



Instituto Federal de Brasília  
*Campus Brasília*  
Curso Licenciatura em Dança

MAÍRA MORAES SAENGER

A dança na construção da dramaturgia dos ensaios abertos do projeto  
Geringonça

Brasília  
2018

MAÍRA MORAES SAENGER

A dança na construção da dramaturgia dos ensaios abertos do projeto  
Geringonça

Monografia apresentada ao Curso Licenciatura  
em Dança do *Campus* Brasília do Instituto  
Federal de Brasília como requisito parcial para  
obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientador(a): Larissa Ferreira

Brasília  
2018

MAÍRA MORAES SAENGER

A dança na construção da dramaturgia dos ensaios abertos do projeto  
Geringonça

Monografia apresentada ao Curso Licenciatura  
em Dança do *Campus* Brasília do Instituto  
Federal de Brasília como requisito parcial para  
obtenção de título de Licenciada em Dança.

Orientador(a): Larissa Ferreira

Aprovado em: 03 de julho de 2018

BANCA EXAMINADORA

---

Larissa Ferreira – Professora Orientadora

---

Edilson Oliveira de Carvalho – Examinador

---

Lina Frazão de Castro – Examinadora

*Ao João, meu companheiro de vida.*

## **AGRADECIMENTOS**

Um agradecimento especial a toda minha família, que sempre acreditou e encorajou meus sonhos.

À amiga e comadre Julia Henning, por todos esses anos de parceria e apoio.

Aos meus companheiros de trabalho do coletivo Instrumento de Ver, que, junto a mim, tornam a arte um ofício possível.

Agradeço, ainda, aos professores e colegas do curso de Licenciatura em Dança, que colaboram significativamente com a minha formação.

E faço um agradecimento especial à professora Larissa Ferreira pelo incentivo e pela paciência durante a orientação deste trabalho, que marca a conclusão do curso de Licenciatura em Dança.

## RESUMO

Este trabalho analisou os ensaios abertos apresentados ao longo do projeto Geringonça, com o objetivo de observar a importância da dança na construção da dramaturgia de cada um deles. O Geringonça foi realizado em 2016, pelo Coletivo Instrumento de Ver, e foi um projeto genuinamente híbrido que transitou por diferentes linguagens artísticas. A partir da imersão artística e com o foco na relação dos corpos com os objetos, surgiram múltiplos resultados no decorrer do projeto, tais como: uma revista digital; um curta metragem; dois grupos de estudos e três ensaios abertos. Neste trabalho daremos mais atenção ao contágio entre dança e circo, a fim de discutir como a dança foi central na construção dramatúrgica dos três ensaios abertos que aconteceram ao longo do projeto. Por se tratar de um estudo de caso acerca de um projeto realizado em 2016, o processo metodológico para este trabalho inclui a análise de material fotográfico e de vídeo, o estudo dos diários de bordo dos integrantes do Geringonça e a ampla consulta a todo o material produzido durante o projeto, como a revista digital, o curta metragem, as trocas de referências em redes sociais, entre outros. Além disso foram feitas entrevistas com alguns dos integrantes do grupo, em que foram abordadas questões importantes para este trabalho. Em termos teóricos, a pesquisa se fundamentou em autores que discutem o hibridismo entre dança e circo, tais como Peixoto, Pais e Moreira.

**Palavras-chave:** Dança, dramaturgia, corpo, objeto, coletivo Instrumento de Ver.

## ABSTRACT

his work analyzed the open trials presented throughout the Geringonça project, aiming to evaluate the importance that the dance had in the construction of the dramaturgy of each one of them. Held in 2016 by the Collective Instrument of View the Geringonça was a genuinely hybrid project that transited through different artistic languages. From a research on the relation of the bodies with the objects appeared multiple results in the course of the project, such as: a digital magazine; a short film; two groups of studies and three open trials. In this work we will give more attention to the contagion between dance and circus in order to discuss how the dance was central in the dramaturgical construction of the open rehearsals. In theoretical terms, the research was based on authors discussing the hybridism between dance and circus (PEIXOTO, 2010), and thus on conceptual questions about the term "dramaturgy" (PAIS and MOREIRA, 2010). As it is a case study, the logbooks of the members of the Geringonça, the digital magazine, interviews with the participants and analysis of the photographic and video material served as a tool for this work.

**Keywords:** circus, dance, collective, dramaturgy, poetic, movement, body, object.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 — Integrantes do coletivo Instrumento de Ver (2012), NOVOS BAIANOS; Mistério do Planeta, 1972..... | 13 |
| Figura 2 — Primeiro ensaio aberto (2016) .....                                                              | 19 |
| Figura 3 — Máquina de Goldberg construída durante o ensaio. ....                                            | 25 |
| Figura 4 — Máquina de Goldberg construída durante o ensaio. ....                                            | 25 |
| Figura 5 — Cartaz de divulgação do primeiro ensaio aberto. Arte gráfica feita por Leandro Mello.....        | 27 |
| Figura 6 — Apresentação do primeiro ensaio aberto 1.....                                                    | 28 |
| Figura 7— Apresentação do primeiro ensaio aberto 2.....                                                     | 29 |
| Figura 8 — Apresentação do segundo ensaio aberto. ....                                                      | 30 |
| Figura 9 — Cartaz de divulgação do terceiro ensaio aberto .....                                             | 32 |
| Figura 10 — Foto da apresentação do terceiro ensaio aberto.....                                             | 34 |

## SUMÁRIO

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 INTRODUÇÃO .....                                                                         | 10 |
| 2 O COLETIVO INSTRUMENTO DE VER .....                                                      | 13 |
| 2.1 A trajetória do coletivo .....                                                         | 13 |
| 2.2 Como surgiu o Geringonça .....                                                         | 15 |
| 2.3 O hibridismo no coletivo Instrumento de Ver — Um caminho para a<br>subjetividade ..... | 16 |
| 3 A DANÇA, A DRAMATURGIA , O OBJETO E O CORPO .....                                        | 19 |
| 3.1 A dança contemporânea e a individualidade dos corpos .....                             | 19 |
| 3.2 A dramaturgia do corpo .....                                                           | 21 |
| 3.3 O objeto como ponto de partida do movimento .....                                      | 23 |
| 4 A DANÇA COMO ESTRUTURA DA DRAMATURGIA .....                                              | 27 |
| 4. 1 Ensaio n. 1 - A descoberta dos objetos e a Máquina de Goldberg .....                  | 27 |
| 4.2 Ensaio da Concordança - Com corda e dança .....                                        | 30 |
| 4.3 Ensaio coisa com coisa - A mistura entre corpos e objetos .....                        | 32 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                                               | 36 |
| 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....                                                         | 37 |
| 7 APÊNDICES .....                                                                          | 38 |
| 8 ANEXOS .....                                                                             | 46 |

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre os métodos de composição dos três ensaios apresentados ao longo do projeto Geringonça. Desenvolvido em 2016, o esse teve como tema a relação entre os corpos e os objetos em cena. Busco aqui analisar as possíveis características e perspectivas da dança presentes nas criações dos três ensaios abertos apresentados ao longo do citado projeto. O desejo de escrever sobre este processo e o relacionar a meus estudos acerca de dramaturgia e dança partem do meu interesse em agregar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso de licenciatura em dança com o meu fazer artístico. Além disso também fui motivada pela possibilidade de incluir o circo dentro das discussões acadêmicas do Instituto Federal de Brasília (IFB) e de falar sobre um grupo com trajetória marcante no cenário cultural local.

É a partir da experiência, de compor e gerenciar um coletivo de artistas, junto à minha eterna busca por novos conhecimentos, que tracei um percurso artístico focado no movimento. Tenho uma trajetória que passa por investigações entre o teatro físico e contemporâneo, a dança contemporânea e suas relações com o circo. A isso, somam-se meus anos de estudos no IFB e tudo propicia o surgimento de uma inquietação, que tem a dramaturgia como assunto de grande interesse. Em 2017, tive a oportunidade de realizar uma formação em dramaturgia circense, “*Dramaturgie Circassienne*”, oferecido por duas das mais importantes escolas de circo do mundo, a *École Supérieure des Arts du Cirque*<sup>1</sup> e o *Centre Nationale des Arts du Cirque*<sup>2</sup>. Levando em consideração toda a experiência, os conhecimentos adquiridos e os questionamentos surgidos, elaboro este trabalho de conclusão de curso como uma possibilidade de ampliar as discussões no coletivo Instrumento de Ver e instigar futuras criações.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresento o Instrumento de Ver, do qual faço parte. Este é um coletivo formado por artistas independentes, reunidos pelo desejo comum de fortalecer as artes por meio da criação e produção de projetos culturais focados na autossustentabilidade. Com 16 anos de trabalho, ele hoje tem três espetáculos ativos — Meu Chapéu é o Céu (2010), O Que Me Toca é Meu

---

<sup>1</sup> École Supérieure des Arts du Cirque, escola pública de graduação em circo situada em Bruxelas, na Bélgica.

<sup>2</sup> Centre Nationale des Arts du Cirque, escola pública com formação técnica em circo situada na França, em Chalon-en-Champagne .

Também (2012) e PORUMTRIZ (2015) —, aplaudidos por um público formado por mais de 16 mil pessoas, de 70 diferentes cidades brasileiras e, aos poucos, está conquistando os palcos internacionais. Inauguramos em março deste ano, com um financiamento colaborativo que contou com a contribuição de 232 pessoas, o espaço cultural Galpão Instrumento de Ver, situado na Vila Planalto. As principais questões delineadas neste capítulo é a trajetória do Coletivo Instrumento de Ver, como nasceu o projeto Geringonça e a importância do hibridismo nas criações do grupo.

No segundo capítulo, vamos percorrer o desenvolvimento do projeto Geringonça. Ele contou com o financiamento do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal (DF) e teve como tema de interesse a relação entre corpos e objetos em cena. O Geringonça foi estruturado da seguinte forma: três laboratórios de pesquisa; três ensaios abertos (que são objetos de pesquisa desta monografia); uma revista digital; um grupo de estudos; e um curta metragem intitulado O Homem Banco<sup>3</sup>. Neste segundo capítulo, vamos nos aproximar dos termos dança e dramaturgia, além de observar a influência que os objetos tiveram na movimentação proposta ao longo do projeto.

É no contexto de uma pesquisa circense que borrou as fronteiras entre as linguagens, a qual permite aos artistas terem liberdade de escolhas, que surgiram os três ensaios abertos dos quais tratarei no terceiro capítulo. No Geringonça optamos por práticas abertas a fim de mostrarmos parte do processo; assim, apresentamos diferentes elementos da pesquisa, ou seja, um conjunto de escolhas que envolve cenário, luz, figurino, entre outros, sem se configurar como um espetáculo. Os ensaios abertos se apresentam como a possibilidade de dialogar com o público sem dar por encerrada a pesquisa. Ademais, deixamos que as interferências de uma apresentação colaborem com a nossa rede de conexões e dilate a nossa investigação. Nesse capítulo vamos nos debruçar sobre o estudo de caso e analisar cada ensaio aberto com o objetivo de identificar o papel da dança na dramaturgia de cada um deles.

O projeto Geringonça foi realizado em 2016, por isso busquei diferentes fontes de pesquisa para o estudo de caso, a saber: entrevistas feitas com os integrantes do projeto, consulta dos materiais publicados no site, revista eletrônica produzida pelo grupo ao longo do projeto, além dos registros em vídeo. É importante

---

<sup>3</sup> Curta realizado a partir do projeto de pesquisa Geringonça foi selecionado para festivais em Portugal, Áustria, Venezuela, Espanha e Brasil, recebendo diversos prêmios em alguns deles.

ressaltar que este trabalho tem a característica de ser declaradamente investigativo, por isso se aprofundará apenas em determinados tópicos e deixará outros para a posterior continuidade da minha pesquisa acadêmica.

## 2 O COLETIVO INSTRUMENTO DE VER

Vou mostrando como sou  
 E vou sendo como posso  
 Jogando meu corpo no mundo  
 Andando por todos os cantos  
 E pela lei natural dos encontros  
 Eu deixo e recebo um tanto  
 E passo aos olhos nus  
 Ou vestidos de lunetas  
 Passado, presente  
 Participo sendo o mistério do planeta.

Figura 1 — Integrantes do coletivo Instrumento de Ver (2012),  
 NOVOS BAIANOS: Mistério do Planeta. 1972.



Fonte: Arquivo pessoal.

### 2.1 A trajetória do coletivo

É preciso, antes de tudo, apresentar o coletivo, do qual eu faço parte desde a fundação, e transcorrer sobre as suas criações e os seus modos de criar. O coletivo Instrumento de Ver vem inventando e reinventando jeitos de criar desde 2002, em um contínuo movimento de reconfiguração, no qual lida com as mais diversas facetas da produção cultural e da criação artística. Temos o processo de criação como fonte de inspiração, caminho e fim, com a crença que a arte é essencial para nos reconhecermos como seres humanos. Além de três espetáculos, o coletivo desenvolve ações/espetáculos efêmeros e momentâneos tais como: Encontro de Bastidor, Estudos para uma Odisseia, Pão e Circo. Todos surgiram da necessidade de praticar a transversalidade das artes e atender à demanda por um espaço mais dinâmico, que permitisse a troca de informações e experimentações de

possibilidades cênicas. Essas ações/espetáculos investigam formas de atuar de maneira imediata, com a utilização de técnicas e artefatos os quais possam transformar a experiência dos sentidos a cada apresentação.

Apesar da pluralidade do grupo, compostos por doze artistas de diferentes áreas — fotografia, audiovisual, música, entre outras —, quem faz a gestão e administra o coletivo são seis artistas circenses focados nas artes da cena e na formação de artistas. Beatrice Martins<sup>4</sup>, Isabela Levi<sup>5</sup>, Daniel Lacourt<sup>6</sup>, Julia Henning<sup>7</sup>, Vinicius Martins<sup>8</sup> e eu, Maíra Moraes<sup>9</sup>, temos em comum, apesar das formações distintas, o corpo como ponto de partida para suas pesquisas já que nossas trajetórias agregam práticas como dança, improviso, contato, teatro físico, entre outras práticas corporais. Uma das características mais marcantes do coletivo Instrumento de Ver é ser um grupo experimental, por isso os processos criativos e os projetos se distinguem tanto uns dos outros.

Em 2012, o grupo se questionou sobre os métodos de criação e a estruturação do pensamento criativo. Muitas dúvidas surgiram a respeito das características de criação inerentes ao circo e quais eram suas particularidades. A necessidade de entender melhor nosso trabalho resultou no livro colaborativo intitulado Encontro de Bastidor (Coletivo Instrumento de Ver, 2012) e em um projeto homônimo. O livro reuniu uma série de textos escritos por artistas circenses a convite do coletivo Instrumento de Ver e de um diálogo aberto ao público, estabelecido em um blogue. Para instigar a escrita do livro, que foi estruturado em modo de diálogos, partimos da seguinte questão: como nascem os espetáculos de circo?

A partir do desejo de fazer, de mover, de criar e recriar. Surge da união de mentes agitadas que querem se comunicar. Do interesse pelas pessoas. Às vezes, por animais de estimação. De uma paixão pelo processo. Do tédio e da agitação. Da repetição de movimentos. De uma música, de dançar, das cores e das dores musculares. Para falar de si e de outros. Alcançar ou ultrapassar os limites do corpo, da gravidade, do real (LACOURT; HENNING; MORAES, 2012).

---

<sup>4</sup> Currículo resumido de Beatrice Martins, anexo1.

<sup>5</sup> Currículo resumido de Isabela Levi, anexo1.

<sup>6</sup> Currículo resumido de Daniel Lacourt, anexo1.

<sup>7</sup> Currículo resumido de Julia Henning, anexo1.

<sup>8</sup> Currículo resumido de Vinicius Martins, anexo1.

<sup>9</sup> Currículo resumido de Maíra Moraes, anexo1.

Esta resposta ilustra bem o vasto entendimento de o que é e como surgem os espetáculos de circo do coletivo em questão. Ademais, o Encontro de Bastidor marca a abertura do grupo para o hibridismo e a apropriação de diferentes métodos de criação. A hibridismo, refiro-me à nossa abertura para processos e procedimentos de diferentes áreas, proposições de pluridisciplinares, liberdade na utilização de diferentes mídias, entre outras trocas e apropriações interdisciplinares. Os nossos processos criativos se estruturam de diferentes formas, buscando sempre alimentar a nossa arte com diferentes motivações. Para nós, intérpretes criadores, diretores e produtores do coletivo Instrumento de Ver, esse é um caminho de criação.

## **2.2 Como surgiu o Geringonça**

É no seio desse grupo autônomo experimental, com necessidade de se renovar a cada criação, que surgiu o projeto intitulado Geringonça. A partir das lacunas e das perguntas sem respostas as quais o livro Encontro de Bastidor nos deixou, e instigados a olhar para dentro para desvelar quais nossos métodos de criação, idealizamos esse projeto. Os nossos processos criativos anteriores são bem distintos uns dos outros. Apesar de terem características extremamente peculiares e pesquisas completamente diferentes, podemos identificar, neles, elementos que se repetem em todos os processos. Dentre eles estão os movimentos corporais, que sempre são o ponto de partida em todos eles. Começamos pelo corpo e sua movimentação, não de um tema ou uma inspiração teórica. A construção de curtas esquetes cênicas, conhecida no circo como números, é um elemento recorrente que esteve em todos os nossos processos anteriores ao Geringonça.

Com o desejo de irmos para a sala de ensaio sem o foco na criação de espetáculos, criamos um projeto transversal que nos permitiu explorar livremente assuntos do nosso interesse. Ainda instigados em identificar os nossos métodos de criação e a estruturação dos pensamentos criativos, iniciamos o processo sem um caminho definido, apenas com a certeza de estarmos reunidos em e pelo movimento. O desejo de gerar reflexões e conteúdo a partir das experiências vivenciadas conduziu o processo por caminhos alternativos, que ampliaram o diálogo sobre a arte do movimento no seio do coletivo Instrumento de Ver.

O projeto contou com a colaboração significativa de Édi Oliveira<sup>10</sup>, que foi convidado para conduzir o laboratório Pesquisa e Experimentação de Movimentos. Após o primeiro ensaio aberto, tivemos quatro encontros com o diretor; esses intensificaram o trabalho e permitiram que a gente se aprofundasse no tema escolhido. A colaboração do Édi Oliveira foi determinante no modo como estabelecemos a nossa metodologia de criação na realização do projeto. Sobre isso, segue um trecho da entrevista feita para este trabalho de conclusão de curso.

Além de nos ajudar a entender o tema da pesquisa que estávamos propondo, o Édi chegou com uma proposta metodológica muito clara e detalhada, uma análise combinatória de possibilidades de relação entre o corpo e os objetos. Isso fez com que ampliássemos nossas possibilidades, ao mesmo tempo em que passamos a ter consciência das escolhas que estávamos fazendo (HENNING, 2017).

A produção de textos teve um lugar fundamental na pesquisa, pois foi para nós um mecanismo de registro e, também, uma possibilidade de inspiração para as cenas. O registro escrito, ainda, serviu de recurso para o roteiro do curta metragem e de material para a revista digital. Escrevemos diferentes formas de texto, tais como: charadas, carta aos objetos, textos poéticos, escrita livre, entre outras possibilidades. Todos eles surgiram livremente como brincadeiras e se tornaram alimento para o processo. Os textos produzidos se inebriaram pela movimentação do momento de tal forma que se tornaram suporte para a dança, o corpo e a dramaturgia.

Houve, sem dúvidas, neste projeto, a interferência entre múltiplas linguagens que culminou em obras híbridas e plurais. Essa foi uma riqueza do Geringonça, que acredito ter sido consequência de um projeto de pesquisa sem resultados delimitados.

### **2.3 O hibridismo no coletivo Instrumento de Ver — Um caminho para a subjetividade**

Como já apontado, o hibridismo não é característica peculiar ao coletivo Instrumento de Ver. A liberdade de transitar em diferentes linguagens é muito

---

<sup>10</sup> Currículo resumido de Édi Oliveira, anexo1.

comum ao circo, que sempre foi uma arte híbrida. Essa faceta do circo proporciona a seus artistas um local de criação dinâmico e de múltiplas possibilidades, que os deixa sempre antenados com a realidade. Philippe Goudard, artista e estudioso do circo, diferencia quatro modalidades que compõem a arte do circo, são estas: malabarismo, acrobacia, palhaçaria e adestramento. Nas acrobacias, o corpo suspenso ou em rotação gera um desequilíbrio visível aos olhos do público. O palhaço, por sua vez, traz o desequilíbrio social de sujeitos, que se encontram à margem. O desequilíbrio e a manipulação dos objetos são a base da técnica de malabarismo. O adestramento traz o desequilíbrio dessa relação tão peculiar entre o ser humano e o animal. Todas as modalidades se influenciam entre elas, mesmo sendo técnicas completamente distintas, o que favorece a criação de um ambiente colaborativo, conforme ressalta Peixoto.

O circo e o artista do circo se situam nesse território de ações colaborativas e de compartilhamento de ideias, configurando um ambiente caracterizado por múltiplas entradas e saídas de informações entre os seus diversos elementos, evidenciando a interdependência com a realidade em que se situa. (PEIXOTO, 2010).

Phillipe Goudard definiu o circo como um fenômeno universal existente no mundo todo. Mesmo com características bem distintas, o autor identifica semelhanças importantes entre todas as manifestações que se denominam circo. Nessa perspectiva, circo é considerado uma estrutura que organiza o caos pela sua capacidade de abarcar as mais diversas formas artísticas, em que, inclusive, bizarrices atraem o olhar do público.

A pesquisadora belga Bauke Lievens (2016) definiu circo como "ao mesmo tempo a promessa de tragédia e a tentativa de escapar da mesma. Isso torna o artista de Circo um herói trágico". A autora traça um contexto histórico e afirma que o circo vive nos dias de hoje uma nova fase. Para Lievens, as novas formas de experimentação circense permitem que os artistas de circo ultrapassem a técnica e alcancem as subjetividades contemporâneas. A estudiosa defende que o circo é capaz de encenar subjetividades e identidades contemporâneas, é crucial que comecemos a experimentar as diferentes relações com os nossos aparelhos, técnicas e/ou objetos.

Acompanhando esse movimento, consideramos fundamental ampliar a nossa pesquisa e alimentar nossa eterna busca por atender nossos anseios e nossa

necessidade de permeabilidade. Essa inquietação nos aproximou de outros métodos e técnicas de criação, como a técnica de *Viewpoints*. Essa é definida como uma forma de pensar traduzida em técnica pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau. O treinamento com essa técnica traz diferentes construções em grupo e criação de movimento para o palco (BOGART; LANDAU, 2005). Nesta técnica, o improviso é uma das possibilidades que, a partir do tempo e do espaço, estabelece jogos e cria, de forma intuitiva, situações e movimentos que possam compor cenas. Nesta prática é possível encontrar a subjetividade singular de cada corpo. Com o foco da nossa pesquisa é na ação e no momento presente, tivemos no coletivo Instrumento de Ver empatia imediata com o treinamento de *Viewpoints*, de forma que utilizamos muitos exercícios inspirados nesse método de criação e adaptados dele.

Além desses métodos de criação, que muitas vezes pertencem ou permeiam o universo da dança (como a improvisação, a própria dança contemporânea e o *Viewpoints*), utilizamos exercícios e estruturas de qualquer outro campo que pudessem nos servir como recurso de criação. Iremos nos debruçar, a seguir, com mais atenção nesse quebra-cabeça de influências, inspirações, empréstimos e apropriações entre dança e circo, no coletivo Instrumento de Ver, que colaboram com as nossas redes de conexões e consolidam as nossas produções.

### 3 A DANÇA, A DRAMATURGIA , O OBJETO E O CORPO

Figura 2 — Primeiro ensaio aberto (2016)



Fonte: Arquivo pessoal.

#### 3.1 A dança contemporânea e a individualidade dos corpos

Para podermos adentrar no estudo de caso dos ensaios abertos, é importante entender o que estamos chamando de dança. Como existem várias formas de dança em diferentes culturas, esse termo é muito amplo e pode trazer generalizações equivocadas. O termo dança utilizado nesta monografia se refere à dança contemporânea que vai para os palcos, que é apresentada como forma de arte. Por ser complexo determinar um parâmetro comum que defina a dança contemporânea, vamos considerá-la, nesta monografia, como uma mistura de estilos, métodos e diferentes formas de expressão artística, sendo, portanto, um modo de expressão livre do corpo. Segundo Paulo Henrique Alves de Souza (2000), a dança contemporânea não é uma técnica, mas, sim, um jeito de pensar a dança.

Podemos perceber que a Dança Contemporânea não se concretiza como uma técnica, entendemos que a partir das reflexões geradas por vários autores, a Dança Contemporânea é mais uma forma de se pensar a dança a partir de diferentes poéticas do que uma técnica restrita (ALVES DE SOUZA, 2000 p.1021).

É sobre essa dança — que não parte de uma técnica específica, permite a pulverização dos saberes dos bailarinos e que dá espaço para cada corpo em sua totalidade e singularidade — da qual tratamos nesta monografia. A dança permite que os sujeitos dançantes não sejam apenas os bailarinos detentores de uma técnica restrita, e amplia a possibilidade de movimentação e criação do repertório dançante. Para Laurence Louppe (2010), a dança contemporânea nasce a partir de dançarinos que encararam a dança e o corpo que dança. Por isso a importância de se olhar para as questões específicas do movimento e da corporeidade, rompendo com a estética corporal rígida que predominou durante muitos anos na movimentação do corpo ocidental.

Que o corpo possa encontrar uma poética própria na sua textura, nas suas flutuações e nos seus apoios é aspecto que diz respeito à própria invenção da dança contemporânea. Inventar uma linguagem de fato não significa manipular um material preexistente, mas criar esse mesmo material, justificando artisticamente a sua gênese e comprometendo nesse empreendimento o sujeito, ao mesmo tempo produtor e leitor da sua própria matéria (LOUPPE, 2010 p. 64).

Com a compreensão de a dança contemporânea ser um elemento de investigação corporal e a sua potência cênica, buscamos, no Instrumento de Ver, desconstruir o corpo circense que, muitas vezes, se limita à forma e à figura final sem considerar a singularidade de cada corpo. Bianca Peixoto (2010) ressalta, em sua pesquisa, essa troca entre o circo e a dança. Além disso, observou que "o diálogo com a dança, atualmente, tem possibilitado ao circo um olhar mais atento às individualidades, às nuances de cada corpo".

O diálogo entre dança e circo não é exclusividade do Instrumento de Ver. A dança é disciplina obrigatória na maioria das escolas de formação circense do ocidente, com o intuito de colaborar na formação dos novos artistas e ampliar suas possibilidades de movimentação. Peixoto, sobre isso, afirma que a dança ocupa papel essencial nas artes circenses.

No meio circense, por exemplo, notamos que a dança ocupa um papel fundamental não só na preparação do artista e na estética dos espetáculos, mas, simultaneamente, na produção de novos entendimentos de corpo dentro do ambiente circense. A dança, como uma área de conhecimento, estimulou processos investigativos no corpo do circense (PEIXOTO, 2010).

Nos 16 anos de trajetória, a relação do coletivo com a dança foi ficando cada vez mais próxima e consolidada. O nosso repertório sempre transitou muito bem pelos festivais de dança, e os artistas do coletivo sempre buscaram aulas, oficinas e residências de dança para enriquecer suas formações. Os espetáculos *O Que Me Toca é Meu Também*<sup>11</sup> e *Por Um Triz*<sup>12</sup> representam bem o nosso diálogo com a dança. Dirigidos por Raquel Karro<sup>13</sup>, artista de circo formada em Dança na escola Angel Vianna<sup>14</sup>, eles evidenciam a colaboração que essa arte teve na construção dos nossos corpos e na nossa movimentação. É sob essa perspectiva que vamos identificar como a dança colaborou com o projeto *Geringonça*.

### 3.2 A dramaturgia do corpo

No que diz respeito ao termo dramaturgia, refiro-me ao usado nos dias de hoje, que está muito mais ligado à estrutura ou ao discurso de um espetáculo do que simplesmente ao texto de uma obra. Ana Pais (2010) considera a dramaturgia como algo da ordem do invisível e sensível, que só é perceptível no momento da materialização do espetáculo. A dramaturgia ocupa um espaço importante no diálogo entre o que está em cena e a plateia; é a linha invisível que costura todas as escolhas, a qual dá um sentido único ao espetáculo. Pais (2010) afirma ainda que "sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado; ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível".

---

<sup>11</sup> Release do espetáculo, anexo 2

<sup>12</sup> Release do espetáculo, anexo 2

<sup>13</sup> Currículo resumido de Raquel Karro, anexo1

<sup>14</sup> Escola de dança Angel Viana A Angel Vianna Escola e Faculdade de Dança têm como missão assegurar a construção do pensamento do corpo em movimento, analisando a dança como uma atividade que oferece suporte à percepção e a uma infinidade de expressões vitais. A instituição valoriza os processos de autoconhecimento e de criatividade, através dos quais cada indivíduo possa se preparar para as transformações em curso na contemporaneidade.  
<http://www.escolaangelvianna.com.br/blog/>

Para a autora, a dramaturgia está na periferia do que é central em uma obra. Ela está à margem, mas é ela quem cria as pontes para que o público possa acessar o que está no centro.

É no lugar do sensível, daquilo que comunica e toca lugares sutis da percepção de cada expectador, que o termo Dramaturgia é usado nesta monografia. Essa definição se aproxima daquela feita por Laurence Louppe (2010) para poética. A autora do livro *Poéticas da Dança Contemporânea* afirma que a poética procura “circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra” (LOUPPE, 2010 : 27). Para Louppe a poética da dança é tão potente quanto uma narrativa direta estabelecida a partir do diálogo, ela se comunica por meio dos sentidos. A estudiosa ensina que, “por meio desses canais sensoriais, a nossa compreensão do mundo é activada, a nossa consciência crítica é fortemente despertada, tanto ou mais do que pelas vias discursivas da comunicação denominativa”.

Já a dramaturgia é vista como algo da ordem da intuição, depende do olhar e da bagagem de um dramaturgista, do diretor, dos artistas ou de um colaborador que ocupe essa posição no processo criativo. Aqueles que ocupam esse lugar têm um papel tão importante quanto o diretor ou o coreógrafo e colaboram para estruturar os sentidos de um espetáculo. Essa conjunção de fatores necessários para a construção de uma dramaturgia faz de cada obra uma arte viva que se modifica a cada apresentação. Sendo assim, a apresentação de um espetáculo tem diferentes dramaturgias possíveis, a depender do público e do espaço onde ela acontece, já que o olhar de cada expectador também faz parte da dramaturgia.

Para Pais (2010), “a dramaturgia nos permite uma abertura de ação e análise no mundo de que fazemos parte”. Nesse entendimento, todos os fatores de uma obra são fundamentais para a dramaturgia, o lugar onde será apresentado, a disposição da plateia, o momento político do país e todas as incontáveis circunstâncias que envolvem a criação e a apresentação de um espetáculo. Um espetáculo criado e apresentado durante o período da ditadura, terá uma dramaturgia diferente se for apresentado nos dias de hoje.

A amplitude e as inúmeras interpretações para dramaturgia fizeram com que surgissem termos mais específicos que podem nos ajudar a entender o lugar que ela ocupou nos Ensaios Abertos. Podemos falar dramaturgia do corpo. A inconsonância

nas definições e nas utilizações desses termos é tão marcante quanto as de dramaturgia, mas acredito que será de grande valia para esse trabalho a aproximação e a apropriação desse termo.

Laura Alves Moreira (2012) traz, em sua dissertação, a percepção da dramaturgia do corpo que não se restringe à organização do movimento no espaço ou à organização do espetáculo. Esse conceito coloca o corpo no centro da obra como elemento fundamental para o processo de criação e apresentação do espetáculo. Para Moreira (2012), o corpo por si só, com suas peculiaridades e suas bagagens, já determina uma dramaturgia. Ela aponta uma interessante reflexão ao afirmar que "o corpo não serve de suporte para a criação de imagens", visto que o corpo organiza informações fundamentais para o espetáculo, estabelece diálogos e carrega sentidos.

Nesse sentido, "dramaturgia do corpo" parece ser um termo mais adequado à nossa prática, que tem o corpo como princípio em nossas explorações artísticas. A partir desse entendimento, temos, no coletivo Instrumento de Ver, a ação corporal como impulsora da cena, não há a busca por interpretação ou atuação. O corpo é capaz de abarcar tudo aquilo que desejamos comunicar.

### **3.3 O objeto como ponto de partida do movimento**

Para que possamos mergulhar nos universos construídos em cada um dos ensaios abertos, é preciso compreender o tema principal da pesquisa que guiou o projeto em sua totalidade, definiu essa obra plural e conectou todas as ações realizadas. No Geringonça, a relação entre corpo e objeto além da dança gerou o processo criativo ativando novos mecanismo de criação. O foco nos objetos/coisas determinou um conjunto de movimentos e impulsionou novas possibilidades corporais. Isso ocorreu de tal forma que estávamos sempre dispostos a abrir mão do que considerávamos como circo, dança ou qualquer outra linguagem para valorizar o objeto e suas possíveis relações. Julia Henning (2017) registrou em seu diário, sobre essa influência, que "não ficamos separando o corpo circense do corpo dançante, o que tínhamos era o nosso corpo ali, que treina movimentos acrobáticos, que dança, que procura se movimentar de outras formas, que se coloca desse ou daquele jeito no mundo".

Tivemos no Geringonça a liberdade de começar o trabalho sem um tema claro e definido, o que nos permitiu olhar para os detalhes e deixar que a pesquisa evoluísse por caminhos inusitados. Surgiu, logo no início, o interesse pelas infinitas formas de se relacionar com os objetos.

É importante destacar que o corpo no circo é material de pesquisa, ferramenta, resultado estético e que, na maioria das modalidades circenses, esse corpo está associado a um aparelho. Essa relação entre corpo e aparelho circense é íntima, intensa e fusional, mas nem sempre é visível para o público. Em cena, o aparelho aparece, muitas vezes, apenas como suporte para realização de proezas e habilidades do artista.

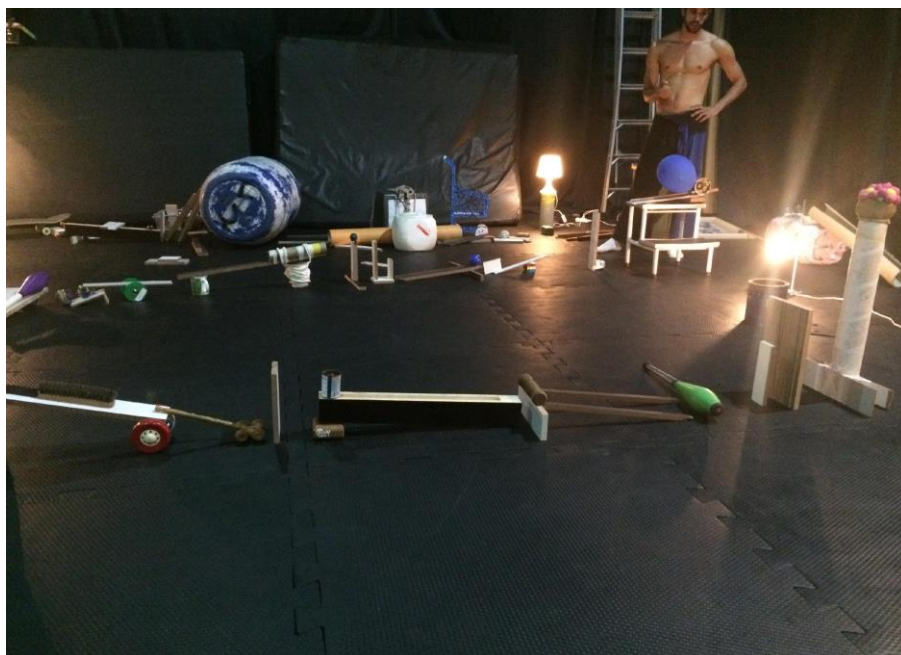
Os quatro artistas integrantes do projeto são, todos, artistas acrobatas aéreos, razão pela qual lidam constantemente com um aparelho/objeto, tais como: trapézio, tecido, corda, quadrante, entre outros. A ligação do artista circense com objeto foi uma questão que apareceu no início da pesquisa e guiou toda a investigação. Sobre essa relação íntima e intensa Lievens destacou que:

O Circo tradicional coloca o ser humano em uma relação de supremacia e domínio sobre os objetos no picadeiro (outros corpos, animais, materiais circenses), mas a técnica em si também funciona como um aparelho que disciplina o corpo: é moldada por um padrão específico de perfeição e desta forma a sua identidade é apagada (LIEVENS, 2016).

No Geringonça buscamos trazer a relação entre o artista circense e seu aparelho (trapézio, corda, fio, malabares entre outros) para o centro da investigação, e ampliamos essa relação para todas coisas/objetos que nos rodeiam. Acerca disso, Édi Oliveira (2017) entende que os objetos ocuparam um lugar central nesse trabalho. Ele afirma que

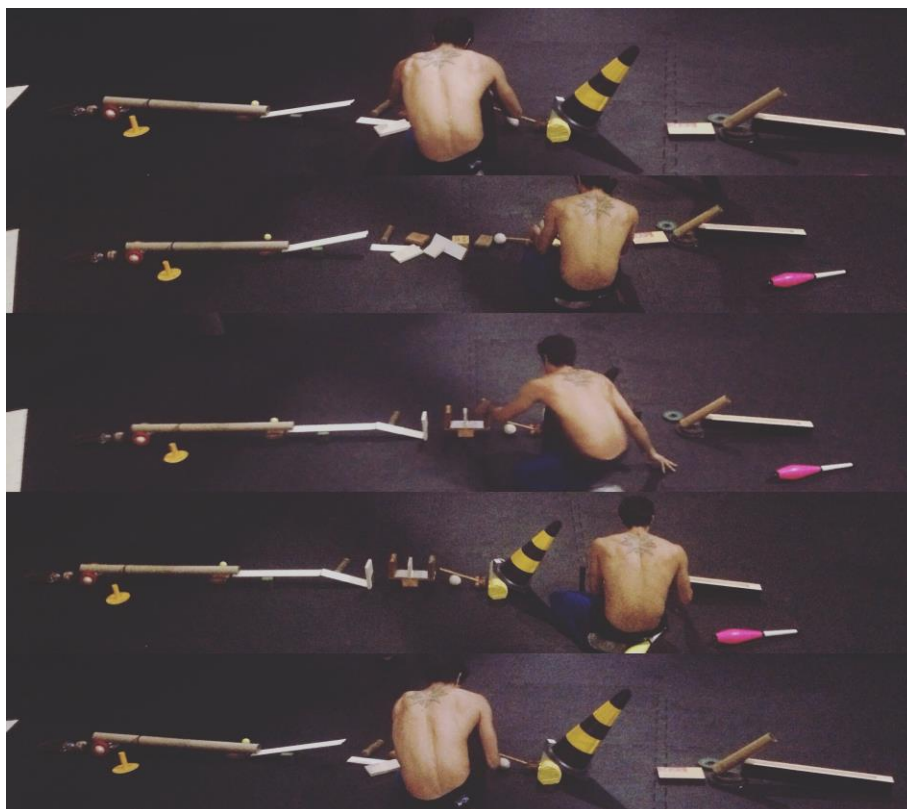
No Geringonça, os objetos são, ainda, o centro da investigação. Essa relação, que é uma tradição dos saberes e dos fazeres circenses, é redimensionada na pesquisa. Nela, o objeto é, também, ferramenta para desenvolvimento de habilidades, mas ganha status poético e expressivo independentes. Não se trata apenas dos elementos tradicionais ou já apropriados pelo fazer circense, mas se trata das coisas, das quinquilharias, dos trecos, das existências inanimadas, das bugigangas, dos bibelôs, das pequenas engenhocas, etc. Esses objetos, essas coisinhas, não estão, na pesquisa, em função do artista, nem a ele subalterno. Ou seja, há relação objeto/artista não hierarquizada, uma relação sempre modulada a ponto de deslocar o objeto do lugar de apoio, para o lugar de presença expressiva autônoma, que apenas precisa de um empurrãozinho ou um apertãozinho no botão (OLIVEIRA, 2017).

Figura 3 — Máquina de Goldberg construída durante o ensaio.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 4 — Máquina de Goldberg construída durante o ensaio.



Fonte: Arquivo pessoal

A utilização das Máquinas de Goldberg (figuras 3 e 4) mostram escolha por interações inusitadas com os objetos que buscamos ao longo do Geringonça. As Máquinas de Goldberg são máquinas que, a partir de uma reação em cadeia, executam uma tarefa simples de forma extremamente complexa. É um recurso muito utilizado no universo cinematográfico para caracterizar cientistas malucos ou, na publicidade, para agregar interesse a um produto. Levam o nome do cartunista norte americano Rube Goldberg por ele ter popularizado e construído vários dispositivos com esse funcionamento. Nós utilizamos esse mecanismo como possibilidade de ação de um objeto e como inspiração para nossa movimentação. Essa máquina foi um elemento importantíssimo que apareceu de forma despretensiosa no processo e interviu na estrutura do projeto de maneira a determinar movimentos e caminhos específicos para a pesquisa corporal que desenvolvíamos.



distorção. Esses conceitos foram, aos poucos, ganhando sentidos peculiares e, ao longo do projeto, se misturando com a movimentação dos corpos. Para isso foi necessário criar um glossário no qual poderemos redefinir os sentidos dessas palavras, de acordo as nossas experimentações corporais.

Queda é o substantivo relativo ao verbo cair. Movimento causado pela ação da gravidade sob o corpo animado ou inanimado. Incapaz de resistir a essa força, o corpo se entrega à atração irresistível vinda do centro do planeta. Descreve também o fim interrompido definitivamente de formas de sistemas de governo, leis ou outros dispositivos de controle social. Ter uma queda por algo ou alguém é como deflagrar essa atração de união dos corpos, que, de forma desequilibrada, querem se encontrar. Feminino de quedo. A queda pode ser d'água, da bastilha, do muro de Berlim. Algo ou alguém podem cair no esquecimento, igual a um saco de batatas, de vez, de maduro, na gandaia. Quando atua em uma geringonça, a queda deve ter sua velocidade e direção controladas, geralmente para acionar algum outro mecanismo dependente deste movimento, ou mesmo outra queda - podendo se desdobrar em outros movimentos como pêndulo, distorção, ou em algum movimento desordenado que, neste caso, deve ser evitado. (Revista Geringonça, 2016).

As figuras a seguir ilustram as definições apresentadas sobre a relação entre o corpo dos artistas e a Máquina de Goldberg.

Figura 6 — Apresentação do primeiro ensaio aberto 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7— Apresentação do primeiro ensaio aberto 2



Fonte: Arquivo pessoal

A partir das experiências vividas nos ensaios, corroboramos a visão de Pais (2010: 79) que entende “o discurso dramático como modo de apresentação, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos, por meio da criação de relações de sentido no tecido da representação”. Percebemos, além disso, a colaboração da dança no primeiro ensaio aberto como forma de unir e aproveitar o material produzido durante os ensaios.

A dança no Ensaio n1 foi utilizada como recurso de cena e nos auxiliou a assumirmos as nossas escolhas por cenário caótico (figuras 6 e 7), figurino desconectado e estrutura fragmentada. Levamos para o palco as coreografias que experimentamos durante os ensaios. Não havia ainda, nesse momento do projeto, a busca por integrar os corpos com os objetos, por isso fizemos apenas uma sobreposição dos elementos que estávamos pesquisando e levamos para a cena com o intuito de perceber, junto ao público, os efeitos possíveis das nossas experimentações. Sobre isso, Édi destacou que “é preciso lembrar que no primeiro ensaio aberto os objetos e sua poética coletiva tinham mais peso por meio da construção de uma Máquina de Goldberg, então era como se momento de “dança” tivesse sido enxertado”(OLIVEIRA 2017). A dança permitiu que pudéssemos nos

desprender das nossas expectativas, deixar surgir as camadas mais profundas que estavam presentes nas nossas escolhas e que só puderam ser percebidas no momento da apresentação. A dança se tornou, a partir do primeiro ensaio, um caminho para desconstruir, valorizar e criar novas possibilidades de relação e de movimentos.

Surgiu também, no Ensaio n1, o Manifesto Coisista, um manifesto composto por doze itens que tem como objetivo defender os objetos/coisas como protagonistas da cena. Esse manifesto se iniciou como uma brincadeira que nos inspirou ao longo de todo o processo e segue nos inspirando até hoje. A relação do artista em cena com os objetos/coisas se tornou o tema central da pesquisa no Geringonça e, apesar da liberdade para trocar completamente de tema, a cada ensaio aberto decidimos mergulhar no universo das coisas/objetos.

#### **4.2 Ensaio da Concordança - Com corda e dança**

Figura 8 — Apresentação do segundo ensaio aberto.



Fonte: Arquivo pessoal

O segundo ensaio aberto foi criado com o objetivo de explorarmos a corda e a dança, além de buscarmos uma concordância entre elas. Intitulado Ensaio da

Concordança, como uma proposta de brincar com os elementos que foram apresentados em cena, o segundo ensaio aberto foi realizado após um laboratório de quatro encontros conduzido por Édi Oliveira. Com olhar minucioso, Édi nos auxiliou a ampliar as abordagens da relação entre artista e objetos/coisas. Ficou claro, nesse momento do projeto, que estávamos construindo uma pesquisa focada nos corpos e nas suas possibilidades de interação com os objetos. Essa percepção foi decisória e direcionou nossos movimentos seguintes em relação à pesquisa.

Com o foco na delicadeza e nos detalhes, buscamos nos relacionar de forma íntima com os objetos, o que nos levou a escolher nossas "coisas preferidas", como o banco de madeira e a corda de algodão que aparecem não apenas nos dois últimos ensaios abertos mas também no curta metragem. O pensamento sequenciado, listado e fragmentado que se desenrola como uma máquina de Goldberg — presente no primeiro ensaio — ganhou força no segundo ensaio aberto e, dessa vez, se fundiu com a movimentação corporal. Além disso, esse movimento em cadeia também aparece em nossa escrita. Fragmentos, como os do diário de bordo de Julia Henning (2016), denunciam esse caminho da dramaturgia do segundo ensaio aberto. A artista entende a “interação com o objeto, ser parte da máquina, engrenagem. O corpo como parte de um mecanismo inútil. Parte útil de um mecanismo inútil. Mecânica do corpo. Objeto como parte do corpo, orgânico. Implante”.

Levamos para o corpo aquilo que estávamos observando nos objetos. Montamos uma estrutura que chamamos de engrenagem, na qual um artista realizava uma sequência de movimentos e seu percurso influenciava o movimento de outros artistas. Essa estrutura ganhou o formato da engrenagem de um motor, em que cada peça tem sua particularidade e é fundamental para o funcionamento do todo. Surgiu a partir dessa pesquisa um ensaio aberto com uma dramaturgia corporal em que a dança e o corpo tinham lugar central. Segundo Louppe (2010), uma das características de um espetáculo de dança é permitir apreensão e ressignificação do espaço.

O espetáculo de dança está, sem dúvida, encarregado de partilhar essa experiência através da interposição de corpos, não somente para fazer sentir o espaço em si, mas também para o perceber e compreender (LOUPPE, 2010 p.190).

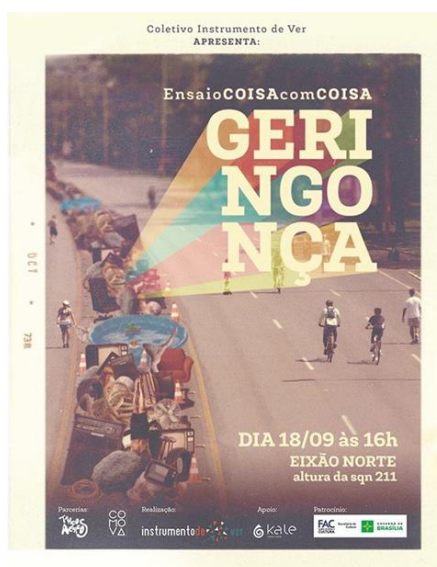
Exploramos uma movimentação que nos colocasse de igual para igual com os objetos que ali estavam e que nos permitisse preencher e transformar o espaço. A escolha desse foi determinante na movimentação dos corpos e dos objetos. Ancorar as cordas entre duas grandes árvores no Parque Olhos d'Água <sup>15</sup>, um local rodeado por verde, e propor uma dança rígida que remetesse a uma máquina foi uma maneira de ressignificar essa movimentação e valorizar a relação entre corpos e objetos.

A figura 8 ilustra as escolhas de figurino e de local que favorecesse a dramaturgia do corpo, que ganhou espaço e força nessa etapa da pesquisa. A mistura dos corpos com os objetos buscou atribuir o mesmo valor ao movimento do corpo e o movimento do objeto. O Ensaio da Concordança usou a força de espetáculo coreográfico para sensibilizar a plateia. Seguimos um caminho bem mais sensorial, estabelecemos uma relação fusional com as cordas e os bancos, e, a partir da movimentação dos corpos e dos objetos, surgiu uma dramaturgia do corpo potente e delicada.

#### 4.3 Ensaio coisa com coisa - A mistura entre corpos e objetos

Figura 9 — Cartaz de divulgação do terceiro ensaio aberto

Arte gráfica feita por Bruna Baibert



Fonte: Arquivo pessoal

<sup>15</sup> Parque Olhos d'Água é situado em Brasília, no Plano Piloto, entre as quadras 412/415 Norte. Foi inaugurado em 1994 e é uma reserva ecológica de uso múltiplo. Aberto ao público, o parque possui 21 hectares de área verde.

Bola de plástico, porta-retratos, cone de sinalização, caixa de som, microfone, galão, pequenos recipientes, bolas chinesas, quadro com pintura renascentista, cordas, banco, carrinho de supermercado de brinquedo, rolo de corda, argola, clave, cabo de vassoura, vaca enlatada, cesto de ferro, tampa de galão, camisa listrada, calça de bolas, macacão de listra, cesto de lixo, saquinho de jumbo, rolo de durex, caixa de papelão, amendoim, garrafa d'água, regador de planta, tábuas de madeira, cone de papelão, rolo de pvc, ventilador, carrinho bate-bate, objeto não identificado, carreta de reboque, sacola de mosquetão, manilha, varra de barraca, dentadura de brinquedo, cesto de roupa, coleção de chaves, macaco de pelúcia, peso para malhação, bola de tênis, corrente, fita, marreta polonesa, xícara, caixa de ferro, óculos, massageador, elástico, árvore de sorte, capacete, colher de pau, tênis de bolinha, relógio, linha, caixa de ferramenta, entre outros apetrechos.

Esses foram alguns dos objetos que fizeram parte do terceiro ensaio aberto intitulado Coisa com Coisa. Descontraída, essa apresentação reuniu diferentes conceitos construídos durante a pesquisa. Os elementos dança, circo, movimento e objeto se cruzavam sem nenhum estranhamento. O intuito era evidenciar as consequências poéticas das nossas escolhas e poder brincar com elas. Conforme o depoimento de Henning (2017)

Na criação do último ensaio aberto, nossa pesquisa de movimento foi a partir da busca em se mimetizar, se confundir com os objetos em cena. Não havia para nós, artistas, distinção entre as linguagens. Todos os elementos presentes em cena eram de suma importância para o funcionamento da Grande Máquina, a apresentação.

O depoimento da artista pode ser retratado pela figura 10, a seguir.

Figura 10 — Foto da apresentação do terceiro ensaio aberto



Fonte: Arquivo pessoal

Realizado também em um local aberto e público, utilizamos o imaginário do circo mambembe e a referência dos andarilhos de rua como fonte de inspiração. O carrinho que podemos ver na figura 10 servia para transportar os objetos como em um circo itinerante que chega, instala a lona e depois segue viagem para outro endereço. Podemos ver, também na figura 10, os corpos enrijecidos como objetos ou entrelaçados com eles. Transitamos entre as diferentes relações dos corpos e dos objetos que construímos ao longo do projeto e buscamos cumplicidade no olhar do público.

O corpo, neste ensaio aberto, era o elo entre todos os elementos de cena. É preciso, para Louppe (2010), observar o corpo como uma das ferramentas da percepção humana. É a partir dessa perspectiva que a autora defende a coreografia como o corpo que se comunica através do corpo e vai se aprofundar nas implicações poéticas que os objetos de cena, o figurino a iluminação, e a cenografia podem exercer nessa dança que tem como base a investigação do movimento. Laurence Louppe (2010) traz o dançarino e o espetáculo coreográfico como potente expressão da subjetividade, que acessa camadas profundas das emoções de seus espectadores.

O tipo de percepção que o espetáculo coreográfico propõe é em simultâneo, múltiplo e íntimo: múltiplo, porque, além do olhar, e provavelmente muito mais do que ele, são sensações cinestésicas que nos põem em contato com uma obra, com as vias de criação, com os seus objectivos e com seu sentidos; e íntimo, porque, sempre que estão em causa camadas sensíveis de tactilidade, a relação da análise com os canais da percepção convocada se identifica sobretudo com o que temos em nós de mais secreto, mais

próximo ao mesmo tempo de sensorial e do emocional do que o que é directamente traduzível em termos racionalizantes habituais (LOUPPE, 2010 p. 36).

Coisa com Coisa foi um convite para o público participar, por alguns minutos, do mundo onde os corpos se envolvem e se confundem com as coisas e os objetos, e deslocam, a todo momento, os valores e a percepção daquilo que nos rodeia. O fato de os artistas chegarem e saírem enquanto o público permaneceu no mesmo local contribuiu para uma dramaturgia cheia de referências mambembes. No terceiro ensaio aberto, a dança esteve presente em todos os detalhes e não havia distinção visível entre dança e circo.

Convidamos o público a observar a dança de um objeto e criamos a possibilidade de, a qualquer instante, um dos artistas se tornar objeto. Essa mistura entre corpos, coisas, movimentos e objetos foi o fio condutor da dramaturgia desse último ensaio aberto. Assim, ficou claro que o projeto Geringonça evoluiu para uma total mistura de linguagens, na qual havia espaço para um objeto que dança e um corpo que permanece na inércia. Foi possível, no terceiro ensaio dar espaço para a movimentação dos objetos, como afirmou Édi Oliveira.

É preciso dizer, também, que a dança já estava presente na própria movimentação dos objetos, uma dança singular deles, que se construía numa lógica rítmica e espacial deles, e para os quais os artista-pesquisadores, durante toda a pesquisa, afinaram a atenção e a sensibilidade de conseguir explorar, desdobrar e valorizar no interior da cena (OLIVEIRA, 2017).

Foi a partir dessa quebra de fronteiras entre corpos e objetos, entre dança e circo, entre cena e cotidianos, que fomos, aos poucos inventando, um universo particular no qual tudo era matéria para uma poética cativante e singular. Aos poucos, não apenas a dança, o movimento e as coreografias se diluíram com objetos, traquitanas e bugigangas, também o circo, a escrita e o pensamento se somaram às coisas e às geringonças e tudo ficou à disposição da pesquisa e da criação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A característica marcante de projeto que ultrapassou os limites previstos na sua idealização e enriqueceu de maneira significativa o trabalho do coletivo foi um dos grandes motivadores para o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso. Posso afirmar, a partir da pesquisa realizada, que o projeto Geringonça é um marco na relação do coletivo Instrumento de Ver com a dança. O estudo desenvolvido neste projeto deslocou a dança de simples colaboração e preparação dos artistas e embrenhou sua atuação em nossos caminhos de dramaturgia.

A dança exerceu papel fundamental na dramaturgia dos ensaios abertos, serviu de ponte entre corpos e objetos, e sublinhou as sutilezas que existem em nossa convivência diária com as coisas. A dança foi um elemento de experimentação e composição das cenas e ajudou a criar e evidenciar uma dramaturgia do corpo potente, capaz de acessar o público de forma singular.

Nesta pesquisa, a dança foi motor para o mergulho em um tema excitante que embriagou seus participantes e se estendeu para além do projeto, de forma a se tornar uma característica das propostas posteriores do coletivo. A relação entre corpos e objetos ganhou lugar de destaque nas criações do Instrumento de Ver. A possibilidade de olhar para nossos aparelhos de circo e a relação visceral, dependente e afetuosa que estabelecemos com eles e ampliar esse olhar para todos os objetos à nossa volta resultou em novas criações. Os números Teoria de Tudo, Ao Revés e Inter relação, criados após o Geringonça, mostram em suas composições a forte influência que tiveram da aqui apresentada. Além dos números, o evento bimestral realizado pelo coletivo Instrumento de Ver no ano de 2017, Pão e Circo, deu continuidade a este estudo e levou para cena muitas possibilidades exploradas durante a projeto Geringonça.

Acredito que investigar um projeto híbrido e plural como o Geringonça me permitiu exercitar conhecimentos adquiridos durante o curso de Licenciatura em Dança e potencializou o trabalho do coletivo Instrumento de Ver. Além, é claro, de me instigar a dar continuidade para meus estudos acadêmicos e me lançar em novos projeto que abordem esse tema tão rico, que é a interferência entre a dança e o circo.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. ***The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition***. Theatre Communications Group, NY. 2005.

LIEVENS, Bauke. **Primeira carta aberta ao circo**: A necessidade de uma redefinição. Disponível em: <<http://www.panisecircus.com.br/> 2016>. Acesso em 10 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Segunda carta aberta ao circo**: O mito chamado circo. Disponível em: <<http://www.panisecircus.com.br/> 2016>. Acesso em 10 jan. 2019.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Editora Orfeu Negro, 2012.

MOREIRA, Laura A. **Dramaturgias contemporâneas**: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, 2012.

PAIS, Ana. **O crime não compensa ou o poder da dramaturgia**. In: NORA, Sigrid (Org.).

PEIXOTO, Bianca S. **O diálogo dança/circo na cena contemporânea brasileira**. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SOUZA, Paulo Henrique A. de. **Dança contemporânea**: percepção, contradição e aproximação. Pensar a Prática, Goiânia, v. 16, n. 4, p. 9561270, out./dez. 2013.

TEMAS PARA A DANÇA BRASILEIRA. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.78 -100.

WACHOWIZ, Fatima. **O treinamento viewpoints, uma prática que amplia a atenção**. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 103-112

## 7 APÊNDICES

### Entrevista com Édi Oliveira

Considerando o conceito de dança contemporânea defendido pela autora Laurence Louppe, no seu livro "Poéticas da Dança Contemporânea", onde ela afirma que a dança contemporânea tem como objetivo a "acção, a consciência do sujeito no mundo (LOUPPE 2010 p.51)". Tendo o corpo e o movimento como suporte de expressão onde o "sujeito, objeto é ferramenta do seu próprio saber (LOUPPE 2010p.52)". Te convido a avaliarmos o papel da dança no projeto Geringonça.

### **A partir desse pressuposto como você diria que podemos associar a dança no processo de pesquisa Geringonça proposto pelo coletivo Instrumento de Ver?**

Tendo como referência o que pude acompanhar do processo de pesquisa GERINGONÇA, ou seja, os três ensaios abertos aos quais assisti e os quatro dias de pesquisa que conduzi junto aos integrantes, pareceu-me evidente uma busca por um uso das possibilidades expressivas corporais por parte dos pesquisadores para além daquelas (e não sem elas) com as quais já estavam familiarizados, aquelas proporcionadas por suas práticas circenses, que são plurais (acrobacias, tecido, corda, corrente, quadrante, trapézio, lira, etc.).

Não se pode negar que muitas modalidades circenses só podem acontecer por meio do corpo e de um domínio buscado, ou alcançado, de suas possibilidades físicas e expressivas, ou seja, o circo é, sim, campo de investigação e exploração do corpo e do movimento como suportes de expressão artística, o que torna as práticas circenses totalmente porosas às investigações em dança. É pelo potencial expressivo do corpo que circo e dança podem estabelecer um potente dialogismo. Nas duas linguagens, o artista é o objeto físico e psíquico de sua investigação, e o seu corpo é sempre meio, ferramenta, material de suas buscas e possibilidades criativas e escolhas ou resultados estéticos, com uma certa especificidade que, muitas vezes, no circo o corpo conta com outro material, outro suporte, outro sujeito-objeto: o fio para o equilibrista, o trapézio para o trapezista, a corda ou o tecido para o acrobata aéreo, as bolas ou outro objeto para o malabarista, etc. Existindo, certamente, casos distintos, como o contorcionista que manipula tão somente o seu

próprio corpo. E também na dança há casos em que objetos podem acrescentar coreograficamente.

No GERINGONÇA, os objetos são, ainda, o centro da investigação. Essa relação que é uma tradição dos saberes e dos fazeres circenses é redimensionada na pesquisa. Nela, o objeto é, também, ferramenta para desenvolvimento de habilidades, mas ganha status poético e expressivo independentes. Não se trata apenas dos elementos tradicionais ou já apropriados pelo fazer circense, mas trata-se das coisas, das quinquilharias, dos trecos, das existências inanimadas, das bugigangas, dos bibelôs, das pequenas engenhocas, etc. Esses objetos, essas coisinhas, não estão, na pesquisa, em função do artista, nem a ele subalterno. Ou seja, há relação objeto/artista não hierarquizada, uma relação sempre modulada a ponto de deslocar o objeto do lugar de apoio, para o lugar de presença expressiva autônoma, que apenas precisa de um empurrãozinho ou um apertãozinho no botão. Nesse sentido, quando o objeto ganha em autonomia, parece natural que os pesquisadores se tenham dirigido, também, para a investigação das possibilidades expressivas do circo e do movimento longe do objeto, ou independente dele, ainda que, em GERINGONÇA, mesmo quando não em contato com os corpos, os objetos eram os motivadores das possibilidades expressivas dos corpos dos pesquisadores, porque toda investigação partia deles. Foi então que, a partir da manipulação curiosa, da compreensão das propriedades físicas e de movimento dos objetos mais diversos, cotidianos ou pertencentes ao universo circense, que os artistas-pesquisadores chegaram mais próximos de uma movimentação que flertava diretamente com a dança em suas características de composição com os movimentos, de exploração das dinâmicas, dos ritmos, etc. : A dança, no GERINGONÇA, é sempre a das coisas.

### **O que você diria sobre a sua colaboração no processo?**

Quando fui convidado para colaborar como provocador da reflexão desenvolvida no processo de pesquisa GERINGONÇA, essa pesquisa já estava encaminhada e bastante avançada. O grupo de pesquisadores já tinha realizado o primeiro ensaio aberto, que tive a oportunidade de ver, e no qual pude identificar os eixos da linha de pesquisa que girava em torno do objeto enquanto elemento de força expressiva independente. Eles estavam, até o momento, interessados na investigação das

Goldberg Machines, por meio da qual puderam explorar as ideias de desencadeamento, de ignição, de inércia, de peso, de pêndulo, de encaixe, etc., que, nessas estruturas, dão aos objetos o lugar de coletivo, pois, em conjunto, desencadeiam a existência de um ser de vida autônoma de engrenagens minuciosas cuja duração acaba quando o último objeto para de se mover. O interessante, nesse ensaio, foi notar como o grupo já desenvolveu um uso cênico da Goldberg Machine, e como explorava poeticamente a presença plástica e expressiva dos objetos, desdobrando o potencial poético das coisas inanimadas em texto e em memórias afetivas.

No entanto, foi possível ver, nesse mesmo ensaio, uma exploração coletiva dos objetos (pela própria configuração de uma Goldberg Machine) em detrimento de uma abordagem individual dos mesmos, além de uma lacuna na investigação da relação mais próxima entre objeto e artistas.

Nesse sentido, propus, junto ao grupo, que nos quatro dias de encontro comigo, buscássemos investigar os objetos em suas individualidades e singularidades enquanto propriedades físicas e possuidoras de um evidente manancial poético. Assim, direcionamos a pesquisa nesse curto mas intenso período para aprofundar as relações possíveis entre os corpos dos artistas-investigadores e dos objetos, isolando e pesquisando suas características físicas tais como o peso, a velocidade, o trajeto do deslocamento (circular, sinuoso, retilíneo, fragmentado, etc.), o tempo de duração da ação do objeto, como ele respondia à gravidade em queda, e como se movia, em liberdade, após o estímulo inicial do contato humano. Depois, deslocamos essas propriedades para os corpos dos artistas, para observar e identificar as possibilidades de exploração de movimento e quais possibilidades expressivas poderiam surgir desse deslocamento.

Foi interessante descobrir, em conjunto, por meio da manipulação investigativa desses objetos, como eles possuem tempo próprio, e mais que isso, personalidades próprias. Nenhum objeto se movia como o outro, assim, cada um pedia respostas e estímulos distintos, além de sugerir possibilidades de relação com os corpos dos artistas as mais variadas. Lembro, com interesse, de uma investigação com objetos, dentre os quais se encontrava um carrinho de supermercado que, com impulsos distintos, vindos dos artistas ou de outros objetos, seguia trajetórias retilíneas, sempre de costas, numa velocidade decrescente que atraía o olhar de quem observava até a pausa completa. Essas características de seu deslocamento davam

sempre a impressão de uma rejeição do objeto com relação aos outros objetos ou aos artistas, sugerindo um certo mau-humor do carrinho. Vimos, assim, que os objetos podem, por meio de suas propriedades físicas, informar características que comunicam sentimentos, sensações, reações humanas.

Assim, detectamos que estávamos no caminho de entender/explorar uma certa noção de “humanização” dos objetos e uma objetificação dos corpos humanos dos artistas. E isso foi muito interessante descobrir como potencialidade de investigação dentro do processo. Um braço temático dentro da investigação.

Também foi muito interessante trabalhar, junto com os pesquisadores, produção textual poética motivada pela descrição dos objetos, em várias camadas (físicas, funcionais, afetivas, memorialistas, etc.), por meio de exercícios de improviso com a palavra, o que gerou textos poéticos potentes e tocantes, dos quais alguns foram usados nos ensaios abertos seguintes.

Minha colaboração no projeto abriu, para mim e para o grupo, a compreensão de que o objeto como tema gera possibilidades tentaculares, que apontam para vários caminhos de pesquisa, que podem se entrecruzar e dialogar entre si. O objeto pode ser suporte para a criação de movimento, mas pode ser, também, centro de uma exploração/construção dramatúrgica, independente ou com o artista. A partir do contato com o objeto é possível gerar poéticas, textos, coreografias, etc. Ele não precisa resignar-se à função de instrumento que, longe de ser uma função menor, não é a única possível para as “coisas” .

### **Existe para você alguma distinção entre dança e circo nesse processo?**

A distinção entre dança e circo nesse processo, para mim, só se justificaria se pensarmos no lugar de produção, de origem dos artistas envolvidos na pesquisa, ou seja, são todos artistas circenses, que transitam com fluência entre as mais diversas modalidades e aparelhos circenses. No entanto, a pesquisa do GERINGONÇA parte de uma necessidade, de seus artistas, de expandir o fazer, a estética e os saberes circenses, ao questionar o lugar do objeto e sua relação com o artista.

Nesse sentido, a pesquisa ampliou-se a ponto de não delimitar uma única linguagem artística ou uma única estética como norteadora. GERINGONÇA flerta com o teatro, com o vídeo, com a literatura, com a dança, e está intimamente ligado ao circo.

Acredito que nessa pesquisa a questão passa muito mais pelo corpo em movimento em relação com o objeto, e o que é circo ou dança acaba por se ressaltar apenas por especificidades, por signos que, por exemplo, estamos habituados a ver no fazer circense, como quando vê-se um corpo evoluir no alto de um emaranhado de cordas. Mas, até onde pude acompanhar, são poucos esses momentos e especificidades, havendo, na investigação, uma diluição das fronteiras de linguagem, um dilatamento dos terrenos estéticos, e uma despreensão classificatória dos domínios artísticos, o que faz do GERINGONÇA uma pesquisa de linguagens, e não de linguagem.

**Qual foi para você a importância da dança na construção da dramaturgia de cada ensaio aberto?**

Como pude acompanhar os três ensaios realizados durante a pesquisa, foi interessante, para mim, observar como a dança foi, de um a outro ensaio, esclarecendo-se como possibilidade dentro da investigação.

No primeiro ensaio, o momento em que se podia claramente ver uma construção mais coreográfica surgiu um pouco deslocado, isolado e repentino. Como uma tentativa de aproveitar, em cena, um material coreográfico surgido no processo. É preciso lembrar que no primeiro ensaio os objetos e sua poética coletiva eram o que tinha mais peso por meio da construção de uma Goldberg Machine, então era como se o momento de “dança” tivesse sido enxertado. O que é bastante compreensível se entendermos o espaço do ensaio aberto como aquele onde se pode experimentar o material investigado. O ensaio aberto pode ser entendido como obra, mas não uma obra fechada, precisa, já determinada. Há o espaço para o frágil, que, em momentos posteriores, será analisado, selecionado ou descartado.

No entanto, no ensaios seguintes, creio que pelo alargamento das possibilidades investigativas (Goldberg Machines, produção textual poética, movimentação a partir das características dos objetos, composição coreográfica com essa movimentação, objetificação dos corpos humanos, humanização dos objetos, etc.), o foco da pesquisa dilatou-se e a dança, o elemento coreográfico, ganharam mais propriedade e mais espaço nos dois ensaios seguintes, bem como mais consistência e mais coerência na construção narrativa. Foi como se uma noção de “dança” tivesse encharcado o todo. Mesmo quando uma cena ou um elemento de exploração do

objeto insinuavam algo mais circense, uma construção mais atenta ao movimento em suas propriedades rítmicas, de textura, de níveis, por exemplo, se fazia notar. A dança não se tornou uma presença repentina e estranha ao todo dramático dos ensaios.

É preciso dizer, também, que a dança já estava presente na própria movimentação dos objetos, uma dança singular deles, que se construía numa lógica rítmica e espacial deles, e para os quais os artistas-pesquisadores, durante toda a pesquisa, afinaram a atenção e a sensibilidade no sentido de conseguir explorar, desdobrar e valorizar no interior da cena.

A dança também tinha, na dramaturgia dos ensaios, a função de isolar os corpos ou de uni-los (corpos dos artistas e corpos dos objetos), de definir os momentos dos focos de atenção, ou os espaços de ação. Muitas vezes, nos ensaios abertos, o foco migrava dos corpos inanimados dos objetos, para os corpos dos objetos em ação, ou em dança, ou em composição espacial em movimento, outras vezes o foco deslocava-se dos objetos inertes para os corpos objetificados dos artistas em dança, como quando os quatro artistas executavam uma movimentação em que seus corpos se encaixavam e se impulsionavam, como se formassem uma grande engrenagem, ou uma grande Goldberg Machine feita de corpos humanos.

A dança, por vezes, tinha a função, nos ensaios, de alinhar as relações entre artistas e objetos e entre artistas e artistas, e, por mais que a pesquisa tenha aproximado essas realidades físicas tão distintas, a dança os distinguia, visto que objetos e artistas, por serem fisicalidades tão diferentes entre si, dançavam, cada qual, como suas existências permitiam. Por mais que um homem se sinta um banco, só um banco pode sê-lo. Por mais que tente girar ou torcer-se como uma corda, só uma corda pode fazê-lo.

### **Entrevista com Julia Henning**

#### **A dança no processo de criação "Geringonça" proposto pelo Coletivo Instrumento de Ver.**

Laurence Louppe, no seu livro "Poéticas da Dança Contemporânea", afirma que a dança contemporânea tem como objetivo a "ação, a consciência do sujeito no mundo (p.51)". Tendo o corpo e o movimento como suporte de expressão, o corpo na dança contemporânea é "sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber

(p.51)". Considerando o conceito de dança contemporânea tal como defendido pela autora,

1. Qual foi importância da dança na construção da dramaturgia de cada ensaio aberto?

Acho que tinha uma vontade, na direção do Daniel, de que uma prática diária de coreografias influenciasse/ alterasse nossa forma de nos movimentar. Então, no começo do processo, criamos e repetimos coreografias no início de todos ensaios. Tentamos integrar essa prática na dramaturgia do primeiro ensaio aberto mas, para mim, ficou muito desconectado da pesquisa das geringonças, ou Goldberg Machines que fomos nos aprofundando. Essa pesquisa da geringonça foi trazendo milhares de objetos que não necessariamente tinham mais uso e enchemos a cena com eles. Nossa vontade era entender como esses objetos podiam se mexer sozinhos, trazer à cena o movimento dos objetos. Para mim essa pesquisa foi muito mais instigante e não se conectava muito com as coreografias. A tentativa de colocar tudo junto deu um resultado até interessante, a de se mexer no meio de milhares de coisas, mas que poderia ter tido mais tempo de pesquisa.

Depois do mês que trabalhamos com o Édi, entendemos melhor o nosso tema e o trabalho ficou mais focado nessa relação entre corpo e objeto. A partir daí nossa pesquisa para o segundo ensaio aberto ficou completamente influenciada pelos métodos propostos pelo Édi e a dança veio por aí, a partir da decupagem de possibilidades de movimentos com e/ou como os objetos. Optamos por dois objetos: a corda e o banco e passamos bastante tempo explorando esses objetos de muitas maneiras possíveis. Criamos tanto material que, na hora de criar a dramaturgia do ensaio aberto, foi difícil escolher, deixamos muita coisa de fora.

Na criação do último ensaio aberto nossa pesquisa de movimento foi a partir da busca em se mimetizar, se confundir com os objetos em cena, até mesmo fazer desaparecer o próprio corpo em alguns momentos, nos colocar como objetos. Nos debruçamos nas possíveis relações, significações e ressignificações dos objetos e o corpo veio para executar ações e criar imagens. Escolhemos de novo muitos objetos

em cena e aproveitamos bem a relação que criamos ao longo de todo o projeto na convivência com cada um deles, com todos eles juntos e entre a gente.

## 2. Como você viu a Contribuição do Édi Oliveira no processo?

Além de nos ajudar a entender o tema da pesquisa que estávamos propondo, o Édi chegou com uma proposta metodológica muito clara e detalhada, uma análise combinatória de possibilidades de relação entre o corpo e os objetos. Isso fez com que ampliássemos nossas possibilidades ao mesmo tempo em que passamos a ter consciência das escolhas que estávamos fazendo. Ele funcionou também como um olhar privilegiado, assistiu os três ensaios e fez considerações que foram muito importantes como retorno para a criação. Isso alimentou bastante a pesquisa. Também na criação de textos, trocas de referências e alimentação teórica ele foi essencial, pois foi nosso interlocutor direto e editor da revista Geringonça.

## 3. Como você diferencia o circo e dança nesse processo?

Eu não sei se a gente distinguiu tanto circo de dança ou de qualquer outra coisa que nos propomos a fazer, porque nosso repertório criativo já é bem misturado, nossos métodos, procedimentos, são bem influenciados pelos diferentes processos que já vivemos, sem muita diferenciação. Tenho bastante dificuldade de entender os dois como diferentes elementos nesse processo, ainda mais quando coloca o corpo como central para entender a dança (como traz a Laurence Louppe), já que o corpo tem a mesma centralidade no circo. O fato é que quando estamos criando não ficamos separando o corpo circense do corpo dançante, o que tínhamos era o nosso corpo ali, que treina movimentos acrobáticos, que dança, que procura se movimentar de outras formas, que se coloca desse ou daquele jeito no mundo. Em algum momento nos questionamos sobre se o que estávamos fazendo era mesmo circo, já que resolvemos focar mais na relação entre o corpo e o objeto e isso virou nossa prioridade, mesmo que para isso tivéssemos que sacrificar o que consideramos como circo, ou como dança, e fomos cada vez mais radicais nessa ideia. Então não nos demoramos muito nessa questão, pois percebemos que não faria muita diferença para a proposta. Talvez exista uma diferença pra gente que tem

a ver com os objetos de circo. Nesse processo só usamos a corda, e foi uma opção para que não caíssemos em uma busca de criar a partir dos movimentos “circenses”, ou seja, alguns movimentos mais reconhecíveis como circo por serem formas que são repetidas e aprendidas dentro da técnica circense. Mas até quando usamos a corda a nossa prioridade ainda era a relação com o objeto, o que fez com que nossa movimentação fosse condicionada a essa relação, mais à serviço da dramaturgia que estávamos criando do que em função de um repertório de técnica circense. Hoje, se eu fosse diferenciar a dança e o circo no processo do Geringonça eu diria que é impossível, ou cairíamos em uma divagação sem fim sobre os limites entre o circo e a dança que eu não acho muito necessária.

## **8 ANEXOS**

### **Anexo 1 - Currículos resumidos**

#### **Julia Henning | ARTISTA CIRCENSE E PRODUÇÃO EXECUTIVA**

Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, especialista em Gestão Cultura pelo SENAC e formada em Psicologia pela Universidade de Brasília. É gestora e artista integrante do Coletivo Instrumento de Ver, onde vem desenvolvendo há 15 anos uma pesquisa artística focada nas acrobacias aéreas, passando por investigações entre o teatro físico e contemporâneo, a dança e suas relações com o circo.

É intérprete criadora dos espetáculos *Meu Chapéu é o Céu* (direção de Leo Sykes), *Estudos para Uma Odisséia* (direção de Thierry Tremouroux e Goos Meeuwsen) e *O Que Me Toca é Meu Também* (direção de Raquel Karro), tendo participado de diversos festivais como *Pisteurs D'Etoiles*, França, *II Festival Internacional de Circo RJ*, *Circos Festival Internacional Sesc de Circo*, *I festival de Circo POA*, *Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea*, *Festival Mulher em Cena*, *Festival NOVADANÇA*, *Festival Paulista de Circo*, *SESC FestClown*, *1277 minutos – Festival de Arte Efêmera e Planeta Circo*, dentre outros. Fez a assistência de direção do espetáculo *Por Um Triz* (dir. de Raquel Karro). Participa do projeto *Geringonça - Laboratório de Pesquisa e Experimentação de Estruturas e Movimentos* e do evento

periódico Pão e Circo. Foi atriz e dançarina no curta-metragem O Homem Banco, realizado pelo coletivo Instrumento de Ver e COMOVA.

Tem experiência com produção nas áreas de artes cênicas, eventos, fotografia e audiovisual. Como produtora executiva e coordenadora esteve à frente dos projetos realizados pelo coletivo Instrumento de Ver: Pão e Circo, Arranha-Céu - festival de circo atual, Geringonça Encontro de Bastidor, Um dia para ver o coletivo, Circo-Lá, II Mostra Zezito de Circo, Noite de Giz, Árvore dos Anjos, Multilinguismo e Inclusão em Narrativas Audiovisuais, Manutenção da Cia Instrumento de Ver, Identidade do Circo Candango, além de diversas circulações locais e nacionais entre 2002 e 2017. Fez parte da equipe de produção do clipe Calabar, da banda Sacassaia, em 2015 e do longa-metragem As Vidas Vazias e as Horas Mortas, de Pedro Lacerda, em 2011. Fez também a produção de ensaio fotográfico para diversas campanhas publicitárias. Trabalhou como produtora na R&C Produções, entre 2005 e 2007.

#### **DANIEL LACOURT | ARTISTA CIRCENSE E COORDENAÇÃO DE MONTAGEM**

Daniel Lacourt iniciou seu percurso em oficinas de circo e teatro com o grupo Esquadrão da Vida. Passou por um período de formação na Escola Nacional de circo e no Atelier de Pesquisa Aérea, Rio de Janeiro. Em 2004, ingressou na formação profissional da escola de circo Arc-en-Cirque - Chambéry, França. No ano seguinte ingressou na École Supérieur des Arts du Cirque ESAC – Bruxelas, Bélgica, tendo encontrado e trabalhado com alguns nomes importantes do circo mundial como: Gerard Fasoli, Samuel Jornot, Pascal Jacob, Phill de block, Yuri Sakalov, Lân N'Guyen, Eric Angelier, Christine Perrin e Roman Fedin.

Atualmente é diretor técnico e integrante do coletivo Instrumento de Ver, onde se dedica à pesquisa e desenvolvimento de diversas áreas das artes do circo, desde o treinamento e ensino da acrobacia aérea, pesquisa em mistura de linguagens como dança e teatro, tendo como diferencial o conhecimento da técnica de *rigger* e montagem de estruturas e aparelhos aéreos. Foi coordenador técnico dos Festival Circo Brasília e do Arranha-Céu - Festival de Circo Atual. É diretor técnico dos espetáculos Meu Chapéu é o Céu, O Que Me Toca é Meu Também e Porumtriz, além do projeto Pão e Circo. É responsável pela direção artística e técnica do projeto Geringonça - Laboratório de Pesquisa e Experimentação de Estruturas e Movimentos. Foi ator e dançarino no curta-metragem O Homem Banco, realizado

pelo coletivo Instrumento de Ver e COMOVA.

#### MAÍRA MORAES | ARTISTA CIRCENSE E COORDENADORA DE PRODUÇÃO

É intérprete há 15 anos com pesquisa artística focada em dança e acrobacia aéreas, passando por investigações entre o teatro físico e contemporâneo, e suas relações com o circo. Atualmente é formanda em Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília. Coursou até o quarto semestre de Artes Cênicas na Faculdade Dulcina de Moraes. É gestora e artista integrante do Coletivo Instrumento de Ver. É intérprete criadora dos espetáculos *Meu Chapéu é o Céu* (direção de Leo Sykes), *Estudos para Uma Odisséia* (direção de Thierry Tremouroux e Goos Meeuwsen) e *O Que Me Toca é Meu Também* (direção de Raquel Karro), tendo participado de diversos festivais nacionais. Como produtora esteve na coordenação dos projetos de artes cênicas *Geringonça*, *Encontro de Bastidor*, *Um dia para ver o coletivo*, *Circo-Lá*, *II Mostra Zezito de Circo*, *Noite de Giz*, *Árvore dos Anjos*, *Multilinguismo e Inclusão em Narrativas Audiovisuais*, *Noite de Giz*, *Manutenção da Cia Instrumento de Ver*, *Identidade do Circo Candango*.

#### BEATRICE MARTINS | ARTISTA CIRCENSE E PRODUÇÃO EXECUTIVA

Beatrice Martins, acrobata, foi ginasta da Seleção Nacional, participou de diversos campeonatos internacionais, entre os anos de 1995 e 1997. Iniciou nas artes circenses em 2001, em Brasília, no Centro de Treinamento de Artes Circenses, e em 2008, fez turnê pelos Estados Unidos com a companhia UniverSoul Circus, apresentando lira e duo de tecido com o Neozelandês Ebon Grayman. Integrou a Cia Nós No Bambu, sendo intérprete criadora dos espetáculos *ULTRAPASSA!* e *TEIA - Paradoxes do Imaginário*. Com estes espetáculos, participou de festivais como *Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília*, *Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro*, *Mostra Dança Aérea: Desafios da Leveza* e *CIRCOS - Festival Internacional Sesc de Circo*.

É artista, produtora e assessora de comunicação do coletivo Instrumento de Ver. Contemplada com o FAC 2008 e o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2009, produziu e criou o número de trapézio *Beatriz*, dirigido e coreografado por

Raquel Karro. O número virou videodança e foi selecionado para festivais de videodança nacionais e internacionais. Em 2012 apresentou este número na Academie Fratellini, em Paris, pelo Laboratório Artístico Brasil/Europa, CircusNext - Jeunes Talents Cirque Europe, promovido pelo Festival Mundial de Circo do Brasil. É intérprete-criadora dos espetáculos Parabolé, Meu Chapéu é o Céu, Estudos para uma Odisséia e PORUMTRIZ. Participou de festivais, como o Festival Internacional da NOVADANÇA, FIL - Festival Internacional de Intercâmbio de Linguagens, Cena Contemporânea - Festival Internacional de Teatro de Brasília, Mostra Zezito de Circo, Mostra Dança Aérea: Desafios da Leveza, SESC FESTCLOWN - Festival Internacional de Palhaços, Festival Mulher Em Cena, Festival Dulcina de Cenas Curtas, Festival Planeta Circo e o CoLABoratório Brasília, pelo Festival Panorama de Dança. Como produtora, está à frente dos projetos Pão e Circo, com realização independente; Encontro de Bastidor, patrocinado pelo FAC 2012 e com continuidade independente; Noite de Giz, com apoio do Prêmio Areté Cultura Viva 2010, do Ministério da Cultura; Festival Arranha-Céu 2016, com realização independente; e PORUMTRIZ, montagem do espetáculo de mesmo nome, realizado com patrocínio do FAC 2014 e o apoio do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2014, com a Residência Artística Por Um Triz. Formada em Comunicação Social, pela Universidade Católica de Brasília, realiza, junto com a Julia Henning, a comunicação e a divulgação do coletivo Instrumento de Ver, desde sua entrada no coletivo, em 2009.

#### VINÍCIUS MARTINS | TÉCNICO DE SEGURANÇA

Vini Martins é rigger circense e técnico em altura certificado pelo IRATA. Integrante da equipe técnica dos espetáculos do coletivo Instrumento de Ver em todos os seus espetáculos, cria e executa soluções junto com Daniel Lacourt desde 2009. Artista circense e arte-educador, é professor de circo da UBT Escalada e desde 2016 integra todos os projetos artísticos do coletivo. Foi artista pesquisador no projeto Geringonça - Laboratório de Pesquisa e Criação de Estruturas e Movimentos, onde apresentou o Ensaio n.1, Ensaio da Concorde e Ensaio Coisa com coisa, além de ter participado do filme de curta-metragem O Homem Banco, realizado pela COMOVA e Instrumento de Ver. Participou do Cabaré Noite Aérea com o número aéreo de corda Inter-relação no Arranha-Céu - Festival de Circo Atual. Em 2017

participou de todas as edições do projeto Pão e Circo, realizadas na cervejaria Criolina (Brasília/DF), como intérprete criador e técnico de segurança.

#### ISABELA LEVI | COORDENADORA ADMINISTRATIVA

Formada em Psicologia pelo IESB , iniciou suas atividades como artista em 2006, fundando a Cia. Sem Gravidade. Em 2012 foi convidada a integrar o coletivo Instrumento de Ver, grupo artístico atuante na produção cultural de Brasília, onde desde então desenvolve atividades como produtora, artista e arte - educadora. Nesses oito anos produziu os projetos I Encontro de Bastidor, Um dia Para Ver o Coletivo, Cerra do Inóspito e circulações do espetáculo Meu Chapéu é o Céu, Andanças de um Malandro, Árvore dos Anjos e Arranha-Céu - Festival de Circo Atual. Como artista circense participou de diversos eventos no Distrito Federal, como Brasília Outros 50, Mostra Zezito de Circo e I Encontro de Bastidor. É coordenadora pedagógica das práticas circenses e professora na UBT Escalada.

#### ÉDI OLIVEIRA | DIREÇÃO

Mestre pelo programa de pós-graduação em artes cênicas – PPG/CEN (UNB). Bailarino e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, onde iniciou seus contatos com a dança contemporânea tendo estudado com Luís Mendonça, Márcia Duarte, Giselle Rodrigues, Lenora Lobo, Eliana Carneiro, Simone Reis e Hugo Rodas. Fez cursos de dança moderna e contemporânea, contato e improvisação, improvisação, ballet clássico, flexibilidade e alongamento, kung-fu e integral bambu. Participou de Workshops com o norte americano Howard Sonenklar (1997) e com os espanhóis Jordi Cortez Molina e Damian Muñoz, ambos em 2004.

Em 1996 integrou a *Anti Status Quo companhia de dança*, dirigida por Luciana Lara e participou dos seguintes espetáculos do grupo: *No Instante* (1996/1997) e *Nada Pessoal* (1998/1999). Coreografou e interpretou o espetáculo *Olhar de Míope* (1998), dirigido por Lenora Lobo. Participou do festival *Resolution !* organizado pelo The Place Theatre em Londres, em 1998 e 1999. Como ator integrou o elenco de *Esperando Godot* (1999), montagem de Hugo Rodas.

Hoje integra o *BaSiraH - núcleo de dança contemporânea*, onde dançou os espetáculos *O Homem na Parede* (1999), *Profundo dia azul* (1999), *Monólogos de*

dois (1999), *Sebastião* (2000), *Técnicas românticas para se desafogar alguém* (2001), *Eu só existo quando ninguém me olha* (2004), *“2”* (2008) e *De água e sal* (2008), e integra também o *dançapequena – grupo de dança contemporânea* do qual é diretor artístico, coreógrafo, figurinista e intérprete para o qual coreografou os espetáculos *O Coração tem sua memória* (2001), *Tenham olhos só para mim* (2004), *Som lido no sono do sol* (2006), *O espaço entre rosa e azul* (2009), *Perfume de Açougue* (2010), os cinco espetáculos foram apresentados no FESTIVAL INTERNACIONAL DA NOVADANÇA (Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo) em 2004, 2006, 2007, 2009 e 2010, respectivamente. Em 2012 dirigiu e coreografou o espetáculo *Carcaça sentada no abismo*, inspirado na obra do pintor irlandês Francis Bacon. Ainda neste grupo dirigiu e coreografou as performances *A gente só toca emoção* e *Tarte Tatin*, ambas em 2006

Em 2008 coreografou o espetáculo *Rainha* para o *Margarida grupo de dança* e em 2009 dirigiu e colaborou coreograficamente para o espetáculo de circo e teatro *Tecendo fios d'éter* da *Companhia Fios de Éter*. Em 2010 participou como intérprete no espetáculo infantil *Chopin para crianças*, realizado pelo projeto *Concerto para crianças*. Participou como intérprete dos curtas-metragens *Pequena paisagem do meu jardim* (2006), filme dirigido por Bruno Torres, *Retina* (2009), filme do *Margarida grupo de dança*, dirigido por Laura Virgínia e *Mosaico* (2010), dirigido pela cineasta Micheline Santiago.

Em 2014 e 2015 participou, como artista-pesquisador, do projeto de pesquisa sobre processos de criação *AISTHESIS*, pelo programa RUMOS 2014 do Itaú Cultural. Em 2015 coreografou, dirigiu e interpretou o espetáculo *Fio a Fio*, em parceria com a bailarina e coreógrafa Giselle Rodrigues. O espetáculo foi agraciado com o *Prêmio Sesc do teatro candango* em 2016, nas categorias: melhor espetáculo, melhor direção, melhor atriz, melhor figurino, melhor cenografia e melhor sonoplastia.

Édi Oliveira foi laureado com a bolsa para artistas Unesco-Aschberg em 1999, o que lhe permitiu residir e estagiar durante dois meses no *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC l'Esquisse)* – França em 2000, e em 2010 foi laureado com bolsa de residência artística ofertada pelo *Ministério francês das relações exteriores* o que lhe permitiu residir e desenvolver pesquisa coreográfica no *Centre International d'accueil et d'échanges des Récollets* em Paris, França, no mesmo ano.

Em 2013 foi preparador físico da *Márcia Duarte Cia. de dança* e do grupo de teatro *Teatro dos ventos*. Colabora regularmente com o *Margarida grupo de dança* e o grupo circense *Instrumento de ver*. Ministrou aulas de dança contemporânea no Núcleo de Dança da UNB de 2001 a 2007, no Espaço baSiraH de 2007 a 2009, no espaço Circo Íntimo, da Trupe Circo Íntimo em 2010, no espaço No Ato Produções em 2011 e 2012 e desde 2013 ministra suas aulas no Espaço cultural MAPATI.

## **Anexo 2**

### **Glossário (Criado durante o projeto Geringonça)**

<http://www.instrumentodever.com/geringonca/hrt8mw4knbbt8bpbnmse968rts57kla>

#### **1. Pêndulo**

Pêndulo é uma característica do movimento composto pelo balanço regular de uma estrutura presa em um ponto fixo. Caracteriza-se, na maioria das vezes, em uma relação de sedução do objeto para com o ser humano, por meio do truque da hipnose. Em uma dança repetitiva e regular, a oscilação do objeto provoca um total fascínio no observador que, fatalmente ludibriado, perde domínio dos seus atos em uma atitude passiva de obediência. Considerada a forma mais comum de controle dos seres humanos pelos objetos, tem sido utilizado desde a criação dos primeiros relógios, tendo sido aperfeiçoado por Galileu em 1641.

Pode ser simples, composto, invertido, mágico, hebreu, de theth, duplo. Pode ser feito de qualquer tipo de material. Vem sendo estudado pela física, pela radiestesia, pelo espiritismo, bruxaria, matemática, esportes radicais e em terapias sugestivas.

Como parte de uma geringonça, o pêndulo pode se comportar de diferentes maneiras, a depender da forma na qual se apresenta, podendo empurrar, furar, lançar ou conduzir outros objetos. Esses objetos podem se aproveitar da sua trajetória ou aceleração, o que resulta, por fim, em movimento.

#### **2. Plano Inclinado**

É um recurso cotidianamente. Ele facilita certas tarefas que seriam impossíveis de serem realizadas na sua ausência. Podemos definir que o plano cartesiano com inclinação igual ao plano inclinado é uma superfície plana onde pontos de início e fim estão em alturas diferentes. A rampa é o exemplo clássico do plano inclinado,

pois sem ela, teríamos que deslocar objetos verticalmente, como para colocar coisas em um caminhão de mudança, por exemplo, para o qual seria necessário usar uma força maior do que a usada em uma rampa.

Segundo a Lei de conservação de energia (Lei do menor esforço) a mesma quantidade de energia mecânica é requerida para levantar um objeto até uma certa altura, seja através do plano inclinado ou do plano vertical. No entanto, o plano inclinado permite que o mesmo trajeto seja realizado utilizando uma força menor por uma distância maior.

No mundo da geringonça o plano inclinado muda o ponto de vista, permite que a gente faça algo com menos esforço ou apenas role e desenrole em uma direção diferente.

### **3. Queda**

Queda é o substantivo relativo ao verbo cair. Movimento causado pela ação da gravidade sob o corpo animado ou inanimado. Incapaz de resistir a essa força, o corpo se entrega à atração irresistível vinda do centro do planeta. Descreve também o fim interrompido definitivamente de formas de sistemas de governo, leis ou outros dispositivos de controle social. Ter uma queda por algo ou alguém é como deflagrar essa atração de união dos corpos, que de forma desequilibrada querem se encontrar.

Feminino de quedo.

A queda pode ser d'água, da bastilha, do muro de Berlim. Algo ou alguém podem cair no esquecimento, igual um saco de batatas, de vez, de maduro, na gandaia.

Quando atua em uma geringonça, a queda deve ter sua velocidade e direção controladas, geralmente para acionar algum outro mecanismo dependente deste movimento, ou mesmo outra queda - podendo se desdobrar em outros movimentos como pêndulo, distorção, ou em algum movimento desordenado que, neste caso, deve ser evitado.

### **4. Peso/contrapeso**

O peso é a medida que determina a força exercida sobre um corpo ou pela atração gravitacional da Terra. Trata da atração existente entre a terra e um objeto. É uma medida relativa que se deixa influenciar por muitos fatores. O contrapeso por sua vez tem uma função secundária, existe apenas como coadjuvante. Está ali para

equilibrar o peso que por sua vez é desmedido e constantemente atraído pela terra. Em uma geringonça um não existe sem o outro, já que o peso exerce uma força constante e tem um impulso latente de se jogar no chão. Precisa do contrapeso ali, sempre ao seu lado, para mantê-lo no lugar.

## **5. Distorção**

Distorção é o movimento contrário, arrependido e reativo ao ato de torcer. Sinuosa e com velocidade crescente, a distorção pode carregar, girar, centrifugar, jogar, empurrar e enlouquecer o movimento de outro objeto, dependendo da intensidade da torção.

## **6. Inércia**

Sinônimo de estática. Imobilidade. Algo que não se mexe. Refere-se a todas aquelas coisas, grandes e pequenas, que habitam os espaços: um sofá, um alfinete ou uma almofada. As coisas que têm a mania de ficar ali paradas em uma inércia profunda, por exemplo, uma tarrachinha de brinco que cai no canto escondido entre a parede e a cama, fica lá parada esperando uma eternidade. Não respira e não dança, apenas aguarda. Têm um respeito desmedido ao tempo. O tempo é irmão da inércia e a angústia é antônimo de inércia. Atitude essencial em uma geringonça a inércia permite a ação. Ela precede o movimento.