

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

MARCELO AUGUSTO MENDONÇA DOMINGUES

NITERÓI, ABRIL DE 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes

Autoria e Remontagem em dança contemporânea
Marcelo Augusto Mendonça Domingues

Niterói, abril de 2017

Domingues, Marcelo Augusto Mendonça.
Autoria e remontagem em dança contemporânea /
Marcelo Augusto Mendonça Domingues. – 2017.
161 f.
Orientador: Ana Beatriz Fernandes Cerbino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social,
Departamento de Artes, 2017.
Bibliografia: f. 130-137.
1. Dança. 2. Autoria. 3. Remontagem. Niterói (RJ). I.
Cerbino, Beatriz. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Autoria e
Remontagem em dança contemporânea.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Aluno: Marcelo Augusto Mendonça Domingues

Dissertação apresentada como Projeto Final do Mestrado em Estudos
Contemporâneos Das Artes.

Autoria e Remontagem em dança contemporânea

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Fernandes Cerbino - UFF (Orientadora)

Curso de Mestrado da Universidade Federal Fluminense
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Instituto de Arte e Comunicação Social Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes – PPGCA – UFF
Linha de Pesquisa: Estudos Crítico das Artes
Mestranda: Marcelo AUGUSTO Mendonça Domingues
Orientadora: Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Niterói, abril de 2017

Marcelo Augusto Mendonça Domingues

Autoria e Remontagem em dança contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes. Pesquisa produzida para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Fernandes Cerbino PPGCA-UFF (Orientadora)

Prof. Dr. Leandro Mendonça PPGCA-UFF (Membro Interno)

Prof^a. Dr^a. Paola Secchin Braga PPGCA-UFF (Membro Interno)

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz UERJ (Membro Externo)

Niterói, 26 de abril, de 2017

Dedicatória

Dedico este trabalho a Deus, por segurar em minha mão. À minha mãe por me ensinar a lutar. À minha família, por incentivar meu sonho. À minha orientadora, pela parceria ao longo desses anos. Ao Márcio, meu tagarela.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus por ter plantado um desejo e um sonho em mim e, também, por ter me guiado e ajudado durante essa jornada.

À minha mãe, que desde o princípio me incentivou a seguir meu sonho e a lutar por ele. Por ser meu maior exemplo, por ser guerreira, por acreditar em mim e no meu sonho. Amo você!

A toda minha família, em especial: meus avós Sebastiana e Manoel, meu pai e minha madrastra, Murilo e Juliana, meus tios Francisco e Déia (Angélica), meus tios Francisco e Jane, e meu irmão Marcos. Obrigado por me incentivarem a seguir meu sonho e por acreditarem em mim.

A minha orientadora, Bia, pelos anos de trabalho em conjunto, por ter acreditado em meu potencial. Seu apoio foi fundamental, muito obrigado.

À Laís Perdomo, pela amizade e vizinhança amigável e carinhosa, pelas conversas e ombro amigo.

Ao Márcio, por me mostrar que posso confiar em mim mesmo, por me suportar em meus desesperos e surtos com esse trabalho. Obrigado, baby.

Aos amigos queridos que fiz no mestrado, Felipe Ferreira, Elisa Quintanilha, Júlia Franca e Ana Luiza Schuchter (um reencontro, dobradinha com a graduação), pela companhia e amizade durante essa jornada.

À Esther Weitzman, Silvia Soter e Alex Neoral pelas entrevistas que foram fundamentalmente importantes para este trabalho.

A todos que auxiliaram e estiveram presente, direta e indiretamente, neste trabalho. Agradeço muitíssimo.

Autoria e Remontagem em dança contemporânea

Resumo: A presente dissertação pretende trazer luz e apontar caminhos para pensarmos as questões de autoria e remontagem na dança contemporânea. Para tanto, discutiremos sobre o autor, sobre o fazer da dança e, por fim, sobre a remontagem em dança contemporânea. As duas primeiras discussões são importantes para que compreendamos como a autoria pode ser entendida no caso de uma remontagem em dança contemporânea e, também, quem pode ser o autor quando falamos de uma obra de dança contemporânea. Deste modo, algumas vezes faz-se uso perspectivas históricas a fim de fazer um paralelo entre como o autor e a autoria eram pensados outrora e como eles podem ser entendidos atualmente. Para que algumas questões fossem colocadas de maneira mais esclarecedora e estivessem, em certa medida, de acordo com a prática da dança contemporânea, este trabalho optou por realizar entrevistas - que se encontram nos apêndices deste trabalho - com dois coreógrafos Esther Weitzman (da Esther Weitzman Companhia de Dança) e Alex Neoral (da Focus Cia de Dança) e com a dramaturgista Silvia Soter (da Lia Rodrigues Companhia de Danças). Esses criadores foram escolhidos por possuírem perspectivas únicas e interessantes para as discussões apresentadas neste trabalho.

Palavras-chave: *Dança, Autoria, Remontagem.*

Authorship and Restage in contemporary dance

Abstract: This dissertation tries to bring light and to point out ways to think the authorship and restage issues in contemporary dance. To do so, we will discuss about the author, about the dance making and, finally, about the restage in contemporary dance. The two first discussions are important so we can understand as an authorship can be understood in the matter of a restaging in contemporary dance and also who might be the author when we talk about a contemporary dance work. In this way, sometimes it makes use of historical perspectives, an end to make a parallel between how the author and an authorship were once thought and how they can be understood today. In order to clarify some of the questions and to a certain extent in accordance with the practice of contemporary dance, this work chose to conduct interviews - which are found in the appendices of this work. The interviews were done with two choreographers Esther Weitzman (from Esther Weitzman Dance Company) and Alex Neoral (from Focus Dance Company) and with dramaturgist Silvia Soter (from Lia Rodrigues Dance Company). These creators were selected for having unique and interesting perspectives for the discussions presented in this paper.

Keywords: *Dance, Authorship, Restage.*

Lista de Imagens

Figura 1 - Imagem da capa de *Orchesographie* (1589). (Fonte: Wikipedia)

Figura 2 - Desenho presentes em *Orchesographie* que simboliza passo de dança. (Fonte: Wikipedia)

Figura 3 - Desenho presentes em *Orchesographie* que simboliza passo de dança. (Fonte: Wikipedia)

Figura 4 - Capa de *Il Ballerino* (1581) de Fabrizio Caroso. (Fonte: PBM images)

Figura 5 - Capa de *Le gratie D'Amore* (1602) de Cesare Negri. (Fonte: PBM images)

Figura 6 - *The Show Must Go On* (Rio de Janeiro, 2016). (Fonte: Site Festival Panorama)

Figura 7 - Fotografia da obra *Jogo de Damas* (2013). (Fonte: site Esther Weitzman Companhia de Dança)

Figura 8 - Fotografia da obra *Saudade de Mim* (2014). (Fonte: site Catraca Livre)

Figura 9 – Fotografia da obra *Para que o céu não caia* (2016). (Fonte: site da Lia Rodrigues Companhia de Danças)

Figura 10 - Fotografia da obra *Dançar (não) é preciso* (2016). (Fonte: site Esther Weitzman Companhia de Dança)

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 – Construindo a noção de <i>autor</i>	19
1.1 - O <i>autor</i> segundo Roland Barthes e Michel Foucault	29
1.1.1 - Autoria na perspectiva barthesiana	29
1.1.2 - O autor segundo Michel Foucault	35
1.2 - O autor como <i>gesto</i> em Giorgio Agamben	39
1.3 - A noção de <i>autor</i> na contemporaneidade	46
1.4 - Autoria em Dança	52
1.4.1 - Diferentes formas de produção, distintas formas de autoria	52
1.4.2 - Início de um pensamento sobre autoria em dança	58
Capítulo 2 – O fazer da dança	63
2.1 – Coreografia	63
2.1.1 – Historicizando a coreografia	63
2.1.2 - Pensando a coreografia na contemporaneidade	74
2.2 – Coreógrafo	78
2.3 – Obra, dança e contemporaneidade	82
2.3.1 - Pensando a coreografia na contemporaneidade	82
2.3.2 - Dança e dramaturgia	87
Capítulo 3 – Remontagem em dança contemporânea	92
3.1 - Remontagem e Repertório em dança	95
3.1.1 - Alguns exemplos de balé de repertório	98
3.1.2 – Alguns exemplos da dança moderna	99
3.1.3 - Remontagem e repertório em dança contemporânea	104
3.1.4 - Remontagem como memória da dança	107
3.2 – Esboçando sobre notação em dança	112
3.3 - Reprodutibilidade e autenticidade na remontagem	114
3.4 - Autoria e Remontagem na dança contemporânea	117

Considerações finais	126
Referências	130
Apêndices	138
Apêndice A – Entrevista com Esther Weitzman	138
Apêndice B – Entrevista com Silvia Soter	146
Apêndice C – Entrevista com Alex Neoral	153

Introdução

A arte sempre existiu, mas nem sempre houve uma necessidade de declarar autoria com a finalidade de nomear o criador de uma determinada obra. Na Antiguidade a oralidade era uma maneira muito utilizada para propagar obras, desta forma havia certa liberdade para quem as propagasse, fazendo acréscimos ou mudanças nas mesmas. Já na Idade Média, quando uma obra era criada considerava-se que ela foi concebida a partir de uma inspiração divina. E como era a Igreja que dominava a produção intelectual, em que as cópias dos livros eram feitas por membros do clero, em certa medida eram os clérigos os autores.

De certa maneira, durante a Antiguidade e a Idade Média uma obra era considerada parte de um patrimônio comum. Ainda mais se levarmos em consideração que elas eram transmitidas, geração após geração, por meio da oralidade.

No século XV Johannes Guttemberg desenvolveu um mecanismo de prensa móvel que conhecemos hoje como imprensa; essa máquina trouxe mudanças tanto nas práticas de leitura, quanto nas de escrita. Passou-se a fortalecer o sujeito enquanto indivíduo, que pensa e cria “sozinho”, assumindo a autoria/propriedade do que produzia. (MARTINS, 2013)

Com o aumento da circulação e da produção literária, declarar a autoria de uma obra tornou-se um mecanismo de controle tanto por parte da Igreja, para que determinados tipos de discursos não fossem reproduzidos, quanto por parte do Estado, que recolhia os impostos gerados pelo mercado livreiro, mas que também fazia coro à Igreja. Assim, este controle também era realizado como uma forma de repressão e punição, no caso dos discursos que não condiziam com o que Estado ou Igreja consideravam aceitável.

Ao longo da história e dos processos socioculturais que a dizem respeito, o autor passou a ser encarado como gênio criador, senhor absoluto na criação de sua obra.

Todavia, no decorrer do século XX, dois importantes filósofos franceses apresentaram questionamentos sobre o *status* do autor: Roland Barthes e Michel Foucault.

Barthes coloca em cheque a autoria partindo do pressuposto da morte do autor. Com isso, ele não quer dizer que o autor não existe, mas que não o devemos encarar como um gênio criador. Devemos perceber o autor como um articulador de elementos sociais e culturais, cujo trabalho resultou em uma obra. Ele também atenta para o poder que o leitor – no caso da literatura – possui, uma vez que é ele quem decodifica a obra e para quem a mesma é produzida.

Por outro lado, Foucault trata do que ele chama de *função autor*, em que ele afirma que a *noção de autor* está atrelada à individualização do sujeito e onde o nome do autor carrega certo poder na medida em que dá à obra um *status*; ele também questiona a *noção de obra* e, neste ponto, podemos pensar que uma obra só existe e é recebida e percebida como tal pois há um público para o qual ela foi produzida; e, por fim, a *função autor* que pode ser entendida como uma espécie de incumbência que cada autor tem ao criar, isto é, ele deve tornar sua obra pública para que discursos a respeito dela possam circular, mas também, para que novas obras possam ser criadas.

Partindo dessas noções de autor de ambos os filósofos, no primeiro capítulo trataremos de um breve histórico da noção de autor, passando pelas concepções barthesiana e foucaultiana, pela noção de *gesto* de Giorgio Agamben, o autor na contemporaneidade e iniciaremos um pensamento a respeito da autoria em dança.

No segundo capítulo serão discutidas questões relacionadas à noção de obra de dança, de coreografia e coreógrafo e a concepção de uma obra de dança na contemporaneidade.

Etimologicamente o termo coreografia deriva da junção de outros dois termos gregos: *choreia* (síntese de dança, ritmo e harmonia vocal, manifestada no coro [do teatro] grego) e *graphe* (o ato de escrever) (FOSTER, 2010, p.16). Desta forma, podemos perceber como o termo coreografia designa, através de uma compreensão literal da

junção de ambos os termos gregos, uma espécie de organização – talvez, até mesmo, escrita – espacial, onde os corpos eram os caracteres a serem organizados.

Com o passar do tempo o termo agregou novos significados. No século XVIII, significava a arte de notar (escrever) a dança; Entre os anos de 1740 e 1750, coreografia era reconhecida como um sistema de documentação. No século XIX, ela começou a ser pensada como a arte de fazer danças; Susan Foster (2010, p.40) aponta que para Carlo Blasis (1797 – 1878), bailarino, coreógrafo e teórico de dança italiano, coreografia era um processo que consistia em arrumar espacialmente determinada sequência de passos e não incluía a criação de passos novos, sendo assim o coreógrafo também se tornou o profissional responsável por criar obras de danças. Com o tempo, o termo acabou caindo em desuso e acabou sendo substituído por termos que equivalessem. No século XX passou a significar uma espécie de expressão individual através do movimento, mas também passou a designar a criação em dança (FOSTER, 2010, p.43).

Por volta da década de 1960, tanto o termo coreografia, quanto coreógrafo passaram por novas mudanças de significação, pois a própria dança estava se transformando, se adaptando à nova sociedade. Na dança moderna, por exemplo, a coreografia começou a ser pensada como uma junção da dança, música, cenário e figurino. Assim, “a rejeição do vocabulário e dos termos do ballet pela dança moderna resultou no termo ‘coreógrafo’ que substitui o ‘mestre do ballet’ e, conseqüentemente, a ‘coreografia’ veio significar a arte de fazer danças” (VALLE; TRINDADE, 2007, p.205).

Atualmente *coreografia* pode tanto ser sinônimo de *dança*, quanto pode significar uma estratégia executada pelos intérpretes e coreógrafo no palco. Isto é, coreografia tornou-se um termo, em certa medida, agregador: uma maneira de pensar a dança que acontece no palco, um pensamento externado do(s) criador(es) da obra, a própria dança em si. A coreografia, etimologicamente o entrelaçamento e o movimento, torna-se agora um intrincado entrelaçamento de relações, "um quadro, uma estrutura, uma linguagem", inscrevendo uma acumulação social e serial. A dança contemporânea descobre a coreografia como a força performativa e física polarizadora que organiza

toda a distribuição do sensível e do político ao nível do jogo entre incorporação e excorporação, entre comando e demanda, entre movimento e escrita. (JOY, 2014)

É interessante pensarmos que as possibilidades criativas da coreografia devem ser pensadas de acordo com o atual contexto histórico-cultural. Deste modo, não mais uma sala com solo plano, corpos humanos se movendo disciplinarmente, por exemplo, podem apenas ser considerados coreografia ou dança. Hoje há múltiplas maneiras de pensarmos o que pode ser considerado uma coreografia.

É na Idade Moderna, no século XVII, que há o fortalecimento de uma figura/profissional muito importante para a dança: o Mestre de Balé. Esse profissional era responsável por transmitir a técnica de balé aos estudantes e, também, por coreografar as obras que eram apresentadas ao público. Ou seja, na atual concepção que possuímos sobre autor/autoria, ele era o autor das obras de dança.

Neste mesmo século Luís XIV solicitou ao mestre de balé Pierre Beauchamps (1631 – 1705) que descobrisse uma maneira de tornar a arte da dança compreensível, usando o papel. O próprio Beauchamps começou a criar caracteres que simbolizavam passos e sequências de danças que, dispostos em determinada sequência no papel, poderiam dizer quais eram os referidos passos sem que se precisasse de instruções pessoais (FOSTER, 2010, p.18). Ou seja, ele criou um sistema de escrita de dança, que mais tarde conheceríamos como notação. Assim, a dança serviu-se de um sistema simbólico que deu materialidade e paridade com as outras artes (FOSTER, 2010, p.43). Contudo, Beauchamps não chegou a publicar sua notação, mas Raoul Feuillet o fez, o que levou ambos a disputarem o sistema simbólico judicialmente. Assim, *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* foi publicada em 1700 como um sistema de notação para a dança.

A partir desse pressuposto podemos perceber que quem fazia a coreografia, a transcrição dos passos de dança, bem como suas sequências, para o papel, era o coreógrafo, que muitas vezes era o próprio mestre de balé. No decorrer do tempo, o coreógrafo começou a ser visto como alguém que detinha certo conhecimento para compor uma obra de dança.

Susan Foster comenta que o coreógrafo não era mais o visionário de uma dança, ou até mesmo seu autor ou diretor, tornou-se a pessoa que montou e presidiu uma colaboração. E, além disto, O coreógrafo foi identificado como o facilitador do trabalho que estava sendo feito (FOSTER, 2010).

No terceiro e último capítulo pretende-se além de debater o que pode ser a remontagem de uma obra no balé e na dança contemporânea, enriquecer o debate em relação à autoria em uma obra de dança contemporânea a partir de entrevistas com coreógrafos e uma dramaturgista de três companhias cariocas de dança.

Este capítulo se inicia com o intuito de esclarecer o uso da nomenclatura *remontagem*. Uma remontagem pode ter diversas razões para acontecer e, conseqüentemente, os objetivos e processos podem ser tão distintos quanto. Por isso, há muitos termos que podem designar a remontagem: *revival*, reconstrução, refazer são alguns deles. A intenção ao usar *remontagem* está relacionada ao fato de que este termo, em certa medida, pode ser um guarda-chuva que abarca todos os outros, uma vez que o objetivo comum entre estes outros termos que designam a remontagem é trazer de volta, de alguma maneira, uma obra que já foi encenada anteriormente.

A seguir discute-se remontagem e repertório em dança, partindo do balé, passando pela dança moderna e chegando à dança contemporânea. O propósito é apresentar como remontagem e repertório podem acontecer nas danças clássica, moderna e contemporânea e o que, de certo modo, isso pode significar em cada uma delas. Pensando de maneira ampliada, remontagem e repertório em companhias de dança, seja balé, moderna ou contemporânea, podem estar relacionadas a uma questão de legado, de um coreógrafo, ou da própria história da dança, de perpetuar uma dança.

Após esta discussão, passamos à relação entre remontagem e memória. A remontagem pode ser um instrumento para estar em contato com a memória da dança, mesmo que uma obra não seja remontada de maneira fidedigna, exatamente igual à primeira montagem. A remontagem é uma maneira de fazer a história da dança permanecer viva e permitir que novos públicos acessem o passado da dança,

tornando-o presente. Além disto a remontagem é uma maneira de perceber que a dança tem uma história e uma memória e que ambos fatores são importantes para a perpetuação da linguagem da dança no tempo.

O item seguinte trata-se de uma pequena discussão sobre remontagem e autenticidade partindo da discussão levantada por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O filósofo alemão acredita que a reprodutibilidade faz com que a obra de arte perca sua essência, sua aura. Contudo, a reprodutibilidade é qualidade pertencente à dança e isso não a desqualifica como linguagem. E, em se tratando de remontagem, quando falamos de autenticidade a remontagem também possui autenticidade uma vez que o fator *aqui e agora* está presente, a remontagem passa a constituir um novo espaço tempo para a dança que se encena.

Para finalizar este capítulo utiliza-se das entrevistas realizadas com Alex Neoral¹, Esther Weitzman² e Silvia Soter³ para esboçar sobre autoria da dança contemporânea e também sobre como ocorre a autoria no caso de uma remontagem. Como veremos a autoria pode acontecer de maneiras variadas e depende de cada companhia escolher a melhor maneira de lidar com essa questão. Por outro lado, de forma geral, a autoria trata-se, também, de reconhecer que determinado fator contribui para a criação de uma obra de dança e que este fator é importante para a própria obra.

¹ “O bailarino, coreógrafo e professor Alex Neoral começou seus estudos de dança na cidade do Rio de Janeiro. Depois de três anos atuando como bailarino em companhias como a Cia de Dança Deborah Colker, Cia Nós da Dança (Regina Sauer), Grupo Tápías (Giselle Tápías) e Cia Vacilou Dançou (Carlota Portella), Alex decidiu montar a Focus Cia. de Dança, em 1997. Em 2000 estreou seu primeiro espetáculo com a companhia, chamado Vértice”. (Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Alex_Neoral, acesso em 04/04/2017)

² Diretora/Coreógrafa/Professora/Bailarina/Preparadora Corporal, em 1999 fundou a Esther Weitzman Companhia de Dança. Diretora do Studio Casa de Pedra, na cidade do Rio de Janeiro.

³ Professora da Faculdade de Educação da UFRJ, dramaturgista da Lia Rodrigues Companhia de Danças, trabalha também no ponto de cultura Centro de Artes da Maré e na Escola Livre de Dança da Maré, onde desenvolve um importante trabalho social.

Capítulo 1 - Construindo a noção de *autor*

“Mas uma outra questão se coloca: a do autor - e é sobre essa que gostaria agora de conversar com vocês”.
(FOUCAULT, 2006, p. 267)

Neste capítulo procura-se apresentar um breve histórico a respeito da noção de *autor*, bem como sua construção ao longo do tempo, além de apontar algumas noções de *autor* que nos serão úteis para compreendermos melhor como funcionou e como funciona o processo de autoria em dança. A seguir, tenta-se discutir as noções de autor em Roland Barthes e Michel Foucault - ambos pensam a autoria para a literatura, mas é uma forma interessante de debatermos este conceito - procurando fazer uma ponte com a dança e, também, em Giorgio Agamben, que pensa na autoria como gesto. Por fim, procura-se iniciar um pensamento a respeito da autoria em dança. Quem podemos chamar de *autor* quando falamos de uma obra de dança?

A princípio é necessário observarmos o processo autoral, historicamente, e atentarmos para o que Eduardo Portanova Barros aponta em seu artigo *O autor no imaginário da pós-modernidade: repensando Flusser e Foucault* (2010): “a origem do termo *autor* que, do latim *augere*, significa tanto ‘fazer crescer’ quanto ‘fundar’” (p. 154); a própria língua já nos mostra que o autor não contém apenas um significado, o autor pode corresponder, em certa medida, a diferentes funções na sociedade. Também é válido atentarmos à fala de Beatriz Cintra Martins, em *Autoria e propriedade -inflexões e perspectivas de uma relação em crise* (2013), e percebermos como esse processo se transformou ao longo do tempo de acordo com as leis e cultura vigentes em determinada sociedade. Na Antiguidade e na Idade Média, a oralidade era predominante nos discursos e transmissão de saberes e não era requerido que quem proferisse o discurso declarasse sua autoria (MARTINS, 2013).

Na Antiguidade, de certa maneira havia um senso de coletividade em relação aos discursos devido à predominância da oralidade; alguém poderia contar uma história e um ouvinte, ao recontá-la, poderia fazer alterações. Os discursos ou textos produzidos na Idade Média eram considerados criados por Deus. Assim, quem os proferia era apenas um mensageiro das palavras divinas. Durante o período medieval, “não só o

processo criativo, mas o próprio conhecimento estava diretamente relacionado a transcendência divina[...]. A autoria era compreendida como algo relacionado a uma inspiração divina, mais do que uma produção individual” (MARTINS, 2012, p.32). Neste período, a produção textual era validada por uma entidade conhecida como *auctoritas*, formada por clérigos que possuíam o poder de cancelar seu valor como material digno, ou não, de leitura (MARTINS, 2013). Neste momento, percebemos que a nomeação de quem profere determinado discurso é válida para fins de permissão de circulação, ou não, do mesmo.

Logo, podemos dizer que a Igreja Cristã era possuidora do conhecimento e do discurso. Desta forma, é interessante pensarmos em como ela utiliza a noção de *autor* para legitimar (“autorizar”) determinados discursos (ANTONIO, 1998) religioso, científico e político, que lhe interessavam. Ou seja, nem sempre houve uma necessidade de autoria – nomear os autores do discurso, obra artística e etc. -, uma vez que os discursos não eram produtos, eram atos. Contudo, havia exceções, que conforme apresenta Foucault (2006), eram os textos medievais provindos da Igreja e que exprimiam a verdade absoluta ou os textos científicos. Roger Chartier, em *A aventura do Livro* (2009), afirma que antes do autor possuir direito sobre sua obra um modo de reconhecer sua identidade era censurando e interditando textos que a Igreja, ou o Estado, consideravam subversivos. Assim, a censura ocorria sempre que determinada obra não agradasse ao Estado ou a Igreja, sempre que seu conteúdo fosse considerado subversivo.

Diversos fatores contribuíram para que a Modernidade⁴ fosse o epicentro das mudanças em relação à individualização do sujeito: o pensamento Cartesiano, a Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista e o Iluminismo. Cada um desses processos históricos, a sua maneira, fortaleceu o desenvolvimento da ideia de individualização do sujeito (MARTINS, 2012), que por sua vez, contribuiu para que o autor passasse a ser visto como um indivíduo único.

⁴ Como referência histórica, para fins de esclarecimento, meu entendimento de Idade Moderna/Modernidade compreende o período entre meados do século XV até a Revolução Francesa em finais do século XVIII.

Um dos motivos que também fez parte deste processo foi a invenção do tipo móvel para impressão, criado por Johannes Gutenberg no século XV. Esta invenção possibilitou que livros fossem copiados de forma mais rápida e, conseqüentemente, circulassem mais rapidamente; antes eram os clérigos que possuíam este trabalho, que era manual. Dado que o texto adquire uma nova forma de veiculação, ele passa a ter um autor individual identificado; ele não é mais passível de se adicionar comentários – como ocorria com cópia manual feita pelos clérigos (MARTINS, 2013).

Outro fator interessante diz respeito à leitura individual, diferente da realizada em (e para um) público, de outrora; com o aumento na produção literária, houve um fortalecimento do leitor individual. Segundo Roger Chartier, em *Autoria e história cultural da ciência* (2012), “as transformações na apresentação e estilização da autoria foram resultado do impacto da invenção da imprensa, do desenvolvimento de um público aquisitivo e da comercialização do livro” (CHARTIER, 2012, p. 58). O aprimoramento das técnicas de confecção dos livros permitiu que eles fossem produzidos em uma escala maior, atingindo maior número de pessoas e, conseqüentemente, consolidando o mercado livreiro.

A imprensa e os fatores citados pelo historiador francês no parágrafo acima, possibilitaram o amadurecimento e o aumento do mercado livreiro. Logo, precisou-se pensar e estabelecer certas regras para este novo mercado, relacionadas ao autor e à produção/impressão de livros (MARTINS, 2013). As primeiras regras pertinentes ao autor de uma obra, na Europa, surgiram ainda no início do século XVIII. Em 1710 a Rainha Anne da Inglaterra instituiu o *Copyright Act*, uma legislação que era dedicada à proteção da produção literária. (CAVALHEIRO, 2001). Essa lei concedia ao autor/criador de uma obra o direito exclusivo sobre a cópia de um livro por cerca de 14 anos – se o livro já tivesse sido impresso, esse tempo era de 21 anos -, que poderiam ser renovados por mais 14 anos (SOUZA, 2005), caso o autor ainda estivesse vivo quando seu direito expirasse. Por isso, é válido ressaltar que esta lei não concedia direitos ao autor, mas sim, outorgava licenças, que abrangiam as obras passíveis de reprodução. O foco do *Copyright Act* instituído na Inglaterra do século XVIII não era dar algum suporte aos autores, mas sim regulamentar e fortalecer o mercado livreiro, dando assistência aos editores e vendedores.

O foco deste trabalho não diz respeito ao direito autoral ou ao copyright. Contudo, para fins de breve esclarecimento, cabe, neste momento, fazer uma sintética distinção entre dois tipos de sistemas jurídicos de proteção legal.

Na América, a primeira lei semelhante surgiu em 1790, nos Estados Unidos, foi a *Lei da Patente* assinada pelo então presidente estadunidense, George Washington. Essa lei dava ao criador direito de exclusividade sobre a sua invenção, com o mesmo prazo de monopólio da lei inglesa (14 anos) (ALTMAN, 2013). Em 1831, durante uma revisão da lei, estendeu-se o período de cobertura de monopólio da obra pelo autor para 28 anos. Já em 1909, houve mais uma revisão da lei, objetivando a criação de uma lei que regulamentasse de maneira específica os direitos e deveres de um autor. Chamou-se, então, *Copyright Act*. Ela estendeu proteção a tipos de obras artísticas que não possuíam direitos na lei anterior (BENTON, 2009).

É importante estarmos atentos às transformações ocorridas na sociedade ao longo da história e como cada lei é influenciada pelo período sociocultural no qual ela é vigente. Desta forma, com o *Copyright Act* de 1909 não seria diferente. Em 1976 ele precisou ser remodelado a fim de atender às demandas que já não eram mais supridas pela lei do início do século. Esse *Copyright Act* de 1976 passou a levar em consideração – e foi um dos motivos pelos quais a lei precisou ser revista – os novos meios de comunicação de massa: rádio, televisão, cinema. Desta maneira, essa nova lei estendia proteção a obras que outrora não eram passíveis de serem protegidas, como por exemplo: obras dramáticas, obras coreográficas e pantomímicas, obras audiovisuais e filmes.

A criação destas leis fortaleceu, ainda mais, a discussão a respeito da criação de uma obra – em relação a inspiração. Começou-se a pensar, então, que a inspiração vinha do próprio sujeito, enquanto indivíduo único e capaz, e não de terceiros (Deus). A inspiração passou a ser vista como “uma profundidade subjetiva, uma expressão única e original” (MARTINS, 2013). Assim, nas décadas seguintes a criação desta lei, “o escritor a partir de então, ganha outro estatuto, e direitos de propriedade, em reconhecimento a singularidade de seu pensamento” (MARTINS, 2013). É a partir deste momento que os fundamentos do Direito Autoral, como o conhecemos hoje, começaram a ser estruturados.

Vale destacar o que o pesquisador Victor Gameiro Drummond, em *Déficit Filosófico do Direito de Autor E os Privilégios Monopolistas dos Sistemas de Copyright e de Droit D’Auteur*, aponta que:

[...] a denominação dos diferentes sistemas indica uma projeção filosófica que configura importante significado semântico no contexto do surgimento do direito: enquanto na Inglaterra protege-se o direito de cópia (**right to make copies** ou **copyright**), de cunho assumidamente proprietarista e objetivista, o direito de tradição filosófica humanista da Europa continental se baseia nos valores do indivíduo como sujeito de direito personalizado (direito **de** autor). (2016, p.62)

Apesar de parecerem semelhantes e terem objetivos parecidos, é preciso, contudo, definir algumas distinções entre os sistemas jurídicos anglo-americano e o continental (francês). A princípio podemos fazer uma distinção muito básica entre ambas as leis a partir de uma “tradução” literal de seus nomes: “direito de cópia/reprodução” (copyright) e “direito do autor” (droit d’auteur).

As leis estadunidense\inglesa e a europeia continental se distinguem: enquanto a primeira se preocupa em resguardar o artista e encoraja a criação para o bem da sociedade, a segunda procura proteger os direitos artísticos do autor. Assim, é válido pensarmos que um dos motivos para que o *copyright* seja vigente nos Estados Unidos é a forte influência que a indústria cultural exerce na cultura deste país. A lei francesa – sobre a qual é baseada a lei brasileira – caracteriza-se pelo oposto. O que interessa a este sistema jurídico é o autor, bem como seus direitos conexos principalmente no que diz respeito aos direitos morais do autor.

Desta forma, é interessante perceber que uma lei dá prioridade ao “interesse público”⁵ - na forma de comercialização de uma determinada obra - e a outra prioriza o interesse individual, o direito do individual (do autor) sobre a obra. Enquanto uma encoraja a criação para o bem da sociedade – através da circulação da obra -, a outra protege os direitos artísticos do autor. Esta distinção torna-se relevante de forma que

⁵ Neste caso, o interesse público diz respeito ao interesse das corporações que comercializam produtos culturais. Optei por usar “interesse público” pois as obras produzidas e comercializadas podem alcançar o público, contudo esse alcance depende de como a indústria comercializará esses produtos culturais.

possamos compreender melhor tanto como o sistema do Direito Autoral funciona, quanto em relação a sua aplicabilidade. Consequentemente, isso reverbera diretamente na forma na qual pensamos sobre o autor de uma obra artística. Isto é, o autor possui tamanho poder sobre sua obra, e a circulação da mesma, pois há todo um sistema que garante seus direitos e proteção.

Como já explicitado anteriormente, os Direitos Autorais visam a proteção legal de uma obra artística de forma a beneficiar o autor desta obra. Mas como esses Direitos Autorais funcionam para uma manifestação artística tão complexa como a dança? Elisângela Menezes (2006, p.01) explica que, na dança, os direitos autorais são resguardados a todos os “profissionais que venham a criar elementos estéticos formadores da obra de arte”. Ou seja, se pensarmos em todos os profissionais que agregam elementos estéticos a uma obra de dança, podemos incluir: iluminadores, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos e bailarinos, por exemplo. Ela explica ainda que os bailarinos possuem direitos conexos, entretanto, podem ser considerados autores da obra que dançam por darem parte de si, emprestarem seu corpo, uma vez que este mesmo corpo constitui a obra de dança.

A lei do Direito autoral demorou a reconhecer a dança como uma manifestação artística passível de ser resguardada, protegida. É a partir do *Copyright Act* de 1909 que se estende proteção legal às manifestações artísticas que não eram passíveis de proteção pela versão anterior desta lei, como a dança. Todavia, cabe fazer uma ressalva a respeito desta lei: no caso da dança, a coreografia só era protegida se contasse/narrasse uma história (como no caso do Balé, ou em musicais, por exemplo). Isso ocorreu pois não se sabia ao certo o que poderia ser considerado como coreografia (BENTON, 2008).

A autora Joy Mkrdichian discute em seu artigo *Copyright and Choreography: What Constitute Fixation?* (2009), sobre as modificações que o *Copyright Act* sofreu desde que foi criado, em 1909, e como os coreógrafos faziam para garantir a proteção de suas obras. Ela também aponta três razões pelas quais o Congresso estadunidense não estendeu a *Copyright Law* para coreografia, assim que ela foi criada: a utilidade da coreografia em relação aos seus impactos e benefícios na sociedade, pois a dança não era considerada capaz de tocar as pessoas; a coreografia só seria considerada

parte de um trabalho dramático se transmitisse um tom moral; e as coreografias abstratas eram difíceis de definir.

Foi com o nascimento de movimentos artísticos de dança que propunham abstração dos movimentos corporais, na dança, - como Martha Graham e Merce Cunningham, por exemplo – que a dança atraiu novos fãs e admiradores na década de 1960. Desta forma, alguns coreógrafos começaram a tentar forçar uma mudança no *Copyright Act*, procurando proteger seus trabalhos, justamente por conta da popularização da dança.

Ainda na década de 1960, o governo federal estadunidense percebeu, pela primeira vez, que a Dança é uma forma artística capaz de prover identificáveis benefícios à esfera pública dos Estados Unidos. Entre as décadas de 1950 e 1970, houve uma proeminência de dança na cultura americana:

As the presence and prominence of dance in American culture increased from the 1950s to 1970s, however, Congress finally recognized the art's merits and extended copyright protection to choreographic works with the Copyright Act of 1976 (the 1976 Act)⁶ (BENTON, 2008, p.62).

É nesta mesma época que há uma maior procura – por parte dos coreógrafos – para que seus trabalhos coreográficos se tornem passíveis de proteção legal.

Em 1976 há uma revisão do Copyright Act de 1909. Esta nova lei abraça, agora, as obras de dança que não são dramáticas e nem contam uma história, a partir dela as obras de dança contemporânea passam a ser passíveis de proteção legal. Ainda segundo esta lei, o possuidor do *copyright* de uma obra tem o direito exclusivo de: reproduzir a obra, performar o trabalho publicamente, produzir trabalhos derivados baseados no trabalho protegido (BENTON, 2008, p.91).

Primeiro ponto a ser destacado nesta lei diz respeito à fixação de uma obra de dança. Uma ideia, não é passível de proteção. A ideia só pode ser protegida quando externada em um meio tangível, isto é, fixada. Outro ponto interessante é pensar que

⁶ A tradução é nossa: Como a presença e importância da dança na cultura americana aumentou entre os anos 1950 a 1970, no entanto, o Congresso finalmente reconheceu os méritos da arte e estendeu proteção de direitos autorais às obras coreográficas, com a Lei de Direitos Autorais, de 1976 (Lei 1976).

para que uma obra de dança seja passível de proteção pelo *Copyright Act* ela necessita cumprir um requisito fundamental: originalidade. Segundo essa lei, um trabalho original é um trabalho que foi criado de forma independente pelo autor e possui, pelo menos, algum grau de criatividade. Joy Mkrdichian aponta que, na composição de um trabalho coreográfico, são considerados três blocos de construção para garantir a originalidade de uma obra: o ritmo, o espaço e o movimento. Essa mesma autora possui algumas considerações a respeito da originalidade de uma obra de dança: as sequências de passos podem ser consideradas originais, mas depende da forma como foram construídas; a música usada pode constituir originalidade, mas depende se foi, ou não, feita sob medida para aquela obra de dança; expressões e sentimentos dos bailarinos não constituem originalidade; figurinos, cenários e iluminação fazem parte do trabalho coreográfico, portanto eles podem ser fatores de originalidade.

Nesta lei, iniciou-se um pensamento a respeito de uma definição para coreografia/trabalhos coreográficos. A autora Katie Benton usa uma definição que Agnes de Mille escreveu para o Escritório de Direitos Autorais: “Choreography is neither drama nor storytelling. It is a separate art. It is an arrangement in time-space, using human bodies as a unit design. It may or may not be dramatic or tell a story.”⁷ (DE MILLE, 1959 apud BENTON, 2008, p.79). O Escritório de Direitos Autorais do congresso estadunidense também apresenta uma definição para trabalhos coreográficos/coreografia curiosa:

[c]horeography is the composition and arrangement of dance movements and patterns Dance is static and kinetic successions of bodily movement in certain rhythmic and spatial relationships. Choreographic works need not tell a story in order to be protected by copyright⁸ (Copyright Office, 1984 apud BENTON, 2008, p.85-86).

⁷ A tradução é nossa: Coreografia não é um drama ou contação de história. É uma arte separada. É uma combinação em tempo-espaço, usando corpos humanos como uma unidade projetada. Pode ser, ou não, dramática ou contar uma história.

⁸ A tradução é nossa: Coreografia é a composição e arranjos de movimentos de dança e padrões. ... Dança é a estática e cinética sucessão de movimentos corporais em determinado ritmo e relações espaciais. ... Trabalhos coreográficos não precisam contar uma história para que sejam protegidos pelo direito autoral.

Contudo, Katie M. Benton, no artigo *Can Copyright Law Perform the Perfect Fouetté?: Keeping Law and Choreography on Balance to Achieve the Purposes of the Copyright Clause* (2008) argumenta que a definição existente é muito generalizada e deixa algumas formas de coreografia fora da proteção legal. Outro problema desta generalização na definição de coreografia/trabalhos coreográficos, é que se por um lado os tribunais possuem uma certa flexibilidade na hora de aplicar a lei, por outro eles ficam sem direção alguma de como fazer isso. A partir daí é interessante pensar nos debates que podem surgir da aplicabilidade da lei do direito autoral, bem como seu uso e as definições impostas. Benton (2008), por exemplo, aponta alguns debates recorrentes quando o assunto é o Direito Autoral na Dança: a definição de trabalhos coreográficos/coreografia deve ser alterada; as proteções e/ou direitos morais da comunidade de dança devem ser integrados ao Copyright.

Após sucinto debate sobre as questões do Direito Autoral e do *Copyright*, podemos prosseguir com a discussão.

Kleiton de Sousa Moraes, comentando Roger Chartier em *Chartier, Roger - o que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2013), aponta que para o historiador francês a questão da propriedade que o autor possui sobre sua obra nasce a partir de uma demanda do livreiro-editor que tinha interesses correspondentes à reprodução e comercialização de determinada obra e tinha receio de perder seus direitos sobre a mesma. É a partir das primeiras leis de *Copyright* que se começa a pensar em uma remuneração digna aos escritores, que começaram a poder viver de seu trabalho. Desta forma, podemos atentar ao que diz Roger Chartier em *Autoria e história cultural da ciência* (2012):

A construção do autor como proprietário, longe de se originar de uma aplicação particular da definição burguesa do direito de propriedade, estava profundamente enraizada na defesa dos privilégios dos livreiros (p. 45).

O que estava em jogo, neste momento, é o direito de reprodução literária (direito à cópia), bem como a manutenção da produção e mercado livreiros, isto é, visava proteger os lucros que os livreiros obtinham com sua produção e não exatamente os autores.

Sob uma perspectiva histórica, a noção de *autor*, tal como a conhecemos hoje, surge como forma de reforçar a individualidade do sujeito (FOUCAULT, 2006). Diferentemente da coletividade, a individualidade que a noção de autor traz consigo, confere ao discurso (assim como às obras artísticas e etc.), autenticidade, distinção e permanência. (ANTONIO, 1998). Por outro lado, a nomeação de um autor\autoria começou a ser pensada como uma maneira de punir aqueles que declarassem discursos transgressores.

Como vimos, nesta perspectiva, o autor ainda não possuía esse caráter de gênio criador, que surgiu tempos depois. De acordo com o historiador francês Roger Chartier em *A Aventura do Livro* (2009), entre os períodos compreendidos como Idade Média e Idade Moderna um autor não era conhecido pelo fator *originalidade*, uma vez que sua obra possuía inspiração divina, neste caso o autor era um transmissor de um discurso que não era dele, ou porque o conteúdo de sua obra estava inscrito dentro da tradição de determinada sociedade, aqui o autor estava comentando e desenvolvendo algo que já existia em sua cultura.

Conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda, em *O Declínio da Autoria na Web & Artes* (2010), a concepção de autor que possuímos hoje começa a ser pensada desta forma no século XVII e, durante o século XVIII, tem-se o início de seu processo de amadurecimento – o debate acerca da noção de autor surge em um momento após a Revolução Francesa - para se fortalecer no século XIX. Desta forma, pode-se dizer que “a autoria é uma noção construída historicamente e existe apenas em sua funcionalidade cultural e comercial” (HOLLANDA, 2010, s/p).

Começa-se a fortalecer o sujeito enquanto indivíduo – que pensa e cria “sozinho”, que assume a autoria/propriedade do que produz - (MARTINS, 2013). Desta forma, podemos dizer que a concepção moderna e iluminista de *autor* diz que ele é o “dono de sua obra” (CERBINO; MENDONÇA, 2011).

De acordo com Chartier, a remuneração paga aos escritores no século XVII não era suficiente para que ele se mantivesse de forma independente. Desta maneira, lhe resta apenas duas possibilidades para que possa produzir suas obras:

Uma é que ele seja provido de benefícios, cargos, postos, caso ele não pertença a uma linhagem aristocrática ou burguesa, dispondo de uma fortuna patrimonial. Ou ele é obrigado a entrar nas relações de patrocínio e recebe uma remuneração não imediata de seu trabalho como escritor, sob a forma de pensão, de recompensa ou de emprego (2012, p.39)

Portanto, quando o *Copyright Act* é estabelecido, isso significa, em certa medida, que o autor passa a possuir uma autonomia financeira, uma vez que não mais havia dependência absoluta de patrocínios e afins para que um escritor (autor) se mantivesse como tal.

O autor torna-se, então, alguém delimitado pelo que faz e pela forma como faz; pode-se quebrar seus próprios padrões, desde que seja condizente com sua trajetória.

Nirvana Marinho (2007) aponta que “o poder instituído a obra advém do poder do autor”. Isto é, através do nome do autor – decorrido de todo o processo que constituiu a valorização do sujeito – que “a obra é legitimada por sua autoridade e adquire um caráter autêntico”. Isso também se torna interessante se pensarmos em relação à tutela de uma determinada obra, ou seja, ao domínio que o autor possui sobre aquilo que produz.

Sendo assim, podemos perceber como, historicamente, o autor se constituiu como o sujeito responsável por dar verdade à obra. E essa “noção de autor é legítima uma vez que regulamenta o pensar-fazer”. (MARINHO, 2007) Anthea Kraut afirma, em *Whose Choreography?: Josephine Baker and the Question of (Dance) Authorship* (2008), que além disso, o autor é uma forma de ser reconhecido (pelo trabalho) e receber retornos financeiros.

1.1 - O *autor* segundo Roland Barthes e Michel Foucault

1.1.1 - Autoria na perspectiva barthesiana

Em *A Morte do Autor*, Roland Barthes afirma que “(...) a escrita é a destruição de toda a voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar

pela do corpo que escreve” (1988, p. 65). Assim, podemos perceber a escrita como um meio pelo qual um autor pode externar sua criação. Ele comenta que toda vez que a escrita é utilizada de forma ficcional, o autor morre. Ele desaparece dentro da escrita, de modo que fica difícil distinguir o que é a voz da personagem e o que é a voz do autor (1988, p. 65).

Barthes diz ainda que

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” (1988, p. 66).

Através desta fala podemos observar que nem sempre a noção de autor - tal como a conhecemos hoje - existiu. Ela é fruto de uma série de fatores e construções socioculturais.

O filósofo francês levanta outras questões interessantes: a primeira é de como, muitas vezes, costumamos associar o autor com a sua obra, de como confundimos e os fundimos em um só como se fosse “o autor que nos entregasse a sua confiança” (1988, p. 66). Isto é, muitas vezes não dissociamos o nome do criador a sua obra, fazendo com que para compreender a obra seja imprescindível que atentemos à vida do autor. Em conformidade com o que afirma Manuela Cunha Peixinho, em *O lugar do a(u)tor na contemporaneidade: Revisitando e revendo conceitos* (2014), devemos sempre ter em mente que, apesar de muitos autores se inspirarem em suas próprias experiências para criarem suas obras, “a vida vivida, não é a vida narrada” (p. 04). Contudo, esta afirmação é uma falácia; a obra e seu criador nem sempre estão intrinsecamente ligados, eles podem ser entendidos de formas separadas. Ele também vê o autor como apenas um intermediário entre a ideia e sua fixação: “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como o *eu* não é senão aquele que diz eu” (BARTHES, 1988, p. 70). Neste caso, talvez possamos pensar no autor como um articulador: na dança, o corpo e sua movimentação já existem antes mesmo de tornarem-se uma obra, assim, o coreógrafo é a pessoa responsável por criar a

partir desta pré-existência, articular a movimentação do corpo de maneira a transformá-la em obra.

Barthes faz uma diferenciação entre o autor - aquele que existe antes da obra - e o *escriptor* - que nasce junto com a obra (1988, p. 68-69). Este último é como este filósofo francês pensa o autor moderno, como uma performance. De certa forma, ele compara o ato da escrita com o ato performativo, de modo que ele acredita que escrever é um ato único, contido no aqui e agora, como na performance. Chartier, de certo modo, corrobora esse pensamento:

O inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto. O que se pode encontrar no francês antigo quando, em um *Dictionnaire* como o de Furetière, em 1690, distingue-se entre os “*écrivain*” e os “*auteur*”. O escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas (1999, p. 32).

Assim, podemos perceber que ser autor não é apenas criar algo é necessário o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de *gesto*⁹.

Neste momento, cabe introduzir sucintamente um conceito de performance para que nossa discussão fique mais clara. Josette Féral, em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2009), apresenta e comenta dois conceitos de *performance* (p. 198-199). O primeiro, de Richard Schechner, compete a uma questão mais social e antropológica da performance, que vai além do campo artístico; engloba desde linguagens artísticas a manifestações culturais e cotidianas de dada sociedade. O segundo, de Andreas Huyssen, diz respeito a uma concepção apenas artística, uma linguagem que possui caráter estético. Consequentemente, Féral afirma que, segundo a visão de Schechner, um *performer* (a pessoa que realiza a performance) possui dois sentidos: um relacionado ao ato de superar determinados padrões; outro correspondente a fazer parte de algum tipo de espetáculo, ritual ou jogo (2009, p. 200).

⁹ Discutiremos este conceito no item 1.2.

Buscando um diálogo com Barthes nos apoiaremos na performance\performer como um ato artístico-cultural, e social, contido no espaço tempo do aqui e agora. Assim, criar uma obra de arte é um ato performático na medida em que o momento no qual a obra é externada pelo autor este momento é único, não se repetirá.

De acordo com a perspectiva barthesiana, o autor não deve ser encarado como o gênio criador de uma obra, mas como a pessoa que foi capaz de articular pensamentos de tal forma que tornou possível a criação de algo “novo”. É por este motivo que o semiólogo francês acredita que criar uma obra¹⁰ é, desta maneira, um ato performativo: a performance, por estar inserida no aqui e agora, na efemeridade do tempo-espaço, se distancia da genialidade autoral, mas, ao mesmo tempo, esse instante de criação torna-se único.

Segundo a concepção de Barthes, a linguagem é a “verdadeira autora”, pois é ela quem entra em contato com o público, e não o autor. A obra só alcança plenitude em contato com o público, que desvenda os sentidos da obra. E para que isso ocorra é preciso que a morte do autor aconteça, isto é, que o autor não seja o único conhecedor dos processos de escrita – e dos processos que compõem a linguagem, de um modo geral. Na dança a linguagem usada em uma obra é a corporal, são os movimentos do corpo traduzidos em coreografia. É a obra de dança que entra em contato com o espectador e, através dessa relação de comunicação, proporciona sua decodificação de modo que cada espectador presente na plateia possa formar seu próprio entendimento sobre a mesma.

Ele também fala de como o leitor pode ser o autor de uma obra, afinal, é para ele que a linguagem da obra converge, é para ele que a obra é escrita, é ele quem decifra os signos e códigos contidos em uma obra (1988, p.70). De acordo com esta visão, “a queda do autor enquanto autoridade da leitura correta dá espaço para a polissemia, promoção do leitor e liberdade de comentário” (PEIXINHO, 2014, p. 05). O autor não mais possui poder absoluto sobre sua obra, nem sobre o significado da mesma e seus desdobramentos; quando a linguagem assume esse poder, fica a cargo do leitor decodificá-la e expandir significados e desdobramentos. No que concerne à dança,

¹⁰ Ele fala em relação à escrita, mas acredito que podemos utilizar este pensamento para a produção de outras linguagens artísticas.

como apontado no parágrafo anterior, o poder é do espectador; a obra de dança existe na relação que ela estabelece com o público, uma vez que é para ele que ela é produzida. De certa maneira, ocorre uma transferência de poder do autor da obra, para o público; o autor, de certa forma, morre para que o espectador ascenda.

O espetáculo é *Jogo de Damas*¹¹, assistido no dia 18\09\2016. Em cena há 8 mulheres de idades e corpos diferentes. A obra tem início e uma das mulheres começa a dançar, minutos depois outra toma a mesma iniciativa até que, em determinado momento, estão todas dançando e, não necessariamente, executam o mesmo movimento. Há algumas dezenas de espectadores, cada um com uma bagagem de vida e experiência cultural diferentes. O que pretendo dizer com isso é que cada espectador vai focar em uma das intérpretes, ou mais, ou até mesmo tentar acompanhar todas as ações que ocorrem no palco. O espectador tem esse poder: escolher, no palco, o que lhe agrada, o que se sente atraído, se conectar, e, a partir disso, formar sua própria obra, construir significado com a partir daquilo que teve contato.

Há outro ponto interessante presente no debate proposto por Roland Barthes e que diz respeito ao texto e sua natureza: ele diz que o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldadas dos mil focos da cultura” (1988, p.69). E ele continua: “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (1988, p. 69). Logo, notamos como tanto a obra quanto o autor podem possuir dinamicidade no mundo; ambos podem possibilitar novos diálogos e novas perspectivas, desde que não estejam fechados em si mesmos. Quando falamos de dança, o texto é a coreografia¹², ela é a elucidação simbólica dos movimentos corporais. Ela funciona como uma compilação de movimentos que, combinados de determinada maneira, produzem um sentido único que é experimentado de maneira diferente por cada espectador. Helena Katz fala que

¹¹ “Jogo de Damas promete o Lúdico e o poético ao público iniciado e não iniciado nos jogos da dança contemporânea, investindo no quanto as variadas intensidades afetivas geradas na atualidade do jogo atuam na corporeidade dançante a ponto de transformá-la continuamente no atrito da experiência. Possibilidade de atar o laço entre palco e plateia que, uma vez dentro da casa teatral, são também tornados participantes entre si de um ato de jogar” (por Thereza Rocha). Disponível em: <http://www.estherweitzman.com/jogo-de-damas/>. Acesso em: 09\09\2016.

¹² A questão da coreografia será aprofundada no próximo capítulo .

o coreógrafo contemporâneo é um *DJ*¹³: “um misturador autoral de materiais pré-existentes” (1998, p. 11). O movimento corporal já existe, assim, o coreógrafo se apropria desse movimento, o reorganiza estética e espacialmente, de determinado modo a dar-lhe sentido na construção de uma dada obra.

Faz-se necessário ressaltar que não é intenção de Barthes, ao afirmar a morte do autor, que este último não existe; contudo, o semiólogo francês fala a respeito dos demasiados privilégios que o autor possui. Ele acredita que o leitor é quem também possui certo poder criação junto à obra, uma vez que é ele quem a decodifica, assim, é o leitor quem deve ocupar, segundo o filósofo francês, o lugar do (dito) morto (TREFZGER, 2014).

O objetivo de Barthes não é descreditar a figura do autor, mas sim, mostrar que há outros fatores envolvidos na autoria de uma obra, que não unicamente uma pessoa - supostamente - provida de genialidade. Ao afirmar que o leitor detém poder sobre a obra, ele desmistifica o autor como gênio criador e o coloca em uma posição menos privilegiada, sem retirar seu mérito pela criação. Em suma, para Barthes, não existe o autor numa concepção genial do mesmo, apenas alguém que se serve dos elementos culturais nos quais está inserido e cria a partir disso.

Esta é uma das razões pelas quais ele declara a morte do autor; isto não significa que o autor não exista, apenas que a forma como o pensamos não corresponde ao seu real significado, pelo menos não na contemporaneidade. Hoje o autor diz respeito não a um conceito único e intransponível, mas a um conceito maleável e poroso.

O que realmente importa é a obra em si e sua relação com o espectador. O autor é importante sim, afinal é ele quem processou informação e conhecimento que deu origem à obra, mas ele não precisa ser visto como um criador genial. A intenção, neste sentido, é tentar apontar que o público - para quem a obra é feita -também é importante nesse processo pois, em sua particularidade como espectador introduz experiências e vivências próprias, dando um novo significado à obra. Transferindo esta questão para a dança podemos pensar que o (a) coreógrafo (a), diretor(a) da

¹³ Sigla em inglês que significa *disc jockey*, é o profissional responsável por reunir e executar, em uma determinada ordem, músicas.

companhia de dança, os (as) intérpretes-criadores(as) importam sim, mas cada espectador, cada pessoa que está na plateia assistindo e que possui uma experiência de mundo distinta, traduz a obra a que assiste em sensações e sentimentos e sentidos distintos de acordo com sua própria vivência.

1.1.2 - O autor segundo Michel Foucault

Outro filósofo francês exprime algumas considerações sobre a questão do *autor*. No que diz respeito a autoria, pensada para a literatura, Michel Foucault expôs – na conferência *O que é um autor?* (1969\2006) - alguns argumentos que são essenciais para compreender melhor essa discussão e os aspectos que lhes são concernentes.

No debate proposto por Foucault, há alguns pontos que são interessantes: a noção de autor - que está ligada à individualização do sujeito; a noção de obra – O que constitui uma obra?; e a função-autor. Mesmo com o debate voltado para as obras literárias, podemos, a partir de então, começar a compreender melhor – ou intrigarmos ainda mais - como pode funcionar a questão da autoria para as outras artes, em nosso caso específico: para a dança.

O ponto de partida, referente à noção de autor está ligada à individualização do sujeito. Esta concepção reforça a ideia de legitimação do discurso. Mas, por outro lado, podemos perceber o valor que a individualização desse sujeito tem. Isto é, o nome do autor agrega valor à sua obra, agrega status, faz com que a obra seja percebida. De acordo com a visão de Joachin Azevedo Neto, em *A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben*, “o nome do autor aciona um tipo de discurso que concebe status a palavra de quem é instituído como tal” (2014, p. 158). Na dança podemos perceber esta questão de forma muito clara: quando vemos a divulgação de um espetáculo o nome do autor -de quem criou ou colaborou na criação de determinada obra de dança - é sempre mencionado e dá-se ênfase caso este seja conhecido e/ou querido pelo meio. O nome do coreógrafo, dos intérpretes-criadores e do diretor da companhia importam e têm um peso, acrescentam um status e valor - não apenas valor simbólico, mas também valor comercial - à obra.

Outro questionamento pertinente feito por Foucault gira em torno da noção de obra, quando a obra se torna obra. Imediatamente percebemos uma enormidade de questões que surgem a partir deste ponto de vista. Por exemplo: Uma obra só é obra quando é publicada? Um autor só é autor quando publica uma obra? Ora, se uma obra não é publicada, o público fica sem conhecê-la, logo não há o olhar do outro, muito menos o compartilhamento de ideias a respeito da obra. Portanto, se não há publicação, não há obra, nem autor. Como dito no item anterior, a participação do espectador - mesmo que apenas com sua observação, que nunca é somente passiva - é importante para a obra, não só por conta da circulação, mas também porque o espectador, em certa medida, detém poder sobre a obra.

Em relação a função-autor, Foucault fala que esta é uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos de uma sociedade” (2006, p. 274). Desta forma, podemos compreender este conceito como a função que cada autor tem de propagar sua obra, de externá-la e compartilhá-la. Segundo Salma Tanus Muchail, comentando a fala de Foucault, em *Michel Foucault e o dilaceramento do autor* (2002),

O nome do autor está atrelado não propriamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso, mas a um certo tipo de discursos com estatuto específico, isto é, aqueles cujo modo de ser numa determinada cultura, torna-os providos de uma atribuição de autoria. Assim, a noção de autor de que aqui se trata, menos que um nome próprio, é uma *função* (p. 131).

De acordo com este ponto de vista, o autor, de certo modo, vai além de nomear o “dono” ou criador de uma obra, ele instaura determinadas características aos discursos que profere e isso faz com que, de certa maneira, um autor tenha uma função sociocultural. Um autor não é só alguém que cria - ou articula - uma obra em um determinado espaço\tempo, mais do que apenas isso, ele é responsável por proporcionar e possibilitar que novos discursos sejam colocados em circulação. Portanto, “(...) o autor exerce uma função em relação a um determinado contingente de discursos” (TREFZGER, 2014, p.17). Deste modo, segundo a percepção foucaultiana “a *função autor* é compreendida como uma posição enunciativa, isto é, o autor é sinalizado e definido pelos próprios textos que, por sua vez, podem remeter

não a um indivíduo singular, mas a uma pluralidade de ‘eus’” (CAVALHEIRO, 2008, p. 74).

Há dois pontos interessantes nesta fala de Foucault: o primeiro diz respeito à circulação de obras, cuja importância está ligada tanto à circulação de pensamento crítico em torno da obra em questão, quanto da linguagem artística em si; também está relacionado ao alcance de público que a obra pode atingir - quanto mais espectadores tiverem acesso, melhor. O segundo ponto está associado à criação artística, isto é, toda vez que um criador\coreógrafo\intérprete-criador põe em circulação um trabalho novo, possibilita que outros artistas também criem e coloquem em circulação suas criações. Uma nova obra abre portas para que outras possam ser criadas e postas em circulação.

Tendo em vista a função-autor como uma forma de promover a circulação de discursos, também cabe ressaltar que “a função-autor servia para delimitar o contexto de produção da obra, conferindo-lhe uma situacionalidade”. (PEIXINHO, 2014, p. 10) O autor existe bem antes de sua consolidação no século XVII, como proprietário de uma obra. Antes disso, o autor era tido como uma maneira de identificar quem proferia os discursos transgressores a fim de aplicar punição e censura aos mesmos (MORAES, 2013).

Se por um lado, podemos dizer que na cultura ocidental a *função-autor* era um mecanismo para controlar a produção discursiva e reprimir os autores que ousavam expressar ideias diferentes das propagadas pelos monarcas ou pela própria Igreja; pelo outro lado, a nomeação do proprietário de determinada fala nos possibilita averiguar determinadas informações - principalmente as científicas e acadêmicas -, uma forma de verificar a procedência das mesmas (CAVALHEIRO, J., 2008).

Houve um tempo em que a função do autor correspondia a uma forma de punir os criadores de determinados tipos de discursos, hoje, logicamente, a função deste mesmo autor corresponde a uma outra ordem. Se antes criou-se uma necessidade de nomear discursos com a finalidade de censurá-los, a nomeação do autor contemporâneo tem como objetivo, de certa maneira, abrir espaço para que novos discursos\obras possam circular. A criação de novas obras significa que há novas

ideias, ou ideias remixadas, circulando social e culturalmente; novas ideias e obras propagadas, colocadas em circulação, possibilitam que outras mais surjam e assim por diante, criando um ciclo - que obviamente só tem acrescentar para a produção de conhecimento e cultura.

De acordo com a perspectiva de Michel Foucault, o que ele chama de *função-autor* é uma maneira do autor existir dentro de determinada estrutura discursiva:

O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência (FOUCAULT, 1996, p. 26).

A ideia do filósofo francês não é fazer uma análise sobre o indivíduo como autor, antes, sua intenção é mostrar como esse indivíduo pertence a um sistema no qual ele exerce determinada função, enquanto autor. Como já dito anteriormente, essa ordem era instaurada através de um controle exercido pela Igreja, como forma de punição para os autores dos discursos que, de alguma maneira, transgrediam os dogmas religiosos. Segundo Foucault, os discursos científicos durante a Idade Média necessitavam de nomear autoria, pois isso era sinônimo de verdade - mas também uma maneira de punir aqueles que publicavam teorias que iam de encontro com os ideais religiosos vigentes. Ele aponta ainda que, enquanto essa afirmação de verdade foi perdendo força no campo científico, com o passar dos séculos, no campo literário, a nomeação de um autor foi ganhando cada vez mais expressividade.

Assim, podemos atentar ao que diz a pesquisadora Beatriz Cintra Martins: “Foucault de algum modo responde a Barthes, ao procurar definir o autor como aquilo que faz o discurso convergir, que lhe dá unidade e coerência. Isto é, o autor não morreu, mas é preciso compreender afinal do que se trata” (MARTINS, 2012, p.25). Foucault, por um lado, acredita que o autor tem como papel fazer circular os discursos em uma sociedade. Também podemos pensar que a autoria pode ser entendida como uma função para além do sujeito particular. Portanto, o autor pode ser entendido como o iniciador do discurso, que passará por discussões na sociedade, onde lhe serão acrescentadas novas ideias. Por outro, o filósofo francês acredita que o autor é uma forma

de reconhecer a maneira que determinado criador tem de se expressar -é o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de gesto e discutiremos a seguir.

Nem Barthes, muito menos Foucault, falam que o autor não existe. Ambos apontam como a concepção de autor que temos está ligada a um modelo social que não se enquadra mais na atualidade. Isto é, se outrora esse modelo de autoria que ainda está vigente funcionou e foi, em certa medida, importante, hoje é preciso pensar em novas formas de declarar a autoria de uma obra de arte.

Vale dizer ainda que o momento histórico-cultural no qual os discursos de Barthes e Foucault foram proferidos, dava conta de uma certa revisão sobre o conceito de autor, visto até então “como uma espécie de núcleo controlador do significado” (TREFZGER, 2014, p. 15).

1.2 - O autor como *gesto* em Giorgio Agamben

Analisando, brevemente, a palavra gesto podemos perceber que ela se caracteriza através de múltiplos significados: além da relação mais explícita com a gestualidade (movimentação corporal), há também uma certa afinidade com o que diz respeito ao ato.

Giorgio Agamben inicia seu pensamento a respeito do gesto pensando na dimensão da gestualidade, compreendida como um conjunto de gestos (movimentos) do corpo. Houve um tempo em que o gesto era discreto, comedido, tudo fazia parte de uma convenção social. Porém, com o passar do tempo, gesticular tornou-se comum e isso acarretou na “perda do gesto”. Ao mesmo tempo que isso ocorre socialmente, a dança se apropria do gesto e o leva para a cena.

Na arte, a ideia de expressão parte de um pressuposto de exteriorizar uma subjetividade, uma interioridade do sujeito. É a partir daí que podemos começar a compreender a concepção de gesto que Giorgio Agamben nos dá.

Na dança, podemos perceber o gesto tanto na forma de gestualidade, como também através do ato do autor/artista. Ambas as formas são uma forma de expressão do autor/artista.

Através da história vemos como a própria concepção de gestualidade se transformou. Ela já significou técnica de dança, mas também pôde ser entendida como gestual cotidiano apreendido pela dança e lavado para a cena.

Os passos do que hoje conhecemos como dança clássica - o balé – eram tão importantes socialmente que os conhecer se tornou uma forma de educação e boas maneiras. E com o passar do tempo esta mesma técnica se aprimorou ainda mais, de maneira que a técnica aprendida e apresentada nos palcos hoje é a que foi aperfeiçoada durante o movimento romântico, no século XIX. Mas não apenas o balé é composto por uma técnica de dança.

A dança de Isadora Duncan¹⁴ baseava-se no que ela chamava de “o ritmo profundo da emoção interior”. Ritmo era a matriz que controlava tempo, espaço, dinâmica, gestos e movimentos. Seu “vocabulário” servia apenas de pano de fundo para a dinâmica de seu movimento, pois era como ela se movia – e, às vezes, como ficava parada – que distinguia sua dança. Já a *Contraction\Release* da estadunidense Martha Graham¹⁵, baseava-se na respiração e na contração e expansão – como o nome sugere – dos músculos corporais.

A alemã Pina Bausch¹⁶ traz em sua dança uma alteração e incorporação do balé em sua forma e conteúdo (FERNANDES, 2009); em suas obras, faz uso de movimentos

¹⁴ Precursora da dança moderna norte-americana, “começa a desenvolver seu método através de movimentos naturais: andar, correr, saltar, respirar, o fluxo do movimento que não cessa, a movimentação imposta pela técnica não lhe interessava. A temática das suas danças eram inspiradas pelos elementos da natureza: onda, nuvem, vento, árvore. Sua opção estética era voltada para figuras gregas da Antiguidade, vestia-se com túnica drapeada e de pés descalços frente a uma cortina de fundo para dar mais visibilidade ao movimento”. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Isadora_Duncan . Acesso em: 11\09\2016.

¹⁵ Martha Graham, (11 de maio de 1894, Allegheny County, Pensilvânia, EUA - 01 de abril de 1991, Nova York, Nova York) foi uma influente dançarina, professora e coreógrafa americana de dança moderna, cujas obras tinham como objetivo mostrar a expressividade presente no corpo do homem. Durante mais de 50 anos, ela criou muitas obras, desde solos a obras para serem dançadas por sua companhia, na maioria dos quais ela mesma dançou. Ela deu à dança moderna nova profundidade como um veículo para a expressão intensa e vigorosa das emoções primitivas.

¹⁶ “Ela recebeu seu treinamento de dança na Escola Folkwang, em Essen com Kurt Jooss, onde ela alcançou a excelência técnica. Logo após o diretor do teatro de Wuppertal, Arno Wüstenhöfer, contratá-

técnicos e experiências cotidianas. Nelas, dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem verbal e corporal, em que a natureza linguística de ambos é explorada como intrinsecamente fragmentada.

A princípio, cabe dizer que o *gesto* é algo pessoal. Diz respeito à maneira particular e peculiar a que cada indivíduo, enquanto autor e criador, vê o mundo, se insere nele e produz suas obras. Mesmo que, aparentemente, duas pessoas pareçam produzir uma mesma obra, ainda que partam de lugares muito semelhantes, há elementos que os diferem, há o *gesto* de cada autor.

Em *Gesto e Percepção* (2001), Hubert Godard cita o exemplo de Gene Kelly¹⁷ e Fred Astaire¹⁸ no filme *Ziegfeld follies* (Vincent Minelli, 1945) em que os atores citados executam um duo de dança onde executam os mesmos movimentos simultaneamente, contudo, Godard explica que os efeitos causados por cada um dos astros hollywoodianos são diferentes. O autor explica que Kelly realiza um movimento concêntrico com o corpo, primeiro utilizando as pernas e depois o olhar e os braços; Astaire, por sua vez, opõe-se a isso realizando um movimento excêntrico com o corpo: o movimento se inicia pela cabeça, olhar e braços, para então atingir as pernas. (GODARD, 2001) Hubert Godard utiliza esse exemplo para explicar que mesmo quando duas pessoas, dois bailarinos, executam um mesmo movimento conjuntamente, seu *pré-movimento* faz com que cada um tenha uma maneira própria

la como coreógrafa, a partir do Outono 1973, ela renomeou o conjunto do Tanztheater Wuppertal. Sob este nome, embora controverso no início, a companhia obteve gradualmente reconhecimento internacional. Sua combinação de elementos poéticos e cotidianos influenciou o desenvolvimento internacional da dança decisivamente. Premiado com alguns dos maiores prêmios e homenagens em todo o mundo, Pina Bausch é um dos coreógrafos mais importantes do nosso tempo". (A tradução é nossa.) O original, em inglês, está disponível em: http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/. Acesso em: 11\09\2016.

¹⁷ "Eugene "Gene" Curran Kelly (Pittsburgh, 23 de agosto de 1912 — Beverly Hills, 2 de fevereiro de 1996) foi um dançarino, ator, cantor, diretor, produtor e coreógrafo norte-americano. Ao lado de Fred Astaire, Kelly foi um dos expoentes enquanto os Musicais eram o estilo preferido de Hollywood. Foi ator, diretor, produtor e coreógrafo em várias peças e filmes, com passagem pela televisão norte-americana". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gene_Kelly . Acesso em 13\09\2016.

¹⁸ "Fred Astaire, nome artístico de Frederick Austerlitz (Omaha, 10 de maio de 1899 — Los Angeles, 22 de junho de 1987) foi um ator e dançarino dos Estados Unidos de origem judaica. Antes de Fred Astaire estrear no cinema, os dançarinos apareciam nos filmes apenas "em partes": os pés, as cabeças e os torsos eram compostos na sala de edição. Astaire, por sua vez, exigia ser filmado de corpo inteiro. Para isso eram necessários longos ensaios - certa vez chegou a três meses com dez horas diárias de trabalho, com repetições feitas passo a passo e movimentos de câmara acompanhando a coreografia". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fred_Astaire. Acesso em 13\09\2016.

de execução do mesmo, há um *gesto* próprio em cada um dos dançarinos - no caso deste exemplo, atores-dançarinos.

De acordo com Godard, o gesto, enquanto movimentação do corpo, se inicia através do que ele chama de *pré-movimento*, que é

Essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos de pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar (GODARD, 2001, p.13).

Podemos pensar o pré-movimento como micro-movimentos de ajuste à gravidade; algo inconsciente, que se tem acesso através da esfera do imaginário. Antes do movimento em si existir e vir a ser executado, o corpo aciona mecanismos - os músculos do próprio corpo - para que eles deem suporte ao movimento que está por vir.

A seguir, Godard procura distinguir *movimento* e *gesto* de acordo com sua concepção de pré-movimento:

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônica gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em toda as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui (2001, p. 17).

Segundo esta formulação podemos pensar no movimento como a relação entre deslocamento, espaço, gravidade e tempo, que é acionada pelo pré-movimento; enquanto o gesto estaria concatenado às motivações do movimento, que são pessoais e íntimas a cada autor.

A ideia por trás do pensamento de Godard está ligada ao gesto e movimentação, a como você se movimenta e o que te move a fazê-lo. A maneira com que eu lido com a gravidade, mesmo estando ereto - ou estando em uma posição igual a de outra

pessoa, como vimos no exemplo - já está embutindo um projeto de relação com o mundo, de corporeidade e movimentação. O que dá carga expressiva (cor) à movimentação é a maneira com que o corpo lida com a gravidade, a partir do pré-movimento.

Em se tratando de dança, uma arte do corpo e do movimento, pensar na questão do gesto torna-se necessário, principalmente quando falamos de dança contemporânea e da remontagem de espetáculos da mesma. Uma vez que não se costuma exigir dos bailarinos de uma companhia que se tenha conhecimento\formação em uma técnica de dança específica, as companhias podem ser formadas por profissionais com experiências de dança muito distintas, e isso significa que haverá diferentes formas de execução de um determinado movimento - que também leva em conta a experiência de mundo desses bailarinos. Em uma obra de dança, cada bailarino terá uma forma particular de dar partida e executar a movimentação, os pré-movimentos do bailarino A serão diferentes dos do bailarino B, e dos demais, bem como as motivações emocionais e afetivas de cada um. Cada bailarino tem uma maneira particular e única de dançar, um *gesto* próprio.

De acordo com Philippe Guisgand, em *Sobre a noção de estado de corpo*, o corpo é “uma matéria viva e em movimento” (2011, s\p). Isso significa que a todo tempo estamos sujeitos às transformações e adaptações corporais que o mundo age em nosso corpo através das experiências que temos nele. Logo, se nem o corpo de um bailarino permanece o mesmo, como podemos pensar a questão da remontagem em dança contemporânea¹⁹ que utiliza corpos diferentes dos que foram usados na montagem “original”? Nesse ponto, também podemos pensar o gesto como um “toque autoral” que vai além da maneira particular e íntima que um bailarino tem de dançar, isto é, a atitude - carregada de emoções, afetividade e experiências de mundo - que é impressa tanto no corpo que se dança, quanto na dança em si.

É quando o gesto se torna ato que pensamos nele como uma forma de autoria. Agamben expõe que Marcus Terêncio Varrão, filósofo da Roma Antiga, “inscreve o gesto na esfera da ação, porém o distingue nitidamente do agir (*agere*) e do fazer

¹⁹ Esta questão será debatida no capítulo final deste trabalho através de um estudo de caso.

(*facere*)” (2015, p.58). O gesto detém mais responsabilidade que o ato ou o fazer. O gesto, pode-se dizer, está ligado a uma complexidade, sem ser, ele mesmo, complexo. É sua simplicidade que produz tamanho significado.

O que também fica explícito em Agamben é que pensar o autor como gesto é o mesmo que pensar no autor como sujeito, mesmo que esse sujeito esteja no limiar da obra, e mesmo que, desta forma, o sujeito esteja presente-ausente na obra. Em autoria em dança através do gesto, significa expandir.

Em relação ao gesto do artista/autor, visto como um ato, pode ser compreendido melhor se pensarmos nele como uma forma de assinatura ou um disparador de pensamento. O artista francês Marcel Duchamp, por exemplo, transformou objetos comuns em obras de arte através de seu gesto. O ato de Duchamp, potencializado pela figura do próprio artista, fez com que seu “simples” gesto possuísse importante significado para a História da Arte - vale ressaltar, contudo, que o gesto de Duchamp não é o mesmo gesto presente em uma obra de dança.

Em *Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan* (2005), Tania Rivera – falando sobre os *ready-mades*²⁰ de Marcel Duchamp - afirma que “qualquer objeto pode tornar-se uma obra de arte, basta um gesto do artista” (p.67). Ela continua: “o gesto mostra-se aí mais fundamental do que o produto” (p. 67). Assim, percebemos o gesto como um ato potencializador, onde o gesto do autor/artista adquire certa responsabilidade.

Em *O autor como gesto* (2007), de Giorgio Agamben há um paradigma interessante relacionado à presença-ausência do autor. Ele expõe que “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência”. (AGAMBEN, 2007, p.58) A presença, não-carnal, do autor, na obra, se faz presente por meio de sua marca enquanto sujeito; embora de certa forma ausente, o autor se torna perceptível, através de suas marcas pessoais deixadas na obra. Assim, “o gesto

²⁰ Para Duchamp, o ready-made era uma obra sem qualquer pensamento estático envolvido, onde sua “escolha baseava-se numa reação de indiferença visual, combinada, combinada a uma total ausência de bom ou mau gosto ... de fato, uma completa anestesia” (DUCHAMP, 1994, p. 191).

do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007, p.61).

É a partir dessa presença-ausência do autor que compreendemos melhor esse conceito para o filósofo italiano. Para Agamben, o autor é gesto pois ele se torna, em certa medida, o suporte da, e para a obra, uma vez que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta” (AGAMBEN, 2015, p.58). E ele continua: “o autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado” (AGAMBEN, 2007, p.63). Deste modo, Agamben pensa o gesto como significante.

Quando adentramos à noção de autor como gesto em Agamben, é importante estarmos atentos pois o gesto não define a obra, mas sim o artista/autor. Contudo, artista e obra podem ser pensados como gesto de maneiras diferentes. Podemos, também, dizer que a noção de autor presente em Agamben diz respeito diretamente ao sujeito²¹, onde o gesto é aquilo que permite ao sujeito estar como uma marca e permanecer no objeto. Logo, o sujeito acaba se tornando um efeito da obra, e pensar o autor como gesto é encará-lo como sujeito.

O ponto principal de Agamben, e que o difere da concepção de Foucault, é o autor-sujeito. Em certa medida, esta concepção agambeniana de autor-sujeito é entendida como uma fronteira entre o autor-indivíduo e a função-autor. Pois, para Agamben, o autor encontra-se no limiar do texto (ou discurso). Isto é, o gesto (do autor) é o que continua inexpresso em cada ato de expressão.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto que possibilita a expressão na mesma medida em que nela se instala um vazio central (AGAMBEN, 2007, p. 59). Desta forma, segundo a obra do filósofo italiano, “os gestos seriam essas ações espontâneas e enigmáticas que conseguem ultrapassar os limites da linguagem” (NETO, 2014, p. 161).

²¹ Segundo Agamben, “o sujeito [...] é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (2007, p.63). Isto é, o sujeito é encontro entre o vivente e o dispositivo (linguagem).

Portanto, podemos compreender melhor que, ao pensar no gesto, algo está sendo colocado em jogo. É o acontecimento. O gesto torna-se o lugar onde o sujeito se arrisca na objetividade; onde o sujeito se expressa apesar da inexpressividade existente.

1.3 - A noção de *autor* na contemporaneidade²²

A princípio, apesar de Barthes proclamar a morte do autor, cabe apontar que, de acordo com a visão de Teixeira Coelho em *A morte moderna do autor* (2011):

A ideia contemporânea (para não dizer pós-moderna) da autoria não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI. Será uma ideia da autoria que não mais elimina de uma obra aquilo que contraria sua linha central, será uma ideia da autoria que não se preocupa mais com traçar o retrato de uma suposta unidade da obra. Será, mesmo assim, uma ideia de autoria (p. 185).

Na contemporaneidade não cabe mais uma noção de autor onde este é visto como criador genial de sua obra, ele ainda possui a propriedade da mesma, contudo a obra não pode estar fechada em si mesma; ela deve ser percebida como parte do mundo, da sociedade em que foi produzida e, talvez principalmente, de sua relação com o público que a consome. Aos autores contemporâneos interessa, em certa medida, não apenas os fatores econômicos e financeiros possibilitados pela circulação de sua obra, mas o controle que eles podem ter sobre essa circulação, através da propriedade que possuem pelo que criaram (CHARTIER, 1989). A contemporaneidade permite que a noção de autor seja percebida e praticada de maneiras distintas, que tanto podem estar ligadas a figura de uma única pessoa produzindo uma obra quanto que essa mesma obra seja produzida em conjunto, ou através de coletivos de artistas.

Heloísa Buarque de Hollanda, em *O declínio da autoria na Web & Artes* (2010), aponta que durante as décadas de 1960 e 1970 o debate sobre a individualidade do sujeito –

²²Cabe esclarecer que por *contemporaneidade* quero dizer aquilo que é relativo ao espaço-tempo no qual vivemos hoje. Isto é, a relação de atualidade que possuímos com o período em que vivemos. Deste modo, quando falo sobre *A noção de autor na contemporaneidade* (tema deste item) quero dizer da concepção de autor presente na atualidade.

e sua centralidade -, instiga a discussão a respeito da questão autoral. Ela também mostra que o final do século XX foi “um momento de mudança paradigmática radical” (2010, s/p). Foi a partir deste período que houve um maior “desenvolvimento das tecnologias digitais” (2010, s/p) – podemos incluir aqui as tecnologias e aparelhos de telecomunicações, principalmente o computador, o celular e a internet. A partir desses pressupostos socioculturais relacionados ao aparecimento e desenvolvimento de novos meios de comunicação e mídias, podemos dizer que “no contemporâneo, a mediação do autor também se tornou uma constante; a necessidade de torná-lo um produto (tão quanto ou mais que a própria obra) gera novas configurações na sua relação com o texto e com o leitor” (PEIXINHO, 2014, p. 08). Isso pode significar que hoje possuímos novas formas na relação estabelecida entre autor, obra e público; o autor não é mais alguém inalcançável e intocável, antes, para tornar-se produto, deve ser acessível.

No fim dos anos 1990, começaram a intensificar-se as produções artísticas através dos coletivos de artistas²³. Há alguns aspectos a se considerar quando tratamos desses coletivos: neles não há a figura do curador – que diz o que deve ou não ser exposto -, todos têm vez; também é interessante notar que não são os integrantes – enquanto indivíduos -que realizam determinada ação, mas o coletivo, que geralmente age na intervenção pública; logo, podemos dizer que neste caso o responsável pela obra torna-se o coletivo e não um ou outro artista do coletivo (HOLLANDA, 2010).

A contemporaneidade permitiu o fortalecimento do processo de autoria em rede. Esse processo “é um híbrido das práticas anteriores, combinando o coletivo, a obra aberta e inacabada, com um traço também individual, herdado da cultura do livro [...]” (MARTINS, 2012, p. 44). Assim, essa nova configuração não corresponde nem a morte do autor, nem a uma autoria individual. Outra forma de pensarmos autoria em rede é levarmos em consideração os meios de comunicação da atualidade: “as redes de comunicação digital possibilitam uma troca ponto a ponto e multidirecional [...]” (MARTINS, 2012, p. 47). Sob este ponto de vista, da rede, todos somos emissores e receptores ao mesmo tempo, todos produzimos – todos podemos ser, em certa medida, autores.

²³ “[...] os coletivos são organizações autogeridas, descentralizadas, flexíveis e situacionais”. (HOLLANDA, 2010, s/p)

Além disso,

O termo *autor*, não pode mais se referir à criação individualista como resultado único de uma determinada obra. Apesar de a autoria partir de uma pessoa, esta pessoa se vê, nas atuais circunstâncias, incluída em um mosaico de situações que não mais remetem ao individualismo, e sim à cultura em que ela se insere (BARROS, 2010, p. 153).

Podemos ir um pouco mais além a respeito da presença de coletividade na autoria: “(...) a noção de autoria na pós-modernidade diverge da concepção segundo a qual é no isolamento que se produz. O isolamento é uma utopia. Não se aceita mais a autoria sob a bandeira ideológica, qualquer que seja. Valoriza-se o pluralismo (...)” (BARROS, 2010, p. 154). A coletividade, neste caso, não se expressa de maneira direta; isto é, não se trata, aqui, de artistas\autores trabalhando de forma colaborativa, mas de termos em mente que uma ideia que dá origem a uma determinada criação não surge de maneira isolada, como se fosse um acontecimento original e único. Um autor não é um gênio criador com uma inspiração divina, antes, como ser social que é ele recebe diversas influências, tem acesso às ideias de outras pessoas até que, finalmente, cria algo, uma obra.

Quando falamos em autoria em dança, é interessante fazer o levantamento de algumas questões pertinentes à própria noção de autoria, para que possamos compreender melhor todo o processo. Nirvana Marinho, em seu artigo intitulado *Autoria -qual é a da dança (2007)*, propõe alguns questionamentos importantes para compreendermos melhor como funciona a questão da autoria em dança.

A primeira questão colocada em xeque pela autora diz respeito ao quesito *originalidade*. Ela fala de como pensamos que as ideias – que dão origem a uma obra – são nossas, e apenas nossas. Ou seja, como se as ideias simplesmente surgissem em nossa mente, como se elas não fossem influenciadas pela nossa experiência e visão de mundo. Pelo contrário, nossas ideias são frutos de nossa vivência externa e compartilhada, de nossa interação no meio social.

A autora também propõe um questionamento: “Autoria ou Assinatura? ”. A partir desta questão surge uma outra: será o autor “mero instrumento de significação”? Que, por sua vez, leva a uma outra pergunta: o autor seria apenas articulador da obra? Em dança, quando falamos de *assinatura* significa que o corpo se autoriza e é autorizado a dançar de uma determinada maneira. Nesse caso, a assinatura ocorre como uma via de mão dupla: o coreógrafo se apropria do corpo do bailarino, da mesma forma que o bailarino se apropria dos ideais de um coreógrafo, mas também imprime na dança a sua contribuição.

Ora, se levarmos estas questões adiante, poderemos chegar ao seguinte ponto: o autor é o *externador*²⁴ da ideia – que gerou a obra. Desta forma, o autor é o responsável por mostrar ao mundo seu ponto de vista em relação a determinado assunto. Contudo, a partir do momento em que o autor passa a integrar o sistema de propriedade “a assinatura ganha sua relevância e, conseqüentemente, a intencionalidade autoral passa a determinar uma visão absoluta dessa obra”. (PEIXINHO, 2014, p.10). De certa maneira, então, a assinatura continua dando poder (quase) absoluto ao autor, uma vez que ela designa quem criou determinada obra.

Outro ponto interessante que vale a ressalva: uma vez que as nossas ideias são construídas de múltiplas informações – e as ideias que constituíram a nossa são frutos de outras e assim por diante – talvez possamos perceber que realmente o *autor* é um articulador entre a obra e o público; ainda mais se considerarmos o quesito originalidade.

Sendo assim, o que seria mais apropriado para a obra, assinatura ou autoria? “[...] a assinatura pode modificar nosso entendimento possessivo que o autor contém, além de assegurar a particularidade que o define” (MARINHO, 2007). Dizer que uma obra de dança possui uma assinatura é reconhecer que há uma construção de corpo - que pode ter acontecido tanto através de uma técnica de dança, quanto pelo convívio diário com determinado coreógrafo - que contém a particularidade do pensamento do coreógrafo, como a singularidade do corpo do próprio bailarino.

²⁴ Faço uso deste neologismo a fim de mostrar que o autor pode ser considerado, também, aquele que externalizar uma determinada ideia ou pensamento, transformando-o em obra.

Pensar nessas novas configurações a respeito da autoria na contemporaneidade se faz necessário uma vez que, como foi discutido ao longo deste capítulo, a figura do autor - bem como o poder sobre sua criação que este detém - é uma construção social, cultural e histórica. Isto é, houve uma época que se tornou necessário nomear os criadores de obras artísticas, bem como quem emitia determinado discurso, como uma forma de punir os transgressores; com o passar do tempo, o autor assumiu um caráter de gênio criador, onde sua obra era vista como fruto de uma inspiração única e original; entretanto, na contemporaneidade, ponderar a autoria de acordo com esses parâmetros é, de certa maneira, ultrapassado. Em uma sociedade chamada da *Informação*, onde estamos conectados *online* 24 horas por dia, em que as notícias - e o que é relevante - mudam rapidamente, onde a interação - principalmente através de novos mecanismos de comunicação, como as redes sociais - entre as pessoas ocorre das mais distintas (e distantes!) formas, onde temos acesso a (quase) qualquer conteúdo disponível na internet, não faz sentido pensarmos em um autor que é o único dono de sua criação, muito menos que a criou a partir de uma inspiração quase divina.

Vale lembrar de uma célebre frase do químico francês Antoine Lavoisier: “Na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Não apenas na natureza, mas na vida sociocultural também cabem transformações relevantes, uma vez que a própria sociedade se transforma com o tempo. Assim, noções como a de autor, se adequam - ou tentam\precisam - ao tempo histórico no qual estão inseridos. Se outrora o autor possuiu uma condição de gênio criador, hoje ele assume, de certo modo, a posição de articulador, alguém que cria, mas também que recebe colaboração.

Ainda sobre a relação da autoria com a contemporaneidade, podemos pensar que

Diante da nova configuração sócio-política-cultural, o século XXI reconfigura, mais uma vez, o lugar do autor, de maneira bifocal. De um lado o autor no campo da legitimação, que seria o chamado retorno do autor (ideia, obviamente baseada na concepção barthesiana da morte do autor); por outro lado, a exposição, referente à diluição da autoria, dificultando, por vezes, a sua nomeação\identificação (PEIXINHO, 2014, p. 11).

E ainda: “mesmo com essa rasura sobre o lugar do autor, este ainda é uma figura importante não apenas para a produção da obra, mas por emprestar-lhe seu nome

como criador” (PEIXINHO, 2014, p. 05). Apesar da desconstrução da imagem do autor como um gênio criador que desde meados do século XX diversos pensadores tentam fazer, este ainda é uma figura presente quando falamos acerca da criação de uma obra.

As sociólogas Kadma Rodrigues e Gerciane Oliveira, em *Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola de Pirambu*, afirmam que “[...] na esfera artística ocidental, a autoria individual constituiu um suporte fundamental à concepção do artista como gênio criador e de sua obra como materialização de um gesto original, impossível de ser repetido”. (2012, p. 270). Desta forma, segundo as autoras, na contemporaneidade podemos pensar que há um conflito entre os modelos de autoria em arte. A primeira forma de autoria, a hegemônica, é aquela em que se acredita que o artista é singular, assim como sua obra – o artista é o gênio criador; a segunda, a autoria dissolvida, é aquela que ocorre “por meio da precedência dos processos de troca que ocorrem no trabalho de criação coletiva” (2012, p. 270).

Cabe destacar dois pontos interessantes concernentes à autoria na contemporaneidade. Primeiro:

De uma maneira e\ou de outra, é inegável que importa, sim, quem fala, ou dito de outro modo, é no mínimo insuficiente para a compreensão do amplo espectro de aparição e atuação do autor reduzi-lo hoje a uma função (TREFZGER, 2014, p. 27)

O nome do autor possui peso e importância, mas não por esse motivo ele deve ser levado em conta apenas como uma função dentro de determinado contexto sociocultural. Depois: “o gesto do autor na contemporaneidade alarga sobremaneira os espaços nos quais ele se põe em jogo, espaço não mais restrito à escrita²⁵ (...)” (TREFZGER, 2014, p. 27). Essa mesma função a qual não podemos reduzir o autor é a responsável, em certa medida, por permitir que o autor navegue por - e experimente - caminhos diferentes dos quais ele está confortável, e este percurso pode instigar outros autores a fazerem o mesmo e assim sucessivamente.

²⁵ Neste caso, referente à literatura.

Logo, percebemos como a contemporaneidade nos traz novas formas de pensar a autoria. Se antes esse conceito se referia a algo rígido e absoluto, hoje o vemos como algo poroso e maleável. Mesmo quando nos referimos a uma determinada pessoa como autor de uma obra, sabemos que pode haver outras pessoas envolvidas naquele trabalho, ou um grupo de pessoas pode ser considerado o autor da obra. Contudo, a nomeação de um autor faz referência, não a pessoa que é dona da obra e a criou de forma genial ou original, mas a alguém que foi capaz de unir reunir diversos pensamentos e os condensou em uma obra.

1.4 - Autoria em Dança

1.4.1 - Diferentes formas de produção, distintas formas de autoria

É interessante pensarmos no que diz Foucault (2006, p.291): “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos [obras] variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma”. Mais ainda: o autor “passa a responder a outra dinâmica histórica e social” (CERBINO; MENDONÇA, 2011, p.355). Isto é, se no século XVIII o autor era dono de sua obra porque ele era visto como seu único produtor, hoje ele pode ser “um dos donos” pois ele não é o único responsável por sua produção. Logo, torna-se importante atentarmos para o fato que as diferentes maneiras como a dança veio sendo produzida ao longo do tempo implicou em diferentes formas de como a autoria dessas obras foi percebida.

É na Idade Moderna, no século XVII, que há o fortalecimento de uma figura/profissional muito importante para a dança: o Mestre de Balé. Esse profissional era responsável por transmitir a técnica de balé aos estudantes e, também, por conceber as obras de dança que eram apresentadas ao público. Ou seja, na atual concepção que possuímos sobre autor/autoria, ele era o autor das obras de dança.

No caso do balé é interessante perceber que ele se constitui a partir de uma técnica de dança – inicialmente transmitida através da oralidade e, depois, com o auxílio de

livros publicados por teóricos da dança²⁶. Partindo deste princípio podemos pensar que há determinados tipos de corpos habilitados, através desta técnica, a dançar as obras de balé. Todavia, não apenas com a técnica de balé podemos pensar desta forma. Outras técnicas de dança, como a desenvolvida por Martha Graham, pressupõem que apenas os corpos que possuem estas técnicas, têm a habilidade de executar as obras compostas a partir do uso das mesmas.

Contudo, e quando pensamos na dança contemporânea? Que não pressupõe a necessidade do corpo ser habilitado\treinado em uma técnica específica para que uma obra seja executada. Mais ainda, ela não impõe formatos corporais para o executor da obra. Isto é, diferentes corpos podem executar uma mesma obra, um mesmo movimento.

Além do mais, se partirmos desse pressuposto e acrescentarmos outro, que na dança contemporânea não podemos pensar em sequência de passos pré-determinada, como no balé, como podemos pensar a autoria da dança, na contemporaneidade? A quem atribuímos a autoria de uma obra de dança contemporânea? E se a obra em questão for uma remontagem? É importante pensarmos nessas questões pois, por não exigir uma técnica de dança específica para a formação dos corpos, a dança contemporânea possibilita múltiplos arranjos e combinações em sua produção artística, que a difere do balé, por exemplo – que possui uma técnica específica, e por sua vez exige um determinado modelo de corpo para que a técnica seja executada com a maior precisão possível.

Um fato importante para pensarmos é que a produção artística e cultural não ocorre de maneira isolada. Por exemplo: cada etapa da produção de uma obra de dança, depende da outra. Ou seja, ela é produzida e coreografada²⁷ por diferentes profissionais, que estão não necessariamente no mesmo lugar, muito menos no mesmo espaço-tempo. Assim, diferentes autores de uma única obra de dança final.

²⁶ Um dos primeiros tratados sobre dança, *Il ballarino*, foi publicado na Itália por Fabrizio Caroso (c.1526 – 1605), em 1581. Na França, em 1589, Thoinot Arbeau (1519-1595), lançou outro tratado, o *Orchésographie*. Além destes pode-se citar *Le gratie d'amore*, de 1602, publicado por Cesare Negri (c.1535-1604), reeditado em 1604 com o título de *Nuvone inventioni di balli*. E em 1700, Raoul Auger Feuillet (1653-1709) publicou seu mais importante livro: *Choréographie, ou l'art de décrire la danse par caracteres*.

²⁷ Discutiremos as concepções de *coreografia* no capítulo seguinte.

Também podemos ter em mente que na atual conjuntura sociocultural, com os ciberespaços, as noções de autor, leitor/receptor, produtor (de conteúdo), dentre outros, se misturam e se confundem a todo momento (ANTONIO, 1998, p.190).

Podemos considerar que a produção artística e cultural contemporânea, permite múltiplos arranjos em sua produção e criação. A socióloga francesa Nathalie Heinich, em *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea* (2012), aponta que “as diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas num único eixo, entre polo inferior e superior, mas em vários eixos” p. 180). Isto é, as criações contemporâneas estão mais dispostas a autorias maleáveis, que fujam da figura genial do autor moderno.

Sendo assim, quando se trata de dança surge a seguinte questão: Quem é o autor? Esta indagação se torna pertinente uma vez que em uma obra de dança o coreógrafo compõe a obra, mas o bailarino também a compõe já que ele “empresta” seu corpo à obra. O corpo do bailarino faz parte da obra, é também a obra. Logo, o bailarino, juntamente com o coreógrafo, pode ser considerado autor da coreografia. Todavia, assim como o exemplo dado acima, outros fatores compõem uma obra coreográfica. Como por exemplo o cenário e o figurino de uma obra. Voltamos a questão apresentada acima: Quem é o autor de uma obra coreográfica? Será que ela só pode ser considerada a partir dos movimentos executados pelo corpo e não a montagem como um todo?

Podemos, desta forma, não apresentar uma única resposta, mas oferecer um possível caminho para esta pergunta: uma vez que há distintos profissionais envolvidos em diferentes e múltiplos processos de criação para a formação de uma obra de dança, e que esses atores contribuem de formas diversas para a composição de uma única obra, podemos dizer que todos são autores, cada qual com seu grau de participação na criação da obra, recebendo os créditos devidamente.

Em dança, quando pensamos no autor de uma obra, logo nos vem em mente a figura do coreógrafo. Como se esse profissional fosse, sozinho, quem inventasse e organizasse os passos de dança para serem fielmente executados pelos bailarinos. Também é comum associarmos coreografia a uma determinada sequência de passos,

executada em determinado tempo-espço. Entretanto, não é sempre que podemos utilizar este conceito.

É importante salientar que a produção artística é uma parte da sociedade. Desta forma, quando pensamos em balé logo lembramos que ele é constituído por uma técnica, cuja domínio técnico leva muitos anos de estudo e preparo. Essa técnica agrega um determinado tipo de informação ao corpo de quem dança. Outro fato importante para se pensar é que com o passar do tempo essa técnica se desenvolveu de um modo para chegar tal qual a conhecemos hoje. Se hoje vemos uma bailarina na ponta dos pés, foi porque alguém, lá atrás, iniciou esse pensamento a respeito da técnica de balé²⁸.

Uma vez que a produção cultural e artística é parte da sociedade, é interessante levarmos em consideração os fatos históricos quando falamos da mesma: o homem dos séculos XVIII e XIX é um indivíduo muito fragilizado pelo que está ocorrendo socialmente neste momento e por isso, ele deseja “fugir” deste mundo. É neste contexto que surge o movimento artístico conhecido como Romantismo. Em contraposição ao racionalismo iluminista, abundante no século anterior, esse movimento é marcado pela exaltação do “Sujeito Eu”, isto é, os artistas estão concentrados em si próprios, mas de forma a retratar o drama e as mazelas humanas – amores trágicos, ideais utópicos, seguidos por um desejo de escapismo.

Tocar neste ponto específico é interessante pois essa ideia de escapismo do romantismo, no século XIX, tem ligação direta com intensificação industrial pela qual a Europa passava, em que as fábricas expeliam fumaça, fuligem, poluição. Para o homem romântico isso era terrível, ele queria fugir deste mundo sujo. À vista disso, quando a bailarina entrava em cena na ponta dos pés, o sujeito do século XIX – uma vez que os pés mal tocavam o chão devido à rapidez dos movimentos - podia ter essa impressão de fuga da realidade, que é uma das reflexões propostas pelo homem

²⁸ Para mais informações, consultar: BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed., 2. reimpr., São Paulo: Martins Fontes, 2006; FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 6. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

romântico; é por isso, também, que há muitos balés produzidos nessa mesma época com uma temática surreal²⁹.

Esses ideais representados pelo movimento romântico aparecerão na dança. Eles aparecem no corpo através da verticalização do próprio, ligado a uma ideia de fuga do mundo (“sujo”) que estava marcado pela revolução industrial. Essa verticalização do corpo aparece, em sua forma máxima, através da ponta. As bailarinas passam a dançar na ponta dos pés para dar uma sensação de leveza e de “fuga” do mundo.

O final do século XIX foi marcado por um momento de triunfo da modernidade. Cada novo invento levava a uma cadeia de inovações, que por sua vez abria perspectivas e projeções inéditas. Isto é, nada é pensado de forma isolada, tudo está interligado de alguma forma. Isso vai se refletir no modo de produzir arte, também. Os artistas buscam novos meios de misturar e interagir com materiais diferentes.

O homem moderno do século XX não possui as mesmas preocupações que o homem do século anterior, suas preocupações voltam a ser mais racionais do que sentimentais. O mundo passa por um momento de tensão³⁰ principalmente com a chegada da Grande Guerra (1ª Guerra Mundial). Mais uma vez, estes fatores sociais vão influenciar o modo de vida do indivíduo, bem como o modo de produzir e usufruir da arte.

Há algumas produções de dança que acredito merecerem destaque pois além de serem obras marcantes para a história da dança, tem relevância por tratarem de temas relevantes: *Lamentation* (1931), da coreógrafa estadunidense Martha Graham, *A Mesa Verde* (1932), do coreógrafo alemão Kurt Jooss³¹, e *Points In Space* (1986), do

²⁹ É comum nos balés românticos a presença de seres fabulosos, como fadas e bruxas. Como exemplo podemos citar os balés *Giselle* (1841) e *La Sylphide* (1832).

³⁰ Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Revolução Russa (1917), Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Criação do Estado de Israel (1948); para citar alguns fatos.

³¹ Kurt Jooss (12 de janeiro de 1901 – 22 de maio de 1979), começou sua formação em dança com Rudolf Laban em 1920 e rapidamente incorporou as técnicas de Laban. Jooss foi influenciado principalmente pela técnica de Rudolf Laban. Foi essa influência que moldou sua dança e habilidades coreográficas. Jooss tendiam a trabalhar com "identidade social" no movimento, em vez de o expressionismo da técnica de movimento de Laban. É considerado o precursor da dança-teatro ou *thanztheater* por promover a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro, onde a dança-teatro ocorria como ação dramática em grupo.

também coreógrafo estadunidense Merce Cunningham³², vão, da mesma forma, falar sobre a sociedade em que foram produzidas.

Martha Graham, através de sua obra, fala deste momento um tanto quanto conturbado que o mundo passa. Através da expressividade da bailarina – e do nome da obra também, claro -temos a dimensão de que ali está, mesmo que representativamente, alguém lamentando. Para a dança esta obra é importante pela técnica que a própria Graham criou e pela expressividade visível em todo o corpo da bailarina.

A obra de dança moderna de Kurt Joss, obra que retrata bem esse momento de tensão pelo qual passa a sociedade do período entre guerras, representa alguns líderes mundiais em torno de uma mesa – representando o planeta Terra – onde pode-se perceber que eles estão discutindo respeito do destino do mundo. A obra também faz uma menção representativa à morte e a guerra. Isso é, esta obra faz menção clara e direta ao caos global que se instaura durante e depois da Primeira Guerra Mundial. Ela é importante por conta do contexto político da época: a mesa de jogo - que, em certa medida, representa o mundo - é também a mesa do debate político.

Já a obra de Merce Cunningham começa a instigar um pensamento de que dança – enquanto movimentação do corpo – não necessariamente precisa estar em conjunto com a música. Seu modo de fazer dança consistia na separação entre música e dança, e isso marcou o cenário artístico da época. Ele acreditava da independência dos elementos que constituíam a dança. Esta forma Cunningham Recusou as estruturas clássicas de narração, noções de ápice, pontos privilegiados no espaço do palco, e eliminou a concepção do solista como ponto principal do foco visual do espaço cênico.

Com a dança contemporânea não será diferente, ela surge com a proposta de que todos os corpos podem dançar e que (quase) tudo é permitido, uma vez que o suporte

³² Merce Cunningham, (16 de Abril de 1919, Centralia, Washington, EUA - 26 de julho de 2009, Nova York, Nova York) foi um bailarino e coreógrafo americano que desenvolveu novas formas de movimento abstrato de dança. Cunningham iniciou seus estudos em dança aos 12 anos de idade. Começou profissionalmente, em New York, com Martha Graham, de 1939 a 1945. Em 1944 fez o seu primeiro espetáculo solo, com John Cage, e, em 1953 formou a MerceCunningham Dance Company.

de uma técnica, uma informação para o corpo, não é tão imprescindível como era antes. Ou seja, há fala, há som corporal, há música (ou não) que acompanha (ou não) a movimentação em cena. A dança contemporânea nasce como uma forma de quebrar barreiras estabelecidas outrora.

1.4.2 - Início de um pensamento sobre autoria em dança

Quando falamos da dança clássica – balé -, quem é o autor de uma obra coreográfica? Ora, uma vez que era o mestre de balé quem pensava e ensinava os passos para os bailarinos, quem compunha a obra coreográfica, ele pode ser considerado o autor da obra. Desta forma, “normalmente reconhecemos a dança deste ou daquele artista, atribuindo ao sujeito certa singularidade” (MARINHO, 2009, p.01). Ou seja, a autoria de uma obra de balé pode estar na singularidade, enquanto valorização do sujeito.

Na dança moderna ainda há, também a necessidade dessa figura intrínseca à organização corporal e espacial-corporal na dança. Todavia, vamos percebendo que a necessidade em torno deste profissional acaba se perdendo. E é o que vigora na dança contemporânea, o coreógrafo pode ser entendido, aqui, como um guia, e não mais um professor ou criador com verdade absoluta.

Quando pensamos em dança contemporânea, devemos levar em consideração uma série de fatores que contribuem para a criação cênica desta arte: iluminação, cenário, figurino, os bailarinos e a própria coreografia, claro. Todos esses fatores contribuem, em conjunto, para a formação de uma obra coreográfica.

É óbvio que esses fatores já estavam presentes na dança cênica anteriormente – e em hipótese alguma quero dizer que eles não eram importantes, pelo contrário. Antes, o coreógrafo era o único autor e os elementos citados acima, eram a ambientação da dança que acontecia em cena, hoje esses elementos são, também, a dança.

Também podemos perceber as prioridades que cada dança dá a sua construção cênica. O balé prioriza os primeiros bailarinos, os principais, e toda a ação cênica gira em torno do casal principal. Na dança contemporânea, o que importa é a ação cênica

como um todo; também é interessante pensar que não há essa hierarquia de bailarinos, como no balé.

Um outro fator é muito especial para pensarmos a dança contemporânea: o corpo. Nirvana Marinho (2009) vê o corpo contemporâneo – que dança – como uma mixagem de experiências, em um contexto de absorção da cultura e experiências de mundo ao seu redor. O corpo torna-se, na contemporaneidade, uma antena que capta, absorve, de certa maneira, o que se passa ao seu redor.

Mas como transmitir uma informação (coreografia) de um corpo para outro uma vez que os corpos são diferentes e possuem bagagens diferentes? Esta é uma questão interessante a ser considerada, primeiro porque cada corpo tem uma identidade própria – e isso influencia na autoria de uma obra; depois, isso nos leva a pensar na circulação e remontagem de uma obra de dança: se o corpo que dança não é o mesmo da obra “original”, como lidar com a questão de “quem é o autor, uma vez que os corpos imprimem identidades diferentes aos movimentos?

Desta forma, voltamos as enfáticas perguntas: de quem é a coreografia apresentada ao público? Quem a criou? Quem é o autor desta obra?

Na dança contemporânea, costumamos nomear os criadores /coreógrafos das companhias como seus autores e, assim, acabamos definindo suas identidades. Desta forma, muitas vezes, os bailarinos acabam sendo esquecidos, mesmo sendo peça fundamental neste quebra-cabeças. Nela um profissional tem papel essencial para entender o processo autoral: o bailarino. Na contemporaneidade o bailarino não é visto mais como mero executor de uma determinada sequência de passos, ele também tem como função o pensamento por trás do corpo em movimento. Logo, ele se torna, em certa medida, um intérprete-criador.

É importante atentarmos à problemática que este termo traz consigo e envolve um outro, o corpo. Quando falamos de dança contemporânea, o bailarino atua em conjunto com o coreógrafo na composição coreográfica. A partir deste ponto podemos perceber que o bailarino atua, de certa maneira, como autor da obra a medida em que ele empresta movimentos de sua memória corporal para compor uma obra, mas ele

também empresta seu corpo, que está impregnado com um tipo de informação, uma experiência e identidade próprias. Logo, podemos perceber como o bailarino se torna, também, um autor na dança contemporânea.

Uma vez que múltiplos fatores e profissionais participam do processo de criação, dão a sua contribuição para a obra, emprestam à obra um pouco de suas habilidades, é interessante pensar que todos eles são autores de uma única obra, “não se podendo delegar a autoria a apenas um, pois o sujeito é feito de vários constituintes [...]” (LEITE, 2012, p.05). A pesquisadora Ivana Buys Menna Barreto explica um pouco mais sobre isso: “A criação contemporânea no contexto da dança, assim, configura-se como resultado de um processo de informações e associações; porém os graus de participação, dedicação e função são diferenciados” (BARRETO, 2012, p.26).

Assim, também é interessante pensar que hoje, devido a todos esses fatores explicitados acima, há uma forma diferente de autoria da que estamos habituados: “surge o autor em rede, de natureza difusa e distribuída, composto da interação entre uma multidão de atores que produzem a obra de forma compartilhada” (MARTINS, 2013, p.33).

A dança, ainda, não possui algo concreto em relação à autoria (contemporânea), devido à complexidade desta arte, que usa corpo, som, música e até a palavra. Todavia, cabe lembrar do cenário contemporâneo, ao pensarmos esta questão, um cenário múltiplo, compartilhado (MARINHO, 2007, p.03). Ao refletirmos a respeito da dança contemporânea vale considerarmos que ela é um campo poroso (TEIXEIRA, 2014).

Por vezes contraditória, dividida, entre múltiplas referências, a dança contemporânea incorpora tanto técnicas tradicionais como técnicas que escapam ao movimento dançado, podendo também dispensar o uso de uma técnica específica em prol daquilo que determinado processo criativo possa suscitar (TEIXEIRA, 2014, p. 18).

Teixeira (2014) comenta um ponto para entendermos com a dança cênica ocorre na contemporaneidade: o bailarino começou a compreender que conhecimento técnico e

virtuosismo não são suas maiores qualidades, muito menos ele é mero executor de movimentos.

Como vimos, durante o romantismo estabeleceu-se um modo de dançar regido por uma técnica que transmite um tipo de informação específica para o corpo, onde “o(a) bailarino(a) era reprodutor e executor dos passos dados pelo mestre de balé”. (FERREIRA, 2012, p. 03) A dança moderna, mesmo que ainda haja hierarquização entre as figuras do bailarino e coreógrafo, neste momento, há mais de uma técnica de dança utilizada pelas companhias e não mais apenas a técnica do balé. A contemporaneidade, por sua vez, traz um modo diferente de pensar o sujeito e a hierarquização presente nas companhias de dança. Se outrora havia uma posição hierárquica bem definida, hoje, há porosidade e horizontalidade.

O bailarino, antes visto como apenas um executor de passos, alguém que emprestava suas habilidades e virtuosismo em prol da obra de outrem, agora é visto como um intérprete-criador.

[...] aquele que dança não mais tem a Dança, mas é a própria que torna-se disponível para o processo de criação dentro de uma parceria entre aquele que propõe o trabalho (coreógrafo, diretor, regente de cena) e aqueles que propõem caminhos (coreógrafo\diretor\regente de cena e intérprete-criadores) (FERREIRA, 2012, p. 06).

É válido atentarmos para dois importantes apontamentos realizados por Jussara Setenta:

O corpo na dança contemporânea performativa é um corpo agente, agenciador, socialmente inscrito, voltado para negociações com o que investiga. É um corpo que não se entende como sendo o constituidor de um sujeito isolado, mergulhado somente em sua criatividade. [...] A autoria, pois, resulta sempre de ações compartilhadas. O sujeito na dança contemporânea performativa, portanto, se entende como autor de rearranjos do que é seu e também de outros tantos sujeitos (2008, p. 89).

Assim, podemos dizer que o bailarino\intérprete-criador, bem como o corpo que dança - na verdade, o corpo que é a própria dança - possui consciência não apenas de seu

lugar no mundo, mas de seu lugar na cena. Em outra medida, esse mesmo bailarino\intérprete-criador tem conhecimento de sua importância na participação da criação coreográfica, juntamente com o coreógrafo\diretor da companhia; tornando-se, desta forma, coautor.

Capítulo 2 – O fazer da dança

“[...] a dança se transforma na medida em que a expressão deste corpo vem se transformando no tempo” (LOPES, 2013, p. 80)

Para falarmos sobre remontagem de uma obra de dança contemporânea – o que faremos no capítulo 3 – é necessário, antes, esclarecermos o que entendemos como uma obra de dança e o que/quem é o autor de uma obra de dança – e como o entendimento de ambos se deu em períodos distintos. Também é importante compreendermos como a noção de coreografia se deu em determinadas épocas e como hoje a dramaturgia em dança se tornou um elemento importante para pensarmos a coreografia na dança contemporânea. Assim, este capítulo é uma forma de introduzir estas questões, a fim de nos situarmos na referida discussão.

Todavia, cabe dizer que este capítulo não é uma forma de dizer o que é ou não uma coreografia, coreógrafo, ou uma obra de dança na contemporaneidade. Ele é uma maneira de pensarmos nessas questões de modo que ajudem no processo de reflexão que este trabalho se propõe fazer: caminhos possíveis para se discutir autoria e remontagem em dança contemporânea.

2.1 - Coreografia

2.1.1 - Historicizando a coreografia

Foi durante o período renascentista que não apenas a dança, mas as artes de um modo geral voltaram a florescer, devido ao pensamento humanista e antropocêntrico que permeia a sociedade daquela época. Neste período, as manifestações artísticas passaram a sofrer, aos poucos, uma desvinculação da Religião Cristã. Se antes quando se dançava buscava-se a Deus, com um movimento de olhar para cima, por exemplo, a dança renascentista buscava expressar a imagem desse homem que, de certa forma, renascia. O pensamento humanista do Renascimento foi importante para que, posteriormente se iniciasse um pensamento voltado para a organização de

espetáculos e, conseqüentemente, a concepção de dança cênica no período Barroco³³. Portanto, “a dança se definira, então, de acordo com o espírito do Renascimento, que procurava o conhecimento racional das coisas e dos homens” (MENDES, 1987, p. 22).

A partir dessa ascensão das artes, a nobreza passa a se apoderar delas para exaltar seu poderio político, social e econômico. Desta maneira, acontece durante o século XV, uma ascensão das artes (DINIZ; SANTOS, 2009). A dança se torna um meio de diversão das classes abastadas da sociedade e, ao assumir-se desta forma, torna-se sofisticada e passa a ter passos cada vez mais específicos.

Ao mesmo tempo, impunha-se a necessidade de organizar e anotar os passos da dança, codificando-os e criando um repertório de movimentos utilizáveis fora de algum contexto, mas servindo a qualquer um, quando necessário (MENDES, 1987, p. 23).

É neste momento que surgem dois elementos importantes para a dança: a codificação – para os passos – e o mestre de dança – detentor dos saberes desta arte. O mestre de dança surge em meio a nobreza e torna-se, aos poucos, também uma espécie de professor de boas maneiras. Desta forma, podemos dizer que a dança é parte da educação dos nobres (DINIZ; SANTOS, 2009).

Os balés de corte surgem como um conjunto de danças, compostas de diversas entradas, entremeadas por recitativos e cantos, com uma organização interna a partir de um tema, integrando-os em um todo dramático estruturado. Ou seja, um balé de corte era organizado na forma de um grande espetáculo, com dança, música e poesia envolvidos, sem deixar de lado toda a teatralidade envolvida em seu fazer. Eram grandes espetáculos organizados nos palácios dos nobres europeus, com a finalidade de diverti-los durante comemorações importantes, como coroações, casamentos, nascimentos, etc. É interessante atentar para a construção linear desses eventos, isto é, como sua organização, apesar de grandiosa, apresentava começo, meio e fim, mostrando uma estória bem articulada, em que os temas eram usados para enaltecer

³³ Deste período em diante começou-se a pensar em espaços que possibilitassem, não apenas, maior modalidade do corpo, como também espaços que abrigassem público pagante para os espetáculos de dança.

reis, rainhas, nobres e, posteriormente, burgueses. O primeiro balé de corte apontado pela historiografia surgiu em 1581, o *Ballet Comique de la Reine*, na corte de Catherine de Medici (1519-1589), pelo mestre de balé Balthazar de Beaujoyeux (1535- 1587).

A dança, começou a ser mais valorizada na corte do Rei Luís XIV (1638 – 1715). Grande entusiasta desta arte, foi durante seu reinado que o balé de corte atingiu seu ápice, e a relação entre arte e poder se afirmou na corte, e porque não dizer no corpo. Esse rei francês fundou a Academia Real de Dança³⁴ (BOURCIER, 2001). Essa instituição tinha como função não apenas conservar as obras produzidas, mas também levar um aspecto mais academicista à dança, de modo que houvesse profissionalização desta arte. Desta forma, também, o balé passou gradativamente de divertimento para profissão, principalmente após o rei Luís XIV parar de dançar devido sua idade. Isto implica até mesmo na forma como a dança era produzida e como ela era percebida pelo público. Neste momento, a dança começa a migrar dos castelos para os palcos.

Os dançarinos ficavam agora de frente para o público [...] E precisavam manter essa posição mesmo quando se movimentavam de um lado para o outro. O recurso era manter a coxa e os joelhos virados para fora num movimento que acabou dando origem a outros, que foram codificados por Beauchamp e serviriam de base à dança nos séculos seguintes: as cinco posições e a postura dos braços (MENDES, 1987, p. 28)

É neste mesmo período que, possuindo um caráter mais acadêmico/profissional, a dança começa a ser codificada (DINIZ; SANTOS, 2009).

O balé exigia, por sua extrema dificuldade de execução, não príncipes e cortesãos como intérpretes, mas dançarinos profissionais, já acostumados com o desenvolvimento que a dança acadêmica alcançara (MENDES, 1987, p. 29).

E é a partir desta codificação de passos que nasce o balé tal como o conhecemos hoje. A questão técnica fundamental para a dança nesta época, sua codificação, veio

³⁴ Criada em 1661 (BOURCIER, 2001), e após muitas pausas e retornos em seu funcionamento, a Real Academia de Dança, junto com a fundação da Academia Real de Música, em 1669, deu origem ao que hoje é conhecida como a Ópera Nacional de Paris.

de questões de etiqueta, da sociedade. Sendo assim, os nobres passaram a aprender dança não somente para agradar ao nobre monarca, mas porque também era uma forma de aprender boas maneiras, e, principalmente, para se verem dançando, uma vez que a dança era um capital social e político.

A dança, sendo elemento importante no meio social nobre europeu, além de ter adquirido um caráter acadêmico e profissional, atraiu alguns estudiosos, como Jean George Noverre (1727 – 1810), um dos principais pensadores da dança, enquanto produto cênico. Em 1760, ele escreveu um conjunto de textos, no seu livro chamado de *Letters sur la Danse*, onde expressava sua opinião sobre alguns assuntos relacionados à dança que era produzida naquela época, como o uso de máscaras, a pantomima, e um corpo que estava a serviço da narração de uma estória dançada – inclusive, o que Noverre escrevia estava diretamente ligado ao pensamento Iluminista de sua época. Para ele, o balé não era uma arte de divertimento, pelo contrário, era uma arte de expressão. Tanto que ele propôs o chamado *Balé de Ação*.

Com o balé de ação, Noverre propunha que a dança se expressasse por ela mesma, por meio do movimento. Para isso, o corpo deveria ser um veículo de narração. Ou seja, os movimentos deveriam seguir um propósito expressivo, em que a imitação – dos movimentos – deveria basear-se nas ações e emoções do homem, desta forma havia a necessidade da dança converter-se em arte da imitação, deixando de agradar apenas aos olhos para agradar a alma (MONTEIRO, 1998).

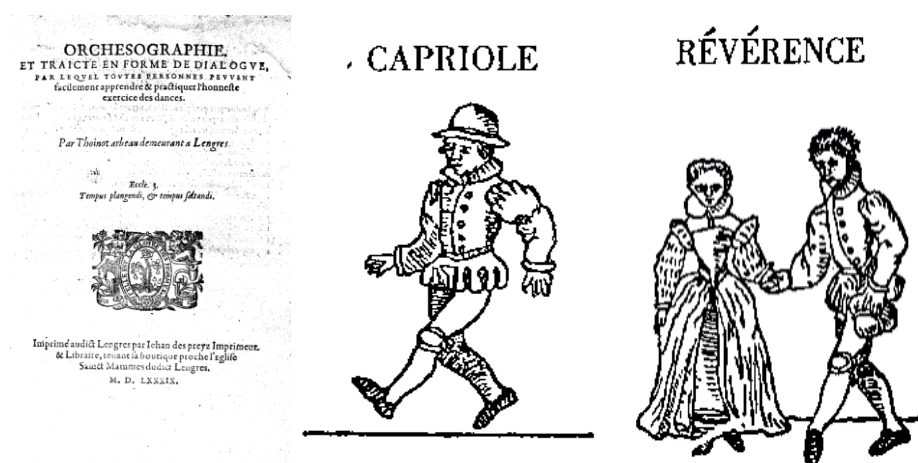
É o pensamento teórico e filosófico da dança que nos permite pensar em questões como “o que é uma obra de dança?”, coreografia/coreógrafo e a autoria em dança. Inclusive, ao pensarmos em dança, *coreografia* e, conseqüentemente, *coreógrafo*³⁵, são conceitos que nos vem à mente e ambos os termos são importantes para iniciarmos um pensamento a respeito de autoria e remontagem em dança. A análise desses vocábulos – e conceitos – também se faz necessária à medida que podemos perceber como eles sofreram mudanças de significado e atribuição ao longo do tempo.

Susan Foster, em *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, aponta que

³⁵ Este tema será melhor debatido no próximo item deste capítulo.

The term 'choreography' currently enjoys widespread use as referent for a structuring of movement, not necessarily the movement of human beings. Choreography can stipulate both the kinds of actions performed and their sequence on progression. Not exclusively in terms of how specific and detailed its plan of activity is. (2010, p. 02)³⁶

André Lepecki expõe em *Agotar la Danza* (2008) que a primeira versão da palavra *coreografia* foi cunhada em 1589 e deu título a um dos mais célebres manuais de dança de sua época: “*Orchesographie* (Orquesografía) del sacerdote jesuita Thoinot Arbeau³⁷ (literalmente, la escritura, *graphie*, de la danza, *orchesis*)”. (LEPECKI, 2008, p. 23). Ainda de acordo com Lepecki a coreografia foi uma invenção peculiar da primeira modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para que se mova às ordens da escrita.



Imagens da capa de *Orchesographie* e de desenhos presentes na obra que simbolizam passos de dança. (Fonte: Wikipedia, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Thoinot_Arbeau - acesso em 30/03/2017)

Em certa medida, foi uma maneira de tecnicizar o corpo de forma que pudesse representar a si mesmo como um total “ser que gera movimento” (LEPECKI, 2008). De acordo com essa visão Lepecki ainda afirma que:

³⁶ A tradução é nossa: “O termo 'coreografia' apresenta atualmente ampla utilização como referência para uma estruturação de movimento, e não necessariamente o movimento dos seres humanos. Coreografia pode estipular ambos os tipos de ações executadas e sua sequência na progressão. Não exclusivamente em termos de quão específica e detalhada é o seu plano de atividade”.

³⁷ Thoinot Arbeau (17 de março de 1519 em Dijon; † 23 de julho de 1595 em Langres) foi um clérigo francês autor da renomada obra *Orchésographie*, um tratado sobre danças sociais da França Renascentista do final do século XVI. (disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Thoinot_Arbeau)

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes e de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatômicos, dietéticos, sexuales, raciales) todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de passos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer “espontáneos”³⁸ (LEPECKI, 2008, p. 26).

Mas a coreografia de outrora não era apenas relacionada à dança. Lepecki esclarece que a dança era vista como forma de socialização e de boas maneiras, conforme já apontado no início deste capítulo. Ele também comenta que “lo que resulta interesante en este asunto es ver cómo la *Orchesographie* fundamenta la posibilidad de la danza y la unión heterosexual en una anterior homosocialización pedagógica”³⁹ (LEPECKI, 2008, p. 56). A coreografia não era usada apenas como uma maneira de estruturar a dança, mas também como uma forma de se colocar socialmente no mundo, obedecendo às regras estabelecidas.

Mais tarde o termo ‘coreografia’ se fortalece na França, na corte de Luís XIV, para nomear um sistema de signos gráficos (notação da dança) capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época (VALLE; TRINDADE, 2007, p. 205). Um dos primeiros tratados sobre dança, *Il ballarino*, foi publicado na Itália por Fabritio Caroso (c.1526 – 1605), em 1581. Na França, em 1589, Thoinot Arbeau (1519-1595), lançou outro tratado, o *Orchésographie*. Além destes pode-se citar *Le gratie d'amore*, de 1602, publicado por Cesare Negri (c.1535-1604), reeditado em 1604 com o título de *Nuvone inventioni di balli*. E por volta de 1700, Raoul Auger Feuillet (1653-1709) publicou seu mais importante livro: *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Todos esses tratados foram importantes esforços dos mestres de balé e estudiosos desta linguagem artística cuja finalidade era tentar codificar os passos que eram ensinados e pensar em uma estrutura escrita que pudesse simplificar o aprendizado e entendimento.

³⁸ A tradução é nossa: “...coreografia requer entregar-se às vozes dominantes dos mestres (vivos e mortos), requer submeter o corpo e o desejo a regimes disciplinares (anatômicos, dietéticos, sexuais, raciais), tudo para a perfeita realização de um conjunto transcendental e pré-ordenado de passos, posturas e gestos que sem embargo devem parecer ‘espontâneos’”.

³⁹ A tradução é nossa: “o que resulta de interessante neste assunto é ver como a *Orchesographie* fundamenta a possibilidade da dança e a união heterossexual em uma anterior homossexualização pedagógica”.



Capa de *Il Ballerino* (1581) de Fabrizio Caroso.

(Fonte: PBM, disponível em: <http://www.pbm.com/~lindah/caroso/images.html> - acesso em 30/03/2017)



Capa de *Le gratie D'Amore* (1602) de Cesare Negri.

(Fonte: PBM, disponível em: <http://www.pbm.com/~lindah/negri/> - acesso em 30/03/2017)

De acordo com Susan Foster (2010) ao pensarmos a etimologia do termo coreografia, ele deriva da junção de outros dois termos gregos: *choreia* (síntese de dança, ritmo e harmonia vocal, manifestada no coro [do teatro] grego) e *graphie* (o ato de escrever). Desta forma, podemos perceber como o termo coreografia designa, através de uma compreensão literal da junção de ambos os termos gregos, uma espécie de

organização, talvez, até mesmo, escrita, espacial, onde os corpos eram os caracteres a serem organizados. Ainda segundo Susan Foster,

[...] choreography has come to refer to a plan or orchestration of bodies in motion. [...] Choreography would seem to apply to the structuring of movement in highly diverse occasions, yet always where some kind of order is desired to regulate that movement⁴⁰. (2010, p. 15)

Durante seu reinado, Luís XIV solicitou ao mestre de balé Pierre Beauchamps (1631 – 1705)⁴¹ que descobrisse uma maneira de tornar a arte da dança compreensível, usando o papel. O próprio Beauchamps começou a criar caracteres que simbolizavam passos e sequências de danças que, dispostos em determinada sequência no papel, poderiam dizer quais eram os referidos passos sem que se precisasse de instruções pessoais (FOSTER, 2010). Ou seja, ele criou um sistema de escrita de dança, que mais tarde conheceríamos como notação. Assim, a dança serviu-se de um sistema simbólico que deu materialidade e paridade com as outras artes (FOSTER, 2010). Mas também, “choreography thus began its life as the act of reconciling movement, place, and printed symbol”⁴² (FOSTER, 2011, p. 17).

Com o passar do tempo o termo foi agregando novos significados. No século XVIII, significava a arte de notar (escrever) a dança. Valle e Trindade expõem que “a necessidade de registro e perpetuação dos movimentos coreográficos fez com que fosse desenvolvida a ‘escrita da dança’ ou a notação coreográfica” (2007, p. 204). As autoras ainda contam que

Chorégraphie, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método de notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um ‘mestre da dança’” (VALLE. TRINDADE, 2007, p. 205).

⁴⁰ A tradução é nossa: “[...] a coreografia veio referir-se a um plano ou orquestração de corpos em movimento. [...] A coreografia parece aplicar-se à estruturação do movimento em ocasiões muito diversas, mas sempre onde é desejado algum tipo de ordem para regular esse movimento”.

⁴¹ Bailarino, coreógrafo e mestre de balé francês, também foi diretor da Real Academia de Dança.

⁴² A tradução é nossa: “A coreografia, assim, começou sua vida como o ato de conciliar movimento, espaço e símbolo impresso”.

Entre os anos de 1740 e 1750, coreografia era reconhecida como um sistema de documentação⁴³, pode se dizer, então, que a coreografia era a dança que estava representada simbolicamente na forma bidimensional. Foster comenta que “the first choreographers presumed that their contributions to documenting dance would better preserve it for subsequent generations and, in addition, improve the status of dance” (FOSTER, 2010, p. 17-18)⁴⁴. As obras transcritas para o papel eram uma maneira de fazer a dança perpetuar no tempo para as futuras gerações, pois “os métodos de registro da dança são importantes na preservação de sua história” (VALLE; TRINDADE, 2007, p. 202). A escrita da dança que nasceu como coreografia, mais tarde passou a chamar-se notação⁴⁵, um sistema de símbolos já estabelecido e codificado, um meio de preservar a tradição da dança, mas também de transmitir uma determinada obra, de forma que mesmo que ela seja interpretada de forma diferente, a notação resguarda o *original*.

O século XIX é um período em que a dança já é uma arte consolidada e “o termo ‘coreografia’ significa ‘a arte na composição da dança’, e o coreógrafo, o profissional que coordena essa composição” (VALLE; TRINDADE, 2007, p. 206). Deve-se levar em consideração não mais o modo de produzir dança no Antigo Regime francês, mas um novo modo de pensar e produzir dança que leva em consideração o movimento artístico da época – o Romantismo – e a técnica de balé, que conta com uma expressão diferente no corpo: a verticalização. Essa verticalização do corpo aparece, em sua forma máxima, na técnica de balé que busca um corpo aparentemente etéreo e leve, sem peso, dançando sem esforço com a sapatilha de ponta, por meio da retificação da coluna, alongamento da musculatura, e outros aspectos físicos. As bailarinas passam a dançar na ponta dos pés para dar uma sensação de leveza e de “fuga” do mundo.

⁴³ Os primeiros esforços em documentar a dança não sistematizavam o movimento. Ao invés disso, listava-se uma sequência de passos (FOSTER, 2010, p.20).

⁴⁴ A tradução é nossa: “Os primeiros coreógrafos presumiram que suas contribuições para a documentação da dança seria melhor para preservá-la para as gerações subsequentes e, além disso, melhoraria o status da dança”.

⁴⁵ Neste trabalho não aprofundaremos debates acerca da notação em dança. Contudo, para maiores informações pode-se consultar: VALLE, Flávia Pilla do; TRINDADE, Ana Lígia. **A escrita da dança: um histórico da notação do movimento**. In: Movimento. Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 201-223, 2007.

Em contraposição ao racionalismo iluminista, abundante no século XVIII, esse movimento é marcado pela exaltação do “Sujeito Eu”, isto é, os artistas estão concentrados em si próprios, mas de forma a retratar o drama e as mazelas humanas – amores trágicos, ideais utópicos, seguidos por um desejo de escapismo. Esses ideais representados pelo movimento romântico aparecerão na dança. Eles aparecem no corpo através da verticalização do próprio, ligado a uma ideia de fuga do mundo (“sujo”) que estava marcado pela Revolução Industrial.

Susan Foster (2010, p.40) aponta que para Carlo Blasis (1797 – 1878) - bailarino, coreógrafo e teórico de dança italiano - coreografia era um processo que consistia em arrumar espacialmente determinada sequência de passos e não incluía a criação de passos novos. De acordo com este pensamento, o coreógrafo era aquele responsável por organizar a dança espacialmente, bem como estabelecer uma ordem para os passos serem dançados. Com o tempo, o termo acabou caindo em desuso e acabou sendo substituído por termos que o equivalessem. No século XX, passou a significar uma espécie de expressão individual através do movimento, mas também passou a designar a criação em dança (FOSTER, 2010, p.43).

A dança moderna, de certo modo, rejeita os termos e seus significados vindos da dança clássica, o balé, mas se apropria de alguns. É o caso de coreografia (que passa a designar a arte de fazer danças) e coreógrafo (que corresponde ao criador da dança, substituindo o mestre de ballet (VALLE; TRINDADE, 2007, p. 205).

Artistas como Isadora Duncan (1877-1927), Dóris Humphrey (1895-1958) e Ruth St Dennis (1879-1968), por exemplo, modificaram profundamente as estruturas artísticas de sua época, modificando assim a concepção de coreografia existente até o momento. A partir do século XX, surgiram coreografias que não pretendiam ser lineares ou seguir uma narrativa preestabelecida. (LUPINACCI; CORRÊA, 2015, p. 125)

Por volta da década de 1960, tanto o termo coreografia, quanto coreógrafo passaram por novas mudanças de significação, pois a própria dança estava se transformando, se adaptando à nova sociedade.

The choreography, as the outcome of the creative process, was seen as the property of an individual artist, not as an arrangement of steps that were shared amongst a community of practitioners, as in Feuillet's time, but rather, as a creation of both the movement and development through time⁴⁶ (FOSTER, 2010, p. 52).

Com o tempo, o termo *coreografia* começou a agregar significados outros que não apenas uma escrita da dança; ele pôde se mostrar, também, como estratégia e possibilidades da dança acontecer no palco. Na dança pós-moderna, “Especialmente com o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), a movimentação na dança passou a gerar novas possibilidades de execução” (LUPINACCI; CORRÊA, 2015, p. 125). Sendo assim, podemos entender essas novas maneiras de realização como novos meios de compor coreograficamente.

Um fator que deve ser levado em consideração ao falarmos sobre coreografia é a técnica. A técnica de dança prepara e treina o corpo do dançarino para executar um determinado tipo de movimento; cada técnica permite uma diferente organização corporal na relação espaço-tempo. Isto quer dizer que cada técnica, e cada corpo, possibilita distintas coreografias e formas de coreografar.

É interessante pensar que o balé se constitui a partir de uma técnica de dança – inicialmente transmitida através da oralidade e, depois, com o auxílio de livros publicados por teóricos da dança. Partindo deste princípio podemos pensar que há determinados tipos de corpos habilitados, através desta técnica, a dançar as obras de balé. Mas não apenas com a técnica de balé podemos pensar desta forma. Outras técnicas de dança – como a desenvolvida por Martha Graham, Merce Cunningham, Lester Horton, José Limon, entre outros – pressupõem que apenas os corpos que possuem estas técnicas, têm a habilidade de executar as obras compostas com seu uso.

⁴⁶ A tradução é nossa: “A coreografia foi, o que resultou do processo criativo, era visto como a propriedade de um artista individual, não como um arranjo de passos que foram compartilhadas entre uma comunidade de praticantes, como no tempo de Feuillet, mas sim, como uma criação de ambos o movimento e desenvolvimento através do tempo”.

2.1.2 - Pensando a coreografia na contemporaneidade

A historiadora estadunidense Susan Foster, em *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, afirma que o termo “coreografia” atualmente goza de uso generalizado como referente para uma estruturação de movimento, não necessariamente o movimento de seres humanos, ou dança. A coreografia pode estipular tanto os tipos de ações realizadas como sua conseqüente progressão (FOSTER, 2011). Ela continua explicando que

This variety of usages suggests that choreography has come to refer to a plan or orchestration of bodies in motion. (...) Choreography would seem to apply to the structuring of movement in highly diverse occasions, yet always where some kind of order is desired to regulate that movement (FOSTER, 2011, p. 15).⁴⁷

Podemos perceber como coreografia, em certa medida, tornou-se sinônimo de algo que está organizado ou sequenciado e, não necessariamente, significa dançado. Deste modo, a coreografia, além de ser sinônimo de dança, também se referia a uma dança que possuía uma determinada organização, uma seqüência.

Com o passar do tempo e devido aos novos usos que o termo coreografia recebeu, em se tratando de dança, passou a designar não apenas a execução ou criação de dança cênica, mas também passou a ser atribuído às danças criadas por artistas do meio musical – como a brasileira Anitta, ou a estadunidense Beyoncé. O termo manteve seu significado referente à dança, no sentido de ser o movimento do corpo no espaço; contudo, nesse sentido, passou a estar aliado à música também. Artistas da música têm usado a dança como um recurso para promover sua música, isto é, a dança está a serviço da música. Ainda nesse viés do entretenimento: programas como *Dança dos Famosos*⁴⁸ também chamam de “coreografia” as danças que produzem

⁴⁷ A tradução é nossa: “Esta variedade de usos sugere que coreografia tem vindo a referir-se a um plano ou orquestração dos corpos em movimento. (...) A coreografia parece aplicar-se à estruturação do movimento em ocasiões muito diversas, mas sempre onde algum tipo de ordem é desejada para regular esse movimento”.

⁴⁸ *Dança dos Famosos* é a versão brasileira do show de talentos britânico, *Strictly Come Dancing*, que é exibido anualmente pelo *Domingão do Faustão*. Várias celebridades competem por meio da dança de salão e outros gêneros (como *Funk* e *Hip Hop*). Eles se apresentam para uma banca geralmente composta por 5 jurados, onde 3 deles fazem parte do júri artístico e 2 do júri técnico. A plateia do programa e os telespectadores também podem votar, avaliando cada casal.

para a competição. Assim, este sinônimo de dança passou a designar não apenas a dança que é produzida para o palco de um teatro, mas também passou a indicar as danças que são realizadas fora do palco italiano – como as danças em videoclipes musicais e as danças realizadas em programas de auditório, para acompanhar a música cantada pelos artistas convidados.

Isso significa que coreografia, e coreógrafo também, não mais dão conta do que acontece na dança hoje, sendo ela cênica ou não. Nem sempre se usa essas palavras para designar ações de dança. Da mesma maneira que as palavras surgiram, elas não conseguem mais suprir a demanda dos fazeres e criações de dança na contemporaneidade.

Na dança contemporânea a coreografia assume novas configurações. Jenn Joy, em *The Choreographic* (2014) afirma que “choreography, etymologically the intertwining and movement, now becomes an intricate entanglement of relations, ‘a frame, a structure, a language’ inscribing a social and serial accumulation”⁴⁹. (JOY, 2014, p. 15) A essa relação pode-se acrescentar a existente com o público, pois, como vimos anteriormente, é para ele, também, que a obra é feita, uma vez que é ele quem fará conexões, proporá relações a partir do que vê em cena. A autora continua sua argumentação:

Contemporary dance discovers choreography as the polarizing performative and physical force that organizes the whole distribution of the sensible and of the political at the level of the play between incorporation and excorporation, between command and demand, between moving and writing⁵⁰. (JOY, 2014, p. 16)

Para além de uma sequência de passos organizada de um determinado modo cuja finalidade é entreter a nobreza e ser uma forma de capital político e social, na dança contemporânea a coreografia tornou-se uma forma de dialogar com o público das mais

⁴⁹ A tradução é nossa: A coreografia, etimologicamente o entrelaçamento e o movimento, torna-se agora um intrincado entrelaçamento de relações, "um quadro, uma estrutura, uma linguagem", inscrevendo uma acumulação social e serial.

⁵⁰ A tradução é nossa: A dança contemporânea descobre a coreografia como a força performativa e física polarizadora que organiza toda a distribuição do sensível e do político ao nível do jogo entre incorporação e excorporação, entre comando e demanda, entre movimento e escrita.

diversas formas, sobre os mais variados temas; coreografia é percebida como não apenas a organização de corpos e movimento em um espaço-tempo; ela continua sendo uma maneira de organizar o pensamento tanto sobre a própria dança como sobre o que lhe é externo.

Em 2007 a revista *Corpus*⁵¹ escolheu cerca de 50 pessoas envolvidas de alguma forma com dança (coreógrafos, bailarinos e pesquisadores) para responderem uma pergunta: “What is choreography?” (em português: “O que é coreografia?”). As respostas foram as mais variadas possíveis, desde textos de alguns parágrafos, de parágrafo único, passando por respostas de uma frase e até poemas. A maioria das respostas à essa pergunta tentou, de alguma maneira, explicar *coreografia* como a organização, ou o arranjo, de movimento de corpos, humanos ou não, em uma determinada relação espaço-tempo. Tentarei explicar melhor esse argumento a seguir.

O espetáculo é *The show must go on*⁵², do francês Jérôme Bel⁵³, em apresentação no Festival Panorama de Dança, em 24 de novembro de 2016. Com todas essas questões que trago neste trabalho borbulhando em minha mente, não pude deixar de assistir, e me deleitar com essa obra fantástica, pensando sobre elas. A obra tem início com o teatro todo escuro, são duas músicas em completa escuridão. Isso faz parte, é a obra; a obra já começou. Mais para frente, a ausência dos intérpretes acontece em mais duas músicas. Quando a luz acende e os intérpretes aparecem no palco, cada um possui um lugar no mesmo, mas conforme a música é introduzida, eles não possuem a mesma movimentação, apesar de estarem todos inseridos no mesmo espaço-tempo da obra. Em algumas das músicas os intérpretes até possuem uma movimentação semelhante, mas na maioria das músicas eles têm lugares demarcados no palco, mas sua movimentação não é, necessariamente, a mesma. Há até um momento em que, divididos em duos, trios, grupos, ou sozinhos, os intérpretes passam a ouvir músicas diferentes com fones de ouvidos, em seus aparelhos sonoros.

⁵¹ <http://www.corpusweb.net>

⁵² Jérôme Bel, França, 2001.

⁵³ Nascido em 1964, Jérôme Bel é um dançarino e coreógrafo contemporâneo francês, conhecido por obras como *Nom donné par l'auteur* (1994), *Le Dernier Spectacle* (1998) e *The Show Must Go On* (2001). (Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Bel)



The Show Must Go On (Rio de Janeiro, 2016). (Fonte: Site Festival Panorama, disponível em: <http://panoramafestival.com/2016/theshowmustgoon/> - acesso em 30/03/2017)

Mesmo em uma obra de dança contemporânea, como em *The show must go on*, vemos presentes o argumento de que coreografia é o movimento de corpos organizados em uma determinada relação espaço-tempo. Isto é, neste caso, a obra não é constituída por sequências de improvisações; a coreografia, mesmo na dança contemporânea, pode acontecer a partir da organização espacial e temporal da execução de determinados movimentos corporais. Com isso, quero dizer que a noção de coreografia como uma organização espacial – que foi apontado anteriormente – ainda pode ser vista na dança contemporânea. Contudo, não apenas isso; coreografia também é decisão, pensamento e trabalho⁵⁴. Isso significa que ainda hoje podemos aceitar este argumento, mas a ele devemos acrescentar outros elementos que podem nos dar uma visão mais ampla do que é a coreografia hoje.

Em *Agotar la danza*, André Lepecki aponta que se tem, historicamente, associado à produção de uma coreografia elementos como: uma sala fechada a presença de corpo(s) adequadamente disciplinado(s), bem como a disponibilidade desse(s) corpo(s) submeter(em)-se às ordens de mover(em)-se (LEPECKI, 2008). De fato,

⁵⁴ Explicarei melhor sobre isso no item 2.3 deste capítulo.

esses elementos são lugares comuns à produção coreográfica, porém, hoje, podemos pensar numa expansão desses elementos.

Na verdade, devemos ter em mente que, por estar inserida em um determinado tempo histórico e cultural, a produção de dança, hoje, pode se permitir ir além dos elementos apresentados por Lepecki. De acordo com seu pensamento, a coreografia está relacionada a uma presença-ausência do autor/coreógrafo; é graças à notação coreográfica que o bailarino bailará com o fantasma de seu mestre no refúgio de seu quarto, que, do contrário, estaria vazio. Conseqüentemente, as possibilidades criativas da coreografia devem ser pensadas de acordo com o atual contexto histórico-cultural. Assim, não mais uma sala fechada, corpos humanos se movendo disciplinarmente, por exemplo, podem ser considerados coreografia – ou dança. Hoje, por exemplo, podemos pensar em elementos como a *paragem* e a ausência de fluxo de movimento como dança, elementos que outrora não eram vistos como tal.

Ainda segundo André Lepecki (2008), estas concepções semânticas e afetivas no mais profundo da coreografia reafirmam que a aparição da dança teatral ocidental estava intimamente ligada a um afeto muito moderno: a percepção aflita da temporalidade do presente como uma constante, incessante desaparecimento do *agora*. Logo, a coreografia nasce como uma tecnologia especialmente capaz de responder ao projeto melancólico da modernidade e fomentá-lo. Seu impulso insiste em fixar a ausência na presença, dar lugar para que o dançante se una novamente àqueles que já se foram. Além disto, a aparição da coreografia está vinculada à percepção da relação do corpo em movimento com a temporalidade. A coreografia ativa a escrita no âmbito da dança para garantir que ao presente da dança se conceda um passado e, portanto, um futuro (LEPECKI, 2008).

2.2 - Coreógrafo

No século XVII, houve o fortalecimento de uma figura/profissional muito importante para a dança: o Mestre de Balé. Esse profissional era responsável por transmitir a técnica de balé aos estudantes e, também, por coreografar as obras que eram apresentadas ao público. Na atual concepção que possuímos sobre autor/autoria, ele era o autor das obras de dança. Quem fazia a coreografia – a transcrição dos passos

de dança, bem como suas sequências, para o papel – era o coreógrafo, que muitas vezes era o próprio mestre de balé. No decorrer do tempo, o coreógrafo começou a ser visto como alguém que detinha certo conhecimento para compor uma obra de dança.

Feuillet notation empowered 'choreographers', those with the ability to read and write the dances, to participate centrally in the circulation and sale of dances, to students eager to master the latest trends in physical accomplishment. Dances became authored for the first time. [...] the ephemeral dance could be collected and sold, secured by the permanence of its representation.⁵⁵
(FOSTER, 2010, p. 30)

Assim, podemos perceber como a notação se tornou um elemento importante quando falamos de coreografia. Ela permitiu que a dança passasse a ter um autor assegurado, e representado, por um, então, documento, que não apenas resguardava o direito do sujeito sobre determinada obra, mas protegia e passava o mesmo para as futuras gerações. Podemos dizer que é com o surgimento da notação de dança que os mestres de balé passam a viajar entre uma corte e outra levando suas criações e, conseqüentemente, isso proporciona reconhecimento autoral e gera uma economia da dança (FOSTER, 2010); uma vez que há circulação dessas obras, elas geram algum lucro para quem as concebe.

O sistema de notação em dança se tornou tão importante, no sentido autoral, que acabou gerando uma briga judicial entre Charles Louis Beauchamp⁵⁶ e Raoul Feuillet⁵⁷. Em *The Beauchamp Mystery: some fresh light on an old problem* (1947), Philip J. S. Richardson comenta a respeito da dúvida que muitos pesquisadores

⁵⁵ A tradução é nossa: A notação de Feuillet empoderou os 'coreógrafos', aqueles com a capacidade de ler e escrever as danças, para participar centralmente na circulação e venda de danças, para estudantes ávidos por dominar as últimas tendências da realização física. Dança passou a ter um autor pela primeira vez. (...) A dança efêmera poderia ser cobrada e vendida, garantida pela permanência de sua representação.

⁵⁶ Mais conhecido como Pierre Beauchamp, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (Versalhes, 30 de outubro de 1631 – Paris, fevereiro de 1705) foi um coreógrafo, bailarino e compositor da França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Ele foi um dos principais nomes, mesmo que inicialmente, na elaboração de uma codificação da dança clássica. Geralmente é creditado pela definição das 5 posições básicas do balé. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Beauchamp)

⁵⁷ Raoul-Auger Feuillet (1675 - 1710) Dançarino francês, mestre de dança e coreógrafo, cujo sistema de notação de dança foi publicado em sua *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* (1700). Trabalhando em Paris, colaborou com André Lorin, maestro da Real Academia de Dança. (A tradução é nossa. Original disponível em: <https://global.britannica.com/biography/Raoul-Auger-Feuillet>)

possuem sobre Beauchamp ter realmente publicado um livro com seus ensinamentos sobre dança e as cinco posições do balé clássico (posições tais que ele, geralmente, leva crédito de criação). A professora e pesquisadora de dança Beatriz Cerbino explica o acontecimento narrado por Richardson:

Em 28 de abril de 1704, entrou com uma petição, que acabou perdendo, assegurando que era o verdadeiro inventor do sistema de notação apresentado no livro de Feuillet, desenvolvido segundo ele anos antes a pedido do próprio Rei. Nesta petição, Beauchamp demandava que os direitos editoriais de Feuillet e de Andre Lorin, outro maître de ballet francês que também havia publicado uma notação de dança, fossem revogados e que ambos pagassem indenizações por usarem seu sistema de notação, já que, de acordo com Beauchamp, tanto Feuillet quanto Lorin, haviam copiado sua ideia. Em 28 de julho do mesmo ano, 1704, Beauchamp tentou novamente provar que Feuillet e Lorin estavam se apropriando da notação de sua autoria. (RICHARDSON, 1947, 351-354) E novamente não foi bem sucedido. (CERBINO, 2016, p. 02)

Ao trazer à tona tal episódio, a intenção é mostrar que desde logo que a dança começou a ser estruturada na forma de uma escrita isso, de certo modo, facilitou a circulação das obras de dança, gerando, assim, o que a pesquisadora Susan Foster chama de *economia da dança* (FOSTER, 2010). Foster acredita que é a partir da notação de Feuillet que se começa a pensar em uma autoria para a dança, justamente por conta da circulação. É com a circulação, não só dos criadores com suas danças, mas também das partituras assinadas pelos mesmos que se criava e fortalecia o nome de um coreógrafo; nomeava-se a autoria de uma obra de dança. Por outro lado, a possibilidade de autoria na dança é responsável pelo aceleração das transformações na dança, uma vez que há um mercado, uma economia da dança.

Nos séculos que se seguiram, especificamente no século XIX, como explicitado no item anterior, o coreógrafo passa a ser encarado como o criador de coreografias, de danças, não só o profissional responsável por transformar os movimentos em notação. Desta forma, podemos pensar nesta figura como o autor de danças.

Com o advento da modernidade na dança, um novo modo de pensar, criar e, principalmente, de dançar foi incorporado a esta arte. Na dança moderna ainda há,

também, a necessidade dessa figura intrínseca à organização corporal e espacial-corporal na dança.

Todavia, vamos percebendo que a necessidade em torno deste profissional acaba se perdendo. E é o que, em certa medida, acontece na dança contemporânea, o coreógrafo pode ser entendido, aqui, como uma espécie de guia, e não mais um professor ou criador com verdade absoluta. Aos poucos, a ideia de que apenas uma pessoa é a responsável por criar danças, por coreografar, se dilui. Segundo Susan Foster (2010, p.66) “The choreographer, no longer the visionary originator of a dance, or even its maker or director, became a person who assembled and presided over a collaboration”⁵⁸, e ainda: “[...] the choreographer was identified as the facilitator of the work being made”⁵⁹.

The choreographer was one who could synthesize the knowledge gained through the study of compositional craft with a unique, inspired vision, a process that replicated and reinforced the mandate for a dance to fuse personal and universal concerns⁶⁰ (FOSTER, 2010, p. 52).

Em *O coreógrafo como DJ* (1998), Helena Katz comenta que este profissional é “um misturador autoral de materiais pré-existentes”. (KATZ, 1998, p. 11) O movimento do corpo já existe, assim, o coreógrafo usa esse movimento de modo a reorganizá-lo, a dar-lhe um determinado sentido e estética ao construir uma obra. Além disso, “enquanto observador externo das experiências individuais para fins de composição, o coreógrafo seleciona os ingredientes nascidos neste processo e os adapta ao seu projeto”. (KATZ, 1998, p. 22) De acordo com este ponto de vista vemos que o coreógrafo é uma figura importante, contudo ele deve ser desmistificado como um artista gênio criador.

⁵⁸ A tradução é nossa: O coreógrafo não era mais o visionário de uma dança, ou até mesmo seu autor ou diretor, tornou-se a pessoa que montou e presidiu uma colaboração.

⁵⁹ A tradução é nossa: O coreógrafo foi identificado como o facilitador do trabalho que estava sendo feito.

⁶⁰ A tradução é nossa: O coreógrafo foi um dos que poderia sintetizar o conhecimento obtido através do estudo de ofício composicional com uma visão única, inspirada, um processo que replicou e reforçou o mandato para uma dança fundir preocupações pessoais e universais.

Deste modo, quando falamos de uma autoria em dança contemporânea, ela “resulta de ações compartilhadas. O sujeito da dança contemporânea performativa, portanto, se entende como autor de rearranjos do que é seu e também de outros tantos sujeitos” (SETENTA, 2008, p. 89).

Partindo deste ponto de vista, devemos atentar para o que a pesquisadora de dança Silvia Soter comenta em *A criação em dança* (2013):

Em grande parte da cena contemporânea de dança no contexto brasileiro, o intérprete não tem sido mais visto apenas como alguém que vai executar uma coreografia escrita por uma outra pessoa. Ele já nos aparece como um colaborador, alguém que irá nutrir esse processo [de criação em dança] com propostas, inquietações e respostas às provocações e estímulos do coreógrafo (...) (SOTER, 2013, p. 05-06)

Essa colocação nos auxilia a compreender que o coreógrafo é um profissional que facilita a criação em dança contemporânea; ele faz parte de uma equipe, não cria sozinho.

2.3 - Obra, dança e contemporaneidade

2.3.1 - Pensando a obra de dança na contemporaneidade

O dicionário Michaelis Online diz que por obra podemos entender: “**1** Coisa feita ou produzida por um agente. **2** Resultado de uma ação ou trabalho. **3** Ação, feito”.⁶¹ Não quero aqui definir o que seja uma obra, muito menos arte, contudo, essas três definições nos são preciosas para pensarmos nas possibilidades do que podemos considerar como uma obra de arte e, conseqüentemente, de dança. Elas são nosso ponto de partida no texto que se segue, juntamente com alguns conceitos expostos por Michel Guérin em “O que é uma obra?” (1995).

“Resultado de uma ação ou trabalho”; “Ação, feito”. Não podemos cair no engano de que a partir desta premissa podemos considerar “tudo” como obra, ou arte; nem todo

⁶¹ Michaelis Oline, <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=obra>, acesso em 06\12\15.

trabalho gera uma obra, mas toda obra é criada a partir de um trabalho. O trabalho faz parte da realização de uma obra de arte – “existe trabalho *na* obra; existe um trabalho *da* obra” (GUÉRIN, 1995, p. 24).

Contudo, cabe distinguir que o trabalho que confecciona a obra de arte difere do trabalho que não o faz. Guérin faz algumas considerações sobre o trabalho (que não gera obra, o trabalho pelo trabalho), ele afirma que está ligado à subsistência, “*esgota as forças humanas*” (o trabalho consome e é consumido), é regido pela lógica do consumo, possui uma dimensão obsessiva, uma vez que está condenado a não ter fim (trabalha-se para sobreviver). (GUÉRIN, 1995) Já o processo de trabalho que envolve a obra de arte está relacionado à uma intenção e/ou a uma decisão; “[...] o ato criador para realizar-se não deve gerar um produto inerte, puro reflexo do produtor, mas uma *potência de criação*” (GUÉRIN, 1995, p. 28-29). Sobre o trabalho *da* e *na* obra, Guérin expõe que este é alheio a submissão à lógica do consumo, está ligado à uma necessidade que se decide ser necessária. Enquanto o trabalho de subsistência é um meio da vida, o trabalho da obra é seu fim (GUÉRIN, 1995).

“Coisa feita ou produzida por um agente”. Há uma dualidade implícita quando nos referimos a este *agente*. A princípio pensamos na figura do artista, ou o que Michel Guérin chama de *mestre de obra*: “o artista identifica-se no curso e pelo próprio crescimento da obra; e a descoberta do ser tem como corolário imediato o conhecimento de si como mestre de obra” (GUÉRIN, 1995, p. 67). Por outro lado, se levarmos em consideração que Michel Foucault afirma que o autor, ou artista, tem como obrigação fazer com que sua obra circule e seja recebida – “*Criar é colocar uma existência para que ela seja fermentada*” (GUÉRIN, 1995, p. 45) –, também podemos pensar que este *agente* ao qual Guérin se refere tange o espectador/público. Isto é, a obra se torna tal a partir do momento em que se faz ser conhecida. Desta maneira podemos dizer que “a recepção não é pura receptividade, isto é, passividade. Pelo contrário, ela conspira para a constituição da obra” (GUÉRIN, 1995, p. 44). E mais: “a contemplação aumenta a obra, sustenta-se em sua autoridade ao confirmá-la” (GUÉRIN, 1995, p. 64); o público é parte importante do mundo artístico uma vez que é para ele que uma obra é colocada no mundo e que ele também faz uma obra ser propagada e possibilita que a mesma permaneça no mundo.

No item 2.1.2 deste capítulo falei que uma obra também era composta por decisão, pensamento e trabalho. Nos parágrafos que se seguem, tentarei explicar melhor os motivos que me levaram a esta conclusão.

Toda vez que falamos de arte, também falamos de um pensamento por detrás da obra. Deixe-me tentar explicar de forma mais clara: todos temos um parente ou amigo que quando vê uma obra de arte contemporânea (seja arte visual, cênica, etc.) – talvez por estar apegado à questão da representação, pouco presente na arte contemporânea – fala “ah, mas isso até meu sobrinho\irmão\filho\neto de 03\04\05\06 anos faz isso”. Ao que tentamos rebater dizendo que “não faz, isso é arte, é diferente”. Algumas vezes a discussão acaba aqui. Obviamente que há diferença, o artista imbui pensamento em sua obra – segundo Michel Guérin, “criar é saber que criamos” (GUÉRIN, 1995, p.63). A obra de arte é a forma que o artista se comunica com o mundo, é a maneira que ele escolheu de mostrar seu ponto de vista sobre algum aspecto da sua ou da nossa existência. Desta forma, para que isso aconteça, é preciso que haja um pensamento, acadêmico ou não, que corrobore a intenção criativa do artista e que dê suporte ao que ele deseja transmitir ao mundo.

No livro *O Que é Uma Obra?*, Michel Guérin (1995), faz o seguinte apontamento: “Se observarmos que a obra também procede de uma necessidade, é preciso prevenir de antemão a confusão: esta, perfeitamente heterogênea à vida e ao psiquismo do trabalho, concerne à ordem da decisão” (GUÉRIN, 1995, p. 25). Nesse sentido, criar uma obra significa executar um trabalho e tomar decisões referentes à obra (decisões de edição, de estética, dentre outras). Por isso, mesmo que haja cópias, uma obra nunca é igual a outra, uma vez que as decisões foram de ordens distintas. Ainda segundo Guérin, “criar é primeiramente introduzir perspectivas no tempo, articular a continuidade e a descontinuidade, o esquecimento e a reminiscência, a perda e o lucro, a morte e a vida” (GUÉRIN, 1995, p. 54); é desta forma que não há obras umas iguais às outras, cada artista cria conforme sua inserção em um determinado espaço tempo.

Sobre a *decisão* Guérin continua apontando que ela é inseparável do crescimento da obra, e, desta forma, a mesma se dá na obra, marcando sua singularidade e irreduzibilidade em relação à existência (GUÉRIN, 1995).

Guérin afirma, neste mesmo livro, que “toda obra é trabalho” (1995, p. 29). Contudo, no que concerne a esta questão, o trabalho da obra nunca é um trabalho forçado, como vimos, o trabalho da obra não tem como objetivo a subsistência, nem a vontade de suprir o consumo de bens materiais. Como dito anteriormente, o trabalho da obra diz respeito a uma decisão, se quer criar algo: “essa é a essência da obra: uma necessidade querida” (GUÉRIN, 1995, p. 31). Se quer fazer, não se precisa fazer, não se é obrigado a tal coisa.

Seguindo o pensamento foucaultiano apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, toda vez que uma obra é criada ela abre novas possibilidades de criação para outros artistas, mas também ela instaura um mundo. Isso significa que, ao ser criada, uma obra deixa marcas no mundo, ela deixa rastros (GUÉRIN, 1995). Nesse sentido, criar uma obra significa marcar o mundo com algo seu, deixar sua perspectiva sobre uma determinada questão. Marius Petipa⁶² deixou sua visão de mundo ao (re)criar *Lago dos Cisnes*⁶³, o mesmo aconteceu com Martha Graham ao criar *Lamentation*⁶⁴, com Merce Cunningham com *Points in Space*⁶⁵ e com Jérôme Bel com *The Last Performance*⁶⁶, e etc. Todos esses criadores de dança deixaram sua marca no mundo. Por meio de suas obras mostraram suas perspectivas de mundo, apresentaram suas opiniões sobre questões que envolviam não apenas a dança, se colocaram no mundo por meio de suas obras.

⁶² Marius Petipa (1818-1910) foi uma das figuras mais influentes do ballet clássico. Sua coreografia é a base das produções do The Royal Ballet de O Quebra-Nozes, A Bela Adormecida, Lago dos Cisnes, Giselle, Dom Quixote, La Bayadère e Coppélia, entre outros. (A tradução é nossa. Original disponível em: <http://www.roh.org.uk/people/marius-petipa>)

⁶³ O Lago dos Cisnes é um ballet romântico dividido em quatro atos do compositor russo Tchaikovsky e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer (primeira montagem). A sua estreia ocorreu no Teatro Bolshoi em Moscovo no dia 20 de fevereiro de 1877, sendo um fracasso não por causa da música, mas sim pela má interpretação da orquestra e dos bailarinos, assim como a coreografia e a cenografia. O balé foi remontado com coreografia de Marius Petipa em 1895. (Disponível em: <http://lojaanabotafogo.com.br/ballet-de-repertorio-o-lago-dos-cisnes/>)

⁶⁴ Lamentation é um solo de dança moderna coreografado por Martha Graham para a peça de piano de 1910 de Zoltán Kodály, op. 3, No. 2. (A tradução é nossa. Original disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_(ballet)))

⁶⁵ Points in Space (1986) consiste de incessantes idas e vindas, montagens e dispersões. Os dançarinos são sempre mantidos ocupados. No entanto, mesmo quando eles estão no seu mais movimentado, eles mantêm uma serenidade básica para que eles nunca aparecem assediados ou em pânico. E eles sempre conseguem preencher o espaço lindamente. (A tradução é nossa. Original disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/03/12/arts/dance-points-in-space-by-merce-cunningham.html>)

⁶⁶ No francês *Le Dernier Spectacle* (1998) é uma obra “para quatro bailarinos, incluindo o próprio Bel, no qual a questão da identidade se aprofunda ainda mais, com o coreógrafo citando cenicamente *Hamlet* e uma famosa coreografia da alemã Susanne Linke na busca por um diálogo com a política e a economia da representação via expedientes da performance” (NORA, 2016).

Conferindo um olhar contemporâneo às noções de coreografia e coreógrafo trabalhadas anteriormente, cabe ressaltar que não apenas socialmente, as palavras que designam coreógrafo e coreografia mudam, também, e talvez principalmente, *no corpo*. A transição entre significados (como escrever e criar a dança, por exemplo) é resultado, também, de uma transformação corporal; isto é, “[...] a dança se transforma na medida em que a expressão deste corpo vem se transformando no tempo” (LOPES, 2013, p. 80). As transformações no corpo e no significado dos conceitos que compõem a dança não ocorrem de maneira separada, essas mudanças ocorrem conjuntamente.

Lepecki cita o caso do coreógrafo francês Jérôme Bel em 2004, no Festival Internacional de Dança da Irlanda (*International Dance Festival – IDF*), uma obra do coreógrafo francês foi, posteriormente, julgada como não-dança por falta de elementos reconhecíveis desta arte. Ele fala ainda que na década de 1990 parte da coreografia estadunidense e europeia tentou desvincular a ideia de dança como movimento e fluxo (LEPECKI, 2008).

Comumente costumamos associar à dança elementos como fluxo de movimento, narração de uma história, movimentação organizada, linearidade, representação. Nesse sentido, devemos pensar que em muitas obras de dança contemporâneas esses elementos são apagados, ou esgotados. Assim, Lepecki afirma que “agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad”⁶⁷ (LEPECKI, 2008, p. 03). Significa esgotar a representação e qualquer aspecto que relembre a dança clássica ou moderna; em certa medida, também corresponde a esgotar esses elementos habitualmente relacionados à dança de modo que o movimento, e conseqüentemente o corpo, possa ser o agente principal na e da obra.

Por exemplo: *Orchesographie*, escrito por Thoinot Arbeau no século XVI, não é somente um tratado de dança, mas também um tratado social; uma forma de se comportar e se mover socialmente. Aprender a dançar significava entender e, ao mesmo tempo, praticar seu papel social, uma vez que a dança possuía uma função política.

⁶⁷ A tradução é nossa: “esgotar a dança é esgotar o emblema permanente da modernidade”.

Nesse sentido, à época de Arbeau, coreografia não significava apenas escrever, na superfície bidimensional do papel, ou no palco, danças, mas também assimilar a ordem social vigente através da mesma, bem como educar o corpo de quem dança para as formalidades sociais. De forma semelhante, ser coreógrafo não dizia respeito apenas a escrever as danças, mas também ser responsável, de certa maneira, por organizar os papéis sociais dos nobres; a dança correspondia à instauração de uma ordem social, que também era artística. Portanto, quando apontamos que os significados de coreografia e coreógrafo mudam socialmente está implícito que esses significados e construções também mudam no corpo de quem dança e de quem faz/pensa a dança.

2.3.2 - Dança e dramaturgia

O pesquisador francês Michel Bernard, em *Da corporeidade como “anticorpo”* (2001), comenta que o corpo não é universal, na medida que cada sujeito experiencia o mundo de uma forma e, conseqüentemente, o corpo absorve essas maneiras de experienciar o mundo; o corpo se apropria dessas vivências.

Bernard (2001) fala de uma corporeidade dinâmica, um corpo poroso que é atravessado por vetores que passam na história do sujeito e o transformam. Essa corporeidade é sujeita a sensações diversas e é através delas que o corpo absorve o mundo ao seu redor. O corpo processa as informações recebidas através das sensações e lhes dá forma.

Desta maneira, como podemos pensar em unidade em uma obra de dança, uma vez que há corpos e maneiras de se mover tão diferentes? Podemos dizer que uma das maneiras é através do uso da *dramaturgia*.

Pensando contemporaneamente sobre a dança cênica ocidental, há um elemento que tem ganhado destaque ao longo dos anos, a *dramaturgia*. Como prática e conceito, a dramaturgia surgiu a partir do trabalho realizado por Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781)⁶⁸ e, particularmente, seus escritos críticos sobre teatro (ERIKSEN, 2001). Por

⁶⁸ Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz, Saxônia 22 de janeiro de 1729 — Braunschweig 15 de fevereiro de 1781) foi um poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado um dos maiores representantes do Iluminismo, conhecido também por sua crítica ao anti-semitismo e defesa do livre pensamento e tolerância religiosa. Suas peças e seus escritos teóricos exerceram uma

outro lado, o relacionamento entre dança e dramaturgia, pela maioria dos relatos, se origina com a bem conhecida colaboração, de início a meados dos anos de 1980, entre a coreógrafa Pina Bausch e o dramaturgo Raimund Hoghe (DELAHUNTA, 2000).

A dramaturgia está comumente relacionada a um texto escrito, ou a um conjunto de obras, isto é, “frequentemente, entende-se por dramaturgia dispositivos teatrais que remetem à existência de personagens, ficcionais ou não, e à construção de enredos, lineares ou não” (DÓRIA, 2016, p. 194). Contudo, ela diz respeito às ideias e escolhas que dão sentido ao trabalho de um autor, é ela quem dá o desenho da obra. Desta maneira, podemos perceber a dramaturgia como o elemento que se relaciona com o sentido do espetáculo, da produção como um todo e do corpo do bailarino. Entretanto, DeLahunta (2010) comenta que o papel do dramaturgista de dança, decididamente, não é o de prover uma interpretação ou explicação da dança para o público, como acontece com o papel do dramaturgo no teatro; na dança, a dramaturgia diz respeito a escolhas que auxiliam na produção de sentido e unicidade da obra.

Na história da dança, quando ela se desvincilha do teatro e da ópera, ela se desvincula da palavra. Nesse sentido, a dança é preenchida com movimento. Em certa medida, passa-se a ter a obrigação de se mover; logo, cria-se um corpo obrigado a se mover para que dê conta da representatividade.

Um dos primeiros pensadores de dança a falar sobre isso e propor algo, mesmo que ainda não possuísse o nome de dramaturgia é Jean-Georges Noverre⁶⁹. Ele propõe um *balé de ação* onde a palavra (texto falado) não fosse mais necessária para explicar a ação cênica que ocorria no palco. Isto é, a dança deveria contar uma história através do movimento do corpo, onde o bailarino deveria possuir uma capacidade interpretativa. Para atingir esse objetivo, ele sugere o uso de pantomima. De acordo com Noverre o corpo precisa dar conta de produzir sentido para a dança.

influência decisiva no desenvolvimento da Literatura Alemã moderna, da qual é considerado fundador. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gotthold_Ephraim_Lessing)

⁶⁹ Jean-Georges Noverre (1727- 1810), destacou-se como coreógrafo francês cujo tratado revolucionário, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) provocou grandes reformas na produção de balé, enfatizando a importância da motivação dramática, que ele chamou de *ballet d'action*. (A tradução é nossa. Original disponível em: <https://global.britannica.com/biography/Jean-Georges-Noverre>)

Em princípio, podemos pensar em duas linhas dramáticas quando falamos de dança: uma que ocorre na elaboração da obra, e, portanto, é anterior a obra; outra que acontece durante o processo de construção da obra. A dramaturgia anterior a obra (pré)para uma formatação para a obra que vai surgir (por exemplo: se define, previamente, o tipo de corpo que se pretende para a obra. Por outro lado, na dramaturgia que ocorre no processo, o corpo desejado se forma a partir do próprio processo, a partir do erro (que acontece nos ensaios): “ a dramaturgia como prática errante descobre que é o trabalho que está por vir que possui sua própria força autoral” (LEPECKI, 2015, p. 60).

Podemos pensar, também em uma dramaturgia *no* corpo, visto que é no corpo do performer que o sentido brota. Por esse ponto de vista, ela desenrola-se da seguinte maneira: antes de qualquer ensaio, o dramaturgo age procurando qual o sentido que dará a obra; o sentido é construído ao longo do processo de criação e, conseqüentemente, o corpo que dará esse sentido também se constrói neste processo; o sentido só é encontrado quando o trabalho está pronto. Na dança a dramaturgia está centralizada no corpo, uma vez que ela mesmo o designou como sendo o principal lugar de onde o sentido emerge (LEONARDELLI, 2011).

É importante pensarmos em como a dramaturgia pode estar presente nos mais variados gêneros de dança. Mesmo com Merce Cunningham, por exemplo, apontado como um divisor de águas entre modernidade e pós-modernidade na dança, ainda é possível perceber a dramaturgia; ela existe mesmo que, em suas obras, haja ausência de relação entre música e movimento, por exemplo.

De outro modo, quando falamos de uma construção de corpo na dança, ela acontece através de uma técnica (como já falado no capítulo anterior), mas também através de uma dramaturgia da dança e do corpo. Isso efetua-se em prol de uma necessidade de um corpo específico, que se torna uma escolha dramática. Esse corpo construído dramaturgicamente atende não apenas à obra, mas também ao próprio corpo.

Em comum a diferentes formatos de construção dramática, em dança, está o corpo e a dramaturgia corporal e do movimento, que se delineia junto às

outras relações estabelecidas, ou não, em um estudo de composição. O que significa dizer que a ideia de dramaturgia da dança não envolve apenas o corpo, mas, também, as correlações que circundam e compõem o todo de uma peça ou trabalho artístico (VELLOSO, 2010, p. 192).

Logo, a dramaturgia do corpo pode auxiliar na construção da obra, pois ela “abarca o movimento que se instala no mesmo durante o processo de investigação e estudo dessas correlações” (VELLOSO, 2010, p. 192). Por outro lado, “a dramaturgia de um corpo permite analisar como o artista se relaciona com aquilo que cria ou reproduz e com o lugar onde põe sua dança” (VELLOSO, 2010, p. 193).

Em suma, “a dramaturgia está relacionada com as escolhas que podem ser intuitivas ou racionais, lógicas ou aleatórias. São escolhas, muitas vezes, não visíveis ao público, mas que, nem por isso, deixam de existir e de compor o espetáculo” (DÓRIA, 2016, p. 196). Velloso corrobora este pensamento:

O processo de escolha permeia o tempo todo um processo de investigação dramática. Há um campo de possibilidades existente onde algumas dessas possibilidades se tornarão mais coerentes do que outras para serem selecionadas. Onde, dependendo do recorte delimitado por um conjunto de circunstâncias, outras possibilidades nem serão acessadas (VELLOSO, 2010, p. 193).

Através dessas escolhas, Janez Jansa (2010) comenta que podemos, em certa medida, pensar a dramaturgia na performance contemporânea como aquele elemento que pode preencher os “espaços vazios” existente na estrutura das artes performáticas.

Dória comenta sobre a existência de três tipos de dramaturgia: a descritiva que “pressupõe uma dramaturgia que faz referência a trabalhos ficcionais ou não, cujas narrativas preveem a existência de um enredo, com uma situação dramática, e que possui personagens e situações específicas” (DÓRIA, 2016, p. 198); a dramaturgia evocativa, que se refere a uma “leitura poética, ou ficcional, abre espaço e promove a emergência de aspectos metafóricos expressivos provenientes não somente de leituras de textos escritos, mas da leitura dos mais diversos estímulos” (DÓRIA, 2016,

p. 199-200); e a chamada dramaturgia da presença, na qual a autora se apoia na *Cultura da Presença* de Gumbrecht, afirmando que “tal eixo está associado a uma ruptura total com noções pré-estabelecidas de corpo, de tempo, de espaço e de intencionalidade” (DÓRIA, 2016, p. 203).

Desta forma, o dramaturgista não é alguém que possui uma visão externa ao trabalho, ao invés disso, o dramaturgista é próximo ao trabalho, envolvido não só com o material produzido, mas também com a vida do processo, os agentes envolvidos no mesmo, e assim por diante (BAUER, 2015).

A dramaturge for me is not an outside eye; he or she somebody who is deeply involved in the work of creation. The second role of the dramaturge is as the editor of the program; you must somehow communicate about the art work, so you have a dramaturge who does this work because he is trained in writing or conceptualizing and so on.(...) The third idea of the dramaturge is as the intellectual in the company, which is to say, artists basically don't know what they are doing, so someone who “knows”, can come and explain it to them (JANSA, 2010, p. 01-02)⁷⁰.

Todavia, cabe dizer que o trabalho do dramaturgista varia de acordo com a necessidade da obra e também da companhia; cada artista decide a maneira que o dramaturgista estará inserido na obra, uns podem se aprofundar mais, outros podem se estabelecer mais na superfície. Vale ressaltar mais uma vez, o dramaturgista não é alguém de fora; ele pode, por exemplo, ser um observador que faz comentários e auxilia na criação, mas ele não é alguém externo à obra.

Portanto, em certa medida, podemos dizer que o trabalho dramaturgista, em ampla escala, consiste em como uma obra de arte, que é viva e ao mesmo tempo efêmera, lida com os regimes do visível e do invisível (JANSA, 2010); do visível em relação ao que aparece no palco para o público, e do invisível em relação ao trabalho realizado fora dele, ao processo de criação.

⁷⁰ A tradução é nossa: “Um dramaturgo para mim não é um olho externo; Ele ou ela é alguém que está profundamente envolvido na obra da criação. O segundo papel do dramaturgo é como editor do programa; Você deve de alguma forma se comunicar sobre o trabalho de arte, então você tem um dramaturgo que faz este trabalho, porque ele é treinado na escrita ou conceptualização e assim por diante. (...) A terceira idéia do dramaturgo é como o intelectual na companhia, isto é, os artistas basicamente não sabem o que estão fazendo, para que alguém que “sabe”, pode vir e explicar-lhes”.

Capítulo 3 - Remontagem em dança

“If a work of choreography leaves anything more than traces or fragments behind in memory, then it is not danced choreography. The materiality of dance is inextricably bound up with its own immaterial dimension”⁷¹
(DELAHUNTA; SHAW, p. 53, 2006).

A ideia deste capítulo, na verdade deste trabalho como um todo, não é apresentar soluções, pelo contrário, é apresentar caminhos de reflexão para pensarmos a questão da remontagem e da autoria na dança contemporânea. Algumas das questões são: Para que serve uma remontagem? Qual sua importância? O que se remonta, os passos ou a ideia? Na remontagem, o que faz com que a obra ainda seja *ela*? O que ainda permanece do autor?

A princípio cabe dizer que remontar, refazer, recriar, releitura, em certa medida, possuem o mesmo propósito: visitar uma obra passada de maneira a trazê-la de volta ao palco; mas seus produtos finais podem ser diferentes. Deste modo, há diferentes termos que são utilizados quando falamos de remontagem e cada um deles pode possuir um produto final distinto.

Remontar pode significar montar novamente uma obra procurando ser fiel à sua “originalidade”. *Refazer* é criar um trabalho baseado em outro já existente, utilizando elementos presentes na primeira montagem e introduzindo novos elementos. *Releitura* quer dizer que um trabalho já existente ganhará uma roupagem nova, fazer uma nova leitura, isto é, preserva-se a ideia, mas modifica-se o conteúdo, por exemplo⁷². Um *revival* é feito pelo próprio coreógrafo que criou a obra, e com o passar do tempo, ele pode fazer várias versões da obra. Uma *reconstrução* é feita por outra

⁷¹ A tradução é nossa: “Se um trabalho coreográfico deixa algo mais do que vestígios ou fragmentos na memória, então não é coreografia dançada. A materialidade da dança está inextricavelmente ligada à sua própria dimensão imaterial”.

⁷² Um exemplo de releitura em dança é o *Swan Lake* (1995) do coreógrafo inglês Matthew Bourne. Esta obra baseia-se no balé romântico homônimo utilizando a música composta por Tchaikovsky e as linhas gerais da trama, contudo, nesta obra, o enredo do balé gira em torno de um jovem príncipe herdeiro, sua mãe distante, e seu desejo de liberdade, representado por um cisne.

pessoa que pesquisa\pesquisou a evidência histórica da obra. Uma *recriação* objetiva capturar o espírito do trabalho, seus detalhes podem ser pensados de modo diferentes do original (COHEN, 1992). Assim, valor, propósito, volume, contexto, forma de remontagem são alguns dos fatores que determinam o produto final da remontagem.

De certo modo, podemos pensar que cada um dos outros termos são instâncias menores dentro de uma instância maior, que é a remontagem. Por exemplo: quando o coreógrafo que criou a obra decide remontá-la, o trabalho se instaura na ordem do “refazer”, pois trata-se de um momento de refletir sobre o trabalho.

Se, em certa medida, a remontagem pertence à memória; ao remontar um trabalho, determinado criador faz utiliza um passado usável, faz-se uso das memórias que determinada obra possui e reverberou ao longo do tempo; acessa-se o passado da obra. Sob outra perspectiva, a obra remontada também pode ser acessada através do processo de criação, pois quando uma obra é remontada novos esforços e escolhas são feitos para que ela aconteça.

Por outro lado, Helen Thomas (2004) comenta a visão de Ann Hutchinson Guest (2000): segundo esta autora uma reconstrução envolve a "construção de uma obra de novo" a partir de uma ampla gama de "fontes" e informações, com a intenção chegar o mais perto possível do original. Eles pretendem assegurar que a reconstrução seja um fac-símile razoável do original. Já a recriação é baseada em uma ideia ou uma história de um balé (ou dança), que foi perdido na névoa do tempo. A recriação pode envolver o uso da música original ou ideia (THOMAS, 2004).

Linda Caruso Haviland, em *Repetition Island: Some thoughts on Restaging, Reconstruction, Reenactment, Re-performance, Re-presentation an Reconstruction in dance* (2013), comenta ainda sobre outros dois termos: reinvenção e reencenação. No primeiro, os motivos, o impacto, os efeitos da dança passada podem até gerar diferentes passos; novos passos que, no entanto, transmitem o significado da dança. A dança resultante pode não parecer a dança original em termos de passos e gestos, mas terá o mesmo impacto qualitativo e o mesmo sentido profundo da experiência original (HAVILAND, 2013). No segundo a proposta não é consertar um trabalho

passado, mas em vez disso, liberar e atualizar um trabalho de muitas possibilidades (virtuais) que a instanciação originária do trabalho manteve em reserva (HAVILAND, 2013).

Apontar essas diferentes terminologias que são abrangidas pela remontagem se torna necessário na medida em que, desta maneira, podemos perceber que há diversas maneiras de pensarmos nesta questão.

(...) there are different terms used to speak about the activity of taking dances out of the shadows of time and putting them on the stage. (...) it should be evident that behind almost every discussion of reconstruction, revival, and so on, are assumptions (implicit and explicit) regarding authenticity, reproducibility and interpretivity⁷³ (THOMAS, p. 39, 2004).

Ou seja, a própria discussão sobre remontagem de obras de dança contemporânea põe em xeque discussões outras. A de nosso interesse neste trabalho é relacionada à autoria (que debateremos mais adiante).

Apesar de a remontagem ser uma ferramenta interessante para a história e memória da dança, seja uma forma de manter viva esta linguagem, é interessante levarmos em consideração que a remontagem deve fazer sentido, deve ter um significado, seja para quem monta, seja para o público. Levanto esta questão pois o momento histórico, ou temporal, no qual a remontagem acontece é um outro que não o da primeira montagem; pode ser, também, um outro espaço. Logo, o público pode ser tanto o mesmo - atravessado por circunstâncias sociais diferentes da primeira montagem -, como pode ser outro - com uma bagagem cultural ainda mais diferenciada.

Muitos falam sobre os efeitos forjados pelas mudanças cultural, social e política. Cinquenta anos após a estreia, um público percebe a mesma coreografia de forma diferente. A reconstrução deve ser algo que faça sentido para nós, hoje. Os movimentos idênticos podem não fazer sentido para um público contemporâneo,

⁷³ A tradução é nossa: "(...) há diferentes termos usados para falar sobre a atividade de tirar danças das sombras do tempo e colocá-las no palco. (...) deve ser evidente que, por trás de quase todas as discussões sobre a reconstrução, o revival e assim por diante, estão as suposições (implícitas e explícitas) relativas à autenticidade, reprodutibilidade e interpretação".

ainda assim a dança deve incorporar os princípios que determinaram os movimentos da montagem original (COHEN, 1992).

3.1 - Remontagem e Repertório em dança

Em *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, Helen Thomas (2004) aponta algumas questões que nos farão entender melhor a remontagem. A princípio ela afirma que “since the mid-1980s, we have witnessed an increasing concern to reconstruct and preserve dances from the early American modern dance era in particular, and early twentieth-century modern ballet” (COPELAND, 1994 *apud* THOMAS, p. 32, 2004)⁷⁴. Assim, podemos perceber que a busca por remontar espetáculos de dança é algo que pertence a um passado recente e que vem perdurando como uma forma de preservação dessas danças.

Logo, a remontagem⁷⁵ de espetáculos passados tem se tornado hábito nas companhias de dança contemporânea que possuem algum tempo considerável de carreira. As obras que foram apresentadas outrora fazem parte da história da companhia e dos intérpretes-criadores e coreógrafos que passaram por ela, transformando-se, desta maneira em repertório da mesma.

Thomas (2004) dá seguimento ao texto questionando o porquê de remontar danças passadas; ao que ela afirma que a resposta para esta questão está na perspectiva de que os estudiosos de dança costumam se referir à natureza efêmera da dança e a necessidade de pesquisar um passado útil sobre o qual se possa construir uma substantiva tradição tangível.

Dance, as a performance art, unlike fine art or literature, does not leave behind it material objects, which remain ‘relatively’ stable in the sense that they can be touched, felt or looked at in their context. Rather, dance, according to Marcia

⁷⁴ A tradução é nossa: “Desde meados da década de 1980, assistimos a uma preocupação crescente em reconstruir e preservar as danças da era da dança moderna americana, em particular, e do balé moderno do início do século XX”.

⁷⁵ Na língua inglesa há muitos termos para o que chamo de remontagem (*remake, reconstruction, revival, restage, reenact*). Com a finalidade de evitar confusão com essa quantidade de termos e sabendo que cada um deles pode conter sua própria especificidade, opto por utilizar remontagem, mesmo quando precisar, futuramente, traduzir algum dos termos citados.

Siegel (1968: 1) 'is an event that disappears in the very act of materializing' (THOMAS, p. 33, 2004)⁷⁶.

A partir desta colocação de Helen Thomas podemos notar que a remontagem se torna necessária pois a dança não se propõe a produzir algo que seja palpável; uma vez que a dança não possui materialidade como outras linguagens artísticas a possuem, remontagem, então, se torna um mecanismo para acionar esse passado da dança e trazê-lo para o presente.

Em outro ponto, Thomas comenta que não é de surpreender, então, que a história da dança seja geralmente vista como uma história de danças "perdidas". Uma das razões positivistas oferecidas para a reconstrução de danças passadas é a de preencher os "espaços em branco" da "estória" da dança oferece uma imagem mais inclusiva e, portanto, mais verdadeira da história da dança (THOMAS, 2004). Isto é, a remontagem tornou-se um mecanismo que auxilia na construção de um pensamento voltado para a história da dança, uma vez que esta linguagem artística não fornece um produto tangível. Mais ainda: os defensores da reconstrução/preservação da dança muitas vezes racionalizam o empreendimento com o fundamento de que ele oferece a possibilidade de um tipo de permanência a esta forma efêmera, que por sua vez irá facilitar um ciclo contínuo de reprodução cultural e talvez melhorar status inferior que tradicionalmente a dança possui enquanto uma forma de arte (THOMAS, 2004).

De forma geral, podemos compreender *repertório* como o conjunto de obras que foram encenadas na trajetória de determinada companhia de dança. Assim, para exemplificar, podemos dizer que *As Canções Que Você Dançou Pra Mim* (2011) faz parte do repertório de obras da Focus Cia. de Dança⁷⁷, da mesma maneira que

⁷⁶ A tradução é nossa: "Dança, como uma arte de performance, ao contrário das belas artes ou literatura, não deixa atrás de si os objetos materiais, que permanecem "relativamente" estáveis no sentido de que eles podem ser tocados, sentidos ou olhados em seu contexto. Em vez disso, a dança, de acordo com Marcia Siegel (1968:1) 'é um evento que desaparece no próprio ato de materializar'".

⁷⁷ "A Focus Cia. de Dança, dirigida e coreografada por Alex Neoral é hoje uma das mais atuantes companhias de dança carioca. Entre 2010 e 2011, a cia. se apresentou em 32 cidades francesas destacando a aclamada Bienal da Dança de Lyon em setembro de 2010. No exterior já levou sua arte também para Portugal, Itália, Alemanha e Panamá e no Brasil, para quase 60 cidades, entre capitais e cidades do interior. Em 2007 e 2008 seus trabalhos foram indicados entre os melhores do ano pelo Caderno B, do Jornal do Brasil. E em 2011 o trabalho "As canções que você dançou pra mim" foi eleito entre os 10 melhores pelo Jornal O Globo, e em 2012 pelo Guia da Folha de São Paulo, sendo um dos

Pororoca (2009) integra o repertório da Lia Rodrigues Companhia de Danças⁷⁸ e como *Jogo de Damas* (2013) pertence ao repertório da Esther Weitzman Companhia de Dança⁷⁹. Esses criadores e companhias foram escolhidos para serem entrevistados – entrevistas encontram-se nos apêndices deste trabalho - por conta de seu modo único de fazer e pensar a dança. Esther Weitzman possui uma escrita coreográfica única, Alex Neoral (Focus Cia de Dança) tem um jeito muito particular de pensar a construção da dança no palco e a Lia Rodrigues pensa e faz uma dança muito ligada à ideia de performance.



Fotografia da obra *Jogo de Damas* (2013) (Fonte: <http://www.estherweitzman.com/jogo-de-damas/>, acesso em 05/04/2017)

3 melhores pela originalidade e simplicidade na opinião do júri especialista. Atualmente a Cia. é patrocinada pela Petrobras”. (Disponível em: <https://www.focusciadedanca.com/a-focus>, acesso em 30/03/2017)

⁷⁸ “Fundada em 1990 , no Rio de Janeiro. Estimular a reflexão, proporcionar espaços de debate, sensibilizar outros indivíduos para as questões da arte contemporânea, gerar encontros intelectuais e afetivos, além de apoiar e investir na formação e informação de novas platéias são algumas das ações que a Companhia vem desenvolvendo há 26 anos. A Companhia se mantém em atividade durante todo o ano, com aulas, ensaios do repertório e trabalho de pesquisa e criação, sempre em colaboração com os artistas-bailarinos”. (Disponível em: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-2/index.html>, acesso em 30/03/2017)

⁷⁹ Com quase 20 anos de história, “a Esther Weitzan Cia. de Dança tem o objetivo de montar o espaço, criando volume e densidade continuamente, usando o tempo como um organizador de inúmeras e amplas possibilidades. Fazendo uso do peso do corpo, e ao mesmo tempo de sua leveza e de todo o jogo de oposições que nasce dessa relação contrastante, a Esther Weitzman Cia. de Dança apresenta um binômio trabalhado com rara competência, explorando as relações que o corpo é capaz de estabelecer com o solo e a gravidade. Dessa montagem coreográfica surge também uma rara combinação entre dança e silêncio, onde os sons explorados são aqueles gerados pelo movimento do corpo e o choque com o solo, o que faz com a música seja dispensada. Essa construção gera um corpo forte, que fala por si só, dispensando textos falados ou escritos, transformando o corpo em algo que pode ser lido, ou seja, em seu próprio texto, através dos gestos e movimentos que são feitos”. (Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Esther_Weitzman_Companhia_de_Dan%C3%A7a, acesso em 30/03/2017)

Seguindo a etimologia da palavra: “*repertório*: do latim *repertorium* - lista inventário. De *reperire* - descobrir, obter, conseguir: formado por *re* - intensivo, e *parire* - forma arcaica de *paerere* - produzir, trazer à luz” (MAGALHÃES, 2013, p. 30). Em certa instância, podemos dizer que o repertório pertence à esfera da intangibilidade onde, nesse caso, a remontagem de uma obra de dança diz respeito à transmissão de uma, em certa medida, efemeridade.

3.1.1 - Alguns exemplos de balé de repertório

Em seus áureos tempos, o balé produziu inúmeras obras que, ainda hoje, são remontadas e circulam com companhias de balé pelo mundo todo. Parte da história ocidental da dança, muitas dessas obras tornaram-se clássicos, como *La Sylphide*⁸⁰ (1841), *Giselle* (1841)⁸¹, *O Lago dos Cisnes* (1895)⁸² e tantos outros. A essas obras tão conhecidas da cultura ocidental e que circulam o mundo todo com diferentes companhias de balé, chamamos *balés de repertório* por serem reencenadas inúmeras ao longo do tempo e também devido a sua importância histórica e artística e pelo tempo que foram produzidas.

⁸⁰ “Apresentada em 1832 na Ópera Nacional de Paris, é um balé de dois atos com coreografia de Filippo Taglioni, pai de Marie Taglioni. Este balé, com música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, se passa em algum lugar da Escócia. Um escocês se apaixona por uma sílfide, mas depois cai nas mãos de uma feiticeira, que o entrega um xale mágico e pede que ele o amarre na cintura da sílfide, porém ela morre. Marie Taglioni foi a primeira bailarina a dançar este balé, pois seu pai coreografou-o especialmente para ela. Ao vê-la dançar, o grande poeta francês Théophile Gauthier, disse que ela era “tão sublime e tão grande como Lamartine e Byron”, os dois grandes poetas do Romantismo. Os figurinos são os famosos tutus românticos, com asinhas de prata na altura acima da cintura”. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Sylphide, acesso em 04/04/2017)

⁸¹ “Dançado ao som de músicas familiares pelo balé francês e compositor de ópera Adolphe Adam, é balé da Era Romântica primeiro dançado em Paris em 1841. É um dos poucos balés dessa tradição que ainda apresentado nos palcos, dançado em tutu romântico (saias de bailarina na altura da panturrilha). No primeiro ato, a aldeã Giselle está apaixonada por Albrecht, um nobre disfarçado de camponês. Quando Giselle descobre a fraude, ela fica inconsolável e morre. No segundo ato, o amor eterno de Giselle por Albrecht, que vem a noite visitar seu túmulo, o salva de ter seu espírito vital tomado pelos willis espectrais, os fantasmas vampíricos de garotas noivas que morreram antes do dia do seu casamento, e sua rainha. Sempre que um homem se aproxima, elas obrigam-no a dançar até a morte. Giselle dança no lugar de Albrecht e, dessa forma, impede que ele chegue à exaustão, quebrando o encanto das willis. No final, ela o perdoo”. (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Giselle_\(bal%C3%A9\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Giselle_(bal%C3%A9)), acesso em 04/04/2017)

⁸² “É um balé romântico em quatro atos do compositor russo Tchaikovsky e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer e coreografia de Julius Reisinger. A sua estreia ocorreu no Teatro Bolshoi em Moscou no dia 4 de março de 1877”, mas não foi bem recebido pelo público. Tendo uma nova versão sendo montada em 1895 com coreografia de Marius Petipa, Atos 1 e 3, Lev Ivanov, Atos 2 e 4. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Lago_dos_Cisnes, acesso em: 04/04/2017)

As remontagens acontecem buscando a maior proximidade com a “obra original” (a primeira montagem), mas sempre, de alguma forma, adaptando para a realidade da companhia, seja pela formação dos profissionais (há escolas de balé diferentes e cada uma - inglesa, francesa, russa, cubana - possui peculiaridade em relação às outras), as habilidades técnicas dos mesmos, ou por uma questão prática, como encurtar a coreografia por um impasse de tempo, por exemplo.

Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, é interessante considerar que o balé é constituído por uma técnica de corpo muito específica, para corpos muito particulares. Quando se remonta uma obra de balé, muitas vezes, faz-se uso de uma partitura coreográfica (quando se tem acesso a este material), ou de instruções que foram passadas de geração a geração (principalmente através da oralidade). A remontagem é produzida de forma a tentar chegar o mais perto possível da “obra original”.

Nesse sentido, podemos pensar que a rigorosa técnica do balé auxilia na preparação dos corpos para que eles possam chegar no movimento a ser “copiado” da obra será remontada. Isto é, a técnica torna-se o suporte necessário para que o bailarino atinja o movimento esperado na remontagem de uma obra de balé.

Deste modo, quando uma obra de balé de repertório é remontada, espera-se desta obra que ela seja o mais fiel possível à sua primeira montagem, uma vez que, neste caso, podemos pensar na remontagem como manutenção de um fazer e, também, de uma história; remontar um balé é uma maneira de preservá-lo para as futuras gerações.

3.1.2 – Alguns exemplos da dança moderna

Em *Can Modern Dance Be Preserved?* (2009), Arthur Lubow esboça que a dança acontece no momento - de interação da obra com o público - e ela evapora a cada apresentação. Ao contrário do teatro e da música, que também se desdobram no tempo, a dança não é ditada por um roteiro⁸³ ou uma partitura escrita. Embora os coreógrafos possam esboçar um trabalho para si com notas, a dança ainda é

⁸³ Como vimos no capítulo anterior, a partitura/notação de dança é uma possibilidade, mas não é algo comumente utilizado pelas companhias.

ensinada, principalmente, de um dançarino para outro, “corpo a corpo”, como diz o ditado, a forma como as artes foram transmitidas em culturas antigas (LUBOW, 2009).

Lubow toca em um ponto interessante e que faz muitos pesquisadores de dança divergirem: a efemeridade da dança. Há pesquisadores que argumentam que a dança é uma linguagem artística efêmera, mas há aqueles que defendem que ela se perpetua no tempo através do corpo de quem dança e da memória. Não é intenção deste trabalho aprofundar-se nesta discussão, contudo faz-se necessário trazer este ponto à tona, principalmente se formos pensar no porquê de remontar uma obra de dança, transformá-la em parte do repertório de uma companhia, ou preservá-la.

Outra questão apontada por Lubow é que a preservação profissional da coreografia - mesmo do balé clássico - é um empreendimento relativamente recente (LUBOW, 2009). Nos Estados Unidos, por exemplo, é apenas a partir da criação do *Copyright Act* de 1976 - que entrou em vigor em 1978 - que uma obra coreográfica passou a ser passível de proteção pela lei estadunidense.

Por volta das décadas de 1950 e 1970, os coreógrafos começaram a requerer proteção legal para suas obras. Isso ocorreu pois na época citada houve uma proeminência da dança na cultura americana, tanto que foi neste período (1976) que os trabalhos coreográficos abstratos foram inclusos na proteção legal do copyright (BENTON, 2008, p.66).

Foi com o florescimento de movimentos artísticos de dança que propunham abstração dos movimentos corporais, na dança, - com Martha Graham, Paul Taylor e Merce Cunningham, por exemplo – que a dança atraiu novos fãs e admiradores na década de 1960. Desta forma, alguns coreógrafos começaram a tentar forçar uma mudança no Copyright Act, procurando proteger seus trabalhos, justamente por conta da popularização da dança.

Logo, ainda na década de 1960, o governo federal estadunidense percebeu, pela primeira vez, que a Dança é uma forma artística capaz de prover identificáveis benefícios à esfera pública dos Estados Unidos. Assim, podemos dizer que entre as

décadas de 1950 e 1970, houve uma proeminência de dança na cultura americana: “as the presence and prominence of dance in American culture increased from the 1950s to 1970s, however, Congress finally recognized the art's merits and extended copyright protection to choreographic works with the Copyright Act of 1976 (the 1976 Act)” (BENTON, 2008, p.62). É nesta mesma época que há uma maior procura – por parte dos coreógrafos – para que seus trabalhos coreográficos se tornem passíveis de proteção legal.

Em 1976 houve uma revisão do Copyright Act de 1909. Esta nova lei abraça, agora, as obras de dança que não são dramáticas e nem contam uma história, isto é, a partir dela as obras de dança contemporânea passam a ser passíveis de proteção legal. Ainda segundo esta lei, o possuidor do copyright de uma obra tem o direito exclusivo de: reproduzir a obra, performar o trabalho publicamente, produzir trabalhos derivados baseados no trabalho protegido (BENTON, 2008, p.91).

Quando Martha Graham faleceu aos noventa e seis anos, deixou para trás sua assinatura técnica do movimento; um grande conjunto de obras coreográficas (ela criou mais de 180 obras ao longo de sua longa vida); e duas instituições, o Martha Graham Center of Contemporary Dance, que abrigava sua companhia de dançarinos e seu legado coreográfico, e a Martha Graham School of Contemporary Dance, que divulgou sua técnica. Graham não tinha descendentes, em seu último testamento dois anos antes de sua morte, designou Ron Protas, seu parceiro, como único beneficiário e executor de sua propriedade (KRAUT, 2015).

Anthea Kraut (2015) comenta, em *Choreographing Copyright*, sobre uma disputa judicial entre essas duas instituições criadas por Graham. Em seu testamento, Graham especificou que Ron Protas deveria receber os resíduos – parte de seu dinheiro e propriedades que sobraram depois que impostos, dívidas, etc., foram pagos -, incluindo quais quer direitos e interesses em quaisquer obras de dança. Entretanto a própria coreógrafa nunca registrou nenhuma de suas obras junto ao Copyright Office durante sua vida, supostamente porque ela preferia que suas obras permanecessem não-fixas e alteráveis.

Durante a década seguinte à morte da coreógrafa Protas foi tido como o detentor exclusivo dos direitos das obras de Graham, inclusive, criando o Martha Graham Trust. Protas, após a morte de Graham, assumiu o controle da escola e do centro Martha Graham, porém sua relação com o conselho de diretores dessas instituições era antagônica. Assim, em junho de 2000 ele foi retirado de sua posição como diretor artístico. A partir disso Protas começou a submeter obras de Graham para registro de copyright, e o centro fez o mesmo. Eles acabaram competindo pelos direitos de cerca de oito obras.

Após muitas batalhas nos tribunais estadunidenses, em suma, foi decidido que, o centro e a escola criados por Graham detinham o copyright das obras em disputa. Essa decisão se deu, pois, por Graham ser profissional contratada pelas instituições que ela criou e por não possuir registros de copyright em seu nome, das obras que criou, as obras pertenciam, então, às instituições.

Em seu artigo, Arthur Lubow comenta sobre o caso de Merce Cunningham e George Balanchine e a criação de seus Fundos de Preservação, o *Merce Cunningham Trust* e o *Balanchine Trust*, respectivamente.

No caso de Balanchine, conta Lubow, desde sua morte, em 1983, O *Balanchine Trust* atua como um escritório para licenciar direitos e distribuir *royalties*. Ela também auxilia as companhias a produzir o trabalho, principalmente através do envio de um ensaiador⁸⁴, um profissional de dança que conhece bem a obra que será remontada, para instruir os dançarinos em relação aos movimentos - para definir a dança, na companhia que será remontada, da forma mais leal possível como os coreógrafos da “obra original” o fizeram (LUBOW, 2009).

Sobre Cunningham, Lubow comenta que ao delinear maneiras de conservar suas danças sem a companhia de dança para a qual foram criadas, o coreógrafo, estimulado por seus colegas, apresentou um programa voltado para o futuro dos profissionais de dança moderna, que sempre se concentraram no aqui e agora (LUBOW, 2009). Nesse sentido, o *Merce Cunningham Trust* foi criado para que tanto

⁸⁴ No texto original este termo é apresentado como *répétiteur*.

as obras quanto a técnica desenvolvida por Cunningham fossem propagadas às futuras gerações da dança. Essa transmissão ocorre através de cursos que autorizam profissionais a ensinarem a técnica criada pelo coreógrafo e cursos para que companhias de dança que venham a receber autorização para remontar seus trabalhos, o façam de acordo com as regras estabelecidas pela instituição. Assim, o *Merce Cunningham Trust* tornou-se uma instituição que administra o processo para conceder autorizações a quem desejar fazer uso da técnica ou das obras de Cunningham, desde que, obviamente, o faça de acordo com as regras estabelecidas pela instituição (SACCOL, 2014).

Ainda sobre Merce Cunningham, podemos refletir um pouco sobre as questões de autoria que envolvem o processo de criação e as obras deste coreógrafo. A estrutura coreográfica de suas obras consistia, principalmente, no abandono das estruturas narrativas, das noções de clímax, dos pontos privilegiados no espaço do palco, e a suspensão da concepção do solista como ponto focal na visualização do espaço cênico. Ele utilizava o acaso, *chance operation*, ao sortear sequências de movimento, direções no espaço e duração do movimento, como instrumento investigativo da composição coreográfica, forçando o corpo do dançarino, e o olhar de quem vê, a desafios, a reformulações constantes. Na década de 1990, passou a trabalhar com o *software Dance Forms*. Como a *chance operation*, esta tecnologia foi mais um ampliador investigativo: não só para reproduzir o movimento, como também para descobrir novas maneiras de organizá-lo, no simultâneo construir e mapear o próprio território-fronteira. Do corpo para a tela do computador, da tela do computador a nova partitura a ser realizado pelo corpo do bailarino.

Essas características presentes na obra de Cunningham claramente não remetem de maneira alguma a dança clássica, mas também não se conectam com as características da dança moderna. Em certa medida, podemos considerar que esses elementos, de alguma forma, tentam neutralizar a autoridade conferida à individualidade, bem como procura desfazer a ideia do artista como gênio criador.

Cabe ressaltar, seguindo o pensamento barthesiano já apresentado anteriormente neste trabalho, o autor não deixa de existir - Cunningham ainda está presente na

criação coreográfica de suas obras -, todavia, ao utilizar os elementos citados anteriormente em sua criação coreográfica, Cunningham desmistifica o artista como gênio criador que recebe sua inspiração para uma obra de maneira divina, e dilui o poder que o mesmo possui em relação à criação. Através do processo criativo de Cunningham, percebemos que “a relação entre obra e autor, especialmente no trabalho coreográfico, pode ganhar nuances capazes de estabelecer inversões hierárquicas, onde o autor não é visto como o único portador de toda e qualquer origem” (SACCOL, p. 70, 2014).

Como vimos, este coreógrafo possuía preocupação com o futuro de suas obras - motivo que o levou à criação do *Merce Cunningham Trust* -, ele “preocupava-se em assegurar-se da preservação de tudo o que se referia à transmissão, reprodução e continuidade de sua obra” (SACCOL, 2014). Para Cunningham era importante que suas obras e sua técnica fossem passadas a diante e que houvesse uma instituição que cuidasse de seus interesses após sua morte.

Ao contrário do que ocorre no balé, as obras de Cunningham não se tornaram repertório pois “após sua morte, em 2009, a *Merce Cunningham Dance Company* apresentou as coreografias que já estavam contratadas. Estes trabalhos foram apresentados através da turnê *Legacy Tour*, e depois encerrou suas atividades” (SACCOL, p. 71, 2014). Isto é, a companhia que dançava as obras criadas por Cunningham não mais existe, logo, não há como manter um repertório para essas obras. O que acontece, como já apontado anteriormente, é que outras companhias remontam as obras criadas por Cunningham.

3.1.3 - Remontagem e repertório em dança contemporânea

Como vimos anteriormente, há uma tradição de manutenção de repertório das obras clássicas no balé, mas quando se trata de discussões sobre a mesma manutenção para a dança moderna ou contemporânea, há algumas controvérsias, como a questão patrimonial da obra e o corpo, por exemplo; “(...) coloca-se em questão os limites e as possibilidades de reconstituição de uma coreografia” (DANTAS, 2012, p. 05).

Em *Reframing the recent past - issues of reconstruction in Israeli contemporary dance* (2013), Deborah Galili comenta que a natureza das práticas reconstrutivas - um termo que abrange uma ampla gama de abordagens para encenar obras anteriores - é dependente do particular desdobramento do desenvolvimento de concertos de dança e do terreno atual dos concertos de dança em determinado país (GALILI, 2013). Ela também aponta que cada cultura de remontagem engloba um conjunto de posicionamentos em relação ao valor e propósito da remontagem, o volume e frequência das remontagens, o contexto em que as remontagens são encenadas, o meio pelo qual as remontagens são realizadas e a(s) forma(s) preferida(s) de remontagem(ns) (GALILI, 2013).

De acordo com as observações de Galili, podemos perceber que há uma série de fatores que influenciam nas decisões e nos processos que envolvem uma remontagem de uma obra de dança contemporânea. As remontagens podem corresponder à uma questão de repensar uma determinada obra, de memória de determinada(o) coreógrafa(o) ou companhia, de perpetuar o legado de um(a) determinado(a) criador(a); com o passar do tempo tornou-se comum revivals em aniversários de companhias e centenários de coreógrafos. E também foram surgindo coreógrafos interessados em remontar os trabalhos de outros artistas (GALILI, 2013).

Os tipos de dança passíveis de serem remontados são, geralmente, encontrados nos repertórios das companhias, quer o coreógrafo esteja ou não vivo ainda. É como se essas obras fossem arrancadas de seu passado ou contexto cultural, que pouco pode ter conexão com o contexto atual, e são remontadas (HAVILAND, 2013). Nesse sentido, as remontagens contemporâneas têm ligação direta com tentativas de combater a incerteza, o caos e a aceleração e ansiedade cultural que marcam esta primeira metade do século XXI. O passado é rememorado como forma de ser habitável no presente (HAVILAND, 2013).

Como vimos anteriormente, quando falamos de repertório no balé significa que uma determinada forma de fazer dança está sendo transmitida às futuras gerações, está sendo propagada de forma que permaneça no tempo. Por outro lado, quando pensamos na mesma questão em relação à dança contemporânea, repertório torna-

se uma questão ligada ao patrimônio - de determinado coreógrafo ou companhia de dança. Mas e quando trazemos essa questão para a dança contemporânea? Obviamente há companhias de dança contemporânea que trabalham com repertório e essas obras pertencem à companhia, ou a quem as criou para a companhia.

Como é sabido, o balé é constituído por uma técnica, assim como as várias técnicas existentes na dança moderna. Entretanto, a dança contemporânea e os distintos modos de fazer envolvidos nessa arte não pressupõem a obrigatoriedade de uma determinada técnica. Pelo contrário, há intérpretes versados no balé clássico, outros na técnica criada por Martha Graham, outros na técnica de Merce Cunningham, há aqueles que têm múltiplos treinamentos. A isso, acrescentamos o fato de que os intérpretes não costumam ficar toda sua vida em uma única companhia, há um trânsito comum de intérpretes entre as companhias.

Levando em consideração estas questões iniciais, é preciso atentar para uma outra questão de igual importância quando falamos de remontagem: o corpo. Haviland argumenta que mesmo com muitos anos de treinamento e disciplina o corpo é volátil e imprevisível. Desta forma torna-se impossível duplicar um movimento de forma exata. Além disso, cada pessoa desenvolve e apaga posições e movimentos, uma vez que os corpos mudam ao longo do tempo, corpos culturais e históricos (HAVILAND, 2013). Karin Hermes-Sunke, em *Reconstruction\Recreation: reflections practice and esteem of repertoire* (1999), também acredita na importância do corpo na remontagem de uma obra de dança. Ela fala que, em termos de remontagem, a obra precisa ser criada do interior para o exterior. Começa-se pelo corpo do intérprete para chegar ao conteúdo. Como os movimentos não são automáticos, é preciso pensar na qualidade externa (HERMES-SUNKE, 1999).

Do mesmo modo que entendemos a dança como uma arte viva, devemos perceber o corpo que dança - e que é a obra de dança - como algo dinâmico, está em constante transformação e adaptação aos fatores temporais e culturais em que está inserido. Em *The body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances* (2010), André

Lepecki comenta uma fala de Laurence Louppe em que ela afirma que o dançarino é como Orfeu⁸⁵, não tem direito de voltar no passado\percurso com seu corpo.

De acordo com o pensamento que Lepecki expressa neste texto, o corpo pode ser visto como um arquivo, contudo nas remontagens em dança não haverá distinções entre arquivo e corpo. O corpo é arquivo e o arquivo é corpo (LEPECKI, 2010). Entretanto, como autor mesmo coloca, esse tipo de arquivo não é como um galpão que entramos, escolhemos algumas caixas com o que nos interessa, o corpo é um arquivo que não armazena, age (LEPECKI, 2010). Nesse sentido, a intenção de Lepecki é apontar que o corpo como arquivo não é um arquivo como costumamos conhecer - um conjunto de documentos que se acessa quando necessário -, o corpo é um arquivo que armazena sim, mas seu acesso dá-se através da ação. Ou seja, um corpo tem acesso à sua vivência em determinada dança quando esta é remontada.

O corpo não é universal, uma vez que cada sujeito experiência o mundo de uma maneira, seu corpo reterá essas vivências. A corporeidade está sujeita às sensações diversas e distintas. Ou seja, é por meio das sensações que o corpo absorve o mundo ao seu redor. E, ao mesmo tempo, o corpo processa as informações recebidas através das sensações e lhes dá forma. Bernard fala de uma corporeidade dinâmica, um corpo poroso que é atravessado por vetores diversos que passam na história do sujeito e o transformam.

3.1.4 - Remontagem como memória da dança

A prática de reconstruir e remontar as danças está cheia de uma série de complexidades que pertencem à ontologia da performance ao vivo; questões relacionadas à efemeridade, repetibilidade e precisão são parte integrante das discussões sobre as formas em que se acredita que a dança existe (YOUNG, 2015).

⁸⁵ De acordo com a mitologia grega, Orfeu era o poeta mais talentoso que já viveu. Ele apaixonou-se por Eurídice e casou-se com ela. Mas Eurídice era tão bonita que, pouco tempo depois do casamento, atraiu um apicultor chamado Aristeu. Quando ela recusou suas atenções, ele a perseguiu. Tentando escapar, ela tropeçou em uma serpente que a mordeu e a matou. Orfeu ficou transtornado de tristeza. Levando sua lira, foi até o mundo inferior, para tentar trazê-la de volta. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu>, acesso em 04/04/2017).

De certa maneira podemos dizer que “performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance (PHELAN, 1993, p. 146 *apud* YOUNG, 2015, p. 55)⁸⁶. O lugar da performance, e aqui me refiro às artes performáticas de modo geral, é no aqui e agora, no instante em que a apresentação acontece. No momento em que as artes performáticas – dança, teatro, performance, circo, etc. – são documentadas/registradas, o produto que se origina a partir disto é uma documentação/registo e não a performance em si.

Desta forma, quando falamos em uma memória da dança, podemos dizer que, em certa medida, a remontagem de obras de dança se torna uma ferramenta desta memória, uma maneira de preservar a dança. Embora os modos tradicionais de preservação, como a notação escrita e o vídeo, tenham provado que as danças podem existir em formas visuais, simbólicas e linguísticas, eles são puramente referenciais àquilo que elas representam, ao contrário do que elas realmente são (YOUNG, 2015). Portanto, quando uma remontagem acontece, ela também está agindo como memória, uma memória viva, memória que se torna passado e presente no ato da remontagem.

À medida que avançamos para o século XXI, continuamos a perder alguns dos lendários coreógrafos do século XX e, em alguns casos, seus descendentes diretos também. Os benefícios insubstituíveis do trabalho de repertório de um dançarino que teve experiência direta com o coreógrafo original ou com uma posição proeminente na linhagem do coreógrafo são de grande importância para a longevidade dessas obras (YOUNG, 2015). Deste modo, remontar uma obra de dança se torna uma maneira de manter a obra viva e de lembrar a mesma.

⁸⁶ A tradução é nossa: “A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser salvo, gravado, documentado ou de outra forma participar na circulação de representações de representações: uma vez que ele faz isso, torna-se algo diferente da performance”.

Mônica Dantas, em *Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul*⁸⁷ (2012), comenta que

No Brasil, ainda são poucos os projetos dedicados a reconstruir obras de coreógrafos brasileiros. Não obstante, em 2007, a *Companhia de Dança da Cidade*, no Rio de Janeiro, dirigida por Marise Reis e Roberto Pereira, apresenta *Danças de Repertório*, espetáculo composto por nove coreografias de oito coreógrafos diferentes, criadas entre 1973 e 1988, que constituem uma pequena mostra da criação coreográfica de matriz moderna e contemporânea no Brasil (DANTAS, 2012, p. 05).

Portanto, mais uma vez, podemos compreender a remontagem de obras de dança, também como instrumento de memória.

Marise Reis Magalhães, em sua dissertação de mestrado *Memória em Movimento: remontagem de obras de dança moderna e contemporânea brasileira* (2013), comenta que a remontagem está entrelaçada à memória, elas são questões próximas e afins. Neste trabalho em específico a autora comenta sobre o caso da *Companhia de Dança da Cidade*⁸⁸, mas podemos aproveitar suas reflexões para o nosso propósito.

⁸⁷ “Eva Schul (Cremona, 3 de fevereiro de 1948) é uma bailarina e coreógrafa brasileira, nascida na Itália. Filha de judeus húngaros que fugiram da perseguição nazista, nasceu num campo de refugiados e era criança quando sua família chegou ao Brasil, estabelecendo-se em Porto Alegre. Estudou dança na Argentina e no Uruguai. Depois de um ano no New York City Ballet, deixou a companhia por estar insatisfeita com seus rumos. Buscou na década de 1960 uma forma de fazer da dança uma linguagem pessoal, afastando-se assim do balé clássico. Formou o grupo MuDança, que trazia a política para seus espetáculos nos anos 70. Sua estética se consagrou na década de 1980, quando também passou a atuar na formação de novas gerações de bailarinos. participou da criação dos cursos de Dança e de Teatro do Teatro Guaíra, em Curitiba. Fundou em 1991 a Ânima Cia. de Dança, em Porto Alegre. Recebeu em 2015 a Ordem do Mérito Cultural”. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eva_Schul, acesso em 04/04/2017)

⁸⁸ “A Companhia de Dança da Cidade, foi criada em 2003 pelo professor e então coordenador do Curso de Licenciatura da UniverCidade Roberto Pereira, que convidou Marise Reis para direção artística desde a sua fundação. A ideia desde o início foi aliar o sentido de pesquisa, que está diretamente associado à instituição de ensino, com um projeto artístico, remapeando o percurso da dança no Rio de Janeiro. A Companhia conta com a participação dos alunos do curso de Dança da UniverCidade, selecionados através de audição, com banca examinatória composta pelo corpo docente. É formada por oito alunos, que recebem bolsas de estudo, além de dois estagiários. Dedicada a repertórios de dança moderna e contemporânea do Brasil, a Companhia de Dança da Cidade, vinculada ao Centro Universitário da Cidade (UniverCidade) atua como espaço de investigação e apresenta uma parte da história da dança da cidade do Rio de Janeiro”. (Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Companhia_de_Dan%C3%A7a_da_Cidade, acesso em: 04/04/2017)

Magalhães comenta que a remontagem está ligada a uma ideia de rememoração e que esta pode proporcionar uma nova vivência da(s) obra(s) remontada(s) - podemos pensar que não apenas para quem executa e trabalha com a obra, mas também para o público que a recebe. Ela também aponta que devido ao processo de remontagem ocorrer a partir de memórias de outras pessoas, transmitidas por meio de informações (orais, corporais, etc.), o produto da encenação é modificado e propõe-se “outra relação entre memória e o próprio processo de remontagem” (MAGALHÃES, 2013, p. 24). Ao ser remontada, a obra é, em certa medida, atualizada; como o pensamento e memória que o público tem da obra não é imutável, estes também podem ser atualizados ao assistir uma remontagem.

Podemos dizer que a remontagem é uma maneira de revisitar o passado. Essa revisitação de uma determinada dança que é proporcionada pela remontagem mostra que a dança se constitui também de ausência-presença, como aponta Lepecki, pois “no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas” (LAUNAY, 2013, p. 90), o passado da dança se atualiza no tempo presente. Nesse sentido, quando falamos de dança, e de uma memória da dança por meio da remontagem de uma obra, passado e presente são tomados como tempos históricos não-lineares.

Ao tornar possível a reconstrução de algo que já passou, a operação memorável não expõe o que ficou para trás, de maneira imutável, reproduzindo, simplesmente, experiências passadas. Ao contrário, aponta o que, e como, pode ser lembrado no aqui e agora. Um passado (re)construído a partir de demandas, recursos e processos efetuados no presente (CERBINO, 2012, p. 01).

Podemos perceber que a remontagem, mesmo como instrumento da memória da dança, não está isenta de sofrer alterações quando volta ao palco, uma vez que “como construção humana que se realiza no tempo, a memória não é um dado fixo e invariável, mas um processo de ressignificação elaborado a partir de percepções e questionamentos feitos no presente” (CERBINO, 2012, p. 02) e que “a memória (...) indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente

(LAUNAY, 2013, p. 89), a remontagem de uma obra de dança se torna, assim, uma atualização da mesma, uma forma de colocá-la no tempo presente.

Launay afirma, sobre a "transmissão" (de memória), na dança, que esta não existe: "ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações e de modo muito inconsciente e inesperado" (LAUNAY, 2013, p. 90). Por não ser algo tangível/palpável, a transmissão de memória, na dança, não é como herdar um figurino e usá-lo; ela ocorre por meio de um processo intangível, em que a memória pode adquirir novos significados e se reconfigurar.

Desta maneira, podemos atentar para o que afirma Haviland: não há reconstruções do passado no presente que sejam livres de ideologia e todas as reconstruções constroem uma imagem do passado que igualmente reflete o que foi e quem nós, como reconstrutores e recontextualizadores, somos. Estas noções de reconstrução são também influenciadas por uma série de compromissos com a autoridade ou o criador, ou a falta dele (HAVILAND, 2013). Cerbino corrobora esse pensamento das seguintes maneiras: "[na remontagem] estão em jogo decisões sobre o ponto de vista a ser privilegiado, sobre qual projeto será levado a cabo" (CERBINO, 2009, p. 39); "como e por quem, uma coreografia será remontada/reconstruída é um dado, uma informação, pois aponta sob quais circunstâncias, a partir de quais suportes, fontes e lembranças, aquela chegou até nós" (CERBINO, 2009, p. 41-42). Isto é, como a remontagem ocorre através do acesso à memória e a elementos - algumas vezes físicos, como notações, anotações, vídeos, etc. - que a pertencem, o uso da memória e desses elementos pode ser carregado de personalidade. Isso significa que uma remontagem nunca será neutra, ela estará carregada da experiência e da memória que o remontador tem daquela determinada obra.

André Lepecki também faz considerações sobre a remontagem, ao comentar que é preciso entendê-la criticamente no tocante às relações inevitáveis e tensas da performance com sua própria historicidade (LEPECKI, 2010). Isto é, uma obra possui uma conexão com o tempo no qual foi produzida, no caso da dança esta conexão é transitória, e visitar uma obra por meio da remontagem torna-se uma maneira de

tensionar a existência da obra em relação ao seu tempo de permanência na história e no tempo.

3.2 – Esboçando sobre notação em dança

Há outro ponto a ser refletido em relação à remontagem que precisa ser destacado: a notação em dança. Torna-se necessário trazer esse ponto à tona, pois há quem argumente que a notação em dança é extremamente necessária para a remontagem em dança. No entanto, como já comentado anteriormente neste trabalho, os próprios sistemas de notação para a dança não são unanimidade entre criadores e estudiosos do tema.

Dado que a dança e as artes performáticas são constituídas, primordialmente, se não exclusivamente, pelo seu desempenho corporal, a possibilidade de preservar a obra original com a maior exatidão possível, pode-se encontrar na notação um auxílio. Os sistemas de notação para a dança são, muitas vezes, complicados, complexos e caros de serem utilizados, que até mesmo obras de dança pensadas para serem remontadas nunca são notadas, mas passadas de dançarino a dançarino, mudando (mesmo se minuciosamente) o próprio conteúdo e natureza do trabalho original cada vez que é transmitida. Mesmo que novas plataformas de mídia sejam utilizados com a finalidade de registrar e preservar a dança, estas são problemáticas em termos de gravação, de dinâmica e ponto de vista e ainda não têm a longevidade da notação ou do roteiro. (HAVILAND, 2013).

O fato de uma série de obras de dança serem coreografadas ou notadas com a intenção de proporcionar repetibilidade significa que elas podem ser remontadas? A impossibilidade de notar plenamente todos os elementos de uma dança, o processo de esquecimento/lembrança da história de uma peça coreográfica, e as idiosincrasias pessoais do corpo de cada um, muitas vezes tornam delicado uma remontagem. E o “porquê”, os motivos e as metas que determinam os tipos de pesquisa e o envolvimento com o trabalho que a equipe de remontagem empreende está intimamente ligado à forma resultante e a montar novamente uma obra (HAVILAND, 2013).

A notação pode ser uma ferramenta eficiente que auxilia na remontagem de uma obra, contudo, mesmo a notação em dança não é capaz de captar todas as nuances contidas em uma obra. E, mesmo que fosse, os corpos não são universais, não são iguais e não são arquivos de fácil acesso. Além disso, os corpos possuem motivações e ativações de movimento distintas, os pré-movimentos já falados anteriormente. Os corpos também são carregados de informações diferentes.

Por outro lado, é importante dizer que a notação de dança não é a dança: “the moment dance is arrested, fixated, written down, it is no longer dance”⁸⁹ (LEPECKI, 2004, p139). Assim como o vídeo, o roteiro, anotações, fotografias e etc. não são a dança, a notação é mais uma forma de registrar e dar tangibilidade à dança. Esta é, sobretudo, um evento que acontece para um determinado público. Ou seja, a dança é o que acontece na relação entre o corpo que dança e o espectador.

Em *Inscribing Dance* (2004), André Lepecki faz a seguinte afirmação: “Mostly, movement disappears, it marks the passing of time. Movement is both sign and symptom that all presence is haunted by disappearance and absence”⁹⁰ (LEPECKI, 2004, p. 128). Lepecki continua sustentando esta afirmação da seguinte forma: a presença é uma condenação para o desaparecimento; a constituição de si mesma de dança como um campo de força de ausência-presença (LEPECKI, 2004). O movimento, assim como a dança, é suscetível às ações do tempo. Por não ser tangível, estar presente apenas no corpo de quem executa, ao mesmo tempo em que é executado ele desaparece. Não é um desaparecimento eterno, o movimento pode voltar a aparecer em uma outra circunstância; ele pode até ser muito semelhante, mas não será exatamente o mesmo. Quando um movimento acontece ele pertence tanto a uma motivação determinada quanto a espaço e tempos determinados, isto é, quando ele volta a acontecer esses fatores podem não ser os mesmos e isso pode fazer, conseqüentemente, que o movimento não seja o mesmo – apesar de ter a mesma forma de quando foi executado a primeira vez.

⁸⁹ A tradução é nossa: “No momento em que a dança é presa, fixada, escrita, não mais é dança”.

⁹⁰ A tradução é nossa: “Na maioria das vezes, o movimento desaparece, ele marca o passar do tempo. O movimento é sinal e sintoma de que toda a presença é assombrada pelo desaparecimento e pela ausência”.

Nesse sentido, pensando sobre a notação em dança, esta foi uma esperança para que, além de tentar fazer a dança durar mais tempo e fazer que ela permanecesse na história, a documentação de danças “corrigisse” ou “curasse” a materialidade defeituosa da dança (LEPECKI, 2004). Contudo, Lepecki comenta que Mark Franko, historiador de dança, critica a tradição nos estudos de dança que vê a materialidade da dança, em relação à sua efemeridade, como algo que deve ser combatido (LEPECKI, 2004). Ao mesmo tempo que a documentação e os registros de dança são uma maneira de tentar fazer com que a dança permaneça no tempo e, em certa medida, dar-lhe materialidade, a condição de ausência-presença da dança não pode ser vista como um defeito desta linguagem, mas sim como uma característica dela.

3.3 - Reprodutibilidade e autenticidade na remontagem

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996), Walter Benjamin traz alguns apontamentos sobre a reprodutibilidade de uma obra de arte que podem nos auxiliar a entender a remontagem. Ele fala sobre a reprodutibilidade nas artes visuais, mais especificamente no cinema e na fotografia, mas podemos usar suas colocações para falar sobre a dança. A princípio Benjamin aponta que

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. (...) Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através dos saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1996, p. 166).

Ao trazer esse pensamento para a dança que sua reprodução técnica pode se dar através de duas maneiras: a técnica de dança e a notação em dança. A primeira permite que o corpo seja preparado para a execução de um determinado movimento, ou sequência de movimentos. A segunda é uma forma de roteirizar a dança, de dar instruções de como o corpo deve se movimentar em um determinado espaço/tempo.

Para Benjamin, por ele falar de artes visuais, a reprodução de uma obra soa como cópia, pois, geralmente, as artes visuais elaboram um produto palpável; há materialidade na obra por meio do produto artístico gerado pelo artista; há, também, a questão da originalidade e/ou autenticidade que a obra carrega. Mas quando trazemos esse pensamento para a dança, a reprodutibilidade de uma obra de arte não necessariamente está relacionada com o status de cópia.

Com o advento do cinema e seu desenvolvimento, este tornou-se uma importante ferramenta no registro da dança. Benjamin explica que pela primeira vez na história da humanidade a mão do artista que fazia a reprodução da imagem – no caso das artes visuais – passou adiante sua responsabilidade artística: agora, o olho era responsável pelo processo de reprodução, uma vez que o olho capta com mais rapidez do que a mão pode fazer seu trabalho (BENJAMIN, 1996). Em termos de dança, a notação, que já não era muito utilizada por conta da falta de praticidade e também de seu alto preço, foi em grande parte substituída pelo vídeo no que diz respeito ao registro e documentação da dança. Se antes o coreógrafo, juntamente com o notador, ensaiadores e os bailarinos, detinham a possibilidade de passar à frente as criações, isso quando se usava a notação, o vídeo trouxe a possibilidade de ampliação do acesso ao saber desta linguagem.

Há outro fator interessante presente no pensamento benjaminiano: a autenticidade de uma obra de arte. De acordo com o filósofo alemão, a autenticidade de uma obra de arte está no que ele denomina como *aqui e agora*, que diz respeito à existência única de uma obra.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela ingressou. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade (BENJAMIN, 1996, p. 167).

E se a obra de arte reproduzida estiver presente em outro tempo e espaço? Aparentemente, isso iria negar a visão de Benjamin de que uma reprodução carece

dos elementos que são característicos do original. Evidentemente, a performance de uma dança reproduzida está presente em um tempo e espaço diferente do original. No entanto, não se pode supor que a diferença necessariamente equivale à falta de valor. Em vez disso, a diferença implica pluralidade, multiplicidade e subjetividade (YOUNG, 2015).

É nesta base que a prática da remontagem da dança pode ser considerada dentro de um quadro filosófico mais amplo. As questões relacionadas com a ausência-presença, a repetibilidade e a precisão são parte integrante do desenvolvimento do discurso de preservação da dança, já que elas estimulam a inquisição e incentivam a aceitação da multiplicidade (YOUNG, 2015). Tendo isso em vista e uma vez que a remontagem de uma obra de dança pode ser entendida como uma reprodução, inclino-me a discordar de Benjamin quando ele relaciona autenticidade e a existência única da obra. No caso da dança, quando uma obra é remontada ela não está pretendendo existir na instância da originalidade, de antemão já se sabe que se trata de uma remontagem. Mais do que isso, quando uma remontagem acontece ela está se inserindo em um outro *aqui e agora*, em uma outra existência, mas ainda trata-se do desdobramento da história da obra⁹¹ “original”. A remontagem oferece a oportunidade da obra existir para outros públicos que não tiveram acesso a primeira montagem, criando, desta forma, uma outra existência única.

Cerbino faz o seguinte questionamento que nos ajudará a pensar melhor essa questão: “Como, então, falar em autenticidade e originalidade se, ao longo do tempo, a atualização de memórias, sejam individuais ou coletivas, ocorrem da mesma maneira que outras identidades são elaboradas?” (CERBINO, 2009, p. 47). Isto é, podemos falar em autenticidade e originalidade em remontagem?

Como vimos na discussão do tópico anterior, a remontagem faz uso das memórias que estão sempre em disputa sobre o ponto de vista do qual a obra será remontada. Nesse sentido, mesmo que haja instruções sobre como a obra deve ser levada ao

⁹¹ Uma vez que Benjamin também afirma que “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”, cabe dizer que a remontagem faz parte da tradição da dança, e assim, pode ser encarada, em certa medida, como testemunho histórico da mesma.

palco, essas mesmas instruções podem ser usadas de maneiras diferentes, elas também dependem do ponto de vista do remontador e de toda a memória que este tem da obra em questão. Assim, falar sobre autenticidade ou apontar qual remontagem de uma obra é a original, ou a melhor, torna-se uma discussão muito complexa, mesmo que haja instituições que sejam destinadas a preservar a memória de um determinado coreógrafo ou coreografia⁹² e mesmo que pelo autor da obra tenham sido deixadas instruções de como proceder no caso de uma remontagem.

3.4 - Autoria e Remontagem na dança contemporânea⁹³

A contemporaneidade nos traz maneiras diferentes de lidar com a arte e, também, com quem a produz. Michel Foucault aponta que a forma como uma obra circula, é valorizada, bem como a atribuição de autoria da mesma variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma (FOUCAULT, 2006). Neste sentido, de acordo com Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça o autor começa a responder a uma outra dinâmica histórica e social (CERBINO; MENDONÇA, 2011a).

Na contemporaneidade o processo de autoria de uma obra de arte se apresenta de forma diferente do que era outrora. Ainda há a figura central do autor/artista que recebe os créditos pela criação de uma determinada obra, contudo também podemos pensar que esta mesma obra está inserida em uma rede de produção e significação. Isto é, se no século XVIII o autor era dono de sua obra porque ela era seu único produtor, hoje ele pode ser “um dos donos” pois ele não é o único responsável por sua produção/criação. Não quero dizer aqui que esta rede não existia antes, apenas que ela não era percebida da forma como é agora.

O artista, hoje, não mais é visto como o gênio criador de outrora. Todavia, o artista ainda continua sendo o detentor de propriedade da obra que criou, no caso da dança contemporânea o coreógrafo, em alguns casos, é o autor da obra, quem detém a propriedade, trabalhando em colaboração com os bailarinos-criadores-intérpretes. Em outros casos, o coreógrafo é mais uma pessoa que compõe a equipe de criação de

⁹² Como é o caso do Merce Cunningham Trust, ou do TheGeorge Balanchine Trust.

⁹³ As argumentações aqui defendidas são baseadas em entrevistas realizadas com coreógrafos ou dramaturgista de companhias de dança.

uma obra de dança. No caso da *Focus Cia de Dança*, Alex Neoral afirma que é a própria companhia quem detém a propriedade das obras criadas: “Essa questão de propriedade, na verdade, o espetáculo é da Focus, eu sou o coreógrafo, eu ou o diretor, mas a Focus é todo mundo” (NEORAL, 2017).



Fotografia da obra *Saudade de Mim* (2014) (Fonte: https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Saudade_de_Mim_9.jpg, acesso em 05/04/2017)

De acordo com a coreógrafa Esther Weitzman a autoria de uma obra de dança pertence ao coreógrafo, pois, em certa medida, trata-se de uma questão de trabalho e responsabilidade. Segundo a coreógrafa carioca “não é uma colaboração em que vamos todos pensar... o tempo inteiro, as propostas, os ensaios, a visualização do que aconteceria [em cena] é dessa pessoa que está assinando a coreografia” (WEITZMAN, 2017); o coreógrafo é quem assina a coreografia, quem compõe as estratégias coreográficas, logo, a ele pertence a obra. Por outro lado, ela afirma que

Durante o processo tudo é muito falado, mas acaba que eu assumo essa responsabilidade toda. Isso não quer dizer que ninguém possa dar uma ideia, mas a palavra final fica comigo, isso é muito forte em mim. É aceitar como você trabalha, eu gosto desse lugar [de coreógrafa, de ter a responsabilidade] (WEITZMAN, 2017).

Weitzman fala de sua experiência na companhia que leva seu nome, mas podemos tomar seus apontamentos e pensar sobre o cenário da dança contemporânea. Uma vez que, em determinadas companhias, é o coreógrafo que compõe a obra, é ele que pensa nas estratégias de movimentação pelo palco - dentre outros elementos - é ele quem deve ter a autoria da obra. Neste caso, os intérpretes são colaboradores, coautores, que recebem os devidos créditos por sua contribuição, mas não possuem propriedade sobre a obra: “Tem uma criação dele, mas não é uma autoria dele. A criação dele está na criatividade quando eu peço, para ele, alguma coisa. É a autoria do próprio corpo dele, mas não da coreografia em si” (WEITZMAN, 2017).

Silvia Soter, dramaturgista da *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, e Alex Neoral, coreógrafo da *Focus Cia de Dança*, corroboram esse pensamento. De acordo com Soter, na referida companhia, a coreógrafa Lia Rodrigues, trabalha em colaboração com os bailarinos, esses profissionais recebem o crédito por sua contribuição: “é [escrito nos programas] “com a colaboração dos artistas”, ela assume um trabalho de colaboração” (SOTER, 2017). Para Neoral, ele é o criador, o coreógrafo, mas a participação dos bailarinos no processo de criação é essencial e determinante (NEORAL, 2017).

Soter, quando perguntada sobre sua parcela de autoria, afirma que

É interessante isso porque depende do que você está reivindicando, algumas pessoas reivindicam esse lugar de coautor. Eu sei que a minha fala está ali, mas não é uma coisa que eu preciso fazer questão. Ela está ali, mas com muitas outras informações. Não estou dizendo que eu não tenho nenhuma autoria, eu estou ali, eu identifico aquilo também como meu, aquilo me pertence, mas me pertence assim como a todas aquelas pessoas que estão ali (SOTER, 2017).

A dramaturgista ainda afirma que “eu não sou autora, sou dramaturgista, eu presto um serviço a uma obra e ao artista, isso não tem nenhuma confusão” (SOTER, 2017). Ela comenta que não interfere diretamente na obra que está sendo criada, antes, seus apontamentos passam pelo crivo da coreógrafa da companhia; é Lia Rodrigues quem toma as decisões.



Fotografia da obra *Para que o céu não caia* (2016) (Fonte: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-11/index.html>, acesso em 05/04/2017)

O sociólogo estadunidense Howard Becker afirma que a arte é social pois “ela é criada por redes de relações de pessoas que atuam juntas e propõem um quadro de referência no qual formas aceitas ou recentemente desenvolvidas, podem ser estruturadas” (1977, p. 221). A relação da arte com a vida social se dá por meio das ações da vida social. Assim, podemos pensar na seguinte questão: o que foi feito para que determinada obra de arte fosse concebida, qual é e como é o processo que leva à criação de um produto artístico?

Neste sentido, é interessante pensarmos na dimensão do trabalho, da qual fala Esther Weitzman. Como comentado no capítulo anterior deste trabalho, a criação de uma obra artística trata, também, de uma questão de trabalho. Existe uma certa divisão do trabalho na produção artística; todavia, ela não é fixa. Muitas vezes uma obra pode ser produzida por apenas um artista, pode haver apenas um trabalhador dentro da cadeia, mas também pode ocorrer de a obra ser produzida em conjunto, em que algumas pessoas têm poder de decisão sobre a obra - como em coletivos de arte, ou em companhias de dança ou teatro, por exemplo. Porém, muitas vezes há um indivíduo que é central na criação artística e torna-se destaque na autoria da obra.

O mundo artístico pode ser pensado na forma de cadeias ou níveis: tanto o coreógrafo ou o bailarino, quanto o iluminador ou cenógrafo podem habitar o mesmo universo, o

mundo da arte. Entretanto, o artista possui status. A arte possui sua especificidade, mas, assim como qualquer outro campo⁹⁴, ela possui hierarquias, legitimadores. Logo, a divisão do trabalho⁹⁵ também está presente no que se convencionou chamar de arte. Nesta divisão, o artista era visto como gênio criador, único e absoluto; hoje, ele é mais uma pessoa que participa da concepção artística de uma obra.

Essa divisão do trabalho presente na produção artística é válida para entendermos que há lugares delimitados de “quem fez o que”, “quem contribuiu com o que” na produção artística. Isso não significa que há partes mais importantes no processo, mas pode sugerir que há partes que detêm mais responsabilidade do que outras durante a criação de uma obra. De acordo com Esther Weitzman

Sem os bailarinos não tem a obra, a obra só é consumada pelo corpo desses bailarinos. É de suma importância, a obra só existe porque eles existem. Mas quando eu falo autoria, o coreógrafo leva o nome. Pois sem esse coreógrafo não haveria essa criação. Não quero dizer que o coreógrafo é mais importante que os bailarinos, só quero dizer o nome de quem faz o que. Sem o coreógrafo o bailarino não tem o que dançar, sem o bailarino o coreógrafo não tem o que mostrar. Mas tem as funções, qual é a função do bailarino e a função do coreógrafo. Coreografia é uma estratégia, é uma ideia, um pensamento, uma concepção, então é ele [o coreógrafo] que leva [o nome/autoria] (WEITZMAN, 2017).

Como vimos, os entrevistados para este trabalho afirmam que a autoria é do coreógrafo, uma vez que é a ideia deste que está sendo externada, é dele que, muitas vezes, parte o estímulo para a criação de uma nova obra. Esther Weitzman comenta que “ quando você está chamando de autoria, é o coreógrafo quem assina” (WEITZMAN, 2017). Ela ainda afirma que, em seu caso, o intérprete não assina uma obra da mesma maneira que o coreógrafo (WEITZMAN, 2017). O intérprete tem participação na criação, mas não é uma parcela de autoria, é uma parcela de colaboração. Apesar dos apontamentos de Alex Neoral, apresentados durante a

⁹⁴ Desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, o conceito de campo corresponde a uma série de convenções, decisões, hierarquias, onde as pessoas que integram o campo são aptas a dizer quem pode fazer parte, ou não, do campo, além de estabelecerem determinadas regras a serem seguidas dentro do campo.

⁹⁵ Howard Becker (1977) afirma que há, sim, divisão do trabalho na produção artística e que ela é consensual.

entrevista concordarem com a argumentação de Weitzman, Neoral comenta que mesmo sendo o coreógrafo aquele que faz as decisões finais no que diz respeito à obra, deve haver equilíbrio entre os desejos do coreógrafo e os desejos dos bailarinos:

[...] então, tem sempre um diálogo; [...] acho que tem que ter esse equilíbrio do que eu estou querendo dizer e de como, também, eles querem dizer, e de coisas que, também a partir de uma ideia minha, eles vão falar com a voz deles; então tem esse equilíbrio, buscando esse equilíbrio o tempo inteiro (NEORAL, 2017).

É importante ressaltar, contudo, que este equilíbrio do qual fala Neoral não significa que os bailarinos são, também, autores da obra – algumas vezes eles podem até serem coautores -, eles são, nesta perspectiva, colaboradores dentro do processo de criação de uma obra.

Pelas colocações apresentadas até agora, podemos perceber que há, de certa maneira, duas formas de autoria quando falamos de uma obra de dança. A primeira é a autoria do coreógrafo, é, geralmente, dele quem parte a ideia, os estímulos e perguntas para a criação, é ele quem pretende externar um determinado pensamento. A segunda é a autoria do intérprete, do corpo que dança. Cada corpo é um corpo, possui um jeito único de se mover e de responder aos estímulos e perguntas do coreógrafo. Neste sentido, a autoria está, aqui, presente na singularidade do corpo. Weitzman corrobora esta colocação da seguinte maneira:

Toda concepção, toda ideia que você vai ver [na obra] é da Esther. Mas a movimentação, porque as propostas também são todas minhas, mas a movimentação, como o Pedro se move a partir da minha pergunta, é dele. Então ele também tem uma participação na criação. Mas a autoria, pra mim, não é dele, é da Esther (WEITZMAN, 2017).

Entretanto, a coreógrafa afirma que há reconhecimento da colaboração, os intérpretes recebem seus respectivos créditos, ela comenta que “sempre quando eu vou colocar no folder: esse trabalho foi dançado por fulano, fulano e fulano, na hora, quem está dançando é que leva o crédito. Os que criaram [a primeira montagem] também continuam no crédito” WEITZMAN, 2017).



Fotografia da obra *Dançar (não) é preciso* (2016) (Fonte: <http://www.estherweitzman.com/dancar-nao-e-preciso/>, acesso em 05/04/2017)

Assim, também podemos pensar a autoria por meio de dois vieses: a propriedade sobre a obra e o reconhecimento em relação à criação (ou participação na criação) de uma obra artística. Pelo que vimos, a propriedade da obra é designada àquele que deteve maior responsabilidade durante o processo de criação, no caso da dança essa responsabilidade, geralmente é dada ao coreógrafo; quem primeiro pensou e procurou meios de conceber a obra. Já o reconhecimento é dado àqueles que participaram do processo de criação de uma obra, independentemente de sua responsabilidade durante o mesmo. Geralmente o reconhecimento vem através dos créditos nos materiais de divulgação das obras: “A questão de autoria eu acho que é isso, normalmente eu coloco nos programas “dançado e criado com”, diferente, pra mim, de “dançado e criado por”, porque eu acho que foi criado com eles, não por eles” (NEORAL, 2017).

Como vimos anteriormente, diversos podem ser os fatores que levam uma companhia a remontar uma obra: pode ser uma questão de memória, de pertinência do tema da obra, de atualização da obra diante de novos públicos, sobrevivência da companhia, dentre outros. Assim, no caso da remontagem de uma obra, como se dá a questão da autoria?⁹⁶

⁹⁶ A intenção deste trabalho não é a de dizer como a autoria deve ou não ser praticada, é, sobretudo, trazer formas de pensarmos de que maneira a autoria tem acontecido na contemporaneidade.

A princípio é necessário ter em mente que os grupos/companhias de dança contemporânea são estruturados de maneira diversificada, portanto, questões relacionadas a autoria de uma obra serão apresentadas das maneiras mais distintas possíveis. Deste modo, como falado anteriormente, muitas vezes o coreógrafo será tido como o autor de uma obra, em que os intérpretes colaboram. Outras vezes, coreógrafo e intérpretes são, ambos, vistos como autores em uma obra de dança.

Esther Weitzman comenta que o intérprete, na remontagem, “é uma nova peça na remontagem e com um novo corpo em cena, ele assinará a criação também, assim como a colaboração” (WEITZMAN, 2017). Ela ainda coloca que mesmo na remontagem a autoria está na mão do coreógrafo, contudo, a criação e colaboração ganharão outros nomes. No caso da Esther Weitzman Companhia da Dança trata-se de dar reconhecimento por meio dos créditos: “Sempre quando eu vou colocar no folder: esse trabalho foi dançado por fulano, fulano e fulano, na hora, quem está dançando é que leva o crédito. Os que criaram [a primeira montagem] também continuam no crédito” WEITZMAN, 2017). Alex Neoral comenta que na *Focus Cia de Dança* há também o reconhecimento por meio dos créditos nos programas das obras.

Devemos atentar para o fato de que se trata de um novo corpo inserido em uma obra já existente - mesmo que na remontagem esta obra seja atualizada. Logo, este novo corpo que dança e que também é a obra contribui para que a obra seja obra. Uma vez que, como vimos, o intérprete colabora com o coreógrafo na construção de uma obra de dança, ele deve ser creditado por tal trabalho. Mesmo que ele não possua o mesmo status autoral do coreógrafo, trata-se de reconhecer que ambos trabalham em conjunto para que a obra aconteça, para que ela chegue ao público:

Mas quando eu falo autoria, o coreógrafo leva o nome. Pois sem esse coreógrafo não haveria essa criação. Não quero dizer que o coreógrafo é mais importante que os bailarinos, só quero dizer o nome de quem faz o que. Sem o coreógrafo o bailarino não tem o que dançar, sem o bailarino o coreógrafo não tem o que mostrar. Mas tem as funções, qual é a função do bailarino e a função do coreógrafo (WEITZMAN, 2017).

Mais uma vez, vemos aqui que na contemporaneidade não se trata de uma hierarquia em que o coreógrafo é mais importante que o bailarino, mas de uma maneira de dividir o trabalho e delegar funções, mesmo que determinadas funções possuam mais responsabilidades do que outras. O intérprete não é menor que o coreógrafo, o coreógrafo não tem mais poder que o intérprete, mas também, não é uma questão de horizontalidade. Há funções e responsabilidades demarcadas, mas há, também, o reconhecimento das colaborações existentes na criação de uma obra de dança contemporânea.

A autoria em dança contemporânea e na remontagem de obras, portanto, pode ser pensada e praticada de distintas maneiras, são os atores envolvidos na criação artística que decidirão como esta questão deve ser trabalhada dentro de seu círculo. Em alguns casos o coreógrafo é considerado o autor enquanto os intérpretes são colaboradores no trabalho de criação, em outros casos há horizontalidade entre coreógrafo e intérpretes. O interessante é percebermos que a autoria em dança, hoje, pode ser pensada como uma questão de receber créditos, ter reconhecimento pela contribuição prestada no processo de criação de uma obra.

Considerações Finais

Para iniciar sua conferência na Sociedade Francesa de Filosofia no ano de 1969, Michel Foucault toma emprestado de Samuel Beckett a seguinte sentença: “Que importa quem fala? ”. O filósofo francês, em seguida, analisa que é importante não apenas constatar o desaparecimento do autor, antes disso, também se faz necessário descobrir em que locais do discurso a função do autor é exercida. (FOUCAULT, 2006). Como vimos através dos debates propostos por este trabalho quem fala, quem profere um discurso ou cria uma obra possui uma determinada importância. Quem fala importa.

A noção de autor surgiu como uma maneira de punir e controlar os discursos transgressores; mais uma vez, quem fala importa. Em uma sociedade cristã e absolutista era importante saber quem eram aqueles que desvirtuavam da ordem social vigente. Por outro lado, essa mesma noção de autor, conseqüentemente, reforça a individualidade do sujeito moderno. Assim, essa individualidade que a noção de autor traz consigo, confere ao discurso (assim como às obras artísticas e etc.), autenticidade, distinção e permanência (ANTONIO, 1998). Isto é, autor de uma obra importa, uma vez que a obra atrelada a seu nome passa a ter um determinado status na sociedade.

Com o passar do tempo o autor/artista começou a ser visto como um gênio criador cujas habilidades artísticas eram comparadas a um dom divino e cuja inspiração para as obras era igualmente vista como divina. O artista foi colocado em um pedestal majestoso de glória e autoridade sob sua criação.

Na dança, o autor, durante muito tempo, esteve personificado na figura do coreógrafo. Era ele quem criava as danças, transformava os passos em sequências a serem dançadas, a princípio nos castelos nobres e, posteriormente, no palco. Era esse profissional que era visto como único criador de uma obra de dança e, por conseguinte, detinha os direitos autorais de uma determinada obra.

Como vimos neste trabalho a figura do coreógrafo ainda pode ser central na dança contemporânea, ele ainda pode ser visto como aquele que cria uma obra ou aquele de quem parte uma ideia ou estímulo para a criação de uma obra; a obra dançada no palco pode ser a ideia externada do coreógrafo. Todavia, tem-se a noção de que ele não cria sozinho, de que há outros contribuintes no processo de criação artística, como, por exemplo, o bailarino/bailarino-criador/intérprete. Como Esther Weitzman apontou em sua entrevista, coreógrafo e bailarino atuam em conjunto na criação artística, sem um ou sem o outro não haverá obra a ser dançada.

É, portanto, uma autoria em conjunto, colaborativa, uma vez que ambos os profissionais trabalham para que a obra seja criada. Entretanto existe uma divisão de trabalho, de funções, uma divisão de tarefas dentro da criação artística. O coreógrafo pode ser visto com aquele que detém a autoria da obra como um todo, pois muitas vezes é dele que partiu a ideia, o estímulo para a mesma. Por outro lado, o intérprete tem reconhecida sua parcela de autoria por conta da movimentação de seu próprio corpo para a obra. Mesmo que haja passos codificados e pré-estabelecidos, devemos ter em mente que cada corpo é diferente do outro, é atravessado por saberes e experiências únicas que o moldaram até aquele momento. Deste modo, por ser único, cada corpo possui um modo distinto de executar determinada instrução, estímulo ou codificação. Assim, se concede autoria a este corpo que dança, e que é a própria obra, na forma de reconhecimento pelo seu trabalho realizado em determinada obra.

Como apontado anteriormente neste trabalho, uma remontagem pode possuir múltiplos significados, diferentes objetivos finais, o que pode acarretar em várias nomenclaturas, assim como as demandas podem partir de frentes distintas, do próprio criador da obra, de uma companhia outra, de uma necessidade de atualização e exposição a novos públicos, de memória. Dantas aponta que

As escolhas realizadas para a reconstrução/recriação em dança - um evento que desaparece no próprio momento em que se materializa - não são apenas de ordem prática, mas são afetadas por concepções históricas, políticas e ideológicas de quem se propõe a essa tarefa (DANTAS, 2012, 07).

Mesmo que a remontagem ocorra com elenco e coreógrafo diferentes do da primeira montagem, eles também têm sua parcela de autoria nesta criação. Isto é, são novas maneiras de pensar, novos corpos, novas formas de se mover, são novos *gestos* que estão sendo inseridos em uma obra “antiga”. Portanto, deve ser reconhecido o trabalho que os novos profissionais estão empenhando na remontagem. Assim, recriar uma dança é posicionar o reconstrutor como um coautor ou colaborador com o coreógrafo e bailarinos, do passado e presente. (SMITH, 2014)

É importante reconhecer que há autoria quando falamos de remontagem pois “como e por quem, uma coreografia será remontada/reconstruída é um dado, uma informação, pois aponta sob quais circunstâncias, a partir de quais suportes, fontes e lembranças, aquela chegou até nós” (CERBINO, 2009, 41-42). Esta obra que é remontada está sujeita aos atravessamentos pelos quais seus remontadores foram submetidos ao longo do tempo; são as particularidades e os novos gestos autorais de quem remonta que nos permitem percebê-los como coautores. Ao remontar um novo gesto está dando nova vida, está permitindo uma nova maneira de existir à obra.

Uma remontagem não é uma cópia de uma obra já existente, ela é uma nova existência desta obra em um outro intervalo de espaço-tempo. Portanto, uma vez que a remontagem também é um recurso da memória da dança, “como, então, falar em autenticidade e originalidade se, ao longo do tempo, a atualização de memória, sejam individuais ou coletivas, ocorrem da mesma maneira que outras identidades são elaboradas? ” (CERBINO, 2009, p. 47). Posto que a remontagem é, de certo modo, uma outra vivência da obra e como colocado anteriormente há outros fatores e atores envolvidos, e que ela não é uma cópia de outra obra, não cabe questionar autenticidade nem originalidade da obra. A remontagem não é uma outra obra, mas sim, uma nova existência de uma obra já existente, logo, possui autenticidade e originalidade próprias.

Quando se remonta uma obra de dança a intenção, em certa medida, é fazer com que a dança permaneça viva, seja através de uma remontagem fiel, seja através da ideia que permeia a obra. Isso nos leva à *função-autor* a qual Foucault expõe afirmando que é a “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de

certos discursos de uma sociedade” (2006, p. 274). A remontagem é exatamente isso, uma nova maneira que uma obra realizada em outro tempo encontrou para existir, circular e funcionar na sociedade e no atual intervalo de espaço-tempo.

Consequentemente, quando falamos de remontagem de uma obra a autoria deve encontrar uma nova maneira de maneira existir e funcionar na sociedade. Cada companhia de dança acerta esta questão de um determinado modo, e, cabe dizer aqui, não há certo nem errado, tampouco foi o objetivo deste trabalho apontar como deve ser feito. Mas pudemos constatar que a questão da autoria na remontagem acontece de forma semelhante à da criação de uma nova obra, trata-se, mais uma vez, de uma demanda por reconhecimento do trabalho prestado em favor de uma determinada obra.

Assim, para este trabalho fica claro que, hoje, o autor está ligado a uma necessidade por reconhecimento e, não necessariamente por uma exigência de ser proprietário da obra. Não quero dizer aqui que o autor não possui propriedade de sua criação, mas pelo menos durante as pesquisas realizadas para este trabalho, entendeu-se que é importante ser reconhecido pelo trabalho desenvolvido, pela criação, pela colaboração, do que possuir a obra em si, como uma propriedade.

A autoria, outrora assumida como punição, hoje é percebida não apenas como uma maneira de valorizar uma obra, mas como um modo de dar reconhecimento àquele que criou ou que esteve envolvido em um processo de criação. A autoria se tornou uma forma de conhecer e reconhecer quem criou o que dentro do processo artístico; a autoria, portanto, é a forma encontrada para designar os profissionais envolvidos com a criação de uma obra artística.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O Autor como gesto**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. **Notas sobre o gesto**. In: Meios sem fim: notas sobre a política. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGNEW, Vanessa. **History's affective turn: Historical reenactment and its work in the present**. Rethinking History, v. 11, n. 3, p. 299-312, 2007.

AIRES, Daniel Silva; DANTAS, Monica Fagundes. **Coreografia “Ônix”: processo de criação, remontagem e recriação**. Encontro Estadual das Graduações em Dança (5.: 2016: Porto Alegre, RS). V Encontro Estadual de Graduações em Dança: cultura da gratuidade [recurso eletrônico]. Porto Alegre: ESEFID/UFRGS, 2016.

ALVES, Teodora. Entre o Perene e o Transitório na Dança: Corpo. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo, 2010.

ANTONIO, Irati. **Autoria e Cultura na Pós-Modernidade**. In: Ci.Inf., Vol. 27, N. 2. Brasília, 1998.

BARRETO, Ivana Buys Menna. **Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas**. São Paulo, 2012. 127 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARROS, Eduardo Portanova. **O autor no imaginário da pós-modernidade: repensando Flusser e Foucault**. Ciências Sociais Unisinos, v. 46, n. 2, p. 152-155, 2010.

BAUER, Bojana. **Propensity: Pragmatics and functions of dramaturgy in contemporary dance**. In: Dance Dramaturgy. Palgrave Macmillan UK, 2015. p. 31-50.

BECKER, Howard. **Arte como ação coletiva**. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

Becker, Howard. **The work itself**. In Howard Becker, Robert Faulkner and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds.) Art from start to finish. Chicago/London, The University of Chicago Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 1. Ed. 10.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENTON, Katie M. **Can Copyright Law perform the perfect Fouetté?: Keeping law and choreography on balance to achieve the purposes of the Copyright Clause.** In: Pepperdine Law Review. Vol. 36. (2008) Disponível em: <<http://digitalcommons.pepperdine.edu/plr/vol36/iss1/2>> Acesso em: 13/04/2014.

BERNARD. Michel. **De la corporéité comme ‘anticorps’ ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de ‘corps’.** In: De la création chorégraphique. Pantin: Centre national de la danse, 2001, p 17-24.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRAGA, Paola Secchin. **Da representação do corpo dançante ao atlas do corpo do biografado,** In: Des corps écrits: spectacles chorégraphiques biographiques et représentation du corps dansant. Tese de Doutorado, Université Paris 8, 2013.

BURT, Ramsay. **Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons.** Oxford University Press, 2016.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo.** In: Cadernos de Direito, V. 01, nº 01, 2001. Piracicaba, 2001.

CAVALHEIRO, Juciane. **A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault.** Signum. Estudos de Linguagem, v. 11/2, p. 67-81, 2008.

CERBINO, Beatriz. **Dança e memória: usos que o presente faz do passado.** Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 33, 2009.

_____. **Memória e dança: considerações e apontamentos.** In: VII Congresso da ABRACE - Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações, 2012, Porto Alegre. Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012.

_____. **O corpo cênico e suas autorias.**In: ANPUH RJ, 2016, Nova Iguaçu. XVII Encontro de História da ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2016. v. 1. p. 1-8.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. **Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança.** In: Liinc em Revista, v.7, n.2. Rio de Janeiro, 2011.

CHARTIER, Roger. **O Autor entre Punição e Proteção.** In: A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 22-43.

COELHO, Teixeira. **A morte moderna do autor.** Moderno pós-moderno, p. 147-158.

COHEN, Selma Jeanne. **Dance Re constructed** (New Brunswick. New Jersey. 16–17 October 1992). Dance Research Journal, v. 25, n. 02, p. 54-55, 1993.

DANTAS, Monica Fagundes. **Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul.** Cena. Porto Alegre, RS. Vol. 2, n. 11,(2012), 2012.

DELAHUNTA, Scott. Dance Dramaturgy: speculations and reflections. **Dance Theatre Journal**, v. 16, n. 1, p. 20-25, 2000.

DELAHUNTA, Scott; ZUNIGA SHAW, Norah. **Constructing memories: Creation of the choreographic resource**. Performance Research, v. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.

DERRIDA, Jacques; MCDONALD, Christie V. Choreographies. **Diacritics**, v. 12, n. 2, p. 66-76, 1982.

DINIZ, Thays. Naig., e SANTOS, Gisele Franco de Lima. **História da dança – Sempre**. Universidade Estadual de Londrina, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/ThaysDiniz.pdf>>. Acesso em 19.09.2014.

DÓRIA, Gisela. **Entrelaçando Fios: possíveis eixos dramáticos na Dança Contemporânea**. ARJ-Art Research Journal, v. 3, n. 2, p. 194-208, 2016.

DRUMMOND, Victor Gameiro. **O “Déficit Filosófico do Direito de Autor” E os Privilégios Monopolistas dos Sistemas de Copyright e de Droit D’Auteur**. Conpedi Law Review, v. 1, n. 14, p. 58-83, 2016.

DUCHAMP, Marcel. **Sobre os readymades**. Palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição A arte da assemblagem. Tradução francesa em Duchamp du Signe, Paris: Flammarion, 1994, p. 191-192.

ERIKSEN, Anne Hübertz. **Dance Theatre & Dramaturgy**. In: MA Physical Theatre, Dept. of Drama and Theatre, Royal Holloway, University of London, 2001 .

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 6. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FERNANDES, Ciane. **A Dança-Teatro de Pina Bausch: Redançando a história corporal**. 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/212667691/A-Danca-Teatrode-Pina-Bausch-Ciane-Fernandes>>. Acesso em: 04/04/2010

FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor**. In: Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança–ANDA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança. 2012.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing history**. In: CARTER, A. (ed.). Dance Studies Reader. London: Routledge, 1998. p. 180-191.

_____. **Choreographing empathy: Kinesthesia in performance**. Routledge, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **O que é um autor?**. In: Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

FRANKO, Mark. **Writing for the body notation, reconstruction, and reinvention in dance**. Common Knowledge, v. 17, n. 2, p. 321-334, 2011.

GALILI, Deborah Friedes. **Reframing the recent past-issues of reconstruction in Israeli contemporary dance**. In: BALES, Melanie; ELIOT, Karen. Dance on its own terms. New York: Oxford University Press, 2013. p. 65-96.

GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**, in PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.), Lições de dança 3, Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

_____. **Reading the body in dance: a model**. In: Rolf lines, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro 1994, p. 37-41.

GUEST, Ann Hutchinson. **Is Authenticity to be had?**. Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade, p. 65-71, 2000.

GUEST, Ann Hutchinson; JESCHKE, Claudia. **Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score: L'après-midi D'un Faune and His Dance Notation System: Revealed, Translated Into Labanotation and Annotated**. Psychology Press, 1991.

GUISGAND, Philippe. Sobre a noção de estado do corpo (**A propos de la notion d'état de corps**), palestra ministrada no Centre d'Etude des Arts Contemporains, Universidade Lille 3. 02/02/11.

_____. **Étudier les états de corps**. Spirale, número 242, outono de 2012, p.33-34, Disponível na internet em <http://id.erudit.org/iderudit/67976ac>

_____. **Pollock ou les états de corps du peintre**. Revue DEMéter, junho 2004, Université de Lille-3. Disponível na internet em <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf>

HAVILAND, Linda Caruso. **Repetition Island: Some Thoughts on Restaging, Reconstruction, Reenactment, Re-performance, Re-presentation and Reconstruction in Dance**. Questions of Practice, 2013.

HEINICH, Nathalie. **Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea**. In Bueno, Maria Lúcia; Camargo, Luiz Octávio de Lima (Org.) Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Senac, 2012.

HERMES-SUNKE, Karin. **Reconstruction/Recreation: Reflections-Practice and Esteem of Repertoire**. In: ICKL: Proceedings of the 2 1st Biennial Conference. 1999. p. 30.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **O Declínio da Autoria na Web & Artes**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/o-declinioda-autoria-na-web-nas-artes>>. Acesso em: 16/07/2014.

JACKSON, Naomi. **A Revival of Nijinsky's Original L'Après-Midi d'un Faune**, BeckJill, Issue Editor. *Choreography and Dance*, vol. 1, part 3. New York: Harwood Academic Publishers, 1991. 94pp., photographs, Labanotation, illustrations, Index. *Dance Research Journal*, v. 26, n. 2, p. 36-37, 1994.

JANSA, Janez. **From Dramaturgy to Dramaturgical**. In: *maska*, vol. 16 no. 131-132 (Summer 2010), pages 54-61.

JOY, Jenn. **The Choreographic**. MIT Press, 2014.

KATZ, Helena. **O coreógrafo como DJ**. *Lições de dança*, v. 1, n. 2, p. 13-23, 1999.

KRAUT, Anthea. **Whose Choreography?: Josephine Baker and the Question of (Dance) Authorship**. In: *S&F Online*. 2008. Disponível em: <sfonline.barnard.edu/baker/print_kraut.htm>. Acesso em: 30/10/2014.

_____. **Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance**. Oxford University Press, 2015.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação**. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 1, 2013.

LEPECKI, André. Inscripting dance. **Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance theory**, p. 124-39, 2004.

_____. **Agotar la danza: performance y política del movimiento**. Centro corográfico galego, 2009.

_____. **The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances**. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 02, p. 28-48, 2010.

_____. **Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy**. In: *Dance Dramaturgy*. Palgrave Macmillan UK, 2015. p. 51-66.

LEONARDELLI, Patricia. **Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança**. In: *Cena*, n. 9, 2011.

LOPES, Camila A. G. **A atualidade do corpo: representações da contemporaneidade na dança de Deborah Colker**. Niterói, 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

LUPINACCI, Letícia Gabriela; CORRÊA, Josiane Franken. **Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade**. *Revista da FUNDARTE*, n. 29, p. P. 121-136, 2015.

LUBOW, Arthur. **Can Modern Dance Be Preserved?**. *The New York Times Magazine*, p. 38-43, 2009.

MAGALHÃES, Marise Reis. **Memória em Movimento: remontagem de obras da dança moderna e contemporânea brasileiras**. Rio de Janeiro, 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MARINHO, Nirvana. **Copyleft – Alguns Direitos Reservados: Autoria em Dança**. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2006, Rio de Janeiro. Anais...Rio de Janeiro: ABRACE. Disponível em: < <http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>> . Acesso em 07/10/2014.

_____. **Autoria: qual é a da dança?** Disponível em: <<http://idanca.net/autoria-qual-e-a-da-danca/>>, 2007. Acesso em: 20/10/2014.

_____. **A identidade zelig na dança contemporânea: outros em mim**. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. Anais...São Paulo: ABRACE. Disponível em: < http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Nirvana_Marinho__Identidade_zelig_da_danca_contemporanea.pdf>. Acesso em: 23/10/2014.

MARTINS, Beatriz Cintra. **Autoria em rede: um estudo dos processos autorais interativos de escrita nas redes de comunicação**. São Paulo, 2012. 157 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Autoria e propriedade -inflexões e perspectivas de uma relação em crise**. In: LOGOS 39,Ética e Autoria. Vol.20, Nº 02. 2013.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. Ática, 1987.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre a dança**. Edusp, 1998.

MORAES, Kleiton de Sousa. **Chartier, Roger O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Revista Brasileira de História, v. 33, n. 65, p. 447-451, 2013.

MUCHAIL, Salma Tannus. **Michel Foucault e o dilaceramento do autor**. Margem (PUCSP), São Paulo, v. 16, p. 129-135, 2003.

NEORAL, Alex. Entrevista III. [março. 2017]. Entrevistador: Marcelo Augusto Mendonça Domingues. Rio de Janeiro, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

NETO, Joachin Azevedo. **A noção de autor em barthes, foucault e Agamben**. Floema - Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

NORA, Sigrid (Ed.). **Temas para a dança brasileira**. Edições Sesc, 2016.

OLIVEIRA, Cláudia Marisa. Para uma dramaturgia do corpo. **Repertório teatro & dança**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 13, p. 15-33, 2009.

PEIXINHO, M. C. **O lugar do a(u)tor na contemporaneidade: revisitando e revendo conceitos.** Tabuleiro de Letras, v. 08, p. 03-15, 2014.

PINTO, C. A. C.. **O balé de repertório um grande potencial para a história hoje! A importância do trabalho interdisciplinar.** In: VIII fórum de dança na comunidade, 2007, Curitiba. VIII fórum de dança na comunidade, 2007.

RICHARDSON, P.J.S. **The Beauchamp mystery: some fresh light on an old problem.** Dancing Times, part 1 (March 1947), p. 299-302; part 2 (April 1947), p. 351-354, 357.

RIVERA, Tania. **Gesto criador. Duchamp com Lacan.** In: Pulsional – Revista de Psicanálise. Ano XVIII, nº 184, dezembro de 2005.

RODRIGUES, Kadma M. e OLIVEIRA, Gerciane Maria da C. **Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola de Pirambu.** In Maria Lucia Bueno (org.) Sociologia das Artes Visuais No Brasil. São Paulo, Senac, 2012.

SACCOL, Débora Matiuzzi Pacheco. **Vestígios e mutações: a coreografia de Gícia Amorim.** Tese de doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2014.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** EDUFBA, 2008.

SMITH, Asheley Burns. **Reproducible Dances: Reconstructing the “Ephemeral” With Funding From the National Endowment for the Arts.**In: **American Masterpieces: Dance Program.** 2014.

SOTER, Sílvia. **A criação em dança contemporânea.** 2013

_____. Entrevista II. [fevereiro. 2017]. Entrevistador: Marcelo Augusto Mendonça Domingues. Rio de Janeiro, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

SOUZA, Adriana Silva; DA COSTA LOPES, Ruth Gelehrter. **E tudo não passou de um belo sonho... Balé de repertório e o papel da mulher na simbologia familiar.** **Revista Portal de Divulgação**, n. 48, 2016.

SOUZA, Allan Rocha de. **Direitos Autorais: A história da Proteção Jurídica.** In: Revista da Faculdade de Direito de Campos, Ano VI, Nº 7 - 2005.

TEIXEIRA, Clarissa Rêgo. **Dança contemporânea e colaboração: instaurações de mundos.** Niterói, 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

THOMAS, Helen. **Reconstruction and dance as embodied textual practice.** Rethinking dance history: A reader, p. 32-45, 2004.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. **Agamben e Chartier, leitores de Foucault: um retorno ao autor.** Revista da Anpoll, v. 1, n. 36, p. 14-38, 2014.

VALLE, Flávia Pilla do; TRINDADE, Ana Lúcia. **A escrita da dança: um histórico da notação do movimento**. In: Movimento. Porto Alegre, v. 13, n. 03, p. 201-223, 2007.

VELLOSO, Marila. **Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência**. Revista Sala Preta, v. 10, p. 191-197, 2010.

WEITZMAN, Esther. Entrevista I. [fevereiro. 2017]. Entrevistador: Marcelo Augusto Mendonça Domingues. Rio de Janeiro, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

YOUNG, HEATHER E. **Reconstructing the Present Through Kinesthetic History: An Investigation into Modes of Preserving, Transmitting, and Restaging Contemporary Dance**. 2015. Tese de Doutorado. YORK UNIVERSITY TORONTO.

Apêndices

Apêndice A – Entrevista com Esther Weitzman⁹⁷

Marcelo Domingues - Em termos coreográficos como a gente pode pensar a dança contemporânea? Em termos de coreografia. Pelo que pesquisei, por exemplo, no balé há uma rigidez de ter que executar uma determinada sequência de passos em determinada ordem...

Esther Weitzman - Ah sim, isso! Em dança contemporânea, Marcelo, acontece assim: eu tenho 17 anos de trabalho, você vai se aprimorando. Então eu não sou a mesma desde o *Terras* que a Bia [Cerbino, professora do PPGCA\UFF] acompanhou bastante. Na verdade, em *Terras* eu já tinha feito umas pequenas coisas antes, mas assim, profissionalmente, eu considerei o *Terras*, fiz alguns trechos... E depois, eu estreei, pra valer, com quatro mulheres (comigo em cena), em 2000 no [Teatro] Sérgio Porto.

Essa coreografia começa com alguém que não foi bailarina específica de nenhum coreógrafo, trabalhei em algumas experiências como estagiária, mas eu nunca fui uma bailarina daquele coreógrafo, daquela companhia de dança. Então, é uma autonomia que já começa pelo meu próprio corpo. Você não tem uma coreógrafa que é formada pelo registro de alguma técnica, porque eu sou formada pela escola da Angel Vianna, que na minha época o trabalho era mais voltado para dança e consciência corporal. Então, eu tive que aprender praticamente sozinha, com minha própria experiência, o que era coreografar; e essa experiência se deu muito pelos estágios que tive e observando, observação. Então, foi uma experiência dentro da sala de aula, com algumas pessoas que, no início, eu fui convidando; e eu fui praticando o que é possível ser uma coreografia.

O *Terras* é um trabalho que parte de duas perguntas, que são as seguintes: o que a Esther, esse corpo, quer dançar, como ela se move? E dançar no silêncio, porque é um trabalho praticamente feito no silêncio. Então é a dramaturgia do próprio corpo, da escuta desse corpo.

Então, eu desenvolvi meus próprios movimentos, foi muito autoral na ideia de pesquisa de movimento. Eu desenvolvia o trabalho, o desenho espacial, a pesquisa de movimento e eu tinha mais três mulheres para as quais eu passava esse movimento das três mulheres. Quando você vê *Terras* é dançado igualzinho, as quatro. Porém, com uma ideia interessante que eram outros três corpos entendendo meu corpo de uma maneira diferente, mas a gente fazia o mesmo movimento. Porém, se você olhar essas quatro, tem detalhes diferentes: os pesos, os esforços, são completamente diferentes. Mas a ideia, a dramaturgia, está lá. Então, nesse primeiro momento, não há participação na coreografia, na estratégia de coreografia, nem na pesquisa de movimento, com essas bailarinas.

A partir de então eu passo a fazer um trabalho que se chamava *Jamais fomos modernos*, no qual eu também coreografei, mas havia coisas específicas para cada uma, então também tem participação delas. A autoria está em uma ideia assim: uma coisa é o bailarino-criador... daí em diante [desde *Jamais fomos modernos*] sempre

⁹⁷ Entrevista realizada em 08 de fevereiro de 2017 no Studio Casa de Pedra, Rio de Janeiro (RJ).

tem um desenho coreográfico, a concepção é minha, o sentimento desse trabalho é meu, mas há uma participação dos bailarinos, porque eles estão trocando idéias comigo e na pesquisa do movimento.

MD - Pelo que observei, nos créditos de algumas obras, você trabalha com a concepção sendo sua e há os intérpretes...

EW - Sim, que eu coloco sempre como bailarino-colaborador, bailarino-criador... porque os últimos [trabalhos], se você pegar agora o primeiro [trabalho] e esse último, *Dançar (não) é preciso*, não há nenhuma frase coreográfica minha, no sentido da minha movimentação. [Eu dizia:] Pedro [um dos bailarinos], vem cá, faz assim, assim e assim. Toda concepção, toda ideia que você vai ver [na obra] é da Esther. Mas a movimentação, porque as propostas também são todas minhas, mas a movimentação, como o Pedro se move a partir da minha pergunta, é dele. Então ele também tem uma participação na criação. Mas a autoria, pra mim, não é dele, é da Esther. Porque se o mesmo Pedro ficasse do lado de fora e a gente falasse: olha, vamos pensar o [Jackson] Pollock, desse caos, dessa questão espacial, desse espaço que transborda... O Pedro, um cara de 22 anos, duvido que, com a experiência de idade e de corpo, de background, com a mesma ideia do Pollock, eu duvido que a gente se parecesse em alguma coisa. Por isso é que eu afirmo que a autoria, o pensamento, é do coreógrafo.

Porque não é uma colaboração em que vamos todos pensar... o tempo inteiro, as propostas, os ensaios, a visualização do que aconteceria [em cena] é dessa pessoa que está assinando a coreografia. Mas desde o *Sonoridades*, que é meu segundo trabalho como peça coreográfica, eu começo a assinar bailarino-criador. Tem uma criação dele, mas não é uma autoria dele. A criação dele está na criatividade quando eu peço, para ele, alguma coisa. É a autoria do próprio corpo dele, mas não da coreografia em si.

MD - Pelo que eu tenho observado nesse decorrer da pesquisa, a partir do momento que há o corpo do bailarino, e que em alguns momentos você também se coloca como bailarina-criadora, de certa forma a autoria também pertence a ele, pois se fosse outro corpo, a movimentação, possivelmente seria de uma outra maneira...

EW - Vou te dar um exemplo: no *Terras*, o primeiro trecho foi dançado por quatro mulheres, depois, quando a peça toma um formato muito mais desenvolvido, foi dançado por outras três mulheres. A movimentação é a mesma, pois tem os gestos codificados que eu criei, os corpos são diferentes, [a movimentação] vai ser de uma maneira diferente, mas a autoria não é desses bailarinos porque esse trabalho não foi criado por elas.

O *Sonoridades*, por exemplo, foi dançado pelas mesmas pessoas. Eu fazia as mesmas perguntas e não me preocupava em repetir a mesma movimentação. A gente estreou em 2003, no CCBB [Centro Cultural Banco do Brasil] o *Sonoridades*, eram três homens e uma mulher; depois passou a ser outras bailarinas e outro bailarino... Quando viajei a movimentação mudou um pouco porque saiu o corpo do Márcio e entrou o corpo do Rodrigo que viajou comigo, mas a maioria do trabalho, toda a movimentação era minha. O que era só do Márcio e passou a ser do Rodrigo, o Rodrigo deu uma transformada nisso, é a autoria do Rodrigo, e está lá [nos créditos da obra] bailarino-criador. Mas a autoria do trabalho continua sendo minha.

MD - Como a obra trata-se de uma ideia que é externada e a ideia é sua, a autoria é sua. Foi isso que você quis dizer?

EW - É. Porque quando você está chamando de autoria, é o coreógrafo quem assina. Você acha que, talvez, a composição coreográfica não seja só do coreógrafo, é isso? Em certos trabalhos sim, em outros não.

MD - O bailarino tem uma parcela, mas não é uma parcela de autoria, é uma parcela de colaboração, é isso?

EW - É, nos meus trabalhos sim. Eu não daria, ele não assinaria, jamais, igual a mim.

MD - Não tem o mesmo peso...

EW - Não tem o mesmo peso, pra mim é super claro. Eu acho que é diferente de trabalhos contemporâneos quando se tornam um coletivo, um trabalho que todo mundo colabora. É muito particular. Até agora, eu não trabalhei, eu não deleguei, eu nunca abri a concepção para os bailarinos, sempre foi minha. Você está me colaborando, no sentido do teu corpo e da tua criação, mas a coreografia é minha. Por exemplo *Jogo de Damas*, há quatro anos que esse trabalho está em cena... já troquei de bailarinas quatro ou cinco vezes. A concepção toda é a mesma, muda um pouquinho no trejeito porque essa bailarina [nova] quando entra, ela toma o lugar do corpo da anterior, ela tem um pouco de pertencimento a algo que ela vá criar, mas a coreografia é da Esther, não é dela. Isso é muito claro pra mim. Isso não quer dizer que em uma próxima criação eu não possa dividir a concepção, a criação com todos os bailarinos. Aí os caras vão ter que ralar tanto quanto eu.

MD - Então é uma questão de trabalho também.

EW - De trabalho. Aí o peso vai ser igual, vai ter que ter tanta carga horária quanto a minha. O peso maior é do coreógrafo. Se o trabalho for um sucesso [os bailarinos dizem] eu tenho a ver com isso, esse trabalho também é meu. Se for um fracasso [os bailarinos dizem] eu só estava participando do trabalho da companhia.

MD - No final das contas é o seu nome que está lá...

EW - É, sim. Para mim foi sempre assim, nunca foi diferente em nenhum trabalho que eu fiz.

MD - Então o coreógrafo fica com esse papel da concepção da ideia, do trabalho mais árduo.

EW - Veja bem, em companhias de dança, coletivos de dança contemporânea, [essa questão, da autoria] é muito diferente, não há um modelo. O convite sempre veio como participação com sua própria dança, da gente trocar. Mas a concepção, a música, o ambiente, o *mise-en-scène*, vai ser palco italiano, vai ser uma arena, eu que acabo escolhendo. Tem uma coisa que eu visualizo, ou melhor, como eu gosto de dizer, tem um sentimento. Quando eu proponho, eu estou com esse sentimento muito claro. Então, quando eu estou com esse sentimento é que todo mundo venha junto comigo. Mas ninguém me trouxe essa ideia, esse sentimento, fui eu quem trouxe.

Quem, talvez, chegue mais perto [dessa questão de autoria, de colaboração], foi a Bia [Cerbino] que trabalhou comigo como dramaturga, ou, nesse momento, a minha parceira ensaiadora, ou o próprio Zé (que é meu iluminador há 17 anos). Eles é que chegam mais próximos da concepção comigo.

MD - Então, pelo que você está falando, quando pensamos essa autoria em dança, pelo menos no seu caso, há esses lugares demarcados. Principalmente em termos de trabalho, como você falou, o coreógrafo, o bailarino-criador.. Em relação à parcela de autoria, ou colaboração vai depender desse lugar.

EW - Durante o processo tudo é muito falado, mas acaba que eu assumo essa responsabilidade toda. Isso não quer dizer que ninguém possa dar uma ideia, mas a palavra final fica comigo, isso é muito forte em mim. É aceitar como você trabalha, eu gosto desse lugar [de coreógrafa, de ter a responsabilidade].

MD - Em relação ao repertório: é por onde eu percebo que a remontagem começa. Quando a gente fala do repertório de balé clássico, ou de dança moderna, há um repertório de obras da companhia e ela vai montando ao longo do tempo. O que eu gostaria de saber, em relação a sua visão de repertório, é como o repertório se encaixa na dança contemporânea. Pois me parece que nas danças clássica e na moderna é uma questão de memória, uma vez que a dança trata-se de uma arte viva e, em certa instância, efêmera.

EW - Eu acho que tanto no balé clássico quanto na dança moderna há uma fidelidade, que na contemporaneidade já não tem muito. Na Martha Graham [coreógrafa estadunidense] você tinha uma técnica, eram os passos da Martha Graham; no balé clássico são os passos [codificados]. Na dança contemporânea, em geral, não em todas pois em certas companhias não importa que não faça mais sentido pra ele [quem remonta] o cara vai querer aquele passo.

Para mim, a remontagem em dança contemporânea, se eu for remontar qualquer obra minha, eu, com certeza, vou abrir mão de como era em 2005 para [como será em] 2017, se eu achar que não cabe mais eu vou mudar, não há essa fidelidade com o momento. Porque muitas coisas que eu vejo no [*Jogo de*] *Damas* quando eu vou remontar de 2013 para 2016, por exemplo, tá sempre muito vivo, então eu não tenho esse compromisso com o que era, mas sim com o que está fazendo sentido, naquele momento, para mim. Não me importa se é igual o [*Jogo de*] *Damas* de 2013 para 2017. Me importa que a ideia da obra se mantenha, mas ele pode ser reatualizado, até pelo corpo do bailarino que está em cena. Contanto que o tema esteja lá. Se você pegar um vídeo de 2013 e pegar um vídeo 2016, tem algumas mudanças, o sentimento, a ideia, a energia estão lá. Mas há algumas particularidades, até porque alguma bailarina vem com alguma outra proposta de corpo, que me interesse e eu troque.

MD - Então, será que continuaria sendo uma remontagem? Porque no meu entender, a remontagem tem um caráter de preservação, tentar preservar essa questão da fidelidade. Seria, nesse caso, uma remontagem ou uma readaptação, um refazer...

EW - Uma adaptação, um revival, uma reformulação... acho que essas palavras estão lá. O que eu quero dizer é que você não terá [o trabalho] idêntico como estreou, mas o trabalho está lá. Há uma abertura dentro da própria obra que não está engessada. Alguma coisa está sempre sendo repensada e transformada, na minha visão, isso é

muito particular. Todos os trabalhos que eu remonto, nunca são idênticos; até em figurino (principalmente, às vezes eu posso não ficar satisfeita), ou porque entrou um outro bailarino que deu uma outra energia. A concepção está lá, mas sempre reatualizada.

MD - Nesse sentido, é bom a dança ser essa arte viva?

EW - Eu acho, pelo menos no meu caso. Humildemente, eu não sou nenhuma ícone da dança mundial, acho que no meu caso cabe. Pois há os ícones, coreógrafos geniais, que ficarão para sempre. Eu posso ficar um pouco na memória carioca, nível nacional, mas eu não tenho um nome internacional. Então, eu acho que cabe. Mas, talvez, esses coreógrafos que são mundialmente famosos, acho que se remonta com muita fidelidade. Acho que não cabe mudar, pois eles são objeto de estudo.

MD - Então, se forem remontar Merce Cunningham, ou Martha Graham, vão remontar idêntico.

EW - Até porque eu duvido que o [Merce] Cunningham deixaria [remontar de maneira não fiel]. Ele tem o lugar dele, um ícone, ele está na história da dança mundial. Ele é um marco na dança contemporânea. Além de ele ter sido um discípulo da Martha Graham, então ele tem histórico novaiorquino, história da dança americana.

MD - Nesse sentido, o objetivo de remontagem na dança contemporânea é diferente do objetivo no balé clássico ou na dança moderna?

EW - Eu acho que tem um lugar igual. Porque no balé clássico, a pessoa que possui os direitos autorais de [Vaslav] Nijinsky, por exemplo, ou de vários balés importantíssimos, a pessoa vai montar igual, mesma roupa, mesmo libreto. Então, em dança contemporânea, algumas [remontagens] serão idênticas mesmo. É que, no momento, eu estou viva e tenho minha liberdade; talvez, se eu morresse e alguém quisesse montar alguma coisa da Esther, talvez quisesse remontar exatamente como estreou, faria mais sentido, já que eu não estou [estaria] mais viva.

MD - Pergunto isso, pois nas minhas leituras durante a pesquisa, o que eu mais encontro em relação à remontagem, é por ela se tratar de uma questão de memória. De memória e de preservação da dança, de ser uma forma tentar preservar a dança, já que, em certa medida, ela é efêmera e viva. O que você acha?

EW - Eu acho de uma validade ímpar. A Bia [Cerbino] já deve ter te contado que o Roberto Pereira [pesquisador brasileiro de dança] tinha um projeto lindo [Companhia de Dança da Cidade, dedicada a repertórios de dança moderna e contemporânea do Brasil]. Para a memória carioca, para a memória brasileira, era de uma importância incrível. Nesse caso eu acho bacana montar como nasceu a obra.

MD - Como uma forma de preservação.

EW - De preservação. Eu sou a favor. Se eu tivesse muita grana, tudo meu está muito mal filmado, porque agora que as câmeras estão incríveis, tudo sempre foi caro pra gente... Se eu tivesse dinheiro eu remontaria tudo, os mesmos figurinos... seria um barato! Eu tenho muita coisa [guardada], mas se eu não tomar cuidado vai embora.

Eu guardo essa memória, é uma coisa que eu faço questão; tenho tudo organizado. Está tudo catalogado, desde a primeira apresentação até a última, DVDs, folder, pasta por pasta. Eu tenho tudo.

MD - No seu caso, como acontece o processo de remontagem?

EW - Na verdade, sempre aconteceu assim: às vezes você está em cartaz com alguma coisa e um bailarino não está mais afim de dançar, ou você não quer mais trabalhar com ele, ou ficou parado um tempo, mas vamos remontar. Aí você chama de novo, remonta como estava, como eu tenho essa memória da coreografia, com a ensaiadora e, se no caso havia, alguma assistente. A gente remonta igualzinho e vai fazendo umas adaptações.

Por exemplo, em 2019 eu farei 20 anos de companhia. Quando for no finalzinho desse ano [2017] eu quero capturar e quero remontar os trabalhos que eu tenho mais carinho. Aí poderemos nos falar lá na frente, vai ser uma experiência. Eu tenho desejo de remontar com os mesmos bailarinos, mas todos estão muito mais velhos...

MD - São outros corpos...

EW - São outros corpos. Se o cara tinha 30, de repente o cara já vai ter 40 e poucos.

MD - Esse desejo de remontagem, é como você está falando, em 2019 você vai fazer 20 anos de companhia...

EW - Eu gostaria de reapresentar porque tem muita galera nova, como você, por exemplo, não sei... você já viu ao vivo algum trabalho da companhia da Esther?

MD - Vi sim, *Jogo de Damas* no ano passado [2016].

EW - Puxa! Tem um que eu amo, que é o *Terras* que é o primeiro...

MD - Esse assisti apenas em vídeo.

EW - Eu adoraria remontá-lo, é um trabalho f***! Eu posso fazer coisas muito mais modernas, mas eu amo aquele trabalho! Tem o *Territórios*, que foi feito com oito homens, foi isso que eu fiz depois do *Jogo de Damas*. Eu adoraria ter em uma noite o *Territórios*, *Jogo de Damas* e o *Terras* no meio, porque em todos os três há um lugar que eles conversam. Eu quero fazer em 2019. Então, não seria legal, pra você, por exemplo, ver essa companhia que tem um trabalho de 2000, 2006 e 2013? Ver o que acontece com esses corpos, como ela vai remontar isso. Eu vou precisar de um apoio, mas é um desejo que eu tenho, 2019 quero remontar esses três trabalhos. *Jogo de Damas* está em cena, vamos ver se até 2019 vai com o mesmo elenco; o *Territórios* nunca mais dancei, dancei até 2008 aí depois parei, ficou dançando 2006, 2007 e 2008, em 2009 já fui fazer outras coisas. o *Terras* a última vez que remontei foi 10 anos depois, em 2009; não foi uma boa reapresentação, não escolhi bem as bailarinas, não aconteceu. Foi uma falha minha, forcei a barra e foi um momento equivocado.

MD -Me fala um pouco desse momento equivocado, dessa remontagem.

EW - Eu achei que estava escolhendo as meninas certas, mas uma estava com problema de joelho, uma ficou doente, não entendeu o trabalho, o trabalho mexeu muito com ela... não sei, é como se não tivesse escolhido o time certo. Aí fica muito difícil porque o *Terras* é uma energia, ritmo, [as bailarinas] tem estar conectadas. Deu tudo errado.

MD - Os corpos acabaram não combinando, não conversando...

EW - Não conversaram. Não estavam prontos para dançar aquilo.

MD - Em relação à remontagem, e quando você remonta com outro bailarino, como fica a questão da colaboração, da autoria? E em relação à créditos?

EW - Sempre quando eu vou colocar no folder: esse trabalho foi dançado por fulano, fulano e fulano, na hora, quem está dançando é que leva o crédito. Os que criaram [a primeira montagem] também continuam no crédito.

MD - Você dá os créditos de colaboração...

EW - Dou, principalmente para quem estava na primeira montagem e quem está dançando agora. Por exemplo, em *Dançar (não) é preciso* aconteceu de uma das bailarinas ficar doente, mas ela foi uma bailarina-criadora, então [nos créditos foi designado] esse trabalho foi criado por Luiza Helena, depois que ela ficou doente não dançou mais, sempre que eu ponho folder o nome dela vai junto. Eu sempre tomo muito cuidado, pra mim é muito importante e até uma dor de cabeça.

MD - Eu fico rodeando nessa questão da autoria pois me parece que em determinadas companhias, determinados coreógrafos, não costumam dar créditos.

EW - É, muitas não têm.

MD - Mas eu fico pensando se aquele corpo faz parte da obra e, em certa medida, eu acredito que aquele corpo também é a obra, como não dar créditos, se em determinado momento aquele corpo dá sua colaboração, sua criação, sua participação na obra?

EW - Certo, super concordo com você. Sem os bailarinos não tem a obra, a obra só é consumada pelo corpo desses bailarinos. É de suma importância, a obra só existe porque eles existem. Mas quando eu falo autoria, o coreógrafo leva o nome. Pois sem esse coreógrafo não haveria essa criação. Não quero dizer que o coreógrafo é mais importante que os bailarinos, só quero dizer o nome de quem faz o que. Sem o coreógrafo o bailarino não tem o que dançar, sem o bailarino o coreógrafo não tem o que mostrar. Mas tem as funções, qual é a função do bailarino e a função do coreógrafo. Coreografia é uma estratégia, é uma ideia, um pensamento, uma concepção, então é ele [o coreógrafo] que leva [o nome\autoria]. Eu já vi muito bailarino falando besteira, dizendo que ele que era o dono da coreografia, não é verdade, pois não foi ele quem pensou nessa concepção, nessa estrutura. A coreografia é uma estrutura. A coreografia só é feita porque teve alguém que pensou no engendramento, na engenharia dessa coreografia.

MD - São instâncias de trabalho diferentes.

EW - Isso, instâncias de trabalho diferentes. Todo mundo precisa de todo mundo, eu preciso dos bailarinos, se não você não vai visualizar minha coreografia. Não quer dizer que todo mundo não possa pensar junto, mas tem alguém que visualizou a coreografia.

MD - Então é uma autoria colaborativa.

EW - É.

MD - É diferente do coletivo [de dança], onde todo mundo tem participação na criação. Mas é uma autoria colaborativa.

EW - Sim, mas o coreógrafo tem que levar o nome de coreógrafo. Nenhuma das minhas coreografias foram feitas coletivamente, quem leva o nome é a Esther.

MD - Como falamos do copyright, você falou que nunca registrou nenhuma obra...

EW - Eu preciso saber onde é [que o registro de obra artística é feito]. Porque você gasta uma grana, tem que pagar pra isso.

MD - Sim. Na pesquisa que eu fiz na graduação, o que descobrimos foi que era importante ter a obra em um sistema de notação, como a labanotation, mas isso é muito caro!

EW - A gente não tem dinheiro pra montar um trabalho, quanto mais isso.

MD - Como seria se outra companhia quisesse produzir um trabalho seu?

EW - Eu adoraria, uma pena que não temos esse costume... nunca fui chamada por nenhuma outra companhia. Provavelmente eu e a minha ensaiadora iríamos remontar nesse balé. Por exemplo, o Balé de Niterói [Companhia Balé de Niterói] me convida querendo [remontar] *Jogo de Damas* com oito bailarinas do balé, eu iria com maior prazer! O nome seria o delas, as novas bailarinas-criadoras, as criadoras são as minhas [bailarinas que dançaram na primeira montagem] e eu vou lá remontar com minha ensaiadora.

MD - Em relação aos créditos você colocaria as que estão dançando agora, as que já dançaram...

EW - Sim, tudo direitinho. Remontagem com o Balé de Niterói, com as novas bailarinas-criadoras, porque muita coisa vou pedir pra elas fazerem do jeito delas. Mas quem me ajudou a montar o trabalho todo, tem que ter o nome das minhas criadoras.

Apêndice B – Entrevista com Silvia Soter⁹⁸

Marcelo Domingues - Em termos coreográficos o que podemos pensar como uma obra de dança contemporânea? O que podemos entender como coreografia na dança contemporânea?

Silvia Soter - Eu acho que, de algum modo, é o que se estabiliza como uma escrita de uma obra de dança contemporânea. Estou entendendo coreografia como, não necessariamente um encadeamento de passos e movimentos, mas esse todo de uma obra que se estabiliza sempre de uma forma - e eu uso a palavra “estabilização” porque, na verdade, ela não se fixa, ela se estabiliza em um formato, em uma dinâmica, um desenho, um encadeamento...

MD - E cada obra possui seu próprio desenho.

SS - Cada obra vai produzir seu próprio desenho e cada obra em cada momento também se transforma. Eu trabalho com a Lia [Rodrigues, coreógrafa de companhia homônima] desde 2002 e a gente já fez, acho que, nove peças juntas, e essas peças, algumas, foram remontadas, foram retomadas, com elencos que não eram os elencos que as produziram originalmente. E essas peças se transformam.

É muito raro, hoje, em dança contemporânea, você ver um coreógrafo que tenha repertório. Quando a gente fala em remontagem, a gente também fala de uma obra com uma certa ideia de perenidade, como alguma coisa que se mantém, o que é muito raro na dança contemporânea. Vejo, hoje, processos que são muito rápidos e obras que são muito pouco dançadas; elas acabam, muitas vezes, perdidas e são outras obras que vêm. Artistas que vão ter essa experiência de estar sempre criando coisas novas, que são pouco dançadas. Não é o caso da Lia [Rodrigues Companhia de Danças]. As criações dela, em geral, são dançadas muitas vezes, ela circula com as obras. Em geral ela cria, em um ritmo que tem sido de dois anos a cada obra nova; quase um ano - nove meses - de processo de criação de criação de uma obra, estreia, primeira turnê e um ano circulando com a obra. Então, a obra, ela é dançada muitas vezes. E, obviamente, ela vai se atualizando nesta experiência de ser dançada. Ela [a coreógrafa Lia Rodrigues] chama de coreografia, hoje ela diz que ela cria em colaboração com os artistas todos; a Lia não é uma pessoa que vai ensinar uma sequência de movimentos que ela desenha em um quarto fechado, no estúdio, que ela vai lá ensina os artistas; ela trabalha sempre a partir de estímulos e de formas de incitar essas pessoas que estão ali na equipe, com ela, respondam. E a partir disso o olhar dela, então, vai começar a modelar e modular o que é produzido; ela estimula isso e também vai modulando e modelando. Eu digo isso porque estou pensando coreografia nesse sentido.

MD - Pelo quê você está falando, tem um texto, acho que da Helena Katz no qual ela fala do coreógrafo como DJ, seria mais ou menos isso?

⁹⁸ Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2017, no Campus Praia Vermelha/UFRJ, Rio de Janeiro (RJ).

SS - A Helena escreveu esse texto no final dos anos 1990, eu acho que o que a Helena está dizendo é que nessa escrita [coreográfica] existem formas de samplear, que vai trabalhar com materiais já prontos a serem reorganizados. Eu acho que no processo da Lia isso seria uma possibilidade de leitura desse texto da Helena. NO caso da Lia eu acho que é um pouco diferente, quer dizer, acontece alguma coisa na forma como ela trabalha que faz com que aquilo que é produzido não pertença apenas ao bailarino e ela não é alguém que organiza, como um DJ, que sampleia. É uma conversa entre o estímulo e uma troca que esse material é produzido por esses artistas, colaboradores, a partir de um estímulo dela; é diferente, um pouco [do que a Helena Katz fala em seu texto]. Não é uma coisa centrada no material, que organiza o material que é alheio, não é alheio. Porque, talvez, se ela não tivesse feito aquela solicitação, talvez não, muito provavelmente, aquilo [o material] também não emergiria como possibilidade para aquelas pessoas. É um pouco nesse diálogo que a produção acontece.

MD - Nesse sentido, qual é o papel do dramaturgista?

SS - O meu trabalho com a Lia mudou muito ao longo dos anos. Esse termo, dramaturgista, inclusive, não surgiu no início; a Lia começou a chamar a minha colaboração, meu trabalho, de dramaturgia um pouco depois. Ela me solicitou, em um primeiro momento, como colaboradora, para fazer um trabalho de pesquisa por encomenda, uma obra específica que ela tinha que criar a partir de uma encomenda de um programador de Portugal, e que ela queria que eu pesquisasse um pouco sobre o tema, que era o tema lá do projeto desse programador. E nisso, eu comecei, então, a fazer a pesquisa e a trazer os elementos da pesquisa para ela e também para os artistas. Ela solicitou que eu viesse eventualmente aos ensaios e visse se as coisas que eles estavam criando, de algum modo, reverberavam as pesquisas que eu estava fazendo. Eu comecei a fazer visitas esporádicas aos momentos de criação e a comentar. E isso se estabeleceu, um pouco, nessa dinâmica. Tanto que eu digo que meu gesto como dramaturgista, é o gesto de “um pé dentro, um pé fora”, eu sou cúmplice daquele processo, mas eu não estou presente lá o tempo todo. Eu saio, me afasto... muitas vezes eu quero me aproximar, a Lia diz “eu não quero que você venha ainda. eu ainda não tenho o que mostrar, vou ficar exigida, vou ficar aflita se você vier”. Isso se estabeleceu com uma certa dinâmica. Ao longo dos anos, já são treze anos, a minha relação com a Lia se estreitou muito. Então, hoje, para além do trabalho que acontece nos processos de criação, existe toda uma forma de pensar e dialogar: o formato da companhia, as questões artísticas da Lia de uma forma mais expandida, a questão do Centro de Artes da Maré [fruto da parceria entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças e a Redes da Maré] - eu que trouxe a Lia para a Maré, convidei, lá atrás, a Lia para vir à Maré. A gente, hoje, tem uma parceria mais estreita para questões artísticas, da Lia, mais gerais. Mas, por exemplo, nesse *Para que o céu não caia* [2016], que é o último trabalho da Lia, eu voltei a trabalhar como dramaturgista. Na verdade, ao longo das peças, ela faz algumas intervenções que eu não trabalho, mas, em geral, nos espetáculos, nas peças, nas coproduções, eu trabalho como dramaturgista. Então, ela já nasce, no início, com a ideia de um tema, uma questão, um desejo da Lia, esse diálogo já estabelece ao dar nome a esse desejo, das questões artísticas que ela tem... a gente tem uma coisa que é livre, é quase inconsciente. Nessa conversa, questões vão sendo levantadas e a Lia vai conseguindo dar nome ao que ela quer, a esse desejo. Aí ela vai trabalhar na companhia, com os artistas, e nessa hora ela vai escolher se serão muitos artistas, se são os mesmos da criação

passada, se não são, com quem ela está com vontade de trabalhar... tudo isso vai sendo pensado.

A Lia trabalha com longos processos de ensaio, inclusive em termos de dia; ela fica de segunda à sexta-feira, lá no Centro de Artes [da Maré], das 09h às 16h da tarde, e eles ficam imersos. A Lia é uma pessoa que trabalha com longos turnos, é nesse tempo que as ideias vão surgindo. Então, ela pode trazer um texto para ser discutido, ela pode mostrar uma imagem, ela pode pedir uma pesquisa, ela pode dar um problema e pedir que os bailarinos respondam a esse problema, e nisso esse material começa a ser levantado. Em alguns momentos, por exemplo, quando já tem algum material, ela, muitas vezes, solicita que eu vá lá assistir e dizer o que eu acho. Em geral eu assisto, converso muito com ela... a minha relação é muito mais com ela do que diretamente com a companhia, do que com os bailarinos. Às vezes, de tempos em tempos, com uma frequência mais espaçada, eu vou encontrar os bailarinos. E, às vezes, eu assisto e não comento com os bailarinos, só assisto, quando eu não tenho alguma coisa para propor. Outras vezes eu vou emitir a minha opinião, porque é uma opinião, é um crítico [Silvia é, também, crítica de dança] que está ali em uma crise de processo... é uma coisa que está, ainda, em movimento, se constituindo, dando visibilidade àquilo. Eu vou fazendo isso com os bailarinos, mas muito com ela, tanto que meu trabalho é muito mais com a Lia do que com a obra.

MD -Os estímulos partem sempre dela para os bailarinos.

SS - O “ela”, às vezes, sou eu, isso é uma coisa importante porque... O Marcelo Evelin, que trabalhou com a Pina Bausch, ele me contou uma vez a experiência dele com o Raimund Hoghe, dramaturgista da Pina. Ele dizia que a cena que ele lembrava era o Raimund falando no ouvido da Pina, presente nos ensaios, mas falando no ouvido da Pina. De algum modo eu falo no ouvido da Lia, então tem coisas que saem da Lia que partem das conversas que a gente fez, mas que são digeridas e transformadas para ela, e ela vai lidar do jeito que ela vai lidar. Então, eu não faço propostas, em geral eu acho que eu nem tenho autoridade para isso. Ao mesmo tempo, ela tem uma assistente, que é a Amália Lima, e a gente dialoga muito, as três. Então, às vezes, a minha fala é incorporada, mas ela chega nos bailarinos a partir da Lia que é a pessoa autora da obra. Nesse sentido, eu não tenho nenhuma confusão, a Lia é a autora da obra. O que acontece é que esse “ser Lia” é um ser atravessado de muitas falas. Os desejos dela, de algum modo, lidos por mim, devolvidos como estímulos e, então, já é uma fala de um autor que está em diálogo o tempo todo. E diálogo comigo em um diálogo muito estreito.

Em termos de dinâmica, há dez anos acontece o seguinte: ela estreia em festivais europeus, ela estreia ou na França ou na Alemanha, nos últimos anos foi assim. Eu vou com a companhia quinze dias antes para a residência final de criação. A iluminadora da Lia está lá fora. A gente vai para um teatro e a gente vai para a experiência de uma caixa preta, o Centro de Artes da Maré é um lugar branco, atravessado de muita luz de muita luz, muito som externo. Aí a gente fica quinze dias em uma imersão, e eu estou presente nessa imersão, que é finalizada a criação. Então, ela não vai estar pronta; ali vai chegar a luz, vai chegar o figurino... porque sem o figurino não tem luz e sem luz não tem o figurino. Muitas vezes tem dúvida, um miolo mal resolvido... nessa imersão eu estou presente. É uma coisa que tem acontecido nos últimos dez anos.

MD - Como fica a questão de autoria entre você, que é a dramaturgista da companhia...

SS -Eu não sou autora, sou dramaturgista, eu presto um serviço a uma obra e ao artista, isso não tem nenhuma confusão. Eu não tenho uma identidade de artista, eu não tenho projeto artístico. É no diálogo com a Lia que aquela obra aparece, eu não tenho uma obra para propor. Eu não sou dramaturgo do Teatro, eu não tenho um texto teatral. A Lia é a artista e ela é soberana. Eu estou em diálogo a partir de uma ideia que é dela. Eu tenho um saber e uma identidade que é outra, que não é essa [de artista], não é menor do que essa. A gente coloca o artista em um lugar tão incrível, que falar “eu não sou artista” é falar que “eu não sou suficientemente bom para ser artista”. Não, não é por isso, por que eu funciono de outro jeito, essas não são as minhas questões. eu colaboro em processos artísticos, eu me sinto alguém que participa do processo artístico, mas eu não tenho uma escrita a propor. E, muitas vezes, o resultado dessa obra não é nem o resultado com o qual eu concordo 100%. Não há nenhum problema, essa obra não é minha, ela é também minha. Ali tem um determinado momento que eu me sinto perseguindo um desejo que não é meu, mas com muito rigor para que ele vá até o final. Eu tenho que estar consciente do que eu discordo e tentar ir lá a serviço de uma ideia. Eu não estou a meu serviço como desejo de obra, de autoria. E, muitas vezes, não estou a serviço dela sozinha. Eu e Lia somos mães, temos essa experiência da maternidade, e tem uma hora que a gente percebe que a peça, o espetáculo, ganha uma vida própria como um filho, a gente pode até não achar bonito, não gostar, mas ele virou aquilo. Porque todo processo, toda a construção, chegou a esse lugar, e esse lugar, às vezes, não é o lugar ideal, não é o mais bonito, não é como a gente queria que fosse. Só que a gente tem que olhar e tem uma hora que a obra que olha pra gente e diz “eu sou isso, me tornei isso”, e a gente tem que reconhecer. Ela ganha uma certa autonomia, isso acontece com as obras.

MD - Em algumas das minhas pesquisas relacionadas à dramaturgia da dança, para a dissertação, encontrei textos que falam que o dramaturgista também tem autoria da obra.

SS - É interessante isso porque depende do que você está reivindicando, algumas pessoas reivindicam esse lugar de coautor. Eu sei que a minha fala está ali, mas não é uma coisa que eu preciso fazer questão. Ela está ali, mas com muitas outras informações. Não estou dizendo que eu não tenho nenhuma autoria, eu estou ali, eu identifico aquilo também como meu, aquilo me pertence, mas me pertence assim como todas aquelas pessoas que estão ali. Tem uma conversa... Quando a Lia faz a intervenção, eu falei muitas coisas daquelas. Eu dou uma sugestão que ela vai responder, talvez, de um jeito que eu não esperasse, ma, obviamente, que a resposta dela tem a ver coma sugestão que eu dei. Tem, ali, um efeito dominó de coisas que vão acontecendo. Mas eu não preciso reivindicar o lugar de autor, eu Silvia. Sempre falo, quando eu escrevo, que eu gosto de escrever na primeira pessoa; eu acho que são relações, e relações muito particulares, bem singulares.

Minha relação com a Lia, é uma, eu já trabalhei com mais três artistas, dois como dramaturgista e o outro como assistente: fiz a dramaturgia do *Matadouro* [2010], do Marcelo Evelin, e fui dramaturgista do *Manual de instruções* [2009], da Dani Lima; e trabalhei com o Jérôme Bel [coreógrafo francês] na remontagem de *Isabel Torres* [2005] - que é uma releitura que ele faz com uma bailarina do Teatro Municipal [do Rio

de Janeiro] a partir do *Véronique Doisneau* [2004]. Com o Jérôme, por exemplo, ele falou “eu quero te dar o trabalho de dramaturgista”, logo no início; eu falei “não. A gente vai começar a trabalhar e, ao final, eu vou te dizer o que eu senti que eu fiz”. E não era dramaturgia, porque, de algum modo, o trabalho já tinha uma ordem, uma estrutura toda pronta, eu fiz foi assistente de direção, fui assistente do Jérôme Bel. Quando eu fiz o *Isabel Torres* ele era um trabalho todo escrito, pronto, a mesma estrutura do *Véronique Doisneau*. Foi um trabalho quase que de tradução...

MD -Como uma ensaiadora?

SS - Como uma ensaiadora, eu trabalhei o texto e tudo, mas eu fui mais que uma ensaiadora, eu fui assistente de direção. Eu entendi o princípio. Assisti a ele [Jérôme] quando ele estava no Rio [de Janeiro], e depois eu fiquei dirigindo o trabalho em todos os momentos que ele não estava... A partir de uma proposta que era dele. No caso do Marcelo e da Dani as relações são muito diferentes, da relação que eu tenho com a Lia. Mas sempre com essa ideia, que é uma demanda... eles me convidam. E eu vou estabelecer um diálogo que vai afetar a forma deles produzirem, não tenho a menor dúvida. O meu diálogo, a minha presença, a minha conversa, afeta a forma deles de criar; nessa dimensão, eu estou presente. Mas eu não tenho um projeto autoral, e porque eu não tenho um projeto autoral, não é simples para mim dizer que eu sou coautora desta obra.

MD - E em relação aos bailarinos, essa questão de autoria? Eles são percebidos como coautores também?

SS - Acho que sim. Uma coisa que eu sugeriria, não sei se você fez ainda, é pegar os textos da Lia de programa [das obras] e ver como ela apresenta os bailarinos. Porque acho que é [escrito nos programas] “com a colaboração dos artistas”, ela assume um trabalho de colaboração.

MD -Em relação a repertório, o que significa para uma companhia de dança contemporânea ter um repertório [de obras]? Porque, em certa medida, eu acho que repertório está ligado a uma questão de memória, eu achei muito sobre isso nos textos que eu li sobre remontagem, sobre repertório... Me parece que, principalmente na dança clássica e na dança moderna, há uma questão de tentar preservar um passado ou história da dança, de um determinado criador. O que você acha sobre isso?

SS -Há razões diferentes. A Lia tem obras, por exemplo, que se solicita que sejam dançadas. A Lia, até hoje, vendo o *Aquilo de que somos feitos* [2000], as pessoas na Europa compram, querem que ela vá montar [esta obra]. Que bom que ela tem esse trabalho de repertório, que é um trabalho de 2000, tem 17 anos e até hoje é um trabalho solicitado. Isso é uma coisa. Então, ter o repertório em um mundo de muita dificuldade de manutenção dos grupos e das companhias, é ter mais um produto a oferecer para além da mais nova criação. Eu acho que isso é uma coisa importante, como a gente se organiza nesse sentido, acho isso muito importante.

E, no caso dela [da Lia Rodrigues], tem algumas obras que ela criou nesses últimos anos que ela vai remontar e outras não, porque o público não solicita, porque o programador não solicita, ou porque ela não sente um desejo de atualizar; pode ser que elas [as obras] voltem em outro momento.

MD - Então, a remontagem, quando ela acontece, ela passa de demandas distintas...

SS - Em geral, sim.

MD - Não é só uma demanda de memória.

SS - Tem uma demanda externa e tem uma demanda... Na verdade, estou aqui pensando muito objetivamente, quando a Lia fez 20 anos da companhia - tem 5 anos -, os quatro trabalhos mais recentes dela, ela remontou. Para mostrar um pouco o trabalho da companhia, o trabalho inteiro da companhia, como é que eles se davam. Acho que algumas obras precisam que novos públicos entrem em contato com elas; é muito diferente... o *Aquilo [de que somos feitos]* ser dançado em 2000 e o *Aquilo [de que somos feitos]* ser dançado hoje. É uma obra muito no início de toda essa discussão sobre a globalização, os produtos... e agora é muito diferente, ela ter esse novo momento. Acho que tem muitas diferenças... Existe uma solicitação externa.

MD - Já que há demandas diferentes em relação à remontagem de uma obra, como acontece esse processo, geralmente? Há algum determinado tipo de desencadeamento em relação à remontagem?

SS - Eu diria que, no caso da Lia, não tem nem remontagem. Quer dizer, ela tem obras que não morreram. Por exemplo, *Pororoca*, que é uma obra de 2009, ela de vez em quando é dançada, solicitada. Então, a companhia - inclusive, em geral, a companhia tem muitos fluxos, os bailarinos que chegam, os bailarinos que vão - ela é solicitada a dançar e a obra está ali, ela é uma possibilidade, ela é possível que ela exista. E aí eles ensaiam e tudo, mas ela [a obra] não chega a morrer; essa eu acho que é uma coisa importante. Agora a Lia está vivendo uma outra situação interessante.

Eu acredito que *Piracema* [2011] há cinco anos -desde 2012 - que ela não é dançada, mas *Pororoca* [2009] de vez em quando é. *Aquilo de que somos feitos* [2000] de vez em quando é. *Encarnado* [2005], nesse momento, é uma das que a companhia não está dançando. Mas eu diria que o *Aquilo de que somos feitos* não parou de ser dançado e, em geral, *Pindorama* [2013] ainda é dançado. Atualmente a companhia dança, dança e vende mundo a fora: *Pindorama* - que é obra de 2013 -, *Aquilo de que somos feitos* - que é de 2000 - e o do ano passado, 2016, que é o *Para que o céu não caia*. Então a companhia tem três obras que circulam. Não sei se eu chamo de remontagem porque ela não está remontando um trabalho antigo dela, são trabalhos que não morreram, que se mantiveram apesar das novas criações. Não sei se isso se enquadraria em uma ideia de remontagem.

MD - Quando uma obra está sendo remontada e quando isso acontece de ser com bailarinos diferentes da primeira montagem, como fica a questão da autoria? Mais uma vez volto nessa questão...

SS - O autor é a Lia, quer dizer, em colaboração com aqueles artistas que fizeram a criação. Pensando o processo de *Pororoca*, que pra mim foi bastante vivido. A companhia tinha um desenho muito específico no momento de *Pororoca* porque tinha tido uma audição, dez meses antes, e entraram muitos bailarinos novos. Então, esses bailarinos, que foram quase todos novos na companhia, criaram a obra *Pororoca*. E *Pororoca* circulou, circulou muito, e muitos desses bailarinos saíram e a obra tem que ser transmitida - to usando o termo, que é o termo francês quase, que é essa ideia de

transmissão - que é essa ideia de uma transmissão em dança, como é que você passa, *reprise de rôle*; como você passa o papel. Alguns, ainda quando estão na companhia, e não saíram ainda, recebem os novos e ensinam os novos o trabalho deles. *Pororoca*, por exemplo, era uma peça toda escrita, então ele não dá, de novo, o estímulo para que outra resposta surja. Tem uma hora, que é depois do processo de criação, que existe uma escrita que se estabiliza e é em cima dessa escrita que está estável que ele [o bailarino novo] vai aprender. Ele não vai fazer o processo todo, não é voltar ao processo de emergência da obra, não é. Tem uma hora que a obra ganha uma escrita que é própria e quem vai retomar, retoma a partir desse lugar. O mesmo aconteceu com *Formas breves* [2002]. Por exemplo, *Formas breves* [2002] é uma peça que quando foi criada, nunca vou esquecer, tinha uma cena que era a Micheline Torres que fazia, ela era bailarina da Lia, nesse momento ela estava em criação... e quando a Clarrisa [Rego] foi dançar, ela foi dançar a Micheline. Ela não foi dar a resposta que ela, Clarissa, daria ou “porque a Micheline respondeu daquele jeito?”. Ela foi dançar a Micheline, era assim.

Apêndice C – Entrevista com Alex Neoral

Marcelo Domingues - Em termos coreográficos o que podemos pensar como uma obra de dança contemporânea?

Alex Neoral - Bom, eu já coreografei, já tenho a *Focus* [*Cia de Dança*] desde mil novecentos e... Na verdade o grupo começou em noventa e seis [1996], a gente fazendo coreografia pra festival, para competir. Daí surgiu a ideia do grupo e daí foi um espaço para eu começar a criar. Nessa época a coreografia ainda era uma coreografia, uma música, ou duas músicas, e a gente formava uma obra, a coreografia tal, com nome tal. O intuito era dançar, o intuito era ganhar prêmio, não tinha, tanto, algo que hoje é muito mais construído; agora a gente fala de espetáculos, de peças que tem uma preocupação muito maior com a iluminação, com figurino, com os bailarinos, com o discurso. Então, eu acredito muito, hoje em dia, em uma obra coreográfica... a gente tem o conjunto de todos esses elementos, mesmo que seja negando um deles: quero fazer uma luz neutra, sem luz, uma luz geral do teatro; ou tem uma coreografia que eu faço na rua, que é a luz natural do dia, não é de noite, é a luz natural da cidade. Então, isso tudo é pensado, que luz é essa, que figurino é esse, porque ele fala; se você coloca uma roupa cotidiana ou uma roupa que pareça um figurino, uma fantasia, isso tudo diz, muda o trabalho.

MD - Os elementos estão de acordo com o pensamento da obra.

AN - Exatamente. Ou que a ideia seja cada dia você vai dançar com um figurino, isso tudo também pode te gerar ideias, fazer você construir os elementos para a construção dessa obra. Então, as minhas obras são, normalmente, fechadas; tem momentos de improvisação, não trabalho tanto com isso, se tem uma partitura são trechos que tem sempre uma indicação, não é uma improvisação que é livre, tanto é que a gente trabalha no ensaio - a gente ensaia de segunda à sexta seis horas por dia - então, como é a manutenção desse espetáculo, mas ao mesmo tempo descobrindo. Por exemplo: hoje a gente está remontando *Saudade de mim* [2014], que a gente dançou a última vez em outubro do ano passado [2016], com dois bailarinos novos, aprendendo. Então, toda vez que entra um bailarino, não é tão frequente, mas as vezes que entra, a gente dança mais, a gente apresenta mais vezes. O revisitar da coreografia não fica tão frequente, então, a gente usa esse momento dos bailarinos estarem aprendendo pra estar passando [a coreografia], estar ensinando e, também, trabalhando, lembrando, melhorando; então, essa é a hora de modificar alguma coisa, vamos fazer maior, vamos trazer uma outra intenção. Como você vai fazendo muito, coisas vão perdendo, se perdem...

MD - Você vai reatualizando a obra?

AN - Como é um grupo grande, são oito, é normal que alguém tenha a informação inicial. Então, a gente partiu que esse movimento seja como se você abrisse, rasgasse seu coração. É bacana cada vez que você faz esse movimento que você tenha essa imagem. Então, pode ser normal que essa imagem vá se perdendo e vire um movimento. Esse é o momento, ainda mais nos trabalhos de hoje, a gente estar buscando muito o movimento como gesto, movimento como intenção. Isso é essencial

para o seu fazer, porque ele modifica; se você só for abrir seu peito é diferente do que se você abrir seu peito pensando em rasgar seu coração. Tudo vai modificar, seu gesto, seu rosto vai modificar. Então, acho que as obras estão indo para esse lado... como você perguntou, a obra coreográfica eu acho que é isso, é o pensar, essa ideia que vem, que muitas vezes vem de uma ideia. Por exemplo, *Cinequanon* [2016] é sobre cinema, mas o *Ímpar* [2010], por exemplo, partiu de muito mais físico, as músicas me motivaram, então as motivações são muito distintas, vai de cada espetáculo. Eu aproveito isso para me dar ambientes, produtos finais diferentes.

MD -E em relação a dança contemporânea, qual o papel do coreógrafo e dos intérpretes? Eu te pergunto isso porque como estou tratando de autoria, às vezes se trata de uma questão de propriedade, outras se trata de uma divisão de funções, quem faz o que, o que você pensa a respeito?

AN - Como experiência, eu tenho experiência como bailarino, mas vou falar mais da minha experiência como coreógrafo. Aqui a gente funciona, muito, eu sou o criador, eu sou o coreógrafo, mas a participação deles [dos bailarinos] é essencial, ela é determinante, ela modifica. Porque se eu trago uma ideia que ninguém aprova dificilmente eu vou contra, porque não me interessa estar trabalhando com eles contra. Logicamente, não existe um boicote contra mim... mas algo que eles não acreditam, ou se eu acho mesmo [que vale a pena] eu vou fazer “vamos, experimenta”, então, tem sempre um diálogo; para que eles, se é uma ideia minha, muito melhor que eles estejam acreditando, pra que eles venham a defender uma ideia, do que se eu for impor algo, só por impor, e eles não vão estar à vontade. Então, acho que tem que ter esse equilíbrio do que eu estou querendo dizer e de como, também, eles querem dizer, e de coisas que, também a partir de uma ideia minha, eles vão falar com a voz deles; então tem esse equilíbrio, buscando esse equilíbrio o tempo inteiro.

Questão de criação de movimento: muitas vezes eu dou a frase inteira, dou os movimentos inteiros, eu falo “vai mais por ali, põe o braço mais para lá”. Muitas vezes eu dou uma indicação de alguma improvisação que eles montam alguma frase e eu monto, eu coloco aonde eu quero, eu falo para o fulano aprender, eu faço o quebra-cabeças daquilo. E eu acho que fica interessante eles trazerem elemento do corpo deles, de repente não vai sair do meu corpo, mas a partir de uma indicação minha vem coisas do corpo deles e isso enriquece a obra. A gente acaba que um vai contaminando o outro e isso vai virando uma linguagem de todo mundo. Então, a questão de autoria eu acho que é isso, normalmente eu coloco nos programas “dançado e criado com”, diferente, pra mim, de “dançado e criado por”, porque eu acho que foi criado com eles, não por eles. Acho que tem uma direção, a dramaturgia que eu vou ensinar; é difícil um espetáculo criado completamente em conjunto e democrático, coletivo, isso é muito difícil, não é impossível, mas o meu [espetáculo] funciona muito eu vou delimitando, “aqui entra você”, vou ditando os caminhos...

MD -Eles participam, mas as escolhas finais são suas...

AN - Sempre o martelo sou eu que bato, mas eles são muito presentes... é do jeito que é porque eles estão, se fossem outras pessoas seria de outra forma. Então, acho que eles se sentem responsáveis... existem mil movimentos, e a gente fala “mas, ah, esse movimento é da fulana”, esse movimento é da companhia, é do trabalho. Essa questão de propriedade, na verdade, o espetáculo é da Focus, eu sou o coreógrafo, eu sou o diretor, mas a Focus é de todo mundo. Eu acredito muito, hoje, em um

bailarino, artista contemporâneo, principalmente um bailarino contemporâneo que só imita o coreógrafo, ele não é, pra mim, não é tão interessante... porque você também que se colocar, você não tem mais essa prática de você “ah, você tem que fazer o estilo do coreógrafo”, você tem que imitar, conseguir quase reproduzir como ele dança. Eu acho também, você pode fazer isso, mas outras coisas, não se limitar a isso, se não, eu acho que fica ruim. E quando eu não puder mais dançar? Eu posso estar coreografando, fazendo alguns movimentos, mas usando os elementos coreográficos deles, então isso já se dá desde agora

MD - E o que significa para vocês ter um repertório? O que significa para uma companhia de dança contemporânea ter um repertório?

AN - Para mim, me agrada muito. A gente vai construindo uma história daquela companhia, daqueles trabalhos, aquilo vai ficando, de um certo modo... é quase a gente catalogando a nossa história, nossos fazeres. Eu acho muito bom. A gente tende sempre a remontar trabalhos antigos. Eu acredito muito porque eu me revejo, eu falo assim “nossa, eu não faria assim hoje”, “nossa, como espetáculo de 2016 é diferente do de 2000”. A gente ter a oportunidade de pensar no passado em todos os trabalhos, como a gente dançou no ano de 2001, como é o novo. Então, assim, quando eu penso hoje, é diferente; a gente dança com o corpo que a gente tem hoje, mas não esquecendo quais foram os princípios daquela peça. A gente tem que olhar para o nosso corpo hoje, a gente pode somar, a gente pode modificar, de uma certa maneira, trazendo uma diferença e complementando. Por exemplo: em todos os trabalhos de hoje [recentes] da companhia, o rosto, a expressividade do rosto está muito presente, vem junto da coreografia; o estado emocional, o estado facial vem junto. Todos os trabalhos do início [da companhia] os rostos eram neutros, era uma época que não se usava o rosto, quanto menos esforço você demonstrasse no seu corpo e no seu rosto; era uma tendência que a gente seguia... eu muito novo, 18\19 anos, coreografando, você também quer se adequar, você quer entrar [no mundo da dança]; não tinha nem competência e nem vontade de querer subverter, não tinha isso. Primeiro você quer entrar, você quer fazer parte daquilo, então, os meus mestres, quem eu admirava dançavam assim, todo mundo tinha essa espécie, esse modo de dançar, na dança contemporânea, com o rosto assim. Hoje em dia é algo que me interessa muito, a expressividade do movimento e do rosto, então é algo que não tinha. Como que foi a gente dançar a peça que a gente dançou em 2000\2001\2002, teve esse questionamento “como a gente faz?”.

MD - É uma chance de repensar o trabalho?

AN - A gente chegou a repensar... mas a gente viu “é, foi criado assim”. São outras questões, é uma questão geométrica, é uma questão do físico, uma questão movimento\música, que era muito mais encaixado, a preocupação de estar na música. Então, são outras questões que são muito pertinentes e que, aí, eu vou hoje “eu quero botar isso exatamente na música? quero!”, não vou achar que essa questão é antiga daquele trabalho, “ah, não pode voltar”. Então, assim, esse revisitar de trabalho eu acho muito rico para os trabalhos que a gente estão apresentando hoje, que eu vou montar. Eu acho que é você se ver, você se rever. se reavaliar, ver as pessoas dançando, pessoas novas dançando o que você fez há quinze anos atrás. Isso pra mim é muito interessante de ver, o corpo hoje, que de repente não teve o mesmo histórico das pessoas que fizeram parte da montagem, que eu tenho, pelo menos,

metade da companhia fez parte da montagem do primeiro trabalho (somos 8 bailarinos, 4 dançamos). Como que são essas pessoas novas que entram fazendo esse vocabulário, esse tipo de dança que era naquela época, que chegou hoje. Eu acho que tem uma tradição aí, que é bacana ver isso no repertório. Você consegue ver que os trabalhos são distintos, mas que um conversa com o outro, tem uma (não vou dizer evolução, no sentido de melhoria), tem uma modificação, mas é quase como se passasse por uma... conversa, um desenvolve em relação ao outro.

MD -E o que significa, e qual o objetivo, da remontagem (para você)? Quando você remonta uma obra, o que você está querendo com aquela remontagem?

AN - Já tem alguns anos que a gente mantém pelo menos uns quatro espetáculos em pé, durante o ano. E, muitas vezes, você está assim... por exemplo, *As Canções Que Você Dançou Pra Mim* [2011] a gente já dançou 250 vezes; a gente dançou no Rio, dançou em São Paulo, dançou em Porto Alegre, dançou em Manaus, dançou em Nova York, então, entre cada dança dessas existe o “ah, então vamos dançar o *3 pontos...* [2009] em Fortaleza”. Às vezes, peças são remontadas porque a gente já foi algumas vezes a uma cidade e, aí, convidam a gente, então “vamos remontar essa peça?”. Ano passado, nitidamente, remontagem foram feitas para uma celebração, pra gente revisitar as obras e mostrar nossa trajetória, uns dos motivos são esses. Mas, às vezes, são espetáculos mais recentes. E, também, eu acho o de circular, de movimentar, até mesmo financeiramente é uma forma da companhia sobreviver é você estar vendendo seus espetáculos, você estar rerepresentando. Entra no lado artístico, entra no fazer artístico que é maravilhoso, mas entra no lado, também, da produção. Se você só monta espetáculo, o valor que você precisa pra montar um espetáculo é muito maior do que se você tem que remontar, está tudo pronto, a luz está pronta, está desenhada, figurino está pronto, você só vai ensaiar. Tudo está pronto. Então, é muito mais barato, é muito mais lucrativo se você tem uma remontagem do que se você vai produzir uma estreia. Se o contratante gosta, ele quer aquela obra, é muito mais fácil, já está garantido, ele que pediu, ele quer isso. Em uma estreia você está trabalhando com risco, você não sabe qual vai ser a recepção do público, qual vai ser a receptividade desse trabalho.. É muito bom, mas você está no escuro, ainda mais se você “quero entrar nesse lugar que eu nunca fui, não quero me repetir”. Embora a gente entre em vários lugares que a gente repita, que a gente releia... mas principalmente para uma companhia que dança muito tempo junto, eu não me permito; é algo que eu presto atenção de tornar interessante, de tornar motivador, estimulante para todo mundo, tanto para mim como criador, de vê-los fazendo outra coisa do que eu ficar repetindo e todo mundo ficar fazendo as mesmas coisas. Isso obriga a gente a ser inovador, a se atualizar.

MD -E como acontece o processo, de onde parte a vontade? Como é o seu processo de remontagem de uma obra?

AN - Uma [vontade] é que eu gosto, eu acredito em remontagem, eu fico querendo que a obra viva. Eu já tive experiência de, pelo menos, dois espetáculos que dançaram muito pouco, que foi o B612 [- *O essencial é invisível aos olhos*, 2008], que foi um trabalho bem depois - eu dancei na Deborah Colker seis anos e, quando eu saí, montei peças pequenas, que a gente dançou bastante, e esse espetáculo - era uma responsabilidade, porque a gente entrou em uma residência artística no Sesc. Eram cinco companhias, eu com a companhia, o João Saldanha, Renato Vieira e Paulo

Caldas, que eram os coreógrafos mais atuantes e mais velhos, mais respeitados, e Sônia Detri - que estava começando a Companhia Urbana [de Dança]; os dois éramos as apostas desse incentivo. De algum modo eu deixei, não sei muito porque ou como que essa pressão me atingisse e u fui para um lado criativo muito mais de afirmar que a gente era adulto, mais do que seguir o que eu acreditava. Então, esse espetáculo é um que as pessoas olhavam e “não, não vejo a Focus”; as pessoas gostam, mas não digo que é uma coisa unânime; a crítica também não foi muito positiva, isso me abalou, hoje em dia eu repenso crítica, eu não posso ficar completamente à mercê da crítica “ah, ela falou que é bom, eu ficou feliz”. Tem uma hora que você, você já tem mil incertezas na criação, se você, quando vai pro palco você tem que criar certezas, você tem que encontrar sentido pra você; você tem que encontrar os sentidos. Porque se entra uma crítica e fala tudo ao contrário e fala “não, não é nada disso”, ela que não entendeu o que eu quis dizer. Eu quis falar isso, de repente eu não consegui dizer... não pode ser determinante a crítica e ali eu tive uma experiência ruim em relação a crítica que me distanciou daquele trabalho. E, fora isso, foi um espetáculo que não vendeu muito, que não circulou. Então, pra mim, é o espetáculo que a gente dançou, vamos dizer, 25 vezes. Aí você vai ver e com o Canções dançamos 250 [vezes]. Todos os espetáculos dançamos mais de 100 vezes. o *Dente de Leite* também, que é de 2013, foi um espetáculo depois do Canções, só que é um espetáculo que tem um cenário lindo, mas super específico. Eu preciso de um teto baixo, seiscentos canos de PVC que fazem como se fosse uma boca, e daí que é um espetáculo muito difícil de vender por causa do cenário, a gente dançou Rio e São Paulo, dançou três temporadas e acabou. Pra mim, isso, fazer um espetáculo para dançar uma temporada é um pouco frustrante para o trabalho, para toda uma devoção que você tem, para toda uma investigação que você tem... e só fazer uma temporada eu acho pouco. Principalmente pelas experiências que a gente teve com os outros espetáculos. E a vez seguinte que você vai dançar, o ganho que você tem...

MD - A obra vai amadurecendo?

AN - Exatamente. Vai amadurecendo na cena, que você vai entendendo ela no palco, aquilo quando sai do estúdio e vai para o palco, o palco vira o ambiente daquela peça. Você vai se ver ali, se vê com aquela luz. Por isso que quando você vai para o palco, que você entra, a luz atrapalha, você se desequilibra, você não entende a luz, você se perde por que você não construiu com aquela luz, com aquela cor, aquele figurino que algumas vezes vai ajudar ou vai atrapalhar. Então, toda vez que você dança, ou que você remonta, a obra amadurece, a obra cresce e faz mais sentido para você. Para mim isso é muito bacana. A gente teve a experiência agora de ver o vídeo do *Saudades de Mim* [2014], a gente viu da estreia, final de 2014, e a gente está em 2017. A gente já fez algumas remontagens e a gente ficava [assistindo o vídeo e comentando] o tempo inteiro “isso mudou, mudou”. O bailarino novo que estava assistindo falou “nossa, mudou o espetáculo inteiro”. Mas são coisas sutis, mudou uma direção, não é o braço mais esticado, é mais dobrado.... “mudou porque?”, “ficou melhor de outro jeito”. Então vai modificando. É como se fosse um sapato que fosse ficando velho e fosse ficando melhor de você andar, tirar o rígido do sapato velho. Normalmente, ou eu começo por uma determinada cena, ou começo do início. Se tem uma pessoa nova a gente vai dando atenção às partes que a pessoa está fazendo, mas ao mesmo tempo o resto do elenco vai voltando, trabalhando a memória, vai ajudando com o que lembra, o processo de remontagem também é estar com todo mundo alerta, todo mundo junto contribuindo, colaborando. É trazer a pessoa também.

Porque em uma remontagem é quase injusto... a Gabriela, a que tinha sido a última a entrar, ela sofreu muito, porque ela dançou ano passado quinze trabalhos diferentes e a maioria dos trabalhos todo mundo já tinha dançado. É como alguém entrar no Canções hoje, a gente tem 250 espetáculos, você esteve em um. Então, se a gente não traz a pessoa, tem também o lugar do bailarino de ser generoso, de abraçar a pessoa; “oh, é mais aqui”, dar informação. É a sua vivência, se a gente não for junto, ela nunca vai chegar no que a gente viveu no trabalho.

MD - Só pra gente finalizar agora, eu queria que você falasse um pouco mais sobre o papel do intérprete na remontagem e, também, quando é um intérprete novo, quando sai alguém da companhia e outra pessoa assume esse lugar, como que fica essa questão. E, também, essa questão em relação à autoria; você tinha falado sobre os créditos, “criar com”, dar o nome [do bailarino] no programa [da peça]. Queria que você falasse um pouco mais disso, principalmente, nessa entrada de uma pessoa nova no espetáculo.

AN - A gente tem duas formas, por exemplo, a gente está remontando o Saudade de Mim. Saudade de mim é uma história, tem personagens. Mas os personagens foram construídos, também, pelas pessoas que participaram da montagem. Foi construído junto, eu fui criando essa história junto, descobrindo, falando, pensando juntos. E as pessoas colaboravam, pensavam todo o personagem, a qualidade que o personagem tinha. Somos das mesmas idades e tem um pai, uma mãe, uma filha, um irmão, aí passa vinte anos, como é que esse corpo é vinte anos mais velho? Então, todo mundo construiu seu personagem a partir da história que eu delimitar, mas eu falava “eu não acho isso” e o bailarino falava “mas eu acho, acho que meu personagem faria isso”; coisas que não eram tão [necessárias] eu falava “não, isso não vai fazer, isso muda a história”. Como a gente não tem, na dança, a fala, é muito difícil. Ele pode querer mostrar com o gesto, mas se está só na cabeça dele nem sempre as pessoas vão entender. Como você vai mostrar com o corpo que você está com saudade de alguém?

MD - Então é seu trabalho, como coreógrafo, fazer essa lapidação, essas escolhas?

AN - Sim. Mas, por exemplo, ele pode pensar que quando ele está pegando a bailarina, como que vai dizer que é a mãe dele? Como você diz isso? Vai ter a relação [entre mãe e filho], aí a relação você cria no corpo. Pode ser que pareça homem e mulher, não mãe e filho, um casal da mesma idade. E no cinema e no teatro vai ser uma criança com uma mulher mais velha, ali o código de mãe e filho é muito mais claro. Aqui a gente está tentando fazer uma obra de todo o mundo, usando o corpo, fazendo personagens de várias idades. Então, o que está acontecendo agora, a gente está com substituição de dois bailarinos, um homem e uma mulher, são corpos diferentes, mas as intenções tem que ser as mesmas. Se eu consigo ler que aquele corpo está me dando a intenção do gesto que foi construído, do movimento que foi construído, eu vou ler e não vou sentir falta da outra pessoa. Mas se falta, isso, pra mim, é uma carência. Aí eu falo “ali não está contando história”. Que é a mesma coisa quando é uma peça que é mais de movimento; o movimento tem uma certa intenção, uma certa amplitude, tem uma certa explosão. Se a gente for tratar como é a intenção, a construção do personagem como a cara do movimento, o corpo do movimento, o que faz aquele movimento ser daquela forma, é isso que a gente vai tentar buscar. Mas, não posso querer enxergar aquele outro bailarino que saiu. É o movimento, mas,

muitas vezes, mudou. Vamos dizer, é um solo, a pessoa está fazendo, era algo muito específico pro corpo daquela pessoa, então se modifica, eu modifico o solo. São modificações e perdas e ganhos, que em uma remontagem, até mesmo a peça também ganha. O Dente de Leite eu tive essa sensação. Estreou de uma certa forma, aí eu saí do trabalho, eu fiquei de fora, entraram dois bailarinos que deu uma crescida. Aí já todo mundo tinha entendido, no primeiro momento ainda estava todo mundo entendendo o que era aquele trabalho. A Clarice não vai fazer essa temporada, que é quase a protagonista desse trabalho; foi um trabalho muito feliz da gente. Onde ela atingiu esse lugar de interpretação muito bonito, misturado com a qualidade de movimento; tudo que a gente veio trabalhando, ela está desde o início. Vinte e um anos que a gente dança junto, para uma bailarina que acabou de entrar fazer o lugar dela, que ela tenha acumulado todo esse trabalho, é difícil. E é um exercício para mim, eu não posso viver a Clarice. Agora, o que eu posso tirar da Sheila que é esse personagem que a gente construiu? É um trabalho de todo mundo ali, dele estar o mais pronto, o mais construído e ela não vai ter esse tempo que a gente teve; de construção, de remontagem, de maturação, de experiência, de coisas que deram errado na cena e você volta. A remontagem também é muito boa, a experiência no palco. Nenhum espetáculo é igual ao outro; um espetáculo é pior, tem espetáculo que você cai, que você descobre coisas.

MD - Nesse sentido, o público também é importante? A experiência que o público tem, às vezes é mais receptivo, outras vezes não é tanto...

AN - Eu acho que modifica, principalmente em uma estreia. Em uma remontagem, nem sempre porque você já teve uma experiência. Em Canções a gente estava saindo do Ímpar, que foi o espetáculo anterior, que era um espetáculo conceitual, com bastante movimento, que eu estava esboçando o uso do rosto; era um interesse que já estava surgindo; um espetáculo frio, bem plástico, que o público tinha uma reação boa. Quando a gente foi dançar As Canções Que Você Dançou Pra Mim, a gente estava dançando Roberto Carlos, era um medo de "o que a gente está fazendo?". Eu não tinha certeza, era ousado, no sentido de uma companhia de dança contemporânea estar dançando Roberto Carlos, algo que é super popular. Quando a gente estava em cena, no final do beijo que o público inteiro aplaudiu em cena aberta, aquilo dá uma segurança, eles estão com a gente, abraçaram essa ideia. Dali em diante você entra de uma outra forma. Mesmo depois, em Saudade de mim, a gente está entrando com uma peça de uma hora e meia, com personagem, com bailarino chorando, falando e cantando, mil coisas que a gente estava ousando fazer, se jogando sem experiência, algo muito intuitivo. É entrar em contato com algo imaginativo, é muito da interpretação. Quando eu vi que o público se emocionou, as pessoas choravam, entendiam a história, compreendiam a ideia, é de outro jeito... Cinequanon, ao mesmo tempo; foi muito rápida a montagem, foi uma estreia muito feliz, eu vi que a recepção do público tinha sido maravilhosa. Você entra [no palco, em cena] no dia seguinte de outra forma. Estão acreditando no meu trabalho e isso afeta; é diferente de você estar dançando em uma peça em que o público está dormindo, você quer que aquilo seja interessante, que comunique. Se você percebe que aquilo não está chegando no público, é uma força a mais... ao invés de você se concentrar no seu discurso, você tem que estar fazendo a mais para o público prestar atenção. Lógico que você não tem esse controle, tá escuro. Principalmente esses trabalhos todos, são muito mais dentro e aí chegam fora. O do Roberto é um pouco mais, a gente fala com o público, a gente olha, tem mais o flerte do bailarino com o público o

tempo inteiro. Esses outros não muito, são mais dentro, o que acontece ali, e aí chega fora. Eu acho que isso conta sim para como você vai se colocar nas próximas vezes. Só que é diferente, São Paulo foi de um jeito, Rio de outro. Se a gente está fazendo Saudade de Mim no Nordeste, como se fosse um sertão, com algo que seja seco, o mais próximo que a gente lembra, é o agreste, o sertão. O lugar que nas pinturas do [Cândido] Portinari [uma das inspirações para esta obra] não tinha água, as pessoas que ele pintava choravam pedra, *Os Retirantes* [Cândido Portinari, 1944]. Foi todo inspirado nessa família desse lugar, que eu visualizo no Nordeste. Quando a gente foi dançar no Nordeste as pessoas se identificavam; a presença do acordeon, das músicas do Chico [Buarque] todas para piano e acordeon, acho que eles se identificam. Todos têm uma média de serem bem aceitos, mas você sente que tem lugares mais especiais. Quando a gente foi dançar As Canções em Cachoeira do Itapemirim [cidade natal de Roberto Carlos] você dança de outro jeito; “nossa, estou aqui onde ele nasceu”; é importante você circular e você vai dançar em lugares diferentes que mudam a sua forma de pensar.

MD -Sempre ajudando a obra a crescer.

AN -Exatamente.

MD - Para finalizar, eu queria que você falasse mais um pouco sobre a questão da autoria dentro da companhia. A obra é sua porque veio de você, mas eles participam como co-autores? É uma questão de créditos?

AN - Já houve essa questão de créditos. Lá no início, quando a gente começou, era assim: eu fazia a coreografia, anotava no papel. [...] Vai ser sempre autoral, você vai sempre interpretar algo. Mas o autoral, muitas vezes, pode ser confundido com “você faz o que você quiser, o que te dá vontade”. Existe algo escrito. Por exemplo: uma música com uma letra; você pode cantar de formas diferentes; você vai cantar com a sua voz, mas se existe uma métrica, se existe uma nota, se existe a letra você não vai sair modificando, se não vira outra coisa, outra música. Acho que a mesma coisa é a dança. Às vezes o movimento não entra como o ponto principal da obra, tem a luz, tem o cenário, tem a música, tem os bailarinos e tem o movimento. O movimento, ali, nem sempre é o mais importante.

Eu comecei a criar estímulos para os bailarinos, aí eu ia construindo. Eu comeceia misturar e só enriqueceu a minha maneira de coreografar e de criar. Chegou um determinado momento que eu botei [no programa] “colaboradores”, “bailarinos e colaboradores”, mas alguns bailarinos [falaram] “ah, mas eu acho que eu crio também” e eu falava “tá, você cria, mas você não é o coreógrafo”. É o intérprete-criador? É o intérprete-criador, mas é muito complicado. E se eu generalizo e tem um bailarino que não consegue [criar]? Porque isso também é um exercício. Se eu seleciono algo que eu queira usar, eu posso não selecionar algo de alguns bailarinos que não seja interessante. Aí tudo bem, ele vai entrar [como intérprete-criador] porque ele tentou. Mas ele é o criador? Ele é o coreógrafo daquela peça? Ele é o intérprete? Nomenclaturas são complicadas, sim e, principalmente, quando o bailarino se sente lesado por não ter esse crédito; aí eu acho um problema. Começa a ser um problema para ele, porque ele não é o coreógrafo. Ele vai colaborar, ele vai construir, tem subtextos que os bailarinos vão dando. Há mil coisas que, para fazer sentido na interpretação do bailarino, ele cria; ele faz a historinha dele na cabeça e isso não depõe contra a dramaturgia geral, a direção geral. Mas começa a fazer mil sentidos.

Existe toda essa atitude, esse envolvimento do bailarino. Mas aqui [na Focus], todo mundo fala, todo mundo participa, me ouve, concorda, discorda, eu convenço, eles me convencem, sugerem outra coisa. Mas isso não faz dela coreógrafa, ela está ali participando do processo. Eu acho que eu resolvo dizendo que eles são colaboradores e [colocando no programa] “dançado e criado com”. Pra mim, é primordial que a pessoa esteja envolvida e tenha interesse em colaborar, interesse em somar para aquela criação. Antes de ter nome, acho que é uma sensação; “essa companhia também é minha”, “eu danço nessa companhia”, “esse trabalho eu fiz também, de uma certa maneira ele é meu”. Lógico que vai ter alguém que assina [a obra], mas ela tem que se sentir importante.