar.

Podemos ver as disposições sendo feitas de forma organizada, quando estamos entregues ao trabalho, apesar de indivíduos somos todos pertencentes a um coletivo consciente, que trabalha com/para os outros, assim todos pensando em/para algo, organizando e realizando. *Um por todos, todos por um...*

## CONCLUSÃO

*...um jovem, com todas as inseguranças do mundo, nas histórias da solidão, o jovem já não sonhava mais, apenas estava crendo na realidade. O que existia era o palpável, a única vontade era de cumprir o que era necessário, escrevia cartas, mas não as enviava, movia e não dançava, apenas executava. Insegurança de estar e do que sentir, assim ficava sempre acordado para o exercer...*

Preocupo-me quando se fala de trabalho artístico, com histórias de indivíduos tanto real como ficcional, *trato a palavra história como uma relíquia, histórias pessoais, são relíquias raras*, cada minuto constitui o que somos, e isso deve ser contato, mesmo sem eu saber o que contar. O meu mover traz várias problematizações sobre o constituinte individual; mas, quem sabe a história de cada um? Se eu conto a *minha* história não deveria existir julgamento; só minha pele, meus músculos e ossos sabem o que eu realmente já passei - longe do consciente.

As preocupações que tenho, vêm com as promessas de “colaboratividade”, no entanto sem querer conhecer as histórias dos indivíduos com quem se trabalha. O humano ali é o processo todo, ele produz, ele cria, ele também gesta. Cada momento vivido e que é compartilhado faz ele ser único, ele deve ser escutado, a escuta é artifício do criar, a fala é produto de improviso e de reflexão. Conhecer o outro faz parte do reconhecer a si mesmo. Nesse tipo de procedimento busco o humano que está em conjunto comigo. As diferenças aparecem no momento em que podemos vivenciar os outros.

A autorização da individualidade, do reconhecer a dança do próprio corpo – isso tudo é parte do processo. Talvez isso, autorizar-se a ser indivíduo, e mostrar-se sem medo; entregar-se aos colegas que compõe o todo. Longe da autoridade, ficar entregue ao processo próprio, com os olhos e poros abertos para a escuta. Tranquilizar-se no que se sente e saber que temos a autonomia dentro da coletividade: posso e devo dizer não quando me sinto desconfortável, com o processo envolvido.

O trabalho de escrever sobre esses processos nos quais me autorizei a ser coreógrafo foi de extrema relevância para compreender aspectos da criação em dança. Essa frase é quase uma conclusão; poderia terminar aqui este TCC. Mas, insisto: o fato de tecer histórias, de autores que cito, das minhas próprias e das

histórias dos integrantes deste coletivo, me fizeram entender e perceber que a criação é sempre uma via de mão dupla, composta por trocas de todos os tipos: olhares, fala, escuta, toque, ar...

*O que me faz criar? O que me faz querer compor? O que eu quero com a dança hoje? O que a dança quer comigo? São dúvidas diárias e pertinentes que me faço, que me tiram do estado de apenas estar, para um estado de ser.*

Em cada leitura, processo e ou pensamentos sobre a colaboratividade em arte, ficou evidente que existe necessidade da autonomia individual. Ou seja, entrar em estado de autorizar-se, perceber-se como artista e, como isso influencia o outro – *qual é a troca que proponho?*

Precisamos, em trabalhos desse tipo, autorizar-se a deixar-se permear pelo outro indivíduo, estar aberto e disponível. Saber as reais funções de todos que fazem parte do processo, e como posso dar o apoio suficiente para o *Eu*, para o **Outro** e para esse coletivo; é entrar em estado de troca.

Qual é o lugar que me coloco, no lugar/espço que existo, no corpo que habito, no outro, na corrida cotidiana, na experiência? Isso se constrói apenas colaborativamente. No meu entendimento, o ato de coexistir com tantas outras formas de vida, é um processo de colaboração e de construção humana.

Processo colaborativo é processo constante de escuta e compartilhar gerando trocas... Assim começamos a nos ver/perceber que um Processo colaborativo é processo constante de escuta e compartilhar gerando trocas... Assim começamos a nos ver/perceber que um pouco de nós, uma parte de nós está no outro... e cada outro é uma parte diferente de nós que está mais expressa ou pode estar mais escondida. Nos percebemos, enquanto pessoa, criamos enquanto pessoas-artistas, dançamos enquanto pessoas-artistas-personagem- sentimento-sensação... pouco de nós, uma parte de nós está no outro... e cada outro é uma parte diferente de nós que está mais expressa ou pode estar mais escondida. Nos percebemos, enquanto pessoa, criamos enquanto pessoas-artistas, dançamos enquanto pessoas-artistas-personagem- sentimento-sensação... (CAPPELLETTI, Danielle Relato escrito em anexo)

Sobre a grande pergunta deste trabalho, *será que sou realmente o coreógrafo do AGRIDOCE?* O que configura *eu* ser coreógrafo em um trabalho colaborativo? Essas dúvidas, assim como tantas outras que foram citadas, implicam na forma de pensar artístico, na forma de se fazer dança.

Autorizo-me a ser/estar coreógrafo neste trabalho, AGRIDOCE.



E o AGRIDOCE veio de inquietações sobre o feminino que eu tinha; eu sou parte inicial deste produto. A partilha das coreografias com as intérpretes criadoras partiram de diálogos em processo. Nesse início, o coletivo trabalhou para/por uma ideia. Trabalhamos com improvisações guiadas, com diálogos, estabelecendo, assim, as partes coreografadas. *EU* coreógrafo: um ser/estar tão importante para um trabalho assim como os *OUTROS* integrantes.

O que é ser/estar em um processo colaborativo? A necessidade de ter diálogo, troca em um lugar que não pode acontecer falsas escolhas, falsas demandas. Ao mesmo tempo, a realidade é posta em cheque, colocada para o indivíduo - pois é o indivíduo trabalhando, um coreógrafo indivíduo, um diretor indivíduo, bailarino indivíduo... E todos trabalham para seu coletivo. Cada um ali é um corpo, uma memória - e cada unidade participante é uma célula, órgão importante para a construção deste corpo total, desta eterna *futura obra* – pois que nunca se apronta; a cada ensaio há redimensionamentos; a cada apresentação... Cada um é parte funcional importante, um só consegue trabalhar se o outro também o fizer.

Uma imagem que veio em minha mente enquanto termino este processo de escrita (por hora) foi uma referência da minha infância, Os *Power Rangers* (1993) quando construíam um Megazord, um necessitava do outro, porém cada *Ranger* comandava algum elemento. Essa relação – no processo de coreografar o AGRIDOCE - também era de permear, de cada um saber, ou ir sabendo, o que poderia construir. Saber os funcionamentos dos papéis exercidos no trabalho, e permitir-se transitar entre eles.

Ser coreógrafo, é permitir que o diálogo aconteça, é trazer as estruturas e deixar que elas sejam rompidas, é autorizar-se a deixar as hierarquias de lado, e fazer as trocas entre elas é fazer uma dança das cadeiras, é autorizar-se e autorizar o SER para ESTAR.

*...criar em dança “nos põe em dúvidas, em revisões constantes, pois é o nosso corpo, são as nossas lembranças que estão ali, operando e operantes...”*

***...antigamente era apenas um jovem sonhador/criador/solitário, quando amadurece, em processos de viver, de relacionar e co-relacionar, descobre o processo de colaborar, permitindo-se, autorizando-se a estar com um coletivo, lembrando de cada indivíduo e das dúvidas, das respostas, das descobertas, que operam para entregar as histórias. Somos responsáveis por aquilo que***

***acreditamos, e esse jovem está ali, descobrindo no criar, partindo de oscilações, das perguntas. As histórias devem ser contadas. Mas será que necessitam ser compreendidas? Era apenas mais um no meio de tantos, porém com sonhos e com algumas realizações, acreditando que pode. Assim fazendo, aquele garoto não pensava, apenas agia. Hoje não mudou muita coisa, porém agora ele aprendeu a questionar-se, qual é o seu papel no mundo? O que quer com ele agora? E o que mundo espera dele? Uma dança, dançada em tons de diversidade, de diálogos e de convivência!***

*Thiago Rieth Dias*  
*Em um TCC qualquer, encontramos histórias das mais diversas...*

## REFERÊNCIAS

APCG – Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Crítica Genética? {sd}. Disponível em: <http://apcgcriticagenetica.blogspot.com.br/p/o-que-e-critica-genetica.html>. Acesso em: 17 de novembro 2015, 08:50

ARY, R.L.M. **A função dramaturgia no processo colaborativo**. 2011 (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, SP.

BARDET, M. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Martins Fontes, 2014.

CORRADINI, S. **Processo dramático colaborativo em dança como Lugar de Experiência Artístico-Política**. Anais do 2ª encontro nacional de pesquisadores em dança. Porto Alegre, 4 a 6 de julho, 2012.

DANTAS, M. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DUNDJEROVICV, A.S. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. **Rev USP Sala Preta**, v.7, p.153-165, 2007.

FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, v.10, n.3, p. 321-326, 2010.

LIMA, J. C. Manual básico de iluminação cênica. Porto Alegre: IEACEN {s. d.}

LUPINACCI, L.G.; CORRÊA, J.F. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista Fundarte**, v.15, n.29, p. 121-136, 2015.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?** São Paulo: Summus, 2012.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

PALUDO, L. A Dança como um Movimento em Direção ao Outro. **C. da APPOA**, n.154, p.10-19, 2007.



Nova Música  
entre Silas e a República

cera Briga sua

Deluio -

Gabriela \*

2ª Cerna criada na Melina  
a CARRETA

depois do Muro - DRAGÃO  
"poema"

Mascada 2.<sup>a</sup>

LD Descobrir.

primeira parte forte  
fozer com qui a Gabriela, Angela e  
em "fozamos um grito sem som"

+ feminino

+ Sogro do

Nova Música  
entre Silas e a República

cera Briga sua

Deluio -

Gabriela \*

2ª Cerna criada na Melina  
a CARRETA

depois do Muro - DRAGÃO  
"poema"

Mascada 2.<sup>a</sup>

LD Descobrir.

primeira parte forte  
fozer com qui a Gabriela, Angela e  
em "fozamos um grito sem som"

+ feminino

+ Sogro do

1º foto - Verdes - ARVORE

envelheci  
tons bege

Porta Retrato Antigo









13 - Música forte - Motina frente cena  
Orto

14 - Antes do Solo da D gestor posiciona

15 - Definir posição espacial

16 - CUIDAR - corinho - descer mãos sobre a  
nuca todas juntas + lento

17 - As três mudando o tempo - Não sincroniza

18 - Cena cruzar - Posição

19 - Cena II ficar ~~em~~ uma ao lado da outra  
A --- T Cena 1º encontro

20 - TIRAR FRASE - Quem era...

21 - Mova, definir espaço

22 - Leida a coreografia igual

23 - Posição meninas

24 - Angela e Thiago Frente público "Ataque"

25 - Corte seco música para e a próxima

26 - Cena igual pós mara

27 - Tiran e frase - Só a Mulher entre...

28 - Primeira histeria D. mas - mas mas...

29 - Engasgo A e T durante a cena ↑

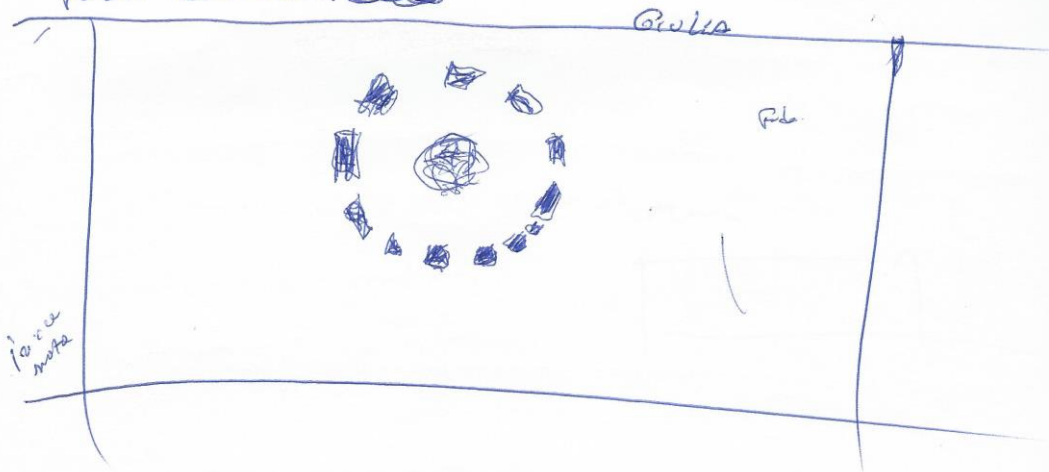
30 - Próxima histeria delo choro e Gely

9

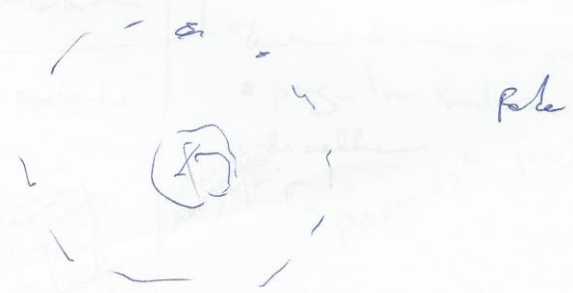
Foguero - 420 metros

Plan

Inicio con a maite a lonxa foguero  
foder rentados. ~~o~~

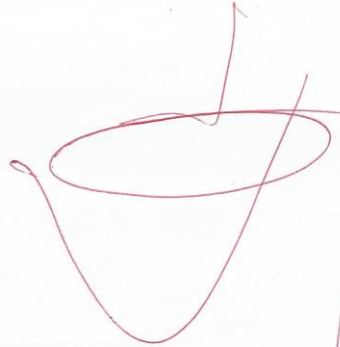


Fin  
de maite  
so a-yl  
& lhaq  
Foguero  
apaga la.



Cena da Debra

Antes da Saída do motivo



Sensual

Sedução  
Dito Venho  
Fogo no corpo

Cena Martina

Mão-cunento

Foque e olhar

Fera

Fêmea

Aguila  
que son

Cena Gol-Louca

Reptilian

Reptiliane

Trair torcedor  
enfia a can

afervor de

$350 \times 7 =$

2450  
6.  
3,000

7.

---

Maria

---

Maria Gunn

→ ? - Perfil  
Linha -> Maria

---

Aparências do espetáculo  
Fotografias  
MARIA  
Poemas !!

Visualizar

MARIAS

Contar histórias das "Marias Taboas"  
"Contar de maneira jornalística"  
• pergunta histórias de vida  
de celhas e presídios.  
Fotos  
poemas



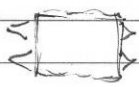
D S T Q Q S S

□ □ □

inicio

mimica descende entrada luz por doiras  
prince mas tambem os "peis" Los vestidos  
que caem.

Os vestidos sobem aos poucos quando  
os lugares de brancas todas as...



elas somem aparecem os primeiros  
peis "Leka" ela se posiciona  
no lugar do primeiro vestido

Sou mais do ja fui um dia. hoje  
sou luz, sou...

Keka Vestido sobre cabelo azul.

badura Bronca sobre



Esqueci Cia de Dança #AGRIDOCE



Será que são coincidências?

Éis que inicio minhas lamentações

Eu descobri que não consigo. Não consigo me conectar ao todo. Nem sei que "todo" é esse. É como se eu não soubesse as diretrizes do exercício e seu fim; não conseguindo me conectar ao meio.

Sou feita de carne, que é feita de células, que são feitas de carbono, que em todo mundo, permite voar (menos em mim).

Preciso escrever sobre mim neste momento, é o que está mais latente. Queria saber de onde se origina este meu bloqueio. Acho que racionalizo o tempo inteiro. Além do mais, não sei quem sou, para poder conhecer meus medos.

Parece que a tarefa não surte efeito em mim.  
**ESCREVER, ESCREVER**

De onde sai tudo que eu escrevo? Acho que não sei chorar. Ou, se começar a chorar agora tudo o que tenho para chorar, só pararei amanhã.

Enquanto não choro, escrevo. Procuro a todo momento a superfície mais pontuda da meu grosso grafite. E o Thiago só nos dá mais três minutos para escrever.

Será que teremos que ler nossos escritos? Se eu ler, todos terão certeza do meu fracasso, porque até eu me dei conta dele.

Meu braço dói por fazer pressão no lápis com a lapiseira. O lado da folha vai acabar. Pelo menos desabafo minha incapacidade na minha pro-

Débora Jung - 07/3/2015 - 16h42min - Casa da Gabi - 3º andar - chão

Sa mais sincera e melancólica.

O que eu tenho guardado tão dentro de mim  
para ter que escavar com máquinas pontudas e di-  
lacradoras? Como podem gostar de mim assim?

Sou salta,

Algo mais sei de mim.

cadê a porra da poesia?

Sou tão terra. A terra que me enterra.

Será que já sou e não percebi? Quanto tempo perco  
nisto? Acabam, então, minhas lamentações.

Na penumbra das nossas pupilas dilatadas

Repletas o medo da boca

porque Boca é de onde saem os órgãos

Sinto-me incapaz  
e que amo vocês

Agri doce

Estudos sobre o  
aconchugo

Esqueci Cia de Dança #AGRIDOCE



O medo provém da gente não sabe.

Transparente, azulada, fura de, puro ulhado reflexo  
do Sol.

A onda, cerrada de foyr que vem me encobrir  
Que não dá saída. Que afoga, me afoga.

Com ele não posso. Não tendo controle,

Só medo

Hub mais puro. Ela me leva <sup>junto de</sup> pra não existência  
do confronto com o que desconheço

Ela me arrula desse mundo

É não há no universo fora melhor

Do que a que ela possui

Ela só está esperando pra me pegar  
De deixou brincar mais um  
pouquinho. Já está vindo me buscar.

Não posso fugir.

Acordar todos o dia. Levantar. Começar a rrotar sentido. Começa a perder  
a cor. A desbotar. Os dias estão desbotando, cada vez mais um pouco.

Tou preocupada com isso / Não quero que Ele sope  
Ou no ter foyr pra amá-lo mais.

Todo se fragmenta. Eu também/  
Nós dois.

Eu tinha um nicho. Tá desmanchando.  
Não quero





Esqueci Cia de Dança #AGRIDOCE



Já tô na hora de relaxar. Meu corpo não quer mais  
impermeabilizar. Consegui, a alma conseguiu. A sensação: o alívio. Tudo.

A mãe não conseguiu se espantar - mas não, com seus braços abertos  
e apertou no peito. Era lá que queria estar... Entrelaçada em  
seus braços, entindo eu chamo e digo: "Mãe, não te culpas,  
eu estou aqui. Volta pra ti, para o calor do teu corpo de  
onde vim. Meus traços não semelhantes aos teus. Tu estás em  
mim, eu estou em ti. Meis romes um. Mas preciso te deixar.  
O religio me chama. É hora de deixar. Eu não queria, eu  
não quero. Porro ficar mais um pouco?"

Tem algo chamando, energia que ~~ela~~ desconheço. Por que ir?  
Só quero agarrar-me no calor de um abraço. Poder ser do pai?  
Ele não está! Pai um anjo do céu. A no. Cai em seus braços  
quando mais. Ela me prende por sempre. Quer proteger-me. Preciso  
ir, mas estou um pouco. Quero ficar, quero ir... Quero amor  
quero abraço. Estou um pouco. Estou um machucando.

Me deixa ir...

Esqueci Cia de Dança #AGRIDOCE



Medo.

tudo e nada

engasgado

força que não tenho

silêncio

Não

entresar-se

Choro Raiva

espaco

NOVO

DOIS

EU

MORTE

RENASCER

grito INTERNO

Meus medos não me deixam ser... não sinto.

sem perguntas!

Me sinto nada Me sinto tudo.

PRENDEN

Não consigo:

Liberdade, vento, pássaros tudo que sinto mas não consigo ser...

Penso demais!

Vazio... ATRAS ME DEIXA!



Superficial Profundo

O tempo parece correr tudo que acontece... me perco!

CONFUSO

Um caminho Um lugar

Perdida... Nos meus mentes

Que como ventos levam mas nos levam para algum lugar... e qual é esse?

Sinto um nó na minha garganta no de medos... medo do que vem, da entrega, do morrer para renascer...

Falso Verdade

Aperto! Doi!

Vontade de correr até não aguentar, assim conseguir tirar o peso todo que está acumulado aqui!

Não estou. Contato vel.

olhar

Fica que ZA



Angela: uma estrofa viva de uma moça  
de o um coro que nos acompanha, nos ~~de~~<sup>acompanha</sup>  
~~força~~, nos inspire, nos ~~de~~ força pra continuar.  
→ mademoiselle nos pedras irregulares



Agridoce cena a cena.txt

Agridoce Porta retrato

a cena do porta retrato começa com a postura da Angela e do Thiago, a linha dramática com a construção de uma postura de ataque. nós nos levantamos e nos posicionamos, nos vamos "conversando o texto, - não discutindo, vamos ficando em tempos diferentes falando ao mesmo tempo, as meninas se encontram e formamos um retrato de família, depois disso as meninas vão criando as suas fotos, trazendo as suas histórias - criação das marias - conforme as histórias vão sendo contadas, entra histeria da Matina. Subjetivo - pessoas conversando todos vão falando juntos e ninguém escuta. - a Matina vai pro chão e fica em uma posição e começa a respiração - ela com uma luz em pino, e todos os outros no escuro - a luz volta e todas estão em posições marcantes - A figura do homem quase nunca aparece, mas quando aparece é com saudade, conforto, alento, sempre coadjuvante. Homem conforto na histeria. Eu vejo nascimento e morte exatamente iguais, Final da histeria da Matina e a respiração de todas respiração de todas.

Agridoce Cena a cena

Valsinha  
Primeira cena

Muda - Mantem, a entrada dos cenários, a Angela entra eu entro e danço uma coreografia, elas vão se posicionando como se fossem mais um vestidos elas vão entrando e vou dançando entre elas. a música vai terminando e eu vou me posicionando na cadeira - testar coisas com voz da angela, que já inicia a dar o texto. cronometrar o tempo de entrada de todos e de ascender as luzes no final da valsa ter um texto de todos, como se fosse uma oração.

Gabriela BEIRÃO DE ALMEIDA  
GUARAGNA

Uma em que...  
Gonçalves  
Tirapés

JUNG BONZANNI

Segunda música  
Mascada - segunda cena

Agridoce cena a cena.txt

Posições definidas das meninas e marcadas, a cena praticamente igual, a gabriela pode se mover - acordando o corpo - talvez vivendo de verdade - mover a carne - cuidar os acentos nas músicas, essa cena massacrada ela é lenta, novo signo da gabriela enquanto as meninas fazem o espelho, fazer a troca de velocidade, gabriela enquanto as meninas voltam a dançar a gabriela olha para o público, pode falar também. Solo da Gabriela com maior cuidado cênico, na outra parte rápida sequencia de todas trapida terminando com o a mão escorrendo pela cabeça e pescoço. --MUSICA DA TRILHA PEDIR PARA O LECO TODAS-- uma segue rápida e as outras desaceleram *Cuidado detalhado meninas*

Terceira música  
"solo Débora"

ela já vai estar pronta para que a cena seja executada junto com a música, depois da cena da debs, a cena da arvore, gostaria que ela estivessem em uma fila fazendo a cena do primeiro ensaio.

Quarta música,  
transição,  
Entra a cena da "CARRETA", Deb's e Gab's

Quinta música

Página 2

Agridoce cena a cena.txt

Posições definidas das meninas e marcadas, a cena praticamente igual, a gabriela pode se mover - acordando o corpo - talvez vivendo de verdade - mover a carne - cuidar os acentos nas músicas, essa cena massacrada ela é lenta, novo signo da gabriela enquanto as meninas fazem o espelho, fazer a troca de velocidade, gabriela enquanto as meninas voltam a dançar a gabriela olha para o público, pode falar também. Solo da Gabriela com maior cuidado cênico, na outra parte rápida sequencia de todas trapida terminand ocom o a mao escorrendo pela cabeça e pescoço. --MUSICA DA TRILHA PEDIR PARA O LECO TODAS-- uma segue rápida e as outras desaceleram *Cuidado dobrando o tempo*

Terceira música  
"solo Débora"

ela já vai estar pronta para que a cena seja executada junto com a música, depois da cena da debs, a cena da arvore, gostaria que ela estivessem em uma fila fazendo a cena do primeiro ensaio.

Quarta música,  
transição,  
Entra a cena da "CARRETA", Deb's e Gab's

Quinta música

Página 2



Agridoce cena a cena.txt  
cena se mantem nada muda no inicio e meio, tocando na Matina, antes da gabriela sair fazer o signos, ~~volvemos com a cena do~~  
~~primeiro effaio~~, a cena das olhadas, gabriela sai para os signos e a histeria da Debora, que terminará no chão.

sexta música,  
DIMINUIR A GUITARRA  
Cena mais minha e da Angela, levantar e se olhar e falar pode ate ter "discussao" ver o que elas criaram sobre a musica,  
talvez a histeria da Gabriela nessa musica,

Setima música  
tirar a bateria  
uma cena de maior sedução, e inicio do porta retrato

silencio



Agridoce cena a cena.txt

e cena da matina

MARIA

criar as marcações espaciais, definir o que a Gabriela vai fazer na coreografia, no final

Segunda música

Mascada - segunda cena

Posições definidas das meninas e marcadas, a cena praticamente igual, a gabriela pode se mover - acordando o corpo - talvez vivendo de verdade - mover a carne - cuidar os acentos nas músicas, essa cena massacrada ela é lenta, novo signo da gabriela enquanto as meninas fazem o espelho, fazer a troca de velocidade, gabriela enquanto as meninas voltam a dançar a gabriela olha para o público, pode falar também. Solo da Gabriela com maior cuidado cenico, na outra parte rápida sequencia de todas trapida terminand ocom o a mao escorrendo pela cabeça e pescoço. --MUSICA DA TRILHA PEDIR PARA O LECO TODAS-- uma segue rápida e e as outras desaceleram

Valsinha

Primeira cena

Muda - Mantem, a entrada dos cenários, a Angela entra eu entro e danço uma coreografia, elas vão se posicionando como se fossem mais um vestidos elas vão entrando e vou dançando entre elas. a música vai terminando e eu vou me

Página 4

Agridoce cena a cena.txt

e cena da matina

MARIA

criar as marcações espaciais, definir o que a Gabriela vai fazer na coreografia, no final

Segunda música

Mascada - segunda cena

Posições definidas das meninas e marcadas, a cena praticamente igual, a gabriela pode se mover - acordando o corpo - talvez vivendo de verdade - mover a carne - cuidar os acentos nas músicas, essa cena massacrada ela é lenta, novo signo da gabriela enquanto as meninas fazem o espelho, fazer a troca de velocidade, gabriela enquanto as meninas voltam a dançar a gabriela olha para o público, pode falar também. Solo da Gabriela com maior cuidado cenico, na outra parte rápida sequencia de todas trapida terminand ocom o a mao escorrendo pela cabeça e pescoço. --MUSICA DA TRILHA PEDIR PARA O LECO TODAS-- uma segue rápida e e as outras desaceleram

Valsinha

Primeira cena

Muda - Mantem, a entrada dos cenários, a Angela entra eu entro e danço uma coreografia, elas vão se posicionando como se fossem mais um vestidos elas vão entrando e vou dançando entre elas. a música vai terminando e eu vou me

Página 4

posicionando na cadeira - testar coisas com voz da angela, que ja inicia a dar o texto. cronometrar o tempo de entrada de todos e de ascender as luzes no final da valsa ter um texto de todos, como se fosse uma oração.

Agridoce cena a cena.txt

Gabriela Gurgone  
07/03/94

Saiu  
Como se fosse um vômito entalado a dias

Saiu.  
Gritei e caí em meu gosto.

A garganta costou.

Eu sabia q ua dor.

Arrancado o espirito, não quero nome pra tirar.

Doi.

Foi.

Foram anos guardados

de um gastero desparado

Quero água.

Quero tanta.

Amei tanto.

Quero amar

Me amar.

Vibral de rose

Com o amarello de meus olhos

Mas o cheiro de anis queimado enjoou meu olho

O que pretiro é deitar.

Calo denovo. Com gosto de ter soldado o acerto.

Mas não vou denovo nre afogal em mim

Saber o degraudar de mim

E me arrancar pta fora da

moleg quice.

Tanta frouxidão e o que queria

era gosto, força, vida

Vida de vontade

Amarga é a nuvem que me entope

O céu.

É um simples aspirar,

~~engulo o céu da boca desbocada,~~

Engulo o céu da boca desbocada,

de uma garganta vazia

Não há mais nada a dizer.

Agarro-me toda e fico contigo,

com medo de que eu seja de novo.

~~Espero~~

É amo.

Me amo.

Sorriso

Só rio



#AGRIDOCE

Esqueci Cria de Danga

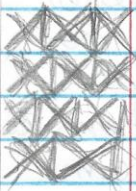


Thiago Rêth Dias

ESCRITA CONFUSA

205642

TRABALHO A introdução



Para a criação do espetáculo "Agridoce" da Argueci Cia de Dança os envolvidos tinham a necessidade de buscar novas formas de compor cenas (formas novas para os intérpretes - bailarinos) utilizando de elementos artísticos diferentes do que se era vivenciado pelos bailarinos.

Durante a leitura do texto de Anne Bogart, "Seis coisas que sei sobre o treinamento de Atores", percebo que os elementos também citados, são necessários tanto quanto a coreografia em si. Talvez seja a própria coreografia. Aqui neste exercício de escrita, utilizei os seis aspectos fundamentais de Bogart e farei breves relatos, em um diálogo entre processo criativo e teoria.

Quando falamos em atitude, primeiro item citado, ~~foi~~ eu me fiz pensar em escolhas, e é também sobre assumir seu papel em relação a elas. Anne Bogart diz que "todas as minhas escolhas físicas, vocais e temperais são feitas em relação ao meu objeto de interesse. Durante o espetáculo as bailarinas precisam buscar estar em um estado de atenção (segundo item da lista) para que sejam feitas as ~~escolhas~~



escolhas certas, nos momentos exatos.

"Agudaci" é uma obra composta por elementos Fixos<sup>1</sup> e elementos MÓVEIS<sup>2</sup>.

Para Bogart a "Atenção significa tensão - uma tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas.

É um modo de escutar. "Atenção é uma tensão sobre o tempo" todos os bailarinos em cena possuem estas partes variáveis que criam tensões entre coreógrafo x Bailarino x espectador. Profundo da união de atitude e atenção e violência necessária (terceiro item).

Bogart diz que "A arte é violência, tomar uma decisão é um ato de violência" retomando os outros dois já citados termos as histórias. As escolhas de cada intérprete para a sua cena, sua história.

O mover partindo de escolhas necessárias para o andamento, a tensão e a improvisação sobre um assunto.

1- ELEMENTOS FIXOS - SÃO COREOGRAFIAS NÃO MUTÁVEIS, COM INÍCIO, MEIO E FIM BEM DEFINIDOS.

2- ELEMENTOS MÓVEIS - IMPROVISAÇÕES PARTINDO DE TEMAS PRÉ-ESTABELECIDOS

Nas histerias os bailarinos tendem a buscar cada vez mais fundo as formas de mover. As cenas devem dialogar com os outros atuantes, assim trazendo a necessidade de contato físico e expansão das emoções.

O descontrolado encarado como potência para a aceleração de processos é evidente a criação em cima da potência para a busca de equilíbrio.

O desequilíbrio e a desorientação quinto elemento citado também aparece na composição do espetáculo, trazer a dificuldade de cada integrante para a cena é como despiá os bailarinos. O caos agudo na composição coreográfica.

Por último é importante nem o interesse. Essa necessidade de estar apto pronto para a cena. Assim Agidial quer de histerias interesse, alimentado e pronto para a vivência.



1ª cena  
 - pestidos  
 - Valsa como tilha  
 - vestidos sobre + - 10 minutos

Black out 2 segundos  
 2ª cena ~~entra~~ ~~gobeta~~ e Delira  
 Matina  
 Luz Baixo tanzeles  
 coreografia igual depois vai mudado  
 troca de lugares e fazer  
 a cabeça voltando. +- 4 minutos

3ª cena Black out  
 sobre os mesmos  
 entra Ale +- 2 minutos

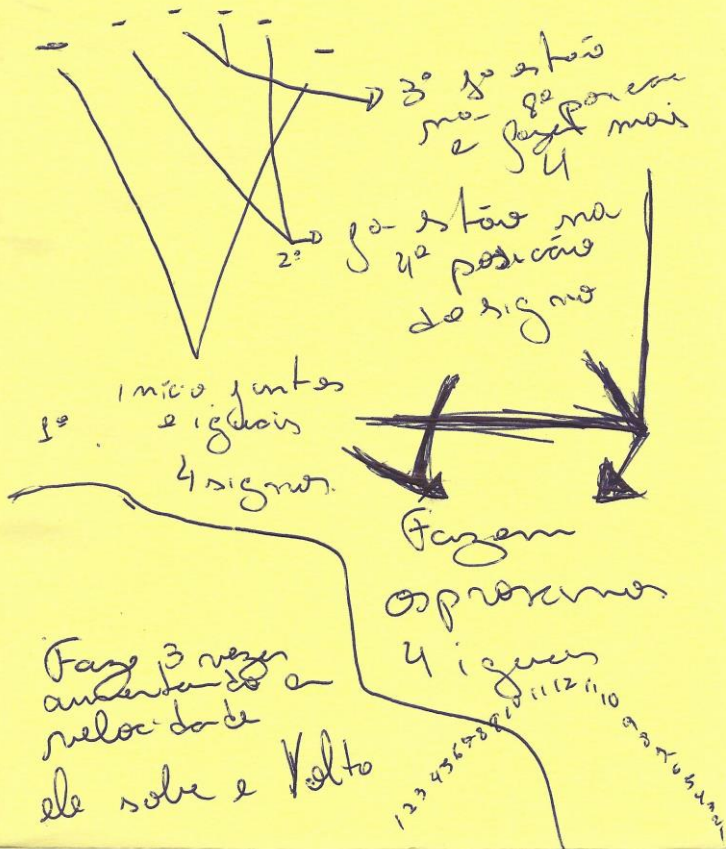
~~Inicio do~~  
~~Musica~~  
~~Musica~~

Cena 4 den 50  
 Pisca de olhos  
 troca de luz  
 troca de lugares dos mesmos  
 5 vezes. <sup>mus</sup>  
 param em lugares.

Cena 5. → ~~faz a cena dos limites.~~  
 depois Reduzido.

6- mesmo lugar.  
o que que solu.

Você reduz  
sua caminhada  
apenas ao seu  
traçado gráfico?



## ANEXOS

### Anexo 1 - Relato de Danielle Cappelletti

Processo do autorizar-se – Projeto agridoce. Um trabalho que trata sobre o que guardamos em nosso interno e inconsciente cria um bloqueio para deixar-se ser. Permitir extravasar o que está mais interno e transformar em movimento, em expressão, em grito, voz... Me autorizo à isso? A expor o que me faz ser a pessoa que sou? Autorizar-se para si é um processo constante. Nos encontros de (re)descobertas anterior à mostra, um turbilhão de coisas (re)surgem, fazendo refletir sobre a escolha de querer ou não querer colocar aquilo em jogo. Que jogo? O jogo de trazer isso para o consciente, pensar sobre, expressar sobre, movimentar (interno e externamente) o sobre. Mexer com o que está quieto ou inquieto, com o que acomodamos ou nos desacomoda. Autorizar-se a compartilhar coisas próprias para o grupo e trabalhar em cima disso relacionando com outras coisas externas e próprias de cada um do grupo. Durante o dançar, o processo de autorizar-se está ativo o tempo todo, com improvisações, nos colocamos abertos a isso, mas podemos optar por fazer ou não fazer. Autorizar-se a se relacionar com o todo durante o dançar. Autorizar-se experimentar. Autorizar-se sentir coisas e ir arriscar nessa sensação, ser ela. Autorizar-se ir contra também. Autorizar-se para o outro, que vê, percebe e interpreta tudo que estamos mostrando. Autorizar que o outro pegue o que tocou nele e pense o que quiser, relacione com lembranças ou coisas pessoais dele, sem talvez ser aquilo que realmente queríamos passar. Autorizar-se mostrar o que somos. Autorizar-se criar um personagem para transmitir tudo aquilo que somos. Autorizar-se fazer parte do autorizar-se do outro que está dançando contigo. Autorizar-se a autorizar. Autorizar-se... PROJETO MINHAS MARIAS: primeiro dia- autorizar-se para si: nesse dia sinto que me autorizei a ser o que eu sentia, a ser a Danielle. A sentir o que estava sentindo, a expor isso, a expressar, sem medos e travas. Admitir o que trava. Esqueci os que observavam, enxergava a mim e as Marias que estavam comigo (elenco)... Fiz essa escolha, deixar-se ser sem preocupar com o errar, com o se auto bloquear... Segundo dia- autorizar-se para o outro: Já sabia como tinha sido a experiência comigo mesma, fiquei feliz. Sinto que no segundo dia permiti que os outros chegassem nessa Maria, vissem ela. Talvez

com isso eu tenha criado um esboço de personagem que ainda era em sua maioria eu mesma, para que o processo da exposição ao outro fosse mais tranquila. Não foi, causou um incomodo desconfortante. Último dia- autorizar-se a não ser- Casa cheia nervoso cheio. Nesse dia senti que meu corpo estava cheio... cheio no sentido de completo por tudo aqui... cheio de Maria, de Dani, de pessoas, de processo, de música... Com tudo isso deixei acontecer e sinto que meu corpo agiu por si só. Que o corpo cheio disso tudo, esse isso tudo me fez dançar fazendo-me um personagem distanciando da Dani. Talvez eu ainda não acredite nisso.

## Anexo 2 - Relatos Gabriela Guaragna

O movimento implora por mudança brusca. Já não me cabe a doçura, a leveza que me movia. Minha dança pede força. Força que nem sei se tenho. Arranco do fundo da moleza e esboço uma fraude. Não convence. Não me convence. Mas o carvão queima nas costas errantes e desengraça uma corrida em direção a lugar nenhum. Entro no mar como se entrasse pra luta. Batendo-me de frente à água violenta que invade meu corpo. E o gelo contrasta com o carvão. É frieza do vento e da água que me incendeiam. Quero o fim do carvão. Quero gritá-lo pra fora. Mas saem gemidos desfarçados de prazer. A corrida volta. Agora, surda, continua sem fim. Talvez doçura. Talvez ingenuidade. Talvez carvão, que deixou sua cicatriz em minhas costas fumegantes, mudando, sem querer, meu compasso.

04/01/2015

---

Um dia, a menina descobriu-se Maria. Lutou contra si mesma para desmoronar os antigos entendimentos de brilho, para redescobrir uma forma de se amar. E brilhar com os olhos por um mundo desconhecido. Reconhecê-lo agora é sua meta. Os olhos mudaram. O corpo mudou. Nele cresceram pelos por todos os lados, os mamilos vieram encontrar um mundo mais a frente e por baixo dos dois morros descobertos, viu-se ar. Sim, pode existir ar entre costelas desengaioladas, mesmo quando os morros ali se instauram. Todos podem dançar juntos a medida que se compartilha o ar com o mundo. Um grito encurralado cala o silêncio do vazio que esperava a recriação. Mudo a escrita da minha história para a primeira pessoa. Ocupo-me no espaço. Dou espaço às minhas entranhas. Engulo saliva. Desencaixoto a gaiola torácica. Invento novos paladares e aromas para me começar. Esboço caras, caretas e cores. Risco em um novo corpo, formas de me transpor a mim mesma. Mudo. Desmudo minha voz calada e reinvento minha forma de me pensar. Caminho em direção alguma, mas me carregando comigo. Trago mais de mim na bagagem. Tento tornar meu presente mais presente e me vejo apenas escrevendo. Falando em minha mente. Movendo meus dedos. Gritando em meus braços agoniados por me observar. Os olhos movem-se. As pernas entrelaçam-se. Escrevo e apago. Respiro. Danço com os dedos em um teclado. Me componho em letras em uma tela de passado. Registro meus processos.

Releio ele. Reli. Ressurgi de cinzas de um pássaro que havia esquecido que era pássaro por ter se acostumado com a ideia. Condiçionava-se a ser voador por não saber que poderia voar em outros planos. Permitti me tornar leão de asas. Forte, voo mais longe e, de vez em quando, retorno para observar a lua. À distancia, vejo-a como um todo. Uivamos e cantamos uma à outra, em uma dança antiga.

31/07/2015

---

Ser que Maria?

Ser que Maria? Ser. E só ser. Ser a Maria que der na telha. Maria que cai da telha. Maria desengonçada, Maria cheia de graça. Não pensar no que. Maria-flexível; Braço e pernas opostos se esgaçando até quebrar um osso; A musculatura é fraca. Sustenta-se e derrete-se com um mesmo olhar que já roubou tanta água que secou a pele. Ficou áspera, fria, armadura que não deixa transparecer o caos interno. É frouxidão. Flexível demais. Deixa-se ser puxada pra todos lados, quase rebenta. É tudo, não meio do caminho. Feita de polos. Não sabe ser meio do caminho. É Maria-confusa. Maria daqui, Maria de lá. Ama e grita; Desculpa. Não guarda rancor de nada. Apaixona-se por algo que lhe quebre as pernas de vez e lhe carregue no colo. Maria-apaixonada. Ser tantas Marias. Sou todas elas. Água e sal. Peixe do céu. Maria do mundo, Maria da vida.

10/12/2014

---

O processo do agridoce é, primeiramente, o processo de descobrir as Marias que mergulham-se em nós mesmos. Marias essas que são nossa feminilidade, nosso eu mais íntimo, nossa identidade. Por isso, o processo é contínuo, eterno, uma vez que nos resignificamos a cada movimento. E o movimento mudando, a coreografia se reconfigura. E é no movimento interno do espectador que ela se mantém viva.

O processo é o trabalho. É trabalho feito por pessoas, e pessoas são processos de si mesmas.

Movimento de dentro para for(m)a. Damos forma ao nosso sentimento, criamos e recriamos nosso espetáculo a cada ensaio. Somos corpos presentes, que formam, em um espaço vazio, vestidos dançantes. Que projetam, em um texto profundo, um movimento de sentir. E é desaguando no espectador que esse sentir recria sua forma. Do vazio à fala, da fala ao movimento, do movimento ao corpo, do corpo ao corpo e do novo corpo ao vazio. O vazio rebate ao corpo. Ciclo constante, o espetáculo não se encerra. Permanece latente no corpo. De Maria a Maria, move com seu sabor agridoce.

Em Agridoce, poema e dança fundem-se de forma que poema deixa de ser texto para ser dança e dança vira poema. Dançamos com as palavras, que se resignificam com o nosso mover. A música completa o tripé, para que enfim, a estética do espetáculo torne-se agridoce. E para cada ator, bailarino, espectador, cabe sentir a forma que esse sabor se ajusta em sua própria boca. Às vezes a acidez arde mais forte. Às vezes, o doce que enjoa. Pra outros, o sabor pode ser imperceptível. O certo é que pra cada olhar, o paladar é diferente. A infinidade do sabor infinita o próprio espetáculo. Espetáculo que visa mostrar perspectivas internas sobre um sabor múltiplo. É espetáculo sobre a doçura ácida do viver.

Sobre a criação de Agridoce (até então), começo na inspiração. Foram os poemas da escritora Marga Cendón que, juntamente com uma imagem de vestidos despídos de corpos e pendurados em uma árvore, o Agridoce começou. O coreógrafo viu na imagem a necessidade de ocupá-la com os poemas e movimento.

Em uma conversa recente que tive com ele – o coreógrafo – ele se questionava o quanto ele havia sido de fato coreógrafo. O questionamento baseava-se no fato de os movimentos terem sido organizados pelas bailarinas. No entanto, revendo registros de nossos primeiros ensaios, percebemos a alteração de nossa movimentação para o que possuímos agora. As indicações e direções para que essas alterações ocorressem foram do coreógrafo. Ele nos auxiliou a montar nossas partituras de movimento através de estímulos diversos. Ele foi quem *compôs* a partir de nossas composições.

Vejo esse coreógrafo que Laurence Louppe chama contemporâneo como um organizador de cena. Ele incita o bailarino a criar e trabalha a cena a partir da criação. Em Agridoce, ao mesmo tempo em que tínhamos nossa identidade em nossos movimentos, tínhamos uma atmosfera comum. Por isso o Agridoce é um trabalho me que cada bailarino é único e parte do todo.

Ao mesmo tempo em que tínhamos nossa identidade em nossos movimentos, tínhamos uma atmosfera comum. Por isso o Agridoce é um trabalho em que cada bailarino é único e parte do todo. Quando uma das bailarinas foi substituída, reformulamos a movimentação a partir da movimentação proposta pelas duas novas integrantes. A substituição, mesmo nós tentássemos manter a movimentação inicial, já tornaria a composição nova, afinal teríamos nosso material era novo.

Minha primeira célula de movimentos foi inspirada nos poemas de Marga Cendón. Era uma tarefa, em que deveríamos tirar cinco fotos de cinco signos diferentes. Depois, deveríamos filmar o percurso entre um signo e outro. Essa foi a base para o começo do trabalho. Segui criando e compondo a partir de novos estímulos, o que, ao contrário dos questionamentos de Thiago, não desmerece seu trabalho de coreógrafo – o que também não elimina meu papel criador.

Quando a montagem coreográfica estava pronta que a vestimenta se encaixou em meu corpo. A técnica já estava um pouco mais incorporada, os poemas que eram lidos já possuíam entonações mais exatas. Tínhamos um vínculo maior entre os integrantes, e nossa energia permitia que nossos encontros se dessem de forma mais harmoniosa.

Com a experiência, crescemos enquanto grupo, em um ambiente em que a criação não se limitou à criação do Agridoce. A partir dele, da energia que construímos enquanto materiais de trabalho e pesquisa, emergiu a necessidade de criarmos um grupo para que novas possibilidades de trabalho fossem exploradas. A partir de discussões fora do momento do ensaio, de reflexões sobre os processos do Agridoce, das percepções das alterações internas do espetáculo e externas a ele, nossa pesquisa foi sendo tecida. E a medida que íamos ficando confortáveis com esse conjunto, a hierarquia antes existente – mesmo que não muito rígida – foi se desfazendo.

E minha memória agridoce manteve-se, não só bem guardada como inclusive manteve-se em desenvolvimento, durante o tempo em que o Agridoce ficou em recesso. Voltamos para a remontagem com Marias amadurecidas. A estética do espetáculo mudou. Reexperimentamos um mesmo sabor sob novas perspectivas e ele tornou-se outro. Mudamos durante o recesso. Voltamos com novas experiências de vida pessoais para o recomeço. Colocamo-nos em outra posição dentro da montagem do espetáculo: não éramos mais aprendizes de um coreógrafo, éramos



mais criadoras, colocamo-nos em processo de criação e de organização do espetáculo; tínhamos o encargo de ensinar o trabalho a duas novas bailarinas; éramos, agora, ativas, experientes, mais responsáveis. Nossa ordem interior mudou e, conseqüentemente, nossa compreensão do espetáculo mudou, uma vez que

Eu, por exemplo, trouxe as sequências de ações para minha vida pessoal. Os signos que anteriormente tiveram sua origem com os poemas da Marga, em que meus braços representariam pássaros voando, passaram a ter outras intenções, que explorei e modifiquei ao longo da própria repetição no espetáculo. Às vezes, meu estado de agonia, talvez “agri”, azedo, dolorido, aparecia no mesmo movimento do pássaro liberto com alguma outra intenção, algum outro estado. Outro signo que acho interessante é quando minha mão esquerda empurra minha mão direita até a boca e suspiro. Esse suspiro, pra mim, também tem diferentes intenções e interpretações possíveis. Em alguns momentos, sinto nostalgia, imagino um campo verde e o cheiro de grama cortada me invadindo. Outras vezes, minhas mãos me sufocam. Um dia, eu havia comido bergamota antes do ensaio, e quando suspirei resenti o sabor da bergamota. Também minhas vivências e criei minha história dentro do espetáculo. E como não colocar? Me questiono se é possível. Trabalhamos e criamos a partir do que já conhecemos previamente. Essa é uma restrição inerente a todo processo de composição. Compomos com esses conhecimentos. Partimos dele. E esse conhecimento é a lembrança que temos sobre algo, e a lembrança é o passado inscrito no corpo, ou seja, em nós mesmos.

A preparação, treinamento, apropriação da técnica é parte do processo. Uma vez “acordado”, o estado corporal permanece para além da sala de ensaio. Não nos vestimos com nova pele, músculos, ossos, sentimentos, percepções ao entrarmos para dançar, e recolocamos na bolsa, no armário e no cabide ao deixarmos a sala. Carregamos nós com nós mesmos. Parece uma frase redundante, mas a obviedade às vezes é necessária – mesmo em composição. E mantemo-nos em processo para além do resultado final. A reverberação que o Agridoce teve – citada anteriormente – em mim, nos espectadores, nos meus colegas, no coreografo, no ambiente, demonstram que o processo mantém-se vivo. “e minha memória agridoce manteve-se, não só bem guardada como inclusive manteve-se em desenvolvimento, durante o tempo em que o Agridoce ficou em recesso. Voltamos para a remontagem com Marias amadurecidas” escrevi há algumas páginas atrás. Não sei se existe o “resultado final” da configuração, mas um

resultado do processo até então. Finalizar um trabalho seria abandoná-lo – o que não precisa ser um ato negativo, como comumente é relacionado com essa palavra, mas uma parte importante de todo processo.

### **Anexo 3 - Relato Fernanda Oliveira**

Quando me perguntam o que contém neste trabalho, me perco em minhas próprias palavras, como se eu não soubesse explicar, apenas consigo sentir. Pensar nele lembra uma estrutura, uma moldura de quadro, um porta retrato na verdade. Nunca sabemos a foto que vamos por lá, o que vamos expor, apenas sabemos que a moldura existe, mas o que ela vai carregar, é uma incógnita.

O espaço disponibilizado para que possamos ser nossas Marias nos amedronta. Disse Maria dos medos – a liberdade nos prende. Pensemos num passarinho domesticado que vive numa gaiola, e se solto pode vir a morrer, por não saber como sobreviver no mundo afora. Assim como podemos usufruir da nossa liberdade, ela pode usufruir de nós também.

O inconsciente fala por nós mais do que qualquer outro, sai feito vômito, feito choro, feito movimento enfurecido, sai no suor, no respiro, no suspiro, no toque, no olhar, na dança, na canção, na voz, no grito. O inconsciente se manifesta com suas asas, apenas quer voar, e mostrar a si para quem quiser e não quiser ver.

Esse (re) processo foi e é transformador, ele nunca é o mesmo, e nós também não. Entramos de um jeito e saímos de outro. É simples; é uma troca, que fomos mais ou menos comunicadas quando entramos no Agridoce, que ele iria mexer muito com nossas emoções, e que mudanças viriam. Bingo! Não reconheço muito meu corpo antigo desde que entrei. Era um corpo cru, que incorporou-se corpo de verdade, que criou vida e que está aprendendo a sentir, a enfrentar o que quer ser e mostrar.

A casa Frasca com característica centenária, nos fez voltar ao passado, de encontro ao presente, e talvez prevendo um pouco do futuro. A mesma fez os tempos se cruzarem, as almas se trocarem e sensações reavivarem. Uma máquina do tempo quem sabe, com arquitetura grande, larga, velha, madeiras um tanto maltratadas que rangem, paredes que contam histórias. Ela por inteiro fala, a velhice não a descreve, e sim demonstra o que já foi, o que carrega, e isso faz com que seja nova e viva.

Construções de identidades são claras e confusas. O que somos? Quem fomos? Realmente somos aquilo que dizemos ser? Quem queremos ser? Somos apenas uma tentativa? Ou somos recortes de tudo isso? Através dessas perguntas, nossas Marias foram criando mais vozes e corpo:

“(Apoderar-se)  
 Maria acanhada  
 Meio encabulada  
 Às vezes dava umas olhadas  
 Mas toda encabulada

(Liberdade)  
 Quem é aquela Maria?  
 Que gosta de Margarida  
 E que se escondia  
 Atrás da monotonia

Quem é essa Maria  
 Que agora faz-se diferente  
 Com sorriso incandescente  
 Fazendo-se um tanto indecente  
 Aos olhos de quem mente inocentemente  
 Para seu inconsciente.  
 (Isso compõe Maria...)

Eu sou essa Maria e outras mais, serei estas e muito mais. Elas se constroem a cada segundo, seja na rua ou na cena. Cena que não deixa de ser realidade, que não deixa de ser uma viagem ao tempo mesmo com os olhos que cercam todo o ambiente. Levamos muitos desses olhos curiosos para nosso além, fazemos um convite para o “agora”, um convite para o “deixar-se ser”, e sem saber, eles nos fazem o mesmo convite. A energia, a presença deles reverberam em nós, nos transformam, e nos fazem ser outro alguém, um novo recorte para as colagens que já possuímos. Ali surge outra Maria, sendo também um reflexo daquilo que está na nossa frente; diante dos nossos olhos, ou apenas um reflexo a partir da troca de temperatura dos corpos. Somos todas/ todos Marias. Maria não tem sexo. Maria. conhecida também como: inconsciente.

#### **Anexo 4 - Relato Angela Kerber**

A construção desse trabalho se deu muito pela desconstrução. Houve uma intensão que foi buscada/construída com relação ao espetáculo em 2014 seguida por silêncios, distanciamentos, alguma descrença no projeto junto ao medo de perdê-lo na inércia, mas com uma inegável e contínua maturação .

Em 2015, no mês de março, Agridoce foi aos palcos do teatro Antonio Seep absolutamente renovado; dono de um poder dramático e de comunicação com o público totalmente inédito.

E se transforma e resignifica novamente com o surgimento do ambiente casa Frasca; já que esse novo espaço possuía suas próprias exigência técnica e de adaptação estética. Nesse ambiente, ocorreram três montagens, em três dias diferentes e em cada um desses dias foram espetáculos diferentes, muito pautados pela recepção de cada público à cada apresentação.

Essas desconstruções/trasformações/renovações representaram modificações esperadas e por saber que meu diretor não tem um caráter de alguém que almeje a finalização, a resposta máxima. O que nos fascina é criação, é a dinâmica potencial do inesperado.

## **Anexo 5 - Relato Matina Banou**

Durante o processo criativo do projeto Agridoce anotei que meu papel se transformou e se adaptou às necessidades minhas, mas também do projeto. Entrei sendo convidada para fazer direção e acabei dançando. Depois entrei sendo convidada a dançar e acabei dirigindo. Isso porque esse trabalho dependia muito da nossa colaboração e entrega emocional, mental e física, da nossa unidade como pessoas e artistas; da nossa pluralidade como pessoas de personalidades diferentes e que nessas personalidades existiam vários raminhos de humores variados. Então, para que esse projeto funcionasse, nós tínhamos que desenvolver a capacidade e a sensibilidade de colaborar. Não somente fazer o que chegava a nós como dito, mas sugerir com palavras, com movimento, com brincadeiras, com "nossa" dança. Era uma dança individual de cada uma das bailarinas, mas também de todas nós, dentro de um contexto de sensações e intenções que o coreógrafo, Thiago Rieth, nos passava através de sua fala, seu tom de voz, seus gestos, tudo. A estrutura, ou melhor, o esqueleto da coreografia era dado de uma maneira que nós tínhamos que dar vida nesse esqueleto através de improvisações. Nos ensaios, saiam improvisações que decidimos manter e utilizar como matéria para coreografia: uníssonos, cânones, solos que mantinham sempre o mesmo vocabulário de movimentos. Porém, sempre tínhamos a liberdade de improvisar, quando surgia uma "lacuna" no tempo e no espaço, sempre dentro do contexto geral do espetáculo. Isso foi importante para o projeto crescer. Não acho que foi por acaso. Nos amadurecemos dentro dessas lacunas que nos permitiam improvisar. Improvisávamos ouvindo os nossos desejos que o contexto fazia surgir, mas também enxergávamos a verdade do outro, improvisando ele/ela também e se expondo e se desafiando e nos entrávamos junto e nos exponhamos e brincamos juntos numa mistura de ficção e realidade, de personagem fictício e pessoa real. Essas "lacunas" deram vida e sentido e liberdade; essa liberdade que sempre no início nos apavora, mas depois... depois continua nos apavorando, mas nós simplesmente mergulhamos nesse jogo do improviso e dançamos com coragem e com medo de enxergar nós mesmas, ao mesmo tempo que o público enxerga uma verdade nossa íntima e tímida que tanto queremos expor e esconder ao mesmo tempo.