

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Escola Superior de Desenho Industrial

# PROCESSOS CRIATIVOS

Conexões entre Design e Dança

Laura Rocha dos Anjos

Relatório de Trabalho de Conclusão de Curso  
Orientadora: Barbara Szaniecki

RIO DE JANEIRO | Agosto de 2021

## AGRADECIMENTOS

Por esse projeto e por toda minha trajetória durante esses pouco mais que cinco anos de curso, eu gostaria de agradecer a minha família e amigos que sempre estiveram dispostos a ouvir minhas preocupações, desesperos e a me oferecer apoio quando eu nem sabia que precisava.

Em relação à esse trabalho de conclusão, agradeço especialmente aos parceiros do projeto: ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e aos seus integrantes, pela confiança e parceria por mais de três anos; à minha parceira de dança Brenda, presente em todas as coreografias que dancei nos últimos anos; à minha querida madrinha bailarina Alceli, minha inspiração desde de pequena que me incentivou a seguir em seus passos na dança; à Deborah, professora da minha madrinha, incrível coreógrafa e grande amiga da família, que se disponibilizou tão prontamente para contribuir com seu conhecimento para esse trabalho; e finalmente ao meus para sempre parceiros de grupo Laura Gadelha e Kyle que, sem nossas ideias conjuntas e projetos anteriores, nada desse projeto seria possível.

Aos meus professores e aos meus orientadores Barbara Szaniecki, Daniel Portugal e Barbara Neczyk, agradeço por cada orientação, cada detalhe que me chamaram atenção com o objetivo de melhorar esse projeto e também, obrigada pelas memórias e ensinamentos compartilhados durante nossos anos na ESDI.

# LISTA DE IMAGENS

Figura 1 .....	7	Figura 26 .....	37
Figura 2 .....	13	Figura 27 .....	38
Figura 3 .....	17	Figura 28 .....	39
Figura 4 .....	17	Figura 29 .....	39
Figura 5 .....	18	Figura 30 .....	40
Figura 6 .....	18	Figura 31 .....	40
Figura 7 .....	19	Figura 32 .....	41
Figura 8 .....	19	Figura 33 .....	41
Figura 9 .....	20	Figura 34 .....	42
Figura 10 .....	21	Figura 35 .....	43
Figura 11 .....	22	Figura 36 .....	45
Figura 12 .....	22	Figura 37 .....	46
Figura 13 .....	23	Figura 38 .....	47
Figura 14 .....	24	Figura 39 .....	47
Figura 15 .....	24	Figura 40 .....	48
Figura 16 .....	25	Figura 41 .....	49
Figura 17 .....	26	Figura 42 .....	50
Figura 18 .....	27	Figura 43 .....	51
Figura 19 .....	28	Figura 44 .....	52
Figura 20 .....	30	Figura 45 .....	53
Figura 21 .....	31	Figura 46 .....	54
Figura 22 .....	31	Figura 47 .....	55
Figura 23 .....	32	Figura 48 .....	59
Figura 24 .....	33	Figura 49 .....	60
Figura 25 .....	34		

# SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	<b>5</b>	<b>5.2. As publicações</b> .....	<b>40</b>
1.1. Justificativa.....	7	5.2.1. Elementos gráficos do projeto.....	40
1.2. Objetivo.....	8	5.2.2. Cores.....	42
1.3. Público-alvo.....	8	5.2.3. Texto e tipografia.....	43
<b>2. Metodologia da Pesquisa</b> .....	<b>10</b>	5.2.4. Imagens.....	44
<b>3. Desenvolvimento da Pesquisa</b> .....	<b>12</b>	5.2.4.1. Acervo de imagens.....	44
3.1. Parceiros do projeto.....	13	5.2.4.2. Tratamento de imagens.....	44
3.1.1. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.....	13	5.2.5. Capas.....	48
3.1.2. Coreógrafa/professora.....	14	5.2.5.1. Tratamento das fotografias nas capas.....	50
3.1.3. Bailarinas.....	14	5.2.6. Conjunto.....	51
3.2. Entrevistas.....	15	5.2.7. O formato.....	53
3.3. Pesquisa bibliográfica.....	16	5.2.8. Determinações de impressão.....	56
3.4. Referências visuais.....	20	5.2.8.1. Especificações gráficas da caixa.....	56
<b>4. Proposta Projetual</b> .....	<b>29</b>	5.2.8.2. Especificações gráficas da capa.....	56
4.1. Conceituação preliminar.....	30	5.2.8.3. Especificações gráficas do miolo.....	56
<b>5. Desenvolvimento Do Projeto</b> .....	<b>36</b>	<b>6. Conclusão</b> .....	<b>57</b>
5.1. A marca.....	37	<b>Anexo I</b> .....	<b>63</b>
		<b>Anexo II</b> .....	<b>66</b>
		<b>Anexo III</b> .....	<b>70</b>
		<b>Anexo IV</b> .....	<b>73</b>

# 1. INTRODUÇÃO

O tema escolhido para esse projeto de TCC é o processo criativo na dança e sua conexão com o design. Assim como no Design, onde o processo e o planejamento são muito importantes e formam a base de um projeto bem sucedido, na dança, todo esse estágio de desenvolvimento é igualmente essencial. O que nós, como plateia, vemos, é fruto de muitas horas de ensaio, organização e dedicação.

É o resultado da visão de uma pessoa a partir de um tema, uma ideia ou objetivo. Mas o que levou o coreógrafo a tomar tais decisões artísticas? O quando esse processo de pensamento e criação difere de um coreógrafo para outro? O quanto dessa criação é individual e quanto é influenciada pelo coletivo de bailarinos e o ambiente em que se é desenvolvida tal criação? Esse mesmo processo pode ser alcançado espontaneamente ou é derivado de

uma fórmula calculada de passos? O quanto desse processo criativo da dança é relevante para o Design e se relaciona com seu método de criação?

A inspiração para esse tema vem da minha experiência pessoal com a dança, tendo começado aos 11 anos, praticado uma variedade de estilos (ballet, jazz, contemporâneo, dança de salão) e passado por diferentes cenários de apresentação, tenho muita admiração e um entendimento de como esse universo criativo funciona.

Outra grande influência desse trabalho é a parceria com o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO)<sup>1</sup>. O primeiro contato que tive com o CCO foi a partir da disciplina Projeto de Programação Visual III, em 2019 (orientada pelos

---

<sup>1</sup>Sobre o CCO: “O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO) é um centro público de dança inaugurado há 15 anos, e permanece o único no estado do Rio, que se tornou referência mundial por seu modelo de gestão. Apostando na pluralidade e diversidade, as atividades oferecidas atraem um público variado, desde crianças, jovens, adultos, 3ª idade e pessoas com deficiência, iniciantes, estudantes de dança e artes, pesquisadores e profissionais da dança e interessados em geral. Sempre com foco em temas relacionados à dança, corpo, movimento e seus desdobramentos, criando assim ações que se apresentam em forma de apresentações de espetáculos, oficinas e/ou workshops, palestras e/ou mesas redondas, exposições de filmes, congressos e/ou eventos, entre outros.”

professores Bianca Martins e Washington Dias), onde foi formada essa colaboração com o fim de desenvolver uma revista contendo relatórios de artistas, textos do diretor e pesquisas feitas por grupos de estudo, enfim, de todos que produzem seus trabalhos no Centro Coreográfico. Essa parceria se mantém até hoje através do desdobramento da Revista PASSOS em mais de uma edição, sendo três já publicadas.

Figura 1



Capas das edições 1, 2 e 3 da revista PASSOS, respectivamente.

## 1.1. Justificativa

A importância e o interesse no desenvolvimento desse projeto estão na oportunidade de trazer à tona um processo tão subjetivo e muitas vezes privado que só é apreciado (geralmente) em seu formato finalizado, nos palcos.

Sempre me pergunto “como que tal coreógrafo pensou nisso?” e também, já tendo feito parte de um espetáculo ou coreografia pensada do zero, fui capaz de apreciar as diferenças nos métodos de criação de coreógrafos distintos. Tendo em vista isso, por que não botar no papel e registrar essa riqueza de pensamentos? Incontáveis vezes ouvi no meio em que pratico dança, reclamações sobre a falta de livros sobre o assunto, ainda mais na língua portuguesa.

Acredito que esse seria um ótimo meio de adicionar mais um exemplar à essa categoria literária, gerando assim, mais conteúdo e reconhecimento para a dança e sua comunidade em seu formato textual.

Além disso, esse tema é um modo de repensar o processo criativo, não só na dança, mas também no Design. É uma forma de dar um novo olhar na nossa maneira de criar, nos levando a entender melhor e descobrir novas alternativas e metodologias a serem incorporadas no meio do Design, abrindo caminhos e possibilidades relevantes para o processo criativo como um todo.

## **1.2. Objetivo**

O objetivo desse projeto de TCC, em sua forma geral, é mostrar como o processo criativo na dança contribui e se relaciona com o processo de criação no Design. E, em seu objetivo mais espe-

cífico, busca criar um projeto editorial a partir desse processo. Transformar o passo a passo dele e aplicar, os conceitos, tanto do design (harmonia, coesão, coerência, grid) quanto da dança (ritmo, sequência, improviso, repetição) em uma publicação que, apesar de ser um conjunto, forme uma unidade e, ao mesmo tempo, se desdobre em detalhes e subseções.

O propósito de sua parte experimental, é que sua construção seja influenciada tanto pelo caráter coreográfico e controlado, quanto pela parte livre do improviso presente na dança.

## **1.3. Público-alvo**

O projeto, além de sua essência exploratória (que está presente no aspecto de questionamento sobre o processo criativo e, na necessidade de entendê-lo e trazê-lo a tona), possui também sua face expositiva. Essa exposição está presente tanto no conteúdo escrito quanto no visual e, para que esse material seja visto, seu modo de visualização precisa ser condizente com seu público.

O público-alvo do projeto abrangerá desde pessoas do mundo da dança, até aquelas que estão envolvidas com estudos em Design. Elas podem ver nessa tese e produto final, um caminho para integrar campos diferentes de estudo e transformá-los em algo novo já que, essas pessoas estão sempre envolvidas com criação e buscam por algo novo e “fora da caixa”.

Sendo uma publicação, existe a possibilidade de ela ser distribuída pelo Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (parceiro do projeto) se houver interesse após a finalização deste projeto. Mas, mesmo não tendo esse fim, o trabalho será um registro a mais tanto para os interessados no meio da dança, quanto para aqueles intrigados pela interdisciplinaridade entre a mesma e o design, sejam eles de diferentes idades, gêneros e origens.

## **2. METODOLOGIA DA PESQUISA**

Para que o desenvolvimento do projeto fosse possível, ele precisou ser dividido em áreas de pesquisas diferentes que cobrissem seus dois eixos, o gráfico e o de conteúdo. Sendo assim, ele conta com uma pesquisa de referências (visuais e textuais) para o eixo gráfico, e entrevistas (estruturadas, do tipo “perguntas e respostas”), juntamente com a coleta de registros (fotográficos e textuais), para o eixo de conteúdo ocorrendo paralelamente.

O passo mais importante para o início desse processo foi entrar em contato com os possíveis parceiros do projeto. Para que a parte gráfica fosse desenvolvida foi necessário conteúdo sobre a criação no universo artístico da dança que, foi obtido a partir de registros textuais, fotográficos, de coreógrafos, professores, bailarinos e estudiosos do assunto (incluindo entrevistas e depoimentos dessas pessoas). A necessidade de saber especificamente o conteúdo fornecido foi devido à ele determinar o teor do projeto editorial e, as possibilidades de disposição de layout a serem trabalhados.

Após ter a confirmação dos parceiros do projeto (foram adicionados profissionais e outros retirados ao longo do desenvolvimento do projeto) foi decidido como cada um contribuiu para tal conteúdo. A divisão feita é tal em que os coreógrafos trarão relatos (depoimentos), sobre seus trabalhos e contando suas inspirações. Já com as bailarinas, seu conteúdo será compilado por meio de entrevistas (escritas) preparadas previamente por mim, focando em suas experiências próprias, como que elas se adaptam a diferentes coreógrafos e seus métodos de criação e como incorporam o seus estilos pessoais na dança.

Juntamente com essa coleta de conteúdo e entrevistas, ocorreu a busca por referências visuais e textuais para auxiliar na construção da publicação. Tais referências foram sendo arquivadas e separadas em grupos para que depois fossem reavaliadas e levassem a escolha de um estilo gráfico definido que pudesse ser desenvolvido.

Depois de analisar os materiais obtidos durante a pesquisa, o conteúdo e as considerações feitas a partir dos mesmos, desenvolvi o projeto editorial incorporando normas e elementos da dança, usando-os como parâmetros de diagramação, inspiração de composição gráfica, entre outros.

# **3. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA**

O desenvolvimento da pesquisa foi realizado, principalmente, através do estudo e das considerações feitas a partir das entrevistas, juntamente com o conteúdo de lives cedidos pelo CCO. Esses são pontos essenciais da pesquisa que consegui obter graças a colaboração dos parceiros do projeto.

### 3.1. Parceiros do projeto

#### 3.1.1. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

Depois de conversas e deliberações eu, juntamente com o diretor do Centro, Diego Dantas acreditamos ser interessante trazer para esse projeto, transcrições de lives feitas durante esse período atual de pandemia, e extraindo de seus conteúdos trechos pertinentes sobre dança e processos criativos. Foram um total de cinco lives sediadas por Nadir Nóbrega, Aline Pachamama, Mariana Pimentel e Priscila Maia (Face a face), Jaime Aroxa e Paulo Melgaço.

A live de Nadir Nóbrega foi elaborada no contexto de encerramento do ciclo de conversas ao vivo para visibilizar o Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha na diáspora. Ela é pós doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFBA, graduada em Dança pela UFBA, professora adjunta aposentada do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, ex diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e folclore da Universidade Federal de Alagoas e autora de três livros sobre Dança, Corpo negro, Gênero e Educação.

Na live MEDIATECA em Movimento Dança e Cultura, de Aline Pachamama, ela é convidada e tem uma conversa sobre a Dança e as diferentes áreas do saber e fazer, onde Cultura e Arte buscam perspectivas decoloniais para novos rumos de ações coletivas mediada por Cláudia Petrina. A live pertence ao núcleo do CCO chamado MEDIATECA.

Figura 2



Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.

Mariana Pimentel e Priscila Maia (artistas, produtoras e sócias) abrem em sua live uma discussão performativa sobre “O que (ainda) é dança contemporânea?”, e os limites e fronteiras dessa terminologia. Elas trazem também, mais questionamentos sobre como a pandemia e o novo conceito social impactam a dança e se ainda faz algum sentido falar em dança contemporânea.

Jaime Aroxa, juntamente com Diego Dantas (diretor do Centro Coreográfico) e Gil Santos (diretor administrativo do Centro Coreográfico), trazem para a conversa, a trajetória e carreira dele e, também a questão de como a dança de salão, uma dança de contato, vem enfrentando o distanciamento social.

Na última live escolhida para fazer parte desse trabalho, Paulo Melgaço (professor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa) traz a temática “Caminhos e Negritudes: Formação do corpo negro em balé clássico” afim de conversar sobre a necessidade de um olhar diferenciado para a formação do corpo negro em balé clássico, visando que estes artistas em formação superem as barreiras e o peso dos estereótipos impostos sobre os seus corpos e a cultura das similaridades, tão recorrente nesta linguagem de dança. Essa live foi parte de uma série de conversas que aconteceu todas as quintas-feiras de novembro com profissionais de destaque nas diversas expressões da dança, para exaltar o sentimento de orgulho e, conscientizar acerca das múltiplas possibilidades em cultura negra.

### **3.1.2. Coreógrafa/professora**

Deborah Bastos lecionou, coreografou no Centro de Dança Rio e, foi professora e mentora da bailarina Alceli Downes, entrevistada para a pesquisa desse trabalho. A abordagem da coleta de conteúdo com Deborah foi diferente do feito no caso anterior. Ambas as partes concordaram em proporcionar uma narrativa (depoimento) sobre a jornada do coreógrafo e as etapas em que ele passa até encontrar seu próprio estilo e processo de criação.

### **3.1.3. Bailarinas**

As bailarinas Brenda Alexia Rodrigues e Alceli Downes são bem diferentes em sua formação profissional, por isso, vi necessidade em alterar a entrevista e conduzi-las de forma em que as perguntas fossem condizentes com as experiências de cada uma.

Além das duas bailarinas eu, pessoalmente, também gostaria de incorporar minha experiência artística no projeto e contribuir com minhas visões sobre o assunto em uma introdução, explicando minha relação com as pessoas que contribuíram para esse projeto e os trabalhos em que participei com elas.

## 3.2. Entrevistas

Como dito anteriormente, foram conduzidas duas entrevistas com as bailarinas parceiras do projeto. A partir desses registros foi possível tirar várias conclusões pertinentes para a pesquisa e sobre a visão dela em relação ao processo criativo.

Segundo o conteúdo da primeira entrevista, a bailarina Alce-li Downes (12 anos de carreira na dança) considera o processo criativo, como algo que se diferencia de pessoa para pessoa justamente por serem indivíduos diferentes, mas que, no final, possuem resultados semelhantes. Em outras palavras: são distintos caminhos para um mesmo fim. Ela afirma que os processos de criação “fluíam de acordo com a música, tema e história que às vezes me surpreendiam com o jeito de como interpretavam suas criações e de como essas criações eram projetadas para o movimento de forma plausível e dançante.”

Apesar de sua escolha de dançar ao invés de criar, a preferência por um estilo, nesse caso o jazz, foi fortemente influenciada pelas criações de uma coreógrafa (Deborah Bastos), obras onde Alce-li participou e representaram o marco do seu aprendizado na dança.

Sua experiência na dança se estendeu além do Brasil. Ela viajou para fazer aulas no exterior (EUA), o que possibilitou seu envolvimento com diferentes técnicas, dinâmicas, comportamentos e “diferentes humanos”, como descreveu. As maiores distinções

que percebeu foi que existe uma “permissividade” quanto a posições do corpo em certos movimentos, ao contrário do que ela sempre foi orientada, que era manter a técnica do movimento corretamente encaixado em sua execução; e que a precisão do movimento é observada em tudo que fazem e, essa mesma precisão é o que faz o trabalho coreográfico parecer perfeito.

Em relação à criação ela argumenta que “varia com a diferença de hábitos, liberdade de expressão, condição e oportunidades de execução de cada um. Criação é ilimitada e existente em qualquer lugar e esses aspectos que citei, em minha opinião, que determinam quem pode executá-lo mais ou menos elaborado”.

Outro ponto de reflexão dessas distinções são as mudanças temáticas, de técnicas de execução, produção etc; que ela opina que tais foram marcadas por um paralelo na qual vivemos com o processo evolutivo natural que passamos de gerações a gerações e que, é interessante notar, especificamente na dança, que nem toda mudança alterou a técnica básica, ela é constante e sempre necessária, qualquer que seja o momento do processo criativo na produção coreográfica. Quando questionada sobre a relação criação coreográfica e improvisado ela afirma que:

“Ambos contribuem para a elaboração do movimento propriamente dito. Vejo como mais natural o improvisado onde o movimento acontece de forma quase que não pensado e esse *release* natural ganha forma dentro do contexto estético (ou não) da dança - não tirando o valor da criação

coreográfica onde por ser elaborada e pensada, mostra a incrível capacidade de desenvolver um tema em dança!”  
(ALCELI DOWNES)

Na entrevista com a bailarina Brenda Rodrigues (10 anos de experiência na área de dança), ela compara os processos criativos entre os diferentes professores e coreógrafos com quem ela trabalhou durante os anos, com o seu próprio.

Em todos os estilos que praticou, com exceção do ballet clássico, ela se deparou constantemente com o improviso. Desde nova, foi incentivada a contribuir com suas próprias, mesmo que pequenas, criações e, ainda que encontrasse dificuldades no início, ela foi se habituando à prática ao longo dos anos. A partir disso, pode-se perceber pelo discurso da entrevistada e por conclusões próprias que, o processo criativo é algo que pode ser cultivado tanto conscientemente quanto inconscientemente.

“O que você usa como inspiração na hora do improviso? É a música? Um movimento específico? Memória corporal? Um pouco de memória corporal e muito do estilo de música. Faço proveito do que já aprendi, principalmente do contemporâneo, e tento encaixar nos movimentos aleatórios que surgem do meu corpo a partir do som da música.”  
(BRENDA ALEXIA)

Para a construção dos movimentos improvisados, Brenda utiliza de sua memória de trabalhos anteriores, conscientemente extrain-

do sequências de passos que se encaixem no contexto do improviso. Enquanto à parte inconsciente, nota-se que ela surge das vontades involuntárias do corpo. Ele é influenciado pelas batidas e pelo ritmo da música e, principalmente pela direção mais fluida em que o corpo quer seguir, ou seja, quando não comandado o corpo vai seguir o caminho de movimento mais natural para ele.

### 3.3. Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica, agrega desde artigos (onde movimento e dança são os temas), livros sobre dança, design, arte e comunicação, a libretos de espetáculos.

O propósito de ler os livros de dança e libretos é entender como que o assunto é apresenta-do. Como que esses objetos gráficos e a narrativa em si documentam os relatos e inspirações dos coreógrafos e bailarinos (leituras: A dança de Klauss Vianna, Ana Botafogo: na magia do palco de Ana Botafogo e Suzana Braga, libretos de Giselle da temporada de 2019 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de Cão sem plumas de Deborah Colker).

Como exemplo desse objetivo, trago a análise do libreto, mencionado no parágrafo anterior, Cão sem plumas de Deborah Colker:

Figura 3



Libreto de “Cão sem plumas” e do ballet “Giselle”

O libreto começa apresentando a inspiração de onde se baseou o espetáculo: o poema “O cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto. Esse início fala sobre as origens do autor e sobre o caminho que o levou a escrever o poema.

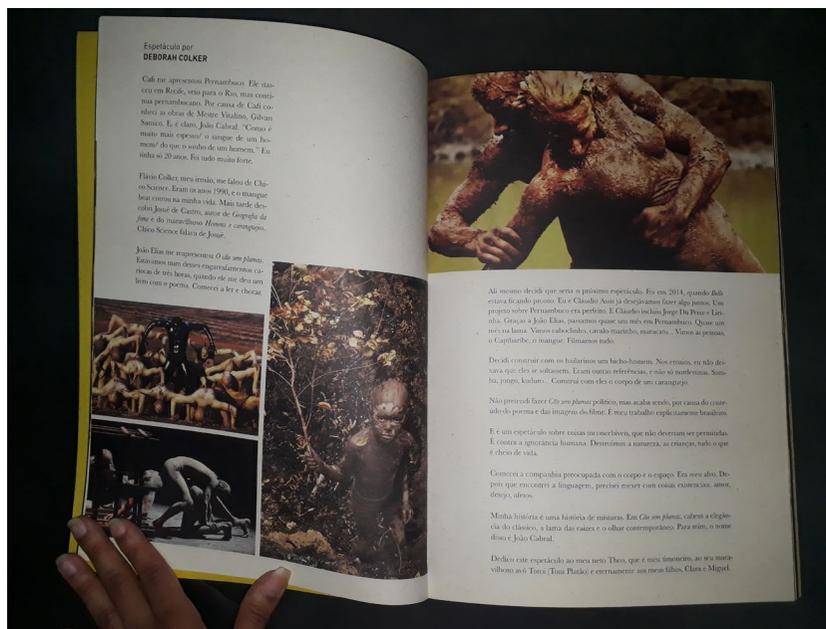
Figura 4



Libreto de “Cão sem plumas”

Em seguida a coreógrafa Deborah Colker comenta como foi introduzida ao tema e ao poema. O que ela sentiu quando leu o livro contendo “O cão sem plumas”, quando ela decidiu que esse seria seu próximo espetáculo e suas intenções para construção do mesmo.

Figura 5



Libreto de “Cão sem plumas”

Depois de um resumo de quem é Deborah Colker, o libreto conta com o roteiro da obra, destacando suas subdivisões e expondo uma breve descrição de cada um. A publicação termina com informações sobre os profissionais envolvidos, a Companhia de Dança Deborah Colker e a ficha técnica da produção.

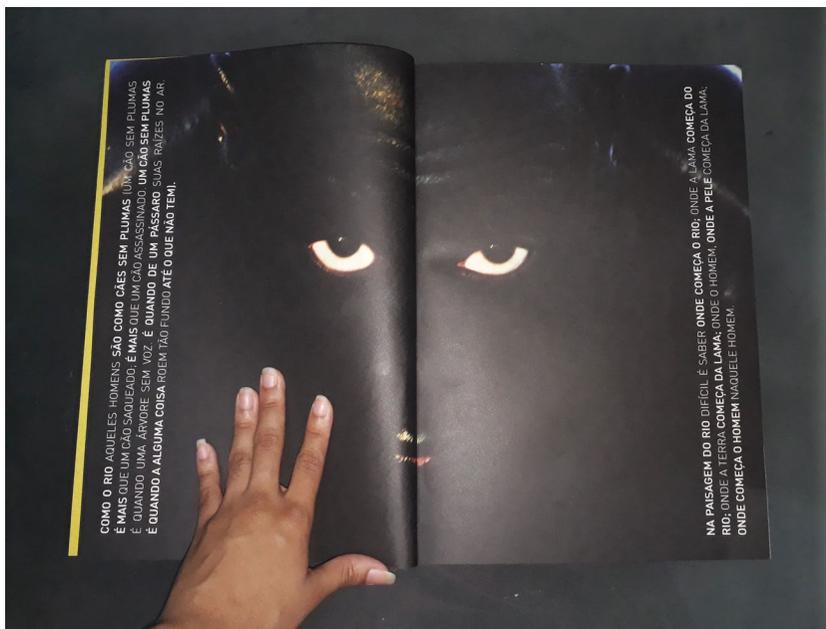
Figura 6



Libreto de “Cão sem plumas”

O libreto é construído de texto e imagem, às vezes possuindo páginas e spreads com a combinação texto + imagem ou apenas imagem em seu layout.

Figura 7



COMO O RIO, AQUELES HOMENS SÃO COMO CÃES,  
É MAIS QUE UM CÃO SAQUEADO, É MAIS QUE UMA  
CÃO ASSASSINADO, UM CÃO SEM PLUMAS  
É QUANDO UMA ÁRVORE SEM VOZ, É QUANDO DE  
UM PASSARO, SUAS RAÍZES NO AR  
É QUANDO A ALGUMA COISA PROEM TÃO FUNDO ATÉ O QUE NÃO TEM.

NA PAISAGEM DO RIO DIFÍCIL É SABER ONDE COMEÇA O RIO, ONDE A LAMA COMEÇA DO  
RIO, ONDE A TERRA COMEÇA DA LAMA, ONDE O RIGHEM, ONDE A PELE COMEÇA DA LAMA,  
ONDE COMEÇA O HOMEM NAQUELE HOMEM.

Libreto de “Cão sem plumas”

Figura 8



Libreto de “Cão sem plumas”

Já os livros de design, arte e comunicação estão sendo utilizados como consulta para estruturação técnica e embasamento da parte gráfica do trabalho (leituras: Ponto, Linha, Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais de Wassily Kandinsky e Thinking with type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students de Ellen Lupton).

### 3.4. Referências visuais

Para auxiliar na concepção projeto editorial e na pesquisa bibliográfica com foco no design, um quadro de referências visuais foi elaborado e organizado de acordo com os feedbacks dados nas orientações e/ou com alguma mudança de direção no conteúdo

e inspiração do projeto. Esse quadro foi dividido em seções contendo referências de layout, diagramação, relação imagem e texto, elementos gráficos, formato e de pintores e outros artistas.

Figura 9

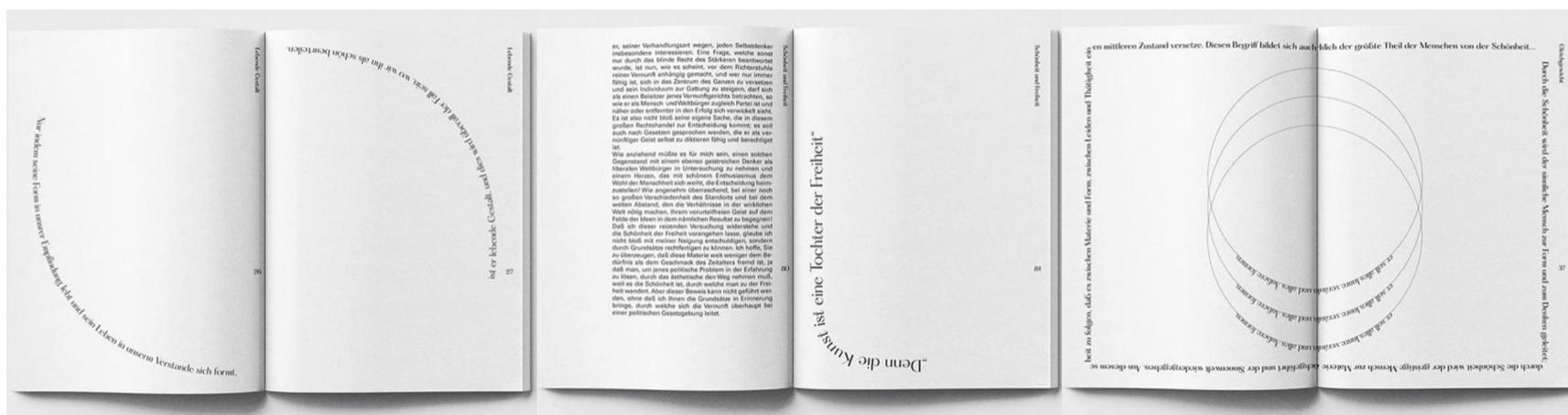


Figura 10



Figura 11

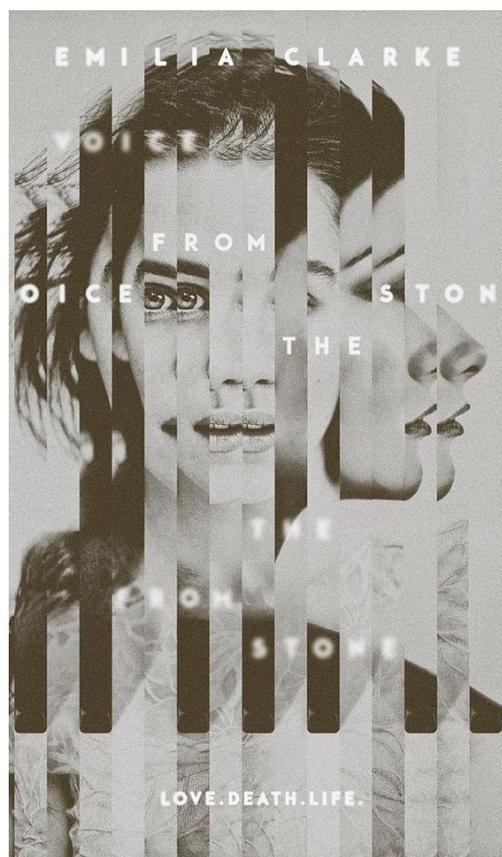


Figura 12



Referências de layout - imagem

Referências de layout - imagem e relação imagem e texto

Figura 13



Figura 14

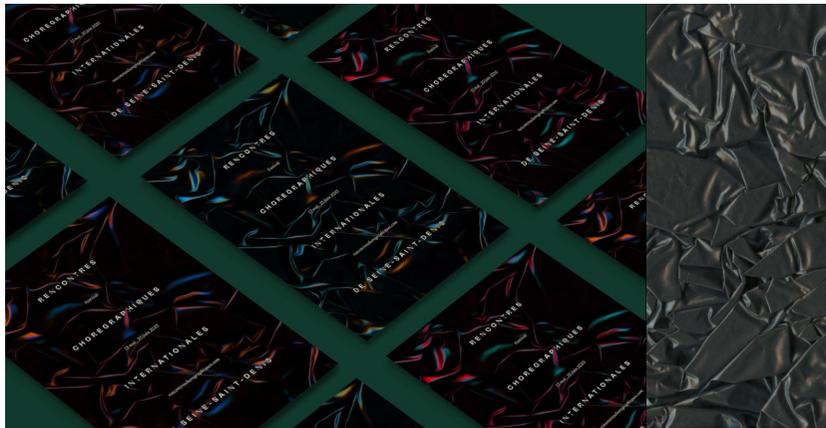


Figura 15



Figura 16



Ao fazer a pesquisa por referências de pintores e fotógrafos, o importante foi observar os recursos que eles usam para transmitir movimento e a inserção da cor, ou sua ausência, em suas obras. A seguir, exemplos dos frutos dessa pesquisa:

Figura 17



Referências de pintores - Karina Llergo. Uso de formas amorfas, linhas e ondas para representar movimento.

Figura 18



Referências de pintores - Ewa Hauton. Uso do recurso de desfoque para representar movimento, e a inclusão de um “toque” de cor em sua composição em escala de cinza.

Figura 19



Referências - artista contemporâneo David Naman. Uso de distorção para representar movimento, e trabalha tanto com cor quanto em preto e branco em suas obras.

# 4. PROPOSTA PROJETOAL

Como mencionado anteriormente, para o produto final desse projeto, desenvolvi uma publicação de modo a incorporar as nuances e conceitos da dança em sua construção. Esse é um projeto editorial em sua essência, em que eu gostaria de explorar e reordenar o formato do livro, de forma que ele seja um conjunto de brochuras e, onde sua diagramação não fosse limitada a layouts padrões e tomasse liberdades na disposição dos textos e imagens. Tendo isso em mente, comecei a trabalhar como primeiro teste projetual, um sistema cíclico baseado nas contagens de tempo e nas orientações espaciais da dança.

#### 4.1. Conceituação preliminar

No universo da dança, o número oito é muito recorrente e tem diversas funcionalidades. Por exemplo, ele é usado para marcar a contagem de tempo, onde a movimentação é definida por sequências de 1 a 8, com elas podendo ser realizadas em ritmos lentos ou mais acelerados.

Outro exemplo da relevância do número oito é o diagrama de orientação ou quadrado imaginário. Ele consiste em um quadrado desenhado ao redor do bailarino, com ele situado em seu centro, e em seguida suas laterais e vértices sendo numerados de um a oito a partir da lateral voltada para a frente do bailarino.

Figura 20

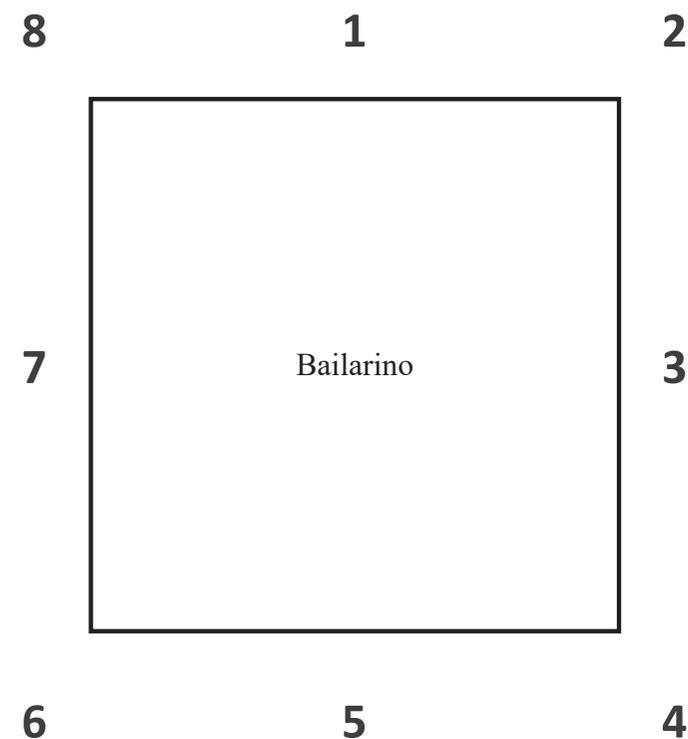
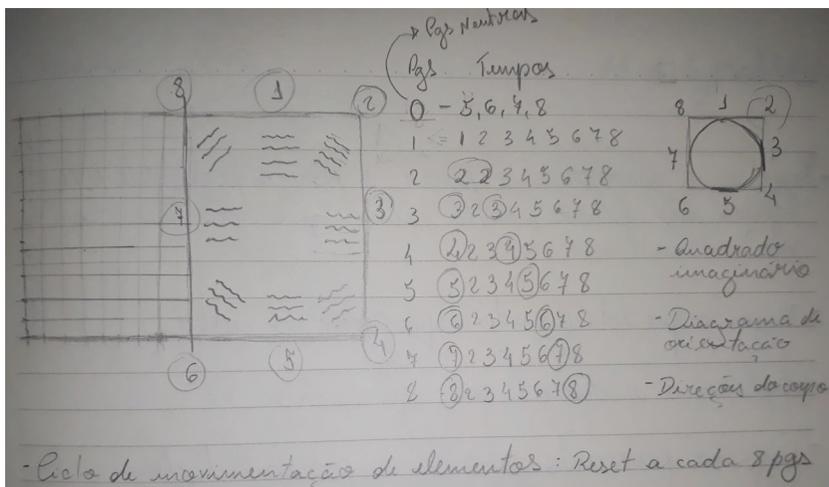


Diagrama de orientação

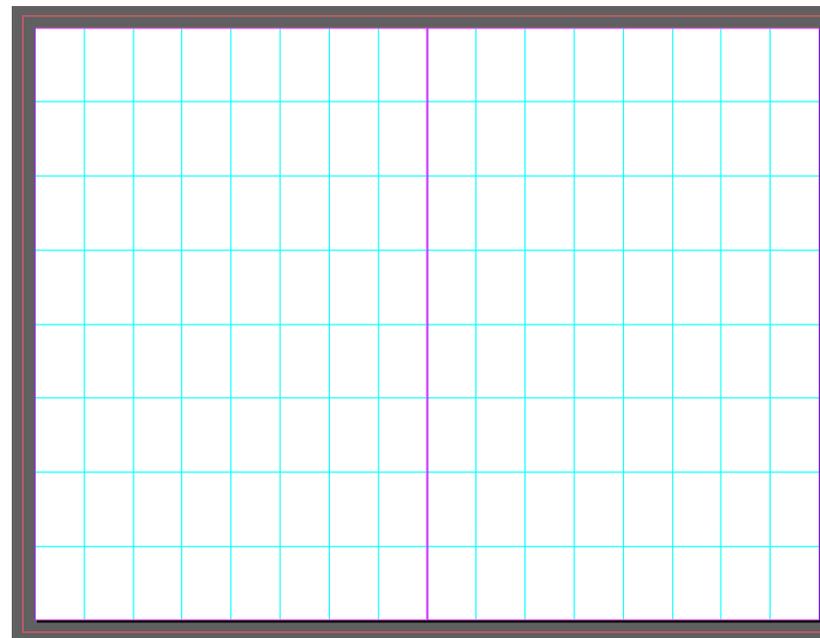
Figura 21



Rascunho do conceito de diagramação

Seguindo esse conceito, foi idealizado um formato e um grid baseados, tanto no número oito quanto no ritmo e orientação dos parâmetros derivados dele. O formato tem sua medida em valores múltiplos de oito, sendo eles 16 cm de largura por 24 cm de altura. O grid base da página a divide em 8 colunas verticais e 8 horizontais.

Figura 22

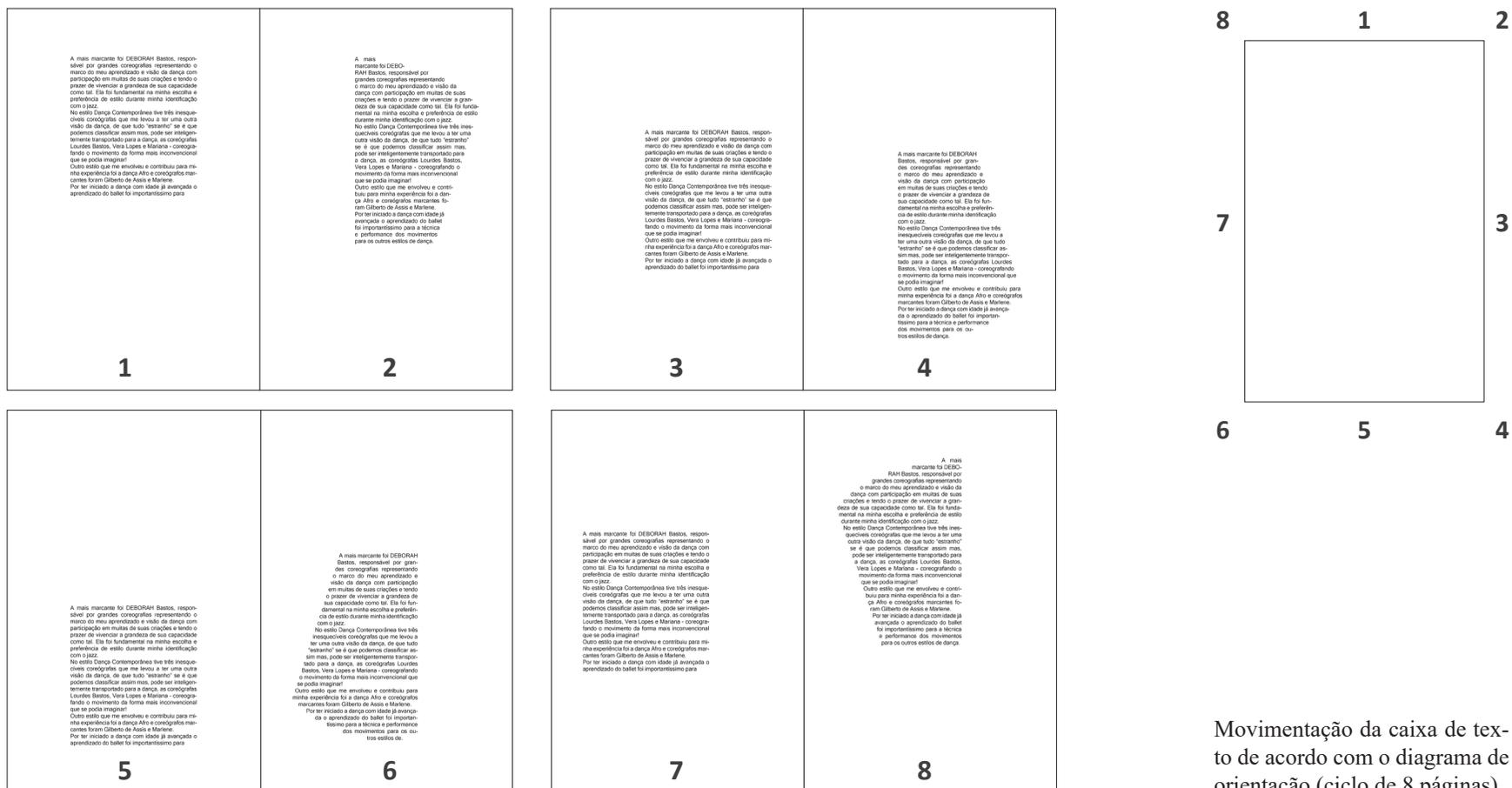


Formato: 24 cm x 16 cm. Grid: 8 x 8 (8 colunas verticais e 8 colunas horizontais)

Para explicar o sistema cíclico e como ele funciona, basta transferir o diagrama de orientação para uma página simples do formato.

A caixa de texto acompanha as posições numerais de acordo com o número da página e, após uma rotação de oito páginas (oito tempos), ela recomeça na posição um (ponto um do diagrama).

Figura 23



Movimentação da caixa de texto de acordo com o diagrama de orientação (ciclo de 8 páginas).

## Figura 24

Fotografia Ruy Correa

Entrevistado Tema

A mais marcante foi DEBORAH Bastos, responsável por grandes coreografias representando o marco do meu aprendizado e visão da dança com participação em muitas de suas criações e tendo o prazer de vivenciar a grandeza de sua capacidade como tal. Ela foi fundamental na minha escolha e preferência de estilo durante minha identificação com o jazz.

No estilo Dança Contemporânea tive três inesquecíveis coreógrafas que me levou a ter uma outra visão da dança, de que tudo "estranho" se é que podemos classificar assim mas, pode ser inteligentemente transportado para a dança, as coreógrafas Lourdes Bastos, Vera Lopes e Mariana - coreografando o movimento da forma mais inconventional que se podia imaginar!

Outro estilo que me envolveu e contribuiu para minha experiência foi a dança Afro e coreógrafos marcantes foram Gilberto de Assis e Marlene. Por ter iniciado a dança com idade já avançada o aprendizado do ballet foi importantíssimo para

A mais marcante foi DEBORAH Bastos, responsável por grandes coreografias representando o marco do meu aprendizado e visão da dança com participação em muitas de suas criações e tendo o prazer de vivenciar a grandeza de sua capacidade como tal. Ela foi fundamental na minha escolha e preferência de estilo durante minha identificação com o jazz.

No estilo Dança Contemporânea tive três inesquecíveis coreógrafas que me levou a ter uma outra visão da dança, de que tudo "estranho" se é que podemos classificar assim mas, pode ser inteligentemente transportado para a dança, as coreógrafas Lourdes Bastos, Vera Lopes e Mariana - coreografando o movimento da forma mais inconventional que se podia imaginar!

Outro estilo que me envolveu e contribuiu para minha experiência foi a dança Afro e coreógrafos marcantes foram Gilberto de Assis e Marlene. Por ter iniciado a dança com idade já avançada o aprendizado do ballet foi importantíssimo para a técnica e performance dos movimentos para os outros estilos de dança.

Fotografia Ruy Correa

Entrevistado Tema




Antes

Fotografia: Madu Oliveira

Dança, Design & Criatividade

Descreva sua experiência com o processo criativo de cada um deles.

Como comecei a dançar muito nova, não lembro exatamente como foi minha experiência com meus primeiros professores, mas lembro do primeiro processo de criação fora da academia com a professora e coreógrafa de contemporâneo Renata Brandão. Foi uma ótima experiência. Formamos um grupo com os alunos da turma para participar de festivais e a maior parte das ideias partiam da professora, mas ela gostava de explorar nossas memórias infantis com a intenção de expormos de forma implícita na coreografia,

por parte dos alunos por isso muitas vezes pedia que nos criássemos pequenas partículas coreográficas para introduzir a criação. Posso dizer que era muito rigorosa em relação sincronização.

Outra professora que lembro foi a ex-primeira bailarina Cristiana Martinelli, que ficou pouco tempo com minha turma, mas foi simplesmente maravilhoso tudo que transmitiu para nós. Creio que era a primeira vez que ela trabalhava como coreógrafa também, então pode ter sido um pouco complicado coordenar todos os bailarinos, mas por conta de toda sua experiência como bailarina, era bastante criativa e dava muita liberdade aos alunos para se distribuir pelo palco.

Fotografia: Ruy Correa

Entrevistada: Brenda Alana

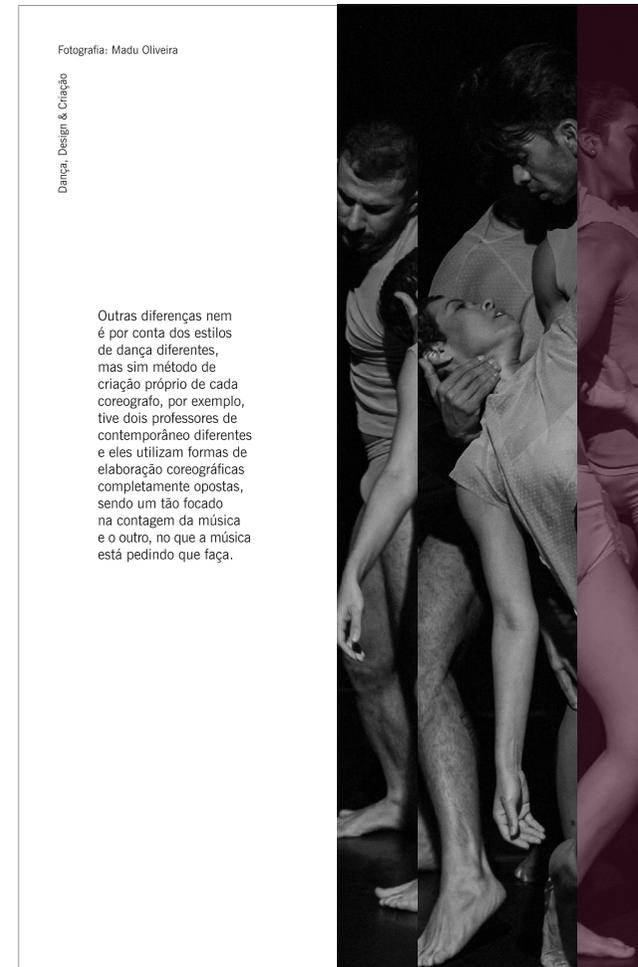



Depois

Figura 25



Antes



Depois

A conceituação anterior representa a parte técnica e organizada da dança (o trabalho coreografado, por assim dizer). Como a intenção do trabalho é incorporar ambos os aspectos ordenados e livres da dança, para acompanhar esse sistema, seria trazido, ao final de cada ciclo, uma página que não segue o grid e sua diagramação original. O propósito disso é representar a inclusão do improvisado e do inusitado no projeto gráfico que, assim como ocorrem nos números coreográficos, proporcionará um tipo de expressão que traz riqueza de elementos e liberdade para uma composição.

# **5. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO**

Para o desenvolvimento do projeto, foram selecionados quatro materiais coletados ao longo da pesquisa para serem transformados em brochuras. Essa seleção foi baseada no fator pertinência do conteúdo em relação ao tema “dança, design e criação”.

No momento atual fazem parte da publicação final:

- A entrevista com a bailarina Brenda Rodrigues,
- A entrevista com a bailarina Alceli Downes,
- O depoimento da professora e coreógrafa Deborah Bastos,
- E a transcrição da live do Centro Coreográfico (CCO) de uma conversa entre Paulo Melgaço (professor e pesquisador) e Diego Dantas (diretor do CCO).

Utilizando os elementos de grid, mancha de texto e posicionamento de fotografia descritos nos parágrafos “Proposta projetual” e “Conceitos preliminares”, as quatro publicações tiveram seu projeto gráfico e sua diagramação formuladas em cima desses conceitos. Embora tenham sido levados em conta, testes gráficos provaram que, para que uma harmonia e consistência fossem alcançadas na construção editorial das publicações, os conceitos preliminares precisaram ser usados de uma maneira mais liberal. Essa necessidade de uma construção mais livre é contabilizada também, pelo caráter do tema do projeto. Devido a ser influenciado pelos princípios da dança, como passos coreografados,

ritmo, distribuição espacial e improviso, os elementos gráficos ainda seguem sua base inicial (grid 8x8 e as possibilidades da caixa de texto voltada para os pontos espaciais do “diagrama de orientação”), mas não se deixam prender a ela, permitindo que o improviso e a capacidade de adaptação ao espaço guie-os.

## 5.1. A marca

A marca é formada apenas por elementos tipográficos e suas variações entre maiúsculas e minúsculas, posição e peso. Ela é usada em branco no projeto gráfico, mas também pode assumir a paleta de cores das publicações e a versão em preto.

Figura 26



Marca nas versões negativo e positivo.

Figura 27



Marca nas versões das cores da identidade visual.

O simbolismo da marca está na combinação das palavras “Dança”, “Design” e “Criação”. Apesar do maior destaque visual da “Dança” e do “Design”, a “Criação” é o elemento (palavra) fundamental para criar a ponte entre as duas palavras principais, já que é ela que conecta o tema abordado nesse projeto, os processos criativos, na dança e no design.

A palavra “Dança” tem sua disposição estruturada de forma mais livre, explorando diferentes alinhamentos envolvendo a altura das letras em relação uma à outra, e seus tamanhos variantes. Essa foi uma solução escolhida para criar movimento em um espaço limitado pela necessidade de haver legibilidade no arranjo das letras.

Por ser também uma das palavras principais da marca, “Design” possui o mesmo peso e os mesmos tamanhos de algumas das letras de “Dança”, porém, sendo a palavra central, sua composição traz como elementos conectivos entre as palavras periféricas, a junção das letras em maiúsculo e minúsculo.

“Criação”, por ser o elemento secundário da composição da marca, apesar de sua importância como esclarecido anteriormente, tem sua escrita em letras minúsculas e com hierarquia de tamanhos e peso inferiores às outras duas palavras. Com isso, está presente na combinação dos três elementos um equilíbrio entre seus simbolismos e uma hierarquia clara entre eles.

A marca, nesse projeto, aparece na parte frontal da caixa do conjunto das publicações, e sempre no canto esquerdo superior da página que contém o sumário (no caso dos livretos da Brenda

e da Alceli) e na página de apresentação sobre os autores do texto apresentado (nos livretos do Paulo e da Deborah).

Figura 28



Marca na parte frontal da caixa.

Figura 29



Marca na usada no interior das publicações.

Figura 30



Marca na usada no interior das publicações.

**Observação:** a marca também aparece de forma recorrente nas capas dos livretos abaixo dos títulos de cada um deles, funcionando como subtítulo e escrito de forma simples como uma frase, sem variações: “Dança, Design, criação”.

Figura 31



Marca em forma de frase.

## 5.2. As publicações

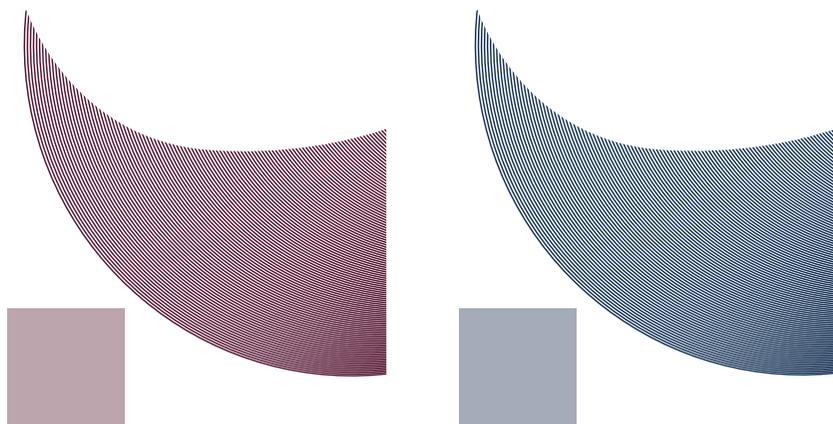
Cada publicação registra o conteúdo de uma pessoa e, portanto, possui uma natureza diferente. As duas entrevistas, o depoimento e a conversa (transcrição da live) foram transformados em quatro livretos, contendo além da parte textual, fotografias cedidas pelos parceiros do projeto ou imagens pertinentes ao conteúdo retiradas de sites que divulgam dança. Tais livretos estarão contidos dentro de uma caixa, que tem o propósito de guardar, proteger e trazer unidade entre os elementos produzidos no projeto.

### 5.2.1. Elementos gráficos do projeto

Para compor o projeto editorial, foram utilizados um conjunto de recursos tipográficos e figurativos, construídos com a intenção de mostrar movimento. Esses elementos aparecem nas publicações de acordo com a natureza do conteúdo delas. Por exemplo: em

algumas foi necessária uma limitação na quantidade de imagens, ou a escolha de suas formas. O mesmo aconteceu com os elementos tipográficos, tanto em sua forma de caixa de texto, quanto à quantidade deles em uma página.

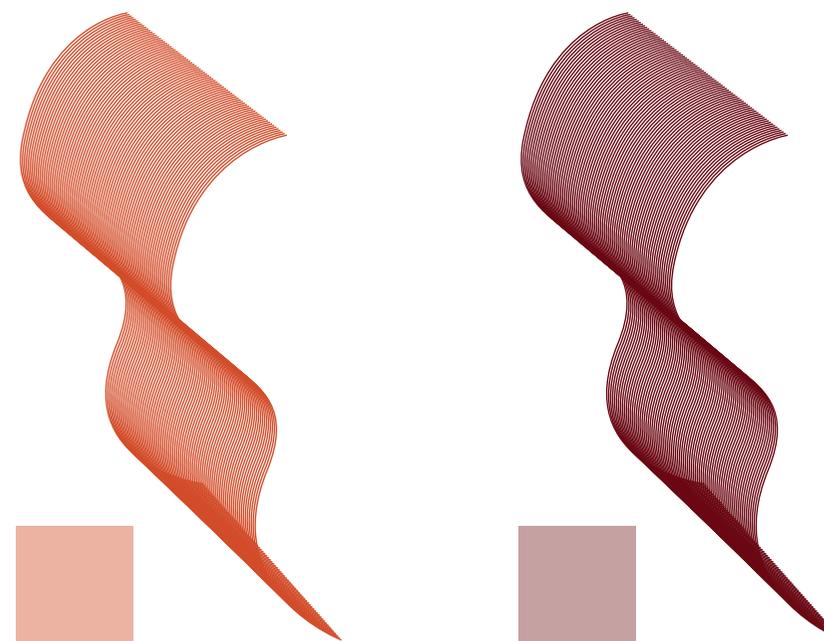
**Figura 32**



Elementos gráficos referêntes à Brenda e Alceli, respectivamente.

A estrutura de construção da marca também desempenha um papel nos elementos gráficos ao ser utilizada na disposição de títulos, tais como “Entrevista”, “Conversa” e “Depoimento” na página de apresentação dos livretos.

**Figura 33**



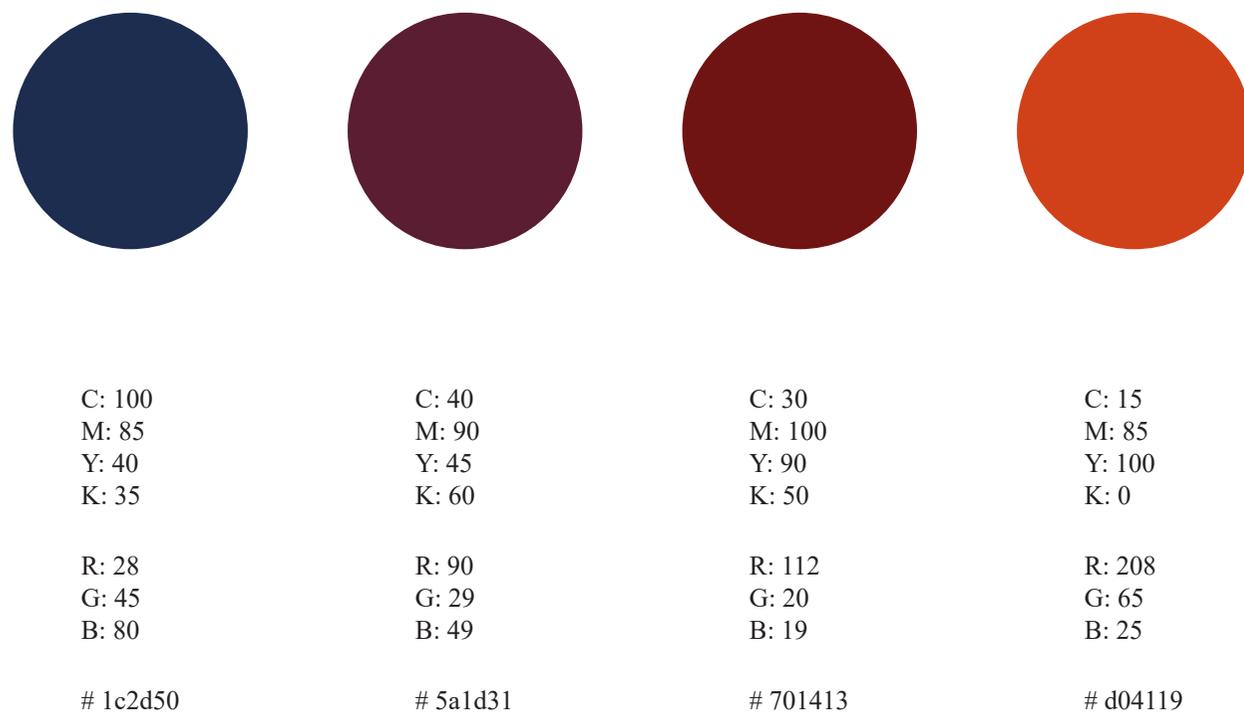
Elementos gráficos referêntes à Deborah e Paulo, respectivamente.

### 5.2.2. Cores

Cada publicação possui uma cor diferente caracterizando seus elementos. Essa escolha se deve à necessidade de uma distinção das personalidades de cada texto, apesar de serem um conjunto.

Foi escolhida uma paleta tendendo mais aos tons quentes e em pares de cores análogas formados de uma primária e uma secundária (azul e vinho arroxeadado, vermelho e laranja).

Figura 34



### 5.2.3. Texto e tipografia

A tipografia escolhida foi a NewsGoth BT. Por ser uma fonte sem serifa e tendendo para a largura condensada, ela atende e complementa, elegantemente, as formas que a caixa de texto pode tomar

dentro do projeto gráfico, tanto em tamanhos maiores quanto em mais reduzidos, sejam eles nas variações regular, itálico ou bold.

Figura 35



Fonte NewsGoth BT nas variações regular, itálico e bold, respectivamente.

## 5.2.4. Imagens

### 5.2.4.1. Acervo de imagens

No libreto da bailarina Brenda, as fotografias utilizadas foram selecionadas juntamente com a entrevistada, a partir de seu acervo pessoal de registros fotográficos tirados pelo seu pai, Ruy Correa, cuja profissão é fotógrafo. Ao longo de seus anos de dança, ele sempre acompanhou as apresentações e registrou as várias coreografias apresentadas em festivais de final de ano, teatros, ensaios e aulas. Outra parte das fotografias foi cedida pelo fotógrafo Madu Oliveira, que foi convidado para fotografar o ensaio do espetáculo chamado Amor entre Pares (um dos espetáculos mais recentes em que Brenda participou).

O registro fotográfico da bailarina Alceli vem, também, de seu acervo pessoal com a diferença de que, enquanto tudo da parte da Brenda foi cedido de forma virtual, seu conteúdo original é físico. Ela guardou em uma caixa, fotos reveladas, jornais, revistas, libretos de espetáculos em que ela participou, cadernos com anotações de aulas, entre outros. Para que esses fossem aproveitados no projeto gráfico, os registros mais relevantes e de melhor estado de conservação (alguns foram deteriorados pelos muitos anos guardados nessa caixa) foram separados e em seguida escaneados para serem manipulados e em seguida, inseridos na publicação virtualmente.

No caso da coreógrafa Deborah, ela deixou, além de duas imagens anexas ao documento textual, o link de um ballet que, para ela, ilustra o assunto do depoimento. O ballet se chama “Wade in the Water from Revelations” de Alvin Ailey e, a partir dele, foi possível tirar screen shots das partes mais interessantes da coreografia com o fim de compor a parte fotográfica da publicação da Deborah.

A situação da publicação do Paulo se provou mais distinta e um pouco mais complicada de se resolver, já que não foi fornecida nenhuma fotografia ou referência além de um retrato de si próprio para que possa ser incluído nos créditos do libreto. Em vista disso, foi tomada a liberdade de pesquisar por imagens na internet por meio da seleção de pessoas e lugares relevantes mencionados na conversa entre Paulo e Diego.

### 5.2.4.2. Tratamento de imagens

Todas as imagens do acervo, ao serem aplicadas no miolo (e nas capas) das publicações, passam por uma conversão de CMYK para gray scale (escala de cinza). A elas foi adicionada como estilização, uma máscara de ruído, que varia em sua intensidade

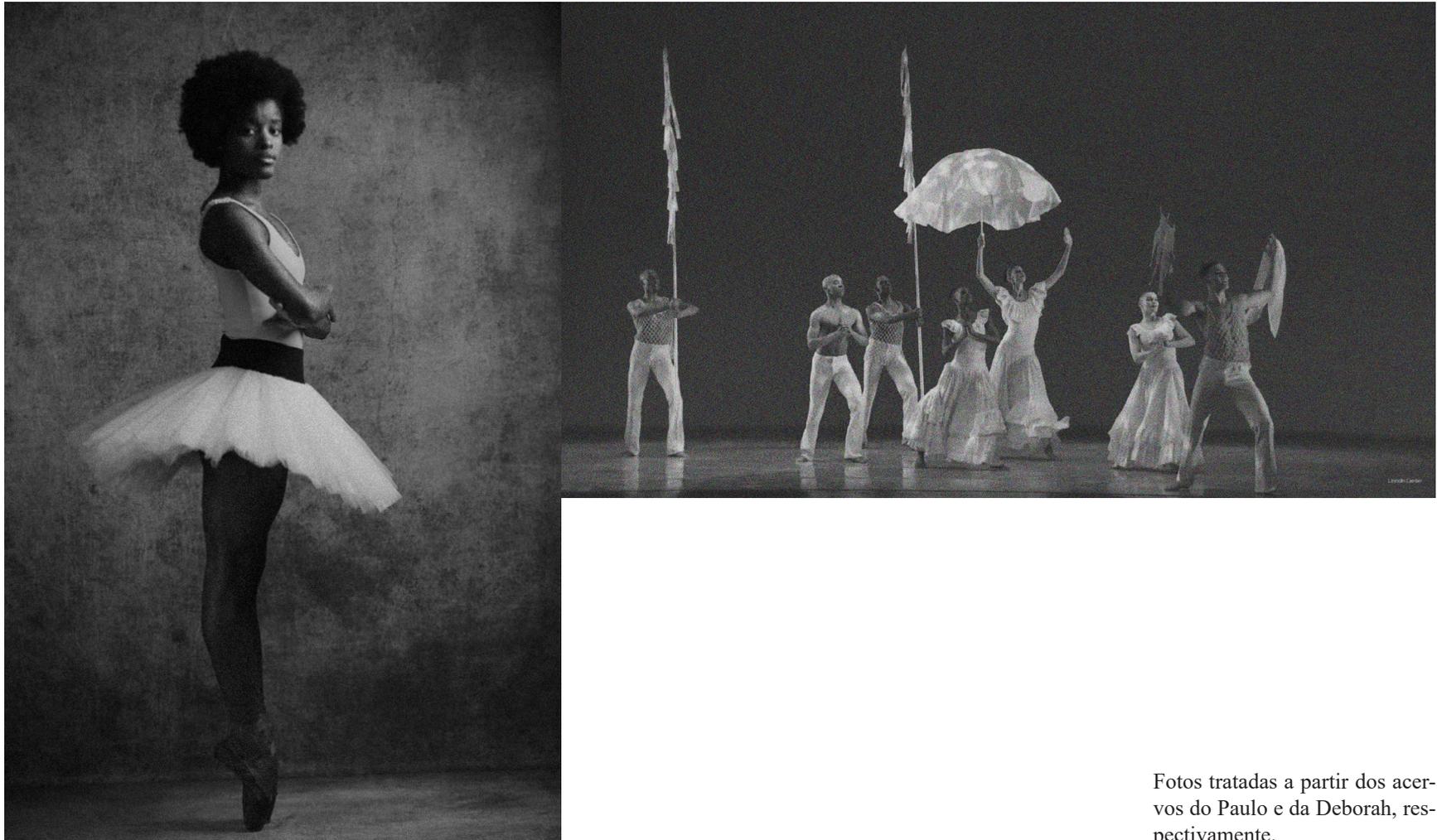
dependendo da qualidade original da foto, e se ela está atuando como imagem de fundo nos spreads ou como imagem decorativa.

**Figura 36**



Fotos tratadas a partir dos acervos da Brenda e da Alceli, respectivamente.

Figura 37



Fotos tratadas a partir dos acervos do Paulo e da Deborah, respectivamente.

Figura 38



Fotos tratadas como imagens decorativas a partir dos acervos da Brenda.

Figura 39



Fotos tratadas como imagens decorativas a partir dos acervos da Brenda.

### 5.2.5. Capas

As quatro capas presentes no projeto são compostas pelos seguintes elementos:

- Título (retângulo vermelho).
- Marca, em sua forma fraseada, funcionando como subtítulo (retângulo amarelo).
- A natureza do conteúdo textual (entrevista, depoimento ou conversa) da publicação escrita na direção vertical (retângulo azul).
- E fotografia que representa o conteúdo da publicação (retângulo verde).

Figura 40

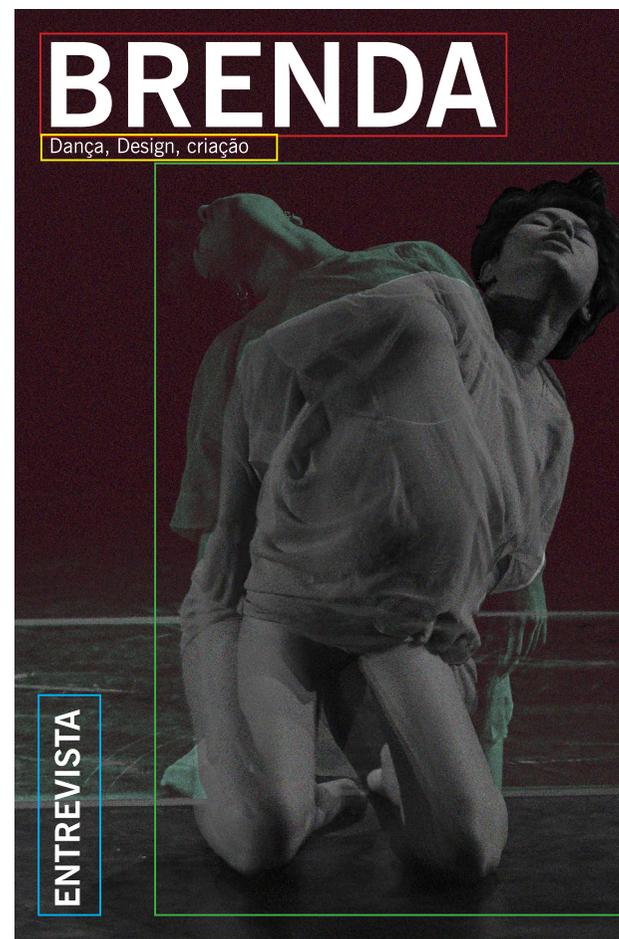
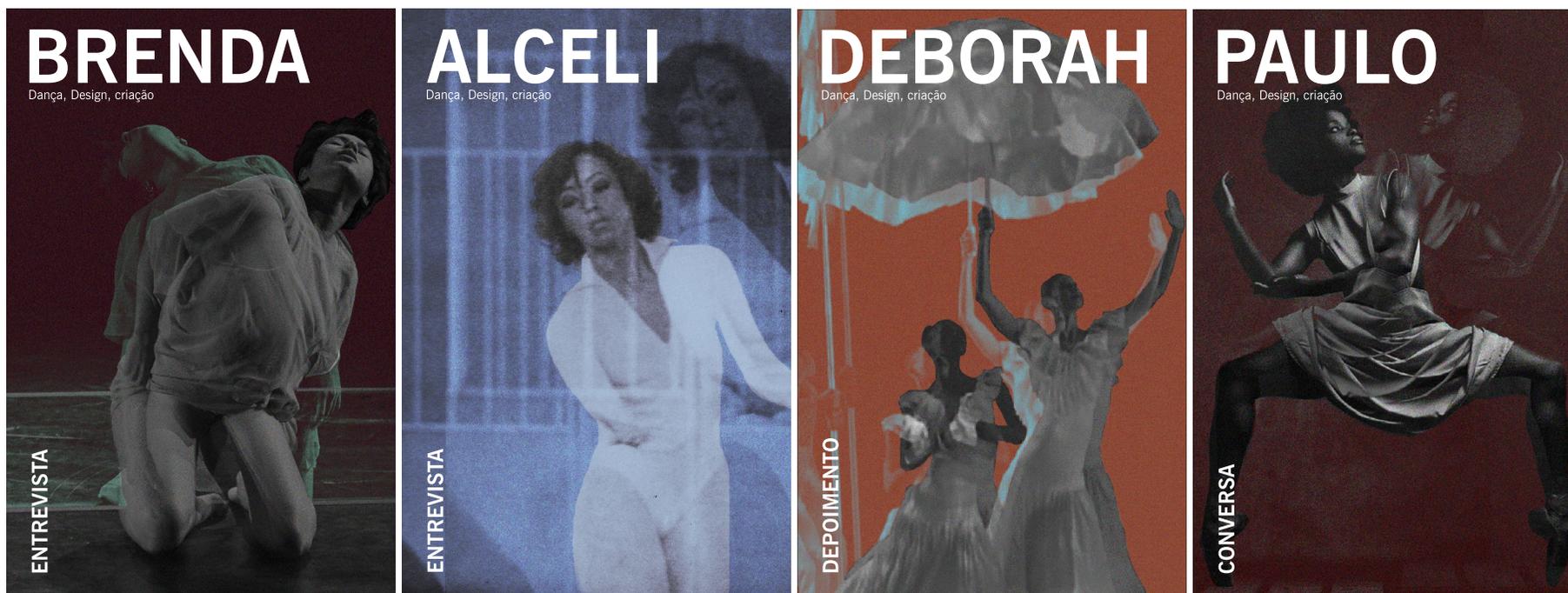


Imagem que ilustra as informações presentes no texto que a antecede.

Figura 41



Capas da Brenda, Alceli, Deborah e Paulo, respectivamente

### 5.2.5.1. Tratamento das fotografias nas capas

Além do tratamento em preto e branco, e do ruído acrescentado nelas, as fotografias das capas receberam mais estilização do que as outras imagens presentes no miolo.

A ideia principal dessa estilização é usar a sobreposição como forma de gerar movimento. Às vezes as imagens sobrepostas são as mesmas, porém transformadas por inversão ou aumento do seu tamanho original para construir o efeito.

Outra diferença entre as fotografias da capa é a presença de cor. No programa Adobe Photoshop, uma camada da cor da identidade visual (cada capa com sua respectiva cor) foi acrescentada, e nela recortada o contorno da pessoa principal na fotografia, deixando assim, o fundo colorido e a pessoa em preto e branco.

Para incorporar ainda mais o conceito da dança, além do movimento, ao mexer com as camadas do programa na opção “sobreposição de cor” ou “diferença”, adicionado ao recurso transparência, ocorre um efeito não esperado. Esses recursos ao serem combinados na maioria das vezes formam uma outra cor que anteriormente não estava presente. Isso é mais evidente nas capas da Brenda, onde a combinação formou um verde, e na da Deborah, que o azul apareceu juntamente com o laranja, que é a cor de sua identidade visual. Foi importante ter essa ocorrência incorporada na parte gráfica pelo fato dela estar em sintonia com a ideia de improviso na dança.

Figura 42

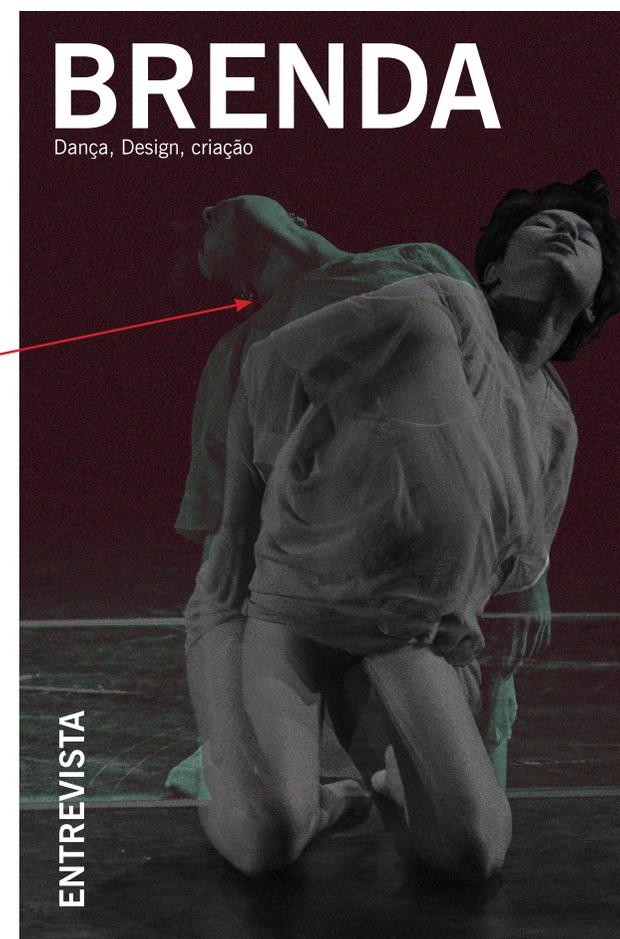


Imagem que ilustra a presença da cor inusitada como resultado do tratamento da foto.

Como a composição das capas tem seus elementos dispostos de acordo com o grid do projeto editorial e suas margens, foi interessante explorar a parte da criação mais livre e espontânea, improvisada, em suas fotografias.

### 5.2.6. Conjunto

O conjunto completo consiste em:

Figura 43



- Uma caixa,

- E quatro livretos (quatro unidades em uma publicação).

A caixa tem as dimensões de 16,2 cm de largura, 24,2 cm de altura e 0,5 cm de profundidade. Seu acabamento será fosco e sua lateral direita aberta, por onde as publicações poderão ser retiradas e encaixadas de volta para armazenamento.

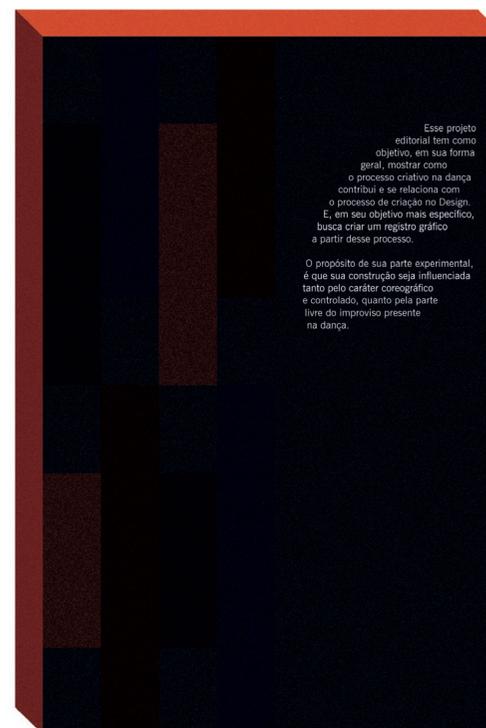
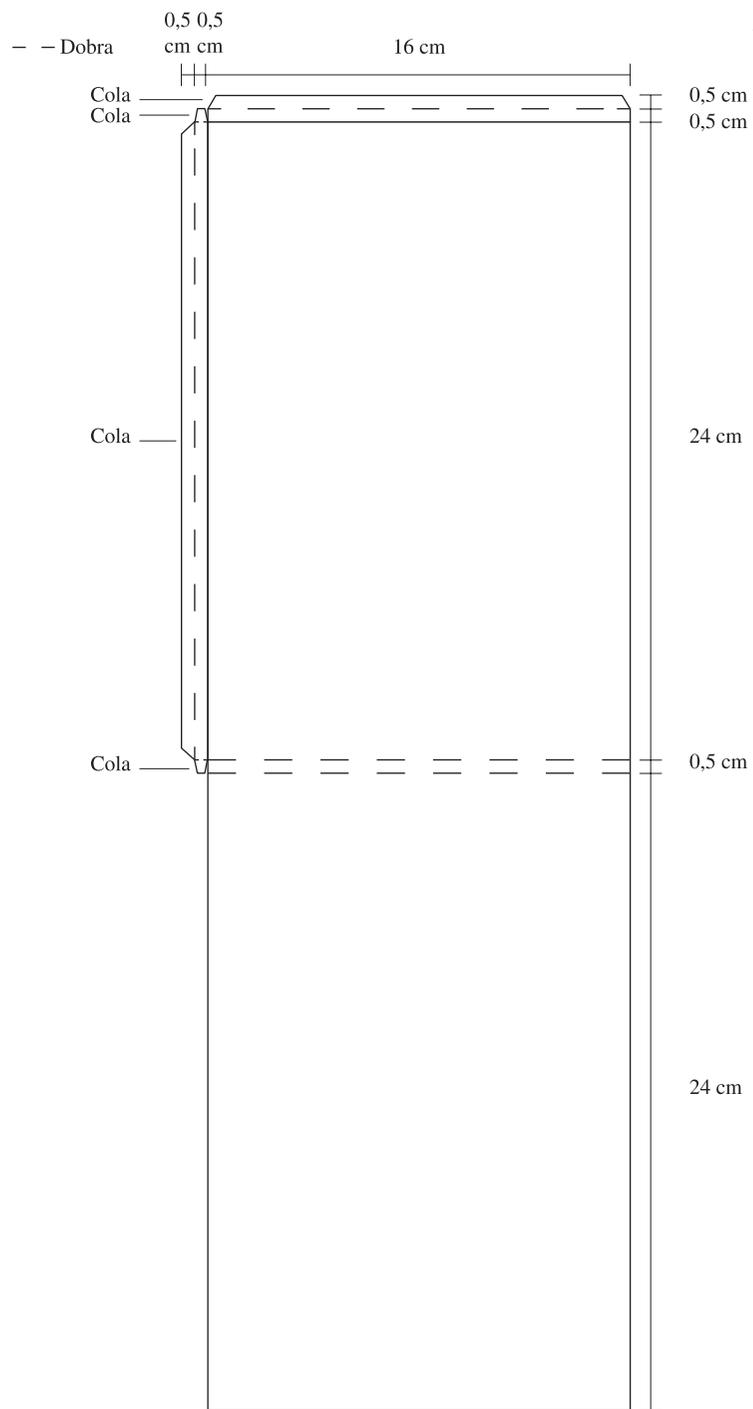
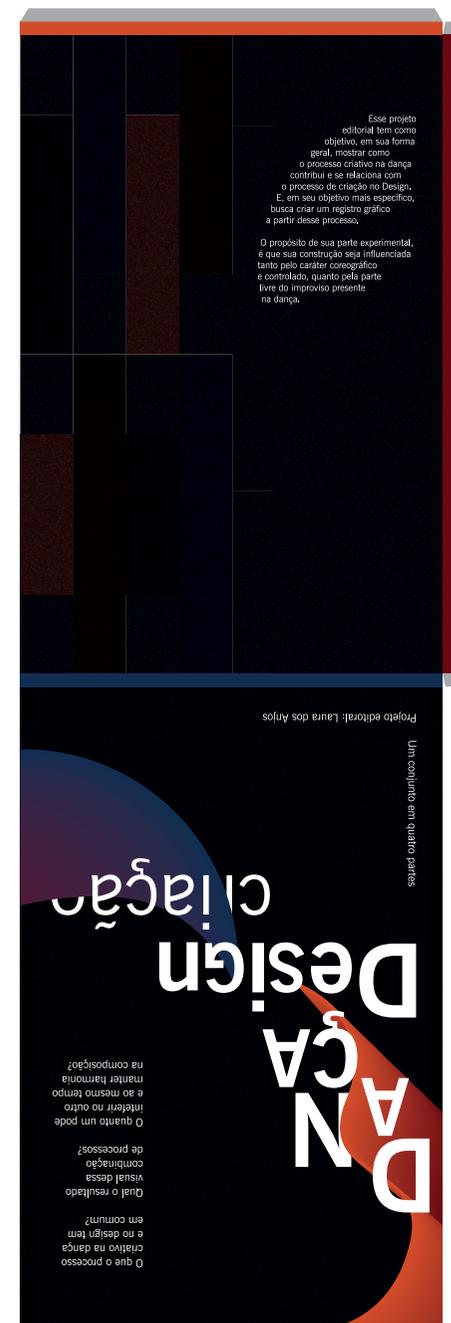
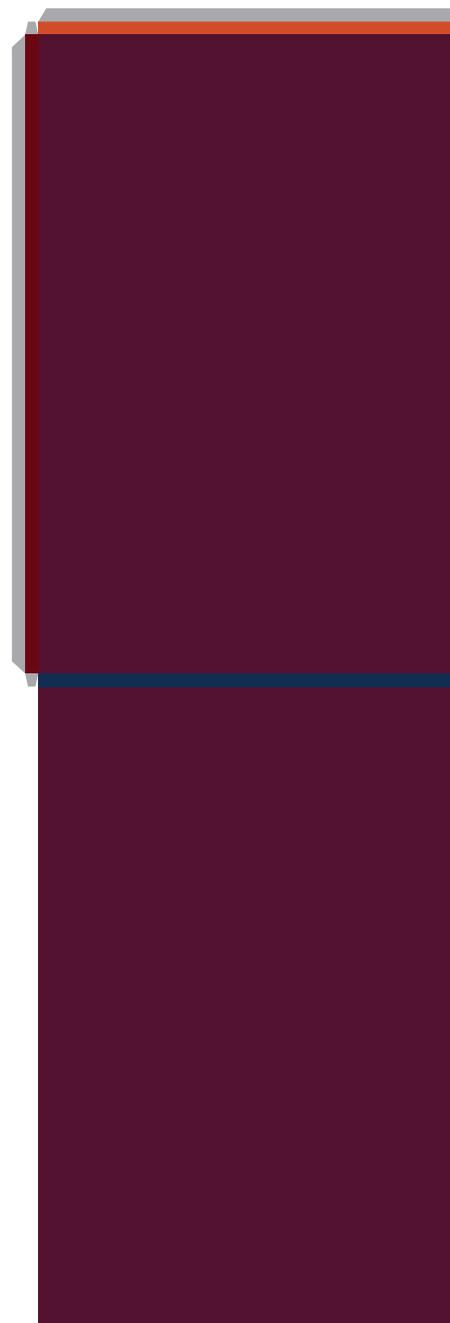


Ilustração da caixa frente e verso, respectivamente.

Figura 44



As imagens ilustram a face da caixa e suas medidas, sua parte interna e externa, respectivamente.

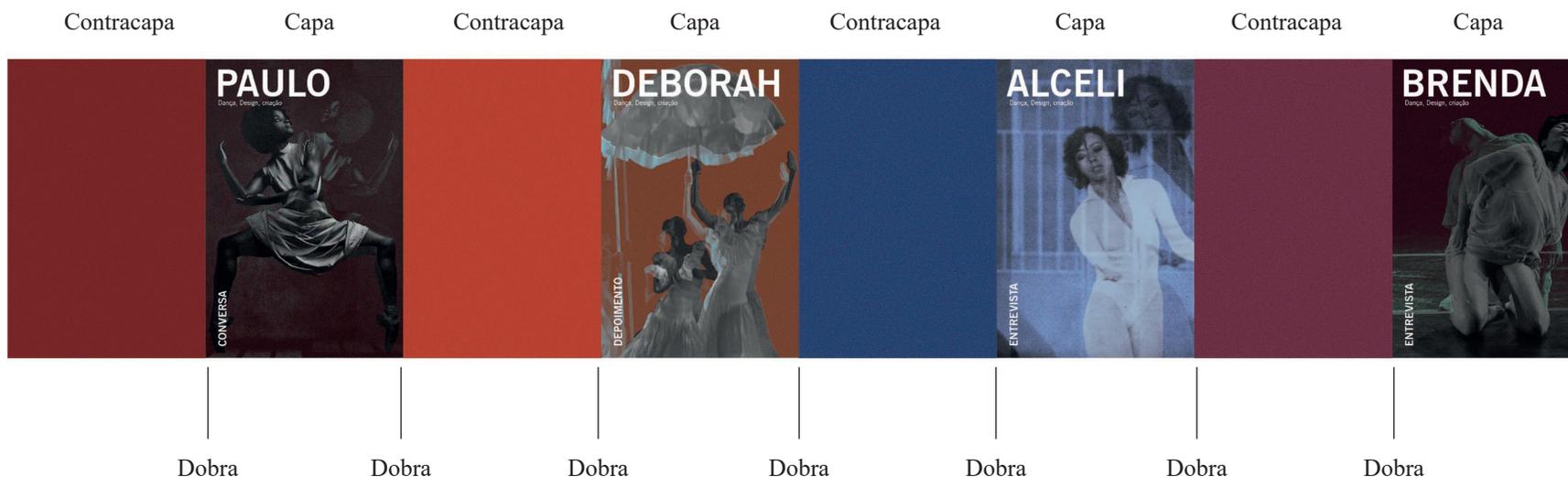


### 5.2.7. O formato

A decisão por esse formato, vem de fatos e conceitos observados durante o desenvolvimento do projeto. O primeiro fato é de que alguns dos livretos possuem uma quantidade bem pequena de páginas que não funcionariam muito bem como um livreto independente (seria mais adequado que eles fossem adaptados para folders). O segundo é de que esse formato traz uma segurança de manuseio e de preservação do conjunto, já que, por todos os livretos serem conectados, não corre risco de um deles ser perdido ou

separado dos outros. O terceiro é o conceito de unidade na individualidade. Na dança existem os bailarinos (indivíduos), cada um com sua linguagem corporal própria, mas que ao executarem as mesmas sequências de passos, formam uma unidade harmônica, que é a coreografia. E esse mesmo caso acontece entre o conteúdo das publicações (que são diferentes em sua natureza) e a forma em que foi construído seu projeto editorial (para criar um design harmônico e coeso).

Figura 45



Dimensões: 24cm x 128cm

Figura 46



4 unidades em 1. Encadernação canoa.



### 5.2.8. Determinações de impressão

Os livretos serão divididos por suas respectivas capas e contracapas, apesar das mesmas serem impressas de forma contínua. Ao serem feitas as dobras nos devidos lugares divisores, os miolos serão encaixados dentro dessas dobras e fixados por encadernação canoa.

#### 5.2.8.1. Especificações gráficas da caixa

- A caixa tem as dimensões de 16,2 cm de largura, 24,2 cm de altura e 0,5 cm de profundidade.

- Caixa sem revestimento feita em papelão paraná de espessura 2 mm.

- Revestimento da caixa de papelão paraná impresso em papel couchê 120g de laminação fosca.

- Impressão em quadricromia.

#### 5.2.8.2. Especificações gráficas da capa

- As dimensões de impressão das capas e contracapas unidas (tira) são de 128 cm de largura por 24 cm de altura.

- Impressas em papel couchê fosco de gramatura 300g.

- Impressão em quadricromia.

#### 5.2.8.3. Especificações gráficas do miolo

- O miolo tem suas páginas no tamanho 16 cm de largura por 24 cm de altura (formato fechado) ou 32 cm de largura por 24 cm de altura (formato aberto).

- Impresso em couchê fosco de gramatura 90g.

- Impressão em quadricromia.

- Encadernação canoa (grampeado).

# 6. CONCLUSÃO

Desde o primeiro ano de estudo na ESDI, minha experiência com a dança foi um bônus que contribuiu para trabalhos feitos por mim e por meus colegas de turma, principalmente nos quesitos conceito e fotografia. Nós conseguimos transmitir através da movimentação corporal, a ideia de nossos trabalhos e também, surgir com conceitos para os projetos por conta da expressão corporal da dança.

Apenas no quarto ano de curso, nós expandimos essa interdisciplinaridade para fora do ambiente da ESDI e fomos procurar parcerias exteriores na dança para um de nossos projetos semestrais. Assim, começou a colaboração, que acontece até hoje, com o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. A partir daí, nossos trabalhos, onde antes eram apenas projetos de fotografia e ideias conceituais, puderam ser desenvolvidos para projetos editoriais.

Com isso, veio também, uma abertura para novos conteúdos e a oportunidade de utilizá-los em futuros projetos. Vendo essa gama de possibilidades, fui instigada a me aprofundar na colaboração entre o design e a dança, igualmente com os seus processos, que me acompanharam que de forma consciente e inconsciente desde o início da minha jornada universitária até a conclusão desse TCC.

Então, após todo esse trabalho de pesquisa (entrevistas com profissionais da dança, leituras e discussões sobre o assunto) e desenvolvimento (variadas experimentações gráficas e aplicações

de conceitos), posso compartilhar a conclusão que fiz sobre os processos criativos de ambas as áreas. Eles são: independentes e também complementares.

O processo criativo do Design e da Dança (e também de outras áreas artísticas como teatro, cinema etc.) podem ocorrer de formas individuais, cada um com seus conceitos e seus propósitos independentes, desenvolvendo seu produto final sem que haja interferência entre um e outro. Mas, através desse projeto de conclusão, procurei comprovar que ambos os processos podem estar interligados de forma a se complementarem na etapa de desenvolvimento e influenciarem em seu resultado.

O processo de desenvolvimento no Design começa com o tema e a conceituação. A partir daí esse projeto já estava começando sua conexão com o processo criativo da Dança, ao ter este como um dos temas abordados e ao utilizar-se de seus pilares de concepção coreográficas (ritmo, sequência, direção e ocupação espacial, movimento, entre outros) para a conceituação gráfica e editorial.

Ao final do projeto, com as publicações finalizadas, percebi que havia elementos, palavras e fotografias criados e dispostos de maneiras que só puderam ser obtidas a partir dessas interdisciplinaridades entre os processos criativos abordados.

Para o lançamento do projeto editorial, seria interessante que ele pudesse ser disponibilizado em sua forma física em estandes

presentes na entrada de espetáculos, como os feitos no palco do Centro Coreográfico, e de forma digital, como um pdf ou issuu para aqueles que não podem obter o produto físico ou preferem a leitura virtual (o link pode ser adicionado na descrição de uma postagem nas plataformas “Facebook” e “Instagram” do CCO).

Essa é uma forma de levar esse trabalho (que só foi possível com a colaboração de muitos) até o público e para as pessoas envolvidas com ele. Foi por causa delas e pela interligação entre as áreas do design e da dança ao longo de minha formação, que surgiu a inspiração e a motivação para dar vida a esse projeto.

Figura 48

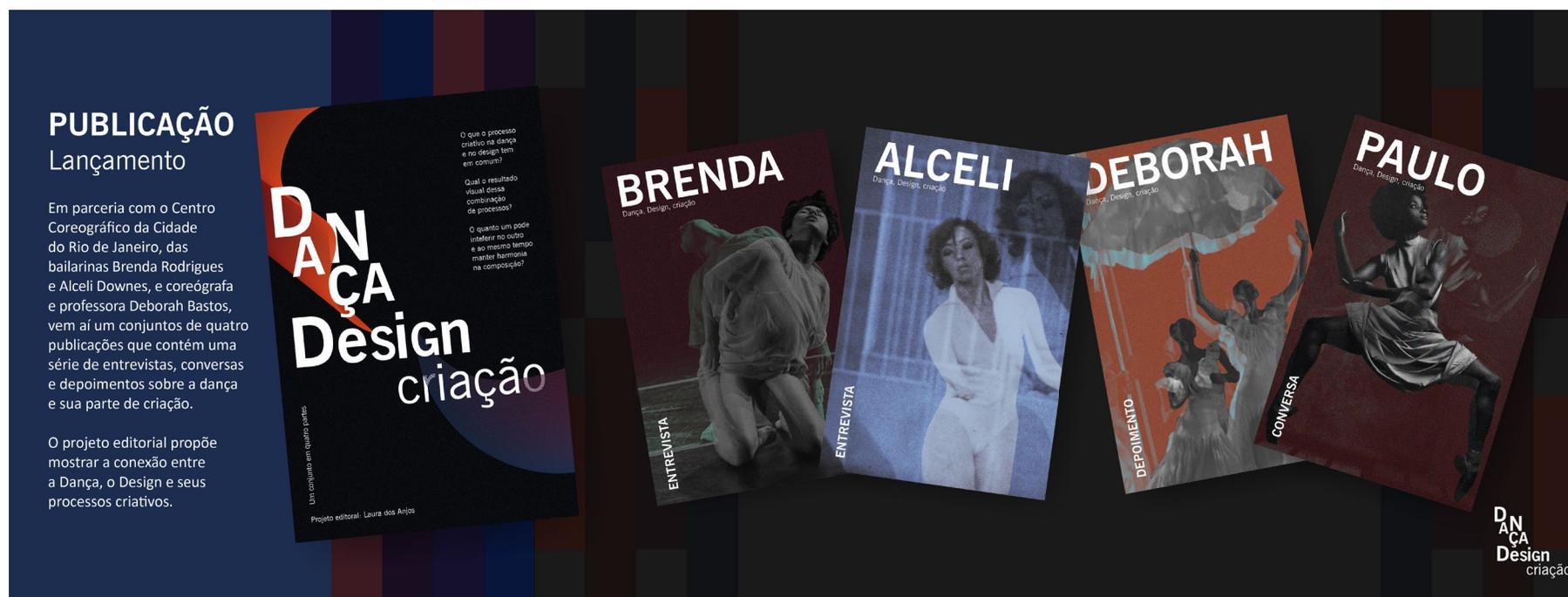
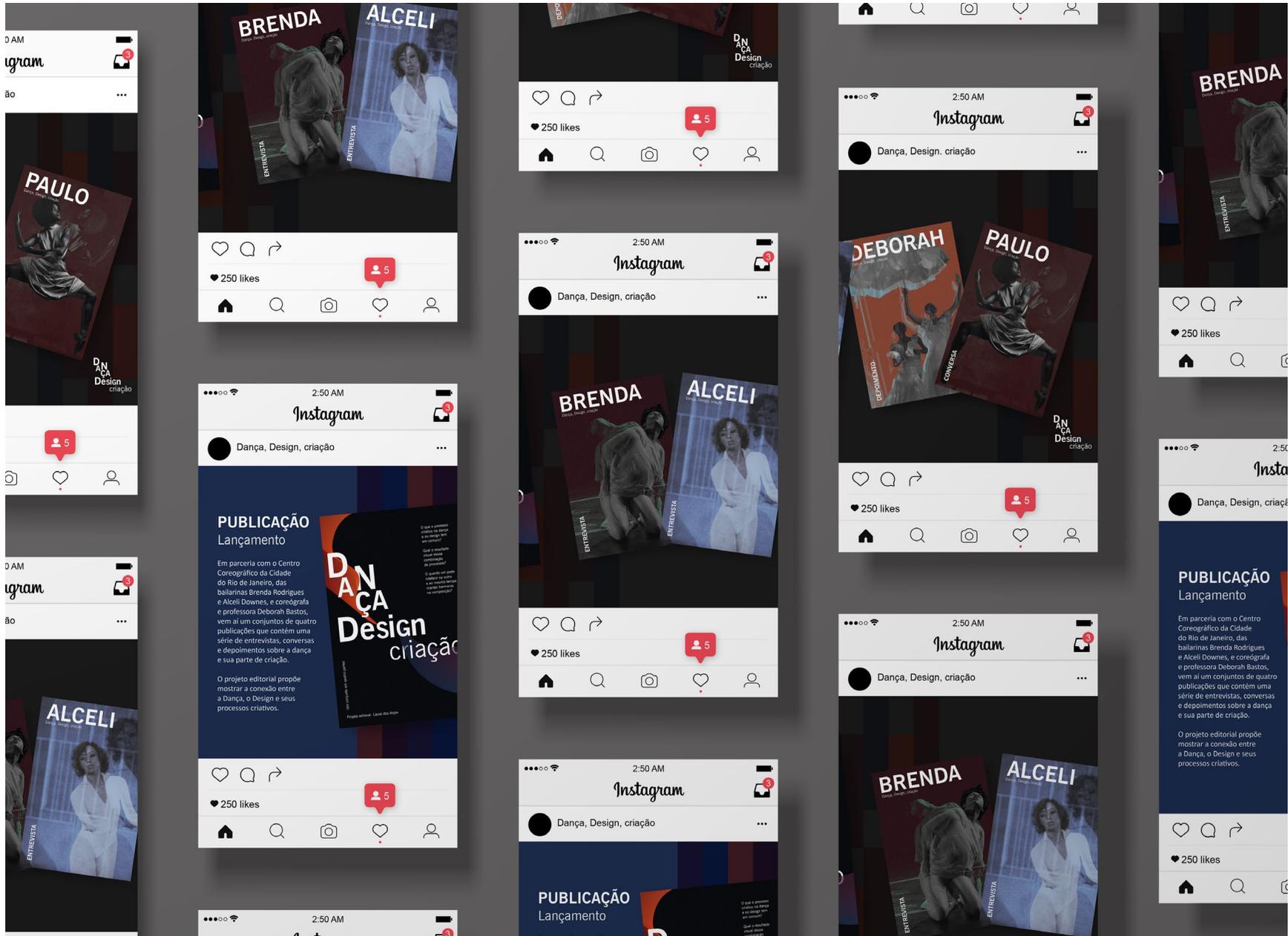


Figura 49

Simulação de “carrocel” de um post de Instagram



## Referências

**BODANZKY, Alice.** *Coreografismos: sistema cenográfico generativo para dança contemporânea*. Rio de Janeiro, dezembro de 2007.

**BRAGA, Suzana; BOTAFOGO, Ana.** *Ana Botafogo: na magia do palco*. 1993.

**KANDINSKY, Wassily.** *Ponto, Linha, Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. EDIÇÕES 70, Ltda, janeiro de 1996.

Libreto do espetáculo *Cão sem plumas* de Deborah Colker.

Libreto do espetáculo de ballet *Giselle* realizado pelo Ballet e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

**LUPTON, Ellen.** *Thinking with type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. 2010 Princeton Architectural Press, 2ª edição, 2004.

**VELHO, Luiz; MARTINS, Julio; BODANZKY, Alice; PATERMAN, Ilana; CORDEIRO, Analivia.** *Expressive Trajectories*. Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging, 2008.

**VIANNA, Klauss.** *A dança*. Summus Editorial, 7ª edição, fevereiro de 2005.

**ANEXO I**

**ENTREVISTA - BRENDA**

## **Bailarina: Brenda Alexia Rodrigues da Silva**

Idade: 22 anos

Anos de dança: 10 anos

Escolas/academias de dança: Centro de Movimento

Deborah Colker

Divisão de conteúdo:

Coreógrafos / Estilos de dança / Improviso / Durante a pandemia

## **Coreógrafos**

**Você já trabalhou com quantos coreógrafos diferentes em sua carreira?**

10 professores/coreógrafos diferentes. Francisca Timbó, Tânia Fonseca, Camile Sales, Marcelle Rollemberg, Nora Esteves, Cristina Martinelli, Renata Brandão, Suellen Toscano, Patrícia Guimarães e Edney DConti.

**Descreva sua experiência com o processo criativo de cada um deles.**

Como comecei a dançar muito nova, não lembro exatamente como foi minha experiência com meus primeiros professores, mas lembro do primeiro processo de criação fora da academia com a pro-

fessora e coreógrafa de contemporâneo Renata Brandão. Foi uma ótima experiência. Formamos um grupo com os alunos da turma para participar de festivais e a maior parte das ideias partiam da professora, mas ela gostava de explorar nossas memórias infantis com a intenção de expormos de forma implícita na coreografia, como também gostava de independência criativa por parte dos alunos por isso muitas vezes pedia que nos criássemos pequenas partículas coreográficas para introduzir a criação. Posso dizer que era muito rigorosa em relação sincronização.

Outra professora que lembro foi a ex-primeira bailarina Cristina Martinelli, que ficou pouco tempo com minha turma, mas foi simplesmente maravilhoso tudo que transmitiu para nós. Creio que era a primeira vez que ela trabalhava como coreógrafa também, então pode ter sido um pouco complicado coordenar todos os bailarinos, mas por conta de toda sua experiência como bailarina, era bastante criativa e dava muita liberdade aos alunos para se distribuir pelo palco.

Suellen foi minha primeira professora de jazz e, junto com a Patrícia, criaram uma turma de coreografia também com o objetivo de formar um grupo para levar a festivais. Foi muito bom poder trabalhar com as duas pois juntas formam um trabalho tão incrível.

**Como que o ambiente em que você ensaia e se apresenta afetam no modo em que você aprende e desenvolve uma coreografia?**

Normalmente eu me sinto muito nervosa em uma sala com muitos alunos/bailarinos, minha criatividade, já não muito grande, diminui bastante quando consigo ver as pessoas olhando. O que é diferente em um teatro, me sinto bem mais livre e leve nos movimentos.

## **Estilos de dança**

### **Quantos estilos de dança diferentes você já fez?**

Apenas 3, ballet, jazz e contemporâneo, mas já pude experimentar o afro e hip-hop também.

### **Qual a diferença que você sente no método de criação dos coreógrafos, sendo eles de estilos diferentes?**

Sinto diferença principalmente na variedade de criação de movimentos. O ballet clássico, que fiz na maior parte do tempo, na minha perspectiva não dava ao coreógrafo tanta liberdade de criação fora do padrão dos passos existentes, e também não dava espaço aos bailarinos em colaborarem. Outras diferenças nem é por conta dos estilos de dança diferentes, mas sim método de criação próprio de cada coreógrafo, por exemplo, tive dois professores de contemporâneo diferentes e eles utilizam formas de elaboração coreográficas completamente opostas, sendo um tão focado na contagem da música e o outro, no que a música está pedindo que faça.

### **Qual dos estilos que você já fez que te permite mais liberdade de adaptar a coreografia ao seu corpo e ao seu estilo próprio de dança? Por quê?**

Antigamente até achava que era o jazz, por ter feito por tantos anos e ter uma maior facilidade de desempenho, mas percebi que tendo a fazer movimentos muito mais fluidos, o que é parecido ao contemporâneo. O contemporâneo não tem limitação criativa ou corporal e eu adoro isso, principalmente quando o coreógrafo também permite que você coloque sua própria maneira de execução. Não tem certo ou errado, tem a invenção de um novo movimento totalmente diferente.

## **Improviso**

### **Improvisar é algo natural para você?**

Não. Nunca foi na verdade. Criar movimentos por conta própria sempre foi uma dificuldade apesar da maioria dos professores que tive sempre pedirem e darem liberdade os alunos para tal.

### **Como você se sente quando te pedem para improvisar?**

Totalmente insegura. Sou muito mais de planejar do que fazer na hora. Não tenho tanta confiança em mim mesma para fazer ao bom o suficiente para mostrar aos outros, mas posso dizer que melhorei bastante com relação a isso conforme os anos foram passando.

**O que você usa como inspiração na hora do improviso?  
É a música? Um movimento específico? Memória corporal?**

Um pouco de memória corporal e muito do estilo de música. Faço proveito do que já aprendi, principalmente do contemporâneo, e tento encaixar nos movimentos aleatórios que surgem do meu corpo a partir do som da música.

**ANEXO II**

**ENTREVISTA - ALCELI**

## **Bailarina: Alceli Downes**

Idade: 67 anos

Anos de dança: 12 anos

Escolas/academias de dança: Centro de dança Rio

Divisão de conteúdo:

Coreógrafos / Estilos de dança / Criação ao longo da sua carreira /

Projetos memoráveis

## **Coreógrafos**

**Você já trabalhou com quantos coreógrafos diferentes em sua carreira?**

Ao longo da minha (extraordinária, incrível e inacreditável) passagem pela dança tive a chance de ter experiência com muitos coreógrafos-professores que contribuíram fundamentalmente para o conhecimento, experiência e aprendizado do significado da dança!

**Como que o ambiente em que você ensaia e se apresenta afetam no modo em que você aprende e desenvolve uma coreografia?**

O ambiente de ensaio e aqueles em que me apresentei nunca me afetaram, intrinsicamente. Embora em minha opinião, existem diferentes elementos no ambiente que contribuíram para que sentisse um pouco de desconforto como os próprios colegas, uma vez que na dança o lado competitivo é fortemente evidente.

Quanto a lugares onde me apresentei: foram bons e também não tão favoráveis, mas, o que me importava era o meu prazer de estar dançando uma vez que não tinha a obrigação de criar coreografias e sim de dançá-la.

## **Estilos de dança**

**Quais estilos de dança diferentes você já fez e quem foram seus coreógrafos?**

A mais marcante foi DEBORAH Bastos, responsável por grandes coreografias representando o marco do meu aprendizado e visão da dança com participação em muitas de suas criações e tendo o prazer de vivenciar a grandeza de sua capacidade como tal. Ela foi fundamental na minha escolha e preferência de estilo durante minha identificação com o jazz.

No estilo Dança Contemporânea tive três inesquecíveis coreografias que me levou a ter uma outra visão da dança, de que tudo “estranho” se é que podemos classificar assim mas, pode ser

inteligentemente transportado para a dança, as coreógrafas Lourdes Bastos, Vera Lopes e Mariana - coreografando o movimento da forma mais inconvençional que se podia imaginar!

Outro estilo que me envolveu e contribuiu para minha experiência foi a dança Afro e coreógrafos marcantes foram Gilberto de Assis e Marlene.

Por ter iniciado a dança com idade já avançada o aprendizado do ballet foi importantíssimo para a técnica e performance dos movimentos para os outros estilos de dança.

### **Qual a diferença que você sente no método de criação dos coreógrafos, sendo eles de estilos diferentes?**

Essa diferença talvez só existisse porque serem pessoas diferentes com processos de criação diferentes, mas, com resultados similares.

Seus processos de criação fluíam de acordo com a música, tema e história que as vezes me surpreendiam com o jeito de como interpretavam suas criações e de como essas criações eram projetadas para o movimento de forma plausível e dançante.

### **Qual dos estilos que você já fez que te permite mais liberdade de adaptar a coreografia ao seu corpo e ao seu estilo próprio de dança? Por quê?**

O estilo que mais me identifiquei foi o jazz e complementei com aulas de contemporâneo e afro passando também por aulas de ballet e sapateado. Talvez nem saiba dizer o porquê da minha identificação com o jazz, mas, em dança você deixa que seu corpo transmita essa tendência e você é levado naturalmente para cada estilo. Embora essa tendência para o jazz tenha sido marcante, não impediu minha admiração por outros estilos os quais participei em várias performances.

### **Criação ao longo da sua carreira**

#### **Qual sua posição em relação a criação coreográfica e improviso? Qual dos dois é mais natural para você?**

Ambos contribuem para a elaboração do movimento propriamente dito. Vejo como mais natural o improviso onde o movimento acontece de forma quase que não pensado e esse release natural ganha forma dentro do contexto estético (ou não) da dança - não

tirando o valor da criação coreográfica onde por ser elaborado e pensada, mostra a incrível capacidade de desenvolver um tema em dança! How incredible is this?

### **Como foi a experiência de fazer aulas de dança em outro país?**

A primeira vez que viajei para fazer aulas de dança no exterior foi quase que um sonho indescritível. Foram muitas perguntas de dúvida até aterrizar e ter o primeiro contato com um professor estrangeiro. Uma vez que senti dentro de minhas possibilidades, tudo fluiu com mais calma e menos ansiedade. A experiência de executar um estilo diferente com o que estava acostumada me colocou em outro nível de vivência dentro da dança. Na época fiz classes no Alvin Ailey, Jo-Jo Smith, Betsy, Luigi, etc. - foram diferentes técnicas, dinâmicas, comportamentos e diferentes humanos que contribuíram e influenciaram fundamentalmente para o meu aprendizado e tudo que vi e vivi agradeço ao amor pela dança.

### **Quais as diferenças que você percebeu no método de ensino e criação em relação ao Brasil?**

Nas aulas que participei no exterior em que já tínhamos um nível de técnica mais avançado, notei que existia uma permissividade quanto a posições do corpo em certos movimentos, o que sempre fomos orientados a manter a técnica do movimento corretamente encaixado na execução do mesmo. Mas, a principal marcante diferença sempre observado em tudo que fazem é a precisão do

movimento e nas coreografias essa precisão faz com que o trabalho em conjunto pareça perfeito. Quanto a criação, acho que varia com a diferença de hábitos, liberdade de expressão, condição e oportunidades de execução de cada um. Criação é ilimitado e existente em qualquer lugar e esses aspectos que citei, em minha opinião, que determinam quem pode executá-lo mais ou menos elaborado.

### **Quais foram as diferenças (seja de temática, técnicas de execução, produção etc.) que você percebeu nas coreografias e processos criativos ao longo dos anos, seja no Brasil ou no exterior? Por que você acha que essas mudanças ocorreram?**

As diferenças que percebi na dança em relação a parte temática, técnicas de execução e produção, na minha opinião foram marcadas por um paralelo, assim acredito, que vivemos com o processo evolutivo natural que passamos de gerações a gerações.

Acompanho as apresentações do Alvin Ailey American Dance Theater onde em seu repertório mostram coreografias antigas (cerca de dez ou mais anos atrás) e atuais, onde posso observar esse paralelo de nossa vida e rotina do momento alinhada nos padrões atuais dos acontecimentos.

O interessante notar na dança, que nem toda mudança alterou a técnica básica, ela é constante e sempre necessária, qualquer que seja o momento do processo criativo na produção coreográfica.

# **ANEXO III**

## **DEPOIMENTO - DEBORAH**

## **Deborah Bastos**

Formada em 1963 pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro atual Maria Olenewa.

Prêmio de Melhor Bailarina no Programa Melhores do Ano.

Professora e Coreógrafa do Centro de Danças Rio.

Prêmio de Melhor Coreógrafa Latino Americana.

Coreógrafa de Cinema, Tv e Teatro.

Coreógrafa convidada pela Epcot Center – Disney World

Premiada Melhor Coreógrafa em Joinville / 1994

## **Corpos, Espaço e Movimentos**

Meteoros, Asteroides, Cometas, Planetas e Estrelas remetem ao homem contemplação de total beleza.

O homem se coloca de pé, caminha, corre, pula e gira. Percebendo alegria na liberdade do movimento, percebe também os contrastes: Chuva e sol, noite e dia.

Toda essa gama de transformações, incentivam/promovem a criatividade.

Ao som dos tambores africanos, onde estudos afirmam ser o lugar mais primitivo do homem, criam-se danças e cantos em louvor às colheitas e em funerais.

De posse da criatividade, o homem busca a escrita corporal.

Coreografia é a escrita do movimento no espaço.

Permito-me comparar a coreografia ao esboço de um projeto arquitetônico.

Criar movimentos é possível. Buscar no mais simples, a maior ou menor semelhança, ou mesmo o contrário daquilo que deu origem ao princípio da criação.

Os coreógrafos de primeira hora, por vezes buscam inspirações em melodias que lhes agrada, fazendo uso do imaginário chegando ao deleite romântico ou não.

Após buscar inspiração em melodias, os coreógrafos costumam subir um degrau. Encontram uma história ou um personagem e agora ao contrário, procuram por um som que possa desenvolver o tema ou personagem escolhido e, sem palavras, através do movimento se fazer entender.

Contar histórias e fazer uso de comportamentos de uma época como por exemplo o Ballet Giselle com música de Tchaikovsky.

Este conhecimento que construiu todo o meu processo criativo.

Abaixo um link de um ballet que ilustra o depoimento:  
**<https://www.youtube.com/watch?v=tW979KNVwIw>**

# **ANEXO IV**

## **CONVERSA - PAULO**

## Transcrição da Live “Caminhos e Negritudes: formação do corpo negro em balé clássico”

<https://www.facebook.com/centrocoreografico/videos/163614138788723>

Data: 19/11/2020

### Convidado: Paulo Melgaço

Pós doutor e doutor em Educação pela UFRJ. Mestrado em Educação, Comunicação e Cultura pela Uerj. Vice diretor, professor e pesquisador na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa onde atua desde de 1993. É professor colaborador do programa de pós graduação em ensino das artes cênicas na UNIRIO. É membro da comissão artística de ballet clássico do Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro e autor de diversos livros, entre eles: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa 75 anos: a história que fez estórias, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa: um sonho feito em cores, Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança.

### Mediador: Diego Dantas

Diego Dantas é bailarino com trajetória em companhias profissionais, coreógrafo e professor de dança. Atual Diretor Artístico do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro teve sua gestão indicada duas vezes ao prêmio CesgranRio de Dança e uma vez ao Prêmio de Dança da Associação Paulista dos Críticos de Arte -

APCA. Ganhador do Diploma Eloneida Studart pela gestão artística do Centro Coreográfico é funcionário do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

**(Diego)** Olá, boa tarde! Seguidoras e seguidores do centro coreográfico. Hoje, dia 19 de novembro, nós estamos recebendo um super convidado, nosso querido Paulo Melgaço. Todo mundo da dança conhece o Paulo Melgaço, já formou gerações de bailarinas e bailarinos, contribuiu para a formação de muita gente na dança e a gente tem essa honra de estar recebendo o Paulo, aqui, na nossa série de lives deste mês, em comemoração à consciência negra. Na temática da live de hoje, que é compondo o projeto Caminhos e Negritudes, temos esta temática especial: a formação do corpo negro em ballet clássico, recebendo o querido Paulo Melgaço. O que é esse projeto? O Caminhos e Negritudes foi pensado para exaltar o sentimento de orgulho e conscientizar acerca das múltiplas possibilidades em cultura negra. Pensando nessas possibilidades de caminho, nossa equipe preparou uma série de conversas ao vivo, sempre às quintas-feiras, no mês de novembro, às 16 horas, com profissionais de destaque nas diversas expressões da dança. Nós já recebemos a Ana Catão, falando de dança dos orixás; Rodrigo Nunes, falando da força do Jongo e de toda a força do mestre Darcy na democratização do Jongo, encontrando diversos territórios da cidade, outros públicos e fortalecendo o território de Madureira, da Serrinha. E, hoje, a gente está recebendo o querido Paulo Melgaço, para falar sobre a formação do corpo negro em ballet clássico. Nesta live, Paulo Melgaço, que é professor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, vai

falar com a gente sobre a necessidade de um olhar diferenciado para a formação do corpo negro no ballet clássico, visando que esses artistas em formação superem as barreiras e o peso dos estereótipos impostos sobre os seus corpos e a cultura das similaridades, tão recorrente nesta linguagem de dança. O Paulo é pós-doutor e doutor em Educação pela UFRJ, possui mestrado em Educação, Comunicação e Cultura pela UERJ, atua como professor e pesquisador na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, desde 1993, é professor colaborador do programa de pós-graduação em Ensino das Artes Cênicas, na UNIRIO, integra comissão artística de ballet clássico no Sindicato dos Profissionais da Dança, no Rio de Janeiro; é, também, autor de diversos livros, entre eles, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 75 anos - A história que fez histórias; Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, um sonho feito em cores e Mercedes Batista - a criação da identidade negra na dança. Boa tarde, Paulo Melgaço! Tudo bem com você?

**(Paulo)** Boa tarde a todos que estão aqui. Eu estou ótimo e muito feliz por poder estar aqui, participando com você.

**(Diego)** A minha felicidade, também, é enorme de a gente estar conversando. Eu sempre tive o desejo de recebê-lo aqui, nas programações do CCO, e chegou a hora: É um tema que está em voga, pensar a negritude, o corpo negro, a gente está em novembro. Nós temos uma hora e meia de conversa, eu não vou desperdiçar você aqui, não!

**(Paulo)** Eu só gostaria de agradecer o convite, dizer que eu estou muito feliz de poder estar participando com você, que é uma honra muito grande, parabenizar pela programação da semana, pelos temas que vocês elencaram, porque eu acho que é uma discussão muito importante para a comunidade negra.

**(Diego)** Muito obrigado, Paulo! A gente se esforça em manter uma programação diversa, plural, como é característica do Centro Coreográfico. Ao longo desses quase quatro anos, com a minha gestão, vamos fortalecendo esse ciclo de não interrupção dos trabalhos em negritude. Ter a continuidade, a presença de criadores, dos bailarinos, dos projetos idealizados e propostos ao longo de todo ano aqui, e colaborando também para que ocupem outros espaços, outros festivais. Eu gostaria de começar nessa rodada de perguntas e respostas com a seguinte pergunta, olhando para sua formação, desde quando você começou a fazer aula de ballet clássico até a universidade, graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado. Nessa trajetória, Paulo, quais fatores mais colaboraram para você tomar suas decisões de quais caminhos seguir?

**(Paulo)** Muito interessante essa pergunta, eu vou contar um pouco da minha trajetória e vou trazendo esses fatores. Para quem me conhece, sabe que eu falo “uai” quase toda hora; então, eu sou mineiro, eu sou de Belo Horizonte. Eu estudei numa escola pública, uma escola estadual.

Eu fui da sala da Elaine Veloso, que é uma bailarina que, hoje, trabalha na Alemanha, como professora, e do Mario Veloso, que é irmão dela. Eles que me apresentaram, nessa escola, o ballet. A minha escola tinha um projeto muito interessante, que eu digo que, se hoje eu sou professor de artes, se eu conheço e gosto das artes, eu devo isso à minha escola, porque ela levava a gente para teatros, levava a gente para as cidades históricas de Minas Gerais. Então, ela nos apresentava as múltiplas culturas. Foi a minha escola que me levou, pela primeira vez, ao Palácio das Artes. O Palácio das Artes é o grande teatro de Belo Horizonte, que equivale ao Teatro Municipal daqui do Rio de Janeiro. E, lá, eu assisti o primeiro espetáculo de ballet clássico. Era a companhia que estava dançando e eu resolvi, aos 13 anos, que o que eu queria fazer era estudar ballet. O Mario me indicou a escola do Palácio das Artes, na época, Fundação Clóvis Salgado, e quem era o diretor era o Carlos Leite, que foi do Rio de Janeiro para lá, trabalhou com Maria Olenewa e era um dos precursores do ballet em Belo Horizonte. Eu fiquei com ele algum tempo, lá na escola, mas logo saí e fui para o Ballet Ana Lúcia, que era dirigido pela Ana Lúcia de Carvalho, que foi a grande luz da minha vida, em relação à dança. Eu fui para lá com 14 anos e eu gostava muito do ballet clássico. De todas as linguagens da dança que existiam, era a linguagem que eu gostava. E, com quinze anos, foi quando eu descobri, dentro dessas escolhas, o que era ser negro. Um dos bailarinos mais velhos de lá, já estava até no Palácio das Artes, quando eu contei que meu sonho era vir para o Teatro Municipal e trabalhar, no Rio de Janeiro, com ballet clássico, falou: “Você já

viu bailarino clássico negro? Você já viu negro no Teatro Municipal? Negro não dança ballet clássico”. Olhando, naquela época, eu não era um grande talento, mas eu tinha esse sonho; então; esse foi o meu primeiro choque, quando eu descobri essa questão racial; esse mito da democracia que a gente vive acaba apagando essas referências. A gente precisa levar uns tapas para poder acordar. Vai ser a Ana Lúcia de Carvalho, essa minha professora e minha diretora, que vai me atentar para uma série de questões. Ela teve a sensibilidade de perceber aquele choque que eu tinha levado e começou a me contar histórias de bailarinos. Ela tinha, na escola dela, hora de conversar com os alunos e foi por meio dela que eu conheci a história da Consuelo Rios, a história da Mercedes Baptista, a própria história do Carlos Leite e que eu comecei a me apaixonar pela história da dança, pela história das pessoas que fizeram a dança brasileira. Foi ela que me contou a primeira frase que dona Consuelo ouviu quando dona Consuelo não foi aceita no Teatro Municipal. A professora dela disse o seguinte “Estuda, com conhecimento você pode ir longe! Se você não entrar no Teatro como bailarina, você pode entrar de outras maneiras”. E a Ana Lúcia me falou essa frase, quando eu tinha 15 anos; ela sempre cobrou de mim e sempre me incentivou a estudar e conhecer. Ela dizia uma frase que, hoje, eu digo muito para os meus alunos: “o plié, o tendu e o fondu são passageiros, mas o conhecimento vai te fazer diferença no futuro”. Eu comecei a auxiliar, a ficar junto, eu passava o dia todo no ballet, óbvio que eu estudava no colégio de manhã, mas chegava no ballet, à tarde, e ficava lá até a noite. A Ana Lúcia tinha um monte de vídeos, ti-

nha um monte de livros e ela deixava que eu visse, que eu tivesse acesso a esse material. Ela dançou na Associação de Ballet do Rio de Janeiro; então, ela vinha muito para o Rio de Janeiro. Quando a Aurea Hammerli fez Romeu e Julieta, ela veio e eu vim com ela, quando teve Dom Quixote com a Ana Botafogo eu vim também. A gente vinha muito ao Teatro Municipal e ela sempre me incentivando sobre essa questão do estudar. Eu terminei o Ensino Médio e entrei na faculdade. Que faculdade fazer? Fiz artes plásticas e desenho industrial. Pensando nas artes plásticas, porque não tinha faculdade de dança, não tinha curso de dança. Foi aí que eu comecei a pesquisar a história da dança a partir da história da arte. Aí, eu começo a relacionar os fatos da história das artes, pensando na pintura, na arquitetura, como que a dança dialogava com todos aqueles acontecimentos. Terminou a faculdade, fui ter uma experiência interessante, que, em paralelo à história, eu continuava estudando ballet. Fui conhecer alguns métodos e metodologias de ensino. Em 1989, eu fiz o Cuballet, em Cuba. Lá, foi muito interessante, porque eu consegui conhecer o Lazaro Carreno, conheci o sobrinho dele, o Manuel Carreno, que foi para o ABT (American Ballet Theatre). Vi que, em Cuba, existiam bailarinos negros dançando ballet clássico. Depois, em 1992, eu queria muito ir para o Rio, mas como ir para o Rio? Como chegar na escola e no teatro? Aí, eu faço mestrado no Rio de Janeiro. Naquela época, eu já tinha terminado a faculdade, já era professor do Estado, lá, em Belo Horizonte, e faço Concurso da Federal, para fazer mestrado aqui. Eu passo, em 1992; lógico que não dá para a gente

poder vir de mala e cuia sem ter uma base, sem ter uma estrutura. Em 1992, eu vinha pra cá, saía de Belo Horizonte na segunda-feira, à noite, passava a noite no ônibus, estudava, no mestrado, na terça, de manhã. À tarde, eu rodava pelo Rio de Janeiro, passava em Copacabana, na escola, passava nessas escolas todas. À noite, eu pegava um ônibus e voltava pra Belo Horizonte para trabalhar. Aí, foi exatamente em 1992, a entrada de uma das gestões da dona Maria Luisa Noronha, no estúdio de dança. Eu estava preparando aqueles meus contatos e, no final de 1992, eu falo: “Vou mudar para o Rio, de vez”. A própria Ana Lúcia me deu uma carta, muito bonita, de apresentação. Eu procuro dona Maria Luisa, para conversar com ela, e coincidiu ser o ano em que a Maribel Portinari estava saindo da escola de dança. Aí, dona Maria Luisa falou: “A Maribel está saindo. Você aceita o desafio de entrar?” Maribel, com todos os livros, com tudo! Eu tinha vinte e poucos anos na época... “Você aceita o desafio?” Eu falei: “Estamos aí, né?!” E fiz o ingresso na escola de dança. Óbvio que eu saio do mestrado, né?! O mestrado foi só aquele caminho, na época, só vou completar o mestrado anos depois. Eu começo a trabalhar na escola e tenho acesso a todos os professores e começo as minhas pesquisas. Então, só para poder fechar essa pergunta, as opções acontecem a partir das necessidades. Eu acho que a partir do momento que você se descobre como negro, você tem que entrar na luta e tem que ter planos a, b, c, d, até o x, y, z. Então, a minha história de vida passa muito por aí. Acho que eu respondi a primeira pergunta.

**(Diego)** Com certeza, porque todos eles são importantes para a difusão, pra formação dos cidadãos das novas gerações e, também, de possíveis fazedores de dança, realizadores. Certamente, você deve concordar, como educador, a nossa visão de arte é uma visão que não está isolada do mundo. A gente não se tranca apenas num estúdio; é claro que é importante aprimoramento técnico, mas, também, para pensar, para trabalhar nas transformações sociais que se fazem necessárias. Meu querido, nossa próxima pergunta é: nós lutamos para implementação da Lei 10.639/2003, que garante o ensino da história e da cultura negra nas escolas públicas e particulares. Você, que é professor, poderia compartilhar conosco, alguns dos caminhos que você utiliza esta Lei para trabalhar no universo da dança e da arte? E eu tenho uma curiosidade de saber se esse caminho é através da dona Mercedes Baptista, que você tem um livro escrito e publicado sobre ela. Por favor, a palavra é sua.

**(Paulo)** Eu acho que a Lei 10.639 é um grande ganho, só que a gente tem que ter cuidado com a forma como ela está sendo trabalhada nas escolas. A gente não pode pensar, e eu tenho uma preocupação muito grande, que o dia 20 é Dia da Consciência Negra, então, todas as escolas vão trabalhar as questões do racismo, as questões de raça. Não, eu sou negro o ano inteiro! Então, eu acho que as questões raciais têm que ser discutidas em todos os espaços o ano inteiro. E aí, como que eu faço isso? A Mercedes Baptista é um dos caminhos sim. Eu acho que representatividade é muito importante. Eu acho que a aluna negra, o aluno negro que

está na escola de dança, precisa ter pontos de apoio, eles precisam conhecer aqueles que construíram a nossa história. E aquele aluno branco precisa também. Então, eu trabalho de duas maneiras, pensando na representatividade, eu procuro trazer negros e histórias de negros para a sala de aula, ou seja, Consuelo Rios é muito importante, Mercedes Baptista, o Bruno Rocha, a Bethânia Nascimento tem um papel muito importante nessa luta negra, a Ingrid Silva, que está surgindo agora. Eu procuro estar na escola de dança, acompanhado com esses outros negros o ano inteiro, para que possam ouvir sobre eles, conhecê-los. E, também, eu procuro desconstruir, ou melhor, problematizar o que está posto, ou seja, trabalhar dentro do conteúdo da escola de dança, problematizando aquilo que está posto. Quantos negros nós temos e por que só brancos? Vamos entender que o ballet começou na França, foi codificado na França e, por isso, Luís XIV pôde exigir dessa forma, mas e se fosse em outro lugar? Então, eu procuro trabalhar as questões raciais, de duas maneiras, trazendo elementos que possam servir como representantes dessa raça e, por outro lado, problematizando aquilo que está posto. Entendendo, fazendo com que eles entendam, é desta forma porque na Itália foi desta forma. A Itália tinha aquela estrutura, a França tinha outra e a Rússia tinha outra, a Inglaterra. Ou seja, vamos entender que o que está na história são condições específicas daquele momento, contadas por determinadas pessoas que vivenciaram e que estavam nas relações de poder daquele momento. Então, as questões relativas à Lei 10.639, eu procuro problematizar tanto na escola, como nos outros espaços desta forma. Sempre problematizando o

que está posto, eu acho que a gente não pode fugir. Eu preciso ter uma norma para poder problematizar, tentar desconstruir e trazer outras possibilidades, outros caminhos.

**(Diego)** Certamente, Paulo. Você citou o Bruno Rocha, ele chegou a primeiro bailarino do Teatro Municipal.

**(Paulo)** Ele não recebeu o título, né!? Ele não recebeu o título, mas foi o primeiro e único negro a fazer papel principal dentro do Teatro Municipal.

**(Diego)** Entendi. Um belíssimo bailarino que está na Holanda. Sim, eu assisti muitas vezes o Bruno dançar e, realmente, os nomes que você citou são nomes que nos inspiram muito, jovens bailarinos, negros e negras, que desejam a carreira na dança. São exemplos de que é possível. Não sou um especialista em técnica cubana, mas já fiz aulas, enquanto bailarino, de técnica cubana. Como eu percebia que a minha musculatura respondia, como a minha performance melhorava, a partir daqueles estímulos musculares que eu recebia. Acho que eu contextualizei a experiência aqui de uma forma melhor. O Cuballet esteve no Brasil, muitas vezes, com eventos em São Paulo, com remontagens, enfim, é uma grande lógica, uma grande possibilidade de difusão. Você é autor do livro Mercedes Baptista - a criação da identidade negra na dança, da Editora Noção Cultural Palmares, lançado em 2007, juntamente com a própria Mercedes Baptista. Pergunto,

Paulo, essa identidade, a identidade que você fala, a criação dessa identidade negra, a partir do trabalho de Mercedes Baptista, foi legitimada pela cena da dança na cidade do Rio de Janeiro?

**(Paulo)** Olha, quando eu coloco o título A criação da identidade negra, naquele momento teve uma grande provocação. Talvez, hoje, eu não colocasse aquele título, mas, naquele momento, eu precisava disso, eu precisava que a cidade, o estado, que o país acordasse para esse pioneirismo da Mercedes Baptista, que, até então, se você parar para pensar, só aparece no livro do Eduardo Sucena, que são quatro páginas. Então, eu acho que ela precisava ter uma força maior entre os amantes da dança, de todas as modalidades. Porque ela é precursora do ballet clássico, ela vai ser a criadora da dança negra, ela é precursora do carnaval, ela abriu muitas frentes; então, o nome dela deveria estar, com força muito maior, entre a gente. Essa identidade é uma identidade a consolidar. Eu acho que nós estamos trabalhando para que esse negro possa ter visibilidade em todos os espaços. Eu acho que a identidade negra na dança, nessa luta que a gente está, principalmente na dança clássica, é um espaço que nós estamos buscando, que vai se consolidar daqui a uns tempos, ainda.

**(Diego)** Com certeza! Paulo, sabedor dessa pluralidade dos corpos, dessa diversidade de corpos, eu gostaria de perguntar a você sobre o projeto pedagógico em ballet. E, aí, vamos para um outro referencial do ballet clássico, que é Maria Olenewa. Na sua

perspectiva, o nome de Maria Olenewa é determinante nas escolhas pedagógicas da Escola Estadual de Dança do estado do Rio de Janeiro?

**(Paulo)** Com certeza! Na verdade, se a gente parar para pensar, a Maria Olenewa tenta e traz pra gente a escola russa. O método russo, a metodologia russa, vai caminhar com a escola, ao longo desses noventa e três anos de existência, e vai ser óbvio que, desses noventa e três anos, em todas as direções, cada direção vai procurar relacionar esse método com as múltiplas possibilidades; por exemplo, eu vou dar sempre exemplo da dona Maria Luisa Noronha, que foi a direção em que eu trabalhei, que eu tenho um respeito muito grande, que trabalhou trinta anos em prol da Escola de Dança; ela traz, com toda força, o método russo, ela vai trazer professores russos, mas a Maria Luisa introduz a escola inglesa no Brasil. Então, nós vamos ter elementos da escola inglesa, vamos ter elementos da escola francesa. O Hélio Bejani, que é o atual diretor, traz a Vera Aragão, para ajudar na discussão pedagógica da Escola, e, aí, ele vai pensar nas possíveis metodologias que se adequam aos corpos dos alunos que nós temos. E, também, depende dos professores que nós temos na escola, por exemplo, nós estamos com um time de professores que vêm todos da escola russa, que estudaram com dona Eugenia muito tempo. Ela é preponderante na Escola, mas eu acho, Diego, que essa nossa luta do negro dentro do ballet clássico e para a formação desse negro, ela ultrapassa a questão da metodologia, ela tem muito a ver com o olhar do profissional e com as expectativas desse pro-

fissional. O Bolshoi mostrou que tem uns bailarinos negros, que tem umas meninas negras lindíssimas, que se formaram na escola do Bolshoi; Cuba forma bailarinos maravilhosos; a Escola de Dança formou bailarinos negros lindíssimos. Então, na verdade, para além do método, eu chamo a atenção para o olhar desse professor e para a expectativa desse professor, em relação ao aluno. É entender que esse método foi criado, seja o russo, francês, italiano, no momento específico, para um corpo específico e que, agora, ele precisa ser traduzido. Com isso, eu estou falando do corpo dos negros com predisposição para o ballet clássico. E aí? Esse método precisa ser traduzido para aquele corpo daquele bailarino. Esse professor tem que mudar o olhar, não é olhar para você e pensar no príncipe alemão, é olhar para você e enxergar que, ali, eu tenho um corpo de um bailarino negro. Então, na verdade, o que eu acho que está em jogo, para além do método, é este olhar dos professores, este olhar do diretor, o olhar de diretores das companhias profissionais que trabalham com ballet clássico, para que eles possam entender a riqueza dessa diversidade. Vamos pegar uma menina que está com a carreira muito bonita, que é a Ingrid Silva, não adianta esperar que o físico da Ingrid Silva seja igual ao físico de uma russa, mas colher desse físico. A gente tem a Monique Cristina, que está dançando no ballet na África do Sul, ela fez uma bela adormecida lindíssima, fez uma Raymonda lindíssima, mas as expectativas de uma Raymonda dela não podem ser as mesmas expectativas de uma Raymonda com uma mulher com um físico russo. Então o que eu tento batalhar é esse olhar. Eu acho que todos os métodos, óbvio que você deu

um exemplo bem interessante e é verdade, cada corpo vai se adaptar com uma escola, com uma metodologia, mas eu acho que todos os métodos formam bailarinos, mas se, a partir do momento em que eu olho para você, mesmo com o corpo predisposto ao ballet clássico, e não enxergo possibilidades em você, porque eu estou comparando você com aquele modelo russo que eu conheço, eu não vou conseguir trabalhar. Então, é isso que a gente precisa entender.

**(Diego)** É, vem de encontro com o que eu estou chamando, nessa sinopse, de provocação de cultura das similaridades, da gente, de uma certa forma, buscar corpos similares uns aos outros, para determinados papéis. Eu penso que essa pluralidade de corpos, essa diversidade, também colabora muito para trazer novos elementos, porque, ao longo da trajetória, eu fiz aula de ballet há muitos anos, sempre gostei muito de fazer aula de ballet, mas me sentia muito desconfortável dançando ballet, sentia-me um pouco sem lugar. Hoje, eu penso que foi por não ter visto, não ter me sentido representado tanto na cena do ballet clássico; mas, sou um amante do ballet clássico, confesso a você. Mesmo as minhas professoras todas falando: “Você tem técnica de primeiro bailarino”, eu não me sentia confortável naquele lugar; mas a gente percebe que existem as transformações, as modificações de uma bailarina para outra, que dança uma variação de um jeito e a outra vai e coloca um colorido diferenciado. Eu penso que a colaboração da corporalidade negra, nesse contexto, se tivesse o olhar que você colocou, dos mestres e das mestres se abrirem para essa pers-

pectiva, também poderia trazer um diferencial para essas danças. Eu não estou, aqui, falando de uma descaracterização do repertório clássico, mas uma contribuição para que, talvez, mais pessoas se sintam à vontade na cena, dançando esse ballet, que cativa multidões há muitos anos. Colabora tanto para a formação de todos. Se você pudesse pontuar momentos relevantes da história da Escola de Dança e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na presença de bailarinos e bailarinas, negros e negras, quais seriam? Você já citou nomes, você poderia repetir esses nomes desses bailarinos que já passaram e construíram trajetória?

**(Paulo)** Mas, na verdade, um pouco antes disso, é muito importante a gente definir raça, porque o ser negro, na verdade, é se auto afirmar, é se auto reconhecer. O conceito de raça é muito abstrato. Então, hoje, se a gente olha o corpo de baile, eu olhando acho que a gente vai ter umas quatro meninas negras lá no corpo de baile, mas, várias delas, eu precisei, por exemplo, quando a CESGRANRIO criou o prêmio Mercedes Baptista para dança, eu conversei com algumas e elas não se reconheciam enquanto negras. Então, o que eu quero dizer sobre isso, eu vou trazer alguns nomes e alguns momentos, mas vou falar de pessoas que se auto reconhecem, que se auto definem como negras. De repente, eu vou pular um ou outro nome, você vai falar “Ah, mas o Paulo não falou do nome x ou z”, porque, na verdade, a trajetória desta pessoa no teatro não passou pela raça. Vai ser aquilo que Mercedes Baptista sempre dizia, a branca de pó de arroz, porque existem determinadas peles que você passa o pancake, o pó de arroz,

e você não é negro, você foge dessa discussão. Então, a gente tem que pensar nisso. E, quando eu começo a pensar nas questões raciais, no Teatro, eu começo com a Consuelo Rios. Ela vai tentar entrar, o Teatro Municipal abriu um concurso para bailarino em 1946, ela é do Espírito Santo, estava estudando aqui, no Rio, com a Ana Volkova, E tenta fazer a inscrição. Quando ela vai fazer a inscrição dela para o concurso, eles dizem que as inscrições estão fechadas. Quando ela volta para a sala de aula com a Ana Volkova, ela descobre que as amigas delas fizeram as inscrições depois. Então, na história, ela vai ser a primeira negra que não vai conseguir entrar no Teatro Municipal. Ela recebe aquela indicação da Ana Volkova: “Estuda e se prepara. Um dia, você vai ter o teatro aos seus pés”. E ela volta, nos anos 60 como maitresse de ballet do corpo de baile e ela vai ser, dos anos 60 até os anos 2000, uma das principais professoras de ballet clássico do país. A segunda leva de negros que vão entrar no corpo de baile, vai ser em 1948, com Mercedes Baptista e Raul Soares. A diferença é que é um concurso interno, para alunos da Escola de Dança. Eles vão tentar barrar a Mercedes de qualquer jeito, só que eles não conseguem. Ela passa, mas acaba não dançando, ela vai dançar, no teatro, ballets brasileiros, não dança nenhum ballet de repertório.

O Raul Soares, ele dança, porque homem sempre foi em menor quantidade, principalmente nos anos 50. E aí, a Mercedes brincava, colocava ele para trás, quase escondido na coxia, precisava dele para segurar as meninas; então, colocava ele no palco, dançando ballet clássico, nunca na frente, sempre atrás. Esses são

os primeiros nomes que vão tentar entrar no Teatro Municipal. Uma passagem sôfrega, mas muito importante para a gente, já na década final dos anos 80, início dos anos 90, é Bethania Nascimento. Bethania vai ser uma aluna, talentosíssima, da Escola de Dança. Ela vem do Johnny Franklin, faz um concurso, entra no Theatro Municipal em 1989, mas não é aproveitada no corpo de baile, ela não dança. Por indicação de Consuelo Rios ela vai para os Estados Unidos, ingressa no Dance Theatre of Harlem e vai ser a primeira negra brasileira a receber o título de primeira bailarina. E o exemplo que eu adoro dar é de 2003; talvez, seja o espetáculo que eu mais fiquei nervoso na minha história como plateia, que foi a estreia do Bruno Rocha, em 2003, quando ele faz Gisele com Ana Botafogo. Ele é o primeiro negro a protagonizar um ballet no Teatro Municipal, vai ser na gestão do Richard Cragun, que vai dar essa oportunidade a ele; depois, ele vai dançar outros ballets. E ele é o único negro que conseguiu esse feito, até então. Passaram outras meninas e outros meninos pelo Theatro, como a Luana Fabian, que chega como contratada, faz solo, mas, depois, não segue carreira. Nós já tivemos vários alunos negros na Escola de Dança, o Grey Araujo, por exemplo, que vai para o Corpo, o Willian Pedro, a Mariana do Rosário que vai para o Corpo, a Iara Barbosa, que é musa do carnaval. Essa trajetória de luta, eu acho que esses nomes, Consuelo Rios, Mercedes Baptista, Bethania Nascimento e Bruno Rocha, ilustram muito bem essa trajetória e o nosso sonho de que, algum dia, a gente consiga ter uma mulher, que se auto identifica negra como primeira bailarina, volto a dizer, porque se olhar por foto, você pode até apontar,

mas eu acho que fulano é negro, mas eu acho que ciclano é negro, mas não adianta eu achar se a pessoa não se vê. E eu entendo isso o quanto é difícil essa trajetória do negro dentro do ballet clássico. Não me acho no direito de cobrar que elas se posicionem; acho-me no direito de lamentar que elas não entrem nessa luta, mas eu entendo o não posicionamento delas.

**(Diego)** Certamente, é importante pensar. Passando para um outro assunto, sobre criadores e coreógrafos negros, em algum momento nessa longa e maravilhosa, laureada história da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, já houve algum momento de preocupação com a promoção desses agentes, desses criadores e coreógrafos, e as suas possibilidades e potências criativas, junto aos corpos artísticos de dança geridos pela Fundação?

**(Paulo)** Olha, eu vou ser muito sincero, esse espaço é um espaço a conquistar. A gente vai ter, por exemplo, Mercedes Baptista coreografando na escola. Mas, a gente tem temas negros, como lavagem do Senhor do Bonfim, como Papagaio Moleque e outros, sendo coreografados por coreógrafos brancos. Agora, pesquisadores coreógrafos negros, eu acho que é um espaço a conquistar. E eu acredito que a nossa luta tem que ir acontecendo aos poucos. Nesse primeiro momento, a nossa grande luta é para que esse corpo negro possa fazer parte da companhia, possa entrar no Teatro Municipal e que, em um segundo momento, esse Teatro possa ser ocupado por mais negros. Porque o nosso quantitativo é muito pequeno ainda, dentro da Fundação Teatro Municipal,

somos poucos. Um na Escola, três na Música; então, eu acho que é um espaço a conquistar e é uma luta que vai ter que acontecer em um determinado momento, quando a gente começar a pensar que os nossos temas, as nossas histórias precisam ser contadas, precisam ser desenvolvidas por nós. Em 1950 era maravilhoso assistir o Vaslav Veltchek, um tcheco coreografando o Senhor do Bonfim, como em 1934, Sérgio Lifar coreografando Jurupari, ou, em 1960, o descobrimento do Brasil, com as índias nas pontas. Eram momentos que a gente aceitava e que isso era muito tranquilo. Eu acho que, agora, você trazer alguém da Europa para poder coreografar um tema super brasileiro, já não vai mais ser justificável. Então vai ser o momento em que a gente vai começar a reivindicar esse espaço, mas, nesse exato momento, a gente ainda está um degrau abaixo, ou seja, vamos lutar. Já lutamos para a formação, estamos formando esses artistas negros, agora vamos lutar para esse mercado absorver esses corpos negros dentro do ballet clássico, não dentro das outras possibilidades. Não que as outras possibilidades não sejam importantes, mas a nossa discussão é o ballet clássico. E aí, em um terceiro momento, vamos lutar para que nós possamos coreografar, também, e contar nossas histórias. Então, eu acho que é um espaço a conquistar.

**(Diego)** Meu querido, a gente já falou bastante sobre a questão da representatividade. Nossa última pergunta toca nesse ponto e acho que é mais um endosso sobre muito do que você já falou, antes da gente ir para as considerações finais. A questão da representatividade chegou ao ballet através da formação, como

you pontuou, através da ação de bailarinas e bailarinos negros e brasileiros, que ocuparam ou ocupam postos de destaque, ou em companhias internacionais. A gente vê mais em companhias internacionais clássicas. Você acha que esse processo ainda vai demorar para acontecer nas companhias clássicas, pouquíssimas, que temos no Brasil? Segue um pouco nessa trajetória que você estava falando nesses caminhos.

**(Paulo)** Eu acho, Diego, que a luta antirracista vai ser grande, porque na verdade a gente vive um racismo estrutural. Então, essa nossa luta, não é uma luta que vai ser resolvida de hoje para amanhã e, também, não vai ser resolvida porque hoje eu vou pegar e colocar uma negra dançando no corpo de baile e está resolvido. É uma luta que vai ser desenvolvida durante anos, anos e anos. Por isso, que eu faço questão, enquanto professor, de sempre estar em contato constante com esses negros que estão fora, que estão desenvolvendo carreira, para mostrar para o Brasil que é possível e quando a gente conseguir ter negros no corpo de baile, essa luta vai ampliar ainda mais. Então, eu acho que é uma luta por boas gerações, acho que já estamos caminhando, só de você reconhecer que o Brasil é racista e que nossas ações são racistas já é um grande começo. A partir desse passo, a integração e como serão integrados esses mesmos. Acho que a campanha que a Bethania Gomes e a Ingrid Silva estão desenvolvendo em relação à sapatinha e a cor da meia com as bailarinas é fantástica. Eu acho que nós estamos caminhando, mas eu acho que vão ter boas gerações, ainda, nessa busca. Para lembrar, o racismo é estrutural

e estruturante. Ter você aí na direção do centro coreográfico é um grande orgulho para mim, mas não resolve a questão do sistema. Você é um e, se Deus quiser, virá uma leva enorme, mas precisamos continuar esse trabalho e essa batalha. Então, assim, ter nomes e trazer esses nomes e mostrar o quão bem sucedidos esses nomes estão, já é um passo. Você pediu para eu já entrar nas considerações. Eu queria trazer uma discussão que eu acho muito importante, que é a seguinte, quando a gente fala de ballet clássico, e eu vejo muitas falas, as pessoas falam assim: vamos descolonizar o ballet clássico. A questão não é descolonizar, a gente não quer mudar “O Lago dos Cisnes”, a gente não quer mudar “A Bela Adormecida”, a gente não quer fazer diferente para o negro participar. A gente quer poder vivenciar essa cultura, poder dançar esse O Lago dos Cisnes. Então, não se trata de descolonizar, trata-se do sentido que o Homi Bhabha nos ensina de tradução cultural, de traduzir “O Lago dos Cisnes, A bela adormecida” para os nossos corpos, para os nossos palcos. Porque o branco pode se apropriar do jazz, ou se apropriar do rock’n roll, pode se apropriar do samba e de outros estilos e outras linguagens; e o corpo negro, também, não pode? Eu não gosto do termo apropriação cultural, prefiro tradução cultural, mas porque o corpo negro não pode se apropriar dessa cultura? Não pode traduzir essa cultura para ele? A questão é toda essa e eu acho que a luta está começando. Eu acho que a gente está vivendo uma luta e um momento memorável. E é uma luta para gerações e gerações. Eu acho que a gente vai ter ganhos positivos, eu acho que a representatividade conta, eu acho que tem dois aspectos muito

importantes: a gente trazer os negros que lutaram e a gente precisa conquistar os brancos que estão no palco e mostrar a eles a riqueza dessas diversidades. Porque, na verdade, a gente depende de eles dividirem conosco este espaço, não é que eles nos deem um espaço abaixo deles, mas que eles dividam esse espaço conosco. E, para fechar, eu gostaria de destacar a importância desta tarde de hoje. Trazer para a semana da consciência negra, no Centro Coreográfico, o corpo negro dentro do ballet clássico. E para tentar não ser repetitivo, mas repetindo, é uma discussão para além da metodologia aplicada, além do método. Todos os métodos são capazes de formar bailarinos. A discussão é para além disso, a discussão é o reconhecimento desse potencial do negro dentro do ballet clássico e o interesse em formar esses alunos. É entender que a gente tem uma Bethania Gomes, por exemplo, e que ela poderia fazer uma Giselle tão maravilhosamente bem quanto as bailarinas da época dela, que foram Tereza Augusta, Norma Pina. É entender e ver que o Bruno Rocha, em 2003, deu conta de Gisele tão bem como outro jovem. A gente precisou do olhar do Richard, se não fosse o Richard Cragun, certamente, a gente não teria o Bruno Rocha do jeito que a gente teve. Então, ele teve esse olhar. A gente precisa de mais pessoas com esse olhar que possam oportunizar essas novas gerações. Eu queria falar isso. Queria lhe agradecer imensamente pelo convite. Eu fecho aqui: meu muito obrigado, obrigado a quem está assistindo!

**(Diego)** É isso, Paulo. Eu que agradeço a participação.

**D**  
**AN**  
**ÇA**  
**Design**  
criação