

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA**

Luciano Correa Tavares

**O ESPETÁCULO BUNDAFLOR, BUNDAMOR:
UM ESTUDO DE FONTES DE INFORMAÇÃO SOB O PONTO DE VISTA DA
CRÍTICA GENÉTICA**

Porto Alegre

2014

Luciano Correa Tavares

**O ESPETÁCULO BUNDAFLOR, BUNDAMOR:
UM ESTUDO DE FONTES DE INFORMAÇÃO SOB O PONTO DE VISTA DA
CRÍTICA GENÉTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, realizado como requisito para obtenção de título de Bacharel em Biblioteconomia pelo Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Porto Alegre

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora: Profa. Dra. Ana Maria Mielniczuk de Moura

Vice-Diretor: Prof. Dr. André Iribure Rodrigues

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe: Profa. Dra. Maria do Rocio Teixeira Fontoura

Chefe Substituto: Prof. Dr. Valdir Jose Morogi

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE BIBLIOTECONOMIA

Coordenadora: Profa. Me. Glória Isabel Sattamini Ferreira

Vice-coordenadora: Profa. Dra. Samile Andréa de Souza Vanz

Dados Internacionais de Catalogação (CIP)

T231e Tavares, Luciano Correa

O espetáculo Bundafior, Bundamor : um estudo de fontes de informação sob o ponto de vista da Crítica Genética / Luciano Correa Tavares. – 2014. 85 f. ; il. color.

Orientadora: Lizete Dias de Oliveira

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -- Universidade Federal do Rio grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Biblioteconomia, Porto Alegre, RS-BR, 2014.

1. Espetáculo. 2. Fontes de informação. 3. Crítica Genética. 4. Dança contemporânea. I. Oliveira, Lizete Dias de, orient. II. Título.

CDU 793.2:025.5

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcellos, 2705 – Bairro Santana

CEP: 90035-007 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, (RS)

Telefone/Fax: (51) 3308-5143 / (51) 3308-5435

E-mail: dci@ufrgs.br

Luciano Correa Tavares

**O ESPETÁCULO BUNDAFLOR, BUNDAMOR:
UM ESTUDO DE FONTES DE INFORMAÇÃO SOB O PONTO DE VISTA DA
CRÍTICA GENÉTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, realizado como requisito para obtenção de título de Bacharel em Biblioteconomia pelo Departamento de Ciências da Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 1 de dezembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Me. Marlise Giovanaz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dedico ao apoio incondicional da minha família em todos os momentos da minha existência.

Ao presidente Daisaku Ikeda pelos sinceros incentivos de encorajamento.

À grande família Sokka Gakkai pelos constantes ensinamentos e aprimoramentos.

Aos meus mestres da dança, Niurka Naranjo de Saà, Victória Milanez e Eva Schul, in memmorian,

Alexander Sidoroff e Jane Blauth

Ao meu companheiro dos palcos da vida Eduardo Severino.

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre me apoiou em minhas escolhas sem interferir nos meus desejos e sonhos. À minha mãe e ao meu pai que me trouxeram a esse mundo e terem me dado a oportunidade de vivenciar e descobrir as coisas boas e ruins desse planeta chamado Terra. Ao meu irmão Volnei por ter me apoiado e incentivado nos momentos difíceis e nos momentos bons, como, o intercâmbio para a Cidade do México. À minha irmã Anne pela sabedoria de uma pedagoga, quando precisei de sua ajuda para criar jogos para infantis. À minha irmã Tânia por ter me ensinado a ter paciência.

Ao meu amigo e companheiro Eduardo Severino por estar ao meu lado sempre que precisei e por poder compartilhar juntos a trajetória artística durante de 14 anos da existência da companhia de dança que recebe seu nome, entre os avanços e percalços da vida de artista na cidade de Porto Alegre, no Brasil e no Mundo. Aos bailarinos que fizeram parte de todos os processos criativos para a construção do espetáculo que leva o título desse trabalho.

À minha amiga de boas conversas e risadas e do coração Carol Peter.

Às bailarinas criadoras-intérpretes que fazem parte de minha trajetória artística, Luciana Paludo, Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Mônica Dantas e Viviane Lencina.

À querida professora Gisele Meinhardet quem me ensinou os primeiros passos de dança, o Ballet Clássico.

Ao Junior Alceu Grandi por ter cedido gentilmente suas anotações do processo de criação da última versão do corrente ano.

Ao presidente Daisaku Ikeda, presidente da Sokka Gakkai Internacional, por ter trazido para o Brasil os ensinamentos desse budismo. Aos nobres companheiros praticantes dessa filosofia, pelas prazerosas reuniões e atividades que visam a formação de um seres humanos conscientes, felizes e justos, contribuindo para o desenvolvimento da sociedade.

À professora Lizete, a quem admiro muito, que primeiramente me convidou para participar do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Comunicação (GPESC). Logo com sua inteligência e sabedoria sugeriu-me o tema para esse trabalho. Relacionar as fontes de informação com o processo de criação artística. Vejo esse resultado como a construção de todo conhecimento

conquistado, transformando-se em num futuro que vai além da graduação. Obrigado.

Às professoras Ana Maria Dalla Zen e Marlise Giovanaz que aceitaram fazer parte da banca com dedicação e respeito.

Às queridas colegas do curso Ana Paula Sehn, Adaiane de Oliveira e Geise Ribeiro da Silva e Luciana Monteiro pelo companheirismo nos trabalhos, pelo compartilhamento de ideias, pelas conversas nos corredores, nos bares, nos almoços no RU.

As colegas da comissão de graduação Raquel de Castro, Priscila Koester e Sibelle Barbosa da Silva pela dedicada atenção em todos os preparativos para essa formatura.

Aos professores do curso, os quais transmitiram seu conhecimento, visando a nossa formação como profissionais.

Aos estimados bibliotecários que me receberam em suas bibliotecas para que eu fizesse meus estágios, um não curricular e o outro curricular. Sendo, Tamini Nicoletti, bibliotecária da FEE com sua postura profissional, atenciosa e humana. E Leonel Schardong, bibliotecário da Biblioteca Depositária do ONU com sua generosidade, paciência e dedicação.

Obrigado a todos!

*El yo verbal, esa construcción que no
para de hablar de nadie.
la carne verbal, esa carne que se
cuece a fuego lento sobre una ausencia de
fuego y sin lentitud alguna.
pan de palabras, harina de tiempo y de lenguaje.
el yo del decir, un yo mudo lleno de
sonido.
hablar con el cuerpo de la boca, con el
cuerpo del decir, hablar corporal sin huella
ni contenido, texto del cuerpo, sexo del texto,
cuerpo de palabras, sexo de las palabras,
habla del sexo:
lengua.*

*Rafael Courtoisie
(Lengua, 2014, p. 61-63)*

RESUMO

Propõe um estudo do processo de criação em dança contemporânea a partir das fontes de informação utilizadas na montagem do espetáculo *Bundaflor, Bundamor* sob a visão da Crítica Genética. Objetiva mostrar a relação dialógica que as fontes de informação exercem no processo de construção do espetáculo por meio de sua descrição em sua montagem e remontagens. Utiliza procedimentos metodológicos da Crítica Genética comum a outras pesquisas para organização e coleta de dados, como, pesquisa documental e observação participante. Analisa e interpreta os dados a partir de cada fonte de informação coletada. Torna visível o que antes não era visível sobre o processo de criação artística, da mesma forma que mostra a riqueza de fontes informacionais relacionadas nos procedimentos artísticos para a criação do espetáculo de dança. Considera que fontes de informação estudadas são pouco exploradas no campo das Ciências da Informação. Conclui que a relação estabelecida entre as fontes de informação dentro do processo de construção artística e as Ciências da Informação constitui um fato novo para ambas as áreas.

Palavras-chave: Espetáculo. Fontes de informação. Crítica Genética. Dança contemporânea.

RESUMEN

Se propone a un estudio acerca del proceso de creación en la danza contemporánea a partir de las fuentes de información usadas en el montaje del espectáculo *Bundaflor, Bundamor* con el enfoque de la Crítica Genética. Objetiva enseñar la relación dialógica que las fuentes de información ejecutan en el proceso de creación de dicho espectáculo por medio de las descripciones de su montaje y remontajes. Analiza e interpreta los datos a partir de las fuentes de información recopiladas. Torna visible lo que antes no se veía sobre el proceso de creación artística, del mismo modo que muestra la riqueza de las fuentes de información relacionadas en los procedimientos artísticos para la creación de la pieza de danza. Considera que las fuentes de información estudiadas son poco explotadas en las Ciencias de la Información. Concluye que la relación establecida entre las fuentes de información dentro del proceso de creación artística y las Ciencias de la Información constituyó un nuevo hecho para ambas áreas.

Palabras-clave: Espectáculo. Fuentes de información. Crítica Genética. Danza contemporánea.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|----------|---|----|
| Figura 1 | <i>Labanotation</i> – para registro do movimento. Símbolos das direções | 27 |
| Figura 2 | Orientação espacial | 28 |
| Figura 3 | <i>Plate A. Superimposed octahedra</i> | 28 |
| Figura 4 | Laban <i>choreographie</i> | 29 |
| Figura 5 | <i>Biped</i> | 31 |
| Figura 6 | Duo | 35 |
| Figura 7 | Carnaval | 37 |
| Figura 8 | Deslocamento | 40 |

SUMÁRIO

| | | |
|------------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 | FONTES DE INFORMAÇÃO COMO MOVIMENTO CRIADOR | 20 |
| 2.1 | Dança moderna, pós-moderna e contemporânea e seus suportes informacionais | 24 |
| 2.2 | Bundaflor, Bundamor na perspectiva da Crítica Genética | 32 |
| 3 | CARTOGRAFIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO | 43 |
| 3.1 | Traços vestigiais do processo de criação | 56 |
| 3.2 | A reconstrução do processo de reconstruir | 60 |
| 3.3 | A cena recriando-se no presente | 52 |
| 4 | ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS | 65 |
| 5 | CONCLUSÕES | 71 |
| | REFERÊNCIAS | 74 |
| | ANEXO A – Programa Bundaflor, Bundamor – frente | 79 |
| | ANEXO B – Programa Bundaflor, Bundamor – verso | 80 |
| | ANEXO C – Crítica Cassia Navas | 81 |
| | ANEXO D – Página HTML – Contos, crônicas e poesia | 82 |
| | ANEXO E – Pagina HTML – Carlos Drummond de Andrade | 83 |
| | ANEXO F – Desenho espacial | 84 |
| | ANEXO G – Escritura do processo | 85 |

1 INTRODUÇÃO

Durante o decorrer do curso tentava fazer uma relação da Dança com a Biblioteconomia, que não só trabalhar com esse tipo de acervo como organizar, catalogar, classificar, mas ir além do que comumente se pensa quando se encontram disciplinas tão distintas. E foi na obtenção de novas aprendizagens que o olhar se expandiu para formar um conhecimento novo, quer dizer, a contribuição de todos os professores, aliado ao meu conhecimento empírico da dança, foi dando elementos para que surgisse o presente trabalho.

O espetáculo *Bundaflor, Bundamor* é uma peça de dança contemporânea, que está em constante processo de mutação, isto é, recria-se a cada vez que é dançado. Estreado em 2008, seu processo de criação durou dois meses, que não é um todo acabado temporalmente, pois são as mudanças ocorridas durante a trajetória criadora que se considera objeto de interesse. No ano de 2010 ele foi alvo de alterações em sua estrutura primeira, fato que o fez retornar a suas origens, o que significou rever os procedimentos adotados na construção da primeira versão. Devido ao constante processo de reapropriação do gesto dançado no corpo, reutilizando o contexto social brasileiro, em 2011 ele foi reformulado, recebendo uma nova estrutura estético/espacial, o que promoveu desdobramentos nas cenas que estavam estruturadas. Conforme a necessidade de dar vida à peça e fazer da dança um elemento cultural que faz parte das Artes Cênicas da cidade de Porto Alegre, em 2013 ele recebeu novo aporte criativo, sendo remontado para apresentações que se deram no decorrer daquele ano, quando se juntou a um projeto de circulação nacional, juntamente com outro espetáculo com temática semelhante. Este projeto chamava-se *Circulação em Dois Atos* com as obras *Tempostepegoquedelícia* e *Bundaflor, Bundamor*.

A obra em questão é uma arte artesanal feita por artistas resilientes, uma vez que depende de persistência, dedicação, empenho, tempo e paciência, para se tornar um artesão dessa arte que é a dança. Dentro desse contexto, a peça joga com o inusitado, com a surpresa, com a ironia, com os clichês da sociedade, ou melhor, fala sobre questões que são tratadas com certa resistência por parte da sociedade tradicional moderna. Por essa razão,

este trabalho se propôs a estudar o processo de criação em dança contemporânea a partir das fontes de informação utilizadas para montar o espetáculo, fundamentado teórica e metodologicamente pela Crítica Genética, a qual tem como foco principal o desvelamento dos procedimentos de criação artística. Tal obra é de autoria da Eduardo Severino Cia. de Dança, com concepção coreográfica de Eduardo Severino e Luciano Tavares - autor desta pesquisa -, sendo o primeiro também diretor. Participaram da montagem inicial, em maio de 2008, Bia Diamante, na direção compartilhada, Mônica Dantas, Dani Boff e Luciana Hoppe como criadoras-interpretas¹ respectivamente.

O espetáculo é inspirado no livro do historiador francês Jean-Luc Hennig, *Breve História das Nádegas*, que aborda as várias nuances assumidas por essa região corporal, suas possibilidades motoras, formas, funcionalidades, personalidades e representações no contexto social. A partir desse livro as necessidades informacionais passaram a ser supridas de acordo com o momento criativo de cada cena e em diferentes fontes de informação, o que delineou a estética do trabalho, uma vez que a informação obtida transformava-se em arte e ganhava significados nas mãos dos artistas.

A dança contemporânea é um momento de ruptura com tradições de danças do período anterior, a partir das transformações dos contextos socioculturais da humanidade. Ela surgiu pela necessidade de quebrar certos paradigmas vigentes naquele momento, quando o que estava em voga era a dança moderna e dança pós-moderna que prezava técnicas corporais, como, por exemplo, a técnica de Martha Graham². Pode-se dizer que a dança contemporânea é a ideia de mundo de determinado coreógrafo, que não se prende a técnicas de dança específicas, mas sim, nutri-se de todas elas. Assim ela se expressa no corpo, construindo significados dos mais diversos, representados em gestos e movimentos. Atualmente, no Brasil, cada vez mais a dança contemporânea tem traços da brasilidade de sua gente, em que se

¹Chama-se criador-interprete o bailarino que contribui nos processos criativos com seu próprio vocabulário de movimentos, vivências, concepções, ideias de mundo. Ele tem autonomia para criar e propor novos direcionamentos de acordo com a proposta. (fonte do autor).

²Martha Graham foi um dos grandes nomes da dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento – forte contração da pélvis, gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional. (GONÇALVES, 2009, p. 9).

pueram encontrar pontos de interesse para o processo criativo do espetáculo estudado.

A Crítica Genética surge na França na segunda metade do século XX³ e inicialmente era focado, exclusivamente, nos manuscritos literários em que pesquisadores tentavam descobrir linhas de procedimentos para a criação artística literária. Com o decorrer dos tempos e a evolução tecnológica, os estudos genéticos passaram a abordar outros ramos das artes como as Artes Plásticas e Cênicas, a Música, o Jornalismo, a Publicidade e a Arquitetura. A Crítica Genética expandiu seu campo de ação com o intuito de estabelecer uma relação dialógica com outras áreas artísticas, da mesma maneira que buscou quebrar a ligação com a literatura para ir além do registro da palavra escrita. Há nela a sua potencialidade de interação com outras formas de se expor e se apresentar no mundo, considerando a evolução dos recursos informacionais tecnológicos. Esse também foi um ponto que fez parte do processo criativo do espetáculo, tendo em vista a diversidade de conteúdos possíveis de serem acessados. No Brasil, o processo de criação artística é um dos temas estudados pela professora Cecília Almeida Salles⁴ que também dirige os estudos sobre a Crítica Genética na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

A Crítica Genética aplicada a este tipo de pesquisa tem a função de trazer o frescor das vivências experimentadas nos corpos por meio de uma investigação calcada no processo de criação. As escolhas poéticas e estéticas ganham consistência à medida que se vai construindo significados. O ponto fundamental deste trabalho, como todos os trabalhos com enfoque geneticistas, se encontrou no entre, no passo a passo, no processo propriamente dito, interessando-se pelos detalhes da criação a fim de constituir toda a trajetória criativa.

³Ver SILVA, Rosângela Maria Piacentini da. **Escritos da lei orgânica do município de Porto Alegre à luz da crítica genética**: estudo preliminar de um fenômeno infocomunicacional. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel)-Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22699>>. Acesso em: 3 abr. 2014. p. 36-39

⁴Fonte: CURRÍCULO LATTES. CNPQ: Brasília, DF, 2014. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4793552U6>>. Acesso em: 5 maio 2014.

Pesquisas similares a essa foram realizadas, utilizando outro enfoque que não as fontes de informação com um grande relacionamento à Crítica Genética em um nível de classificação quanto à sua tipologia⁵, que são: quanto a origem e procedência da informação (pessoal, institucional, documental (arquivística, museológica)); pela sua natureza ou suporte (textual, numérica, gráfica, iconográfica, eletrônico, disco ótico, entre outros); pela cobertura geográfica (internacional, nacional, regional, local); e pelo tipo de informação que apresentam (geral, especializada). Esta pesquisa justifica-se pelo fato de que toda criação artística se baseia em fontes de informação nos momentos de produção de uma obra, independente do tipo de fonte, suporte ou formato que possam estar registradas. Seja no documento impresso ou virtual, seja no objeto estático ou manipulável, seja na informação formal ou informal, sua presença se torna importante a partir da premissa de satisfazer as necessidades de informação de quem a procura. Nesse caso o artista em busca de sustentação e fundamentação para o fazer artístico.

Por outro lado, o presente estudo justifica-se também na metodologia dos estudos de Crítica Genética que dá visibilidade ao que antes não era visível, ou seja, o processo de criação, e não somente ao produto acabado, que chega ao espectador. Tal fato responde à escolha por determinados tipos fontes de informação utilizadas no decorrer do processo de montagem de dito trabalho coreográfico que será visto ao longo desta escrita. Nesse ínterim, a metodologia esteve em constante contato com a obra coreográfica, seja por meio de observações, seja por meio de documentos, seja por meio de pessoas, seja por meio da participação do pesquisador na obra. Este último explicitou a técnica de pesquisa, participante observador. Ou seja, a participação do pesquisador abriu espaço para perceber o trabalho de outra forma que não dançando, mas sim, percebendo, refletindo acerca dos estados do momento criativo.

Contudo, a relação com os sujeitos do objeto de estudo proporcionou uma aproximação com o campo da manufatura criativa, em que a obra era pensada, repensada, questionada e refeita, em todos os momentos da criação. Este tipo

⁵Ver VILLASEÑOR RODRIGUEZ, Isabel. Los instrumentos para la recuperación de la información: las fuentes. In: TORRES RAMÍREZ, **Isabel de (Ed.)**. **Las fuentes de información**: estudios teórico-prácticos. Madrid: Síntesis, 1998. cap. 2, p. 29-42.

de estudo permitiu o reconhecimento de uma linguagem artística, utilizando recursos informacionais da Ciência da Informação. Desse modo, o escopo foi entender e analisar em que pontos as fontes de informação permearam o trabalho coreográfico dialogicamente, em que as informações dos documentos estavam em distintos suportes. Sendo assim, a coreografia registrada no corpo ganhou papel importante ao entrar no universo das subjetividades do criador e dos criadores intérpretes.

Durante o decorrer do curso tentava fazer uma relação da Dança com a Biblioteconomia, que não só trabalhar com esse tipo de acervo como organizar, catalogar, classificar, mas ir além do que comumente se pensa quando se encontram disciplinas tão distintas. As fontes de informação vieram para comprovar e trazer legitimidade de tal fato, sobretudo para este trabalho, uma vez que elas são necessárias para quaisquer atividade que envolva pesquisa em diversos âmbitos. O que, conseqüentemente, provoca construção do conhecimento. Foi através de aprendizagens acumuladas que o olhar se expandiu para buscar horizontes incipientes, aliar as fontes de informação utilizadas nos processos de criação artísticas. Juntamente com meu conhecimento empírico da dança, resignifiquei o real uso desses elementos. A partir desse ponto, culminou a presente pesquisa.

Logo, a principal justificativa desta monografia é tornar visível a riqueza de fontes informacionais envolvidas/consultadas/necessárias nos procedimentos artísticos para a criação do espetáculo de dança, tendo em vista de que algumas são pouco exploradas no campo das Ciências da Informação. Desse modo, as fontes de informação são um recurso capaz de transmitir o processo comunicacional da informação. Juntamente com quem as utiliza e dá sentido a elas, quer dizer, emissor, mensagem e receptor, tornando possível a criação de significados, fato essencial das fontes de informação.

Esta pesquisa foi orientada em torno da seguinte questão: Em que pontos o espetáculo *Bundaflor*, *Bundamor* foi permeado pelas fontes de informação durante o processo de criação de modo a estabelecer uma relação dialógica com a Crítica Genética? Como objetivo geral este estudo tem o propósito de investigar esses universos que se permeiam, assim como mostrar a relação dialógica que as fontes de informação exerceram no processo de

montagem do espetáculo citado sob a visão da Crítica Genética. Para tanto, estabelecemos como objetivos específicos a contextualização do espetáculo a partir da perspectiva da Crítica Genética; verificou-se que tipos de fontes de informação foram utilizados para montar o espetáculo dito; analisou as categorias das fontes de informação utilizadas no processo de montagem da primeira versão do espetáculo em 2008; analisou as transformações das remontagens feitas entre 2010 a 2013; comparou as fontes de informação necessárias a cada remontagem a fim de mostrar a relação dialógica entre elas; relacionou as fontes de informação utilizadas com a obra coreográfica.

As seções desta monografia se dividem de acordo com o processo de criação do desenvolvimento da peça coreográfica entre os períodos temporais, quer dizer, primeiro em *Fontes de informação como movimento criador*, fundamentamos a utilização de fontes de informação na Dança Moderna, Pós-moderna e Contemporânea. Logo, o espetáculo é posto sob a perspectiva da Crítica Genética, em que foram vistos todos os procedimentos para a criação dessa arte em constante estado de mutação. Em seguida estabelecemos uma *Cartografia do processo de criação*, onde a obra foi revelada desde os estágios iniciais de seu percurso. Dentro disso foram expostos os momentos do processo em que as fontes de informação foram utilizadas, assim como sua origem, formatos e suportes, para desse modo construir uma narrativa do(s) espetáculo(s).

Nesse ínterim, os desdobramentos desta seção revelaram as remontagens da obra por meio dos *Traços vestigiais do processo de criação* em que discorro sobre essa nova etapa, uma vez que o ato de recriar foi sempre voltar à gênese criativa. Em a *Reconstrução do processo criativo de reconstruir* examinamos os passos dados no processo de falar a mesma coisa sem ser a mesma coisa, tendo em vista que o fato de que reconstruir foi revisitar as fontes de informação utilizadas e as memórias corporais. Ao término dessa subdivisão em *A cena recriando-se no presente* foi um passeio por aquilo que acontece no presente baseado em todas as referências utilizadas para o contínuo processo de metamorfosear-se do espetáculo. Em contrapartida, a seção *Análise e interpretação dos dados* tratamos especificamente sobre a relação dialógica das fontes de informação com a

obra, onde foram vistos atentamente o tipo de interação que tais fontes procederam, não desconsiderando sua origem e formato.

A dança contemporânea é uma arte artesanal que utiliza seu mais eficaz suporte, o corpo, para expressar ideias, pensamentos e sentimentos, o que requer habilidades, treinamento e persistência. Todas as questões que surgem são resolvidas pelo corpo no corpo, podendo ser subsidiada por informações que são transformadas em insumo criativo para assim satisfazer os desejos informacionais que todos os seres humanos possuem. Desejos que mexem com nosso sistema nervoso, que por sua vez, mexem com os impulsos voluntários e involuntários de nosso cérebro, fazendo que seu término se sacie somente após a realização do objetivo. Assim funcionamos a cada desejo informativo.

2 FONTES DE INFORMAÇÃO COMO MOVIMENTO CRIADOR

São apresentados a seguir temas relacionados às fontes de informação inseridas no contexto da criação artística; a dança moderna, a dança pós-moderna e a dança contemporânea e suas múltiplas formas de composição (criação); e o espetáculo *Bundaflor, Bundamor* numa visão da Crítica Genética.

Na atualidade, fonte de informação é um conceito arraigado às disciplinas de Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia, uma vez que as três trabalham com informação em diferentes suportes e formatos. Cada uma possui especificidades relacionadas com os suportes de informação em seu contexto diário, devido ao meio em que estão inseridas, assim como o público e as características do ambiente. Num contexto geral, as fontes de informação aparecem no meio em que vivemos sem prestarmos muita atenção em “[...] seu conceito, caracterização e tipologia.” (VILLASEÑOR RODRIGUEZ, 1998, p. 29). Independentemente do tipo ou suporte do que se considera fonte de informação, elas ganham, num primeiro momento, igual sentido nas mãos de um bibliotecário, arquivista ou museólogo, posto que, existem as fontes de informação documental, arquivística e museológica. Após esse reconhecimento elas são diferenciadas no seu tratamento, ou melhor, processamento, uma vez que para sua conservação necessitam que o ambiente onde serão alocadas seja adequado para evitar a perda da informação.

Para começar a discutir sobre as fontes de informação utilizadas no meio artístico, a partir de um ponto de vista da Ciência da Informação e entender suas implicações em uma obra coreográfica é preciso rever o que alguns autores propuseram sobre tal fato. Para Katz⁶ (*apud* MOSCOSO, 1988, p. 4) “[...] fonte de informação tem a implícita noção de responder uma pergunta, que é, a final de contas, resolver um problema ou uma necessidade [...]”. Pode-se perceber a partir desse conceito que fonte de informação visa responder uma necessidade informativa de quem procura solucionar uma questão. Respondida essa questão, serão produzidos sentidos e a necessidade estará saciada, permitindo ao usuário utilizá-la de acordo com sua demanda informacional. Do ponto de vista de Domínguez (2008) para o campo da Biblioteconomia as

⁶KATZ, W. **Introduction to Reference Work**. 5 ed. New York: McGraw-Hill, 1987.

fontes de informação são todos aqueles instrumentos que maneja ou conduz um profissional da informação para satisfazer as demandas informacionais dos usuários em qualquer centro de informação.

Alguns conceitos e tipologias são apresentados por Rebelo⁷ (2012) com base em autores de reconhecimento em dito âmbito. Quanto à composição morfológica do vocábulo de fontes de informação para Villaseñor Rodriguez (1998) é constituído de dois elementos *fontes + informação*, unidos pela preposição *de*, que fornece a ideia de união. Isso é para García (1999), quando diz que ambas as palavras possuem um significado muito genérico que dificulta tanto sua definição conceitual como sua delimitação. Assim, considerando essa generalização fonte de informação vai além da materialidade, podendo entrar todos os sentidos sensoriais presentes nos seres que tem a capacidade de raciocinar e fazer associações de ideias.

No caso da criação artística, Paiva e Garcia (2009) comentam que temos a propensão em pensar que o artista se vale de momentos de sua intuição ou vocação para criar uma obra, desconsiderando que é um sujeito com necessidades de informação como outro qualquer. De fato isso acontece em alguns processos de criação artística, porém em outros, as fontes de informação se fazem necessárias como uma forma de validação concreta de determinada ideia do que se está criando naquele momento. Nesse sentido, Salles (2008, p. 39) refere-se indiretamente na expressão fontes de informação, porém sem se referir ao termo propriamente dito, ao caracterizá-las como “[...] documentos de processo [e que eles] são, portanto, registros materiais do processo do criador.” Isso legitima o uso das fontes de informação no processo criativo, independente do formato ou meio em que se encontre, pois são carregadas de sentidos.

Nesse ponto estão as fontes de informação disponíveis na Internet que podem abranger uma vasta gama de informações em diversas formas. Desse

⁷REBELO, Natália Cecília. **Fontes de informação no imaginário social:** o caso da Santa Casa de Misericórdia. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel)-Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69730/000872477.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

modo elas são de origem documental, estão em meio eletrônico e são de caráter secundário, conforme (CAMPELLO; CALDEIRA, 2008, p. 173):

A Internet é um meio eletrônico digital e, de certa forma, é capaz de incorporar todas as outras mídias. [...]. A internet convive com diversos formatos (alguns públicos e outros proprietários) e que especificam como devem ser organizados arquivos de texto, imagem, animações, áudio, vídeo, e como eles podem ser compactados para economizar espaço e tempo de transmissão.

A multiplicidade de opções que a infovia oferece na busca por informação específica pode levar o pesquisador ao seu objetivo mais precisamente, sem despender muito tempo. Tal fato é cada vez mais corriqueiro nos meios de investigação científicos que, contam com fontes de informação especializadas disponíveis *online*. Em consonância com isso, Tomael *et. al.* (2001) sustentam a ideia que a Internet disponibilizou uma grande tipologia de fontes de informação e que à medida que o tempo passa surgem novas. Isso enfatiza as fontes de informação como multifacetadas, ou seja, possuem várias facetas em seus tipos, formatos e suportes, uma vez que assumem status diferenciados, pois é o que define a qualidade da informação. Segundo Paggi e Correa (2012, p. 7) ela direciona seus estudos na:

[...] investigação das propriedades gerais da informação, preocupando-se em identificar e acompanhar as formas de produção, disseminação, recuperação e uso da informação, independentemente do suporte no qual a mesma se apresenta. [enquanto], a Biblioteconomia, por sua vez desenvolve práticas como a análise de fontes de informação, a fim de determinar a credibilidade do conteúdo veiculado ao usuário, possibilitando que ele possua maior segurança na utilização de referenciais teóricos confiáveis.

Em contraponto, para um artista a qualidade da informação independe de critérios fechados para se considerar válida. O que importa é a informação interferindo nos processos criativos de maneira a transformar em produto artístico, isto é, a capacidade da arte transformar o rejeitado, o descartado num primeiro momento. A informação se constitui em elemento de interesse seja onde estiver não importando, em termos, o que quer informar. Esse procedimento, porém, nem sempre é válido, pois a qualidade de informar está

em todas as manifestações artísticas, que têm a função de provocar no público uma reflexão sobre diversas questões sociais das informações recebidas.

Cunha (2001), Dias e Pires (2005) e apontaram três formas de materiais, as quais se dividem em fontes primárias, secundárias e terciárias, de acordo com suas características informacionais. García (1999) propõe cinco classificações para as fontes de informação em um contexto organizacional: as fontes primárias em internas ou externas à organização; secundárias, elaboradas ou não dentro da organização; terciárias têm a função de auxiliar o leitor na pesquisa de fontes primárias e secundárias, não trazem conhecimento novo, ou seja, indicam ou sinalizam sobre os documentos primários e secundários; quaternárias que são as bases de dados institucionais ou extra institucionais; quinárias que se transformam em produtos informativos da organização, comercializáveis ou resultantes da agregação de valor institucional ou extra institucional.

A respeito das três propostas de classificação referidas, pode-se dizer que as fontes primárias transmitem informação original, como a literatura cinzenta, monografias, publicações periódicas e seriadas. Então se pode dizer que são as fontes formadoras das outras duas fontes, pois ela é composta pelas informações mais recentes do âmbito acadêmico e científico. As fontes secundárias são documentos que contém informações sobre as fontes primárias, elas são as obras de referência e, por conseguinte, as terciárias são documentos que contém ou remetem informações sobre as fontes secundárias.

Villaseñor Rodriguez (1998) comenta que há alguns critérios que são adotados para estabelecer uma tipologia de fontes de informação servem para um critério complementar o outro. Uma mesma fonte de informação pode ser de origem documental, transmissão oral, de cobertura geográfica local e de tipo de informação de caráter geral. Por outro lado, há toda uma outra abordagem que pode ser acrescentada a essa categorização tipológica, que são os sentidos humanos, como a audição, tato, olfato.

A autora apresenta uma vasta caracterização quanto às tipologias⁸ de fontes de informação. Ela ressalta que não existe uma tipologia unificada de fontes de informação, dada a diversidade de possibilidades informativas que elas podem oferecer. Os critérios expostos acima são um exemplo para verificar a tipologia de tais fontes, possibilitando visualizar a possibilidade de categorização. Para Villaseñor Rodriguez (1998), dentre as categorizações exemplificadas, o critério mais importante é aquele que se refere à origem ou procedência da informação, uma vez que pode determinar a tipologia.

Após essa breve contextualização, ressaltamos que toda fonte de informação tem a necessidade de comunicar algo, expressar, transmitir algum sentido a um receptor, ou seja, informar. A necessidade de obter informação é para todos os seres com capacidades de expressar suas vontades, desejos, ter curiosidade em saciar o que é desconhecido, quer dizer, não é uma necessidade exclusivamente humana, visto que a informação está presente em outras esferas do mundo animal, dentro de suas especificidades.

Transmitir informação, para Villaseñor Rodriguez (1998 *apud* RABELO, 2012, p. 21), é “[...] qualquer coisa que atribua algum sentido e significado de informação na vida de uma pessoa, e que possa respondê-lo a algum questionamento, pode ser denominada informação.” Assim, as fontes de informação dependendo de seu suporte, tipo ou meio transmitem uma informação para um usuário específico a fim de suprir determinada necessidade de informação, pois desse modo cumprem sua função social, ou seja, significar algo a alguém.

2.1 A dança moderna, pós-moderna e contemporânea e seus suportes informacionais

A dança moderna se desenvolveu “[...] no final do século XIX e início do século XX, principalmente nos Estados Unidos e Alemanha, num contexto reativo ao balé clássico e seus códigos de movimentação tradicional.” (LOPES,

⁸Ver VILLASEÑOR RODRIGUEZ, Isabel. Los instrumentos para la recuperación de la información: las fuentes. In: TORRES RAMÍREZ, Isabel de (Ed.). **Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos**. Madrid: Síntesis, 1998. cap. 2, p. 29-42.

Nayse *et. al*, 2014). A dança pós-moderna, iniciou a partir de um descontentamento com o padrão anterior, como explica Rosa (2010, p. 51):

De 1962 a 1965, o grupo de jovens artistas que tomou o espaço da igreja batista *Judson*, na *Washington Square* de Nova Iorque realizou uma profunda ruptura no universo da dança. O movimento por eles constituído entrou para a história como a dança pós-moderna.

A dança contemporânea que é apresentada nos cenários artísticos espalhados pelo mundo, é aquela que se configura na forma e no gesto dos corpos que dançam, uma vez que eles transitam espacialmente e temporalmente. Ela surge a partir de uma concepção que se tem de um determinado assunto, seja poético, seja social, seja estético, seja filosófico, é maneira reflexiva de expressar os modos de existir no mundo. Para Dantas (1999, p. 28) “A matéria-prima da dança é o movimento. O movimento do corpo de quem dança. A forma – matéria configurada – é efêmera, fugaz, transitória.”. Essa transitoriedade se explica à medida que os movimentos se sucedem, pois é matéria viva que se materializa no corpo, através dos gestos em movimento e, por sua vez o pensamento através destes, podendo ser uma ideia, um conceito, uma informação, independente do meio de onde veio. O que importa é a transfiguração através da dança, do gesto incabado conforme Salles (2013), pois está em constante processo de mutação, metamorfoseando-se. Porém antes desse processo corporal, existe um intermediador que irá auxiliar o desenvolvimento de toda a criação de uma obra coreográfica, a informação, que como vimos anteriormente é tudo aquilo que tem a capacidade de provocar sentido em alguém, conforme Villaseñor Rodriguez (1998), o que mostra o quão potente é a informação.

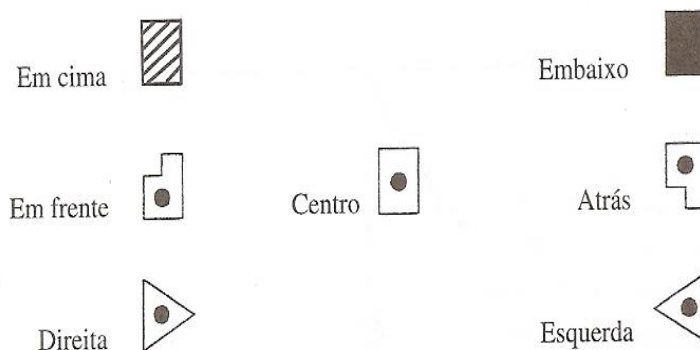
Ao partir do pressuposto que a matéria-prima da dança é o movimento, devemos considerar que este depende do corpo que por sua vez é maleável, poroso, aberto a receber inúmeras informações em diferentes graus e intensidades de diversos meios existentes. Tais meios podem compreender livros, poesias, fotos, filmes, obras de arte, objetos, biografias, história oral, documentos *online*, tecnologias, que pelo seu turno produzem significados diversos. Do mesmo modo as fontes de informação que servem de base para a criação coreográfica perpassam, além dos usualmente utilizados, por um

universo complementar àquele conhecido no ramo da Ciência da Informação. Como ressalta Salles (2008, p. 18) tais documentos “[...] não nos proporcionam somente uma informação complementar àquela do texto: fornecem, na verdade, um saber diferente.” Nesse sentido a informação encontra-se no campo empírico em que é o resultado de inúmeras experiências, quer dizer, ela se situa nas práticas, nas escolhas, na oralidade. Desse modo as informações que são recebidas servem de subsídio para o ato criativo, uma vez que processadas pelo cérebro, são comunicadas às pessoas em forma de gestos e movimentos.

Dentro desse contexto, as fontes de informação na dança fizeram parte da trajetória de vários coreógrafos, dentre os quais destaca-se Rudolf Laban,⁹ que criou um sistema de análise de movimentos humanos a partir de notações. Conforme Siqueira (2006, p. 78) “Laban elaborou um sistema de análise da movimentação humana, aplicável à dança, à terapia, à interpretação e a qualquer outra atividade que inclua movimentos.” É interessante observar que por meio dessas notações ele foi capaz de entender os movimentos corpóreos e assim elaborar suas coreografias. Tais notações são compostas por símbolos que representam alguma posição ou ação do corpo no espaço (Figura 1), que em uma sequência de ações se tornam movimentos em forma de “[...] frases verticais” (SASTRE, 2009, p. 15).

⁹Laban desenvolveu uma notação de movimento conhecido como “*Labanotation*”. Hoje sua pesquisa e metodologia sobre o uso do movimento humano [...] são base para uma melhor compreensão do homem por meio do movimento, modernamente utilizada nos mais diversos ramos da arte e da ciência; dança, teatro, educação, trabalho, psicologia, antropologia, etc. Foi observando os operários nas fábricas, que surgiram com a Revolução Industrial, os camponeses trabalhando na roça, em sua memória de infância, ou os transeuntes das recém-inauguradas metrópoles, que Laban se inspirou para sua pesquisa de movimento. WIKIDANCA.NET. San Francisco: Wikimedia Foundations, 2014 . Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban>. Acesso em: 3 maio 2014.

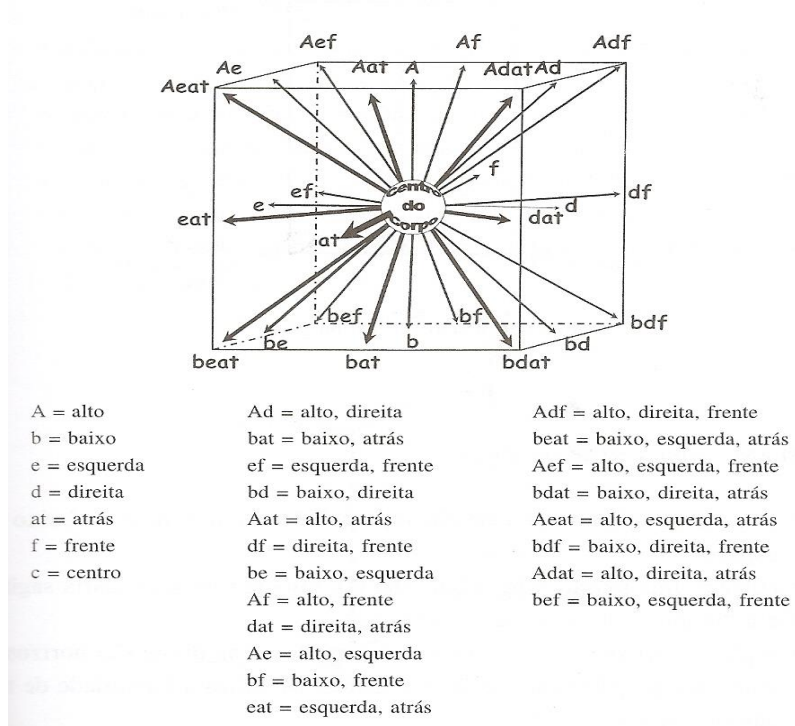
Figura 1
Labanotation – para registro do movimento. Símbolos das direções



Fonte: Lacava (2006, p. 163)

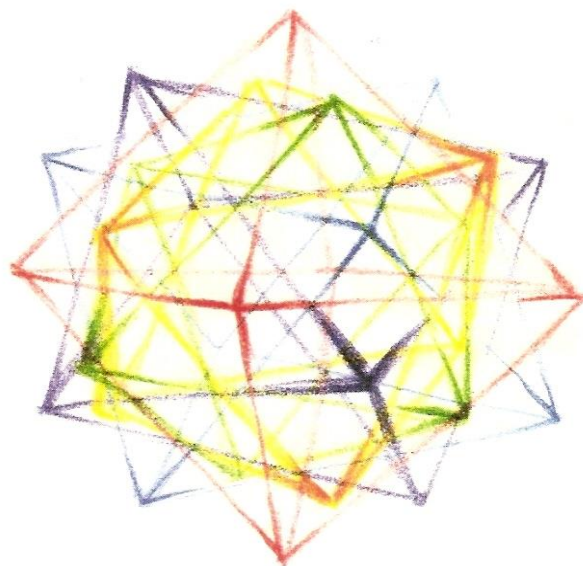
Nessas frases são trabalhadas, conforme a análise feita por Laban, as direções em escalas dimensionais orientadas ao espaço, sempre tendo como ponto central o centro do corpo assim como mostra a Figura 2. Também foram analisadas as qualidades dos movimentos, constituídas pelo esforço, peso, relacionados ao tempo em uma escala multidirecional, dando origem ao Icosaedro (Figura 3). Essa figura geométrica, onde todas as direções estão definidas linearmente, é um dos pontos centrais da pesquisa de Laban. Isso é o que ele vem a chamar de kinesfera, ao considerar os “[...] movimentos de braços e pernas em extensão máxima [...] dentro desse espaço tridimensional” (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 168). A partir dessa constatação, as notações se tornaram seu principal suporte de informação, uma vez que lhe davam sustentação ao estudo do movimento humano e ao momento coreográfico.

Figura 2
Orientação espacial



Fonte: Lacava (2006, p. 165)

Figura 3
Plate A. Superimposed octahedra

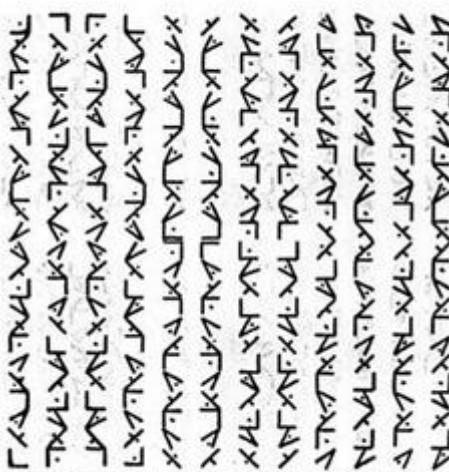



Fonte: Moore (2009, [não paginado])

Assim as imagens criadas pelos símbolos são uma forma de representação de frases de movimentos na forma de pictografia a qual cada

elemento possui um significado diferente no corpo. Cada corpo responde de uma maneira, ou seja, tem um entendimento diferente da mesma proposta de movimento na sua execução, porém executam com a mesma intencionalidade, esforço, direção e tempo. Desse modo a notação “labaniana” segue um padrão, como afirma Sastre (2009, p. 17) ela “[...] é um código que proporciona uma descrição estruturada do movimento e da coreografia, portanto compõe uma estrutura bastante fechada para os movimentos em execução.” As estruturas de movimento simbolizadas em pictogramas assemelham-se à escrita da China antiga, conforme a Figura 4 que mostra as notações em uma coreografia de Laban.

Figura 4
Laban *choreographie*

| Original notation (Laban 1926, <i>Choreographie</i> , pg. 52) | Reconstructed notation [Column numbers added – JSL] |
|---|--|
|  <p data-bbox="359 1451 769 1485">Aus Hauptrichtungen kombinierte Skalen in vier Schrägen über alle 24 Richtungen</p> |  <p data-bbox="818 1451 1252 1485">[1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12]</p> |

Fonte: Longstaff (2011, [não paginado])

Outra referência importante nessa área é Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo pós-moderno norte americano que desenvolveu seu trabalho juntamente com John Cage, músico que ocasionava diferentes obras a cada apresentação. O coreógrafo e o músico tiveram uma relação bem próxima, pois estabeleceram modos de contribuição mútua em muitos aspectos de suas vidas e obras, ou seja, enquanto um fazia suas criações coreográficas o outro criava suas músicas. Ambas as composições trabalham em cima do acaso.

Cunningham e Cage utilizam como referência antigas práticas de combinação, como o I Ching, oráculo chinês milenar que se vale da combinação de linhas na formação de 64 hexagramas, sendo cada um provido de uma simbologia e significado diferente. O acaso passa a ser o definidor coreográfico e os acentos fortes e fracos (que acontecem tanto na métrica antiga, quanto nas linhas dos hexagramas) são o pulso da coreografia. (LOPES, *et. al.*, 2014).

Por outro lado os bailarinos de Cunningham tinham autonomia em escolher o caminho de suas frases coreográficas, mas e quando eram incumbidos para contar uma história, fonte da história oral, somente poderiam executar tal tarefa, não permitindo-lhes que acrescentassem nada mais além do que havia sido proposto, o que impossibilitava a criação. Johnson¹⁰ (*apud* SANTANA, 2002, p. 72) explica o processo de criação de Cunningham por meio de Swinston, seu assistente:

No início [...] trabalha sozinho, preparando as frases de movimento. Não revela aos bailarinos como produz isso, mas sabe-se perfeitamente que ele usa o procedimento do acaso, lançando, por exemplo, dados de oito lados e utilizando o *software* 'Life Forms' para auxiliá-lo. [...] Merce está interessado em explorar novas possibilidades de movimentos, e, na verdade, uma de suas expressões favoritas é 'Bem, isto é praticamente impossível, mas vamos conseguir de outra forma'. Depois que os movimentos são aprendidos, Merce estabelece o ritmo e o tempo. Esse processo é repetido durante cerca de um mês até que todos os bailarinos tenham acumulado uma reserva de material de dança. [...]

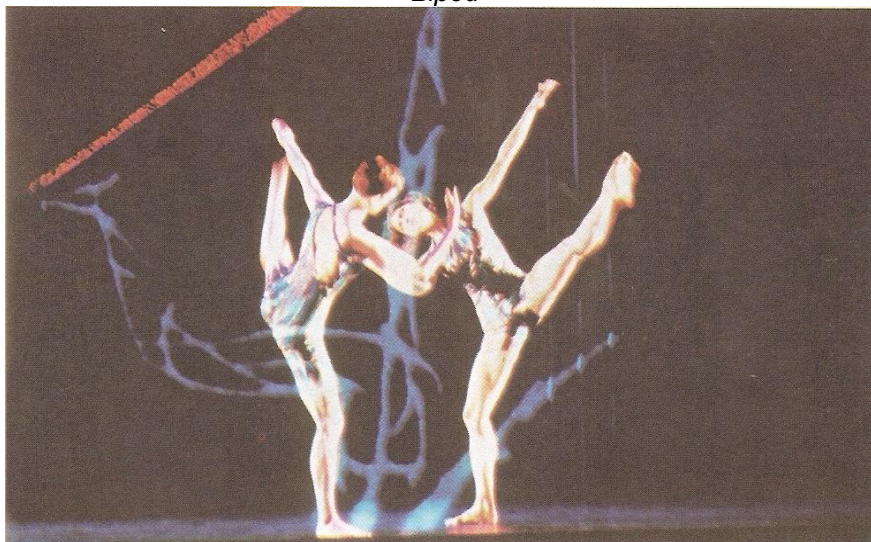
A utilização do recurso de lançamento de dados como procedimento para a composição coreográfica fazia com que os bailarinos aprendessem a lidar com o inesperado, a estarem sempre em estado de alerta. Ao analisar esses objetos pode-se observar que cada um fornece uma informação, e a partir delas se forma um conjunto de elementos para criar uma coreografia. Entretanto, o interesse pela tecnologia computacional, mais precisamente os *softwares*, foi uma nova possibilidade para a criação coreográfica, uma vez que os movimentos eram estudados com mais precisão. Esse tipo de estudo angariou pesquisas coreográficas no sentido de análise das movimentações e espacialidades, visto que lhe proporcionou uma visão geral de toda a estrutura cênica. De acordo com Katz, Cunningham (2002, p. 12) “[...] entusiasmou-se

¹⁰JOHNSON, Robert. The bulges: Merce Cunningham's scenario. **Ballet International: tanz aktuell**, Berlin, v. 12, p. 48-53, 1997.

pela descoberta do computador como instrumento de criação. Imediatamente, percebeu que o novo meio propunha uma mudança radical [...]”. Certamente foi uma revolução para a produção da dança a utilização desse suporte informacional tecnológico, tanto para os dançarinos como para a composição coreográfica.

Santana (2002) observa que o *software Life Forms* no trabalho coreográfico de Cunningham não foi um limitador no sentido de ser apenas um artefato tecnológico, mas sim um instrumento que entrou no seu universo criador. A autora igualmente comenta que para o referido coreógrafo a utilização do “[...] computador não estava relacionado à questão da memória, da notação, do arquivo, mas a uma possibilidade de ver algo nunca antes vislumbrado em seu processo artístico.” (SANTANA, 2002, p. 59). Uma das obras que se destacou com esse processo de composição coreográfica foi *Biped* conforme mostra a Figura 5.

Figura 5
Biped



Fonte: Santana (2002, p. 197)

Ainda a esse respeito Santana (2002, p. 60) destaca a comunicação entre a dança e a linguagem tecnológica no trabalho de Cunningham, onde ele trata de “[...] preservar e manipular o movimento humano em um suporte que não o corpo.” Sendo assim, olhar a dança sob essa perspectiva faz com que consideremos e valorizemos os suportes de informação em todos seus

aspectos, posto que eles oferecem um enriquecimento no desenvolvimento do trabalho que está em construção. Nesse sentido, com desenrolar das novas tecnologias pelas quais grande parte da informação se encontra na internet, muitos artistas utilizam esse recurso como meio de buscar fontes de informação que estejam dentro da proposta de seus trabalhos. Esse olhar, juntamente com a evolução das sociedades, possibilitou às futuras gerações o deleite na era da sociedade da informação.

2.2 Bundaflor, Bundamor na perspectiva da Crítica Genética

O processo de criação do espetáculo *Bundaflor, Bundamor* experimentou alguns recursos informacionais, que podem ser traduzidos por estímulos criativos, de modo a auxiliá-lo e legitimá-lo enquanto produto cultural artístico da contemporaneidade nacional. Tais recursos foram as fontes de informação em sua concretude, configuradas na ideia poética/social/estética de determinado instrumento criativo, ou seja, os documentos de processo. Esses podem ser vistos nos contextos históricos sociais expostos por Jean-Luc Hennig (1997) ao falar sobre a bunda nas esculturas gregas; na poesia de Carlos Drummond de Andrade (2002) ao tratá-la como objeto de veneração e respeito, chegando ao ponto de personificá-la; no artigo de Gilberto Freyre (1984), o qual leva o título de *Bunda, Paixão Nacional*; e Risério (2007), quando fala de sua herança genética. Tais estímulos formaram o pensamento poético e estético da obra, uma vez que apresentam uma variedade de interpretações e representações possíveis, considerando que a arte está em constante estado de metamorfose.

Salles (2008, p. 39) entende que os documentos de processo “São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.”. E que sua materialidade não envolvem limites fronteiriços no sentido de estabelecer uma barreira no processo criativo, mas sim estabelecer um intercâmbio de elementos em sua porosidade. Como destaca Sennet (2013, p. 253), em “[...] Uma fronteira [...] reside à mistura indiscriminada; abriga diferenças, mas é porosa. A fronteira é um limiar ativo.” Onde há constante troca de informações que servirão para subsidiar o trajeto criativo. Desse modo

a relação dialógica que permeia essa situação serve como intermediador entre o criador e a criação, fazendo com que esse relacionamento ganhe proximidade a ponto de borrar a distinção entre a obra em criação e a informação. Tonando-se interatuante, quer dizer, agindo desde uma perspectiva interna em que as propostas geradas por tal estímulo ganham e produzem significados para o criador.

Para a Crítica Genética, o que importa é o processo de criação propriamente dito e não o produto acabado, como afirma Vianna (2005, p. 100):

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido.

A partir desse ponto de vista, com o tema em mente, o percurso dado pelos criadores do espetáculo em questão iniciaram com a uma ampla pesquisa em fontes de informação de origem documental disponíveis na Internet, por ser um recurso de fácil acesso e com um amplo alcance. Dentro dessa conjuntura buscou-se materiais que viessem a sustentar a ideia principal, falar das nádegas numa visão mais ampla, inserida no contexto social/cultural/nacional. Sobre os referidos documentos de processo, Salles (2008, p. 38) afirma ainda que “Pode-se dizer que essa documentação, independentemente de sua materialidade, aponta sempre a necessidade de se fazerem registros”. Nesse caso as pegadas deixadas pelos criadores tiveram, em parte, traços de nossa modernidade, o documento hipertextual que está na rede tecnológica, que para Lévy (1999, p. 27) “[...] é um texto em formato digital, reconfigurável, fluído.” Entretanto, poucos registros do processo foram feitos uma vez que o que importava no momento era a criação.

Nesse sentido, o caminho para encontrar fontes de informação adentrou num universo extremamente amplo com dimensões que poderiam levar a diversos percursos se não houvesse uma linha mestra encontrada na sinopse do livro de Jean Luc-Hennig (1997, [não paginado]) *Breve História das Nádegas*:

Não é fácil falar de nádegas. Uma vez, são disfarçadas, escondidas, reprimidas. Outras vezes, são postas a nu, ostensivamente exibidas, oferecidas ou até vendidas. Para a maior parte das pessoas, representam algo de secreto, são objeto de pudor. Mas, para algumas, constituem objeto de atração, de sedução. [...] Esta obra dá-nos uma visão, breve mas suficientemente ampla, de uma grande multiplicidade de representações das nádegas, ao longo dos tempos: a sua figuração na escultura grega clássica, na pintura florentina e libertina, [...] na publicidade do século XX.

Como um dos criadores da referida obra coreográfica o excerto acima retrata a gênese do processo de criação, pois a partir dessa fonte de informação pôde-se adentrar com para o universo das nádegas. Em que elas ganham, primeiramente, personalidade, as quais envolvem o perceber, o identificar essa região posterior do corpo humano, pouco visualizada e pouco explorada dentro do contexto cênico social. Tal proposta foi feita por Eduardo Severino (2008) ao questionar “Qual seria a personalidade de cada bunda?”. Entretanto, outros tipos de referências participaram desse vir a ser a partir das ideias, de reflexões que se teve acerca de ditas referências. Desse modo se criou imagens, se teve sensações, provocando reverberações no movimento gestual do corpo, ou seja, a bunda ganha outra dimensão, ganha vida. Visto que o foco é ela, é a protagonista, sendo impulsionada pelos quadris. Como referências também se contou com artigos de blogs, músicas personificada em artistas, frases poéticas que foram ganhando sentido ao longo do percurso. Sobre tal fato Salles (2009, p. 127) afirma que:

Nessas diferentes formas de registro são encontradas ideias em estado germinal, reflexões de toda ordem, fotos ou artigos de jornal. É claro que esta lista é praticamente infinita: cada artista em cada processo poderá fornecer um item. [...] São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível no momento.

De acordo com a autora pode-se dizer que autenticidade de cada artista está em suas escolhas no momento de criação, visto que cada um pode proceder de modo diferente. Com isso, após a imersão das informações recebidas, o desenrolar do processo criativo da primeira versão (2008) iniciou com um duo masculino, referenciando a beleza e ao vigor das esculturas

gregas em corpos brasileiros (Figura 6), híbridos, com toda a carga sócio cultural, com suas brasilidades.

Figura 6
Duo



Fonte: Luciana Mena Barreto (2008, [não paginado])

A construção de significados poéticos se deu também com pequenas frases e poemas, encontradas, por exemplo, no poema *A bunda que engraçada* de Carlos Drummond de Andrade (2002) retrata bem a abundância de imagens e sensações sugeridas pela sua composição poética:

A bunda, que engraçada/Está sempre sorrindo, nunca é trágica/Não lhe importa o que vai/pela frente do corpo. A bunda basta-se/Existe algo mais? Talvez os seios/Ora — murmura a bunda — esses garotos/ainda lhes falta muito que estudar/A bunda são duas luas gêmeas/em rotundo meneio. Anda por si/na cadência mimosa, no milagre/de ser duas em uma, plenamente/A bunda se diverte/por conta própria. E ama/Na cama agita-se. Montanhas/avolumam-se, descem. Ondas batendo/numa praia infinita/Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz na carícia de ser e balançar/Esferas harmoniosas sobre o caos. A bunda é a bunda/redunda.

O processo de criação de tal duo transitou entre a masculinidade da escultura grega ao movimento sinuoso que a curvatura que nádegas propõem como se materializou no que Hennig (*apud* RISÉRIO, 2007, p. 253) diz “[...] a bunda é barroca. Sim: a bunda é barroca. Curva e plenitude.” No entanto, para essa materialização deve-se contar com o efêmero do gesto, uma vez que a cada nascimento ele se recria no tempo e no espaço, não se perpetuando nas formas nem na duração do momento. Gilberto Freyre (1984, p. 1) em *Bunda, Paixão Nacional* confere-lhe a “[...] influência africana no andar, como se

dançasse [...]”, dando a ela diversas designações a partir da cultura nordestina. A partir desses pontos foram chamadas para composição do elenco as bailarinas, Mônica Dantas, Dani Boff e Luciana Hoppe para colocarem a personalidade de suas nádegas. Tendo em vista que o tema necessitava diferentes visões acerca dessa região corporal, o que veio a enriquecer o processo criativo, pois outros corpos com outras referências, outros pensamentos. A respeito disso Bia Diamante (2008) diretora relata em texto (Anexo B) do programa do espetáculo (Anexo A) que:

Falar da parte posterior do corpo e em especial da bunda não é fácil. O tema é forte e cheio de ciladas, tipo, bum-bum de biquíni asa-delta. Não era isso que queríamos. Mas também fingir que elas não existem não dá, não é mesmo? [...] Optamos por brincar, recorrer ao imaginário que o grupo foi escolhendo. Carnaval, paquera, brincadeiras infantis, desfile de moda e dançar. Dançar coreografando para ela, a nossa bunda.

Assim, a construção da obra coreográfica se deu também em cima do imaginário coletivo que possuía relação com a temática, o qual não se tem registros devido ao fato de lidar com a história oral que veio fazer parte da receita¹¹ e preencher a composição das cenas. Como as histórias sobre as danças de Carnaval (Figura 7), os flertes, as brincadeiras de criança em que se dava tapas na bunda, os desfiles de moda em que se ironiza a sinuosidade das modelos. Tais fontes de informação encontram-se em outro plano, no plano da informalidade em que a partir da sabedoria popular se cria situações coreográficas. Isso condiz com o que afirma Risério (2007) ao dizer que alegria mestiça do brasileiro está presente em algumas manifestações mais originais, e tem a origem negro africana. Desde esse ponto de vista deve-se olhar para a diversidade cultural brasileira onde os cidadãos são formados por heranças genéticas diversificadas, onde a cultura negro africana ganha destaque, pois o dito termo, bunda, possui origem a tribo africana banta, assim como muitos outros.

¹¹Instruir através de metáforas: a receita de Poulet à la d'Albufera de Madame Benshaw. In: SENNET, Richard. **O artifice**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

Figura 7
Carnaval



Fonte: Luciana Mena Barreto (2008, [não paginado])

O registro sonoro destacado Salles (2008) como parte da germinação do processo criativo foi realizado em cima de investigações, experimentos, tentativas, erros e acertos, pois busquei, com opiniões dos demais, músicas que realçassem as cenas, uma vez que elas deveriam condizer com o que estava sendo proposto para dar frescor a cada movimento coreográfico. Dentro dessa perspectiva elas obedeceram critérios no sentido de sua representatividade, mostrando o retrato da brasilidade em diferentes épocas. Encontrada a canção tema do espetáculo, *Não me diga adeus* de Aracy de Almeida (1947), foram trabalhados com seus ritmos e o descompasso dos movimentos para que estivessem sincronizados pela atmosfera da cena e não simplesmente pelo seu compasso. Essa cena se refere ao duo em que foi discutida a relação de ambiguidade de duas figuras masculinas de costas, para onde estaria o público, com suas nádegas expostas. Certamente essa relação corrobora com o que Sennet (2013, p. 291) comenta, “O bom artífice entende a importância do esboço – vale dizer, não saber exatamente o que vem pela frente ao começar. [...]. O esboço informal é um procedimento de trabalho para prevenir o fechamento prematuro de um ciclo.” Quando se iniciou a montagem dessa coreografia não sabíamos muito bem onde nos levaria, quer dizer, qual seria seu desenrolar.

O processo criativo das outras cenas contou com a participação das três bailarinas intérpretes criadoras mencionadas anteriormente. Dentre as

referências obtidas ao longo do percurso, em que uma leva a outra, foi criado um personagem para transitar entre as cenas, personificado na figura do diabo com todas suas representações. Pode-se dizer que esse personagem tinha um aspecto mágico, visto que possuía uma máscara que o caracterizava como tal. Essa referência metafórica se deu devido a histórias a respeito das bruxas e o diabo, que para espantá-lo, mostravam a bunda para ele, uma vez que seu medo era vê-las. A frase que se dizia para expulsá-lo da cena era: “Acreditava-se antigamente que o diabo não tinha bunda: era sua fraqueza.”, sendo que o último trecho era repetido várias vezes. No entanto, entra a próxima música, *Melô do pipiri* de Gretchen (1981), com a qual os dançarinos giram em torno de si mesmos e saem num desfile sinuoso, onde as figuras femininas e masculinas desfilam numa espécie de competição.

Toda essa questão envolve as representações que as nádegas assumiram ao longo da história no imaginário social, uma vez que a figura do diabo é sinal de coisas perversas, as nádegas podem ter conotações depreciativas e a música é como que se envolvesse esse universo traseiro. Para a cena seguinte foi proposto aos integrantes que explorassem as possibilidades motoras dessa região lombar e cada um encontrasse a dança de sua bunda em solos de curta duração para se encaminhar para o final. Alguns bailarinos a colocam em uma moldura, como se estivessem em uma parede. Moldura representativa, pois o espaço cênico proporcionava essa possibilidade de emoldurá-las em pequenas janelas de uma antiga cabine de som nos fundos do “palco”. Foi um processo de descobertas, pois todos os sentidos estavam abertos ao inusitado e emoldurar as nádegas era o que precisava para dar um fechamento. A mim (autor desde trabalho) tocou improvisar com ela, a bunda, enquanto a luz ia declinando. Nisso Sennet (2013, p. 264) destaca que a “[...] improvisação envolve habilidades que podem ser desenvolvidas e aperfeiçoadas.”, pois a cada vez que improvisava era diferente, seja no processo, seja no palco. Salles (2009, p. 136) considera que “O artista conhece nesse momento, o que deseja e necessita.” Nesse sentido o referido autor afirma também que: “O bom artifice aprende a identificar quando é o momento de parar. Persistir no trabalho pode levar a degradação.” (SENNET, 2013, p. 292).

Um fato importante a se destacar é que ao longo do processo criativo os bailarinos lidaram com a questão de estar com a bunda ora despida, ora coberta, uma vez que a proposta do trabalho era repensar seu status social, valorizá-la, homenageá-la, e fazer com que se tivesse outro olhar sobre ela. No entanto, o processo de criação para a segunda versão aconteceu num intervalo de dois anos, janeiro de 2010, e a fonte de informação fundamental foi a gravação do trabalho em vídeo. Desse modo o trabalho foi revisto com intuito de rememorar as frases coreográficas no corpo. Em função do elenco ter se dissipado e da necessidade em retomá-lo para futuras apresentações, o grupo, repensou, a partir da gênese da criação da obra, o duo masculino. A esse respeito Salles (2009, p. 146) ressalta:

No momento de construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, contradizem a novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado.

Nesse sentido as alterações feitas no processo de remontagem foram em direção ao que estava em excesso na primeira versão, sem perder a essência do trabalho, isto é, há elementos estéticos/estruturais que nem sempre são mudados. Com isso algumas cenas foram cortadas e a reconstrução ou preenchimento das mesmas se deram de maneira mais objetiva. Nesse momento o investimento coreográfico foi para o movimento dos quadris. Conseqüentemente fez com que as nádegas ganhassem destaque, uma vez que se pensava desde o primeiro momento a utilização desse conjunto corpóreo, o qual tinha por finalidade, potencializar o contexto coreográfico. Quando surgiu o motivo para um solo que envolvia passos de samba, “mas como sambar sem cair no conhecido?”, me perguntava.

Figura 8
Deslocamento



Fonte: Roberto Garrido (2010, [não paginado])

Efetivamente foi um processo de redescoberta dessa dança. Dessa vez tal dueto ganhou mais intensidade, já que éramos duas pessoas. Uma das frases utilizadas nesse processo era “deixar o quadril nos surpreender”, pois não se fixou uma sequência, mas sim um trajeto a ser percorrido. Parecia-nos que o trabalho precisava se reencontrar novamente na sua plenitude, em outras palavras, trabalhar em cima do que já havia sido feito e reaproveitar a vivências experimentadas na fase anterior. É uma habilidade artesanal, que de acordo com Sennet (2008, p. 269), “[...] é o desejo do artífice fazer um bom trabalho [que] está nas capacidades necessárias para isto.” Fatos que somente se consegue a partir da prática, da repetição, da experiência, da vivência no corpo.

O trabalho, nesse ponto, encaminhava-se para o momento apoteótico, *A batucada fantástica* (1963), música com uma cadência rítmica digna de uma escola de samba, em que a bunda brinda sua plenitude com a proposta das nuances musicais que foram utilizadas. Sobre o processo de remontagem, Salles (2009) comenta que como se trata de um processo contínuo, é passível de variações imanentemente, sendo a precisão impraticável, e mantendo a

ideia do inacabado, no sentido de que as mudanças são inevitáveis, por estar “[...] refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo.” (SALLES, 2009, p. 135).

Os documentos de processo utilizados para a terceira versão com estreia em outubro de 2010, além do material em vídeo, incluíram informações sobre a obra mesma, ou seja, crítica especializada (Anexo C), matérias de jornais e blogs jornalísticos a fim de ver e reafirmar a posição da bunda dentro do contexto referido e do imaginário social. Também foram adicionadas informações que nós mesmos fornecíamos, a partir das referências anteriores, e das novas integrantes da peça. A obra ficou em cartaz por três finais de semana no mês de sua estreia e na etapa seguinte, nos meses de março e abril de 2011, passou a ser apresentada em dois finais de semana. Primeiramente, foi chamada para compor o elenco dessa montagem Mônica Dantas, que já havia participado da primeira versão. No entanto, o diretor sugeriu que a obra contasse com intervenções de intérpretes convidadas a investigar a dança de suas bundas para cada final de semana. Na temporada de outubro de 2010 elas foram: Viviane Gawazee, Cibele Sastre, Luiza Moraes e Luciana Hoppe e na do seguinte ano foram: Viviane Gawazee, Renata de Lélis e Luciana Hoppe.

Dentro desse contexto processual, o universo traseiro teve múltiplas personalidades, em que não havia uma unificação de interpretações e de possibilidades motoras, uma vez que cada intérprete ia desvendando sua dança. Havia um mapa mental de toda a cena coreográfica, um desenho, as posições espaciais, as trajetórias de cada ação, a fim de deixar tudo equilibrado cenicamente. Contudo, como Sennet (2013, p. 295) declara: “Sua trajetória [...] estava bem traçada no tempo, as etapas de seu progresso claramente demarcadas, ainda que o trabalho em si mesmo fosse inexato.” O processo de construção dessa nova cena se deu como base nesse desenho espacial em que cada interventora era estimulada a desenhar o espaço com suas nádegas dentro de um trajeto definido. Primeiramente, foram empregadas trajetórias em linha reta, para depois ganhar sinuosidade na forma espacialmente de um oito e no próprio movimento corpóreo. Essa opção vem a corroborar com as ideias do autor referido quando diz: “O artesanato expressa

um grande paradoxo, na medida em uma atividade altamente refinada e complexa surge em atos mentais simples como a especificação de fatos [...]. (SENNET, 2013, p. 299). A partir dessa premissa, a dança compartilha o mesmo pensamento do autor, são os gestos, movimentos, pensamentos e ideias, transformando-se em formas representativas do comportamento humano, um comportamento digno de todos os artesãos dessa arte.

A última remontagem no período proposto para esse estudo da obra foi no ano de 2013. Depois disso ela veio a fazer parte de um projeto maior, unindo-se a outra obra que tratava de temas similares. Reiteram-se para esse processo as palavras de Salles (2009) ao comentar que o ato de refazer é uma possível obra, a partir do momento em que se visita lugares já visitados anteriormente, porém com olhar mais aguçado. Conforme a autora: “Novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive formas do próprio artista.” (SALLES, 2009, p. 116). Este é um ponto do processo o qual estabelece uma relação de amadurecimento, considerando a impermanência do gesto em movimento, que é passível de mutações, transformações, metamorfoses. Nesse momento processual estavam presentes os três criadores intérpretes da primeira versão: Eduardo Severino, Mônica Dantas e Luciano Tavares. No entanto, algumas cenas do espetáculo já existentes, foram criadas a partir da gênese criativa em que os recursos informacionais para construção cênica foram constituídos de imagens criadas a partir das referências frasais mencionadas anteriormente. Assim o ciclo fica aberto a novas possibilidades, posto que o momento criativo é sempre mutável.

3 CARTOGRAFIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O espetáculo *Bundaflor, Bundamor* faz parte de uma trilogia que trata de questões de gênero e sexualidade do repertório coreográfico da Eduardo Severino Cia de Dança. A referida trilogia iniciou com a obra *In/compatível?*, estreada em 2005, logo *Bundaflor, Bundamor* em 2008 e após *Tempostepegoquedelicia* em 2012. O processo de criação desse objeto de estudo, surgiu a partir de elementos que foram aflorando no decorrer da montagem anterior e vieram a se manifestar num passado não distante, a criação da obra em questão. No transcorrer desse percurso para criá-la passamos a examinar com atenção questões sociais, corporais, estéticas e filosóficas intrínsecas a temática do espetáculo proposto. E dentro delas foram analisados os estereótipos corporais em relação ao próprio corpo e ao corpo alheio, desse corpo híbrido, brasileiro, levando-nos a pensar sobre a região corporal em destaque neste trabalho, que, por sua vez, ainda na atualidade é fruto de inúmeros clichês da sociedade moderna: a bunda. “E por que não tirá-la dessa posição de pudores e pasteurização para sim reverenciá-la, tornando-a digna de respeito e valorização?”, pensávamos e discutíamos seu papel na sociedade e nos meios onde sua imagem era ou não era veiculada.

Desse modo, em princípios de 2008, iniciamos a pesquisa em fontes de informação para encontrar referências acerca das nádegas. Durante esse processo, os encontros aconteciam diariamente. Tais fontes, primeiramente, circularam em torno de recursos informacionais disponíveis na internet e das fontes de informação em formato sonoro, personificando-se também na personalidade do cantante. Estávamos em busca de um nome para a peça quando encontramos o artigo de Gilberto Freyre (1984, p. 1), *Bunda, Paixão Nacional* em que expunha várias designações dadas pelos brasileiros para falar de uma mesma parte do corpo como, “[...] bagageiro, balaio, banjo, bomba, bubu, além dos tradicionais rabo, traseiro, popô, rabricó, bumbum, tralalá e outros.”. Numa mistura real, poética e estética, sem perder o sufixo e prefixo da palavra, encontramos o que queríamos, expressar no título do trabalho o que a obra representa como um todo: forma, suavidade, poesia e

uma crítica bem humorada desse universo posterior do corpo humano, não só como massa corpórea, mas também como símbolo de uma cultura mestiça.

A pesquisa musical, feita por mim, inicialmente, ficou em torno de canções populares brasileiras que marcaram uma época, o interesse era que elas trouxessem sua carga histórica/simbólica e que fizessem daqueles anos “dourados” se tornassem sinônimo de *glamour* no presente. Para tanto, ela precisava englobar o que a cena gestual coreográfica queria expressar nos corpos dos bailarinos, pois a letra da música, a melodia e o cantor completariam o sentido proposto, uma vez que se estabeleceria uma relação de reciprocidade, em que um elemento contribui com o outro. Para isso verifiquei álbuns, em formato *Compact Disc* (CD), de alguns cantores como, Clara Nunes, Cartola e Aracy de Almeida com o intuito de aproximar a música da dança e criar uma atmosfera simbólica, fazendo com que ganhassem vigor insinuativo/provocativo/contemplativo.

Concomitantemente a esse processo a criação coreográfica dava seus primeiros passos com a montagem do dueto masculino. Iniciava-se então, a gênese do processo criativo em que um turbilhão de informações e ideias fazia parte do processo de criação. Nesse momento foram experimentadas canções de Clara Nunes (1943-1983), como o *Mar serenou*, *O canto da areia*, *Morena de angola* e *Deusa dos orixás*, as quais foram descartadas por possuírem um acento musical que empregava, em demasia, as características da própria cantora, o que não condizia com nossa proposta dita anteriormente. No caso de Candeia (1935-1978), o fato foi semelhante, as canções experimentadas foram: *Em memória de Candeia*, *Vai pro lado de lá*, *Sou mais samba*, *Samba da Antiga* e *Partido Alto*, suas canções possuíam uma forte marcação para a cena em construção. Já na canção *Não me diga adeus* de Aracy de Almeida (1914-1988), que foi utilizada no formato MP3, supriu nossas expectativas do momento, uma vez que seu timbre de voz, seu ritmo, sua melodia possuíam uma neutralidade que a distanciava das experiências anteriores.

Ali encontramos as características almejadas por nós, visto que a composição musical nos transportava para uma época longínqua com ares de samba cantado em épocas de rádio vitrolas. A descoberta por essa canção fez

com que usássemos sua repetição quatro vezes. Sobre esse fato Sennet (2013, p. 49), explica que: “À medida que se expande a capacitação, a capacidade de sustentar a repetição aumenta.” Com relação a isso, o material coreográfico, após vários ensaios e experimentações, estava tão imbricado em nossos corpos que sentimos a necessidade de repeti-la até o momento de saber parar, ou seja, completar o sentido da proposta.

No fragmento referido foram usadas referências do livro *A Breve História das Nádegas* de Jean-Luc Hennig (1997), quando o autor comenta sobre as esculturas gregas, as personalidades, os pudores, uma vez que o simples ato de mostrar a bunda é em si um ato transgressor. Tiramos proveito de nossas figuras masculinas para criar uma sequência de movimentos que remetesse as formas de tais esculturas, dentro desse universo *derrière*¹² em que as nádegas ficavam expostas durante um tempo considerável da performance. Foram utilizadas também referências de *Bunda, Paixão Nacional* de Gilberto Freyre (1984) e Risério (2007) em que usam traços da hereditariedade genética da raça negra com sua massa carnal rebolante e suas curvas extravagantes. Essas fontes de informação fizeram do corpo e do pensamento, depósito de experimentos e ideias, contribuindo para criação de novas possibilidades, novos desafios, novos avanços, posto que, com isso, o imaginário tornava-se cada vez mais preciso, dentro da imprecisão. Assim como ressalta Katz (1994, p. 58), “[...] é da qualidade do movimento morrer a cada vez que renasce.”, considerando que a dança é passível de mutações.

Com essa sucessão de acontecimentos, em que um elemento surge para aumentar o potencial criativo, encontramos durante esse percurso, no livro de Jean-Luc Hennig (1997), a síntese para a criação do dueto. Nele o autor coloca a multiplicidade de representações que a bunda assumiu no decorrer dos tempos, seja como objeto que não deve ser revelado, seja nas formas emolduradas das esculturas gregas, seja na pintura, seja na publicidade.

¹²Prep. Atrás de, detrás de, por trás de, na parte posterior de [...] Adj. Atrás, por detrás [...] DOMINGOS, Azevedo de. **Grande dicionário: francês/português**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984. p. 505-506.

Dentro desse contexto, as nádegas sempre tiveram uma relação com o ambiente social no sentido de se mostrar ou não aparente, ser ou não ser veneradas, ser ou não ser objeto de sedução, ser ou ser não alvo de críticas e exposição. A partir dessas questões retiramos as formas para a composição gestual coreográfica que formularam a construção de cada passo do referido dueto. Assim, a masculinidade, virilidade, sinuosidade e brasilidade ganharam a representatividade em nossos corpos, pois esse duo transitou pela plasticidade que tais elementos humanos representam no mundo real.

À medida que o processo de criação se desenvolvia encontrávamos fontes de informação que legitimava nosso processo criativo, nesse caso foi o poema de Carlos Drummond de Andrade (2002), *A bunda que engraçada* que retratou o sentido poético do movimento traseiro. Esse desenrolar forneceu um sentido a mais para construção, no momento em que a bunda é tratada, no poema de forma alegre e descontraída, ao mesmo tempo que, reverenciada nos versos do poeta, dando sua devida importância na constituição do corpo humano. Tornando-a presente e fazendo com que fosse percebida, sentida como parte do corpo e não esquecida, rejeitada.

Após a “formulação” do duo chamamos para assistir e comentar um ensaio, as artistas da cena local, Mônica Dantas, Luciana Paludo e Bia Diamante. A partir de seus comentários e sugestões, tendo como ponto de vista a representação da bunda na cena apresentada e no contexto social, pudemos ampliar a “[...] rede de criação como um possível meio para desestabilização das certezas. O que estava em jogo era o questionamento de matrizes codificadas, a partir da disponibilidade para ouvir e se alimentar do outro.”. (SALLES, 2008, p. 87). Esse fato foi o estopim para abrir a rede de criação compartilhada com o convite das bailarinas-criadoras Dani Boff, Luciana Hoppe e Mônica Dantas e como uma das pessoas para dirigir o que se tornou a obra completa, Bia Diamante. Com a presença dessas novas integrantes e com o olhar de fora da cena o processo criativo ganhou conteúdo corpóreo no sentido de suas colaborações acerca de suas visões sobre as nádegas, posto que, trouxeram importantes referências sobre essa região corporal.

As cenas em construção se estabeleceram desde as fontes de informação pesquisadas inicialmente, além de histórias orais trazidas pelos intérpretes-criadores. Referente a isso Salles (2008) comenta que o interesse do crítico genético é saber com profundidade das obras em construção, visto que o pesquisador pode entrar no seu íntimo, e, como eu estava dentro de todo processo, vivenciei na pele a busca pelas escolhas poéticas e estéticas do trabalho. Quer dizer, as opções por determinadas ações, gestos e movimentos eram discutidos entre todos, até o momento de ser analisados e filtrados pelos diretores.

Por outro lado, a criação do personagem que fazia a costura de uma cena para outra, que se configurou na figura do diabo, se deu devido às histórias existentes em um blog de lendas sobre bruxas e o diabo, que não está mais no ar, resultando na perda de seus registros. Nesse blog constava, entre outras coisas, que o grande medo do diabo era que as bruxas lhe mostrassem a bunda, pois ele não a tinha, foco da cena posterior. A partir dessas informações com o intuito de caracterizá-lo e deixá-lo com uma figura marcante, foi pensada e elaborada uma máscara para tal personagem durante o processo de criação.

A intensão era que o diabo tivesse a imagem da perversão, daquela criatura perturbadora, do incômodo, para isso seu personagem foi construído com base em todas as representações existentes sobre ele. No entanto, os ensaios funcionaram como um grande laboratório, uma vez que se buscava fugir da caricatura e sim uma figura real e provocativa. No decorrer de todo o processo buscamos não representar um personagem que estivesse fora de nós mesmos.

Ao considerar a internet como um lugar onde as fontes de informação estivessem disponíveis, esperava que sempre que quisesse recuperar a informação que havia em dito blog estariam disponíveis, assim como se espera informações que oferecem livre acesso. Porém, devido à volatilidade dessas informações dispersas na rede não considere sua credibilidade, confiabilidade, responsabilidade, durabilidade, permanência e critérios mais específicos descritos por Tomaél *et. al.* (2001) que existem para avaliar fontes de

informação à Internet. A autora também afirma que para as informações de livre acesso na internet, tenham confiança e credibilidade “[...] será necessário criar formas de determinar a precisão e a confiabilidade dos resultados.” (*Ibid.*, 2001, p. 6). No entanto, esse fato não interferiu no processo de criação da obra e, tampouco, na qualidade da mesma, visto que a arte de criar, independe de critérios rígidos para se fazer e se considerar produto artístico, pois é fruto da criatividade e do poder transformador de situações e elementos num dado contexto. Com isso ela se resignifica a cada momento criador, uma vez que ela possui autenticidade criativa, quer dizer, não necessita de postulados instrutivos no método de coleta de dados para criação, mas sim de fontes inspiradoras que levam a construção de um produto final.

A atmosfera criada para iniciar a obra era composta com os cinco bailarinos-criadores, em que tudo que se fazia girava em torno da dessa região traseira, a bunda. O processo de criação dessa cena iniciou com espírito de competição, baseada em ações, onde eu e Dani segurávamos cada um com uma banana, de costas para o público, e Eduardo e Mônica numa diagonal de frente para nós. Fazíamos agachamentos ritmados no silêncio, “a deixa¹³” para começar a corrida era que o público entrasse, mas como estávamos no processo de criação, o sentimento de começar, nos era dado pela figura do diabo e dos pelos próprios corpos, até que dito personagem entrava e silvava o apito para que a competição começasse. O jogo consistia em corrermos sentados de bunda, no fundo do palco, em direção ao seu lado oposto, quem chegasse primeiro, lançava a banana para o colega que torcia pela vitória do outro. A ação de correr sentados envolvia outra maneira de posicionar o tronco, os movimentos dos braços e dos quadris faziam com que ganhássemos desenvoltura e agilidade na corrida. Enquanto um corria o outro torcia freneticamente com movimentos fragmentados¹⁴ que remetiam as torcidas de revezamento 4X100, nesse caso competição era entre homens e mulheres e

¹³Termo usado nas artes cênicas para designar o momento certo de entrar na próxima cena. (nota do autor).

¹⁴A esse respeito, diz-se do movimento que não tem continuidade, mas dentro da continuidade, que é feito em partes, em forma codificada e que expressa tensão muscular e sensorial. (nota do autor).

após esse embate as vitoriosas comiam a banana e saíam em um desfile. Como Dani sempre ganhava a corrida ficou estipulado que as mulheres seriam vencedoras, o que acabou influenciando o desenvolvimento do que viria após.

A construção da próxima cena foi com base na história oral trazida pelos criadores-intérpretes em torno dos Carnavais das décadas passadas. Dentro disso surgiram questões como: “Que tipo de comportamento se tinha naquela época?”; “Que tipo de roupas usavam?”; “Como era constituído os bailes de Carnaval?”; “Qual poderia ser uma característica marcante dessa festa?”. O flerte foi uma resposta, pois se experimentou a relação de troca de olhares, que por sua vez, provocava a troca da postura corporal, conseqüentemente na musculatura da face e do corpo, gerando certa tensão na atmosfera cênica. Cada dupla deveria estar em oposição espacial para que o equilíbrio da cena se estabelecesse, era como se fôssemos conduzidos por imãs onde a energia de atração e reação estavam presentes.

Tais questões desenvolveram os movimentos gestuais que constituíram nosso “baile de carnaval”, uma vez que, o par feminino, em fila, alternando os passos em uma caminhada frontal movimentava seus quadris e braços, acabou nos impregnando pelo seu balançar. Saímos numa sequência onde os dedos indicadores apontados para cima, comandavam os movimentos dos braços, e formavam desenhos no espaço cênico e no espaço do corpo. O interessante desse trecho era que dependia do jogo cênico entre nós, da troca de energia, do entendimento dos tempos de cada ação, pois se deixássemos passar o momento, não aconteceria. Assim como se errássemos um passo, um movimento de braço, tudo era repetido novamente, fato que ocasionalmente acontecia, pois dependia também, de nossa sintonia um com o outro. Houve momentos em que os ensaios não ocorriam bem, visto que nem todos estavam em uma mesma vibração de energia, o que acarretava na repetição da cena, até que encontrássemos o ponto certo.

Sennet (2013) comenta que a manufatura da arte está na capacidade de fazer bem as coisas, sendo que o trabalho benfeito é uma questão das habilidades artesanais, onde a repetição faz parte do treinamento prático do artífice. Nesse ínterim, o processo de criação transfigurava-se em uma

sequência de acontecimentos, de movimentos, de gestos e de situações, na medida em que algumas ações substituíam outras, numa cadeia sincrônica, rítmica. A proposta nesse momento era simplesmente seguir o colega que estava em nossa frente, quer dizer, seguir o fluxo da coreografia, dançar. Mostrar nossa alegria mestiça nessa manifestação popular de forma sutil, pois por se tratar de uma peça de dança, optamos por não repetir os chavões de representação sobre dita festa. Influenciados pela batida rítmica dos passos, propus usarmos a introdução editada da música de Betty Carter (1965), *Open the door*, para que ficasse somente a pulsação da mesma. Assim, o carnaval proposto ganhava uma dimensão extra convencional, onde suas características marcantes apareceram pela cadência de passos laterais com o rebolar dos quadris e dos dedos indicadores direcionados para cima. As escolhas feitas até aquele momento começavam a construir a estética e a poética do espetáculo, na medida em que delineava a forma e o conteúdo da peça, pois cada informação que se tinha e recebia era processada e filtrada.

Algumas informações que contribuíram no processo de criação foram oriundas da História Oral, histórias que não estão registradas, mas sim, histórias contadas por gerações, registradas na memória coletiva, que se perpetuaram no tempo, integradas à sabedoria popular. Contudo, a verossimilhança dessas histórias faz delas fontes de informação pouco usuais dentro dos formatos tradicionais das Ciências da Informação, visto que sua origem vem da maneira como a história era contada para geração seguinte. Sendo estas, passíveis de transformações a cada vez que eram contadas.

Dentro desse contexto, retornamos a gênese do processo de criação, o duo masculino, que iniciou a montagem da obra, um dos momentos de ápice do que viria a ser o espetáculo, ou seja, o momento em que despíamos as bundas, pois até então, elas estavam cobertas. Desde o princípio, os ensaios aconteciam com uma roupa que desse a ideia do figurino final, pois este foi composto a partir de referências de uma época longínqua, isto é, de “outros carnavais”, principalmente no que tocava ao figurino feminino. Nessas

circunstâncias, entravam as figuras das *Pin Ups*¹⁵ para as vestimentas das mulheres, onde a imagem que passavam, constituíram o processo de criação de dito figurino no imaginário feminino. Uma vez que tais figuras esbanjavam, sensualidade e beleza, que de certa forma, tendiam a remeter ao seu traseiro, bem torneado, sem perder a delicadeza natural do gênero.

Tais elementos formavam o sinônimo de um dado padrão de perfeição do corpo humano, onde estavam subentendido todas as qualidades de beleza que ele deveria ter, válido tanto para as figuras femininas como para as masculinas. Por outro lado, estas verdades eram questionadas, fazendo com que realmente percebêssemos o significado dessa região corporal em nós mesmos, nos outros e qual representação que tínhamos dela, a bunda, nesse contexto social/cultural. O processo de criação para as vestimentas masculinas, ao oposto das femininas, ficou em torno da simplicidade e sobriedade, onde o essencial era que as partes dos corpos ficassem visíveis e tivessem destaque. As mulheres vestiriam roupas estampadas de praia, que desse a sensação de leveza e que caracterizasse os anos 50, sugestionando as *Pin Ups* e os homens camiseta Polo e bermudas de *Cotton* com cores neutras.

O cenário foi se compondo à medida que as cenas eram construídas, uma vez que as soluções cênicas precisavam de resultados concretos, a fim de preencher o palco, não pela simples ideia de preenchimento, mas sim, por uma questão de funcionalidade para cada ação. Sendo assim, começamos a utilizar nos ensaios duas poltronas que ficariam no fundo do palco, um abajur, dois praticáveis e como elementos cênicos, dois torsos de manequins femininos, dois pares de sapato de salto alto e um repolho. E, sobretudo, o local dos ensaios, a Sala 209 da Usina do Gasômetro de Porto Alegre, espaço para o qual a peça foi criada, onde não havia necessidade dos recursos de um palco

¹⁵[...] proveniente da década de cinquenta, trás a tona o espetáculo burlesco [...]. Participa-se que o burlesco é a arte ancestral do *strip-tease* [...]. As *Pin Ups* foram figuras ilustrativas de calendário, seja em linguagem visual-gráfica por desenhos pintados ou por fotografias tiradas de cantoras e atrizes famosas entre os anos 40 e 50. MURAKAMI, Saori Adriana. **Olhares sobre os modos e modas da aparência: o metamorfosear do espetáculo**, 2011. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32971>>. Acesso em: 10 set. 2014.

italiano¹⁶, já que o lugar em si, era um cenário. Seu espaço amplo e sua informalidade resultaram num ambiente de aspecto artesanal, em que as coisas eram feitas “manualmente”, como diria Sennet (2013, p. 169), onde as “[...] mãos adquirem um alto grau de capacitação.” Nesse sentido, se refere à arte que se faz arte por ela mesma, não necessitando de estruturas mirabolantes para ser arte, mas sim, reaproveitando o que o espaço tinha a oferecer. No caso, o fundo de cena contava com quatro janelinhas de vidro, de uma antiga cabine técnica, as quais possuíam formato de moldura, que utilizamos três para o “final” da criação. Tais elementos tiveram sua funcionalidade no transcorrer de cada ação do processo de criação.

Com o fundo de cena armado, era preciso criar uma situação de suspensão na atmosfera cênica antes de começar o dueto, para isso, os diretores propuseram um jogo cênico de extensão do tempo no espaço com as nádegas despidas, ou seja, estávamos os quatro de costas para onde o público estaria. Para Eduardo e eu era para que ficássemos de dorsos nus, assim nossas figuras ficariam com menos informação nos corpos, pois o foco nesse momento era o traseiro. A situação consistia em estender em que o tempo musical, dando a ideia do tempo parado, com a repetição da canção *Não me diga adeus* de Aracy de Almeida. O detalhe dessa canção, naquele momento, era que ela repetia duas vezes, uma no início e outra no final, pois se trabalhou na edição de seu acorde¹⁷ ritmado, entre dois momentos musicais, isto é, entre o começo e o final da música.

O tempo da canção tocada foi calculado em 2 minutos e 43 segundos, a edição 3 minutos e 11 segundos, totalizando 8 minutos e 37 segundos somente do duo. Em contrapartida, essa espécie de introdução para o dueto, criou

¹⁶Na Itália, no século XVI [...] a introdução de máquinas para o movimento dos painéis, no sentido de proporcionar rápidas trocas na ambientação cenográfica a questão da visibilidade destes aparatos pela audiência gerou a necessidade da criação de anteparos compostos de telas e cortinas, que passaram a emoldurar a cena. [...] Estas novas ideias resultado da inovação tecnológica do teatro romano clássico [...] representam as bases de uma conformação de palco-plateia, que acabariam por constituir o palco italiano [...]. DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral**: resultado edificado da relação palco-plateia. 2001. 244 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)- Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1831>>. Acesso em: 21 out. 2014. p. 134-136.

¹⁷Compasso de tempo musical introdutório de músicas. (nota do autor).

situações cênicas gestuais que provocou nosso posicionamento equidistante no espaço, os homens de costas para as mulheres posicionadas frontalmente para nós. Logo, Eduardo e eu dávamos as costas para a plateia e em seguida elas, gerando o momento poético/contemplativo. A proposta foi fazermos movimentos com a cabeça em direção a frente do palco durante a primeira vez, que a canção tocasse inteira, conseqüentemente o tronco se movia, alterando o estado do corpo com o balançar dos quadris, eventualmente. Após esse jogo de cena iniciávamos o duo descrito anteriormente com as nádegas descobertas.

As ações que Dani e Mônica faziam durante a movimentação do par masculino relacionavam-se com a cena, pois as duas, sentadas nas poltronas, criavam gestos curiosos que poderiam ser entendidos como insinuantes e provocativos com o tronco, a cabeça, as pernas e olhares. Entretanto, o motivo criado para o que viria a seguir foi o desejo pelo corpo perfeito, plastificado, que fez delas se moldarem nos dorsos de manequins para iniciarem um desfile sinuoso que remetesse aos padrões de beleza da atualidade. Logo contagiaram a dupla para saírem a desfilarem com um aparato fundamental para esse tipo de caminhada, o salto alto. As fontes de informação nesse processo foram de caráter biográfico, ou seja, a personalidade pública das pessoas, como: Gisele Bündchen e Naomi Campbell, porém com certa ironia nos modos de desfilarem. Tal caráter das fontes de informação, também foi pensado na composição da trilha musical, uma vez que, tais figuras se tornaram tão conhecidas por seu estilo de vida e pelos produtos vinculados a elas que dispensou comentários além do que elas representavam.

A transição do desfile para a composição do próximo segmento coreográfico se deu quando Eduardo evocava a figura do diabo, para que este entrasse na cena, dizendo: “Acreditava-se, antigamente, que o diabo não tinha bunda, era sua fraqueza”. Andávamos em círculos lentamente, sendo que, posteriormente, a caminhada acelerava. Com olhares e voz de desconfiança, repetíamos a palavra “fraqueza” em diversas variações de voz até que chegava o momento de surto. Sobre esse ponto há similaridades com que Sennet (2013, p. 271) comenta: “Reescrever sucessivas vezes a mesma frase para

chegar ao ritmo ou ao poder de evocação certo, exige uma certa dose de energia.”. Exatamente que a cena exigia. Entretanto, o diabo continuava em cena para olhar sua fragilidade exposta, quando iniciávamos o trecho coreográfico em torno do registro sonoro *Melô do piripiri* de Gretchen (1981) cantada em francês, no formato MP3 gravado em CD. Não obstante, durante o processo de escolha pela canção que se enquadraria melhor à cena em construção experimentamos *Freak Le Boom Boom* da mesma cantora cantada em inglês.

A escolha pela primeira ficou pela irreverência de situações que poderiam ser criadas com o, estilo, o ritmo, a melodia, o idioma em que foi cantada e o timbre de sua voz, uma vez que a cantora se tornou referência como a rainha do rebolado. Após todos esses elementos, a coreografia se desenvolveu em torno de movimentos sincronizados, isto é, todos repetindo o mesmo movimento ao mesmo tempo, usufruindo dos clichês críticos que a música permitia, tornando-a produto de requinte ao usá-la numa coreografia de dança contemporânea. Onde sugestionávamos, ironicamente, passos de dança bastante usuais dentro daquele imaginário vulgar.

O imaginário criativo nos fez conceber a próxima cena onde o diabo era inebriado por nossas simulações de flatulências, pois ele era rodeado por nós e, em uma variação, modalidade e dessincronia de sons, ele era “bombardeado”, até que se rendia e saía rastejando para o fundo palco. No entanto, a fonte de informação que subsidiou esse trecho foi o discurso verbal dos diretores, ou seja, pessoas fonte, assim como nossas intervenções no processo criativo, visto que cada um contribuiu com a personalidade do seu traseiro. Nisso, posicionados no centro do palco, a ondulação dos quadris tomavam forma e numa espécie de sincronias direcionadas, tornavam-se um caminhar lento e denso. Tal caminhada, que fazíamos de costas para plateia, direcionava-se para o fundo palco aos pares, e o momento certo para quebrar o ritmo era quando se chegava numa linha situada no fundo do palco.

Logo, a caminhada das “vaquinhas” como era conhecida fazia com que deslocássemos, movimentando os quadris lateralmente, até a próxima cena, ao som de *Open the Door* de Betty Carter, retirada do formato CD *Player*. Nesse

caso, à medida que um bailarino quebrava o ritmo da caminhada ondulante, outro fazia um pequeno solo, esse solo resultava no entendimento de cada um sobre a região glútea. Ademais de como dar outro significado a essa região corporal? Quer dizer, como mostrar em gestos e em movimentos as possibilidades motoras que surgiriam dessa porção do corpo? Em seguida, parávamos equidistante num triângulo para depois experimentarmos, despir e vestir as bundas em um deslocamento, ora para as laterais, ora em círculos, friccionando-as com as palmas das mãos. A cadência musical proporcionava o deslocar lento, denso. Nesse momento jogávamos com as direções, que alternavam entre as laterais do palco, frente e trás, mas a posição do nosso corpo estava sempre de costas para a plateia.

Esses momentos que estavam prestes a ser apresentados para o público, são os pontos de interesse da Crítica Genética, visto que a construção, os procedimentos utilizados formam os documentos de processo de dita obra coreográfica que forma os rastros deixados pelos criadores. No andamento da obra, o registro sonoro de Aracy de Almeida faz sua última aparição para frisar um solo rítmico sinuoso, feito por mim em que os movimentos se moldam ao corpo. E numa sucessão de acontecimentos e movimentos, a obra ia dando indícios de seu término, até que se tornassem visíveis em elementos representativos dentro desse contexto: Mônica sentava-se em uma poltrona para comer um repolho (simulando a liberação de flatulências de forma muito tênue); Eduardo e Dani saiam em direção às janelas; eu friccionava meus glúteos parado na frente do palco; os dois primeiros emolduravam sua bundas nas janelas, logo após foi a vez de Mônica e eu me aproximava do fundo da cena, próximo às janelas. O registro musical que nos acompanhou, nesse momento, foi o som da pulsação de um coração, que enquanto as bundas pulsavam nos vidros das janelas na pulsação do coração, e eu as contraía ao pé das janelas. O processo culminou com a poética cena final, a bunda compondo o espaço cênico, enquadrada, emoldurada nas janelas, conforme dizia o poeta, “A bunda é a bunda/redunda” (ANDRADE, 2002, p. 1), ou seja, a bunda homenageada.

Toda composição do espetáculo, ou seja, a criação propriamente dita ocorreu a partir da inspiração baseada nas fontes de informação primeiras, quer dizer: o artigo, a poesia, o livro, as fontes orais, os registros sonoros, onde um fato levava ao outro devido a multiplicidade de informações existentes sobre esse tema em cada uma dessas fontes. A carga informacional que cada fonte de informação fornecia era possível criar cenas, jogos coreográficos, situações cênicas inesgotáveis, dando a possibilidade de metamorfosearem-se, fato existente na dança e nos corpos de quem dança. Porém as escolhas estéticas feitas pelos diretores e bailarinos deram a forma desse produto acabado dentro do inacabado, uma vez que, a cada apresentação é uma nova criação.

3.1 Traços vestigiais do processo de criação

A criação de uma obra de dança contemporânea dificilmente termina quando o percurso se dá por encerrado, pois se trata de uma arte efêmera, passível de metamorfoses no seu desenvolvimento, no processo de amadurecimento enquanto obra como um todo, assim como de seus criadores-intérpretes. Fatos que passam pelos corpos, mentes e pela rede de órgãos dos sentidos, devido a um contexto social que permeia nossos poros. É nesse ínterim que surge a remontagem da peça *Bundaflor, Bundamor*, dois anos após ter germinado, 2008. Nesse percurso de remontagem, trabalhamos com um traço vestigial que nos deu suporte para recriar o já criado, o processado, foi o registro do espetáculo completo no formato *Digital Versatile Disc* (DVD). Esse formato de documento, documento que permite a imagem em movimento ser gravada, é um recurso moderno utilizado em diversas áreas do conhecimento para registrar e conservar a informação. É um tipo de Arquivo de Meios Magnéticos¹⁸ em que é necessário equipamentos que leiam esses materiais.

¹⁸Uma das formas mais comuns de transportar dados de um computador para outro é gravá-los em fitas magnéticas ou em mídia removível (por exemplo, DVDs graváveis) e transportar fisicamente a fita ou os discos para a máquina de destino, onde eles finalmente serão lidos. GOMES, João Maria. **Estudo de redes**: site para compartilhar conhecimentos sobre redes de computadores. [S.l.; s.n.], 2012. Disponível em: <<https://estudoderedes.wordpress.com/tag/meios-magneticos/>>. Acesso em: 21 out. 2014.

Este documento de processo formou um “[...] retrato temporal de uma gênese que [agiu] como índice do processo criativo.” (SALLES, p. 38, 2008), para depois ser transformado.

O processo de remontagem ocorreu num espaço de tempo rápido, pois já tínhamos todas as informações que necessitávamos. Tal procedimento foi realizado pelos progenitores de dito espetáculo, uma vez que as integrantes da primeira versão perderam o vínculo como o ocorrido no momento antecedente ao que estaria por vir. Para criar essa versão seguimos a lógica de trabalhar com poucos recursos, tanto corporais/cênicos, como econômicos, visto que circular para fora da cidade de Porto Alegre com elenco grande seria difícil.

O processo de criação dessa etapa se deu a convite de Sergio Valdez Valenzuela, diretor do evento *Sindicato de Performance 2*, realizado em Santiago do Chile, em janeiro de 2010. Com isso o trabalho foi revisitado, analisado sentido, a partir das informações já presentes na obra desde a versão anterior e das informações presentes nas imagens gravadas em vídeo. O que também nos fez evocar da memória, sensações daquele momento, considerando que o corpo é de um elemento extremamente capaz de absorver as informações, de codificá-las e de transformá-las em produto, nesse caso, a dança. Conforme Valente (2007, p. 95): “[...] quando nos lembramos de alguma coisa estamos a aceder essa representação interna ou a reconstituí-la, recuperando nossa capacidade ou de a extrair o de recriar – mais ou menos aproximadamente – no nosso cérebro.”. Esses momentos em que se dependeu da memória para rememorar algum passo coreográfico, por algum motivo, quando não o reencontrávamos no corpo, acabávamos criando algo novo por este estar mais envolvido com o contexto apresentado naquele momento.

Nesse processo de recriar deixamos o espaço cênico desprovido de qualquer objeto, somente permaneciam em cena uma cadeira e um sapato de salto. Os figurinos ganharam outro sentido, que não aquele de sobriedade, mas o de uma nova linguagem, duas sungas de banho, para que os corpos ficassem mais evidentes, fazendo mostrar a brasilidade dentro de sua diversidade de etnias, uma figura de origem ítalo-germânica e outra de origem afrodescendente. Para iniciarmos a peça, criamos um clima de suspensão

dada pelo registro sonoro *Não me diga adeus* de Aracy de Almeida, a fim de anteceder o duo. Na cena inicial Eduardo e eu, duas figuras de dorsos nus, nos posicionávamos no espaço, equidistantemente, despíamos nossas sungas e entrelaçávamos os braços, parados de costas para o público.

Durante toda a canção ficávamos parados, dando a impressão de dubiedades, corpo, forma, escultura, dorsos, posterioridade saliente do corpo humano, bundas. O quê olhar? Contemplo? Canso? Imagino ou me choco? Agrido ou percebo meu corpo? Esses foram alguns questionamentos que pensávamos que tal cena poderia causar a quem assistisse o trabalho construído. Uma vez que a representatividade cênica ganhava impulso ao mostrarmos a gênese criativa como ela era, corpos em movimentos, em que mostrávamos a personalidade de nossas bundas, ironizando, brincando, questionando. Nesse processo de remontagem, o duo terminava com uma ênfase maior para o solo ondulante, insinuativo, provocativo que eu fazia. Nele a proposta era dar vida às minhas nádegas, onde todos os movimentos deveriam partir dos quadris até que esse movimentar se transformava em samba, mas um samba que não era samba, visto que o intuito não se propunha a tal.

Momentos de silêncio também foram experimentados, uma vez que a próxima cena foi dedicada a uma improvisação estruturada, ou seja, sabíamos as ações que aconteceriam naquele intervalo de tempo, o tempo do silêncio externo, porém dançado internamente. Ou melhor, desfilado, em um desfile com toda pompa de seriedade, para justamente, ironizar, pois a referência biográfica que utilizamos, foi de Giselle Bündchen. Enquanto Eduardo desfilava o eu sambava, quer dizer, improvisava um samba, um remelexo com os pés, quadris e tronco. Contudo, Sennet (2008, p. 292) afirma que, “Alternativa positiva [...] está em aceitar um certo grau de incompletude no objeto, decidindo deixá-lo sem solução.” Fato que estava nos gestos e movimentos da improvisação, pois havia completude dentro da incompletude a cada passo dado, isso fazia com que a improvisação fosse autêntica a cada ensaio, visto que a capacidade de criar uma nova forma coreográfica gestual se dava pela motivação e inspiração de dado contexto.

A cena que se referia à fraqueza do diabo, anterior ao registro sonoro *Melô do piripiri*, ocorria de uma maneira mais condensada, visto que estavam em cena, duas pessoas. No entanto, a coreografia que havia foi transformada em uma coreografia com a movimentação dos olhos e alguns passos dançados, em que eles insinuavam certa desconfiança, como se algo estivesse por acontecer. Essa suspeita poderia ser até mesmo pela sonoridade que tocava no momento, pois a cena se construía de maneira densa, com ares de incertezas. Desse modo a representação do diabo se deu no campo imaginário, dando para que o público fizesse a leitura que lhes parecesse melhor. Para nós nos pareceu que a cena ganhou em densidade poética, pois fazíamos com que as pessoas sentissem e imaginassem tal figura. Como destaca Salles (2008, p. 49), “É a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas” onde o jogo e as variações dos estados corpóreos transpareciam.

As condensações das cenas e dos conteúdos da primeira versão tiveram lugar em outros momentos, como o “baile de carnaval”, as intervenções musicais e em nos momentos em que as criadoras-intérpretes estavam presentes. Sendo assim, metamorfoses se realizaram entre as cenas, onde o “[...] pensamento em movimento.” (*ibid.*, p. 49), estava em ação, uma vez que o deslocamento pelos quadris vieram a constituir o segmento coreográfico que viria a seguir, ou seja, as “vaquinhas”. Logo, seguia para uma demonstração de movimentos traseiros, feitos por mim, isto é, “a técnica das bundas” como dizia Eduardo.

Encaminhávamos para o momento final da reconstrução da obra, e Eduardo pensava em terminarmos ao ritmo de uma percussão em que pudessemos jogar ritmicamente com a batida da música. Para isso encontramos em *Samba Quente* do grupo Batucada Fantástica (1963) dirigida por Luciano Perrone o clima ideal para remexermos nossos quadris, nossa alma mestiça. No entanto, a escolha dessa música também passou por um processo de seleção, as quais foram experienciadas com o corpo, elas foram: *Frigideira*, *Ensaio Geral*, *Marchas de Rancho* e as outras 19 músicas de seu CD que leva o mesmo nome do grupo. Esse processo tardou um pouco mais,

pois todas as músicas do referido CD continham um bom andamento para ser dançada. Não obstante, escolhemos música que compôs a cena pela quantidade de instrumentos percussivos que entravam a cada compasso musical, tornando-a estimulante e rica a cada momento. Para dar seguimento a homenagem às bundas, já que estaríamos em outro espaço cênico, a montagem da cena final ficou a cargo de uma caminhada lenta em que contraíamos os glúteos a cada dois passos, o que teve outros significados. Significados repletos de ambiguidades.

Sendo assim, Salles (2013) comenta que o olhar do crítico genético vai além da mera observação curiosa e que os documentos de processo aguçam um *voyerismo* no espaço da criação. Tais colocações me colocaram numa posição em que era possível estar dentro do pensamento criativo do ato criador, visto que, como colaborador direto, foi possível aguçar a presente escrita.

3.2 A reconstrução do processo criativo de reconstruir

A arte da dança está num contínuo processo de refazer-se, reconstruir-se, metamorfosear-se que, segundo Salles (2009) nos leva a estética de algo inacabado, que por sua vez está em constante processo de desenvolvimento. A capacidade de transformar o que já foi criado é uma habilidade ímpar dessa forma artística, pois a cada vez que surge uma nova proposta de movimento, está pronta para recriar-se. A partir desses pressupostos que a reconstrução do espetáculo se insere. Os ensaios para tal remontagem iniciou em princípios de março de 2011 para estrear em meados de abril do mesmo ano, esse processo aconteceu de forma rápida, uma vez que era um trabalho que havíamos dançado há pouco tempo. A remontagem contou com a intervenção da criadora-intérprete convidada, Renata de Lélis, para contrapor com as figuras masculinas e também para dar sua visão de seu modo traseiro de se comportar nas cenas em construção. Quer dizer, mostrar a personalidade de sua bunda, suas referências.

Como todo o processo de recriação é um processo que se propõe elementos novos, que se insere, que se adapta e que se aceita novas possibilidades de se fazer a mesma coisa, ou ainda, algo distinto, esse fazer de novo, nos possibilitou contar com as fontes de informação já usadas. Isto é, contar a partir das informações da obra mesma, porém com um olhar mais refinado aos detalhes, o que fez moldar as cenas na melhor medida possível. Fato esse que aconteceu na criação da cena inicial, pois Eduardo e eu delimitávamos o espaço pelos quatro cantos do palco a fim de iniciar o segmento em que deixávamos as nádegas despidas, voltando à gênese da criação.

O dueto ganhava potencialidades à medida que o tempo do processo de amadurecimento transcorria, pois encontrávamos outras formas para passar a mesma mensagem, porém com maior clareza para nós, de nossos corpos para assim transmitir aos que iriam assistir. Isto é, a linguagem cênica dançada se potencializava com gestualidades que transpareciam a simplicidade das formas. Isso se refere ao deslocamento ondulado na lateral que fazíamos pelos quadris com pequenas trocas de dinâmicas no percurso, visto que quando chocávamos um quadril com o outro havia certa indefinição em suas direções. Tal gestualidade se transformava em movimentos mais definidos, para depois iniciarmos a coreografia propriamente dita. Foi interessante observar que a postura de nossos corpos durante a movimentação ia assumindo aspectos decorrentes dos momentos de cada ação, posto que, ora se experimentava sensações mistério e seriedade, ora se experimentava sensações eufóricas de alegria. Essas transcorrências de acontecimentos se esbarravam e se desenrolavam com o registro sonoro *Melô do piripiri*.

Na próxima cena Renata de Lélis trazia em seu desfile suas referências, seus pensamentos, questionamentos acerca de sua bunda e das bundas dos outros, quer dizer, suas fontes propulsoras para a criação. A dimensão simbólica que se criava nesse momento era com relação ao peso representativo de uma feminilidade andrógena, uma vez que seu figurino era composto por: um *short* de banho *Petit Poá*; uma regata preta de festa; uma peruca loira; óculos escuros e sapatos de salto vermelhos. Após essa breve

passagem a sequência dava lugar ao andar denso e pesado, contudo, leve das “vaquinhas”, em que a cada passo significava o ganho de volume, tanto corpóreo como cênico. Uma vez que a massa corporal adentrava nesse universo glúteo, pois os índices de todo o processo criativo se deu em torno dessa massa saliente traseira.

No final desse processo de remontagem, o momento apoteótico, ao som *Samba Quente*, seguia com o mesmo sabor desde sua criação inicial, não obstante, com tons de surpresa, isto é, deixávamos nossas que nádegas, movidas pelos quadris, nos surpreender. Era a proposta para todos os momentos em que o espaço da criação estava aberto a improvisações, onde o espetáculo culminava, homenageando a bunda, ou seja, emoldurando-a. O retorno para a referência do processo de criação primeiro, justificava-se pela constante reutilização do material gerador da criação, a transmutação da memória corpórea. Cena que finalizava com a criadora-intérprete, pulsando sua bunda contra o vidro da janela da sala já referia e nós ao pé da mesma, contraindo nossos glúteos sob a sonorização da pulsação de um coração.

3.3 A cena recriando-se no presente

Em 2013, ano escolhido para o término das análises dos processos criativos de dita peça, influenciada pelas fontes de informação, tendo em vista que o processo criativo está num contínuo movimento de metamorfoses. O espetáculo começa com três bailarinos-criadores em cena, Eduardo Severino, Mônica Dantas e eu, Luciano Tavares, cada um assumindo um posicionamento no espaço, da direita para esquerda, em uma diagonal em direção ao fundo do espaço cênico. Iniciamos um desfile pelas suas extremidades, sendo que cada esquina, das quatro, há uma pausa em que o olhar guia para o próximo passo, até o momento onde nos encontramos ao fundo da cena, em linha reta, isto é, um ao lado do outro equidistantemente.

A proposta era iniciar a cena com esse desfile, mostrando a sinuosidade do andar brasileiro, posto que nossos figurinos foram constituídos de roupas de praia, bem caracterizados à moda brasileira, referindo-se a um tempo

longínquo ao mesmo tempo atual, visto que nossas vestes se misturam conceitualmente. Mônica usa um maiô *Petit Poá* vermelho e branco, ainda fazendo referência as *Pin Ups*, Eduardo e eu, vestindo sungas neutras. Delimitamos o espaço pelos quatro cantos do palco a fim de iniciar o segmento em que deixamos as nádegas despidas. A leitura desse fragmento fica a cargo do espectador, uma vez que é um momento de inquietude sobre a quietude dos corpos, visto que ficamos naquele estado corporal por um tempo que pode gerar dos mais diversos pensamentos. É o momento que antecede o duo, o retorno à gênese da criação sob o som do registro sonoro citado anteriormente.

Ao final desse dueto, no silêncio, inicio um sólo em que exploro a região glútea. Um samba. Movimento de quadris, pés e tronco, enquanto Eduardo desfila. Fazemos um jogo cênico entre o desfile e o samba, “quem ganha?”, “é pra ganhar ou é exibição?”. Ares de mudança se aproximam com a troca de ritmo dos passos, eles se tornam lentos, a energia dos corpos ganham outras texturas, Mônica entra em cena com os mesmos passos, são três em direção ao fundo. Quando chega o momento de evocar a figura da perversão, do proibido, do profano, o diabo. O tom e a densidade das vozes criam um ambiente repleto de expectativas até que num frenesi repetitivo e contínuo da mesma palavra, a música da rainha do rebolado começa a tocar. É como se jogassem algo estranho aos nossos ouvidos, algo ruidoso, porém convidativo, ou seja, queremos ouvir, mas não aceitar, pois é o momento em que os olhares dançam, posto que a bailarina insinua seu rebolado. A formação de um triângulo estendido, isto é, uma linha reta é mantida nessa cena. E ao final dela, Mônica improvisa seu sólo baseado nos movimentos dos quadris, do samba, da capoeira e da dança de salão.

Após essa demonstração, cobrimos às nádegas e uma pequena coreografia antecede a volta do “baile de carnaval”, baile recriado para três pessoas. No entanto, sua dimensão simbólica representa a grandiosidade dessa festa popular. Festa que é o símbolo da brasilidade, onde os corpos mostram a autenticidade de suas alegrias originais. A transição para o início do próximo quadro se dá por meio das brincadeiras infantis, os tapas nas bundas, para assim começar o deslocamento, conhecido por nós, como o andar das

“vaquinhas”. Neste momento, tem lugar a dois solos, com os protagonistas da criação, os quais desenvolvem um gestual coreográfico com suas bundas, em outras palavras, manuseiam seus quadris conforme o comando, quer pelas forças propulsoras que movimentam essa região, quer pelo ímpeto da improvisação. Com a entrada da música *Samba Quente*, o espetáculo começa a sinalizar seu fim, uma vez que seu ritmo se intensifica juntamente com o rebolar dos corpos. No intento de homenagear as nádegas, a cena final encerra com a contração dos glúteos, posicionando-nos ao centro-fundo do espaço cênico, para luz focalizá-los e desaparecer lentamente. Sendo que nesse momento entra o som das batidas de coração, que continuam por um determinado tempo até que seu volume diminui para dar uma ideia de continuidade temporal, como se o som fosse se afastando dos ouvidos. Nesta cena final deixamos para pessoa que está fazendo as operações de luz e som sinta os tempos das respirações dos corpos para assim seguir a proposta estabelecida. O que pode ser outra maneira de dançar, um dançar não na cena com os bailarinos, mas sim com elementos externos ao seu corpo.

4 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

Villaseñor Rodriguez (1998) considera que o estudo das fontes de informação abrange todo tipo de documentos em qualquer suporte, e também, tudo aquilo que proporcione informação e que tenha sido criado para tal fim ou não. Esse é um ponto de vista bastante amplo, que pode abarcar inúmeras modalidades onde a informação é encontrada, uma vez que, mesmo que não tenha sido criada para transmitir informação, já é em si uma fonte potencial, pois tudo que está no mundo significa algo a alguém. Quer dizer, basta existir para passar alguma informação e transmitir algum sentido. Nesse contexto, as fontes de informação que contribuíram para a criação e recriação do referido espetáculo são de procedências diversas como: o livro *Breve História das Nádegas*, páginas HTML (*Bunda, Paixão Nacional; A bunda que engraçada e o blog o Diado e Bruxas*), CDs, pessoas fonte, fontes biográficas, história oral, objetos (máscara, busto de manequim e salto alto) e DVD. Tais fontes de informação foram analisadas segundo suas tipologias a seguir.

De acordo com Villaseñor Rodriguez (1998), as tipologias apresentadas pela autora não são as únicas existentes. No entanto, optei por fazer essa análise baseado em suas preposições, devido à amplitude do que é considerado fonte de informação na sua concepção. Dentro dessa classificação, o livro se enquadrado como de procedência documental, visto que possuía uma característica da natureza da informação que é encontrada nesse tipo de suporte, o caráter textual. Quanto a sua cobertura foi constatado que seu primeiro idioma foi o francês, determinando a internacionalidade da obra, assim como assumia a generalidade ao tratar sobre um tema relacionado à sociedade, um documento propriamente dito, dentro dos modos tradicionais.

Nos casos das páginas HTML (Anexo D e E), as quais são feitas por códigos, que por sua vez são lidos pelos *browsers* ou navegadores, o que importou foi o que havia chegado até nós naquele momento de criação e de desenvolvimento da linguagem do espetáculo. Do feito à mão, da manufatura, do trabalho e habilidades artesanais, pois a ferramenta que se utilizou foi o corpo, imbuído de pensamentos, ideias e memórias. E não os códigos indecifráveis para a linguagem comum. Desse modo, no decorrer do(s)

processo(s) de criação, o fazer criativo transformou tais escrituras, ou seja, rastros deixados pelos criadores, em modos representativos de expressar o gestual corporal por meio da dança. Onde marca a relação dialógica entre as fontes de informação e o referido processo de criação, fato característico dos estudos em Crítica Genética. Contudo, Salles (2008, p. 108) acrescenta ainda a relação de dita crítica com a obra em construção, estabelecendo outro tipo de conexão entre esses assuntos quando destaca que:

O crítico genético, em seu interesse pelo processo, assiste ao espetáculo da construção de uma obra por uma mente criadora que, além de prever um leitor, tem no próprio criador o seu primeiro receptor.

Tal citação abre pressupostos para uma relação em três vertentes, isto é, uma relação triádica, onde há aquele que assiste o processo, aquele que cria, sendo ele próprio o primeiro a receber a informação do que está sendo criado, o que poderá ser visto com mais detalhes em um estudo posterior. Entretanto, com relação à tipologia das fontes de informação apresentadas, elas seguiram as características de origem documental, transmitidas por esse mesmo canal, porém determinadas pelo suporte eletrônico, quer dizer, *online*, de origem eletrônica. Sua cobertura, devido ao tipo de formato que apresentou se caracterizou pela internacionalidade da obra, posto que não há limites em se encontrar informações que estão disponíveis na rede, sendo de cunho geral o tipo de informação que apresentou.

No que se referem aos registros sonoros, os CDs, foi preciso voltar ao conceito de documento e informação. Sobre isso Amat Noguera¹⁹ (1987, p. 9 *apud* VILLASEÑOR RODRIGUEZ, 1998, p. 6) define o que se entende por documento, assim ele é:

[...] todo conhecimento que é fixado em meio material sobre um suporte, podendo ser utilizado para consultar, estudar ou trabalhar [...] ferramenta indispensável para transmitir conhecimento, ideias e justificar determinadas ocorrências de determinados fatos.

¹⁹AMAT NOGUERA, N. **Documentación científica y nuevas tecnologías de la información**. Madrid: Pirámide, 1987, p. 9.

Do mesmo modo, Moles (1972, p. 19) comenta em sua teoria da informação que é “[...] todo sistema composto de elementos e que lhe procura estudar as características, em relação a um observador, a um consumidor ou a um receptor dado.”. Devido a essas definições, as canções utilizadas para a criação possuíam características diferentes, posto que, seus suportes, num primeiro momento, poderiam interferir no andamento e qualidade do som emitido. Esse fato abriu precedentes em saber qual a procedência do primeiro registro sonoro, no caso de *Não me diga adeus* datado do ano de 1847, pois pode ter sido gravado para em disco de vinil ou *Long Play* (LP). Uma vez que o som que era emitido possuía denotações de tempos longínquos, isto é, 33 rotações por minuto (RPM), também nos parecia ter sido cantada e gravada diretamente do rádio.

No entanto, o som do registro *Melô do piri-piri* nos parecia mais recente, portanto não gerou dúvidas. O interessante dessas situações foi que ambos estavam no formato MP3 e depois foram gravados em CD, fato que também pode ter ocasionado a perda da qualidade sonora, porém não foi percebido por nós, atuadores, exceto se fôssemos especialistas nessa área. Quanto a *Open the door* e *Samba Quente* passaram de um suporte para outro, ou seja, de CD para CD, visto sua atualidade. Entretanto, tais registros assumiram a tipologia de origem documental, pois foram gravados num suporte de disco óptico que forneceu a característica de seu formato. Exceto o caso de Aracy de Almeida com *Não me diga adeus*, o qual o primeiro formato é desconhecido, necessitando uma pesquisa mais aprofunda para esse tipo de registro, uma vez que, Villaseñor Rodriguez (1998) infere que o que define a tipologia de uma fonte de informação é sua origem. Para saber realmente a procedência desse registro sonoro serão necessários estudos posteriores, pois os processos anteriores dessa canção influenciaram seu andamento e transmissão.

As pessoas fonte que fizeram parte dessa pesquisa, segundo Villaseñor Rodriguez (1998) se caracterizam por não pertencerem a sistemas documentais formais, carregando assim sua informalidade ao transmitirem a informação de forma oral, pois podem fornecer informações sobre elas mesmas. Quer dizer, sua visão de mundo sobre determinados assuntos e, sobretudo de sua vida pessoal, uma vez que deve ser uma figura de

representatividade para a contribuição do trabalho do pesquisador. Nesse contexto, Salles (2013, p. 94) esclarece que:

Anotações, esboços, filmes assistidos, cenas lembradas, livros anotados, tudo tem mesmo valor para o pesquisador interessado em compreender o ato criador, e estão, de algum modo, conectados. [...] Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se à criação como uma inexplicável relação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea (como uma geração espontânea), sem passado e futuro.

Foram fatos relatados pelos sujeitos dessa investigação²⁰, quer dizer, os intérpretes-criadores e a diretora envolvidos no processo de criação, visto que as referências que agregaram ao percurso criador enriqueceram o desenvolvimento das linguagens que estariam por vir. Relacionado a isso Villaseñor Rodriguez (1998) adverte que são fontes de informação pessoal e de caráter e individualizado o diretor da pesquisa, nesse caso, a orientadora, que orienta ao pesquisador na sua trajetória de escrita, pois o fez evocar de suas memórias, juntamente com referências bibliográficas contundentes para dar suporte ao processo de redação desse trabalho.

Por ter vivenciado o processo de criação na pele, nos poros e na memória corporal, a relação que se estabeleceu entre as fontes pessoais e a obra em construção, foi a relação fonte/fonte. Quer dizer as fontes pessoais remeteram a fontes biográficas, foi o caso de Gretchen, Gisele Bündchen e Naomi Campbell, onde suas biografias contribuíram para o imaginário criativo. Fatos que foram possíveis durante os encontros para a produção manufaturada da peça, em que todo o percurso foi realizado de modo artesanal, tanto nas pesquisas pelas fontes, como na agregação de novos elementos para a composição das cenas. Tendo em vista a capacidade de transmutação do fazer artístico, fazendo-o recriar-se a cada momento em que era ensaiado. Sendo assim, esta pesquisa ficou isenta de entrevistas como havia sido dito em seu início, pela capacidade de recorrer à memória e aos documentos de processo utilizados para a criação da obra em questão. Sendo assim, a tipologia de tal

²⁰Em outubro de 2014 o trabalho passou por um novo processo de remontagem que contou com além dos progenitores da obra com Junior Alceu Grandi e Andrew Tassinari, o que gerou documentos importantes para esse tipo de pesquisa, eles são: Desenho espacial (Anexo F) de Eduardo Severino, diretor e Escrituras do processo (Anexo G) de Junior Alceu Grandi, criador-intérprete.

fonte se caracteriza por ser de origem pessoal, tendo como canal transmissor a via oral, com cobertura geográfica local e o tipo de informação de caráter geral.

Por conseguinte, a memória registrada nos corpos também serviu de suporte de informação a cada momento da criação e recriação, uma vez que, os processos mentais tornavam vivas as memórias de informações passadas. Ivan Izquierdo (2004, p.1) comenta que “[...] os sentimentos, os estados de ânimo e as emoções têm uma imensa influência sobre a memória [...]”, feitos recorrentes durante o(s) processo(s) de montagem. Onde as vivências, experiências, obtidas no decorrer da vida, ativam a evocação de memórias de movimentos e gestos vivenciados em dado momento espacial no passado. Posto que um objeto, um cheiro, um som, um aprendizado, uma ação, são fatores externos de aquisição da memória. Segundo Peter (2009, p. 66), “[...] enquanto duração a memória dissolve a relação tempo/espço, uma vez que é a presentificação de um dito passado, acumulado e contraído no momento presente. Enfim, a memória é criação [...]”. A partir dessa constatação fez-se a reflexão acerca do processo criativo em dita obra coreográfica, as quais as vivências, as experiências, visões de mundo, subjetividades dos criadores-intérpretes encontravam-se inscritas em seus corpos. Elementos que corroboraram para meu interesse em compreender o ato criador.

Os objetos que constituíram o processo de criação tiveram seu turno no decorrer da trajetória criativa, visto que cada elemento ganhou significado informativo à medida que compunha a estruturação dos segmentos da peça. Eles foram considerados fonte de informação depois da premissa dada por Amat Noguera (1987) citada por Villaseñor Rodriguez (1998) quando considera documento todo conhecimento registrado em um suporte material. Desse modo tais fontes são de natureza tridimensional, oferecem informação sobre um tipo específico de comportamento social, por vezes subjetivo/representativo, como a máscara do diado a qual fornece a ideia de algo que não é bom. Num sentido similar, os bustos das manequins trouxeram a conotação do corpo perfeito, sinônimo de beleza além daquele que serve de mostruário de roupas nas vitrines. Do mesmo modo o salto alto trouxe o sentido de elegância, de algo glamoroso, já com a intensão de satirizar esse modo de representação social. De acordo com o dito, Moles (1972) esclarece que, “[...] enquanto o sistema

estético ou conotativo se liga ao campo emocional ou sensorial de flutuações que, sem modificar a função do corpo, acrescentar-se-á características ornamentais, emocionais, ostentatórias, etc.”.

O registro da imagem em movimento, o DVD, além de fonte de informação, auxiliou-nos como um suporte à memória na remontagem do espetáculo, uma vez que a memória é seletiva, pois conforme Izquierdo (2011) obedece a processos moleculares. Então é natural a todos os humanos lembrar mais ou menos, pois a cada vez que recordamos de algo nunca é da mesma maneira, sempre haverá esse tom de aproximação, dada as características do cérebro. Desse modo o registro referido possibilitou a recriação de um dado contexto baseado no mote da criação, o dueto, em que as formas se transfiguravam no principal elemento dessa arte viva, o corpo dos bailarinos. Com o intuito de estabelecer uma tipologia a essa fonte de informação documental, analisei que ela possui a mesma origem e canal transmissor, de cobertura local, apresentando um tipo de informação de caráter geral.

Em última na análise, as tipologias das fontes de informação apresentadas nesse trabalho uniram certos paradigmas relacionados aos dois campos do conhecimento, as Ciências da Informação e as Artes Cênicas. O primeiro por basear seus estudos em métodos de pesquisas estritamente científicos, quer dizer, à literatura científica, à informação, ao dado, ao documento, ao conhecimento registrado. O segundo por tratar a arte cênica de natureza efêmera, que acontece no presente e se recria o tempo todo, por essa razão poucos a consideram de natureza científica, e por vezes, uma arte marginal. Onde a não linearidade nos processos de criativos foram inerentes à composição da obra acabada.

5 CONCLUSÕES

Olhar para as fontes de informação dentro do processo criativo do espetáculo *Bundaflor, Bundamor* sob a visão da Crítica Genética, refletindo sobre suas tipologias no momento em que foram utilizadas, constitui-se num novo feito para a área das Ciências da Informação. A partir dessa ótica se abre um vasto ramo a ser pesquisado devido ao fato que esse tipo de pesquisa visa tornar visível o que não se torna visível durante os processos criativos, uma vez que, geralmente, o foco está no produto acabado. Isso pode contribuir para as duas áreas do conhecimento, uma quanto às diversas variações de tipologias existentes de ditas fontes e a outra, quanto ao desvelamento dos procedimentos informacionais utilizados para a criação artística. Desse modo consideramos que a proposta estabelecida como ponto central de tal estudo foi alcançada, abrindo precedentes para uma investigação maior, já que abriram brechas no que tange à sonoridade de registros antigos.

A Crítica Genética possui uma vasta amplitude no que concerne a fontes de informação nos processos de construção artísticos. Por isso o termo utilizado para se referir a tais fontes é documentos de processo, que têm a função de permitir a análise de todos os formatos informacionais dos rastros deixados pelos criadores. Assim viabiliza o mapeamento dos procedimentos artísticos escolhidos no decorrer da trajetória processual, dando a cada momento a possibilidade de novas descobertas. Sobretudo, na análise de dados de pesquisas com o foco semelhante ao presente estudo. Nesse caso, o trabalho em questão perpassou por discussões em torno das fontes num sentido abrangente, constatando que para ser considerada fonte de informação, ela precisa fazer algum sentido a alguém e suprir às necessidades informativas de quem as procura. A consideração que os estudos genéticos têm a esse respeito é que em todo percurso criador o crítico genético deve saber lidar com materiais de toda sorte, em qualquer tipo de suporte ou formato. Seja, documental, seja oral, seja eletrônico, o que está sob análise são os meandros do processo criativo.

A importância em fazer tais pesquisas é um ponto fundamental para desenvolver uma relação dialógica nesses campos do conhecimento, os quais

possuem uma formação de natureza diferente. Esse é um pressuposto da Crítica Genética, ampliar sua rede de atuação nos ramos dos saberes, a fim de potencializar os fazeres artísticos criativos documentais, tanto das análises dos documentos propriamente ditos como da obra pesquisada. A partir disso se tem material processual para revisitar lugares desde a gênese da criação. Fatos recorrentes nos processos de montagens e remontagens, os quais têm por intuito não perder a linha condutora para se chegar a um produto com aparência de acabado. Desse modo os registros coletados subsidiaram e legitimaram o processo de criação desde uma perspectiva da Crítica Genética no seu mais alto degrau, a arte se transformando a cada processo de construção e reconstrução. O que possibilitou um olhar diferenciado para as fontes de informação e suas tipologias a partir do momento que participei de toda trajetória das criações, podendo observar cada passo dado, bem proximamente.

No que tange aos registros sonoros, apresentou importância da canção *Não me diga adeus* de Aracy de Almeida por não ter encontrado dados suficientes para saber sua real procedência. Saber sobre os processos anteriores da música, antes de ela ter sido processada para o formato em que foi gravada, MP3, constrói um saber diferente, que não aquele do pensamento comum, mas sim um conhecimento novo, possibilitando mostrar outra face da Crítica Genética. Estudar a origem do processamento musical que daria origem ao que se tornou audível aos ouvidos.

Os registros orais, ou seja, as memórias verbalizadas pelos participantes da montagem e remontagens, não chegaram a ser classificadas, devido ao fato da indisponibilidade de um registro escrito, documentado, ficando na ordem dos acontecimentos. Posto que estabelecia uma rede de conexões sobre a proposta da obra, havia um diálogo entre o registrado e o não registrado, considerando a cadeia contínua da criação, por vezes descontínuas, encontrando-se no momento que seria o final da obra.

Atualmente, com desenvolvimento da sociedade da informação, é cada vez mais premente a utilização de fontes de informação de caráter eletrônico, disponíveis na rede em outros formatos e suportes. Contudo, a volatilidade que certas fontes de informação possuem, depende da fidedignidade e

compromisso dos servidores de redes de internet na sua permanência do serviço *online* para com os clientes e para com os públicos. Por outro lado, esse espaço virtual garante a agilidade e rapidez que nosso tempo exige, no que se refere à informação transmitida e comunicada às gerações de pesquisadores e pessoas comuns, visto que é um ambiente ideal para pesquisas científicas e para a obtenção de informação. Nesse ínterim, deve-se saber diferenciar uma informação confiável e outra não confiável, porém se determinada informação satisfaz o desejo informativo do cliente informacional, deve ser validada, visto que os processos criativos têm a capacidade de transformar a mais insignificante informação em produto cultural.

De acordo com Laban e Cunningham, que contaram com poucas fontes de informação, às vezes, somente com uma, puderam desenvolver seus processos criativos. O que se vive hoje é resultado dos riscos que correram naquele tempo em que os recursos informacionais eram escassos e desprovidos de refinamento, todavia, não menos interessante. Cunningham em seu turno foi o que desfrutou dos recursos informáticos para a criação de suas obras, não menos brilhantes do que se vê hoje, porém em outro contexto espacial/temporal, pois o poder criativo sempre será de natureza impar. Quer dizer, cada pessoa carrega reflexos de sua personalidade que se codifica em potencial criativo nas mãos de um criador.

Em suma, as Ciências da Informação e as Artes Cênicas têm em comum trabalhar com a informação, que por sua vez, têm suas origens diversas. Uma está ligada a informação propriamente dita e aos documentos em sua materialidade e a outra, está ligada à dramaturgia da arte criativa. A arte de transformar a informação em produto cultural consumível, não aquele consumo por poder de compras, status, mas o aquele consumo que alimenta a alma e o intelecto. Aquele consumo consciente, prazeroso, que se degusta aos poucos, que se não fosse efêmero e transitório, seria um bem material adquirível, que sempre poderia ser visto à medida que se quisesse. Assim, o desejo por informação se transformaria, desejo por informação decodificada nos corpos em movimento.

REFERÊNCIAS

AMAT NOGUERA, N. **Documentación científica y nuevas tecnologías de la información**. Madrid: Pirámide, 1987, p. 9.

AYUSO GARCÍA, M. Dolores. Revisión interdisciplinar de bibliografía y fuentes de información en los umbrales del siglo XXI. Nuevas perspectivas: los recursos de información. **Revista General de Información y Documentación**, v. 9, n. 1, 1999. p. 203-215. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID9999120203A/10670>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

BARRETO, Luciana Mena. **Duo**. 2008. 1 fotografia.

_____. **Carnaval**. 2008. 1 fotografia.

CAMPELLO, Bernadete; CALDEIRA, Paulo da Terra. (Orgs.). **Introdução às fontes de informação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 181 p.

CUNHA, Murilo Bastos da. **Para saber mais**: fontes de informação em ciência e tecnologia. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2001.

DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral**: resultado edificado da relação palco-plateia. 2001. 244 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)- Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1831>>. Acesso em: 21 out. 2014.

DIAMANTE, Bia. **Bundaflor, Bundamor**. Bia Diamante: ensaio do processo de criação [maio 2008]. Porto Alegre: Sala 209-Usina do Gasômetro.

DIAS, Maria Matilde Kronka, PIRES, Daniela. **Fontes de informação**: um manual para cursos de graduação em biblioteconomia e ciência da informação. São Carlos: EdUFSCar, 2005. 105 p.

DOMINGOS, Azevedo de. **Grande dicionário**: francês/português. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984. p. 505-506.

DOMÍNGUEZ, David Gomez. **Fuentes de información bibliográfica**: catálogos de bibliotecas e base de dados. [S.l.]: Universidad de Granada, 2008. <http://www.ugr.es/~jologon/metodos_2008/metodos/PDF/articulo_fuentes_info_r.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2014.

GARRIDO, Roberto. **Deslocamento**. 2010. 1 fotografia.

FREYRE, Gilberto. Bunda, paixão nacional. In: NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. **Projeto releituras**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1986. Disponível em: <http://www.releituras.com/gilbertofreyre_bunda.asp>. Acesso em: 7 jun. 2014.

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. **Martha Graham: dança, corpo e comunicação**. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.uniso.br/prod_discente/2009/pdf/maria_giradi.pdf>. Acesso em: 2 maio 2014.

GOMES, João Maria. **Estudo de redes: site para compartilhar conhecimentos sobre redes de computadores**. [S.l.; s.n.], 2012. Disponível em: <<https://estudoderedes.wordpress.com/tag/meios-magneticos/>>. Acesso em: 21 out. 2014.

HENNIG, Jean-Luc. **Breve história das nádegas**. Lisboa: Terramar, 1997.

IZQUIERDO, Iván. A mente humana. In: **Multiciência**. Porto Alegre, v.3, out. 2004. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/IZQUIERDO.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2014. f.1

IZQUIERDO, Iván; POSSAMAI, Zita. **Palestra memória**. In: SEMANA DO MÉDICO AMRIGS, 2011, Porto Alegre.

JOHNSON, Robert. The bulges: Merce Cunningham's scenario. **Ballet International: tanz aktuell**, Berlin, v. 12, p. 48-53, 1997.

KATZ, Helena. Apresentação. In: SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ, 2002.

_____. **Um dois três: a dança e o pensamento**. 1994. 191 f. Doutorado (Tese em Comunicação e Semiótica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994. p. 58.

KATZ, W. **Introduction to reference work**. 5 ed. New York: McGraw-Hill, 1987.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LACAVA, Maria Cecília P. Você vai viver o que você vai viver: reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 163-165.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução, Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=7L29Np0d2YcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=hipertexto&f=false>. Acesso em: 12 jun. 2014.

LONGSTAFF, Jeffrey Scott. **Laban choreographie**. Eugene: Rings, 2011. Disponível em: <<http://www.laban-analyses.org/jeffrey/2011-Rudolf-Laban-1926-Choreographie/Laban-vectors-05/Laban-choreographie-vectors-scales-transverse-24-rings-pg52.htm>>. Acesso em: 2 maio 2014.

MOLES, Abraham A. *et. al.* **Semiologia dos Objetos**. In: MOLES, Abraham A. **Objeto e comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 19

MOSCOSO, Purificación. Reflexiones en torno al concepto “recurso de información”. **Revista General de Información y Documentación**, Madrid, v. 8, n.1., p. 327-342, 1998. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/viewFile/RGID9898120327A/10861>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

MOORE, Carol-Lynne. **The harmonic structure of movement, music, and dance according to Rudolf Laban: an examination of his unpublished writings and drawings**. United Kingdom: Edwin Mellen Press, 2009.

MURAKAMI, Saori Adriana. **Olhares sobre os modos e modas da aparência: o metamorfosear do espetáculo**, 2011. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32971>>. Acesso em: 10 set. 2014.

PAIVA, Juliana da Silva; GARCIA, Joana Coeli Ribeiro. Informação como subsídio para composição musical. **Biblionline**, João Pessoa, v. 5, n. 1/2, 2009. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000009204&dd1=2cc9a>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

PAGGI, Laís Cristina; CORREA, Elisa Delfini. Revista Bravo!: análise de um periódico não científico como fonte de informação na área literária. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 6-26, jan./jun., 2012. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000011759&dd1=96256>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

PETER, Caroline Silveira. **Enlace de princípios: dança moderna/Martha Graham e Lume/Unicamp em diálogo**. Unicamp, São Paulo, 2009. 157 f. Dissertação. (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes da Unicamp, Unicamp, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000775540>>. Acesso em: 25 out. 2014.

REBELO, Natália Cecília. **Fontes de informação no imaginário social: o caso da Santa Casa de Misericórdia**. 2012. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel)-Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69730/000872477.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

RISÉRO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=W-fYKx73wcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 maio. 2014.

ROSA, Tatiana da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance**: propostas poéticas - e, portanto, pedagógicas - em dança. 2010. 88 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26481>>. Acesso em: 5 maio. 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008. Disponível em:

<<http://copyfight.me/Acervo/livros/SALLES,%20Cecilia%20Almeida%20-%20Cri%CC%81tica%20Gene%CC%81tica.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2014.

_____. **Gesto incabado**: processo de criação artística. 4 ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Gesto incabado**: processo de criação artística. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006. 234 p.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa**: um motivo em desdobramento através da labanálise. 2009. 150 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas)-Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26547>>. Acesso em: 5 maio 2014.

SENNET, Richard. **O artífice**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SEVERINO, Eduardo Panitz. **Bundaflor, Bundamor**. Eduardo Panitz Severino: ensaio do processo de criação [maio 2008]. Porto Alegre: Sala 209-Usina do Gasômetro.

SILVA, Rosângela Maria Piacentini da. **Escritos da lei orgânica do município de Porto Alegre à luz da crítica genética**: estudo preliminar de um fenômeno infocomunicacional. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel)- Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22699>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

TOMAÉL, Maria Inês. *et al.* Avaliação de fontes de informação na internet: critérios de qualidade. **Informação e Sociedade**: estudos, João Pessoa, v. 11, n. 2, 2001. Disponível em:
<<http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000001061&dd1=c2437>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

VALENTE, André et. al. Memória e Aprendizagem. In: **Toda a memória do mundo**. Lisboa: Esfera do Caos, 2007. p. 99.

VIANNA, Klauss. A dança. In: VIANNA, Klauss. **A dança**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2005. 154 p.

VILLASEÑOR RODRIGUEZ, Isabel. Los instrumentos para la recuperación de la información: las fuentes. In: TORRES RAMÍREZ, Isabel de (Ed.). **Las fuentes de información**: estudios teórico-prácticos. Madrid: Síntesis, 1998. Cap. 2, p. 29-42.

LOPES, Nayse *et. al.* **Wikidança.net**. San Francisco: Wikimedia, 2014. Disponível em:
<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_moderna>. Acesso em: 20 maio. 2014.

ANEXO A – Programa Bundaflor, Bundamor – frente

USINA DAS ARTES

EDUARDO SEVERINO
COMPANHIA DE DANÇA

CárcamO

Bunda flor Bundamor

...“a bunda é barroca, sim: a bunda é barroca. Curva e plenitude”.
Jean-Luc Henning

Bunda, bunda, bunbum, bundão, bunda, bunda, almofada, bundinha, bunda, bunda, bunda caída, bunda, bundão, bunda arrebitada, bunda, bunda, lombo, bundão, bunda, bunda, culo, traseirão, bunda, bunda, maião, bundão, bundas, bundas, bundas, popozão... enfim...

Como dizia Drummond, ...“é o milagre de ser duas em uma, plenamente” e “Bunda é a bunda, redonda”. E bem como diz Jean-Luc Henning em sua Breve História das Nádegas ...“a bunda é barroca, sim: a bunda é barroca. Curva e plenitude”.

por Edu Severino

> ACONSELHÁVEL PARA MAIORES DE 18 ANOS

ANEXO B – Programa Bundaflor, Bundamor – verso

A experiência estética repousa na ambigüidade, que atrai a atenção do espectador colocando-o em situação de orgasmo interpretativo, como destaca Umberto Eco. Este orgasmo interpretativo significa entregar-se às diversidades e complexidades de sensações e de sentidos que a fruição de uma obra de arte proporciona. E é, ao mesmo tempo, deparar-se com um efeito de estranhamento, que por vezes desorienta e remete a uma situação inusitada. Esse efeito de estranhamento é quase uma incapacidade de reconhecer o objeto, o que nos obriga a olhá-lo de modo diverso do habitual.

A bunda é parte do meu corpo que eu não consigo ver direito e que exponho vez que outra. A Bunda, curva e plenitude, dobra e reentrância, é carne ambigua. E é ambigüidade encarnada.

Por Mônica Dantas e Bia Diamante



Falar da parte posterior do corpo e em especial da bunda não é fácil. O tema é forte e cheio de ciladas, tipo bum-bum de biquini asa-deita. Não era isso que queríamos. Mas também fingir que elas não existem não dá, não é mesmo? Pois ao ler este texto você provavelmente estará sentado sobre ela certo? Optamos então por brincar, nos divertir, recorrer ao imaginário que o grupo foi escolhendo. Carnaval, paquera, brincadeiras infantis, desfile de moda e dançar. Dançar coreografando para ela, a nossa bunda.

Por Bia Diamante

CONCEPÇÃO COREOGRÁFICA Eduardo Severino + Luciano Tavares
DIREÇÃO Eduardo Severino + Bia Diamante
BAILARINOS/CRIDADORES Mônica Dantas + Dani Boff + Luciana Hoppe +
DESENHO DE LUZ Fabrício Simões Luciano Tavares + Eduardo Severino
OPERAÇÃO DE LUZ Viviane Lencina
FOTOGRAFIA Luciana Mena Barreto
PROJETO GRÁFICO Adriana Sanmartin
ILUSTRAÇÃO Cárcamo
MÁSCARA J. Toro-Moreno
PESQUISA de FIGURINO e ELEMENTOS CÊNICOS elenco
PESQUISA MUSICAL Luciano Tavares
TRILHA MUSICAL Aracy de Almeida com "Não me diga adeus"; Gretchen com "Melô de pipiripi"
MIXAGEM Jorge Foques + Viñeta
ASSESSORIA DE IMPRENSA Susana França
PRODUÇÃO EXECUTIVA Ben Berardi
REALIZAÇÃO e PRODUÇÃO GERAL Eduardo Severino Cia. de Dança

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Jussara Lerrer, Luciana Paludo, Carol Peter, Caco Coelho, Giba Rocha, Marcelo Mello, patrocinadores, apoiadores, parceiros e a todo "bundaelenco".

estréia > maio 2009 em Porto Alegre, Brasil :: contato > eduardosever@yahoo.com :: visite > www.ykua.art.br

APOIO



ANEXO C – Crítica Cassia Navas

10/11/2014

Re: texto bundaflor - lucian.tavares@gmail.com - Gmail

From: cássia navas <cassianavas@uol.com.br>
To: Eduardo Severino <eduardosever@yahoo.com>
Sent: Mon, April 4, 2011 7:40:39 AM
Subject: texto bundaflor

edu,

segue, abraço, cássia navas

Da violência delicada - Bundaflor, bundamor

Bundaflor, Bundamor é uma obra que, de pronto, chama atenção. Pelo título, pelo ineditismo de um tema, presente no imaginário e no cotidiano de uma cultura corporal conjugada em vários cantos de nosso país.

Entretanto, a coreografia nos surpreende, sobretudo pela abordagem de traços deste universo. Luciano Tavares e Eduardo Severino, artistas da dança de longo curso, propõem-nos um humor seco e talhado, como se fosse em pedra. O palco se adensa aos poucos com as camadas de interpretação precisa, onde o humor se sobrepõe a mais humor, em preciosas dinâmicas de movimentação.

Estas resultam da experiência da dupla, e do entremeio que estabeleceram entre o texto do qual partiram - "A breve história das nádegas", de Jean Luc Henning, e a observação atenta ao que passa a seu redor, na vida cotidiana de um país onde certos atributos corporais são hipertrofiadamente cantados em prosa e verso.

Bundaflor, Bundamor não é ode à anatomia do brasileiro. Ao contrário - estabelece-se como fenda coreográfica, por onde se espraia uma luz para reflexões sobre os "corpos do Brasil", campo sobre o qual os artistas da dança trabalham sem cessar, posto ser cidadãos deste país.

A coragem de tratar o tema se sobrepõe à ousadia de sua abordagem coreográfica, de delicada contundência. Por ela nos chega uma violência precisamente construída, que não choca sensibilidades mais delicadas, mas resta presente durante um tempo em nossos pensamentos e palavras.

Uma provocação bem construída, à maneira da dança. Ficamos a esperar mais obras desta estirpe, dentro da trajetória da dupla, de seus colaboradores e colegas de *métier*.

São Paulo, fevereiro de 2011.

Cássia Navas

ANEXO D – Página HTML – Contos, crônicas e poesia

Bunda, Paixão Nacional - x

← → C contobrasileiro.com.br/?p=1835

Contos, Crônicas e Poesias

Literatura brasileira

HOME OBJETIVO

Bunda, Paixão Nacional – Artigo de Gilberto Freyre

By admin | October 13, 2013 0 Comment

Um gosto que nasce no madrugador século XVI

"Indinados a tal, sob que influências vindas de longe? A esse respeito é bom recorrer-se à fonte de informação do madrugador século XVI, suprida pela própria igreja através de pesquisas realizadas então, como se estivessem concorrendo para saberes cientificamente sociais pelo santo Ofício em atividades investigadoras no Brasil. Suponho ter sido, no livro Casa-Grande & Senzala, o primeiro a utilizar os resultados de tais pesquisas, em obra acessível ao grande público. Constam essas informações da Primeira Visitaçãõ do Santo Ofício a Partes do Brasil pelo Licenciado melior Furtado de Mendonça. Surgem, nessas indagações secretas, homens casados casando outra vez com mulatas (talvez do tipo mulher tomada conhecida como "anceite o rabo", decerto por haver se extremado em furoz anal), adultos europeus ou de procedência europeia pecando contra a natureza, em cotos anais ou através de luxúrias de feição, com efeitos, quer na terra, quer da Culmé, participantes alguns deles, com tal volúpia desses amplos, que de um deles se registra a exclamação "quero mais".

A participação nesses cotos da gente da terra parece indicar, de ameríndios, presentes em contatos madrugadores com europeus, terem sido, eles próprios, desde a sociomia ou à pedérasia, com o abuso de bundas já então praticado, quer por europeus em não-europeus, quer — é possível — em reciprocidades volutuosas eurotropicais: euro-ameríndias e euro-afronegras. Pode-se concluir de mulheres indígenas, desde esses dias, terem revelado preferências, para contatos sexuais com portugueses, por aqueles motivos priápicos já alegados pelo severo Varnhagen: os portugueses, em confronto com machos indígenas, tenham se revelado mais ardorosamente potentes, sabe-se por alguma observações antropológicas confiáveis, de homens de culturas primitivas precisarem, em vários casos, para efeitos de propagação tribal, de festas excitantemente sexuais, que os levem a atos profanadores, é claro que acompanhados de gozos. Atoz e gozos, entretanto, mais provocados que espontâneos, embora as investigações do Santo Ofício documentem ocorrência de receptividade de indígenas a práticas, já por indígenas conhecidas, em que o coto anal teria se verificado.

Das afronegras notáveis por suas bundas e dos ardores patriarcais

(...) Não há evidência alguma de mulheres indígenas terem se feito notar, como aconteceria com mulheres de origem afronegra, introduzidas na colônia, desde o século XVI, por nádegas notavelmente

Acompanhe no Facebook

Contobrasileiros
1.723 people like Contobrasileiros

Facebook social plugin

Digite o nome da obra

Search

Busque pelo autor

Select Category

11:28
05/10/2014

ANEXO E – Página HTML – Carlos Drummond de Andrade

A screenshot of a web browser window showing the website drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/a-bunda-que-engracada/. The page features a header with the author's name, navigation links, and social media icons. The main content is the poem 'A Bunda, que engraçada' by Carlos Drummond de Andrade. The browser's taskbar at the bottom shows various application icons and the system clock indicating 11:27 on 05/10/2014.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE INÍCIO • O POETA • ALGUMA POESIA • UM DEDO DE PROSA • LIVROS • VÍDEOS • MAIS UM POUCO

ALGUMA POESIA

A BUNDA, QUE ENGRAÇADA

A bunda, que engraçada.
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai
pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora – murmura a bunda – esses garotos
ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas
em retundo menseio. Anda por si
na cadência mimososa, no inflage
de ser duas em uma, plenamente.

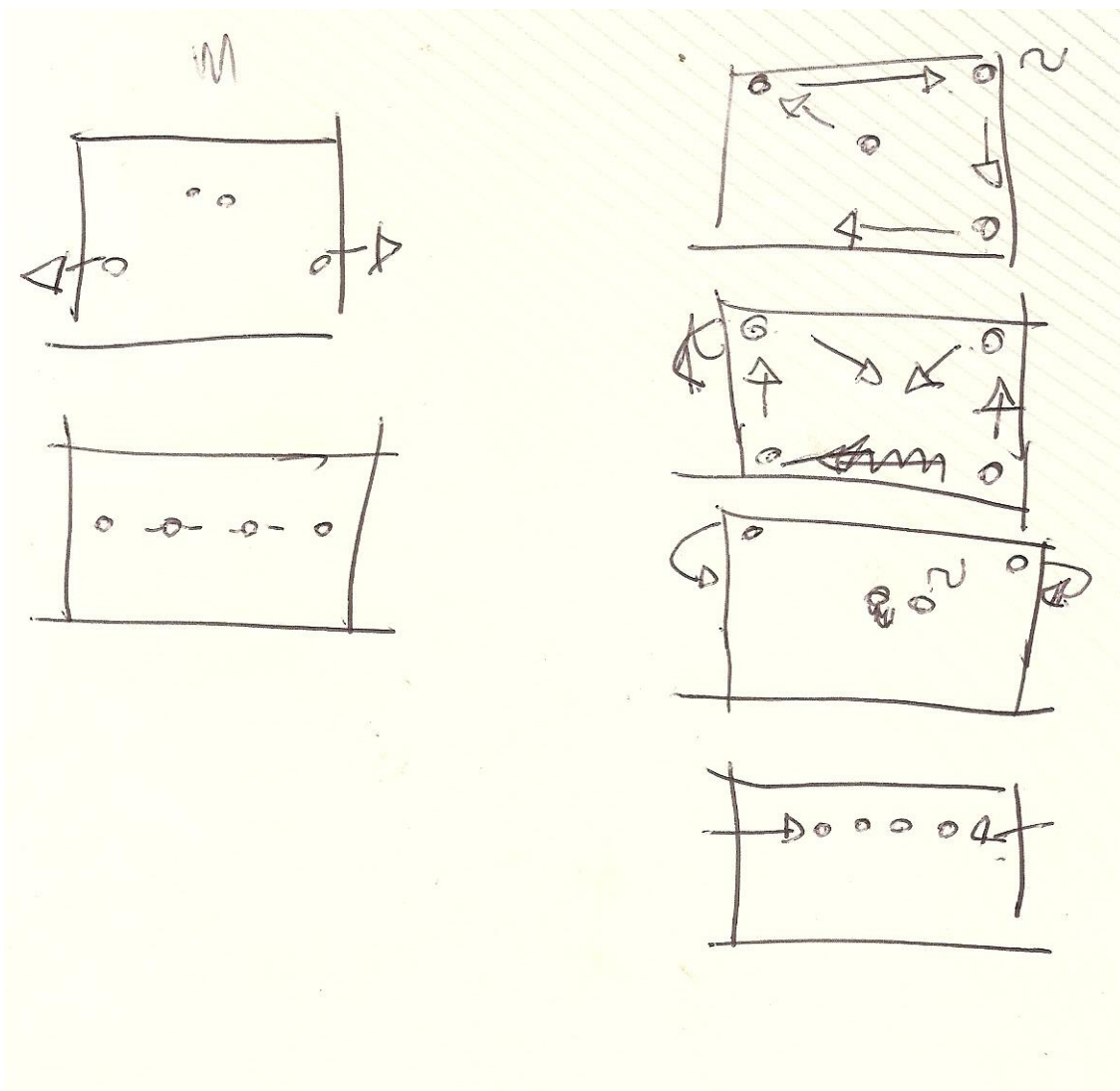
A bunda se diverte
por conta própria. E ama.
Na cama agita-se. Montanhas
avolumam-se, descem. Ondas batendo
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz
na carícia de ser e balançar
Esferas harmoniosas sobre o caos.


A bunda é a bunda
redunda.

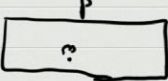
« Poema anterior: [Aparição amorosa](#) Próximos poemas: [A língua lambe](#) »

ANEXO F – Desenho espacial



ANEXO G – Escrituras do processo

1. 

2. 

• Espera musica com lata
• Olha pra um lado e pra
outro 2x balança

3. Sai de cena cruzando
com Andrew e saindo
os braços

4 - Levanta da cadeira
com ed flamenco

5 - Avança 3x passo ~~pequeno~~
grande + pequeno

6 - Frogeza - giro giro

7 - Gvetchen - jazz

8 - Vai girando lento rebolando

9 - Desfile

17 - Sobe cena

18. ~~Sai~~ Levanta no 6º 8, sai sambando
vto, chega sambando nos gurus no
8º 8.

19 - Coração cú,