



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

## BACHIANA Nº 1: O COMPARTILHAR DA CRIAÇÃO

*FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI, ALBA PEDREIRA VIEIRA*

BORSANI, Flávia B.; VIEIRA, Alba P.. ***Bachiana n.º 1: o compartilhar da criação.*** São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. Mestrado, UNESP, orientado por Kathya Maria Ayres de Godoy; Professora Associada, Universidade Federal de Viçosa/UFV.

### RESUMO

Nosso objetivo é compreender o processo colaborativo no processo de composição em dança. Para isso, nesse estudo de caso, houve observação sistematizada da criação e ensaios da obra *Bachiana n.º 1* de Rodrigo Pederneiras para a *São Paulo Companhia de Dança*, mais especificamente, o 2º movimento configurado como *pas de deux*. Bailarinos e coreógrafo responderam entrevistas semiestruturadas cujas perguntas os levaram a discutir e refletir sobre o papel dos bailarinos Luiza Lopes e Samuel Kavalerski, e da ensaísta Paula Cançado, na criação da referida obra. Notamos que esta criação não foi exclusividade do coreógrafo e pôde ser compartilhada de forma colaborativa com os bailarinos e com sua assistente. Pederneiras assumiu papel de diretor ao organizar material proposto por eles, ou ao aceitar sugestões. Ele não se vê especialmente como diretor, mas desempenhou este papel e abriu espaços para o compartilhamento da criação com eles.

- 1036 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

**PALAVRAS-CHAVE:** processo de criação; coreógrafo; bailarinos; diretor.

## RESUMEN

Nuestro objetivo es entender el proceso de colaboración en el proceso de composición de la danza. Para ello, en este estudio de caso, hubo observación sistemática de la creación y ensayos de *Bachiana n.º 1* de Rodrigo Pederneiras para Sao Paulo Cia. de Danza, más específicamente, el segundo movimiento se establece en pas de deux. Bailarines y coreógrafo respondieron entrevistas semiestructuradas cuyas preguntas les llevó a discutir y reflexionar sobre el papel de los bailarines Luiza Lopes y Samuel Kavalerski, y ensayista Paula Cançado, en la creación de esa obra. Observamos que esta creación no fue únicamente hecha por Pederneiras y sí compartida en colaboración con los bailarines y con su ayudante. Pederneiras tomó papel director en el material proporcionado por la organización de ellos, o aceptar sugerencias. Rodrigo no se le vio especialmente como director, pero él jugó este papel y abrió espacios para el intercambio de la creación con los bailarines.

**PALABRAS CLAVE:** proceso de creación; coreógrafo; bailarines; director.

## ABSTRACT

Our goal is to understand the collaborative process in dance composition. Therefore, in this case study, there was systematic observation of the creation and rehearsals of the *Bachiana n.º 1* by Rodrigo Pederneiras for the São Paulo Dance Company, more specifically, the second movement set to a pas de deux. The dancers and the choreographer answered semistructured interviews whose questions led them to discuss

- 1037 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

and reflect on the role of the dancers Luiza Lopes and Samuel Kavalerski, and the assistant Paula Cançado on the creation of that work. We perceived that this creation was not unique to the choreographer and could be shared collaboratively with the dancers and with his assistant. Pederneiras took the role of a director in organizing material provided by them, and/or accepting their suggestions. He did not see himself as a director, but played this role and opened spaces for sharing the creation with them.

**KEY WORDS:** creative process; choreographer; dancers; director.

### 1. A criação artística

Criar em Arte engloba significados relacionados a fazer surgir, brotar, formar, configurar, dar forma. Para que isto aconteça, “temos os componentes responsáveis pelo desencadeamento da criação: percepção, atenção, inspiração, sensação, intuição, imaginação, sonhos, devaneios, memória, associações, sentimentos e emoções” (LOBO, NAVAS, 2008, p. 31). A criação artística pode se configurar como um esforço contínuo para produzir uma obra que, por vezes, traduz pensamentos, visões de mundo e modos de enxergar a realidade. Segundo Fernandes (2006, p. 20):

No processo criativo, existe um começo, meio e fim, mas nessa sequência há uma transitoriedade, o caminho feito é particular de cada artista e se dá conforme o projeto a que se almeja. Para tanto, busquemos na etimologia da palavra processo um entendimento inicial. Segundo o dicionário Aurélio: 1. Ato de proceder, de ir por diante; seguimento, curso, marcha. 2. Sucessão de estados ou de mudanças. Já a palavra criação, no mesmo Aurélio: 1. Ato ou efeito de criar. E a palavra criar: 1. Dar existência a; gerar. 2. Dar origem a; gerar, formar. 3. Formar, produzir. 4. Dar princípio a; produzir, inventar, imaginar. 5. Tornar; fazer; instituir. 6. Nascer, originar-se.

- 1038 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Esses processos ocorrem de várias formas, mas em um dos possíveis caminhos o sujeito criador tenta organizar informações e inspirações que o levaram a buscar a concretização de sua obra. Dentre outros aspectos, variam a forma como o processo criativo irá ser conduzido ou a materialidade da criação, mas, geralmente, o percurso criador se dá de uma forma flexível e imprevisível, não é sequencial e linear (BOTELLA et al., 2011). A cadeia de motivações, pulsões e ações se relacionam dando vida à obra – sempre em processo, como nos lembra Salles (2006), pois a obra nunca se caracteriza como acabada. A obra é um eterno devir que é influenciada por elementos externos e internos ao estabelecer trocas em rede. No momento de cada apresentação, por exemplo, há trocas afetivas entre artistas e público. (PAIS, 2004). A criação em arte é complexa, como sugere Ostrower:

[...] o fazer, o criar, representa uma intensificação do viver, não é a substituição simples de uma realidade, mas a criação de uma nova realidade adquirindo novas dimensões. Vivenciar o ato de criar, ou o processo de criação, significa elevar-se articulando os pensamentos a uma consciência com níveis complexos de percepção e apreensão da realidade. Assim se explicita a necessidade e o sentimento essencial e necessário da criação na Arte: um sentimento de crescimento interior em que ampliamos nossa abertura para a vida. (FARIA, 2011, p. 49)

A conexão interna-externa que permeia o processo criativo nutre o potencial da criação, o qual não é exclusividade dos artistas, mas do ser humano em quaisquer momentos e atividades. Esta competência humana é vista como necessidade para que o homem se desenvolva não apenas individualmente, mas também social e culturalmente.

- 1039 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O processo artístico pode surgir de um desejo do artista, do criador, em compartilhar suas ideias, seus desejos, suas sensações sobre algo. Muitos criadores não sabem de onde surge o *start* para a criação. Nesse sentido, Ostrower entende que:

O impulso elementar e a força vital para criar provêm de forças ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratárias até a tentativa de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir. (2010, p.55)

O criador, ao ser impulsionado a dar formas à materialidade, realiza diversas escolhas até alcançar o momento em que deseja compartilhar o 'produto' ou

'trabalho em progresso' com o público. É interessante notar, que na contemporaneidade, uma possibilidade de escolha do artista é expor o processo de criação de sua obra para a apreciação.

Durante o processo, o artista pode rever suas ideias até que se contente com a configuração (mesmo que temporária e sujeita a novas configurações) de sua obra. Neste sentido, Ostrower (1999, p. 247) ressalta que "o fazer será acompanhado por um constante pensar e duvidar, um repensar, um refazer, um sondar profundos estragos de sensibilidade".

Para esta investigação, adotamos o entendimento da criação como o percurso do fazer, dar forma a algo, ou seja, o caminho não linear a ser percorrido no campo da ideia e de

- 1040 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

saberes pessoais, juntamente com a intuição e emoção, em que o artista busca conduzir cada passo em direção à gênese de sua obra. Costas (1997) acredita que este processo revela o fazer reflexivo do artista:

Qualquer processo criativo - incluindo a dança - envolve a articulação do fazer/refletir; ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza etc. Enfim, ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura do seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos - um método - por exemplo. Este fazer artístico é uma forma de conhecimento e, no caso da dança, uma forma *corporificada* do saber. (p. 30)

Embora não seja unanimidade a ideia que, em dança, ou outra arte, o criador siga um método ou procedimentos 'mais ou menos' lógicos, muitos de nós que trabalhamos com dança concordamos que o processo criativo acontece, majoritariamente, pelo pensamento do corpo, pelo movimento pensante. Esta forma de compor em dança valoriza a intuição, e não apenas a racionalidade mental. O conhecimento tácito, que é difícil escrever, visualizar e até mesmo comunicar de uma pessoa para a outra se faz presente.

Assim, na composição coreográfica, buscamos criar gestos, movimentos, ações e/ou pausas dinâmicas, chegando ou não à codificação, a fim de se construir células, frases ou



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

cenas coreográficas. Lobo e Navas (2008) explicam da seguinte forma a jornada coreográfica dessa linguagem:

Dança é a expressão do sensível que, ao se lançar no espaço externo, configura-se em forma criando símbolos e significados. É nesse momento que a dança sai do patamar das celebrações, dos impulsos rítmicos, da expressão individual, das relações sociais, organizando-se enquanto linguagem estética. Quando a dança se elabora e se estrutura no tempo e no espaço, ela se transforma no que conhecemos como a arte do movimento, composição coreográfica, obra de arte. Para se compor em dança é preciso muito mais que o ato de dançar. É necessária a vivencia do fascinante processo criativo para, a partir dele, dar forma à composição cênica que em dança chama-se coreografia, expressão que tem origem no grego e quer dizer: a grafia das danças corais, danças de grupo. Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem às danças coletivas. Podemos chamar a coreografia de composição coreográfica. (p. 25)

A composição coreográfica pode envolver também a busca por uma proposição musical, cenário, iluminação, objetos e elementos cênicos, deslocamentos espaciais e/ou poéticas, dentre outros. Ou seja, o conjunto de várias motivações, elementos e aspectos que contribuem para a finalização, a concretização da obra que:

- 1042 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

[...] está além de uma sequência linear de frases de movimento, pois se revela como um processo cumulativo do corpo que não basta unir movimentos codificados ou não, mas significa dizer que a composição coreográfica é um texto inscrito e trabalhado no e pelo corpo que se elabora em sua experiência vivida, considerando a técnica, linguagem, intencionalidade, subjetividade, intersubjetividade, pensamento, sensibilidade, teatralidade. O texto coreográfico possui o referencial de desvelar um mundo, uma forma possível de olhar para as coisas, por isso ele é plural ao trazer consigo uma atividade, ação múltipla em construção que relaciona o todo, a coreografia, e as partes, o outro, figurino, luz, cenário, maquiagem, técnica, linguagem, dramaturgia, poesia. (COSTA, 2004, p. 13-14)

A complexidade do processo criativo em dança não pode ser reduzida a receitas do 'como fazer'. Ao contrário, diversos artistas, historicamente, que acreditam na multiplicidade de maneiras e jornadas criativas, têm sido responsáveis por abrir novos caminhos e possibilidades de criação em dança. São inúmeros os exemplos, mas apenas para citar alguns, dentre os mais conhecidos, temos Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), Doris Humphrey (1895-1958), Merce Cunningham (1919-2009) e Pina Bausch (1940-2009).

Qual dança é essa que estamos criando na atualidade? Para Dantas (2005), é a dança contemporânea, mas, além de não haver consenso para sua definição,



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

[...] o termo pode revestir inúmeras formas de dança. Em geral, este termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais como *ballet* e dança moderna. Historicamente, identificam-se em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham, na dança pós-moderna e na dança-teatro de Pina Bausch, algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea. (DANTAS, 2005, p. 34)

Também tentando explicar a dança contemporânea, Clive Barnes afirma que “[...] é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.” (FARO, 1986, p. 124) Portanto, a dança contemporânea, termo de difícil definição e em voga na atualidade, abarca uma fusão de linguagens e gêneros que expressam a partir e por meio do corpo questões significativas – ou não – para os seres humanos. De qualquer forma, notamos que a dança contemporânea é marcada pela diversidade na busca pela liberdade de expressão. Percebemos que pode haver resquícios tanto de movimentos e elementos herdados do *ballet* clássico e da dança moderna, como também de inovações e proposições de outras linguagens artísticas e gêneros.

A dança contemporânea registra a necessidade de encontrar diferentes formas de se relacionar, conceber, aproximar, o, no e com o corpo, e de entender o movimento como fonte e meio de expressão. Esses pensamentos estimulam a criação para que a mesma não esteja confinada a gêneros, técnicas e estilos, o que a torna plural e múltipla, com diferentes possibilidades do e para o corpo em movimento. Ao valorizarmos o imaginário,

- 1044 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

podemos cruzar a dança com outras manifestações, tais como vídeo, texto, voz, movimentos cotidianos, jogos, brincadeiras, enredo, virtuosismo, acrobacia, e assim por diante, o que mostra uma configuração complexa e em constante mudança. Assim, o processo criativo em dança, no nosso mundo globalizado, estabelece interfaces constantes com diferentes linguagens, proposições poéticas e abordagens para que o pluralismo e o ecletismo favoreçam diferentes formas de experimentação na criação.

Nós, artistas contemporâneos, ao permitirmos a união entre diferentes linguagens e gêneros, ampliamos nossas possibilidades de criação em dança resultando em uma multiplicidade de caminhos para se gerar uma obra. Como artistas e pesquisadoras da dança, um dos fenômenos que mais nos chamam a atenção são as relações, cada vez mais fluidas, entre bailarinos e coreógrafos, ou intérprete-criadores e diretores. Lembramos o que imperava na dança clássica: a forma pré-determinada para se gerar obras, o que identificamos como modelo clássico de criação. O sujeito-coreógrafo criava a partir da música e libretos, especialmente compostos para o *ballet*, a partir de passos e posições determinados pelos tratados e mestres de dança. (MITCHELL, 2009)

Com as propostas de modernização da dança, ampliaram-se as formas de se criar: os coreógrafos trouxeram novos elementos para a sua criação, aliando ou distanciando a dança de outras linguagens, propondo formas diferentes dos bailarinos se expressarem por meio do corpo. Novos elementos foram atribuídos à dança e ao coreógrafo, mas ainda cabia ao último a função da escolha dentro das possibilidades múltiplas de elementos e formas de se criar. (CARTER, 2004)

Na contemporaneidade, a função de criação não é exclusividade do coreógrafo e pode/deve ser compartilhada com os bailarinos. Neste sentido, o coreógrafo assume a

- 1045 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

postura de diretor ou orientador coreográfico e é responsável por coletar material dos bailarinos a partir dos laboratórios de improvisação, organizá-los e estruturar a obra. Portanto, os papéis do bailarino e do coreógrafo se sobrepõem e se mesclam conforme as necessidades durante o processo de criação. O bailarino, também chamado de intérprete ou intérprete-criador, tornase mais ativo, deixando de ser apenas executor das proposições do coreógrafo por meio de suas habilidades técnicas, e passa a ser requisitado por este na composição de suas obras. Ao coreógrafo, cabe a função de estimular os bailarinos a receberem um material que possam criar, organizar e/ou estruturar, conforme suas ideias, historia de vida, reportório corporal e assim por diante, assumindo o papel de diretor. Surgem então, “novas propostas e estratégias de composição em Dança”. (VIEIRA, 2012, s/p)

### 2. *Bachiana n.º1*: o compartilhar da criação ... em devir

Focamos o papel, em devir, dos bailarinos durante o processo de criação que foi acompanhado, pela primeira autora, durante os ensaios de *Bachiana n.º 1*. Inicialmente, podemos conceber esta obra como responsabilidade e autoria única do coreógrafo Rodrigo Pederneiras para a *São Paulo Companhia de Dança/SPCD*.

Esta obra marca o reencontro de Pederneiras com a ex-bailarina do *Grupo Corpo*, Inês Bogéa, e com Iracity Cardoso, que estava na direção do *Ballet Gulbenkian*, de Portugal, quando Rodrigo compôs para eles. A partir do convite formal da diretora Iracity Cardoso, Rodrigo chega à *SPCD*.

Eu cheguei até *São Paulo* por um convite da Iracity.  
Quando a Ira me ligou, pediu uma peça que seria estreada

- 1046 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

em Wolfsburg [silêncio] e sobre a qual estavam em negociação. Pensei: se for para Wolfsburg, seria interessante algo de um compositor brasileiro e se possível, com música ao vivo. Então pensei em algumas peças para piano de Villa Lobos. Sugeri *As Cirandas*, ela escutou e gostou muito, mas como a peça era muito longa, me propôs que fosse feita uma redução, algo que não gosto de fazer. Coreógrafos fazem isso, como por exemplo, dos Prelúdios de Chopin, pega o *Prelúdio nº 1*, junta com o *nº 4* e assim por diante. Se escolher uma peça, acredito que devo fazê-la inteira e talvez isto seja um pouco de pudor em excesso. Como a peça deveria ter 20 minutos e *As Cirandas* tem mais de quarenta, continuamos a conversa. A história de Wolfsburg não aconteceu, mas eu gostei da ideia de fazer Villa Lobos, inclusive há muitos anos atrás já havia criado um *pas de deux* com o segundo movimento da *Bachiana nº 1*, para oito violoncelos.

(PEDERNEIRAS, 2013)

*Bachiana nº 1* foi composta por Rodrigo Pederneiras especialmente para os bailarinos da *São Paulo Companhia de Dança*, passando a integrar o repertório, desde sua criação em 2012. Foi inspirada na obra *Bachianas Brasileiras nº 1* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Esta obra faz parte da série *Bachianas Brasileiras*, constituído por nove composições de Villa-Lobos escritas entre os anos de 1930 e 1945 em homenagem a Bach.

- 1047 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A obra musical, composta para oito violoncelos em 1930, contém três movimentos (Introdução, Prelúdio e Fuga), os quais Rodrigo utilizou integralmente para criação de sua obra. Em sua estreia, e em algumas apresentações da obra, há a participação de violoncelistas da Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

[...] a dança responde à estrutura íntima da música. A coreografia, dividida em três movimentos, evidencia a brasilidade, o romantismo e a paixão do nosso povo. Os violoncelos que se sucedem a cada parte da música traduzem o gesto em si, e dessa afinação entre som e movimento surge a obra, que ganha acentos particulares no corpo de cada intérprete. Em *Bachiana n.º 1*, a versatilidade dos bailarinos traz novas ênfases à linguagem de Pederneiras<sup>1</sup>.

Em *Bachiana n.º 1* podemos perceber a relação íntima do movimento com a música, característica das criações de Rodrigo. Para essa obra, a música foi usada como inspiração. Ele afirmou ser apaixonado por essa sonoridade desde que a ouviu pela primeira vez. Rodrigo Pederneiras complementa que a música, o *start* inicial, “foi sem dúvida, embora eu não goste dessa palavra, eu parti disso. E quando posso escolher uma música pela qual sou apaixonado, melhor ainda”. (PEDERNEIRAS, 2013)

Com duração de aproximadamente 20 minutos, 15 bailarinos dançam, alternando em grupos, trios e duos, que entram, se dissipam e saem do palco nos três movimentos. Para o segundo movimento, Rodrigo já tinha em mente a criação de um *pas de deux*<sup>2</sup> ou seja, um duo para um casal de bailarinos que durante aproximadamente 8 minutos, preenchem o palco juntamente com a luz.

- 1048 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Sabia, e era tudo o que eu queria, embora fosse um perigo também, pois é uma música de oito minutos. Um *pas de deux* de oito minutos é muito exaustivo para o bailarino, e por isso tem que ser cuidadoso, e ter todo tipo de preocupação no processo de criação. [...] Fui motivado pela música e pelo fato de já ter feito outros *pas de deux*. Eu realmente queria fazer algo interessante com essa música, algo que eu olhasse e pensasse

“que bacana”. Na verdade, eu queria fazer um *pas de deux* que fosse uma grande excitação. (PEDERNEIRAS, 2013)

Para o coreógrafo, a música transmite sensualidade, e para tal, queria expressar tal percepção por meio de um ato de amor entre um homem e uma mulher. Nesse sentido. Rodrigo confessa que o *pas de deux* deveria “ser sensual, quase sexual, e ao mesmo tempo romântico” (PEDERNEIRAS, 2013). Ele ansiava a concretização de sua paixão pela *Bachiana n.º 1*, música que havia coreografado há muitos anos, nessa criação para a *SPCD*. Ele buscava quebrar com o que havia criado anteriormente, devido ao seu amadurecimento profissional.

Outro ‘salto’, além do que havia composto anteriormente, foi o fato de se aproveitar do que os bailarinos traziam para colaborar na composição desta obra. Como discutimos anteriormente neste texto, em se tratando de uma obra contemporânea há a possibilidade de colaboração dos bailarinos durante a sua criação. Neste caso, Rodrigo permitiu aos bailarinos e à sua assistente momentos para colaborarem na criação do referido *pas de deux* com a proposição de soluções dos momentos em que não conseguia prosseguir a composição.

- 1049 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Para este trecho, foram escolhidos os bailarinos Luiza Lopes<sup>3</sup> e Samuel Kavalerski<sup>4</sup> como primeiro elenco. Em relação à sua escolha dos bailarinos,

Rodrigo confessa: “Eu escolhi a bailarina porque ela é maravilhosa, linda e absolutamente sensual. Já o bailarino, sinceramente, escolhi o que acreditei ser o melhor *partner*. É um *pas de deux* para ela” (PEDERNEIRAS, 2013), ou seja, ela possuía as características que achava necessário para transmitir a sensualidade, sem vulgaridade, que Pederneiras queria transmitir com esse trecho. Rodrigo afirma que o *pas de deux* foi feito para ela, para a estrutura, características e técnica dela, Luiza, e enfatiza que para dançá-lo, é necessário possuir a mesma sensualidade e técnica desta intérprete.

O bailarino Samuel reconhece a razão de sua escolha: a parte técnica do *partner* e a sua estrutura. Desta forma, Rodrigo aproveitou a técnica clássica da bailarina e para tal, necessitava de um bailarino que fosse capaz de sustentá-la durante esse trecho.

Vale ressaltar que este *pas de deux* foi autorizado pelo coreógrafo para ser apresentado independente dos outros movimentos da obra. Assim, notamos a relevância deste trecho para o coreógrafo, que parece ser capaz de sintetizar e representar a obra *Bachiana n.º 1*.

Para essa criação, Rodrigo também contou com a colaboração de Maria Luiza Malheiros Magalhães<sup>5</sup> para a composição do figurino, e de Gabriel Pederneiras<sup>6</sup> para a iluminação. Rodrigo opta por confiar a idealização do figurino e iluminação a outros profissionais. Para ele “existem profissionais competentes em cada área. Se você confia em um profissional, se entregue a ele” (PEDERNEIRAS, 2013). Estes elementos, assim como a maquiagem e o penteado<sup>7</sup>, reforçaram a ideia da sensualidade. Para tal, ele os utiliza na obra de forma

- 1050 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

sutil, de tal forma que colaboram na ambientalização dos bailarinos com sua proposta. A iluminação se traduz em um ambiente único, como se estivessem apenas os dois num momento íntimo. O figurino de renda, grudado ao corpo, revela as curvas dos bailarinos e sugere uma nudez velada dos mesmos. Já o penteado, delimitado pelo uso da touca, mostra apenas uma parte do cabelo.

Desta forma, a ordenação das ideias de Rodrigo Pederneiras no início e decorrer do processo de criação articula-se a outros aspectos cênicos e

movimentos, de maneira que tudo vai ao encontro da sensualidade proposta pela música e tão idealizada pelo coreógrafo. A nuance deste processo foi a alternância entre o papel de Rodrigo Pederneiras como coreógrafo e diretor no decorrer da criação. Os momentos em que o identificamos como coreógrafo, são os que ele assume mais diretamente o papel como criador da obra. Enquanto que os momentos em que podemos perceber o papel de direção, são os que aos bailarinos foram dadas oportunidades para sugerir algo e interpretar a obra conforme suas percepções. Desta forma, Rodrigo alterna, nesse trabalho, os papéis de coreógrafo e diretor continuamente.

Dantas (2005) ressalta funções assumidas por bailarinos contemporâneos, destacando o seu papel como cocriadores, intérpretes, diretores, intérpretescriadores:

O corpo do dançarino não é mais o receptáculo da vontade-  
emmovimento do coreógrafo. Atualmente, o coreógrafo de  
vanguarda espera mais; ele exige que o dançarino seja o  
intermediário. O corpo do dançarino se transforma em  
receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do  
coreógrafo. O dançarino deve aprender a escutar, a olhar, a

- 1051 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

transpor o real para o interior da sala de ensaio. Ele deve saber como reescrever este real a fim de fornecer ao coreógrafo, não mais uma matéria primeira, mas já um “arranjo artificial”. A matéria para a composição já está composta. A tarefa do coreógrafo consiste então em extrapolar esta matéria e encontrar uma lógica que lhe sirva melhor, sem deixar de preservar a pureza de sua essência. (p.34-35)

O processo criativo contemporâneo vislumbra o bailarino não mais como uma tábula rasa, uma cisterna em que o coreógrafo somente deposita água, mas sim, como uma fonte da qual brota água que corre em diferentes e flexíveis direções.

A função de criação não é exclusividade do coreógrafo e pode/deve ser compartilhada com os bailarinos. Neste caso, Rodrigo contou com a colaboração dos bailarinos e de sua assistente Paula e, a nosso ver, assume o papel de diretor ao organizar material proposto por eles. Há muita complexidade no processo de submergir, sintonizar, se relacionar e/ou compreender o material de movimento e as ideias propostos por outra pessoa, seja do coreógrafo ou do bailarino. Esse trabalho pode ser descrito como um processo exploratório ativo de conexões, reconexões e desconexões, que envolve tanto o se revelar como o ser revelado. Como me conectar com o ponto de vista do outro? A nosso ver, esse é um problema que o corpo se encarrega de encontrar caminhos para resolver.

No *Grupo Corpo*, que coordena há várias décadas, Rodrigo tem claro o seu papel de coreógrafo, colocando-se como o sujeito criador da obra. Mas mesmo nesse espaço-tempo mais ‘hermeticamente fechado’, ele admite a possibilidade de colaboração e interpretação do material que fornece aos bailarinos. Já no *pas de deux* para *Bachiana*

- 1052 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*n.º 1*, Rodrigo afirma que o bailarino Samuel foi importantíssimo, pois colaborou muito ajudando-o a resolver algumas partes em que não estava satisfeito. Assim, assumiu seu papel de direção dando liberdade de interpretação da obra e de suas ideias. Na seguinte fala, Rodrigo revela o conhecimento que identificamos como tácito:

O papel do bailarino foi o de tentar decifrar um tipo de ideia que existia por trás e que não era uma ideia palpável. Como eu falo, é fazer *ballet* de uma forma em que as ideias não são muito palpáveis. Eu não digo “você é Romeu, você é Julieta, e vocês são, aconteceu isso, fulano vai matar e etc”, não existe isso. As coisas são subjetivas o tempo todo. Elas nunca são realmente objetivadas. Elas serão objetivadas a partir do momento que já está tudo absolutamente ensaiado, pronto [silêncio]. O papel do bailarino é traduzir isso. É buscar, tentar entender um pouco essas coisas, que às vezes eu mesmo não entendo. (PEDERNEIRAS, 2013)

No dueto que analisamos, o bailarino Samuel Kavalerski identifica que colaborou com Rodrigo em vários trechos que não se sentia satisfeito com o que ele havia proposto aos bailarinos.

Teve um lado que era o de resolver muitas coisas. Ele até me disse que gostou de trabalhar comigo porque eu resolvia as coisas, no sentido que ele não precisava explicar, pois eu encontrava um jeito muito rápido de fazer e ele me elogiou neste sentido. Tem uma parte que ele corrigia e mudava muito, a parte do final que a bailarina salta e eu

- 1053 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

pego. Mas ela estava com as pernas fechadas e em *cambré*. Ele mudou umas mil vezes, mas a música crescia e ficou claro que ele não estava satisfeito. Eu tive a ideia de pegar ela por baixo e deixar as pernas abertas, ficando muito mais estável. Estava pensando nisso há alguns dias, mas não queria falar porque eu estava aberto àquela situação, naquele processo de criação, quando percebi que ele estava muito incomodado com isso. Pedi para ele esperar um pouco e falei para a Luiza que quando a jogasse, era para ela abrir as pernas. Fiz e ele falou que era aquilo. Eu propus algumas coisas, e ele muito generoso, aceitou as minhas sugestões abertamente. Naquele sentido, complementou a ideia dele. (KAVALERSKI, 2013)

Notamos que a colaboração do bailarino foi possível porque ambos, Samuel e Rodrigo, estavam imersos no processo de criação de forma aberta e generosa, e tiveram sensibilidade de se escutarem, facilitando a relação de comunicação entre eles. Rodrigo estava aberto às sugestões e Samuel estava disposto a colaborar.

Mesmo consciente que ainda não sou um coreógrafo, envio projetos para fazer coreografias. Essa é a forma de fazer, para eu ter um grupo, uma sala, com direito autoral da música, ou seja, ter o mínimo de estrutura. E essa estrutura só vem associada a um espetáculo ou a um projeto. Eu tenho segurança porque é algo que está na minha cabeça há algum tempo. Sou diplomado em Artes Visuais, e a formação foi voltada para a criação, trabalhamos inúmeros

- 1054 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

ateliês que não eram específicos sobre técnica, mas tinham a finalidade de exercitar a criação por estímulos variados. É engraçado que mesmo trabalhando com dança e exercitando esse lado criativo, eu nunca coreografei. [...] Em todos os momentos da audição, para escolha dos solos, eu estava sempre com um “pé atrás”, observando, aprendendo e posso dizer que aprendi muito com a Iracity. Fiquei muito tempo ao lado dela assistindo os ensaios. Foi um período de transição, como uma espécie de “assistente de ensaios”. Na verdade, no momento que ela me chamou para ser assistente de ensaios, o que não fui oficialmente, mas fiquei algum tempo acompanhando ela, foi quando passei para o outro lado, e comecei a coreografar. Era algo que para eu encarar, precisava apenas mudar de posição, pois as ideias eu já tinha desde jovem. Era algo que tinha, mas estava guardado. (KAVALERSKI, 2013)

Em determinado momento da sua trajetória profissional, Samuel deu abertura para sua necessidade e potencial em criar. Observou, por algum tempo, até que se sentiu seguro a coreografar.

Destacamos a participação e colaboração da assistente de Rodrigo, Paula

Cançado. Por trabalhar a muito tempo com o referido coreógrafo, Paula conseguia traduzir as ideias de Rodrigo de forma clara aos bailarinos, além de demonstrar os movimentos com as nuances pretendidas, ou seja, percebemos como se ela fosse uma ‘extensão’ do corpo de Rodrigo.

- 1055 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

[...] a Paulinha traduz tudo que eu peço. Traduz de tal forma em seu corpo que consegue melhorar muito tudo que eu faço, ela é incrível, é o máximo. [...] no *pas de deux*, por exemplo, cada coisa que eu faço, ela executa maravilhosamente. Às vezes ela não entendia o que eu falava e ainda assim, conseguia caminhar para algo melhor. Tem muito de criação da Paulinha, porque com seu corpo ela traduz as intenções em movimento de tal forma, que quando eu peço, ela consegue melhorar muito. E depois os bailarinos com o tempo irão fazer isso, mas para ela é um processo muito natural e já trabalha há 20 anos comigo. (KAVALERSKI, 2013)

Samuel acredita que ela teve o papel:

[...] de dissolver. Como falei, o Rodrigo é muito prático, muito mecânico. Acho que ela veio para dar uma cor, uma borrada. Acho que também, mais para os outros movimentos, menos para o *pas de deux*, ela trouxe essa linguagem do *Corpo*, que é muito específica e na [São Paulo] companhia ninguém tinha essa linguagem. No *pas de deux* alguns pequenos momentos vêm essa linguagem, e ela era muito importante. O Rodrigo não passava muito estes detalhes, ele falava como queria, mas não dizia como e então [ela] vinha e ensinava como fazer e a relembrar nos outros dias. No *pas de deux*, ela trazia o clima. Ela falava

- 1056 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

muito para a Luiza sobre as ligações. A Luiza é de acento, muito ágil. Para ela foi muito difícil pensar em alguma coisa que não acabava nunca. A Paulinha dissolveu muito esta história entre a gente. (KAVALERSKI, 2013)

Luiza reforça também a importância da Paula durante este processo, principalmente por colaborar na sua interpretação da obra:

Ela fazia e explicava como ele [Rodrigo] queria, era uma espécie de tradutora que ajudou muito em relação à música. E como ela é mulher, eles mostravam muitas coisas do *pas de deux* juntos. Ela é muito paciente e ajudou emocionalmente também, o que foi essencial. (LOPES, 2013)

Para além dos aspectos técnicos e estético-estruturais do dueto, Luiza enfatiza como Paula foi importante no seu equilíbrio emocional. Trabalhar com um coreógrafo que não se está acostumado, como foi neste caso, pode trazer insegurança ao bailarino, por mais experiente que este seja. Mas Paula trouxe maior autoconfiança à Luiza e contribuiu para o seu sucesso no trabalho, ao desenvolver uma relação profissional humanizada.

Rodrigo não se vê especialmente como diretor, mas desempenhou este papel no dueto de Luiza e Samuel de *Bachiana n.º 1*. Ele aceitou e abriu espaços para a colaboração dos bailarinos e de sua assistente na criação de suas obras, compartilhando os momentos da criação com eles.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

[...] quando eu falo que eles são criadores, as pessoas pensam logo que eu fiz improvisação e fui buscar os movimentos. Ao contrário, como você viu, todos os movimentos sou eu quem faço. Mas os movimentos se modificam completamente a partir do momento que passam pela Paulinha, que passam por cada um dos bailarinos, e eu acho que este é o grande “barato”. O entendimento dos movimentos é o bailarino que vai ter. (PEDERNEIRAS, 2013)

Na tentativa de assimilar e realizar os movimentos propostos por Pederneiras, os bailarinos e a sua assistente os resignificam e transformam. Este processo é natural, e plenamente aceito pelo coreógrafo. A colaboração neste processo criativo, portanto, se deu pela reelaboração, adaptação, adequação dos movimentos pelos diferentes corpos artísticos envolvidos.

Sugerimos que a composição de *Bachiana n.º 1* foi permeada por quebras sutis em formas tradicionais de se coreografar. Ao tentar entender as ideias do coreógrafo e reelaborá-las em seus corpos, os bailarinos participaram da criação da obra. Apesar de manter sua posição hierárquica como o autor ou criador da obra, “[...] sou eu quem faço”, Pederneiras não exige cópia mimética do que faz – até porque sabemos que isso é impossível. Pelo contrário, ele compreende a riqueza das trocas que são características do processo criativo colaborativo. Embora possam parecer tímidas, são pequenas transformações nas relações entre coreógrafos e bailarinos, como percebemos neste estudo, que apontam para diferentes caminhos da composição em dança na contemporaneidade.

- 1058 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## Referências

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

BOTELLA, Marion; ZENASNI, Franck; LUBART, Todd. A Dynamic and Ecological Approach to the Artistic Creative Process of Arts Students: An Empirical Contribution. **Empirical Studies of the Arts**, January 2011 vol. 29, no. 1 p. 1738.

CARTER, Alexandra. **Rethinking dance history: a reader**. New York: Routledge, 2004.

COSTA, Elaine Melo de Brito. **O corpo e seus textos**: o estético, o político e o Pedagógico na dança. 2004. Tese [Doutorado] Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. São Paulo, 2004.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. **Corpo veste cor**: um processo de criação coreográfica. UNICAMP, 1997. Dissertação [Mestrado] Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Instituto de Artes. São Paulo, 1997.

DANTAS, Mônica. **De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica ou formação de interpretes em dança contemporânea**. In Revista Movimento, Porto Alegre, volume 11, número 2, p.31-57, maio/agosto de 2005.

- 1059 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

FARIA, Ítalo Rodrigues. **Relatório de Qualificação**. Mestrado Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2010.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Ciane. O corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In:

KAVALERSKI, Samuel. **Entrevista à pesquisadora Flávia Borsani**. São Paulo, maio de 2013.

LOPES, Luisa. **Entrevista à pesquisadora Flávia Borsani**. São Paulo, maio de 2013.

MOMMESHON, M; PETRELLA, **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

MITCHELLI, Caleb Shariff. **The Creative Process: Innovation and Process in Classical Ballet Choreography**. Irvine: University of California, 2009.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Entrevista à pesquisadora Flávia Borsani**. São Paulo, abril de 2013.

- 1060 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, Elsevier, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Entrevista à pesquisadora Flávia Borssani**. Belo Horizonte: Abril de 2013.

VIEIRA, Alba Pedreira. Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição. In: **Anais do 3º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança**. São Paulo: UNESP, 2012. Disponível em: <[albavieira.com.br](http://albavieira.com.br)>. Acessado em 10/08/2016.

1 *Release* da obra encontrada em: <<http://spcd.com.br>>. Acessado em janeiro de 2013.

2 Rodrigo utiliza durante a entrevista a palavra *pas de deux* referindo-se ao segundo movimento. 3 Luiza Lopes: bailarina formada pela Escola Municipal de Bailado. Completou seus estudos no

- 1061 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*Núcleo de dança Nice Leite - Ilara Lopesite—Ilara Lopes (São Paulo - SP), Royal Ballet School e English National Ballet School.* Além do *ballet* clássico, teve aulas de dança moderna, sapateado irlandês, dança contemporânea, improvisação, música e de canto.

4

Samuel Kavalerski: Teve formação na Escola do *Teatro Guaíra*. Graduado em Artes Visuais. Além do *ballet* clássico, teve aulas de *jazz* e música. Além da *SPCD*, integrou o *Balé Guaíra* e *AA Quasar Companhia de Dança*. 5 Maria Luiza Magalhães: figurinista brasileira.

6 Gabriel Pederneiras: iluminador, filho de Rodrigo Pederneiras, e atualmente, é coordenador técnico do *Grupo Corpo*. 7

Para a escolha da maquiagem, Rodrigo trouxe algumas propostas que foram testadas e escolhidas por ele. Já para o penteado, Rodrigo escolheu para Luiza o modo como seu cabelo estava na maioria dos ensaios, como se identificasse a bailarina pelo cabelo preso no alto da cabeça.