

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
Ricardo Koscialkowski Tetzner

**DANÇA DE SALÃO CÊNICA E COREOGRAFIA DE SINAIS:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ESPETÁCULOS DA DOIS PONTOS CIA
DE DANÇATEATRO**

Florianópolis
2019

Ricardo Koscialkowski Tetzner

**DANÇA DE SALÃO CÊNICA E COREOGRAFIA DE SINAIS:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ESPETÁCULOS DA DOIS PONTOS CIA DE
DANÇA TEATRO**

Trabalho Conclusão do Curso de
Graduação em Artes Cênicas do
Centro de Comunicação e Expressão
da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito para a
obtenção do Título de Bacharel em
Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Janaina
Trasel Martins

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da
Biblioteca Universitária da UFSC.

Tetzner, Ricardo

Dança de Salão Cênica e Coreografia de Sinais:

O processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Cia de
DançaTeatro / Ricardo Tetzner ; orientadora, Janaina Tresel
Martins, 2019.

88 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Artes Cênicas. 2. Dança de Salão Cênica. 3. Coreografia de
Sinais. 4. DançaTeatro. 5. LIBRAS. I. Martins, Janaina Tresel. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Artes
Cênicas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



“Dança de salão cênica e coreografia de sinais: o processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Cia de DançaTeatro.”.

Ricardo Koscialkowski Tetzner

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de


BACHAREL EM ARTES CÊNICAS

e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas da UFSC.

Banca Examinadora:


Prof. Dr.ª. Janaína Trasel Martins (ART/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca


Prof. Dr.ª. Vera Lucia Amaral Torres (DEF/UFSC)
Membro Titular


Me. Natália Schleder Rigo (PPGET/UFSC)
Membro Titular

**Campus Universitário – Trindade - Florianópolis
Fone: 3721-2343**



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Ata de Defesa de TCC do aluno Ricardo Koscialkowski Tetzner, realizada no dia 09 de julho de 2019, às 15:00 h, na sala Hassis, localizada no bloco B do Centro de Comunicação e Expressão.

1 Aos nove dias de julho de dois mil e dezenove, às quinze horas, na sala Hassis do bloco B do
2 Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina, reunida a
3 Comissão Examinadora, designada pela Portaria número 006/SECOGAC/2019, de nove de julho de
4 dois mil e dezenove, constituída pelos professores Janaína Trasel Martins (orientadora e presidente
5 da banca examinadora), Vera Lucia Amaral Torres (membro titular), e Natália Schleder Rigo
6 (membro titular), realizou-se, em sessão pública, a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do
7 acadêmico Ricardo Koscialkowski Tetzner (15150432), intitulado: **“Dança de salão cênica e
8 coreografia de sinais: o processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Cia de
9 DançaTeatro”**. Após o acadêmico apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação,
10 feitas nos termos do regulamento do TCC. A Comissão Examinadora conferiu ao TCC a
11 nota 4,0.....(DEZ.....). O acadêmico deverá apresentar à Coordenação do Curso de
12 Graduação em Artes Cênicas e ao Departamento de Artes, cumpridas as formalidades, a versão final
13 do TCC, em mídia digital, no prazo máximo de trinta dias, e submetê-la ao Repositório Institucional
14 da Universidade, conforme o que está disposto nas Portarias nº 239 da Pró-reitora de Graduação e
15 nº1853 do Gabinete da Reitoria, bem como no Manual do Repositório Institucional da Biblioteca
16 Universitária. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada, dela sendo lavrada a presente ata,
17 que é assinada pela orientadora, pelos membros da banca examinadora e pelo acadêmico.
18 Florianópolis, nove de julho de dois mil e dezoito.

Prof.^a. Dr.^a. Janaína Trasel Martins (ART/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca

Prof.^a. Dr.^a. Vera Lucia Amaral Torres (DEF/UFSC)
Membro Titular

Me. Natália Schleder Rigo (PPGET/UFSC)
Membro Titular

Ricardo Koscialkowski Tetzner
Acadêmico

AGRADECIMENTOS

Uma dança nunca se faz sozinha, tampouco ela é a simples junção de corpos, mas um cingir de almas.

Agradeço por dançar comigo:

Minha mãe, Marina, por ter sido a primeira *staff* da Dois Pontos, por ter ido em todas as apresentações que pode ir, por me fazer entender o significado de *amor vincit omnia* e por estar aprendendo piano e violão enquanto escrevo este trabalho, e assim me lembrar, através de notas perdidas no ar, que aprender é apenas *um passo*,

Minha irmã Regina por me colocar e incentivar na dança, por ser uma pessoa simples e incrível ao mesmo tempo, por me abrir os olhos para várias coisas, mesmo sem saber e por colocar no mundo a Ti e a Tay, eternas inspirações,

Meu irmão Nê, por ser tanto para a família, por ser tão presente e compreensivo a sua maneira e por ser um exemplo de pessoa a ser seguido,

Ao meu pai, Alexandre, por ser tanto em tão pouco tempo,

Ao meu irmão Marcelo, pelo espelho quebrado e por me fazer ter esperança na mudança,

Enfim, toda minha família, que é o que move a minha ação.

Também agradeço imensamente aos amigos presentes durante a escrita deste trabalho:
Caio e Júlia,

A Alexandra Klen por tanto que nem sei,

A Celisa Canto, pelo olhar rígido, mas atencioso a este trabalho.

E aos que compartilharam o palco comigo no 1717, também agradeço: Alan Patrick Rajá, Aline Mombelli, Ana Bea Regert, Arthur Fernandes, Carolina Rogelin, Eliza Moritz, Guilherme Rocha, Juliana Querino, Leonardo Reis e Natália Rigo.

E ao Fabio Salvatti, ao Rui Zuzza e ao Tarcísio Leite, pela presença no Insânia Loquaz,

E ao corpo docente, discente, técnicos e servidores da UFSC e do curso de Artes Cênicas, principalmente à minha Orientadora Janaina,

E à Mapi Cravo pelo apoio incondicional ao meu trabalho e por fomentar a dança em Santa Catarina,

Acho importante também neste primeiro momento do trabalho falar um pouco das pessoas que cruzaram meus caminhos em forma de inspiração, uma vez que reconheço a importância desses profissionais e as infinitas dificuldades em trabalhar com Arte e Dança e manter uma academia, um grupo ou uma cia de Dança no Brasil. Essas pessoas são fundamentais para que mais histórias e trajetórias possam ser seguidas e concretizadas, realizando sonhos e sendo responsáveis por impactos reais nas vidas de cada um de nós. Cito aqui algumas dessas pessoas que considero importantes no cenário da Dança de Florianópolis: Edson Nunes, Alexandra Kirinus, Marcelo Leal, Laura Flores, Luiz Kirinus, Aline Menezes, Alexandre Melo e Rosita Gavaerd.

Ao Jomar Mesquita e a Juliana Macedo, da Mimulus Cia de Dança, por serem uma inspiração artística e profissional, a qual a maneira de coreografar e levar a dança de salão aos palcos em forma de espetáculos inovou todo o cenário da dança de salão no Brasil, tendo assim um valor imensurável.

E a todas e todos os professores e donas e donos de academias de Florianópolis e região.

E a todas e todos donos de Cias e Grupos de Dança.

E a todas e todos que passaram pela Associação Catarinense de Dança de Salão (ACADS) como presidentas, presidentes, diretoras, diretores.

Todas essas pessoas fazem parte, direta ou indiretamente, da maneira com que minha Dança e a minha maneira de pensar a Dança se constitui em minha carne e em meu ser. Então, à vocês, meus agradecimentos e aplausos!

RESUMO

Este trabalho tem como foco o desenvolvimento de alguns princípios que permeiam a Dança de Salão Cênica trabalhada juntamente com a Coreografia de Sinais. Esta pesquisa foi baseada em dois processos de criação dos espetáculos “1717” e o “Insânia Loquaz”, ambos coreografados pelo autor deste trabalho. A Dança de Salão Cênica consiste em transpor a dança de salão para o âmbito artístico do palco, e a Coreografia de Sinais consiste em inserir a libras na dança de salão. O objetivo de se fazer tal junção é o de ampliar as possibilidades de utilização da dança de salão em cena e de oferecer acessibilidade e inclusão social via inserção da libras na dança de salão. A metodologia utilizada nesta pesquisa foi inspirada na abordagem fenomenológica. A partir dela, utilizo uma pesquisa qualitativa sobre os processos de criação dos dois espetáculos, vista por minha perspectiva como coreógrafo. Com as práticas advindas de tal processo de criação, observaram-se tanto o potencial criativo de dançar a libras, como as múltiplas possibilidades de articulá-la à dança de salão propiciando a ampliação da inclusão social dos surdos na dança.

Palavras-chave: 1. Libras 2. Dança de Salão 3. DançaTeatro

ABSTRACT

This work focuses on the development of some principles that permeate the “Dança de Salão Cênica” (Scenic Brazilian Ballroom Dance) worked together with the “Coreografia de Sinais” (Sign’s Choreography). This research has been based on two processes of creation of the spectacles "1717" and the "Insânia Loquaz", both choreographed by the author of this research. “Dança de Salão Cênica” consists of transposing Brazilian ballroom dance to the stage art scene as a performing art, and “Coreografia de Sinais” consists on inserting the libras (Brazilian sign language) into Brazilian ballroom dancing. The purpose of such a combination is to expand the possibilities of using Brazilian ballroom dancing as a performing art and to offer accessibility and social inclusion through the insertion of signs in the Brazilian ballroom dancing. The methodology used in this research was inspired by the phenomenological approach. From it, I use a qualitative research on the processes of creation of the two spectacles, seen by my perspective as a choreographer. With the practices resulting from such a process of creation, both the creative potential of dancing the signs and the multiple possibilities of articulating it to the Brazilian ballroom dance were observed, favoring the amplification of the social inclusion of the deaf in dance.

Keywords: 1. Libras 2. Dança de Salão 3. DanceTheater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Logo da Dois Pontos Cia de DançaTeatro elaborada por Angelita Corrêa. Página 16

Figura 2 - Coreografia “Um Conto” com os bailarinos Alexandra Klen e Ricardo Tetzner, apresentada no espetáculo de homenagem a Laura Flores em 2013 no Teatro Álvarez Carvalho. Foto: Andre Maia. Página 23

Figura 3 - Estudando a Dança de Salão Cênica com Alexandra Klen em 2015. Foto: Cristiano Prim. Página 31

Figura 4 - Juliana Macedo e Ricardo Tetzner apresentando a coreografia “Ne me Quitte Pas”, do espetáculo Dolores. Mimulus Cia de Dança em Goiânia - GO no Palco Giratório do SESC em 2010. Foto: Henrique Fonseca. Página 33

Figura 5 - Espetáculo “Por um Fio” da Mimulus Cia de Dança apresentado em Curitiba - PR em 2012. Bailarinos (da esquerda para direita): Andrea Pinheiro, Alexandre Tadra, Nayane Diniz, Murilo Borges, Fabiana Dias, Ricardo Tetzner, Juliana Macedo e Jomar Mesquita. Foto: Samuel Samways. Página 34

Figura 6 - Grupo Andantes com a coreografia “(Não) Desabrigo de Si” de Ricardo Tetzner apresentada no Baila Floripa 2013. Bailarinos (da esquerda para direita): Yohannes Tekle, Valéria Nora, Vinícius Cabral, Elisa Schmidt, Ricardo Tetzner, Fernanda Manhães, Alan Patrick Rajá e Taciana Crespo. Foto: HMarin. Página 36

Figura 7 - Utilização da Coreografia de Sinais no espetáculo 1717 apresentado no Teatro Cacilda Becker durante temporada da cia no Rio de Janeiro - RJ em 2018. Foto: Marco Antonio Perna. Página 38

Figura 8 - Utilização da Coreografia de Sinais no espetáculo 1717 apresentado no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro - RJ em 2018. Bailarinos (da esquerda para direita): Alan Patrick Rajá, Alexandra Klen, Natália Rigo, Guilherme Rocha, Carolina Rogêlin, Eliza Moritz e Ricardo Tetzner. Foto: Marco Antonio Perna. Página 42

Figura 9 - Natália sinalizando no espetáculo 1717 apresentado na abertura do Congresso Rondon no auditório Guarapuvu da UFSC em 2015. Foto: Alan Patrick Rajá. Página 44

Figura 10 - Espetáculo Insânia Loquaz apresentado no Teatro SESC Prainha em 2018. Foto: Amanda Moreira. Página 46

Figura 11 - Estreia do 1717 dentro da Catedral Metropolitana de Florianópolis ocorrida em 2015. Bailarinos (da esquerda para direita): Aline Mombelli, Arthur Fernandes, Alexandra Klen, Leonardo Reis, Juliana Querino e Ricardo Tetzner. Foto: Alan Patrick Rajá. Página 50

Figura 12 - Elenco do 1717 na abertura do Congresso Rondon em 2015. Bailarinos (da esquerda para direita): Aline Mombelli, Leonardo Reis, Natália Rigo, Alexandra Klen, Ricardo Tetzner, Juliana Querino e Arthur Fernandes. Foto: Vanessa Soares. Página 51

Figura 13 - Projeção do vestido de arame, apresentação do 1717 na abertura do Congresso Rondon em 2015. Foto: Daniella Coriollano. Página 53

Figura 14 - Alexandra Klen e Ricardo Tetzner apresentando o espetáculo 1717. Foto: Vanessa Soares. Página 54

Figura 15 - Apresentação 1717 em Florianópolis em 2019 durante o 1º Libras em Dança. Bailarinos (da esquerda para direita): Eliza Moritz, Guilherme Rocha, Natália Rigo, Leonardo Reis, Carolina Rogêlin, Alexandra Klen e Ricardo Tetzner. Foto: Bia Sá. Página 55

Figura 16 - Croqui de um dos figurinos do 1717 desenhado pelo figurinista Beirão. Página 56

Figura 17 - Apresentação do espetáculo 1717 no Rio de Janeiro - RJ em 2018. Foto: Marco Antonio Perna. Página: 62

Figura 18 - Elenco performando na Procissão Senhor dos Passos em 2015. Foto: Andre Maia. Página 64

Figura 19 - Apresentação do 1717 na cidade Aparecida em São Paulo em 2017. Foto: Thiago Leon. Página 66

Figura 20 - Estreia do espetáculo Insânia Loquaz no Teatro SESC Prainha em 2018. Foto: Bia Sá. Página 69

Figura 21 - Apresentação do espetáculo Insânia Loquaz em Quilombo - SC em 2018. Foto: Leonardo Reis. Página 72

Figura 22 - Aplausos em libras após estreia do espetáculo Insânia Loquaz. Foto: Amanda Moreira. Página 76

Figura 23 - Carta recebida em 2016 com o apoio do Vaticano com detalhe na concessão do “Patrocínio santo”. Página 81

Figura 24 - Logo da Dois Pontos Cia de DançaTeatro elaborada por Angelita Corrêa. Página: 84

SUMÁRIO

| | | |
|------------|--|-----------|
| | INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1 | Expandindo a percepção sobre o corpo na dança de salão e na libras..... | 22 |
| 1.1 | Dança de Salão em Cena..... | 23 |
| 1.1.1 | Uma percepção sobre a dança de salão..... | 24 |
| 1.1.2 | Despertares Cênicos com a dança de salão..... | 32 |
| 1.1.3 | Dança de Salão Cênica..... | 35 |
| 1.2 | Coreografando Sinais..... | 36 |
| 1.2.1 | Surdos..... | 37 |
| 1.2.2 | Libras..... | 37 |
| 1.2.3 | Coreografia de Sinais..... | 43 |
| 2 | Processos de criação: Dança de Salão e Coreografia de Sinais em Cena..... | 47 |
| 2.1 | Processo de criação do Espetáculo 1717 (2015)..... | 47 |
| 2.1.1 | Dramaturgia..... | 48 |
| 2.1.2 | Cenografia..... | 51 |
| 2.1.3 | Figurino..... | 53 |
| 2.1.4 | Concepção Sonora..... | 56 |
| 2.1.5 | Coreografia..... | 61 |
| 2.2 | Processo de Criação do Espetáculo Insânia Loquaz (2018)..... | 68 |
| 2.2.1 | Dramaturgia..... | 71 |
| 2.2.2 | Cenografia e Figurino..... | 72 |
| 2.2.3 | Concepção Sonora..... | 73 |
| 2.2.4 | Coreografia..... | 74 |
| 3 | Considerações Finais..... | 77 |
| | ANEXO: Repercussões dos Espetáculos..... | 80 |
| | Referências Bibliográficas..... | 85 |

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, irei abordar as conexões entre o uso da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) na dança de salão. O foco está na minha perspectiva como coreógrafo atuante nos processos de criação dos espetáculos 1717 e Insânia Loquaz. Nestes espetáculos, eu visava, principalmente, a trazer a dança de salão para a cena, considerando-se que o usual é ela ser uma manifestação popular e social, e não artística. Eu quis alinhar meus aprendizados vividos durante o Curso de Artes Cênicas da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) onde ingressei no ano de 2015, relacionando DançaTeatro¹ com dança de salão. Outra proposta foi a de dançar a Língua de Sinais em coreografias alinhadas com as temáticas dos espetáculos citados, abordando a relação do corpo com a comunicação feita por essa língua, partindo da perspectiva de que ela pode ser entendida como uma "voz" corporal. Ela se materializa em forma de dança para além de ser unicamente tradução, uma vez que é uma língua que se manifesta a partir do corpo. Estas duas perspectivas que tecem a condução deste trabalho, eu chamo de Dança de Salão Cênica e Coreografia de Sinais

Os objetivos desta pesquisa são: a) Explicar minhas maneiras de usar a técnica da dança de salão para um fim artístico, levando-a para o palco como Dança de Salão Cênica; b) Compartilhar a experiência de criação de espetáculos integrando a dança de salão com a DançaTeatro, desvelando as práticas e jogos cênicos desenvolvidos para as montagens dos espetáculos 1717 e Insânia Loquaz; c) Articular o uso artístico e poético da libras na Dança de Salão Cênica que encadeou a Coreografia de Sinais.

A partir da percepção da importância, da experiência e da vivência como um caminho de ampliação da consciência corpórea, compartilharei agora com vocês como cheguei neste objeto

¹ A DançaTeatro é um gênero que não é a simples junção de dança com teatro. “a dança-teatro não é apenas a somatória de várias artes, nem apenas o rompimento de suas fronteiras, mas a descoberta de que a dança está presente em todas as formas de arte e na vida, enquanto lei energética e relacional fundamental da matéria, em ebulição e repouso, tensão e relaxamento, ondulação, contraste, motivação”. Fernandes, Ciane. "Dança-Teatro: fluxo, contraste, memória." *No Glossário. Mimus-Revista online de mímica e teatro físico, Salvador, Padma Produções, ano 2 (2012): 76-79.* Eu utilizo a palavra DançaTeatro, sem o hífen, por considerar o original em Alemão (tanztheater), onde duas palavras juntas, quando se referem a apenas uma única coisa, devem ser escritas juntas, formando uma unidade semântica.

de pesquisa, a partir das minhas vivências de dança e da minha história de vida. Todo o trabalho que narrarei aqui é fruto de tais vivências².

Minha trajetória artística começa com a dança de salão em Florianópolis quando eu tinha apenas 10 anos e minha irmã, Regina, me levou para fazer uma aula. Antes disso, ainda meus pais, ao virem de São Paulo para Florianópolis, buscavam uma atividade para se socializarem e conhecerem melhor a cultura do Sul e, com esse objetivo, passaram a fazer aulas de dança gaúcha. Levaram minha irmã e, pela dança gaúcha, ela ingressou na dança de salão. Logo, a família toda estava fazendo aulas de dança de salão, e eu estava ensaiando uma coreografia do professor Edson Nunes com outras crianças da minha idade, a música era “Estúpido Cupido”, composta por casais dançando um swing (estilo de dança a dois oriundo dos Estados Unidos e praticado no Brasil com o nome de “soltinho”), até hoje, lembro-me de partes da coreografia e das apresentações! Uma das cenas que mais me marcaram foi quando nos apresentamos num Asilo. A imagem das idosas aplaudindo ficou em minha memória como uma feliz lembrança. Comecei a minha incursão na dança de salão direto com uma coreografia, aos dez anos e, provavelmente, isso ajudou a fomentar minha paixão por estar nos palcos e na cena. Por um primeiro impulso da família e por ter começado diretamente com apresentações artísticas, meu corpo e minhas vontades na dança me conduziram para o que veio a ser este Trabalho de Conclusão de Curso. Precisei pausar esse processo temporariamente por imposições de horários da escola e condições financeiras familiares, mas retornei a ele em 2005.

Meu currículo na Dança é amplo e plural. Jamais segui apenas uma única linha, mas, sim, tive diversas escolas e referências ao longo de meu percurso. Comecei na dança de salão fazendo aulas com professores com diferentes metodologias; como bolsista, viajei muito para participar de congressos por todas as regiões do Brasil; e estava sempre dançando com grupos diferentes³. Tal pluralidade de informações que recebi nos primeiros anos de minha formação me levou a ser convidado, em 2009, para uma audição na Mimulus Cia. de Dança, em Belo Horizonte. Ali, foi onde tive meu primeiro contato profissional com uma Cia. de Dança e, assim, pude desenvolver minhas habilidades como bailarino.

² Vídeo-portfolio de alguns trabalhos que participei como coreógrafo e/ou bailarino disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tk1zmIaIYhI>

³ Nesse primeiro momento da minha carreira dancei na Kirinus Cia de Dança, Cenarium Cia de Dança, Nando Berto Cia de Dança e coreografias e apresentações de improvisos com diversas parceiras de dança.

A Mimulus é uma das primeiras cias de Dança a levar a dança de salão aos palcos e, desde os anos 90, utiliza a linguagem da dança de salão para criação de espetáculos. Entre eles, temos o “Âmago” (2018), “Pretérito Imperfeito” (2014), “Entre” (2013), “Por um Fio” (2009), “Dolores” (2007), “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe” (2006), “De Carne e Sonho” (2003), “E Esse Alguém Sabe Quem” (2001) e “Bagagem (2000)”. No site da Cia. eles definem seu fazer artístico como

“uma proposta singular de retomada do tradicional repertório das danças de salão, mas sempre com o olhar armado na contemporaneidade. (...) Num recorte das danças urbanas, da domesticidade dos saraus familiares às confraternizações sociais dos bailes, com seu vocabulário próprio de prevalência de duos ou casais, mas com um feeling diferenciado e enérgico nas linhas coreográficas de Jomar Mesquita”

Ao dançar na Mimulus⁴, pude, então, experimentar em meu corpo o processo de aprender coreografias que tinham a dança de salão como base, mas eram estruturadas para serem melhor usadas cenicamente e dentro de um contexto onde o tema e o espetáculo eram mais importantes do que a coreografia em si, ou tanto quanto. O processo de criação da Mimulus no período em que dancei na Cia. (de 2010 a 2013) e mesmo antes, como fiquei sabendo pelos bailarinos, basicamente, consistia em estudos de movimentos da dança de salão (aprender passos e movimentos aéreos por meio de vídeos e aulas com profissionais da área), mas a criação das coreografias era dos bailarinos. Cada casal era responsável por coreografar “duos” com uma música aleatória e, depois, de acordo com o tema do espetáculo e a partir de uma pesquisa musical, escolhia-se uma música à qual se adaptava a coreografia. Com algumas frases coreográficas prontas, o diretor Jomar Mesquita, fazia a direção do espetáculo juntando essas frases coreográficas em cenas criadas para a composição daquele espetáculo específico.

Todo este processo aliado a minha trajetória inicial me auxiliou muito nas possibilidades e liberdades corporais para utilizar a dança de salão e suas possibilidades. Porém, eu sentia muita necessidade de experimentar outras técnicas de danças para aperfeiçoar minha carreira e, em 2011, ganhei uma bolsa na Corpo Escola de Dança, onde tive minha formação em Balé Contemporâneo e Moderno. O Grupo Corpo é uma das maiores referências de Cia. de Dança Profissional do Brasil, com uma história de mais de 40 anos. Lá, tive espaço para desenvolver

⁴ Participei da apresentação na íntegra dos espetáculos “Dolores” e “Por um Fio”, e dancei fragmentos e adaptações dos espetáculos “Entre”, “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”, “De Carne e Sonho”, “E Esse Alguém Sabe Quem” e “Bagagem”.

meu corpo e minhas técnicas de Dança, além de outra perspectiva de modelo de Cia. de Dança, já que eu participei também do grupo da escola – Sala B – dançando, então, pela primeira vez no palco Balé Clássico e Contemporâneo. Este foi um período fundamental também para o desenvolvimento do que viria a ser a Dança de Salão Cênica, já que minha rotina consistia em ensaiar as coreografias da Mimulus Cia. de Dança do meio dia às seis horas da tarde e, depois, das sete às dez, fazia aulas de Balé Clássico, Dança Contemporânea e Dança Moderna da escola do Grupo Corpo. Após as dez, ensaiava (às vezes, até a uma da manhã) com o Grupo de Balé Contemporâneo Sala B.

Minha terceira experiência com cias de Dança foi no Ballet Jovem Palácio das Artes (atual Ballet Jovem Minas Gerais). O BJPA tinha como objetivo formar bailarinos profissionais, proporcionando uma vivência de Cia. com coreógrafos convidados, diretoria artística e ensaiadora. Tínhamos aulas de balé todos os dias para ensaiar as coreografias dos coreógrafos convidados.

Essas três vivências profissionais e experiências corporais aliadas a técnicas com grupos renomados formaram o alicerce do desenvolvimento de meus trabalhos. Fazendo um resumo desta fase de aprendizado e sintetizando o que aprendi em cada uma delas, diria que na Mimulus, pude aprender sobre as infinitas possibilidades cênicas que a dança de salão oferece, na Escola do Grupo Corpo, aprendi que a Dança pode ser um trabalho profissional e, no Ballet Jovem Palácio das Artes, aprendi que as possibilidades de coreografar são incomensuráveis.

Com tanta informação e desejos em meu corpo, a pulsante e incontrolável vontade de criar já dava sinais de existência quando, em 2012, participei da criação do espetáculo “Entre” da Mimulus Cia. de Dança. Logo após, criei, junto com outros artistas de Florianópolis, o Coletivo Andantes⁵, que, em 2013, eu viria a dirigir e coreografar. Começamos criando videodanças e coreografias onde não tínhamos a preocupação de manter a linguagem tradicional da dança de salão. Também criei coreografias que foram apresentadas em festivais competitivos e mostras de dança. Participei da criação do espetáculo “Devir”, que estreou em Belo Horizonte em 2014, e que tinha a linguagem da dança de salão e do circo. Todas essas experiências me engrandeceram,

⁵ A primeira coreografia dos Andantes chamava Disritmia e foi coreografada pelo coletivo, que na primeira composição era formada por Camila Lima, Rodrigo Schifini, Tatiana Leme e por mim.

me guiaram para que eu soubesse o que eu queria e, sobretudo, o que eu não queria como artista-criador.

A vontade de desenvolver um trabalho cênico onde eu pudesse unir a libras com a dança de salão surge em 2014 ao fazer um curso no Rio de Janeiro durante o congresso de dança contemporânea chamado Panorama. Ali, conheci a Cia. da coreógrafa Lia Rodrigues e seu trabalho no Centro de Artes da Maré. Lia Rodrigues coloca em cena tanto alunos da comunidade, socialmente vulneráveis, quanto pessoas com deficiência. Essa possibilidade de colocar em cena corpos, não necessariamente corpos perfeitos de bailarinos, me abriu as veias da criatividade e, como já estava correndo em meu sangue o pensamento do espetáculo que viria a criar no ano seguinte, concluí que eu, de alguma forma, iria poetizar a acessibilidade.

Por já saber, nessa época, que eu continuaria a trabalhar com Dança e também por perceber as dificuldades em participar de Editais e em descobrir maneiras para poder levar a Arte como trabalho, busquei suprir lacunas da minha profissionalização, entrei no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2015. Este foi um importante passo na minha carreira, pois além do aprendizado do curso em si, foi pela UFSC, que pude trabalhar com projetos de extensão que foram fundamentais para a execução de todo meu trabalho. Foram os Departamentos de Artes e Libras (atualmente, Departamento de Artes e Departamento de Libras) e a Secarte (Secretaria de Artes) que possibilitaram toda minha pesquisa.

A vontade de ter uma Cia de dança que pudesse, de maneira profissional, estudar e conceber uma perspectiva artística da dança de salão, além de ser uma via de expressão, criatividade e de relevância social começa a sair do papel quando convido a Alexandra Klen para dividir comigo esse sonho⁶. Pelo fato de Alexandra ser engenheira mecânica de formação e ter um vasto currículo de produção, ela foi fundamental na logística e no planejamento, além da própria estruturação da cia. Juntos, começamos os primeiros esboços do que viria a ser a Dois Pontos Cia de DançaTeatro e assinamos a direção artística dos dois espetáculos que dialogo neste trabalho.

⁶ Vídeo contendo alguns trabalhos, coreografias e improvisos, comigo e com a Alexandra, mostrando nossa Dança de Salão Cênica disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YXqHubguoco>

Eis que por uma questão de destino, o prédio do Curso de Libras da UFSC fica ao lado do prédio das Artes Cênicas, na qual eu tinha acabado de ingressar. Ali, criamos o projeto de extensão “1717 -LIBRAS”⁷ do qual fui bolsista com objetivo de pesquisar uma forma de integrar cenicamente a libras no contexto do espetáculo (e não ao lado do palco, como uma “caixinha”, como habitualmente se vê - aliás, o que me incomoda muito, já que os surdos têm que escolher entre assistir à cena ou olhar para o intérprete).

Durante esse projeto, conheci a Natália Rigo, intérprete de libras e atriz. Nossa relação funcionou tão bem que, além de ela nos ajudar nas traduções para libras e nos estudos de como realizar artisticamente minhas vontades e ideias, ela passou a integrar o elenco do espetáculo como bailarina e intérprete de libras.

A partir de inquietações surgidas como resultado do espetáculo 1717, surgiu o espetáculo Insânia Loquaz. A vontade de continuar utilizando cenicamente a Coreografia de Sinais (que já tinha bastante material criativo e de pesquisa) fez com que este novo espetáculo da Dois Pontos fosse um aprofundamento de questões relacionadas à inserção da libras na dança de salão, como a presença de um surdo no processo de criação, por exemplo. Neste novo trabalho, temos a libras presente, pela Coreografia de Sinais, praticamente durante todo o espetáculo e, mesmo após essa densa pesquisa, sinto que ainda há bastante material cênico e potencial de criação a serem aproveitados na área, além da necessidade de tornar os espetáculos de teatro e dança o mais acessível possível para todos os públicos.



Figura 1 - Logo da Dois Pontos Cia de DançaTeatro

⁷ Coordenador do Projeto: Prof. Marcos Luchi (CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4628524951000332>)

Desde meus primeiros processos de criação até os atuais, o ingresso na Universidade e a criação da Dois Pontos instigaram meu fazer artístico levando meu corpo e minha visão de dança e arte à criação da Dança de Salão Cênica e a Coreografia de Sinais.

Logo, nesta pesquisa, gostaria também de convidar meus colegas artistas e criadores em geral a trabalharem de alguma forma em seus projetos com a inclusão e com a acessibilidade. Considerando isto um ato político e de fomento à criação de público, aliás, como bem ressalta Gomes (1968), não se posicionar é estar de acordo com a exclusão:

“Em primeiro lugar, devemos levar em conta o caráter do ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso [...]. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas do jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o status quo. Toda arte é, portanto, política" (DIAS GOMES, 1968, p.10).

Fica clara, então, a necessidade de se atentar para a responsabilidade político-social e o alcance que trabalhar com arte pode se obter ao atingir cada indivíduo, sobretudo, aqueles que, costumeiramente, são excluídos do acesso a quaisquer apresentações artísticas e culturais.

Assim como o caráter político social está interligado à representação teatral, também abordo a inclusão da libras na dança indo para além de uma tradução. Como pude entender após começar os estudos de junção libras-dança, a libras não é uma língua que se expressa apenas pelas mãos, mas ela abrange todo o corpo, e é através dele que se dá esse conhecimento e execução do corpo mundo.

Escolhi usar como metodologia neste trabalho a abordagem fenomenológica como entendida por Merleau-Ponty, que compreende o homem de forma integral, um ser-no-mundo, ou seja, o ser está no mundo, tanto quanto o mundo está nele; assim, não há separação entre um “eu” e o “mundo”. Temos um “espaço corpo próprio”, sendo a corporalidade não apenas “eu”, mas também maneiras de viver o tempo e o espaço. O mundo está lá para ser visto, e trata-se de

um mundo habitado a ser absorvido, compreendido e dançado. A partir desta percepção, a abordagem fenomenológica embasa nesta pesquisa em vários aspectos:

1) A percepção do conhecimento a partir da corporeidade: *“Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada* (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3).” A abordagem da escrita que eu desenvolvo aqui neste TCC vem das percepções de meu corpo no mundo, especificamente das vivências práticas de dança que vivo desde minha infância e que me levaram às reflexões que teço aqui nesta pesquisa. Considero este trabalho como um apanhado de minhas percepções sobre temas que me são muito caros e que - ainda - julgo essenciais para minha sensação de pertencimento ao mundo, porém não será, nem se destina a ser uma explicação de como sinto a Arte, embora em muitos trechos, eu sinta vontade de expressar em palavras o que sinto no corpo. Desejo este que é quase como uma tentativa de compartilhar essa incrível sensação que é ser um corpo com tantas vivências em ser. Vivências que muitas vezes me são sensíveis, são o corpo em ação em sua totalidade, indo além do que as palavras podem descrever ou mensurar. Com a fenomenologia, busco perceber o fenômeno tal como ele é, no contexto onde a percepção e a manifestação ocorrem. No caso desta pesquisa, a abordagem do fenômeno da Dança de Salão Cênica e da Coreografia de Sinais não parte de conceitos teóricos prévios, mas surgem a partir de minha própria relação com a dança de salão e com a libras. Os aprendizados se dão como consequência da percepção dos fenômenos como se mostram no ato do acontecimento, no caso, durante o processo de criação.

2) As percepções sensíveis geradas por este trabalho vão para além de dicotomias como: Dança-Libras, Ouvinte-Surdo, Teórico-Prático, Emocional-Racional, Mental-Corporal, Objetivo-Subjetivo, Analítico-Holístico, Categórico-Gradiente, Pesquisa-Ação. Considero a totalidade que envolve a corporeidade em comunicação. Corporeidade no sentido de perceber o ser em sua totalidade física, mental e emocional, em suas relações sociais, ambientais, culturais e partindo desta percepção, manifestar a sensibilidade gerada. O olhar fenomenológico traz a percepção do que está entre tais dicotomias, que é onde reside a sensibilidade, como explica a pesquisadora Ana Claudia Viana (2007), a percepção sob o olhar fenomenológico é a fonte primária do conhecimento, pois a partir dela que reconhecemos e que conferimos significados.

“Ao lançarmo-nos numa reflexão acerca do mundo e suas coisas, não nos pautamos em dados distanciados do que vivemos, pensados unicamente por uma capacidade intelectual desprovida do sensível.” (VIANA, 2007, p. 03). Manifestamos, então, um pensar que se realiza a partir de uma existência primariamente perceptiva que possui a razão e a sensibilidade, a carne e o espírito, imbricados numa concretude corporal que somos e que temos.

3) As relações entre teoria e prática: considerando-se a experiência vivida e a materialidade humana, uma vez que “o estudioso volta-se à percepção e aos sentidos corporais enquanto fonte de conhecimento e intenta perceber e compreender o fenômeno à luz de sua interpretação juntamente com a dos sujeitos com quem o mesmo dialoga”. Trago, então, o mundo como já o é antes de qualquer estudo e/ou análise que se faça a respeito, e das essências às quais se propõe um retorno concretizando-se na existência. Não é necessário explicar o mundo. (VIANA, 2011, p.22).

4) A questão da técnica e da expressividade: A relação da expressividade com a técnica se dá através de um corpo que utiliza de suas vivências práticas. Vemos com a pesquisadora Claudiana Donato Bauman, que estudou sobre a fenomenologia da dança, que, pelo olhar fenomenológico, o corpo-sujeito está em constante busca pela perfeição estética do movimento, e por meio de seu corpo ele traduz na dança o “prazer, a dor, o sacrifício, o suor, as lágrimas e a disciplina; que no seu físico encontra a base sólida para a técnica, para a execução dos saltos, giros, das contrações e expansões, para a ampliação das condições do corpo de modo que a dança aconteça” (BAUMAN, 2005, p. 06). A perfeição estética, na história da dança, é buscada através do que os bailarinos chamam de limpeza do movimento, que é onde consiste a técnica. Como a técnica principal de dança utilizada neste trabalho é a da dança de salão, uma dança popular, feita pelo povo para o povo, estamos tratando de um lugar onde a experiência se manifesta de forma direta. É onde o principal não é as teorias, as classificações e as medidas, mas onde há a possibilidade de diálogos corporais entre diferentes percepções e perspectivas de mundo. Paradoxalmente, tratamos de levar esta dança ao palco, ao *status* de arte cênica, onde, sem perder seu *status* de manifestação popular, exploramos técnicas e expressividades para além de sua essência e nuances

5) Nossa corporeidade está constituída por meio da relação com o outro: a técnica da dança de salão consiste em uma expressividade própria que está diretamente ligada ao corpo e ao saber do corpo do indivíduo. Cada corpo que dança se expressa de sua própria forma, e isto depende de diversos fatores. Uma pessoa que faz uma arte marcial tem um corpo trabalhado para tal, alguém que faz teatro, provavelmente, tem outra consciência corporal, uma pessoa com uma técnica desenvolvida de balé clássico terá outra diferente, *ad infinitum*. Estas idiosincrasias interferem diretamente na relação a dois da dança, assim como as características corporais como desvio de coluna, forma de pisar no chão, etc. Dançando a dois, então, o par está ligado um ao outro, um expressa através de suas vivências, o outro está atento a isso e cria a partir desses estímulos. A expressão corporal é o que abre os caminhos dentro do diálogo que exploram juntos. É por meio do corpo que ocorrem as nossas relações com os outros. Bauman cita a fenomenologia de Merleau-Ponty quando diz que *“percebo primeiro uma outra sensibilidade e somente a partir daí, um outro homem e um outro pensamento”* (PONTY *apud* BAUMAN, 2005, p. 03). Esta forma de se relacionar com o “outro” é uma premissa da dança de salão e da comunicação verbal. Tendo também a libras esta premissa de comunicação, a corporeidade está presente nestes diálogos de maneira intrínseca.

A partir de tais percepções fenomenológicas, este trabalho está organizado da seguinte forma: No capítulo 1, eu tratarei sobre os conceitos - “Dança de Salão Cênica” e “Coreografia de Sinais”. Neste capítulo, o argumento principal que trabalharei diz respeito à história e à evolução dos conceitos sobre Dança de Salão Cênica e sobre Coreografia de Sinais, vindo desde os conceitos tradicionais e trazendo minhas percepções para tais conceitos a partir de minha prática. A reflexão conceitual foi surgindo no decorrer da prática. Os teóricos com quem eu dialogarei são Portinari (1989), sobre a história da dança de salão, e Anthony Shay (2002), para abordar a transposição cênica de danças populares para o artístico. No item 1.1.1, trarei a história da dança de salão e questões contemporâneas a ela relacionadas. No item 1.1.2, citarei alguns trabalhos contemporâneos que utilizam a dança de salão cenicamente. Já no item 1.1.3, discorrerei sobre minha própria forma de transpor a dança de salão ao palco, que é o conceito de Dança de Salão Cênica. No item 1.2.1, falarei sobre o principal falante da língua libras - o surdo. Utilizo, para tratar da questão do surdo, a abordagem teórica sócio-antropológica, que considera a surdez

como diferença e não como deficiência, como explica Carlos Skliar em seu livro “Surdez, um olhar sobre as diferenças”. No item 1.2.2, trarei algumas questões básicas sobre a libras. Já no item 1.2.3, explicarei como levo a libras para a dança de salão, que é o conceito de Coreografia de Sinais.

No capítulo 2, serão compartilhados os processos de criação dos espetáculos 1717 (2015) e Insânia Loquaz (2018). No item 2.1, será relatado o processo de criação do 1717, onde foi utilizada a linguagem da dança de salão cênica para dançar uma história, usando como aporte a DançaTeatro. O tema desta história é Nossa Senhora Aparecida, e através dele busco a identidade do povo brasileiro. Foi neste espetáculo que surgiu o meu primeiro experimento de libras com a dança de salão. No 1717, há a presença de um tradutor intérprete de libras que dança como parte integrante do elenco, e os dançarinos utilizam a língua de sinais em cenas específicas. Falarei sobre a Dramaturgia no item 2.1.1, sobre a Cenografia no item 2.1.2, sobre o figurino no item 2.1.3, sobre a Concepção Sonora no item 2.1.4 e sobre a Coreografia no item 2.1.5. No item 2.2, será relatado o processo de criação do espetáculo Insânia Loquaz. Durante a criação deste espetáculo houve a presença de um surdo, e a língua de sinais estava presente praticamente durante toda a dança. O tema desta vez é a “loucura”. Falarei sobre a Dramaturgia no item 2.2.1, Cenografia e Figurino no item 2.2.2, sobre a Concepção Sonora no item 2.2.3, e sobre a Coreografia no item 2.2.4. No capítulo 3 farei as considerações finais, e no Anexo relatarei as repercussões desses espetáculos nas cidades e lugares em que os dois espetáculos, objetos desta pesquisa, foram apresentados.

1 Expandindo a percepção sobre o corpo na dança de salão e na libras

Quando a dança de salão é levada à cena, ela deixa de ser dança de salão? Quando a Língua Brasileira de Sinais (libras) é levada à cena, ela pode ter uma função além da mediação linguística? Quando a DançaTeatro abraça a dança de salão e a libras, o que surge?

A busca das respostas a estas perguntas guiou o desenvolvimento desta pesquisa e contribuiu para o aprofundamento de questões relacionadas à dança de salão e à DançaTeatro, assim como para o papel político e social que ambas podem exercer através da dramaturgia⁸ e da libras com um propósito cênico.

A partir de estudos e pesquisas de corpo e movimento, as técnicas de teatro são aliadas à dança de salão e à libras criando uma linguagem híbrida e autoral a qual, contextualizada com a dramaturgia de espetáculos de DançaTeatro, gera uma riqueza estética singular.

Um dos objetivos desta pesquisa é criar e desenvolver os conceitos de Dança de Salão Cênica e de Coreografia de Sinais com a libras. Sobre o primeiro conceito, o cerne consiste em levar, artisticamente, a dança de salão à cena com foco, não na perfeita execução dos passos ou quaisquer outros fins, mas, sim, na busca pela essência da dança de salão colocada cenicamente sem necessidade de utilizar outras técnicas corporais senão a própria dança de salão. Sobre o segundo conceito, este tem como foco o diálogo entre os sinais e a dança de salão, onde o corpo pode se descobrir a partir daquele sinal. Tais conceitos estão em pleno desenvolvimento, na prática que vem sendo realizada desde 2015 em dois espetáculos dos quais assino a coreografia: 1717 (criação em 2015, com mais de 40 apresentações no Brasil e no exterior) e Insânia Loquaz (criação em 2018, com mais de 20 apresentações pelo Brasil).

⁸ “Dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer.” (PAVIS, 2005, p. 113).

1.1 Dança de Salão em Cena

O conceito que explicarei neste item permeia toda minha história com a dança de salão e minha percepção de mundo e de experiência corpórea. Conto um pouco algumas histórias da dança de salão, baseio-me em autores da área e de historiadores, bem como exponho minhas percepções sobre as origens desta dança. Aqui, estão inseridas minhas maneiras de sentir a Arte como um todo, e também trago outros olhares de grupos que se utilizam da dança de salão como material cênico. No final do item, coloco o que seria minha própria percepção sobre o meu fazer artístico.



Figura 2 - Coreografia “Um Conto”, espetáculo da Laura Flores. Foto: Andre Maia

1.1.1 Uma percepção sobre a dança de salão

Uma atividade do povo para o povo e feita pelo povo.

É fundamental trazer para este trabalho um pouco da história da dança de salão, pois, assim, podemos compreender como está constituído atualmente o corpo desta manifestação social. A própria característica popular desta dança faz com que ela seja um reflexo não só do tempo presente mas um conhecer do passado. Pois através do olhar ao corpo no presente que podemos entender algumas características de outras épocas, e a observação deste corpo se dá através do artista, como explica a pesquisadora da história da dança, Vera Torres:

“Considerar a visão dos artistas sobre memória e a história de sua própria arte é, sem dúvida, de extrema importância para estudos em história da dança. Mais interessante ainda é observar projetos artísticos que são também projetos de memória em dança. Como a dança pode, ela mesmo, ser um arquivo vivo, suporte para a memória e ainda contribuir para uma reflexão sobre história?” (TORRES, 2008, p. 163).

Este questionamento que nos trás Torres é de suma importância para uma maior valorização da área da dança em geral. Pois podemos, então, perceber a dança não só como uma átima manifestação do momento presente, mas como uma memória da própria história da humanidade.

A dança de salão é uma dança que, dentre suas particularidades principais, pode-se destacar o caráter social, pois ela acontece em eventos como bailes e práticas em escolas de dança, bares, casas noturnas, mas também é amplamente praticada em escolas específicas de dança de salão, em academias ou em outros espaços com ou sem piso deslizante e, possivelmente, um espelho. Como características essenciais da dança de salão, posso citar a faculdade de oferecer liberdade na expressão corporal e a pluralidade de formas de dançar.

Pode-se aprender a dançá-la em academias específicas de dança, ou mesmo, saindo para dançar ou participando de congressos e *workshops* que acontecem em todo o Brasil e no exterior. Quem deseja aprender tem a possibilidade de fazer aula de diferentes ritmos⁹ da dança de salão,

⁹ É senso comum entre a maioria dos professores de dança de salão designar como “ritmo” as diversas danças de salão, embora cada uma destas danças tenham origens e culturas próprias e não sejam “ritmos” como se entende na área da música..

ou pode optar por um só, como por exemplo: tango, forró, *zouk*, samba de gafieira, salsa, bolero, *lindy-hop*, soltinho, *west-coast swing*, bachata, danças gauchescas, entre outras. É uma dança que, em pouco tempo, se aprendem alguns passos e, logo, o dançarino está se expressando e colocando um pouco de si na dança além da técnica.

Este processo, em geral, traz muito prazer aos praticantes, tanto fisicamente por permitir-lhes descobrir novas possibilidades em seu corpo e a movimentação saudável dos músculos e das articulações, quanto pela questão social - conhecer o mundo da dança de salão atrai muita gente para tal arte. Como diz o professor de dança de salão e pesquisador Alexandre Melo em seu artigo “Filhos de Vidraceiros”:

“(…) é possível afirmar que a arte e a cultura da dança é um excelente “remédio” ou ferramenta tecnológica para melhorar as expressões corporais, se comunicar melhor através da linguagem dos gestos, facilitar o afloramento das emoções e dos sentimentos, melhorar a memória ao ter que apreender movimentos novos, deixar mais maleável o corpo e seus movimentos e, também, melhorar a visão daqueles que não veem e tornam visíveis os que não são vistos, sem estigmas e preconceitos. Cada ponto ressaltado sobre a dança poderia ser aprofundado dialogando com vários autores, mas as narrativas falam por si só” (MELO, 2008, p.17).

A dança de salão é improvisação por excelência. Ir a um local onde se pratica dança de salão é deparar-se com infinitas possibilidades que dois (ou mais) corpos juntos podem originar, tanto pela figura - as formas características desta dança, quanto pelas histórias narradas enquanto se dança - a troca que ocorre entre os praticantes que dançam juntos, a sintonia que se gera, quase como se um estivesse “lendo a mente” do outro, as brincadeiras, os olhares e toques sensuais (ou não), os caminhos propostos, as dificuldades corporais ao se juntarem, e tantas outras infinitas circunstâncias nascidas naquele simples dançar.

Sobre a origem da dança de salão, existem algumas teorias. A maioria dos pesquisadores se refere ao século XV e às cortes europeias como berços da dança de salão, porém, há relatos muito anteriores ao século XV sobre danças a dois de origens africanas com caráter ritualístico. A própria junção de duas pessoas para dançarem não pode ter esperado até a corte europeia surgir para que ele se desse, uma vez que ritualisticamente no Egito e na Grécia, seja para colheitas ou casamento e sedução, já existia tal junção. Portinari diz que “*as danças nascem de*

manifestações populares sendo posteriormente absorvidas pelas classes dominantes que as adaptam para execução em recintos fechados e de acordo com o que se considera um tom mais refinado” (Portinari, 1989, p. 55 e 56). Então, se por um lado considero, sim, que a renascença europeia tenha influenciado muito o dançar a dois quanto ao modo de dançar e a técnicas e nomenclaturas, por outro, não considero que ela tenha sua origem nessa época. E isto é um ótimo material para uma densa pesquisa decolonial¹⁰ sobre as origens da dança de salão de fato.

Para além da história, é muito importante analisar a dança de salão contemporaneamente. Existe uma discussão de gênero e a considero fundamental, mas não sendo o foco deste trabalho, abro apenas esta breve reflexão para apontar para a diversidade que abrange o estudo e estimular futuras pesquisas com este viés. Por ser uma dança que seguiu uma influência europeia da trajetória das danças a dois, valores machistas de dominação masculina sobre o corpo da mulher ainda são encontrados até mesmo na metodologia com que as danças de salão são ensinadas. Como exemplo disto, vemos o uso dos termos “cavalheiros” e “damas”, que vieram da Renascença onde a dominação do cavalheiro (homem forte e controlador) sobre a dama (donzela como elemento decorativo da dança) e também a questão da condução (cavalheiro) e da resposta (dama). Hoje, muitas escolas de dança já estão abolindo tal nomenclatura assimilando, entre outros termos, “condutora/condutor” e “conduzida/conduzido” ou “proposta e resposta”, “indução e recepção”, entre outras possibilidades. Com isto, deixa-se livre para a pessoa que entra para fazer aula, escolher entre conduzir ou receber a condução, independentemente de seu gênero.

Um elemento fundamental da dança de salão é a técnica de condução, que é o que diferencia a dança de salão de outras danças similares como a dança Contato e Improviso¹¹, por exemplo. O processo de condução leva alguns praticantes a interpretarem o papel de quem conduz como dominação (e, assim, associam a condução a uma prática machista). Esta questão está levando muitos profissionais a realizarem pesquisas sobre modos de fazer a dança de salão

¹⁰ “Decolonialidade é visibilizar as lutas contra a colonialidade a partir das pessoas, das suas práticas sociais, epistêmicas e políticas. A decolonialidade representa uma estratégia que vai além da transformação da descolonização, ou seja, supõe também construção e criação. Sua meta é a reconstrução radical do ser, do poder e do saber”. de Oliveira, Luiz Fernandes, and Vera Maria Ferrão Candau. "Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil." (2010).

¹¹ O contato improvisado é uma dança contemporânea que se baseia no improviso e na pesquisa através do movimento entre pessoas.

excluindo a questão da condução. Pessoalmente, entendo que conduzir ou ser conduzido não cria hierarquização de um sobre o outro, mas, sim, traz técnicas diferentes e complementares. A pessoa que está conduzindo não está, ao meu ver, de maneira alguma, manipulando (pejorativamente falando) a outra, e quem recebe a condução continua tendo total controle sobre seu próprio corpo. Embora ache fundamental criticar a questão de gênero na dança de salão (que é um reflexo da sociedade), e ache interessante a pesquisa e a experimentação de tais críticas, vejo a prática muito distante da teoria, já que o resultado desse estudo até hoje ainda sinto que está muito mais próximo da dança contato e improviso do que da dança de salão.

Além dessas pesquisas, há muitas outras possibilidades para os praticantes, profissionais ou não, de dança de salão. Alguns dançam por tantos anos que são facilmente reconhecidos pelos outros praticantes, podendo até se tornarem bem conhecidos fazendo com que os outros “parem para vê-los dançar”. Outros praticantes se tornam profissionais e viajam não só pelo Brasil, mas por todo o mundo dando aulas. Há também os que teorizam seu dançar e desenvolvem uma metodologia própria. É uma área que oferece amplas possibilidades tanto social quanto profissionalmente.

Dentre elas, uma problemática que sempre motivou minhas observações e críticas da dança de salão é que, como o próprio nome diz, é “de salão”, ou seja, quando se faz uma coreografia, essa dança automaticamente perde uma de suas características essenciais, que é o fato de ela ser uma dança de improviso.

Por que transpor a dança de salão ao palco? Este é o primeiro questionamento que eu, como um bailarino de dança de salão, me faço ao pensar em transpô-la para a cena. Uma coreografia elaborada sem tal questionamento corre o grande risco de cair na armadilha de forçar uma dança no palco sem ter técnica para tal. Mas então, será necessário utilizar alguma técnica além da dança de salão para levá-la à cena? Por que modificar a dança de salão ao levá-la ao palco? Será que ela não é boa o suficiente para estar em cena?

Percebo, em minhas vivências de bailes, práticas, congressos, festas e noites de dança de salão e em apresentações às quais assisti, que há profissionais que criam coreografias usando a técnica da dança de salão sem focar na essência de tal técnica, como o improviso ou a sintonia, por exemplo. Fazem um trabalho atrativo, muito bonito e até virtuoso que muito me agrada, mas

não consideram uma questão que sinto ser essencial na dança de salão que é o improvisado que, para mim, é a poesia e a magia que há no dançar a dois. Será que é necessário dar mais valor à exuberância dos figurinos? Às pegadas e aos movimentos aéreos virtuosos? À expressão facial teatralizada compondo-se com a música e, às vezes, propositalmente exagerada? Quem faz uma coreografia com tais focos, está levando ao palco a mesma qualidade de dança de quando improvisa despreocupadamente no salão? É muito fácil perder a naturalidade conquistada com prática e estudos quando se propõe a junção de uma coreografia com a dança de salão utilizando outras técnicas de corpo sem ter conhecimento das técnicas de palco. Esta é uma armadilha bem comum. Colocar uma dança, que em geral é realizada socialmente em salão, com pessoas em toda a volta e que não têm a obrigação de ser vista por quem quer assistir, no palco italiano como comumente se tem nos teatros é a primeira perda de essência de uma coreografia de dança de salão. Trabalhar movimentos forçando uma amplitude desnecessária para se obter um alcance visual que o coreógrafo julga ser imprescindível no teatro é outra perda de essência, pois em uma dança de salão improvisada, quanto menores os passos, melhor sua execução

Tais adaptações exigem técnica e conhecimento cênico em que, em geral, o coreógrafo não está interessado e, então, tem-se um resultado incompatível com a dança de salão. Quando assistimos a uma coreografia de dança de salão, o que menos vemos, ironicamente, é a dança de salão.

A dança de salão, como já citado, é uma dança oriunda de eventos sociais e praticada em um espaço compartilhado por outras pessoas que também estão ali dançando. Em função da própria limitação espacial do salão, impõe-se tacitamente uma limitação de movimentos e, ali, há regras de deslocamento, ou seja, o fluxo deve ser anti-horário, como nas das danças renascentistas. Os casais fazem os passos todos em uma direção específica para evitar colisões e manter uma movimentação constante de deslocamento espacial. Em algumas manifestações culturais das danças de salão, ocorrem trocas de par, em outras, todos fazem o mesmo passo em roda ou em linhas. Múltiplas são as possibilidades destas danças. Tais regras foram originadas nesses eventos sócio-culturais que poderiam ser uma festa ou um ritual de colheita.

Muitas danças se confundem em questão de época e local, pois as influências são muitas. Dependem do período histórico em que elas surgem, podendo influenciar ou serem influenciadas

umas pelas outras. Em seu livro “Orchesography” (publicado inicialmente em 1589, ainda não possui tradução para o português), Thoinot Arbeau¹² narra, em detalhes, algumas danças populares de sua época, bem como as músicas e indumentários utilizados. Em geral, essas danças mantinham um caráter teatralizado, além do cotidiano, porém não exigiam um corpo moldado, ou seja, um corpo trabalhado com técnica específica.

Por tais características, é que a dança de salão apresenta uma estética muito mais intimista, voltada para dentro, para a relação do par. Na dança de salão propriamente dita, ou seja, naquela dançada em salões, não existe (deveria existir?) preocupação com o “belo” ou de se ter um corpo “bonito” nem mesmo a de se ter um acabamento nas movimentações. Por outro lado, outras danças que têm um propósito mais expositivo, onde se exhibe corpo e/ou técnica, onde a finalidade precípua é ir a um palco e ser vista. A dança de salão está mais próxima de uma dança ritualística, independentemente de estar sendo observada ou não.

A maioria das práticas dançantes mais comumente encontradas hoje são danças individuais e, aí, se busca trabalhar o próprio corpo com aulas e treinos que exigem tão só do próprio corpo. Dança do ventre, Dança Contemporânea, Balé Clássico, Jazz Dance, Dança Moderna, Danças Africanas, Dança Flamenca, Sapateado, Danças Urbanas e algumas danças Folclóricas são exemplos disto.

Costuma-se, portanto, quando se faz uma coreografia de dança de salão, buscar movimentações e técnicas dessas outras áreas para suprir a subjetividade que, pelo próprio caráter, não é “impressionante” e nem é “para ser visto” na dança de salão. Alguns coreógrafos alimentam-se de outras danças, apropriando-se da sua música, composições coreográficas, indumentária, cenografia e mesmo de seus passos e características essenciais em detrimento de da própria essência das danças de salão. Pode-se buscar elementos de finalizações de movimentos do Balé, um maior alongamento vindo do Jazz, a força para os movimentos aéreos da musculação, a agilidade e caminhos corporais da Dança Contemporânea, acrobacias virtuosas do Circo entre outras possibilidades. Há coreógrafos que exacerbam os movimentos mais impressionantes em detrimento dos passos originais e mais característicos com o objetivo de obterem o reconhecimento do público.

¹² Thoinot Arbeau, nascido no ano de 1519 em Dijon, França.

Tais modificações, mesmo que feitas com boas intenções, podem culminar em uma gradual perda das características essenciais da dança de salão, já que o público, ao acostumar-se em assistir a coreografias em que não se vê a essência da dança de salão e, sim, um virtuosismo e outras técnicas, sente a necessidade de reproduzir em seus eventos sociais aquilo que visualizou no palco. Essa tendência pode instigar os praticantes a lidarem com dança de salão de forma competitiva, estímulo que também vem dos grandes festivais.

No gênero de dança de salão Tango, há, em Buenos Aires, o “Campeonato Mundial de Baile de Tango”, uma competição anual internacional entre bailarinos de tango e que compreende duas categorias: Tango *Escenario* e Tango Pista¹³.

No Tango *Escenario*, que é a modalidade onde se dança o tango em estilo coreográfico, onde se julga o virtuosismo, a técnica com maior perfeição na execução dos passos e também onde se avalia se a coreografia mantém “as características principais” do Tango. Já o Tango de Pista, por outro lado, é a modalidade onde se julga o tango dançado nos salões pelo povo, onde o essencial é o abraço e a caminhada básica, sem saltos nem figuras acrobáticas. Aqui, são avaliadas as técnicas mais intimistas como a sintonia do casal e o respeito às tradições seguidas nos eventos sociais do Tango. Vejo tal tradição, mantida também nas competições, como uma tentativa de preservação de uma cultura que é tão valorizada pelo povo¹⁴ portenho e, por isso, considerada patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO.

Portanto, é de responsabilidade também dos organizadores de eventos que entendam e valorizem aquilo que estão propondo como mostra artística, considerando que o que se tem nos eventos sociais se modifica e, ao mesmo tempo, é o reflexo do que se tem nos palcos e vice-versa, causando uma constante modificação recíproca.

Como diz Marco Aurélio, a transposição de uma dança popular para o palco de maneira expositiva é uma prática comum: “*Durante o Renascimento, muitas danças populares ficaram mais estilizadas quando surgiram escolas de dança teatrais a partir do século XV as levaram para os palcos*”, e ainda completa:

¹³ Conforme regulamento disponível em <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2019/tangociudad/es/acerca>

¹⁴ Atualmente Alexandre Melo e Carlinhos de Jesus estão no processo de incrementar o Samba como Patrimônio Imaterial do Brasil e posteriormente da Humanidade, seguindo os passos do Tango.

“Se refletirmos sobre o contexto europeu da época acima citada, parece ser multicultural quando aceita as novas culturas simplesmente convivendo umas com as outras, como quando a sociedade europeia ia ao teatro para assistir um espetáculo de dança indiana por exemplo. Ao mesmo tempo também intercultural, quando passam a criar diálogos onde as diferentes culturas passam a se relacionar emprestando e pegando emprestado coisas umas das outras” (SOUZA, 2016, p. 95).

Esse “emprestando e pegando emprestado”, tão comum no processo cênico que visa a utilizar o conhecimento corporal popular em uma festa ou em um espaço expositivo de um palco, não apenas como uma transposição, mas originando uma dança híbrida. Esta dança, onde a tradição é deixada em segundo plano determinando uma gradativa modificação, gera um fazer mais contemporâneo de influenciar e ser influenciado.

O público leigo, em geral, não percebe tal hibridismo de técnicas e por ver em cena tal dança acredita ser essa a maneira de se dançar dança de salão, o que faz com que características que tornam a dança de salão única sejam extintas ou transformadas, como sugere o antropólogo norte americano Anthony Shay (2002) no conceito de *parallel traditions* quando discorre sobre propor e aceitar as modificações cênicas feitas nas danças populares. Esta abordagem antropológica estuda os grupos folclóricos (do inglês *folk* - popular, tudo que é folclórico, necessariamente, é europeu, o que é oriundo de outro continente seriam danças populares), trazendo grupos profissionais e manifestações populares da mesma dança, e entendendo que uma influencia a outra simultânea e reciprocamente.

É comum em um salão, que a virtuosidade seja a parte mais buscada pelos novos praticantes da Dança de Salão. Sendo a dança de salão uma expressão cultural do povo para o povo, e que se manifesta em eventos sociais, o que de fato importa quando ela é expressada artisticamente em um palco? A cultura ou a virtuosidade técnica?



Figura 3 - Estudando a Dança de Salão Cênica com Alexandra Klen. Foto: Cristiano Prim

1.1.2 Despertares cênicos com a dança de salão:

Muitas cias de dança de salão e grupos surgem das próprias escolas de dança com o fim de divulgar a escola, representá-las em festivais e competições, realizar mostra de alunos ou apenas para mostrar o trabalho dos professores fora do âmbito da sala de aula. O foco desses grupos, geralmente, está atrelado ao foco de uma escola (que tem suas necessidades próprias de gerenciamento para sobreviver e equilibrar seus custos). Não é comum que esses grupos tenham um trabalho de pesquisa cênica ou um caráter mais experimental e até encontros diários de trabalho corporal como tem um cia profissional de dança. Entretanto, há grupos, cias e profissionais que realizam trabalhos de dança de salão pensando-a cenicamente, sendo o fim desses trabalhos a realização de um espetáculo, de uma coreografia ou de uma performance-experimentação.

É impossível e desnecessário definir quem ou qual cia utilizou primeiro a dança de salão como linguagem artística levada aos palcos. Essa prática de mostrar cenicamente uma cultura popular e deixá-la gradativamente modificar e ampliar seus usos, extrapolando as tradições mostra que a cultura é viva e não temos controle sobre as práticas humanas de performar. Ao mesmo tempo, que a dança de salão ia acontecendo socialmente, seus praticantes iam utilizando as possibilidades que ela sugere.

Em 1985, no Rio de Janeiro, João Carlos Ramos iniciou, junto ao espaço Circo Voador, a Cia. Aérea de Dança que, além de utilizar outras linguagens de dança, era um reflexo do que se tinha como danças a dois na sociedade carioca da época. João já levava a dança de salão aos palcos do Brasil e do Circo Voador, localizado estrategicamente na Lapa - um dos destinos turísticos mais conhecidos da boemia do Rio e, assim, atingia diretamente o que se falava e se via sobre a dança brasileira da época. João mostrava o tradicional arquétipo do “malandro” vestido com calça e blazer brancos, chapéu-panamá, e o samba no pé, além do Samba de Gafieira, mas já fugindo dos estereótipos e trabalhando cenicamente as danças a dois, misturando com dança contemporânea e outras vertentes, criando diversos espetáculos e tendo imensa importância no cenário das danças a dois, influenciando e inspirando grupos que viriam depois,

como o CCC de Isnard Manso, que tem grande importância histórica, e a Mimulus Cia. de Dança.

A Mimulus que, desde 1990, ao levar a dança de salão para seus espetáculos como linguagem principal, utilizava amplamente técnicas de outras danças para atingir seus objetivos cênicos, como destaca Gracinha Araújo:

“No processo de criação da Mimulus sempre estiveram presentes profissionais de outras linguagens de dança, como ballet clássico e a dança contemporânea e uma direção cênica, por algum profissional das artes cênica” (ARAÚJO, 2016, p. 151).

Essa fórmula utilizada pela Cia. deu-lhe reconhecimento e o título de primeira Cia. profissional de dança de salão do Brasil, o que despertou os olhares criativos para a dança de salão, abrindo-lhes, então, infinitos cenários não explorados que essa dança nos oferece.

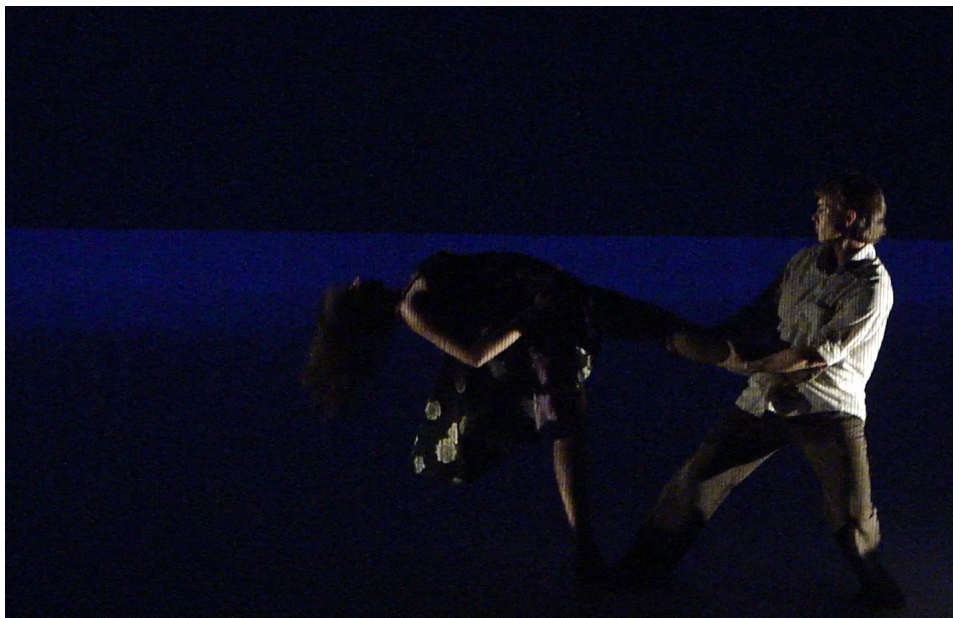


Figura 4 - Juliana Macedo e Ricardo Tetzner. Espetáculo Dolores Foto: Henrique Fonseca

Os primeiros espetáculos da Cia. exploraram distintas possibilidades cênicas da dança de salão. Em “Bagagem” (2000), os bailarinos dançavam coreografias de tango em perna-de-pau, em “De Carne e Sonho” (2003), o tango e o samba dialogavam com a orquestra, “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe” (2006) utilizou amplamente o cenário no enredo. Esses primeiros

espetáculos foram todos coreografados pelos bailarinos da cia que na época tinham como técnica principal a dança de salão e faziam aulas de outras áreas de dança ou de técnicas corporal para poderem levar a sua dança ao palco e criar em cima das possibilidades das danças a dois.

Em um segundo momento da cia, a técnica das danças a dois foi deixada em segundo plano, e a importância de manter uma linguagem atrelada à da dança de salão gradativamente foi sumindo das criações. Em “Dolores” (2007), as coreografias se misturam tanto com a indumentária e com a temática que torna difícil dizer se o estilo de dança utilizado em cada coreografia é tango, samba, forró, *zouk*, etc. “Por um Fio” (2009) se assemelha a um espetáculo de Dança Contemporânea por apresentar tantos elementos e passos característicos dessa dança. O fato de as técnicas de dança de salão terem sido relevadas a um segundo plano se deu muito em função da troca de bailarinos-coreógrafos que, no primeiro momento da cia, criaram de acordo com suas longas vivências e experiências na dança de salão; e com a entrada de novos bailarinos de outras áreas, ou com menos tempo de dança de salão, mudou-se também o fazer coreográfico da cia.



Figura 5 - Espectáculo Por um Fio da Mimulus Cia de Dança. Foto: Samuel Samways

Destaco também outros grupos que estudam a dança de salão de forma estruturada com outros fins que não o do improvisado nos salões, como o Coletivo Casa4, de Salvador - BA, onde

apenas “corpos gays” em cena utilizam a dança de salão para criticar a heteronormatividade dessa dança e questionam os padrões estabelecidos socialmente na questão de gênero. Outro grupo é a Grão Cia. de Dança de Florianópolis - SC, na figura de Gabriel Ferreira e Lidiani Emmerich, que realiza ensaios e experimentos buscando poéticas da dança de salão, como conduzir simultaneamente três ou mais pessoas, e ações performáticas de coletivo usando premissas da dança de salão nas ruas. Em Campo Grande - MS, a Tez Cia. de Dança reflete sobre outras maneiras de trabalhar a dança de salão e desconstrói suas movimentações tradicionais levando ao palco coreografias e espetáculos. Esses grupos e cias trabalham a dança de salão como linguagem para traduzir corporalmente um tema levado para o público, seja nos teatros ou nas ruas, em forma de arte.

1.1.3 Dança de Salão Cênica

Utilizando as experiências sensíveis e físicas vividas nos meus processos na dança e nas artes cênicas, fui intuitivamente imprimindo em minhas maneiras de coreografar e dirigir espetáculos uma identidade autoral e diferenciada no fazer artístico da dança de salão. Indo por caminhos não convencionais, porém respeitando e valorizando técnicas fundamentais, gradualmente, fui percebendo que o que eu estava trabalhando com relação à dança de salão oferecia uma potência cênica e artística diferenciada. Eu, ao mesmo tempo, atingia o público e fazia-o perceber que havia ali uma técnica elaborada, porém o público não podia identificar exatamente qual técnica estava presente

Minha vontade nas concepções artísticas com a Dança de Salão Cênica é que o elenco não dance se preocupando com o fato de serem bailarinos no palco, mas, sim, poetas do corpo, poetas que narram uma história através do corpo. Com isso, atingem o público pelo que os artistas vivem, experienciam, gostam, dizem e que está guardado na memória da carne, com verdade. Trabalho no sentido de extinguir a necessidade da pose, da vontade se “ser bonito”. Para isso, na Dança de Salão Cênica a técnica não é a busca principal, mas, sim, é necessário ter ideia, admirar o ser humano e querer expressar e usar a dança de salão como fim em si.

Para transpor uma dança tida como de salão para o palco, proponho, então, a Dança de Salão Cênica. Ela não é um híbrido resultado de danças de origens diferentes, tampouco busca uma estética agradável, mas, sim, ela é percebida aqui como uma possibilidade cênica de ampla corporeidade que abraça a dança de salão de forma integral potencializando suas possibilidades e enaltecendo suas essências fundamentais.



Figura 6 - Grupo Andantes. Foto: HMarin

1.2 Coreografando sinais

O conceito que explicarei é oriundo do resultado prático das criações dos espetáculos 1717 e Insânia Loquaz. Como estes dois espetáculos foram realizados com a linguagem da Dança de Salão Cênica, inevitavelmente a libras foi dançada por duas pessoas, e não consegui encontrar referências de trabalhos similares. Existem inúmeros trabalhos, contudo, que utilizam as línguas de sinais juntamente com a dança, como o espetáculo Nelken (1982), da própria Pina Bausch, precursora da DançaTeatro, onde em uma determinada cena um bailarino dançava utilizando a língua de sinais. Porém, em minhas pesquisas não encontrei junções de língua de sinais e danças a dois. Esta minha forma de inserir a libras na dança de salão utilizando o corpo inteiro de duas pessoas, chamo de Coreografia de Sinais.

1.2.1 Surdos

Os surdos são diferentes das pessoas que ouvem. Eles podem fazer qualquer coisa que os que ouvem fazem, menos ouvir. (Wrigley, 1996, p. 81)

A partir da percepção da libras como língua, é fundamental que eu fale sobre os seus principais falantes, que são os surdos. É importante saber que o termo “surdo” não é ofensivo e menos, ainda, pejorativo, e minha pesquisa se inscreve na abordagem teórica sócio-antropológica que enxerga (considera) a surdez como diferença, e não como deficiência, como explica Carlos Skliar em seu livro “Surdez, um olhar sobre as diferenças”.

“Foram mais de cem anos de práticas engeguecidas pela tentativa de correção, normalização e pela violência institucional; instituições especiais que foram reguladas tanto pela caridade e pela beneficência, quanto pela cultura social vigente que requeria uma capacidade para controlar, separar e negar a existência da comunidade surda, da língua de sinais, das identidades surdas e das experiências visuais que determinam o conjunto de diferenças dos surdos em relação a qualquer outro grupo de sujeitos” (SKLIAR, 1998, p. 07).

A comunidade surda tem identidade e cultura próprias. A cultura surda sempre foi marcada por estereótipos oriundos da imposição da cultura dominante que etiquetam essas pessoas como deficientes. Entender o surdo como diferente é exercer uma menor exclusão. Importante também é salientar que ter identidade e cultura próprias não significa eliminar a diversidade existente neste mesmo grupo, pois nestas comunidades também há homossexuais, mulheres, negras, negros, índias, índios, oralizadas, oralizados, brasileiras, brasileiros, etc. Existem bailarinas e bailarinos surdos, existe dança surda, arte surda, poesia surda.

1.2.2 Libras

Ao definir que a inserção da libras em meu espetáculo, já pude antever os desafios que viriam ao juntar duas áreas distintas do conhecimento: Dança e Libras. Além de todo estudo e trabalho inerentes ao processo de concepção de um espetáculo (pensar e realizar figurinos, cenário, coreografias, ensaios, estudo do tema e contextos, etc.), a inserção da libras demandaria

um esforço ainda muito maior, até pelo fato de eu jamais ter tido contato direto com surdos ou com a própria libras. Porém, a vontade de estudar e aprender falou tão alto quanto a própria necessidade do fazer artístico. Assim, após várias “pedras quebradas durante o processo”, atingi a riqueza almejada de ter um espetáculo acessível à comunidade surda e que, sobretudo a valoriza. Além disso, percebi que a inclusão me traz um público que, normalmente, não frequenta o Teatro pela própria exclusão que sofre – o fato de poder “excluir a exclusão” tem valor incomensurável.



Figura 7 - Interação Dança e Libras no 1717. Foto: Marco Antonio Perna

No decorrer do meu caminho artístico, sempre fui fascinado por assistir a todos os espetáculos de Dança, Circo, Música, Teatro, *Performance* e tudo o que tivesse ligação com Artes. Tal enlevo desenvolveu em mim um olhar cuidadoso, atento e meticuloso sobre as artes da cena. Foi assistindo a um espetáculo onde o Tradutor Intérprete de Libras (TILS), posicionado ao lado direito do palco sob um foco de luz, e os surdos presentes sentados próximo ao TILS para poderem entender a cena, que percebi que os surdos poderiam vir a perder detalhes importantes daquela obra. Com isso, a mensagem da obra de arte não era passada em toda sua potência.

Convencionalmente, a figura do TILS faz a interpretação e a tradução do português para libras ou da libras para o português, e sobre esta função, Quadros nos diz:

“o termo tradutor-intérprete refere-se ao agente que traduz e interpreta o que foi dito e/ou escrito. Além disso, especifica o profissional que trabalha com pares linguísticos envolvendo línguas sinalizadas e conceitua o tradutor-intérprete de língua de sinais como o profissional cuja função é traduzir e interpretar “a língua de sinais para a língua falada e vice-versa em quaisquer modalidades que se apresentar (oral ou falada)” (QUADROS, 2013, p.43)

Em espetáculos de dança, onde o material principal é o corpo do bailarino, pode parecer desnecessário, em um primeiro olhar, contar com a presença do TILS, porém, minha sensação era a de que o surdo, por mais que pudesse sentir a vibração da música, poderia perder impressões e sentimentos advindos da música aliada à dança. Surge-me, então, a provocação de incluir a libras em cena, excluindo a figura do TILS no canto do palco.

Após “bater o martelo” que eu trabalharia a libras no contexto cênico do espetáculo, o primeiro desafio foi, justamente, adentrar o universo da cultura surda e trabalhar (também em mim) a quebra de preconceitos e ignorância pela qual, socialmente, a comunidade surda tem que passar para se afirmar como sociedade. E é sobre alguns aspectos disso que eu gostaria de falar brevemente aqui. A libras é legalmente reconhecida como meio de comunicação e expressão legítimo das comunidades surdas brasileiras. Segundo a Lei Federal nº. 10.436, de 24 de abril de 2002¹⁵, que a reconhece como “*meio legal de comunicação e expressão*”, o sistema linguístico visual espacial possui estrutura gramatical própria, de onde se entende que libras não é português brasileiro sinalizado.

Aprendi e aprendo muito a partir do momento em que decidi trabalhar com libras artisticamente, e atribuo a este aprendizado uma das maiores riquezas de ser coreógrafo e diretor de espetáculo. O Espetáculo faz todos os envolvidos com ele aprenderem sobre aspectos que o constitui: seja sobre o corpo do ator-bailarino, sejam questões técnicas do teatro e da função cênica, ou mesmo sobre relacionamentos e elos. Mas muito profundamente o envolvimento está atrelado ao tema e à linguagem do espetáculo.

O elenco submerge nas questões que são colocadas durante o processo de criação e apresentações, mergulha profundamente até a própria consciência estar no inconsciente da cena. Muitos estudos e experimentações são feitos a fim de que o espetáculo fale por si, com isso, a força e a potência de aprendizado de um espetáculo são enormes.

¹⁵ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm

Logo, ao imergir no universo da libras na criação do espetáculo 1717 em 2015, soube que não seria algo trivial. Tínhamos que estudar sobre libras e a cultura surda e, aí, pude identificar logo nos primeiros estudos, preconceitos que foram difíceis de serem quebrados em mim, tão enraizados socialmente estavam e, por esta razão, sinto necessidade de pontuar alguns:

A língua de sinais não é universal. Em cada país há uma língua de sinais, assim como cada país tem suas regiões com sotaques e culturas próprias.

A língua de sinais não foi inventada. É uma língua considerada natural, pois evoluiu juntamente com o povo surdo. Línguas “artificiais” seriam as que foram inventadas para um objetivo específico, como o Esperanto.

A língua de sinais tem gramática. Possui verbos, morfologia, sintaxe e um amplo léxico, tal qual o português ou o russo.

A língua de sinais não é mímica. Mímica é uma expressão de ideias através de gestos que substituem a fala.

A língua de sinais não é um alfabeto manual. Como já vimos, a libras tem uma gramática própria.

A língua de sinais não é homogênea, tem “sotaque”.

O Surdo não é mudo, ele pode falar. Ele pode, como qualquer pessoa, também ser mudo.

Algumas dessas colocações podem parecer desnecessárias, mas somente se forem julgadas com olhos apáticos. Por essa despreocupação é que se faz necessário repetir o que muitos já disseram, como uma tentativa de minimizar a luta de uma minoria linguística que infelizmente ainda tem que se afirmar socialmente. Esse primeiro momento de aprendizado ainda é presente pois faz parte do contexto de luta diária, o óbvio que ainda precisa ser dito: LIBRAS é língua.

É língua, pois tem gramática, verbos, morfologia e sintaxe, ou seja, a estrutura em si da libras é similar às línguas orais, pois é formada a partir de unidades simples que, combinadas, formam unidades complexas.

“Como observa Noam Chomsky, todas as línguas funcionam como sistemas combinatórios discretos: ‘Sentenças e frases são construídas de palavras; palavras são construídas a partir de morfemas; e morfemas, por sua vez, são construídos a partir de fonemas’” (PINKER apud GESSER, 2009. p.19).

Na década de 1960, “*foi conferido à língua de sinais o status linguístico e, ainda hoje, mais de quarenta anos passados, continuamos a afirmar e reafirmar essa legitimidade*” (GESSER, 2009. p.09). Tal necessidade se dá uma vez que a legitimidade de ser uma língua confere uma libertação dos moldes patológicos que sofrem os surdos.

Após este primeiro momento de aprendizado sobre o universo da libras, surgem as possibilidades poéticas que permearam o trabalho de inserção de libras na dança de salão. Muito fomos descobrindo, como grupo criativo, o que funcionaria em cena e o que não funcionaria, pois poderia ratificar alguns preconceitos. Por isto, considero de suma importância o estudo aprofundado antes de ir ao palco. Desnecessário dizer que enfrentei problemas e desafios, já que em diversos momentos tinha dúvidas se estava fazendo uma tradução ou uma interpretação, e se a junção da linguística com a dança poderia dialogar sem gerar conflitos. Porém, considero o conflito e o desafio como alimentos para uma concepção artística que vai além da beleza em si.

Passei a utilizar a libras nas coreografias, não apenas como necessidade de gerar significado semântico. Inspirei-me no teatrólogo Antonin Artaud (2006), o qual percebia que o potencial da palavra vai além dos conteúdos semânticos racionais, observando também os aspectos musicais da palavra, suas sonoridades conectadas com as suas potências corporal, afetiva, vital.

Utilizo a questão da voz metaforicamente, observo aqui a vocalidade da libras para além do ato de vocalizar na Coreografia de Sinais, pois aponto para a percepção da libras como língua e como voz. A vocalidade da libras abrange a questão da língua, mas vai além da semântica por ser uma comunicação que envolve o corpo todo. A língua libras está articulada com a complexidade do corpo em movimento. Sobre que envolve o movimento corpóreo, observa Janaina Martins, professora da área de voz nas Artes Cênicas:

“O movimento físico está relacionado aos movimentos dos pensamentos e dos sentimentos. Trata-se de uma prática voltada para a experiência plena do saber sensível do corpo. Com o intuito de despertar um modo não-dual de conhecer em que não há separação do corpo-voz, corpo-mente, corpo-audição, razão-emoção, dentro-fora, sujeito-ambiente” (MARTINS, 2011 p.177).

Neste sentido, como coreógrafo dos dois espetáculos, 1717 e Insânia Loquaz, eu busquei dar corpo à palavra dita em libras, não me preocupando só com os conteúdos semânticos, mas

também com as reverberações de tais gestos gerados pelo corpo e também a partir das vibrações da voz-libras no corpo. Sobre estas criações e experimentações,

“Como este se organiza nas suas relações com o meio - as soluções criativas que tece na poética do movimento. Enraizados nas dramaturgias do corpo, os princípios da prática vocal estão ligados às dinâmicas do corpo em movimento cênico pelo fluxo dos sons, tons, imagens e sensações que ecoam por dentro” (MARTINS, 2011 p.177).

A libras inserida nos espetáculos são coreografias que tecem essa percepção da libras como língua, e pensa-a como voz corporal que emana emoção, subjetividade, alteridade e potência humana de expressão, ressoando e vibrando o som recebido no corpo do espectador através dos olhos. Esta ampliação da expressão possibilitou o diálogo entre os dialogadores libras e dança de salão, tendo o corpo expressivo como um fim em si do processo criativo dos espetáculos. Trabalhar a dança de salão com libras, então, pode ser entendido como uma junção corpo-voz, pois é uma ampliação tanto da corporeidade da dança de salão quanto da libras como voz corporal.



Figura 8 - Utilização da Coreografia de Sinais no espetáculo 1717. Foto: Marco Antonio Perna

1.2.3 Coreografia de Sinais

Para uma melhor compreensão de como se deu essa junção dos dialogadores dança de salão e libras, narrarei os processos que culminaram na Coreografia de Sinais. O foco está nas problemáticas surgidas durante as criações coreográficas, tais como: como trabalhar a libras na dança? Como coreografar libras com dança de salão? Que será sinalizado na dança? Por que usar a libras? Para quem? Questões como estas permearam minha pesquisa e originaram descobertas pelo caminho.

No início do processo, foi fundamental a presença de alguém que auxiliasse na inserção de libras no espetáculo. A partir desta demanda, criou-se o projeto de extensão da UFSC com uma Bolsa Cultura intitulado “1717 - Libras” do Departamento de Libras com o objetivo de “Contribuir para a acessibilidade na cultura, um dos direitos básicos do cidadão, amplificando ainda mais o alcance da fruição artística e cultural, e estimular o debate na busca de soluções necessárias para uma cultura democrática e acessível.”, indo em conformidade com a LBI (Lei Brasileira de Inclusão) que fala sobre o direito de acessibilidade comunicacional dos surdos a cultura e lazer:

“Art. 1º É instituída a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania.”¹⁶

Através do “1717 - LIBRAS” conheci a Natália Rigo que então trabalhava na UFSC e foi fundamental para o desenvolvimento do projeto. Pelo fato de ela já ter uma formação em Artes e práticas de danças, seu envolvimento acabou sendo maior do que apenas nos auxiliando na inserção de libras na dança e no espetáculo, acabei coreografando com ela em cena dançando com o elenco, o que deu uma riqueza singular ao contexto cênico e me permitiu ver que a ideia inicial, de simplesmente tirar o TILS do canto excluído do espetáculo, seria insuficiente para a concepção da Coreografia de Sinais.

Ao longo do processo de criação do espetáculo 1717 que durou em torno de 5 meses, foram tantas as experimentações com as possibilidades de inserção da libras na dança que muitas

¹⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

criações acabaram não sendo usadas, mas se tornaram “material” para outros espetáculos, e a sensação é que as possibilidades são infinitas. Aos artistas que se interessarem pela acessibilidade, sugiro que usem cenicamente a libras.



Figura 9 - Natália sinalizando no espetáculo 1717. Foto: Alan Patrick Rajá

É importante colocar neste ponto do trabalho, que em alguns momentos do espetáculo, a TILS sinaliza normalmente, de acordo com a cena, e em outros, utiliza a estrutura de poesia (onde o significado concreto não é o objetivo). Também o restante do elenco, por vezes, sinaliza sozinho e, em outros, juntos. Esta junção, utilizando o corpo inteiro dos dois, é o que chamo Coreografia de Sinais.

A libras permeia todos os atos do espetáculo 1717 em um percurso quase paralelo com a dramaturgia: no primeiro ato, entram todos os bailarinos e a TILS; os bailarinos “preendem” as mãos da TILS; dá-se a dança de maneira convencional; a TILS se liberta das amarras, e os bailarinos se encontram, dando-se, então, a primeira “Coreografia de Sinais” entre os bailarinos em dupla e a TILS sinalizando solo. A partir daí, as coreografias se revezam em Dança de Salão Cênica e Coreografia de Sinais.

Já durante o espetáculo Insânia Loquaz, um estudo fundamental foi minha vivência na disciplina Corporalidade e Escrita, ministrada pelo professor Tarcísio Leite, onde pude ampliar os estudos acerca da inserção de libras na dança enquanto criava o espetáculo. Nesta disciplina, além de um convívio maior com a comunidade surda, ainda tive contato com conceitos que foram importantes para as fundamentações da Coreografia de Sinais. Algumas abordagens como os Classificadores¹⁷ e a Comunicação Multimodal¹⁸ foram inspirações para conceber a dança de salão com libras.

A Coreografia de Sinais, então, compreende não apenas a poetização da libras tornando-a, para além da comunicação, dança, mas é uma expansão da corporalidade, pois vai além das mãos para o corpo todo, e não só de um indivíduo com o outro, mas de duas ou mais pessoas cingidas, amalgamadas. Um corpo que faz uma metade de um sinal se completa com o outro que também tem um meio-sinal, e conduz - técnica da dança de salão - seu meio-sinal através de todo seu corpo até o outro, até completar o sinal. Este resultado tem um significado, quase um grande sinal. Um corpo recebe do outro uma condução para completar um novo meio-sinal que ele já tinha em mente e, assim, dá-se a Coreografia de Sinais. Esta relação de todo o universo da libras (corpo, comunicação) com a dança de salão (corpo, expressão) fortalece o diálogo multimodal, que não necessariamente expressa um conceito racional, mas um significado que pode ser amplamente absorvido pela via sensorial do corpo.

Voz-libras-dança então poderiam ser trabalhados cingidos em um corpo que, adquirindo a consciência desta junção, pode se expressar com sua total potência exercendo ampla

¹⁷ Na libras, os classificadores são formas representadas por configurações de mãos que, relacionadas à coisa, pessoa e animal, funcionam como marcadores de concordância. (Disponível em <http://www.fatecc.com.br/alunos/apostilas/libras/Classificador/classificador.pdf>)

¹⁸ Comunicação Multimodal é a comunicação em que se misturam diversos tipos de linguagens como fala, gestos, imagens, etc

corporeidade e, assim, trazer um significado junto com o espetáculo. Pois, como a abordagem com a libras foi além do campo semântico da linguística, a Coreografia de Sinais dá voz a esse corpo que dança a libras em sua expressividade sensível e também cinestésica, já que as sensações dos movimentos da libras no corpo todo reverbera e flui em expressividade comunicativa.



Figura 10 - Coreografia de Sinais no espetáculo Insânia Loquaz. Foto: Amanda Moreira

2 Processos de criação: Dança de Salão e Coreografia de Sinais em Cena

Neste capítulo, será abordado os dois processos de criação que eu compus, a partir da minha perspectiva de diretor artístico/coreógrafo. Irei tecendo essa pesquisa dentro da perspectiva fenomenológica, que acolhe as minhas perspectivas a partir da vivência corporal com o fenômeno estudado, que envolvem os aspectos comunicativos entre a Língua Brasileira de Sinais e a Dança de Salão Cênica.

Embora o foco esteja na minha perspectiva de coreógrafo, compartilharei também aspectos de encenador, abordando pontos essenciais das criações dos espetáculos 1717 e Insânia Loquaz, como a dramaturgia, a cenografia, o figurino e a iluminação. Tais aspectos são fundamentais serem abordados, para que se tenha uma noção dos espetáculos temas deste trabalho e assim poder visualizar o contexto onde estão inseridas as Coreografia de Sinais e a Dança de Salão Cênica. Também abordarei sobre a concepção sonora dos dois espetáculos, fazendo um paralelo com a inserção de libras. Outro item será a coreografia, onde falarei mais sobre como foi feita a questão da inserção de libras na dança de salão.

2.1 Processo de criação do Espetáculo 1717 (2015)¹⁹

Na concepção do espetáculo 1717, meu olhar como diretor artístico foi o de não hierarquizar os elementos de cena, ou seja, tudo que comporia o espetáculo deveria ter o mesmo grau de importância: cenário, iluminação, coreografia, dramaturgia e figurinos. Embora houvesse momentos de “protagonismos”, a ideia foi sempre variar o que estivesse em voga. Tal perspectiva não é uma característica em minhas criações, mas, sim, uma necessidade da própria temática, já que a pergunta original do 1717 (O que é ser brasileiro?) leva a múltiplas respostas.

¹⁹ Teaser do espetáculo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sPJa_8LwOW8

2.1.1 Dramaturgia²⁰

O espetáculo é dividido em quatro atos para, de maneira não linear, transmitir subjetivamente as inspirações tidas a partir do tema do espetáculo que é Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Nossa Senhora Aparecida ou Aparecida como comumente é conhecida. Todo o universo que permeia os temas como a fé, a identidade do brasileiro, o sincretismo religioso, a ligação do divino com o terreno foi material de inspiração para criação de movimentos corporais e da dramaturgia em si do espetáculo.

A pergunta que originou o tema foi “Que é ser brasileiro?”. Depois de alguns meses de estudos, muita pesquisa e um turbilhão de ideias, surge a temática que viria a permear a criação do espetáculo: NSA (Nossa Senhora Aparecida). Um dos livros de base que usamos na pesquisa inicial foi “Aparecida”, de Rodrigo Alvarez que narra científica e jornalisticamente a história do descobrimento da imagem onde narra a biografia da santa.

A importância histórica de Aparecida foi evidenciada por Rodrigo Alvarez que destacou que a santa pode ser considerada o primeiro símbolo “verdadeiramente nacional”, pois antes de sua aparição, no ano 1.717:

“o Brasil estava longe de ser o Brasil. Ainda não se jogava futebol e, claro, nem se sonhava com a seleção brasileira. Não existia samba nem sambódromo. O Brasil tinha suas araras e seus papagaios, mas ninguém poderia pensar que um dia seria o país do Carnaval. Não existia bandeira verde-amarela, não existia hino nacional e ninguém se orgulhava da mulata. Um Cristo de concreto em tamanho gigante? Só duzentos anos depois.” (ALVAREZ, 2014, p. 09).

Aparecida causou grande impacto em parte da formação da identidade do povo brasileiro. Aliás, Alvarez também destaca que o próprio termo “brasileiro” só viria a ser referência ao nosso povo depois de Aparecida, a aparição de uma santa para três pescadores no então Brasil Colônia gerou grande peregrinação à região de Guaratinguetá, Estado de São Paulo, o que fomentou o comércio, a troca e a comunicação entre as regiões, já que a vila no Vale do Paraíba ficava,

“perto de ricas e enormes fazendas de café, bem no meio do caminho por onde passava o ouro extraído do subsolo brasileiro em sua rotineira viagem até Portugal, por onde

²⁰ Programa do espetáculo em libras disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YO9ccr3ZFFQ>

passavam também os escravos negros que chegavam ao porto de Paraty para trabalhar nas fazendas. A Estrada Real era ponto de passagem obrigatória de quem circulava entre o Rio de Janeiro, que em breve se tornaria capital, e as Minas de Ouro, que ainda não se chamavam Minas Gerais. Era ponto de parada para descanso de quem viajava entre o Rio e a cada vez mais próspera capitania de São Paulo. Qualquer tropa (...) que levasse alguma carga valiosa, ou qualquer viajante que tivesse algo importante a fazer no Brasil do século XVIII, acabava passando por Guaratinguetá” (ALVAREZ, 2014).

Outro ponto nevrálgico que pesou na escolha do tema foi a particular opinião que tenho sobre NSA, pois a considero uma santa negra e penso ser importante essa representação religiosa no Brasil onde mais da metade da população é negra. Também o fato de ela ser mulher, pois considero importante ter uma figura feminina como a padroeira do Brasil.

As “Nossas Senhoras”, segundo a tradição católica, são a representação de Maria, mãe de Jesus, ou seja, elas são sempre a mesma pessoa, mas cada uma representa também a comunidade em que ocorreu sua aparição. Quando Maria apareceu na cidade de Fátima, em Portugal, transformou-se em Nossa Senhora de Fátima, em outras aparições ela é conhecida como Nossa Senhora de Lourdes, na França, Nossa Senhora de Guadalupe, no México, e Nossa Senhora Aparecida, no Brasil.

Maria, historicamente, nasceu na cidade de Nazaré em Israel que, à época, pertencia à África. Jesus, nasceu em Belém de Judá, conforme os Evangelhos, no tempo do rei Herodes” (Mt 2,1 cfr. 2, 5.6.8.16), (Lc 2, 4.15), (Jo 7, 40-43). Estes indícios apontam nitidamente para o fato de que tanto Maria quanto Jesus eram negros tendo em vista a região em que nasceram.

Acho importante afirmar que eles eram negros, uma vez que existe um debate sobre a coloração da imagem de NSA. Alguns historiadores consideram que a estatueta de terracota encontrada no Rio Paraíba do Sul era, antes de ser perdida no rio, a imagem da Nossa Senhora da Conceição, uma santa de Portugal trazida para o Brasil e que quando encontrada havia sido enegrecida pela ação das águas ou das velas da pequena capela onde ficava.

Logo, algumas pessoas consideram que errônea a afirmação que NSA era negra. Vejo isso como uma atitude racista de uma cultura branca que, em sua infinita tentativa de dominar outras culturas pela apropriação, utiliza do embranquecimento da imagem para manter sua preponderância, já que não podem aceitar uma santa negra como símbolo de maior poder dentro do catolicismo brasileiro.

Por considerar que Maria tinha a pele negra, considero que ela tenha sido negra também em suas aparições, logo, para mim, Nossa Senhora Aparecida é uma Santa Negra.



Figura 11 - Estreia do 1717 na Catedral Metropolitana de Florianópolis. Foto: Alan Patrick Rajá

No espetáculo 1717, então, foi explorado a fundo o que constitui a nossa identidade e ficaram claras a riqueza e as potencialidades do tema escolhido. Um dos desafios do processo dramático foi contar a história e, ao mesmo tempo, deixar ao público alguns elementos que lhe possibilitasse fazer sua própria leitura e interpretação. Por isso, foram usados simbolismos onde nem tudo que ocorre no palco segue um padrão extremamente objetivo, deixando, assim, espaço para subjetividade e pluralidade.

A linha dramática é escrita em quatro atos: “Anunciação”, “Peregrinação”, “Pedidos e Agradecimentos” e “Destrução e Coroação”, porém, o espetáculo se desenrola de maneira tal a diluir as divisões entre atos, só permitindo que o público os identifique a partir da leitura do programa ou do conhecimento prévio da dramaturgia.

2.1.2 Cenografia

Usamos no espetáculo uma Tela Fachadeira, ou “véu de noiva”, como popularmente é conhecida. É uma daquelas telas que revestem o esqueleto de prédios em construção. Ela é posicionada em toda a lateral e no fundo do palco, para, além de um resultado estético, fazer metáfora com algumas características alinhadas com a temática do espetáculo: simplicidade, esforço e construção. A tela é reciclada, realmente já havia sido usada na construção de um prédio e, por isso, vem com pedaços de concreto, rasgada, amassada, além de trazer a sua própria história para a cena.



Figura 12 - Elenco do 1717 e Tela Fachadeira ao fundo. Foto: Vanessa Soares

Durante o espetáculo, usamos, em alguns momentos, essa tela, não apenas interagindo com ela e tocando-a, mas também dançamos envoltos por ela causando uma sensação onírica e de maior distanciamento público-elenco. Não é estritamente necessário tocá-la para que ela seja integrada ao espetáculo, já que o simples fato de ela estar lá, caracteriza-a como parte da cena. O recurso da tela também foi usado para dar ambientação de luz na cena, haja vista que sua

coloração esbranquiçada e a malha do seu tecido possibilitam e potencializam a intensidade de qualquer cor de luz que incidir sobre ela. Considerando que o espetáculo foi concebido de maneira a minimizar hierarquizações cênicas e valorizar a unidade de tudo ali inserido, a tela coloca a caixa cênica em um lugar não identificável, dando uma ambiência passível de infinitas possibilidades. Algumas pessoas já disseram que ela parece o céu em determinadas cenas, outras, disseram que parecia o mar ou as ondas, também já ouvi dizer que remete ao manto de NSA e até a fachada da basílica em construção na cidade de Aparecida.

Outro elemento cenográfico que usamos foi um vestido modelado artesanalmente²¹ em arame onde havia “escondido” uma imagem de NSA, aproveitando dos entornos dos desenhos. Em determinado momento do espetáculo, jogamos sobre esse vestido, uma luz intensa para projetá-lo na tela ao fundo, nas laterais e no teto do palco e também do teatro, e, assim, entrevia-se a imagem da Santa. Tal momento se dá no ato “Peregrinação” e, momento em que enquanto a imagem está projetada na tela, os bailarinos ficam correndo por sete minutos em direção a ela, estabelecendo uma analogia com o quanto a fé pode mover os fiéis ao ponto de peregrinarem, saírem de suas casas e de seu conforto para irem até um lugar específico onde houve uma manifestação religiosa e, em geral, essa peregrinação é árdua, longa e exaustiva, mas eles vão em cumprimento de suas promessas, ou em busca de algo divino.

No vestido de arame, há uma referência ao manto de NSA. Há uma extensão do vestido em forma de cauda, na verdade, um pedaço da tela fachadeira. Em determinada cena do ato “Pedidos e Agradecimentos”, penduramos nesse manto, pedaços de papel contendo pedidos, agradecimentos e outras manifestações que foram recebidas do público nas primeiras apresentações do espetáculo, uma maneira de ligar o público ao espetáculo.

²¹ Confeccionado por Josiane WVeira, Gabriel Werlich, Kariny Cândido e Lara Lodi



Figura 13 - Projeção do vestido de arame. Foto: Daniella Coriollano

2.1.3 Figurino

Os primeiros figurinos que usamos era emprestado pela artista plástica Clara Fernandes, e fazia parte da coleção “Cartas ao Mar” da mesma. Utilizamos estas obras de arte como figurinos na pré-estreia e na estreia do espetáculo. Após, confeccionamos o figurino, pegamos parte da própria tela de construção que cortamos e costuramos como roupas, de maneira artesanal. Esteticamente, o resultado foi muito interessante porque o fato de o figurino ser do mesmo material do cenário dava uma sensação de unidade. Porém, o material, dado ao atrito dos corpos, danificava a pele dos bailarinos, tendo em vista que muitos dos passos eram a dois e com movimentos aéreos e pegadas. Outra desvantagem foi que nós destruíamos esses figurinos a cada apresentação.



Figura 14 - Figurino confeccionado a mão pelo elenco do 1717. Foto: Vanessa Soares

Outro elemento que utilizamos como figurino é um chapéu feito de arame e coberto pelo mesmo material da tela fachadeira e enfeitado com flores e bordados. Este chapéu aparece na cabeça de alguns bailarinos, dependendo da cena, e foi inspirado nas várias coroas que NSA ganhava de presente de seus fiéis. O mais conhecido destes presentes foi dado pela Princesa Isabel, em comemoração ao “pedido alcançado” que era o nascimento de seu filho, D. Pedro de Alcântara. Ela mandou confeccionar uma coroa de ouro de 14 centímetros de altura e 11 de largura, feita com 300 gramas de ouro 24 quilates, cravejada com 40 diamantes e rubis, juntamente com um manto azul, ricamente adornado. Esta é a mesma coroa com que a Imagem foi coroada Rainha do Brasil em 8 de setembro de 1904 e que está coroando Nossa Senhora em Aparecida até hoje.



Figura 15 - Chapéu na esquerda. Apresentação 1717. Foto: Bia Sá

Levamos, então, o desafio de fazer o novo figurino a José Alfredo Beirão, professor do Curso de Moda da UDESC (Universidade Estadual de Santa Catarina) e estilista. O figurino foi trabalhado com tingimento em cores terrosas que variam do vermelho ao marrom. A ideia era colocar emoção nas cores, representando as nuances de luz do entardecer e a cor da terra, tão representativas daquela região do interior paulista onde a imagem da Santa foi encontrada. Além das cores, imponentes bordados rústicos e adereços de época foram aplicados nas peças que, além de beleza, deveriam apresentar funcionalidade e conforto para permitir a execução das coreografias.

Cada um dos sete figurinos (um para cada bailarino em cena) foi desenhado separadamente para dar a ideia da potência da individualidade, porém, mantendo uma unidade estética. Todos eles são compostos por saias, eliminando a questão de gênero e fazendo alusão ao manto de NSA.



Figura 16 - Croqui de um dos figurinos do 1717 desenhado pelo Beirão.

2.1.4 Concepção Sonora

A trilha sonora do 1717 reflete a essência do espetáculo. Foram escolhidas músicas que, alinhadas com o tema, percorrem o erudito e o popular, o terreno e o sublime, o céu e a terra. Usamos, além da música, poemas adaptados, vozes dos bailarinos, textos escritos por um bailarino que é dito em off, além, claro, do silêncio também como dramaturgia sonora. O espetáculo foi pensado tanto para o público surdo quanto para o ouvinte, por isso, provocações são colocadas no diálogo trilha sonora - corpo para causar no ouvinte a sensação do silêncio e, no surdo, a ideia de que existe, sim, som no espetáculo.

No primeiro ato, está sendo tocado um *pout-pourri* com obras do compositor pernambucano Alceu Valença, executado pela Orquestra de Ouro Preto, apenas instrumental. Por outro lado, o público ouvinte tem a memória da letra, como por exemplo, o famoso refrão da

música Anunciação: “*Tu vens chegando pra brincar no meu quintal*”, e o que é dito em Libras pelos bailarinos em dupla é uma poetização deste refrão cujos sinais traduzidos para o português significa algo como: “*tu vens chegando pra marcar o Brasil*”. A modificação gerada pela tradução perde o sentido original de significado da letra da música, porém pela articulação corporal, a sinalização com as mãos aliadas com variações rítmicas e movimentos virtuosos dos bailarinos geram uma sensação que poderia vir a ser para o surdo um substituto da sensação que o ouvinte tem ao lembrar-se do refrão.

Na segunda música do primeiro ato, minha escolha foi a de usar a libras separadamente da dança, onde três casais de bailarinos dançavam a coreografia enquanto a TILS sinalizava individualmente. Nesta coreografia, a movimentação foi pensada a partir da música de autoria de Antonio Vivaldi, “Concerto in D Minor for 2 Mandolins, Andante”, uma obra totalmente instrumental, porém, para causar provocação, qualidade intrínseca do espetáculo, a versão escolhida foi a de Bobby McFerrin com Yo Yo Ma, onde este toca *cello* enquanto Bobby McFerrin utiliza apenas sua voz para simular um efeito completamente diferente, porém que remete ao *cello* tocado. *Voz e corpo na Música, voz e corpo na Dança*.

A TILS sinaliza solo nesta música, e os sinais realizados são uma antecipação da música seguinte. No segundo ato, a TILS passa as sensações e, no outro momento, os bailarinos vão um a um até ela e “pegam” os sinais que ela está fazendo e que transmitem sensações de “chuva”, “vento”, “estrelas”. Em glosa²² as frases da TILS são as seguintes:

“NÃO MEXE COMIGO, NÃO MEXE COMIGO. EU SOZINHA? NÃO... eu não ando só. TENHO MARIA JUNTO COMIGO. TENHO JOSÉ JUNTO COMIGO. TENHO JESUS JUNTO COMIGO. TENHO TODOS PAJÉS JUNTO COMIGO. EU PEÇO MARIA ABENÇOA-ME. MARIA MOSTRA-ME CAMINHO. EU SIGO ANDANDO PELO CAMINHO ATÉ ESTRELAS. (Nesse momento um bailarino “pega” a estrela da TILS e leva para sua parceira, executando então uma Coreografia de Sinais entre os dois) A ESTRELA SE TRANSFORMA EM BARRO QUE TRANSFORMA EM MUNDO (Então outro bailarino pega o sinal do mundo e o leva até sua parceira e logo as duas bailarinas sinalizam juntas, com a

²² Glosas são palavras de qualquer língua oral que, grafadas com letras maiúsculas, representam sinais manuais com um sentido aproximado. Wilcox, S. e Wilcox, P. P. (1997) definem glosa como sendo uma tradução simplificada de morfemas da língua sinalizada para morfemas de uma língua oral.

TILS) CÉU ESTRELADO, COM VÁRIAS ESTRELAS. SACRIFÍCIO. SOFRIMENTO. ESFORÇO-ME PARA SEGUIR O CAMINHO ANDANDO ATÉ O CÉU”

O segundo ato, “Peregrinação”, começa com a música “Carta de Amor”, letra de Maria Bethânia e com melodia do compositor de sambas Paulo César Pinheiro, música com uma letra de sincretismo religioso, ode aos orixás e aos santos católicos, como vemos nos versos:

“Eu tenho zumbi, besouro o chefe dos tupis
Sou tupinambá, tenho erês, caboclo boiadeiro
Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris
Zarabatanas, curarês, flechas e altares.
A velocidade da luz no escuro da mata escura
O breu o silêncio a espera. eu tenho jesus,
Maria e josé, todos os pajés em minha companhia
O menino deus brinca e dorme nos meus sonhos
O poeta me contou”

A melodia da música também usa dos mais variados estilos e formas musicais do samba.

Os sambas são resolvidos corporalmente, pois durante a coreografia, estímulos corporais oriundos de movimentações sacras de terreiros e da dança Lundu²³ se fazem presentes junto ao samba de gafieira. A corporeidade neste ato está puramente na dança e a libras não está presente. Por outro lado, a letra da música que tem papel importantíssimo na compreensão e na recepção poética do tema do espetáculo é diluída e aproveitada em outros momentos. A frase “Não mexe comigo, que eu não ando só” é expressa e repetida em libras durante todo o espetáculo, do primeiro ao último ato. Outras frases icônicas como “Não ando no breu nem ando na treva, é por onde eu vou que o santo me leva” também aparecem em outros atos do espetáculo.

A opção cênica de não usar a libras simultaneamente às partes orais do espetáculo faz com que surja a crítica em relação à exclusão da TILS em espetáculos cênicos, já que, praticamente, a inclusão confere à libras uma potência cênica diferenciada na recepção do surdo, quase como se houvesse duas dramaturgias que chegam a um entendimento comum, porém, oferecem ao surdo e ao ouvinte, recepções diferentes.

O segundo ato termina com um duo de bailarinos onde a música é unicamente instrumental. Esta coreografia, por finalizar o ato da “Peregrinação”, foi inspirada num cansaço

²³ O lundu é uma dança e música de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos da África e é considerado o pai do Maxixe (logo, avô do Samba).

extremo que, entretanto, não diminui a fé de quem pede. Enquanto o casal está dançando na busca de seu extremo corporal, um bailarino solo segue rezando o “Pai Nosso”, a “Ave Maria” e o “Creio em Deus Pai”, em *crescendo* e *rallentando* com dinâmica do *pianissimo* ao *fortissimo* e até misturando as preces. O surdo só compreenderá o que está sendo dito, se souber ler lábios, e o ouvinte pode não saber o que está sendo dito dependendo de onde está sentado na plateia.

O terceiro ato - “Pedidos e Agradecimentos” - caminha por um lugar muito mais próximo da tradução convencional de um espetáculo teatral, porém, não deixa de lidar poeticamente com a libras.

Em um primeiro momento deste ato, são ditos em *off* e em forma de súplica, quatro poemas adaptados para o espetáculo baseados em 4 obras de diferentes autores, quais sejam: Hilda Hilst – do livro “Alcoólicas”, Manoel de Barros - poema "Pedido quase uma prece", Fernando Pessoa - poema "Hora Absurda" , “Prece”, de Arthur Fernandes (bailarino do 1717).

A TILS se encontra numa extremidade da caixa cênica, mantendo uma distância do grupo, porém, em contato com ele e dialogando. Este é o momento em que ela traduz o que está sendo dito em *off* simultaneamente com a música. Enquanto ela vai traduzindo, os três casais de bailarinos dançam “de plano de fundo” na penumbra, um *mise-en-scène* para dar mais foco à TILS. Poucas são as interações entre os bailarinos e a TILS neste ato, em compensação, há uma coreografia só de sinalização com os bailarinos..

Alguns recursos cênicos coreográficos foram utilizados, como por exemplo, enquanto uma música instrumental é executada, todos os bailarinos se posicionam no palco ocupando todo o espaço cênico sinalizando um trecho do texto “Só de Sacanagem”, cada um em uma velocidade (uns rapidamente e outros quase em câmera lenta), onde a autora Elisa Lucinda faz um “pedido” para o Brasil. Ela diz que ao mesmo tempo em que está cansada de tanta roubalheira dos políticos, cansada de ouvir que o brasileiro é ladrão desde que Pedro Álvares Cabral pisou no Brasil e cansada das pequenas corrupções que praticamos diariamente, ela não se cansa de acreditar cada vez mais no País, e que “só de sacanagem” vai confiar cada vez mais. O trecho em português é:

“Não roubarás, devolva o lápis do coleguinha, esse apontador não é seu, minha filhinha. Ao invés disso, tanta coisa nojenta e torpe tenho tido que escutar. Até habeas corpus preventivo,

coisa da qual nunca tinha visto falar e sobre a qual minha pobre lógica ainda insiste: esse é o tipo de benefício que só ao culpado interessará”.

E que em glosa se transforma em:

“NÃO ROUBARÁS, O LÁPIS DEVOLVE PRO COLEGUINHA, Ó, ESSE APONTADOR NÃO É SEU MINHA FILHINHA. AO INVÉS DISSO VEJO VEJO VEJO PESSOAS ROUBANDO MAS PRESO NADA. QUE PORRA É ESSA? PESSOA ROUBA CULPA TEM”.

Porém, neste primeiro momento, além de variar a velocidade da sinalização como já mencionei anteriormente, o elenco se move enquanto sinaliza, e de tal forma a nunca ficar de frente para o público dificultando, assim, a compreensão do que está sendo sinalizado, o que passa a ideia de “ruídos”, já que é nítido que todos estão sinalizando ao mesmo tempo, propositalmente, para que não se entenda.

Todos os bailarinos saem de cena e, finalmente, é dito em *off* a fala da Elisa Lucinda na presença da TILS, e os outros bailarinos voltam ao palco. Primeiro, entra uma bailarina que sinaliza o trecho junto com a TILS e se posiciona no palco; entram dois bailarinos cada um por um lado que também sinalizam um trecho junto com a TILS e se posicionam; entra outra bailarina que caminha em câmara lenta até também se posicionar e sinalizar outro trecho, por fim, entra o último casal que se posiciona e sinaliza outro trecho. Em seguida, todos sinalizam o mesmo trecho, “não roubarás” que havia sido poetizado como “ruído” momentos antes. Esta frase icônica na fala da Elisa Lucinda se fortalece a cada repetição.

Para finalizar este trecho, há um diálogo entre uma bailarina e a TILS onde cada uma sinaliza um trecho da Elisa Lucinda distanciando-se espacialmente uma da outra, sugerindo que uma conversa em libras não depende exclusivamente da proximidade.

E como última parte do terceiro ato, os três casais dançam uma coreografia com passos virtuosos e pegadas, com pausas e movimentos marcantes e precisos, para o ouvinte, tudo em absoluto silêncio. O público ouvinte ouve apenas a respiração que, coreograficamente, é feita de maneira exagerada, justamente, para este fim e, por um átimo, tem-se a efêmera sensação de como poderia ser a recepção do surdo em um espetáculo de dança.

Então, começa o quarto e último ato - “Coroação e Destruição”. A cada um dos 4 atos, a presença e a “inclusão” da TILS junto aos bailarinos se dá gradativamente. No primeiro, ela entra com o elenco, mas permanece em um canto do palco. No segundo, os bailarinos esboçam alguma interação com ela, no terceiro, a interação é muito mais presente, e os próprios bailarinos já pronunciam suas falas em libras. Já no quarto, a primeira aparição da TILS revela que ela estará mais em cena do que nos atos anteriores.

A música é “O que Será” de Chico Buarque, e os bailarinos, em dois grupos de três executam as coreografias ela até que a TILS surge intensa e expressivamente usando a libras cenicamente e poetizando os sinais - é quando ela traduz a letra da música. Um bailarino interage com a TILS, e há um momento em que ela dança em trio. Ela vai até o centro do palco e se coloca entre os bailarinos estimulando-lhes os movimentos a partir de sua interação com eles. Esta interação vem se desenvolvendo num crescendo desde o início do espetáculo, desde seu “isolamento do mundo” a sua dissipação na última cena quando todos os bailarinos e a TILS dançam improvisadamente até o final, onde se dão os movimentos solo, ora com passos de dança de salão, ora com libras.

2.1.5 Coreografia

Considero que o primeiro estudo corporal do espetáculo 1717 surgiu em dezembro de 2014 quando de minha mudança de Belo Horizonte para Florianópolis. Fiz este trajeto para o sul via cidade de Aparecida, e impressionou-me muitíssimo neste primeiro estudo de campo, o tanto que as pessoas andam, saem de suas casas, cidades, estados e até países para chegarem a um local que é conhecido por ter sido a região onde a pequena estátua de terracota foi encontrada. Toda uma cidade, com suas inumeráveis lojas, um forte comércio, hotéis, estradas, Prefeitura e o segundo maior templo mariano do mundo foram construídos em função da fé.

Eu soube naquele momento de observação o quanto a fé move a humanidade, e a analogia que me surgiu de imediato foi que a Dança e a Fé têm em comum esse poder de mover pessoas. Percebi que a coreografia teria que ser visceral, que nenhum movimento do espetáculo poderia ser em vão, mas cada um deveria ser a exteriorização da exaustão. Eu queria que os

bailarinos (que ainda nem haviam sido escolhidos) suassem e colocassem no espetáculo algo extraído do fundo de si.

Para tal estilo coreográfico a DançaTeatro me pareceu a melhor via de acesso. Por definição, DançaTeatro não é a simples junção de Dança e Teatro, mas uma nova área de conhecimento onde a experimentação é o caminho para se atingir uma ação que desencadeia um movimento, *“um interesse pelo ser humano e suas motivações mais íntimas do que pelo movimento puro.”* (SCHMIDT, 2000, p.8).

A DançaTeatro que desenvolvo visa a trazer à cena algo visceral, de dentro para fora, sem a preocupação com o belo, mas que seja tão, mas tão verdadeiro que a beleza surge invariavelmente.



Figura 17 - Apresentação do 1717 no Teatro Cacilda Becker, RJ. Foto: Marco Antonio Perna

Para atingir tal objetivo, utilizei minhas experiências como bailarino nas cias por onde passei, nas aulas dos congressos e festivais de que sempre participei e ainda participo. Também propus diversos jogos cênicos e técnicas de encenação e direção que aprendi durante o Curso de Artes Cênicas da UFSC, e este híbrido de experiências e saberes foi sintetizado no processo

criativo coreográfico do espetáculo. Alcançar esse hibridismo foi uma das maiores riquezas do processo.

A escolha do elenco seguiu alguns critérios de seleção para compor o espetáculo da maneira mais diversificada possível, já que o tema central do espetáculo seria “o brasileiro”. Tentamos alcançar tal diversidade não apenas inserindo representações de gênero, posição social ou etnia, mas também pela técnica de dança. Minha área principal de estudos na dança é a dança de salão, porém para enriquecer o espetáculo, essa diversidade de campos de atuação na dança me interessava.

Para mim, coreografar a Dança de Salão Cênica é um presente especial, já que usando a DançaTeatro consigo trabalhar com artistas de diferentes áreas, bailarinos de diferentes vivências e culturas e colocar esses outros olhares, esses outros corpos em cena – e isto é fascinante. O corpo é político, específico, é identidade. As identidades e histórias me permitem, sem preocupação com o virtuosismo desnecessário, coreografar um espelho da humanidade através dos olhos dessas culturas.

Foram convidados para compor o elenco, junto comigo e com a Alexandra Klen para trabalhar uma Dança de Salão Cênica, profissionais que tivessem um potencial cênico que fosse, ao mesmo tempo, reconhecido em sua área, mas que tivesse uma abertura corporal para receber estímulos alheios a ela. O casal Aline Mombelli e Arthur Fernandes que tem um reconhecido e extenso trabalho na dança de salão tradicional, a Juliana Querino que, dentre outras áreas, trabalha com jazz, o Leonardo Reis que atua na área das danças urbanas, e a Natália Rigo atriz que já havia trabalhado com dança do ventre e nos trouxe a libras como dança. Posteriormente, vieram a integrar o elenco, a Carolina Rogelin e o Guilherme Rocha, ambos com um forte trabalho com danças latinas, e a Eliza Moritz, especializada em Tango, a Ana Beatriz Regert, instrutora de Pilates com extenso currículo na dança de salão, e Alan Patrick Rajá, com vivências na capoeira e que participou do Andantes. O processo de incorporá-los ao espetáculo foi riquíssimo não apenas por eles terem se adaptado ao espetáculo, mas por eu ter podido fazer o espetáculo se adaptar a eles e, assim, modificar corporalmente todo o elenco. O espetáculo é vivo.

Outro fator interessante no processo de criação é que o elenco não era uma cia estabelecida, alguns se conheciam do ambiente da dança, ou já tinham feito trabalhos esporádicos juntos, mas nunca tinham se reunido para criar um espetáculo em conjunto. Para trabalhar esse amálgama de conhecimentos, técnicas e experiências, nas primeiras semanas e até em alguns outros ensaios depois, eu pedia para que em cada dia de ensaio, um bailarino desse uma aula de sua área de conhecimento para o elenco como forma de aquecimento e para que todos pudessem ter um pouco do outro em seu corpo constituindo uma unidade sem perder a individualidade. Alguns movimentos dessas aulas serviram de inspiração para compor o espetáculo e para criar uma unidade de grupo e de potência corporal, pois cada artista em cena tinha movimentos que lhes eram mais favoráveis e, ao mesmo tempo, tinham que colocar o movimento de outro artista e de outra dança em seu corpo

Para inserir o elenco na temática do espetáculo, a primeira ação foi levar os artistas para a Procissão do Senhor dos Passos, em março de 2015. Lá, fizemos um ensaio fotográfico com o primeiro figurino que utilizamos, acompanhamos a procissão e, em alguns momentos, improvisamos em casais e em grupos. Além de termos tido a oportunidade de nos conhecermos melhor como grupo, esse pré-ensaio foi muito importante, pois da análise das fotos, surgiram cenas e passos que utilizamos no espetáculo. Com essas imagens, montamos cenas que culminariam na pose que estivesse nestas fotos. A cena inicial do espetáculo se deu praticamente toda a partir disso.



Figura 18 - Elenco performando na Procissão Senhor dos Passos. Foto: Andre Maia

Outro método de criação viria quando já estávamos com um entrosamento corporal mais alinhado, e demos início ao processo de perguntas e respostas – método muito utilizado por Pina Bausch (uma das precursoras da DançaTeatro). Este método consiste em, de maneira aberta e sem a preocupação do certo ou do errado, fazer perguntas, e pela resposta, criar uma cena para esse artista ao descobrir algo muito importante para ele. Um exemplo de cena criada a partir de tal método é quando todo o elenco corre por sete minutos. A bailarina Aline Mombelli tinha dito que gostava de correr, quando foi questionada sobre o que ela gostava de fazer quando precisava se descontraír. Então, peguei esse gancho desta sua paixão e inseri no espetáculo em forma de cena.

Alguns passos de dança de salão eram inseridos de maneira coreográfica tradicional também, eu criava junto com Alexandra uma determinada sequência coreográfica e a passava para o elenco. Porém, para promover uma maior interação do corpo de cada indivíduo com a proposta coreográfica que estava sendo colocada, eu usava diversas dinâmicas para que essa movimentação pudesse ser naturalizada no corpo do artista, e não executada. Eu propunha, por exemplo, que o elenco fizesse a sequência de uma música com andamento lentíssimo repetindo-a em *accelerando* até chegar a um *rapidissimo*. Em seguida, fazia o trajeto contrário, colocava uma música com andamento *rapidissimo* e pedia-lhes que a executassem em *rallentando* até chegar a um *lentissimo*. Quando eu percebia que o movimento dos casais estava sendo executado de maneira mecânica, sem vida, eu lhes pedia que trocassem seus pares. Com isso, tinham que sair do lugar cômodo de um movimento que já havia perdido sua intenção original e obrigava-os, quando em pares, a criarem sintonia rapidamente.

Minha inquietação em querer movimentos que viessem de uma ação consciente e a busca do máximo potencial de cada indivíduo em cena me manteve ainda mais alerta nos ensaios. Minha ação era no sentido de provocar constante desafio aos artistas para poderem estar sempre presentes não só corporalmente, mas atentos um ao outro e, assim, atingirmos o objetivo que impus ao espetáculo.

Tais dinâmicas possibilitam ao elenco incorporar e melhor naturalizar as sequências propostas, além de criar um controle do movimento permitindo que a improvisação flua e dela surjam outros movimentos que não necessariamente propostos por mim, mas vindos do próprio

elenco. Quando o artista supera a dificuldade de execução do passo, ele passa a direcionar seu foco de atenção em outras questões que são imprescindíveis para o grupo como um todo, que vão desde a visão periférica, a rápida adaptação ao espaço físico, tendo em vista que cada teatro tem suas características próprias, a possibilidade de poder improvisar sob uma coreografia pré-estabelecida e em grupo onde todos têm que fazer os mesmo movimentos, permitir a “incorporação o acaso”, caso haja algum erro e, com isso, fazer o público “acreditar” que não houve erro algum. Fiz questão de imprimir essa liberdade ao espetáculo desde os ensaios para, justamente, permitir que o artista reaja com naturalidade em situações adversas respeitando o estado corporal em que se encontra sem prejudicar o espetáculo.



Figura 19 - Apresentação do 1717 na cidade Aparecida em São Paulo. Foto: Thiago Leon

Tal perspectiva coreográfica incentiva o bailarino a dançar o espetáculo mantendo seu estado de presença corporal e mental em grau máxima no momento da apresentação; e como coreógrafo, julgo essa concentração fundamental. Por ter como matéria-prima principal do espetáculo o corpo do bailarino, corpo este que compreende vivências do aqui e agora, a atenção

total em si libera o artista de estar atento ao todo, e faz com que o espetáculo em si tenha vida. E essa vitalidade não é um produto pronto, mas uma constante modificação para melhor se adaptar ao aqui e agora.

A criação das partituras para a libras na Coreografia de Sinais com a Dança de Salão Cênica teve diferentes processos, por vezes, usou-se a letra das músicas, falas e poemas para contextualizar corporalmente alguma manifestação que o surdo perderia na ausência da libras, por vezes, acrescentei sinais de libras para poetizar a coreografia, ou a cena que estivesse acontecendo.

Conforme colocava a libras na dança de salão, surgiam possibilidades de amplitude de movimento, de caminhos de condução e de formas corporais. Inicialmente, escolhi alguns sinais e, após aprender esses sinais, colocava dois bailarinos para os realizarem em duo. Nem sempre o significado da frase era o mais importante e, gradativamente, os sinais eram incorporados à dança ao mesmo tempo em que a influenciavam e eram influenciados por ela, e a junção dos corpos dos bailarinos, na sua totalidade, era usada para dar corporeidade aos sinais. De início, os bailarinos aprendiam mecanicamente tais sinais, e como qualquer outra língua, para se ter fluência, a libras demanda tempo, então, eu não me preocupei com perfeita execução dos sinais, mas, sim, com a presença de toda a corporeidade, dança e língua expressadas corporalmente. Se, em geral, os sinais são feitos principalmente com as mãos, eu quis ampliar e levar o foco dos movimentos para todo o corpo, por vezes na coluna, por vezes com um bailarino nos planos médios, baixos ou um carregando o outro, às vezes, usando os pés e pernas em composição com a libras. Esses caminhos são possíveis, pois como disse antes, o mais importante não era a nitidez do sinal, mas sua poetização.

Após selecionados alguns textos que estariam no espetáculo, como frases de músicas e palavras que tivessem contexto com o tema, Natália trazia sinais que remetesse a esses textos e os bailarinos aprendiam. O passo seguinte era fragmentar esses sinais e então juntá-los em “dois corpos”. Algumas vezes tinha uma pequena coreografia de dança de salão, que fosse básica o bastante para que pudesse inserir os sinais nelas. Outras vezes os sinais “pediam” os passos de dança, por exemplo se um sinal terminasse com um movimento rápido de mãos, colocava um giro ou algum elemento que pudesse referenciar este final. Foi um trabalho de muita observação

e de constante mudanças, já que os sinais em libras tem um poder forte de imagem, esse poder de transmitir significados.

O que mais me interessou como coreógrafo neste primeiro momento de experimentações foi a potência de diálogo entre estas duas áreas. A dança de salão é sintonia, tem um forte diálogo na condução e na recepção da condução, e se trata de uma relação. A libras é voz corporal, compreende diálogo através de expressões corporais. Essas duas formas de diálogo e expressão se completavam, expandindo-se ambas.

Em algumas coreografias que tinham apenas a dança de salão também foram inseridos sinais. O sinal de “Elo”, que consiste nas duas mãos ligadas pelo dedão e o dedo do meio foi colocado em um giro da dança Salsa, como um adorno. Em outro momento os bailarinos fazem o sinal de “Jesus”, que é tocar os punhos (onde foi pregado na cruz) com o dedo do meio da mão oposta, em um passo de Tango. Em diversos momentos fazemos em libras a frase “Comigo não”, que seria bater no peito com as duas mãos cerradas, negando com a cabeça e balançando o dedo indicador para cima, remetendo a frase “Não mexe comigo”, da Maria Bethânia.

Com a dramaturgia do espetáculo, então, eu coreografava pensando, junto com o elenco, quais os momentos que caberia algum sinal isolado ou todos sinalizando juntos, em grupo. Experimentei a inserção de libras entre diversas possibilidades como somente a TILS sinalizando em cena, os bailarinos sinalizando individualmente, os bailarinos sinalizando em casal, todos sinalizando juntos, TILS sinalizando e dançando junto com um bailarino e Tils sinalizando e bailarino dançando separado dela.

2.2 Processo de criação do espetáculo Insânia Loquaz (2018)

O segundo espetáculo longo da Dois Pontos Cia. de DançaTeatro surgiu de inquietações e desejos de novas criações nascidas das infinitas possibilidades que foram geradas no primeiro espetáculo. Tais inquietações eram reflexos daquele momento de minha vida pelo qual eu estava passando e que fizeram reviver uma antiga ideia de dialogar corporalmente no palco tendo a loucura como locomotiva - o que move as minhas loucuras fazendo com que meu corpo se mova. Esta temática sempre esteve presente em minha vida, tanto por questões familiares quanto pela

extensa e inacabável associação artista-louco diluindo os conceitos arte e loucura, às vezes, por um *status* social, e outras, para banalizar e destruir a profissão, além de desprezar o sofrimento dos loucos, romantizando o sofrimento dos *considerados* loucos.

O trabalho tem duas fontes de inspirações, uma artística que é a loucura com a qual todos se identificam um pouco, e exclui muitos; e a política que no que diz respeito à luta antimanicomial que ainda tem muito a conquistar. Revendo a história da loucura - da exclusão física-social na Idade Média e as viagens errantes com a nau dos loucos, passando pela aceitação social caridosa da Renascença, onde os loucos eram considerados próximos demais da razão de Deus, chegando ao grande confinamento depois do século XVII, para ser em seguida, encarada como o oposto da “razão” e, finalmente, a partir do século XIX, ser vista como doença mental que deve ser tratada. Mas será mesmo que o grande confinamento dos loucos ficou lá atrás na história? Nossa inspiração política foi dar maior visibilidade ao movimento antimanicomial. Completando em 2017 um caminho de 30 anos, o movimento antimanicomial, também conhecido como luta antimanicomial, deu origem à reforma psiquiátrica no Brasil. É preciso conscientizar acerca dos cuidados que essas loucas-pessoas-loucas necessitam e da importância de elas não serem excluídas da sociedade e maltratadas como eram na Idade Média. O Espetáculo *Insânia Loquaz* parte da premissa que todos têm seu lugar no mundo.



Figura 20 - Estreia do espetáculo *Insânia Loquaz*. Foto: Bia Sá

Para a primeira pesquisa do espetáculo, utilizei os livros “Ouvindo Vozes”, de Edmar Oliveira, “A história da Loucura”, de Foucault, “O Teatro e seu Duplo” e “A Perda de Si”, de Antonin Artaud e “A Loucura e as Épocas”, de Isaias Pessotti. Iniciei essa primeira fase da pesquisa em 2017 e ela envolveu a leitura desse material e assimilação do tema. A partir daí, fui decidindo dramaturgicamente por estudar para colocar em cena transtornos psíquicos ou doenças mentais: Esquizofrenia, Depressão, Autismo, Transtorno Obsessivo Compulsivo e a Bipolaridade, e só em janeiro de 2018 que as ideias foram se materializando corporalmente.

O primeiro processo, de criação de movimentos, foi realizado pelos bailarinos da Dois Pontos, Alexandra Klen, Carolina Rögelin e Guilherme Rocha e consistia em criar movimentos de danças a dois através de jogos teatrais. Neste primeiro momento, eu trouxe o “rasaboxes, que é uma abordagem de treinamento do ator baseada na emoção e desenvolvida por Richard Schechner em seu artigo “Rasaesthetics” em que ele parte da proposta de Artaud onde o ator é um “Atleta das Emoções”. Delimitando o espaço físico com fita adesiva no chão, os bailarinos passavam por cada uma das “*rasas boxes*” e dançavam a dois ou sozinhos, tendo como fio condutor de seus movimentos e gestos os estados psicológicos pré-definidos para aquele espaço. As criações oriundas desse exercício cênico-emocional geraram cenas, coreografias e passos de danças que foram utilizados no espetáculo.

A primeira coreografia gerada foi baseada no transtorno obsessivo compulsivo (TOC), e consiste em uma sequência coreográfica realizada na métrica “perfeita” de oito compassos de oito tempos, ou seja, dividindo a música em 33 compassos de oito, tem-se a mesma coreografia repetida 4 vezes (sendo que no último oito, a sequência muda). Esta sequência se repete por toda a música alternando apenas os “papéis” do bailarino que são quatro: dois papéis de condutor e dois de conduzido, levando em consideração que são quatro bailarinos em cena, cada um dos quatro realiza todos os papéis durante a coreografia. Este processo foi muito interessante, pois trabalhava o corpo matematicamente enquanto, emocionalmente, tratamos o TOC que gerava uma característica muito próxima da emoção²⁴.

Devido à intensidade que o tema do espetáculo gera, afetando diretamente o convívio do elenco e todas as suas relações corpo-mundo-outro, necessitamos de uma pausa psicológica.

²⁴ Vídeo sobre o processo de criação deste ato disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R7VyO27vIOk>

Foram alguns meses em que a Cia. focou em outros projetos, porém, sempre sentindo a necessidade de completar o trabalho, e ele foi retomado na disciplina de Encenação IV, ministrada pelo professor Fábio Salvatti. Aqui, foram trabalhados outros atos, mas não o TOC, que foram escolhidos para efetivar o espetáculo, como o Transtorno Afetivo Bipolar e a Esquizofrenia. Decidimos, quase em cima da hora, fazer também uma pequena cena do TOC.

Na retomada do trabalho, já com o vínculo universitário como parte de uma matéria do curso de Artes Cênicas e com o projeto “Insânia Loquaz - LIBRAS”, foi possível viabilizar a presença do Professor Orientador Tarcísio Leite para o auxílio em libras e, através dele, conhecemos o Rui Zuzza, bailarino surdo com quem nos identificamos ao ponto realizarmos o trabalho juntos. A ideia inicial era que ele dançasse no espetáculo dialogando corpos e linguagens diferentes, o que não foi efetivado devido a sua agenda de compromissos, mas ele esteve no processo de criação e nos auxiliou na questão da libras inserida na dança de salão, fortalecendo o conceito de Coreografia de Sinais.

2.2.1 Dramaturgia

Insânia Loquaz é um espetáculo de dança de salão que tem como tema a “loucura”. O título faz referência ao primeiro texto escrito sobre doença mental no Brasil, em 1831, por José Martins da Cruz Jobim considerado um dos pioneiros da Psiquiatria no Brasil e merecedor do título de primeiro neuropsiquiatra do país. Insânia Loquaz dança os loucos-artistas, os loucos-desconhecidos e aqueles que ousaram habitar os subterrâneos dos hospícios.

“Insânia”, substantivo feminino, condição do que é ou está insano, louco, demência. E “Loquaz” é adjetivo de dois gêneros, que fala muito, tem prazer em falar.

O espetáculo é dividido nos seguintes atos: “CID 10 – F38 Transtorno Afetivo Bipolar”, “CID 10 – F42 Transtorno Obsessivo Compulsivo” e “CID 10 – F20 Esquizofrenia”, De maneira diluída, tenho a sensação de que o corpo é um corpo com múltiplas loucuras, além de questionar as “caixinhas” onde os diagnósticos nos colocam e nos julgam diariamente.

Toda dramaturgia do espetáculo gravita em torno de um conhecido texto de Artaud, em que ele discorre sobre o que é ser louco em uma sociedade doente. Seu texto a seguir é dado

reiteradas vezes no decorrer do espetáculo: *"E o que é um verdadeiro louco? É um homem que preferiu enlouquecer, no sentido em que socialmente se entende a palavra, a trair uma certa ideia superior da honra humana. (...) pois um louco é também um homem a quem a sociedade não quis ouvir e a quem quis impedir a expressão de insuportáveis verdades."* (ARTAUD *apud* FERNANDES, 2007).

2.2.2 Cenografia e Figurino

O figurino consiste em uma saia-calça em *stretch* preto que ao ter a saia levantada, cobre a cabeça e os braços do bailarino causando a impressão de se estar com uma camisa de força, ou com um macacão sensorial - utilizado pelos terapeutas no tratamento de transtornos neurológicos. Este movimento de “erguer a saia” não apenas não limita os movimentos, como também amplia as possibilidades de “formas corporais”. O figurino é usado durante o espetáculo como parte integrante do corpo, sendo seu uso, manipulado e intensificado conforme a necessidade do ato. Dançamos algumas cenas com a saia abaixada, outras, com a saia levantada deixando apenas as mãos de fora, então, dançamos um “entrando” no figurino do outro, logo, baixamos a saia esticando seu tecido até quase rasgá-lo, experimentando-o e vivendo-o

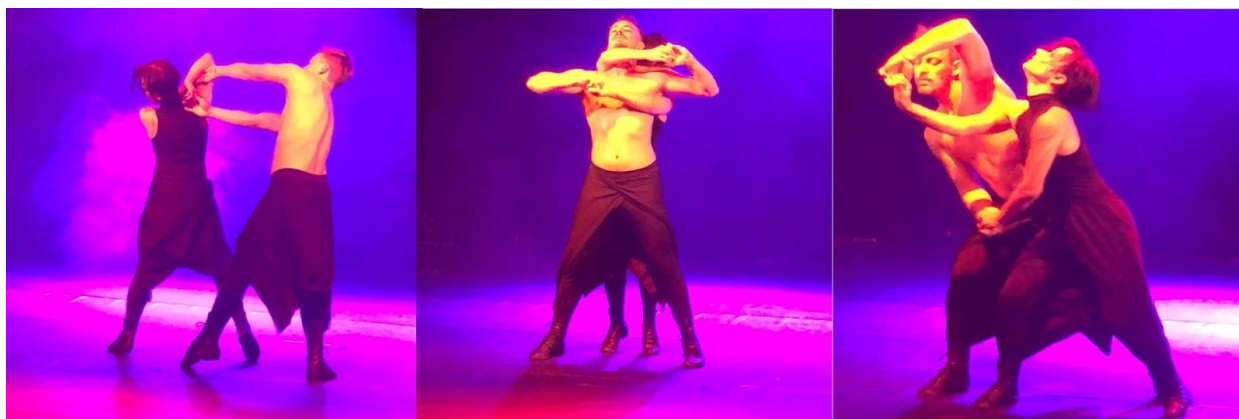


Figura 21 - Detalhes para o figurino do Insânia Loquaz. Foto: Leonardo Reis

Há em cena um enorme retângulo desse mesmo tecido preto no qual entramos envoltos como que nele encarcerados. Para nos livrarmos dele, temos que “lutar” contra ele e, para alcançar essa liberdade, dançamos utilizando a técnica de corpo do teatro grotesco. Este mesmo

tecido é utilizado na cena do ato “CID 10 – F42 Transtorno Obsessivo Compulsivo” em que Alexandra tenta, sem sucesso, esticá-lo e mantê-lo “limpo”.

2.2.3 Concepção Sonora

A trilha sonora do Insânia Loquaz foi pensada e teve como condução a questão das “vozes”. Eu queria no espetáculo músicas, sons, ruídos que trouxessem a similaridade com o múltiplo poder das linguagens. Músicas cantadas em diferentes línguas, estilos musicais completamente diferentes, melodias instrumentais e músicas vocais. A maior dificuldade na escolha da trilha sonora foi justamente trazer a unidade do espetáculo através de tal heterogeneidade.

Como música instrumental, escolhi “Für Alina”, de Arvo Pärt. Em seguida, temos o silêncio que é representado pelo concerto-*performance* “4’33’” de John Cage, segue-se uma canção brasileira cantada em português trazendo a contemporaneidade e atualidade para cena com “Coração Selvagem” de Belchior. Em espanhol, extraída do filme “Mulholland Drive” de David Lynch, da cena em que a atriz percebe seus transtornos mentais, a música “Llorando” de Rebekah del Rio. Segue uma cena em que gravamos a voz do “Google Tradutor”, onde coloquei para o google “dizer” alguns transtornos desde “F109: transtornos mentais e comportamentais devido ao uso de álcool, transtorno mental ou comportamental não especificado” até “O611: falha na indução instrumental do trabalho de parto” e “Z810: história familiar de retardo mental”. Referenciando as várias vozes ouvidas na esquizofrenia, vem uma música que mistura inglês e português sobrepondo as vozes da cantora brasileira Elza Soares e da islandesa Björk, a música é “Sambando no Escuro” de Bertazi Mashup. E, finalizando o espetáculo, uma música em japonês que é uma cantiga de ninar do cancionero da ilha de Okinawa, “Chinsagu No Hana” pelo artista Ryuichi Sakamoto.

2.2.4 Coreografia

A estrutura de atos do espetáculo também dialoga linguisticamente com a dramaturgia corporal utilizada com a Coreografia de Sinais.

O texto de Artaud sobre o que é ser louco foi traduzido do original, em francês, para o português, em seguida, traduzido para libras e, depois, para Coreografia de Sinais. Estas distintas etapas da tradução formam a estrutura coreográfica do espetáculo

As traduções aparecem logo após a cena inicial quando os dois bailarinos se sentam sob o foco de luz, cobertos pelo figurino de modo a se verem apenas suas mãos e falam, em libras, o texto do Artaud. Ao terminar, eu me levanto e executo uma coreografia onde enquanto levanto Alexandra ou manipulo seu corpo, digo-lhe o mesmo texto, mas em português, usando a voz, enquanto Alexandra repete diz em libras. No decorrer desta cena, eu vou incorporando o texto em libras até o momento em que ambos, Alexandra e eu, damos o texto em libras juntos, trazendo o que seria a Coreografia de Sinais.

O processo de criação desta coreografia se deu em sala de ensaio com a Alexandra, o Rui e comigo. Como o Rui é surdo, e Alexandra e eu não éramos fluentes em libras, a comunicação se dava basicamente pela leitura labial que o Rui fazia e pela visualidade do corpo. Dei a ele o texto de Artaud para que traduzisse para libras e executei a primeira coreografia com os sinais que ele me deu. Esta forma de trabalhar se mostrou ineficaz, pois, ao mostrar o resultado ao professor Tarcísio, orientador do projeto, ele percebeu que não fazia sentido o que estava sendo mostrado. A problemática estava na maneira com que traduzimos o texto, uma vez que apenas pegando palavras soltas e traduzindo para sinais perdia-se o significado e o conceito que Artaud quis trazer em seu texto. “Joguei fora” este primeiro trabalho coreográfico, e Tarcísio fez uma tradução do português para um português que fosse mais traduzível para libras.

Para que pudéssemos manter o conceito da frase e traduzir para libras, o texto ficou “*Mas louco de verdade, o que é? Pois é. A sociedade que olha e desconfia de um estranho que tem a coragem de aparecer e escolher o caminho. Louco é igual ao humano superior, só que não, inferior ele não é. Louco é igual ao olhar da sociedade, joga na cara, incomoda, atrapalha e vai embora*”. E a partir desta nova versão do texto, nasceu a coreografia que permeia todo o

espetáculo. Aprendemos primeiro os sinais, depois, juntei-os em uma coreografia a dois, e esse o processo que se dá durante o espetáculo²⁵.

Esta coreografia se repete no decorrer do espetáculo algumas vezes, variando intensidades, velocidades, gestos e amplitudes de acordo com o ato e com a mensagem que quero passar. Há também duas outras coreografias: a primeira com a música de Belchior, “Coração Selvagem”, que aparece no primeiro ato “Transtorno Afetivo Bipolar”. Os movimentos e passos foram pensados a partir do tema “liberdade dividida”, onde os conflitos e afetos da relação do casal é o que está em foco, e utilizo, principalmente, passos comumente usados na dança bolero. Esta coreografia foi inspirada na personalidade de minha mãe, uma vez que algumas frases da música como “*andar caminho errado, pela simples alegria de viver*”, me remetem à eterna busca pela liberdade que é uma das das fortes características de autenticidade de minha mãe. Em alguns momentos desta coreografia, voltamos aos sinais, fazendo-os aparecer por breves momentos.

A segunda coreografia do espetáculo é com o Mashup “Dançando no Escuro”. Nesta cena do ato “Esquizofrenia”, uso passos das danças tango, *zouk*, *samba-rock* e *samba de gafieira*, tudo diluído corporalmente para trazer as sensações de vozes, de falas e dos conflitos presentes na esquizofrenia. Os olhares, muitas vezes, são focados em outros pontos que não um para o outro, e há a predominância de variações exageradas de velocidade, do *larghissimo* ao *prestissimo*, além da vontade de ambos de se soltarem querendo, ao mesmo tempo, prender um ao outro.

Além destas três coreografias, o espetáculo segue a linha de uma das essências das danças de salão que é o improvisado. Sem determinar passos específicos, somos conduzidos pela trilha sonora e pela sintonia de nossos olhares dando ritmo às cenas, assim como temos nossas possibilidades corporais de movimentações aliadas ao ato específico que estamos dançando para exteriorizar o movimento. O público tem a sensação de que todas as movimentações são pré-determinadas, mas estamos à deriva corporal. Na primeira cena, as marcações são o corpo grotesco que quer livrar-se do manto que envolve os dois bailarinos, aqui, a cena é feita como consequência da música e da busca pelo corpo do outro. Em outro momento, está sendo falado pela voz do google, as CIDs, e nesse momento a Alexandra tenta, obsessivamente, voltar ao manto em que dançávamos juntos, mas eu a impeço de fazê-lo, às vezes, agressivamente e, às

²⁵ Vídeo de ensaio do resultado corporal da Coreografia de Sinais disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yvb_ZUghp2E

vezes, cuidadosamente, e o que surge dessa movimentação é sempre diferente e aberto ao momento presente.

No início do processo de criação, fizemos uma visita ao antigo Hospital Colônia Santana (atual Instituto Psiquiátrico de Santa Catarina - IPQ) onde captei imagens que utilizei como material de estudo corporal para, assim, intensificar a qualidade dos movimentos utilizados nos improvisos.

Logo, toda a partitura corporal do *Insânia Loquaz* estava baseada nos transtornos e nas doenças mentais, e a inserção de libras na dança de salão retornava e repetia diversas vezes no decorrer do espetáculo o texto de Artaud (*O que é um verdadeiro louco?*). Essa amplitude corporal dialoga diretamente com o que eu acredito ser a *Dança de Salão Cênica* e a *Coreografia de Sinais*, sendo, então, a coreografia deste espetáculo uma síntese destes conceitos.



Figura 22 - Aplausos em libras após estreia do espetáculo *Insânia Loquaz*. Foto: Amanda Moreira

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Porque o fim é o começo, e é o mesmo fim que elimina todos os meios.”
(ARTAUD, 2004, p.1152)

Esse trabalho, através da perspectiva fenomenológica, me propiciou uma ampliação na percepção sobre o corpo no mundo, seus aspectos comunicativos, expressivos e poéticos, seja através da Dança de Salão Cênica ou pela Coreografia de Sinais, que foram os focos desse trabalho. Foi através da prática, coreografando e dançando, trazendo a inserção da libras na dança de salão cênica que eu desenvolvi os aprendizados, tecendo na relação do meu corpo com a dança de salão e com a libras, o despertar de novas consciências.

A Coreografia de Sinais compreende tornar a libras dança, ou seja, ir além da comunicação semântica, mas evidenciando a sua poesia, que reverbera no corpo todo, em seus aspectos físicos, afetivos, relacionais, culturais, sociais. É uma expansão da corporalidade que vai além dos sinais da libras feitos pelas mãos, envolvendo a sua reverberação pelo corpo todo. Reverberação que estabelece comunicação não só de um indivíduo com o outro, mas de duas ou mais pessoas cingidas, amalgamadas pela Coreografia de Sinais dançada em conjunto. Já a Dança de Salão Cênica não é um híbrido resultado de danças de origens diferentes, mas sim uma possibilidade cênica. Trata-se de uma ampla corporeidade que abraça a dança de salão de forma integral, potencializando suas possibilidades e enaltecendo suas essências fundamentais, que é a relação do corpo com a cultura. Esta relação, de todo universo da libras (corpo, comunicação) com a dança de salão (corpo, expressão), fortalece o diálogo multimodal, que vai além de expressar um conceito racional, mas um significado que pode ser amplamente absorvido pela via sensorial do corpo.

Os processos de criação e as repercussões destes dois espetáculos me trouxeram imensa riqueza em minha carreira de artista e continuam me inspirando para elaborar outros trabalhos e expandir ainda mais os conceitos que neles trabalhei. Por esta razão trago neste trabalho de conclusão de Curso sobre a Dança de Salão Cênica e a Coreografia de Sinai, onde os princípios foram investigados através dos processos de criação do 1717 e do Insânia Loquaz. A utilização

destes princípios contribuiu, diretamente, na Corporeidade da libras em interface com a dança; no corpo que dança libras; na visibilidade artística da libras em cena; na relação do TILS com a dança; na relação dos bailarinos com a libras e na relação da dança de salão com a cena.

Além de fomentar minha carreira artística, este trabalho me engrandeceu como ser humano, uma vez que quebrou barreiras entre meu mundo e o “mundo dos surdos”, que já não considero mais mundos diferentes, mas sim percepções diferentes do mesmo mundo. Usar a Coreografia de Sinais me passa a sensação que o surdo, ao ver sua língua, a libras, em cena, sente sua comunidade representada, causando assim uma emoção que pode ser considerada como uma “substituição” da música.

Todas estas comunicações voz-corpo-libras-plateia dialogam com minha perspectiva como coreógrafo, já que considero o espetáculo como algo “vivo”. Cada apresentação é única, assim como cada recepção por parte do público é uma só, e elas se dão através do tempo e espaço, aqui e agora. Por isso, antes de entrar em cena, sinto a necessidade de modificar algo no espetáculo, seja algum passo de dança ou alguma posição espacial dos bailarinos ou até uma cena inteira. É uma forma de deixar os bailarinos “presentes”, não apenas executando passos e movimentos decorados. Mudo propositalmente essas relações artista-artista e artista-público para que o espetáculo seja sempre algo vivo.

Por essas minhas percepções, e compartilhando com a visão de Merleau-Ponty, sinto a fenomenologia uma aliada na descrição e na reflexão sobre o que foi abordado neste estudo. Ocorre que com um olhar fenomenológico, pude desvelar o processo de criação, e, discorrendo sobre estes processos, pude destacar suas singularidades, as essências que foram vividas intensamente por quem esteve na prática. Busco, então, um diálogo constante com o que acontece na vida e na experiência vivida, sem me ater às teorizações, conceitos e separações.

Este trabalho alcançou os objetivos previstos na introdução:

- a) Explicou minhas maneiras de aplicar a técnica da dança de salão para um fim artístico, levando-a para o palco como Dança de Salão Cênica;
- b) Compartilhou minha experiência de criação de espetáculos integrando a dança de salão com a DançaTeatro, desvelando as práticas de dançateatro desenvolvidas para as montagens dos espetáculos 1717 e Insânia Loquaz;

c) Articulou acerca do uso artístico e poético da libras na Dança de Salão Cênica que resultou na Coreografia de Sinais.

Este trabalho expandiu os conceitos de dança de salão, considerando sua manifestação cultural popular, considerando sua expressividade para além da técnica que envolve essa dança e exaltando a sua poesia através da arte cênica. Também expandiu a possibilidade de inserção da libras na dança de salão, usando um modo autoral na utilização cênica da libras. Autoral no sentido de percepção de cada dançarino sobre como se relacionar com essa língua e deixar expressar através dela a sua voz-corporal, reverberando a expressividade na totalidade do corpo em ação ao executar o movimento dos sinais.

Trago como contribuição uma visão de coreógrafo sobre dança salão e libras na cena, bem como a importância de compartilhar o processo de criação de espetáculos a fim de fomentar a criação artística. Também a dissertação neste trabalho, sobre a ampla repercussão dos dois espetáculos, abrange a questão de formação de público, além de trazer uma ação político social de inserção de libras em espetáculos de DançaTeatro. Assim, eu amplio as opções de locais de acesso à comunidade surda, alertando os artistas criadores para a necessidade de se viabilizar acessibilidade em seus espetáculos.

Abismo entre teoria e prática é uma constante entre artistas e acadêmicos que conheço. Escrever um Trabalho de Conclusão de Curso não consiste apenas em sintetizar o conhecimento adquirido durante o curso, tampouco é uma simples pesquisa sobre um tema qualquer, mas, sobretudo, é um processo artístico em que o produto final - se é que se tem um final essas palavras mortas - reflete todo um autoconhecimento e uma autodescoberta do que me move, do que me moveu, do que não me move mais, do que eu errei, do que criei como expectativas e as alcancei e das mudanças que fiz para as que não alcancei, tudo isto me gerou aprendizado. É também um olhar profundo sobre mim mesmo e minhas percepções do mundo em si.

ANEXO: Repercussões dos Espetáculos

Como se pode perceber através da leitura desta pesquisa, montar um espetáculo é um trabalho que demanda um longo tempo, muita pesquisa, envolvimento com grande número de pessoas, entre outros itens. Diversos grupos e cias que conheço em Florianópolis e em outras cidades desenvolvem espetáculos maravilhosos, com temáticas importantes para a sociedade, com múltiplas linguagens artísticas e uma qualidade excepcional, mas, infelizmente, apresentam uma ou duas vezes e, se conseguirem dar continuidade ao trabalho, talvez façam duas ou três apresentações nos anos seguintes. Esta realidade brasileira é triste, pois o poder transformador da arte é imensurável. Como consequência desta dificuldade em se conseguir apresentações financiadas, a Cia. tem que, literalmente, “batalhar” para sobreviver ao longo dos anos.

Com os dois espetáculos da Dois Pontos que descrevi neste trabalho, aproximadamente 70% de nossos esforços como Cia de DançaTeatro foram destinados a “conseguir” lugares para apresentar e continuar, assim, o trabalho.

A primeira apresentação do 1717 ocorreu no dia 10/09/2015 no Auditório Guarapuvu, Centro de Eventos da UFSC, na abertura do Congresso do Projeto Randon²⁶ em Florianópolis, uma vez que o tema do espetáculo (que surgiu através da pergunta “O que é o brasileiro?”) estava alinhado com os objetivos do projeto. Através desta apresentação conseguimos viabilizar a estreia oficial, que foi realizada dia 12/10/2015 dentro²⁷ da Catedral Metropolitana de Florianópolis, e, após grande divulgação por parte da mídia por conta desta apresentação recebemos uma chancela do Vaticano²⁸ em razão do valor artístico e cultural do espetáculo.

²⁶ Projeto Rondon “É uma ação interministerial do Governo Federal realizada em coordenação com os Governos Estadual e Municipal que, em parceria com as Instituições de Ensino Superior, reconhecidas pelo Ministério da Educação, visa a somar esforços com as lideranças comunitárias e com a população, a fim de contribuir com o desenvolvimento local sustentável e na construção e promoção da cidadania”. (www.projettorondon.defesa.gov.br)

²⁷ Esta apresentação, ocorrida em 12/10/2018, dia de Nossa Senhora Aparecida, foi a primeira apresentação de dança que aconteceu dentro da Catedral. Foi realizada através de uma autorização especial do Arcebispo de Florianópolis Dom Wilson Tadeu Jönck.

²⁸ Esta Chancela veio através de uma carta de apoio concedida pelo Pontifício Conselho de Cultura do Vaticano e foi a primeira vez que um grupo brasileiro recebeu tal apoio (<http://www.cultura.va/content/cultura/en/patrocini.html>)



PONTIFICIUM CONSILIUM
DE CULTURA

Cidade do Vaticano, 30 de novembro de 2015

" Depois de atenta análise da documentação por si fornecida, reconhecendo o valor religioso, artístico e cultural do evento, a Comissão encarregada da avaliação deste género de pedidos concede o Patrocínio do Conselho Pontifício da Cultura.

Aproveito da ocasião para a saudar com viva cordialidade, enquanto formulo votos de um ótimo êxito para a representação "

Gianfranco Card. Ravasi
GIANFRANCO CARDINAL RAVASI
Presidente

Figura 23 - Carta de apoio do Vaticano com detalhe na concessão do “Patrocínio santo”.

Após esse apoio do Vaticano fomos convidados pelo Collegio Pio Brasileiro²⁹ para apresentarmos o espetáculo em Roma, na Itália dia 12/10/2016. Também fomos convidados para realizar a cerimônia de abertura do XV Baila Floripa³⁰ dia 21/04/2016. Também realizamos uma apresentação no teatro da FIESC³¹ dia 21/07/2016.

No ano de 2017, por conta da comemoração dos 300 anos de descobrimento da imagem de NSA, estrategicamente, programamo-nos para fazer o maior número de apresentações do espetáculo. Abrimos o ano com uma apresentação no Resort Costão do Santinho dia 14/04/2017, depois seguimos para a cidade de Aparecida em São Paulo, onde fomos convidados para realizar

²⁹ A instituição reúne todos os anos, em 12 de outubro, a comunidade brasileira que vive em Roma e nos arredores, assim como a comunidade diplomática do Brasil em Roma e na Santa Sé. Reportagem sobre a apresentação em Roma disponível em:

<http://diocesedeitapetininga.org.br/espeticulo-sobre-ns-aparecida-recebe-chancela-cultural-vaticana/>

³⁰ Baila Floripa é considerado um dos maiores eventos de Dança de Salão do Brasil. Reportagem sobre o evento disponível em:

<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2016/04/baila-floripa-comeca-nesta-quinta-com-apresentacoes-e-cursos-para-iniciantes-e-veteranos-5783290.html>

³¹ Reportagem sobre esta apresentação disponível em:

<http://fiesc.com.br/pt-br/imprensa/fiesc-industria-cultura-traz-florianopolis-espeticulo-premiado-pelo-vaticano>

uma apresentação aberta ao público no dia 29/04/2017 e fizemos a abertura do Congresso da CNBB³² no auditório Santo Afonso dia 30/04/2017.

Ainda no ano de 2017 realizamos o projeto de formação de público e inclusão social “1717 em Floripa”³³, apoiado pela empresa Nexxera, através da lei de incentivo a cultura - FFC, onde apresentamos o espetáculo e depois fazíamos uma conversa sobre arte e cultura em 15 escolas municipais de Florianópolis, sendo elas: EBM José Amaro - bairro Morro das Pedras (30/05/2017), EBM Dilma Lúcia - bairro Armação (31/05/2017), EBM Osmar Cunha - bairro Canasvieiras (29/06/2017), EBM Virgílio Várzea - bairro Canasvieiras (30/06/2017), EBM Almirante Carvalhal - bairro Coqueiros (04/07/2017), EBM João Gonçalves Pinheiro - bairro Rio Tavares (05/07/2017), EBM Acácio Garibaldi São Thiago - bairro Barra da Lagoa (06/07/2017), EBM Intendente Aricomedes da Silva - bairro Cachoeira do Bom Jesus (24/10/2017), EBM Herondina Medeiros Jeferino - bairro Ingleses (25/10/2017), EBM Luiz Cândido da Luz - bairro Vargem do Bom Jesus (26/10/2017), EBM Maria Conceição Nunes - bairro Rio Vermelho (07/11/2017), EBM Albertina Madalena Dias - bairro Vargem Grande (08/11/2017), EBM José Valle Pereira - bairro João Paulo (09/11/2017), EBM Brigadeiro Eduardo Gomes - bairro Campeche (21/11/2017) e EBM Beatriz Souza Brito - bairro Pantanal (22/11/2017). Neste mesmo projeto também fizemos uma apresentação no Teatro da UBRO exclusiva para os professores da rede pública de ensino municipal dia 15/05/2017³⁴.

No segundo semestre deste ano fomos convidados para sermos jurados no Festival Dança Catarina³⁵, realizado pela FESPORTE e coordenado pela Mapi Cravo, este festival é considerado o maior festival escolar do mundo e acontece de maneira itinerante por todas as regiões de Santa Catarina, e em cada uma das cidades fizemos a abertura do evento com uma apresentação do 1717, totalizando 17 apresentações em 17 cidades, sendo elas: São Francisco do Sul (31/08/2017), Gaspar (01/09/2017), Irineópolis (02/09/2017), Governador Celso Ramos

³² A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) é a instituição permanente que congrega os Bispos da Igreja católica no Brasil. Reportagem sobre a apresentação disponível em: <http://cnbbimportarjoomla.sitesparresia.com/espetaculo-digno-de-ser-visto-e-admirado-por-todos-comenta-dom-antonio-roberto-sobre-1717/>

³³ Reportagem sobre o projeto disponível em: http://www.tudosobrefloripa.com.br/index.php/desc_noticias/espetaculo_de_danca_que_encantou_o_vaticano_sera_mostrado_em_escolas_de_flo

³⁴ Link de teaser da apresentação: <https://www.youtube.com/watch?v=oUktOWAcNPQ>

³⁵ Site do Festival: <http://www.dancacatarina.com.br/>

(13/09/2017), Taió³⁶ (14/09/2017), Presidente Getúlio (15/09/2017), Ituporanga (16/09/2017), Concórdia (17/09/2017), Arvoredo (18/09/2019), Guaraciaba (19/09/2017), Campo Erê (21/09/2017), Faxinal dos Guedes (22/09/2017), Caçador (23/09/2017), Curitiba (24/09/2017), Içara (26/09/2017), Tubarão (27/09/2019) e Urubici (03/10/2017).

Fomos também convidados para realizar a inauguração do teatro do colégio Nossa Senhora Aparecida na cidade de São Paulo - SP no dia 06/10/2017 e no dia 20/11/2017 fizemos outra apresentação no Resort Costão do Santinho.

Começamos o ano de 2018 planejando focar mais na criação de um novo espetáculo, já que após tantas apresentações em 2017 não tivemos tempo hábil para tal. Mas as apresentações do 1717 continuaram. Fomos convidados para apresentar no evento Dança em Cena dia 02/06/2018 no Teatro Pedro Ivo em Florianópolis e também fizemos a estreia do espetáculo no Rio de Janeiro, onde ficamos em cartaz no Teatro Cacilda Becker dias 14, 15, 16 e 17/06/2018 através de um edital de ocupação da FUNARTE³⁷.

Em 2019 fomos convidados para apresentar no I Libras em Dança realizado pela UDESC e a apresentação³⁸ ocorreu no Teatro do CIC dia 25/04/2019³⁹, encerrando assim, até o momento de entrega deste trabalho, as apresentações do 1717.

O Insânia Loquaz por sua vez foi concebido no segundo semestre de 2018 e, após o sucesso do 1717 no Festival Dança Catarina, fomos convidados novamente para fazer a abertura dos eventos nas cidades do estado. O diferencial é que o espetáculo ainda não tinha sido estreado e, estando em pleno processo de criação, circulamos pelo estado com o espetáculo em processo de criação, o que fortaleceu o resultado final. Apresentamos, pelo festival, nas cidades: Laguna (31/08/2018), Xanxerê (18/09/2018), Itá (19/09/2018), São Miguel do Oeste (21/09/2018), Saudade (22/09/2018), Quilombo (23/09/2018), Salete (26/09/2018), Ituporanga (27/09/2018),

³⁶ Reportagem sobre a apresentação em Taió disponível em:

<https://www.taio.sc.gov.br/noticias/index/ver/codNoticia/446327/codMapaItem/20161>

³⁷ Reportagens sobre as apresentações no Rio de Janeiro disponíveis em:

<https://ndmais.com.br/blogs-e-colunas/marcos-cardoso/dois-pontos-cia-de-dancateatro-apresentara-1717-no-rio-de-janeiro/> e <http://www.funarte.gov.br/danca/danca-de-salao-teatralizada-no-palco-do-teatro-cacilda-becker/>

³⁸ Esta apresentação foi uma realização da Prefeitura Municipal de Florianópolis, através da Secretaria de Cultura, Esporte e Juventude, e Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes, viabilizada pelo Fundo Municipal de Cultura e financiada com recurso público oriundo do edital de apoio às culturas 2018.

³⁹ Reportagem da UDESC sobre a apresentação disponível em:

https://www.udesc.br/ceart/noticia/udesc_promove_espetaculo_gratuito_que_une_danca_teatro_e_libras_nesta_quinta

Presidente Getúlio (28/09/2018), Indaial (29/09/2018), São João do Itaperiú (30/09/2018), São Joaquim (09/10/2018), Caçador (10/10/2018), Alto da Bela Vista (11/10/2018), Irineópolis (12/10/2018), Vargem (13/10/2018), Camboriú (16/10/2018), Lauro Müller (17/10/2018) e Governador Celso Ramos (19/10/2018). Após todas essas apresentações a estreia ocorreu no teatro do SESC Prainha em Florianópolis, dia 05/12/2018.

O espetáculo também foi selecionado, entre 230 grupos de todo o Brasil, para compor a programação do “a_ponte: cena do teatro universitário” realizado pelo Itaú Cultural com o objetivo de reunir em São Paulo 14 produções teatrais de cada região do país, e nós representamos a UFSC. A apresentação aconteceu na sede do Itaú Cultural localizada na Avenida Paulista em 30/01/2019.

Foram tantas as apresentações de nossos dois espetáculos e em tantos teatros, igreja, auditórios, escolas e espaços alternativos pelo Brasil que é incontável o número de pessoas que assistiram ao resultado da Dança de Salão Cênica e da Coreografia de Sinais. Considero o impacto deste trabalho política e socialmente de altíssimo alcance, e isto me incentiva a continuar.



Figura 24 - Quando o começo parece o fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, R. **Aparecida. A biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil.** 1. ed. São Paulo: Globo, 2014. 256p.
- ARBEAU, Thoinot. **Orchesography.** Courier Corporation, 1967.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARAÚJO, Gracinha. Um olhar diferenciado para a Dança de Salão: Do baile social para o palco. In: SOUZA, Marco Aurelio da Cruz (Org.). **As danças populares no Brasil na contemporaneidade.** São Paulo: All Print, 2016. p. 138-155.
- SOUZA, Marco Aurelio da Cruz. Dança Folclórica e Parafolclórica: Revisitando conceitos. In: SOUZA, Marco Aurelio da Cruz (Org.). **As danças populares no Brasil na contemporaneidade.** São Paulo: All Print, 2016. p. 93-106.
- BAUMAN, Claudiana Donato; CARVALHO, J. G. **Técnica e expressividade: Análise fenomenológica do corpo na dança.** Motricidade, v. 1, n. 1, 2005.
- FERNANDES, Ciane. **Dança-Teatro: fluxo, contraste, memória.** No Glossário. Mimus-Revista online de mímica e teatro físico, Salvador, Padma Produções, ano, v. 2, p. 76-79, 2012.
- GESSER, Audrei. **Libras? que língua é essa?: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda.** Parábola Ed., 2009.

- MARTINS, Janaina Trasel. **A vocalidade da palavra na dança-teatro**. In: III Seminário Nacional de DançaTeatro, 2011, Viçosa - MG. III Seminário Nacional de DançaTeatro. Viçosa: Tribuna, 2011. v. I. p. 174-181.
- MELO, Alexandre. **Baila Floripa - No Cenário da Dança de Salão Brasileira**. 1. ed. Tubarão: Gráfica e Editora Copiart, v. 1. 164p, 2012.
- MELO, Alexandre; OLIVEIRA, Michele Ramos de (ORIENTADORA). **Filhos de vidraceiros: A dança, uma política pública e visibilidade**. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Gestão de Políticas Públicas) - Universidade do Vale do Itajaí, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Editora Cosac Naify, 2014.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Via Lettera Editora e Livrar, 2007.
- OLIVEIRA, Edmar. **Ouvindo Vozes: histórias do hospício e lendas do Encantado**. Vieira & Lent, 2009.
- PATRICE, Pavis. **Dicionário de teatro. Dramaturgia, estética, semiologia**, 2005.
- PERNA, Marco Antonio. **200 anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro. Edição de periódicos, 2011
- PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RIGO, Natália Schleder et al. **Tradução de Canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. 2013.

- SCHECHNER, Richard. **Rasaesthetics**. TDR/The Drama Review, v. 45, n. 3, p. 27-50, 2001.
- SHAY, Anthony. **Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in “The field”**. Dance Research Journal, v. 31, n. 1, p. 29-56, 1999.
- SKLIAR, Carlos. **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, v. 3, 1998.
- TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. **Seminários de dança–histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul: Lorigraf, v. 98, 2008.
- VIANA, Ana Cláudia Albano. **A Dança Contemporânea e a Fenomenologia de Merleau-Ponty: Possibilidades de Diálogo entre Ambas**. Cadernos do LINCC–Linguagens da Cena Contemporânea (ISSN: 1983-9197), v. 1, n. 1, p. 21-34, 2007.