UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE ARTES E LETRAS – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

IZABEL CRISTINA SOARES ARAÚJO

GRINGO CARDIA E SUA CENOGRAFIA EM INTERLOCUÇÃO COM A DANÇA DE DEBORAH COLKER

RIO DE JANEIRO
2025

IZABEL CRISTINA SOARES ARAÚJO

GRINGO CARDIA E SUA CENOGRAFIA EM INTERLOCUÇÃO COM A DANÇA DE DEBORAH COLKER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do Mestrado em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Processos e Métodos da criação cênica - PMC. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado

Rio de Janeiro
2025

Soares Araújo, Izabel Cristina
S658 Gringo Cardia e sua Cenografia em Interlocução com a Dança de Deborah Colker / Izabel Cristina Soares Araújo. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
207

Orientador: Leonardo Ramos Munk Machado.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. Cenografia. 2. Objeto e Corpo. 3. Dança. . I. Ramos Munk Machado, Leonardo , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GRINGO CARDIA E SUA INTERLOCUÇÃO COM A DANÇA DE DEBORAH COLKER

POR

IZABEL CRISTINA SOARES ARAÚJO

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br
LEONARDO RAMOS MUNK MACHADO
Data: 18/08/2025 10:38:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Prof. Dr. **Leonardo Ramos Munk Machado**
Presidente e orientador

Documento assinado digitalmente
gov.br
LUIZ HENRIQUE DA SILVA E SA
Data: 26/08/2025 13:39:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Prof. Dr. **Luiz Henrique Sá** (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
gov.br
ANDREA RENCK REIS
Data: 27/08/2025 22:14:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Prof. Dr. **Andrea Renck Reis** (UFRJ)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, 15 de agosto de 2025

RESUMO

Esta pesquisa parte do meu intuito de mergulhar no processo de criação de Gringo Cardia, cenógrafo, arquiteto e urbanista, que despontou nos anos 1980 com uma ativa carreira como designer gráfico, principalmente no universo da música, o que lhe possibilitou uma projeção como cenógrafo. Gringo desenvolveu práticas de criação com Graciela Figueroa e a Intrépida Trupe e, em seguida, desempenhou uma parceria de trabalho com a bailarina e coreógrafa Deborah Colker que permanece ativa, numa colaboração que se estabelece há mais de 30 anos. Minha dissertação tem como objeto de estudo essa cooperação. O critério de escolha dos projetos artísticos desenvolvidos nessa parceria entre Gringo Cardia e Deborah Colker que fazem parte dessa dissertação é de minha livre escolha. Optei em fazer o estudo de caso de dois espetáculos, Velox e Tatyana, tendo como foco principal o lugar que o cenógrafo Gringo Cardia ocupa juntamente com a Cia de Dança Deborah Colker, especialmente no que concerne sua relevância nessa parceria. Abordo questões relacionadas a utilização da cenografia de forma atuante e o protagonismo de elementos, como os vasos do espetáculo 4X4, além da sinergia entre cenografia, objetos, os bailarinos e seus corpos.

Palavras-chave: Cenografia; Espaço; Objeto e Corpo; Dança.

ABSTRACT

This research is based on my intention to delve into the creative process of Gringo Cardia, set designer, architect and urban planner, who emerged in the 1980s with an active career as a graphic designer, mainly in the world of music, which enabled him to project himself as a set designer. Gringo developed creative practices with Graciela Figueroa and the Intrépida Trupe and then worked in partnership with the dancer and choreographer Deborah Colker, a collaboration that has been ongoing for over 30 years. My dissertation studies this co-operation. The criteria for choosing the artistic projects developed in this partnership between Gringo Cardia and Deborah Colker that form part of this dissertation is of my own free choice. I chose to do a case study of two shows, Velox and Tatyana, focussing mainly on the place that set designer Gringo Cardia occupies with the Deborah Colker Dance Company, especially with regard to his relevance in this partnership. I address issues related to the use of scenography in an active way and the protagonism of elements such as the vases in the show 4X4, as well as the synergy between scenography, objects, the dancers and their bodies.

Keywords: Scenography; Space; Object and Body; Dance.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - 1º Capa da Banda Blitz intitulado “Aventuras da Blitz” (1983) **22**
Figura 2 - Capa do disco ParaTodos - Chico Buarque (1993) **25**
Figura 3 - Capa do disco Assim Caminha a Humanidade - Lulu Santos (1994) **25**
Figura 4 - Capa do disco/CD Marina Lima (1991) **27**
Figura 5 - Cenário do show Carrossel Skank - Canecão (2006) **29**
Figura 6 - Capa do disco/CD Carrossel Skank (2006) **30**
Figura 7 - Croqui de Gringo Cardia para cenário da peça Fica Comigo Esta Noite (1989) **36**
Figura 8 - Montagem fotográfica do cenário do espetáculo Fica Comigo Esta Noite (1989) **37**
Figura 9 - Fundação Prada Veneza - Exposição Monte di Pietà **44**
Figura 10 - Fundação Prada Veneza - Exposição Monte di Pietà **44**
Figura 11 - Retrato de Caterina Cornaro, pintado por Tiziano Vecellio **45**
Figura 12 - Fundação Prada Veneza - Palácio Ca’Corner della Regina **45**
Figura 13 - Memorial Minas Gerais Vale / Belo Horizonte / Brasil **49**
Figura 14 - Memorial Minas Gerais Vale / Belo Horizonte / Brasil **49**
Figura 15 - Graciela Figueroa **52**
Figura 16 - Deborah Colker (primeira da esquerda) no Grupo Coringa **60**
Figura 17 - Intrépida Trupe **61**
Figura 18 - Intrépida Trupe **62**
Figura 19 - Intrépida Trupe - Espetáculo ARN2 (1992) **62**
Figura 20 - Desenho do cenário idealizado por Appia para Orfeu e Eurídice - 2º Ato **64**
Figura 21 - Espetáculo Orfeu e Eurídice - 2º Ato - cenário de Appia **65**
Figura 22 - Croqui de Gordon Craig para Rei Lear, de William Shakespeare - 1920 ..... **68**
Figura 23 - Croqui de Gordon Craig para o “palco cinético - 1906 ..... **68**
Figura 24 - Ilustração de certas fases do método currítmico de Dalcroze: a “antecipação” **70**
Figura 25 - Cenário de Adolphe Appia para coreografia de E.J. Dalcroze para As Traquínias (1933), com alunas de sua Escola de Euritmia **71**
Figura 26 - Espetáculo Orfeu e Eurídice - 2º Ato - cenário de Appia **71**
Figura 27 - Isadora Duncan **73**
Figura 28 - Isadora Duncan **73**
Figura 29 - Loïe Fuller - Dança Serpentina **74**
Figura 30 - Marta Graham **76**
Figura 31 - Merce Cunningham **78**
Figura 32 - Exposição Bauhaus (Weimar, 1923) – Joost Schmidt **83**

Figura 33 - Exposição Bauhaus (Weimar, 1923) – Wassily Kandinsky **83**
Figura 34 - Desenho dos figurinos do Ballet Triádico, 1926, por Oskar Schlemmer **84**
Figura 35 - Croquis dos figurinos do Ballet Triádico, por Oskar Schlemmer **85**
Figura 36 - Fotografia referente aos croquis acima **85**
Figura 37 - David Bowie vestido como Ziggy Stardust usando um figurino criado por Kansai Yamamoto que se assemelha muito a um dos figurinos do Ballet Triádico. **86**
Figura 38 - Croqui de Hélio Eichbauer para o cenário do espetáculo Escola de Bufões (1990) **93**
Figura 39 - Espetáculo Vulcão (1994) **99**
Figura 40 - Espetáculo Vulcão (1994) **100**
Figura 41 - Espetáculo Vulcão (1994) **100**
Figura 42 - Espetáculo Vulcão (1994) **101**
Figura 43 - Cena do filme Royal Wedding **106**
Figura 44 - Pernas das dançarinas na máquina gigante **108**
Figura 45 - O operador de câmara Sol Polito e o coreógrafo Bobby Connelly **109**
Figura 46 - Os atores Ruby Keeler e Lee Dixon em cena na máquina de escrever **109**
Figura 47 - Os atores Ruby Keeler e Lee Dixon em cena na máquina de escrever **110**
Figura 48 - Espetáculo Nó - 1º Ato (2005) **113**
Figura 49 - Espetáculo Nó - 1º Ato (2005) **113**
Figura 50 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005) **114**
Figura 51 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005) **114**
Figura 52 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005) **115**
Figura 53 - Espetáculo 4 X 4 - Cantos de Cildo Meirelles (2002) **117**
Figura 54 - Espetáculo 4 X 4 - Mesa de Chelpa Ferro (2002) **118**
Figura 55 - Espetáculo 4 X 4 - Povinho de Victor Arruda (2002) **118**
Figura 56 - Espetáculo 4 X 4 - Meninas (2002) **119**
Figura 57 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002) **119**
Figura 58 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002) **120**
Figura 59 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002) **122**
Figura 60 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002) **123**
Figura 61 - Espetáculo Ovo - Cirque du Soleil (2009) **124**
Figura 62 - Espetáculo Ovo - Cirque du Soleil (2009) **125**
Figura 63 - Espetáculo Velox (1995) **128**
Figura 64 - Espetáculo Velox (1995) **129**
Figura 65 - Espetáculo Velox (1995) **132**
Figura 66 - Espetáculo Velox (1995) **133**
Figura 67 – Desenho de Gringo Cardia para o cenário do espetáculo Tatyana – 1º Ato **140**
Figura 69 - Espetáculo Tatyana - 1º Ato (2011) **143**

Figura 70 - Espetáculo Tatyana - 1º Ato (2011)**.....143**
Figura 71 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)**.....144**
Figura 72 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)**.....145**
Figura 73 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)**.....145**

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS **11**

1. DESENVOLVIMENTO DO ARTISTA **18**

1.1. A formação como arquiteto e urbanista e a carreira como designer gráfico **18**

1.2. Visualidade dinâmica em cenografia de shows **25**

1.3 Minha experiência como assistente de Gringo - O desenvolvimento de uma narrativa artística: meu encontro profissional **30**

2. GRINGO CARDIA, O TEATRO E O MUSEU **33**

2.1 Gringo e a arte da cena **34**

2.2 A parceria entre cenografia e o espaço do museu **37**

3. GRINGO E A DANÇA **49**

3.1 Graciela Figueroa e a abertura para vários diálogos **50**

3.2. Adolphe Appia e Gordon Craig: pioneiros da modernidade teatral, cuja atuação revolucionou a cenografia, a iluminação e a encenação no início do século XX **63**

3.3. A colaboração entre Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze envolvendo ginástica rítmica e teatro. **69**

3.4. Bailarinos e coreógrafos que estruturaram seus trabalhos agregando elementos externos **72**

3.5. O início da trajetória de Deborah Colker no teatro: direção de movimento e o nascimento da Companhia de Dança Deborah Colker **87**

4. GRINGO CARDIA E SUA LINGUAGEM COM A CIA DE DANÇA DEBORAH COLKER **103**

4.1 Velox (1995): ousadia do risco **123**

4.2. Tatyana (2011): pesquisa de campo com os bailarinos e a narrativa entre sonho e realidade **135**

5. CONCLUSÃO **148**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **152**

ENTREVISTA **158**

ANEXOS **159**

Anexo I - Matérias, Críticas e Programas **159**

Anexo II - Curriculum de Gringo Cardia **199**

Anexo III - Espetáculos da Companhia de Dança Deborah Colker - Ficha Técnica **205**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1980 foi um período de grande importância cultural, especialmente no que diz respeito à cultura jovem. A cidade do Rio de Janeiro foi palco de importantes movimentos durante os anos 1980, com o surgimento do Circo Voador[1], na praia do Arpoador, se destacando como um marco na cena artística e cultural da época. Este espaço se tornou um centro de resistência e expressão artística, reunindo talentos de diversas áreas, como música, teatro e circo. A Banda *Blitz* (1982), surgida nesse contexto, representou um dos expoentes dessa efervescência cultural, com sua estética visual marcante concebida pelos cenógrafos Gringo Cardia e Luiz Stein, que além de assinar a capa do disco, conceberam também o primeiro cenário da banda. O trabalho desses artistas não apenas enriqueceu a linguagem estética da banda, mas também contribuiu para a consolidação de uma identidade própria na cena musical brasileira da época. O Circo Voador, como espaço cultural e centro de produção artística, propiciou o surgimento e desenvolvimento de novos talentos, estimulando a criação e difusão de obras e manifestações artísticas que refletiam as transformações culturais e sociais da época. Dessa forma, sua importância e legado permanecem presentes até os dias atuais, inspirando e influenciando gerações posteriores de artistas e criadores.

Na esfera política, a década de 1980 foi marcada por significativas mobilizações civis, destacando-se o movimento das Diretas Já, em 1983, que culminou na demanda por eleições diretas. O Brasil testemunhou a efetivação desse pleito, representando uma importante conquista democrática. No cenário político nacional, o não de 1985 foi marcado pela eleição do primeiro presidente civil em duas décadas de regime ditatorial, lugar assumido por José Sarney em março de 1985.

No âmbito das artes visuais, a Escola de Artes Visuais, do Parque Lage no Rio de Janeiro, promoveu, em 14 de julho de 1984, uma histórica exposição intitulada *Como vai você, Geração 80?* que se tornou um marco no país. A mostra reuniu 123 artistas visuais A mostra incluindo nomes hoje consagrados, como Luiz Zerbini, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Luiz

Pizarro e Barrão entre outros. No campo literário, Gabriel García Márquez (1927-2014) lançou a obra irretocável, *O amor nos tempos do cólera*, enquanto a cineasta Suzana Amaral (1932- 2020) dirigiu *A hora da Estrela*, adaptação do romance homônimo da renomada escritora

1 Idealizado por Perfeito Fortuna, Márcio Galvão, Maurício Sette e Jose Carlos Fernandes, o Circo Voador teve a presença de grupos de teatro como Manhas e Manias, dirigido por José Lavigne, composto pelos atores Chico Diaz, Debora Bloch, Pedro Cardoso e Andrea Beltrão, como alguns dos integrantes de O Asdrúbal Trouxe o Trombone, dirigido por Hamilton Vaz Pereira e teve como alguns dos integrantes atores como Regina Casé, Evandro Mesquita e Luiz Fernando Guimarães. Mais sobre o Circo Voador. Disponível em: https://www.dimensoescariocas.site/circo-voador. Acesso em: 19 abr. 2024.

Clarice Lispector (1920-1977). O filme recebeu diversos prêmios, incluindo o primeiro Urso de Prata[2] para uma atriz brasileira, Marcélia Cartaxo, em 1986. Esses eventos culturais e políticos refletem as transformações e conquistas significativas ocorridas no Brasil e no mundo durante os anos 1980. No ano de 1985, o Rio de Janeiro foi palco da primeira edição do *Rock in Rio,* que se tornou o maior festival de música nacional e internacional no Brasil, mantendo-se como uma referência no cenário cultural até os dias atuais. No mês de setembro de 2023, quase quatro décadas depois, a cidade de São Paulo testemunhou o surgimento do *The Town,* um festival de música coordenado pelo grupo *Dreamers*, que assim como o *Rock in Rio*, foi idealizado pelo empresário Roberto Medina. Por outro lado, o verão de 1987 ficou marcado como o "Verão da Lata", devido ao incidente envolvendo a tripulação do navio *Solana Star*, procedente da Austrália, que descarregou uma grande quantidade de latas contendo maconha nos litorais paulista e fluminense após descobrirem que estavam sob investigação por tráfico internacional. Além disso, a década de 1980 foi caracterizada pelo surgimento e popularização em São Paulo do estilo musical Hip Hop, que se tornou um marco importante na cultura musical contemporânea, com artistas como Racionais MC's e Rappin Hood.

Esses eventos e fenômenos culturais aqui citados, contribuíram para definir a paisagem cultural e musical da época, deixando um legado significativo no cenário artístico e social.

Essa investigação se beneficia de minha experiência profissional anterior e acesso privilegiado ao acervo de Gringo Cardia, decorrente da minha longa trajetória como sua assistente por quase uma década

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ, Gringo Cardia iniciou sua carreira de forma exitosa como designer gráfico, área que o possibilitou criar inúmeras capas de discos e CDs, que o levou a desenvolver projetos de cenografia para teatro, shows, direção de arte e direção de vídeo clipes. Longe de dispor de um conhecimento técnico apurado no fazer da cenografia Gringo chega ao universo teatral munido de poucas informações sobre o ofício, mas provido de um conceito visual com potência de sobra para contribuir no desenvolvimento de um projeto de cenografia condizente com a narrativa necessária à criação teatral. Esse jovem cenógrafo se apresentou com uma linguagem pop, que muito lhe influenciou, utilizando-se de muitos objetos em cena com cores e mais cores, muitas vezes fortes e vibrantes. Abusa dos elementos fora de escala e com proporções gigantescas, desfruta de projeções e materiais até então nunca ou bem pouco aplicados no universo da cenografia no Brasil, ou seja, seu trabalho como cenógrafo se configurava em uma concepção de forte expressão de imagens, compondo uma estética arrojada

2 O Urso de Prata é um prêmio entregue pelo Festival de Berlim desde 1951 dado em várias categorias. Inclui o "Prêmio Especial do Juri", que pode ser considerado o "segundo melhor filme". Atualmente suas categorias são: Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Roteiro, Melhor Curta-metragem. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_de_Cinema_de_Berlim. Acesso em: 02 set. 2023.

para a cena teatral da época.Como meios construtivos da metodologia empregada nesta pesquisa, utilizo um conjunto diversificado de fontes documentais, entre as quais se incluem materiais de imprensa tais como artigos, críticas, registros e publicações que abordam a trajetória e a produção do cenógrafo Gringo Cardia, reunidos por mim ao longo do processo investigativo. Grande parte desses documentos encontra-se disponibilizada em plataformas digitais, como acervos jornalísticos, arquivos culturais e a Biblioteca Nacional Digital. Decidi incorporar esse dossiê como anexo, uma vez que, embora não se trate de material inédito, tais referências configuram fontes primárias fundamentais, que sustentam e contextualizam a análise desenvolvida por mim ao longo deste trabalho. Além das fontes documentais, esta pesquisa mobiliza igualmente uma abordagem de caráter empírico, fundamentada em entrevistas realizadas com artistas que integraram equipes de criação em espetáculos teatrais, shows e produções da Companhia de Dança Deborah Colker. Esses depoimentos complementam a minha investigação teórica, pois oferecem um conjunto de evidências qualitativas que possibilitam observar de perto aspectos conceituais quanto as práticas concretas de criação, ampliando a compreensão dos métodos, escolhas estéticas, dinâmicas de trabalho, os procedimentos colaborativos e a atuação de Gringo Cardia no campo da cenografia.

A trajetória de Gringo Cardia me leva a algumas hipóteses, que se tornaram os objetivos específicos desta pesquisa:

> a) Analisar as contribuições estéticas, espaciais e dramatúrgicas da cenografia de Gringo Cardia no contexto da Companhia de Dança Deborah Colker.
>
> b) Investigar de que modo a cenografia atua como elemento ativo no processo de criação coreográfica, influenciando movimento, narrativa e composição cênica.
>
> c) Examinar, por meio dos espetáculos *Velox* (1995) e Tatyana (2011), os modos pelos quais a interação entre corpo, espaço e objeto constitui uma linguagem artística singular no trabalho colaborativo entre Gringo Cardia e Deborah Colker.
>
> d) Compreender como artistas envolvidos nos processos criativos percebem e descrevem os métodos de trabalho do cenógrafo, a partir de entrevistas e registros documentais.

Movida por essas questões, proponho aqui um levantamento sobre a atuação de Gringo Cardia como cenógrafo da Companhia Deborah Colker, explorando sua relação criativa e a parceria tão longa desenvolvida com a renomada bailarina e coreógrafa. O objetivo da minha pesquisa consiste em analisar a colaboração artística entre o cenógrafo Gringo Cardia e a bailarina e coreógrafa Deborah Colker, com foco na estética que emerge dessa parceria. Em particular, pretendo investigar como o espaço concebido por Gringo, enquanto cenógrafo, pôde

influenciar e até contribuir para o movimento dos bailarinos nos espetáculos em que colaborou com Deborah e sua cia. A relação entre o corpo e o espaço é um aspecto central do meu trabalho. Aqui está o cerne do meu objeto da pesquisa. A relação entre corpo e espaço, que espaço esse corpo ocupa, qual o espaço dado? Pontos de partida para elaborar as considerações sobre a espacialidade desenvolvida e elaborada por Gringo para os espetáculos de Deborah e minha análise posterior sobre o tema.

Como primeira assistente direta de Gringo Cardia, pude acompanhar de perto seu processo criativo e sua dedicação em alguns desses projetos. A experiência de trabalhar ao lado de Gringo Cardia e sua parceira Deborah Colker foi enriquecedora e transformadora, deixando uma marca indelével em minha trajetória profissional. A colaboração entre eles é um exemplo de como a união de talentos distintos com objetivo comum pode resultar em obras singulares e inovadoras.

O vasto e diversificado portfólio de Gringo Cardia evidencia a amplitude de sua atuação nas artes, abrangendo desde projetos gráficos e capas de discos até cenografias teatrais, exposições, shows, *performances* e produções audiovisuais. Essa multiplicidade de linguagens revela um artista cuja prática se situa na interseção entre o design, a arquitetura e o espetáculo, estabelecendo um diálogo constante com a experimentação visual. Reflete uma capacidade de se adaptar a diferentes contextos e com isso colaborar com uma variedade de artistas de outras áreas. Sua influência na indústria fonográfica brasileira, durante a década de 1990, é incontestável, tendo trabalhado com alguns dos maiores nomes da música nacional e contribuído para a construção de imagens icônicas. Além disso, sua extensa experiência no teatro, ao lado de diretores consagrados, demonstra sua versatilidade e entendimento da linguagem visual como um elemento fundamental na narrativa cênica. Sua ousadia e inovação o destacam como um dos artistas mais provocativos de sua geração. A recepção positiva tanto da crítica quanto do público em relação aos trabalhos de Gringo é um testemunho da sua capacidade de conectar-se de forma significativa com aqueles que apreciam seu trabalho.

A maneira como Gringo Cardia amplifica a ideia de cenografia, ao estabelecer uma conexão direta com a coreografia, é muito positiva. Sua capacidade de conceber elementos de proporções gigantescas, com níveis e desníveis que os bailarinos interagem, transmite a ideia de que tudo no palco está em sintonia com os movimentos dos artistas. Essa integração entre cenografia e coreografia nos revela sua aptidão na parceira dessa dupla Gringo e Deborah, em unir diferentes formas de expressão artística para criar uma narrativa visual envolvente.

O foco desta pesquisa é a experiência de Gringo Cardia e sua parceria como cenógrafo da Cia. Deborah Colker e a sua relação de colaboração com a bailarina e fundadora da companhia, Deborah Colker, especificamente em dois espetáculos, *Velox* e *Tatyana*. A perspectiva abordada neste estudo é influenciada diretamente pela minha experiência pessoal como assistente direta de

Gringo Cardia. Ao longo desses anos, acompanhei o artista em diversas atividades profissionais, especialmente no campo da cenografia, durante os primeiros anos de sua carreira. Optei por concentrar a pesquisa nos espetáculos *Velox* e *Tatyana*, por considerá-los representativos da coerência e da evolução estética do trabalho desenvolvido pela Companhia de Dança Deborah Colker. Ainda que eu não tenha participado diretamente de nenhuma dessas produções, reconheço nelas um campo fértil para reflexão sobre a relação entre corpo, espaço e cenografia, dimensões centrais para a minha investigação. O trabalho de Deborah Colker caracteriza-se pela ênfase na potência física dos intérpretes, pela experimentação com o risco e pela transgressão das leis da gravidade, explorando diferentes alturas, apoios e tensões espaciais. Em *Velox*, esses princípios se manifestam de forma especialmente intensa: a cena se estrutura em torno da verticalidade, do embate entre corpo e arquitetura, revelando um diálogo constante entre a fisicalidade extrema e a cenografia como elemento provocador. Já em *Tatyana*, a escolha se justifica por se tratar do primeiro trabalho da coreógrafa Deborah Colker baseado em uma adaptação literária, concebida e dirigida pela própria artista. A releitura de *Eugênio Onêguin*, de Aleksandr Púchkin, ganha no espetáculo uma forma vigorosa de transposição entre literatura e dança, na qual a coreógrafa cria um diálogo entre o texto clássico e a linguagem corporal contemporânea. A adaptação de Deborah não se limita à ilustração da narrativa original; ela propõe uma interpretação sensorial e simbólica da obra, na qual o movimento, a cenografia e os elementos visuais assumem o papel de tradutores das emoções e conflitos dos personagens. Essa operação revela a maturidade artística da coreógrafa e o papel da cenografia como mediadora entre o universo literário e o espaço cênico. Permaneço acompanhando a trajetória de Deborah Colker através de todos os seus trabalhos, nunca deixei de ver nenhum deles

Waldimir Cardia Junior adotou o apelido de infância, Gringo, como seu nome artístico, que o acompanha desde sempre. Nascido em 1957, em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda na adolescência, juntamente com sua família. Apesar de seu grande interesse pelas artes visuais, optou por estudar Arquitetura e Urbanismo, visando adquirir um embasamento acadêmico mais sólido, o que se mostrou fundamental para suas futuras realizações criativas.

Ao longo de sua carreira, Gringo Cardia acumulou um vasto portfólio, que englobam capas de discos, CDs e videoclipes para artistas de grande relevância e diversidade dentro do cenário musical brasileiro. Entre os artistas que contaram com sua colaboração estão: Marisa Monte, Carlinhos Brown, Blitz, Rita Lee, Daniela Mercury, Cássia Eller (1962-2001), Chico Buarque, Elza Soares (1930-2022), Marina Lima, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Marcelo D2, Skank, Maria Bethânia, Ivan Lins, Gilberto Gil, entre outros. Sua atuação na indústria fonográfica brasileira, na década de 1990, foi de grande influência, consolidando-o como um dos artistas mais proeminentes nesse meio.

Além disso, Gringo Cardia também se destacou no campo teatral, colaborando em inúmeras peças com diretores de prestigio como Amir Haddad, José Celso Martinez Correa (1937-2023), Antônio Abujamra (1932-2015), Marcus Alvisi, Enrique Diaz e Hamilton Vaz Pereira. Tanto como designer gráfico quanto como cenógrafo, Gringo se destacou, nos anos 1990, como um artista de relevante notoriedade. Seu desempenho resulta em produções visualmente marcantes e provocativas, que têm impacto significativo tanto na crítica especializada quanto nas opiniões e reações do público. Sua obra é caracterizada por uma abordagem instigante e questionadora, o que contribui para sua reputação e reconhecimento no cenário artístico nacional.

A área da dança contemporânea se revelou como um terreno especialmente fértil para Gringo Cardia expressar suas criações cenográficas. Nesse contexto, é importante destacar a longa parceria que foi estabelecida entre ele e a coreógrafa Deborah Colker. Em parceria com Deborah, carinhosamente chamada por Gringo de Debinha, ele consegue visualizar o cenário em sua plenitude total, sendo utilizado da melhor forma possível, com todo talento dos envolvidos na produção, incluindo a coreógrafa e os próprios bailarinos. Essa parceria destaca-se como uma colaboração enriquecedora e decisiva para o desenvolvimento de suas criações cenográficas no contexto da dança contemporânea. Através de sua experiência adquirida no campo do design, Gringo Cardia desenvolve a concepção da sua cenografia ao estabelecer uma ligação direta com a coreografia.

Parto do pressuposto de que a cenografia concebida por Gringo Cardia opera não apenas como ambientação visual, mas como uma estrutura que também pode colaborar na reorganização do movimento, potencializando a fisicalidade dos bailarinos e ampliando o campo da coreografia. A minha observação dos espetáculos analisados, confirma que Gringo cria elementos em escalas monumentais, distribuídos em níveis, desníveis, planos verticais e superfícies manipuláveis, que não se limitam a compor o espaço: eles são acionados, percorridos, tensionados e podendo ser integrados aos corpos dos bailarinos. Quando articulados às composições coreográficas de Deborah Colker, tais dispositivos produzem no espectador a sensação frequentemente a ilusão de continuidade entre corpo e objeto, como se a cenografia se configurasse como uma extensão orgânica dos bailarinos. Essa hipótese torna-se evidente nos momentos em que o gesto só se completa na relação direta com o elemento cenográfico.

Essa percepção resulta da maneira como Gringo opera com dimensão, volume, densidade visual, materialidade e mobilidade, elaborando "arquiteturas" que ampliam as possibilidades do corpo e instauram novos modos de presença no espaço. A indagação que colabora na estrutura deste estudo: como a cenografia e seus elementos podem apoiar e tornar-se parte constitutiva do gesto? Encontro respaldo na prática do cenógrafo, cujo propósito é integrar cenário e performance em um diálogo contínuo com a linguagem física e dramatúrgica da Companhia de Dança Deborah Colker. Dessa forma, corrobora-se a hipótese central

desta pesquisa: no trabalho colaborativo entre Gringo e Deborah, cenografia, corpo e objeto configuram um sistema integrado de significação, no qual o espaço deixa de cumprir função ilustrativa e passa a atuar como agente ativo da narrativa visual e do pensamento coreográfico.

1. DESENVOLVIMENTO DO ARTISTA

1.1. A formação como arquiteto e urbanista e a carreira como designer gráfico

Inicialmente, Gringo Cardia ingressou no mundo profissional como designer gráfico. De forma autodidata, ele desenvolveu uma carreira sólida que o preparou para explorar áreas mais diversificadas. Sua curiosidade, aliada a um olhar perspicaz e abrangente, o impulsionou a se aventurar em diferentes campos profissionais. Como cenógrafo, ele possui uma trajetória extensa e eclética, caracterizada pela diversidade criativa e pela atuação em várias esferas da arte, o que contribuiu significativamente para a singularidade e harmonia presentes em seus trabalhos.

Waldimir Cardia Junior, nascido em 1957, na cidade de Uruguaiana, no estado do Rio Grande do Sul, originário de uma família simples, cresceu em uma região de fronteira entre o Brasil e a Argentina. Desde criança, ele possuía uma pele muito clara e cabelos amarelos quase brancos, o que levou seu pediatra a apelidá-lo de Gringo. Esse apelido não apenas se tornou seu nome, mas também sua assinatura e identidade artística ao longo de sua trajetória. Aos nove anos de idade Gringo teve sua primeira exposição de arte, fortemente inspirada no estilo de Pablo Picasso (1881-1973). Na adolescência, ele chegou a vender algumas de suas pinturas na Feira *Hippie* do Paraná. Posteriormente, mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro. Ao se preparar para ingressar na universidade Gringo demonstrou hesitação em relação à escolha de uma carreira e temporariamente deixou de lado seu interesse pelas artes visuais. Optou então por cursar Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na UFRJ, visando garantir estabilidade financeira e acreditando que essa formação lhe proporcionaria uma base sólida artisticamente, tendo se formado no ano de 1981.

O trabalho de Gringo Cardia transita entre as artes visuais e o *design*, sendo fortemente influenciado pela *pop art* e amplamente reconhecido pelo uso da linguagem pop em seus projetos de cenografia.

A Pop Art, grande influencia nos trabalho de Gringo, constituiu um dos movimentos artísticos mais emblemáticos do século XX, surgido na Inglaterra na década de 1950 e consolidado nos Estados Unidos nos anos 1960. Teve como seu principal expoente, Andy Warhol, que se tornou um símbolo da estética que questiona a fronteira entre arte e consumo, apropriando-se de imagens da cultura de massa, da publicidade e do cotidiano urbano. A Pop Art propôs uma ruptura com os paradigmas tradicionais da arte erudita, evidenciando o impacto

da sociedade de consumo e a reprodutibilidade das imagens como parte da experiência estética moderna. Em sua essência, o movimento introduziu uma reflexão crítica sobre os meios de comunicação, a mercantilização da arte e o papel do artista no contexto da cultura industrial. No Brasil, esta linguagem pop adquire contornos particulares ao se inserir em um cenário marcado pela Ditadura Militar (1964-1985). Artistas brasileiros, como Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi e Wesley Duke Lee, incorporaram referências da cultura de massa em suas obras, mas imprimiram nelas uma dimensão política e contestatória.

Gringo se inspira significativamente nos artistas norte-americanos Andy Warhol (1928-1987) e Robert Rauschenberg (1925-2008), que contribuíram para a criação de muitos de seus trabalhos mais expressivos. Gringo se inspira na utilização de cores intensas e vibrantes, reproduções em série do mesmo tema e uma inspiração no universo das histórias em quadrinhos. Além disso, Gringo se inspira na artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) em relação aos cenários multicoloridos e no cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), a quem ele se refere como um "poeta visual".

O artista também tem admiração por Elvis Presley (1935-1977) e seu estilo audacioso, assim como pelo cantor e multiartista David Bowie (1947-2016), por sua capacidade de expressar a arte de forma única e peculiar. Essas influências diversas e multifacetadas contribuem para a riqueza e originalidade de suas criações artísticas.

Gringo Cardia estabeleceu uma parceria muito criativa com o artista gráfico Luiz Stein, que perdurou por uma década na Bela Arte, empresa fundada por eles como sócios, direcionada principalmente para atender grupos teatrais. Durante esse período, eles realizaram projetos gráficos para renomados grupos teatrais como a trupe Asdrúbal Trouxe o Trombone[3] e o Grupo de Dança Coringa, liderado pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. A colaboração de Luiz Stein e Gringo também se estendeu para a banda *Blitz*, para a qual desenvolveram projetos gráficos e criaram a primeira cenografia, sem ter qualquer conhecimento técnico prévio sobre o assunto. Em entrevista com a cantora Fernanda Abreu uma das integrantes da *Blitz* na época, ela relatou a respeito da parceria de Gringo e Luiz:

> Vou falar do que eu me lembro da época de 1982 até 86, quando eu participei da *Blitz*. Eu conheci a Bela Arte, que era o Luiz Stein e o Gringo Cardia, porque eles já trabalhavam com a *Blitz* antes de existirem meninas na formação da banda. A *Blitz*, ela teve uma formação durante um ano só de homens, e depois de 82 a gente se juntou, e aí foi o estouro daquela primeira formação, com *Você Não Sou Bem Amar,*

3 Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974). As criações do grupo eram coletivas, baseadas em improvisações e na experiência de seus integrantes: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos e Evandro Mesquita. Hamilton Vaz Pereira era o diretor, mas sua função era sobretudo a de organizar o todo. Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/asdrubal-trouxe-o-trombone. Acesso em: 11 nov. 2023.

> o primeiro disco, *Aventuras da Blitz*, aquela primeira capa linda que Luiz e Gringo fizeram com a foto do Cafi tirada na Avenida Chile, e aí fomos montar o primeiro show. Os shows da Blitz eram muito performáticos, porque tinham objetos de cena, cenografia, a Patrycia Travassos dirigia, e o Luiz e o Gringo faziam a cenografia e palpitavam também ali nas cenas e tal. O primeiro cenário da *Blitz*, se eu não me engano, era uma letra *Blitz* em madeira enorme, de umas cores fosforescentes, assim como era a capa, meio amarelo, com verde, laranja e rosa. Então, eram assim muito criativos, os cenários do Luiz e do Gringo. Mas, naquela época, especialmente antes do Rock in Rio, era tudo meio precário e os meninos também estavam começando a fazer cenografia. O Luiz e o Gringo faziam mais design gráfico. Me lembro muito deles no estúdio, que eles tiveram tanto no centro da cidade quanto em Santa Tereza, fazendo colagens na mão, com tesoura. [...] aí aconteciam vários tipos de coisa, de estrutura de palco que não segurava o cenário, e era tudo mais precário naquela época. Até mesmo de empresas de som, empresas de luz, de palco, mas a gente fez muitos shows, a gente fazia questão de levar toda a cenografia, teve um show que nós fizemos, que entrava um carro dentro do palco, tanto no Canecão, como em Porto Alegre, no Gigantinho, que a *Blitz* fez um show muito grande lá, então a gente tinha um caminhão que viajava com a gente, com a cenografia e com a iluminação, e foi realmente uma aventura. O Gringo e o Luiz, ali na Bela Arte, realmente eles arrebentaram a boca do balão, fizeram várias capas de discos de outras pessoas, porque as capas foram muito bem sucedidas, então fizeram uma história em quadrinhos também, no primeiro álbum, nas Aventuras da *Blitz*, tinha toda uma referência aos quadrinhos, [...]. (ABREU, entrevista à autora, 08/07/2025

A primeira capa da banda *Blitz*, o álbum de estreia intitulado *"As Aventuras da Blitz",* se apresentou como uma ousada proposta musical e artística em um contexto social bastante restritivo, como foi a ditadura civil-militar brasileira. O uso de elementos das histórias em quadrinhos tanto na capa quanto no encarte não apenas refletiu a estética pop dos criadores, mas também serviu como uma forma de resistência à censura e um convite ao público jovem a se engajar. Assinada pela dupla Gringo Cardia e Luiz Stein e com fotografia de Cafi essa capa pode ser considerada antológica. Ela traduz a formação visual da banda, que combinava humor, irreverência e um estilo vibrante, uma proposta inovadora na cena musical dos anos 80. Elementos como tipografia, paleta de cores e imagens escolhidas para a capa contribuíram para o diálogo da banda com a cultura contemporânea da época. As restrições, como o aviso de "impróprio para menores de 18 anos" e a proibição de algumas músicas, demonstram os desafios que os artistas enfrentavam na época. A censura não apenas limitava a liberdade criativa, mas também se transformava em um estímulo para que músicas abordassem temas tabus de uma forma mais criativa e irônica, criando uma conexão significativa com o público. A Blitz, ao utilizar a linguagem e a estética das *HQs*, conseguiu falar diretamente com a juventude, misturando crítica social com entretenimento. Esse álbum se tornou um marco na música brasileira, simbolizando não só um tempo de contestação, mas também uma nova era de experimentação sonora e visual. E entrevista com Evandro Mesquita ele me descreve sobre a sua relação com Gringo na *Blitz*.

Oi, Beli. então, o Gringo foi uma ótima surpresa, cara. E você sabe que ele está com a gente desde o primeiro show que a Blitz fez no Caribe, no Bar Caribe. Era só os homens, não tinha as meninas ainda. E o calendário lá do Bar do Caribe era o Luiz Stein e o Gringo que faziam, né? Eles tinham aquela firma deles, a Bela Arte. E assim, eles botavam no calendário uns desenhos já gráficos, tipo história em quadrinhos. E no dia da Blitz estava lá um grafismo bacana, assim, então desde a primeira existência. Depois a gente começou a fazer show no Circo Voador, as meninas entraram. E a gente continuou juntos. O primeiro compacto não foi ele que fez, mas no primeiro disco foi Gringo e Luiz. Fizeram aquela capa super... Super de gibi, né? De heróis de história em quadrinhos. Era muito atraente. Lembro que o Gringo falava, que se tivesse, assim, esse disco na banca de jornal, por exemplo, um garoto ia pedir para o pai, que era aquele, porque era uma capa que foi muito icônica, né? E até hoje é lembrada com muito carinho, assim, as aventuras da Blitz. Eles tinham ma linguagem de quadrinhos, assim, que eu amava também, eu desenhava história em quadrinhos. Então, foi muito perto. E o mais legal é que o Gringo contribuía muito também na direção dos shows do Canecão, que eu fazia com a Patrycia Travassos. Mas ele dava umas ideias geniais. Me lembro dele sugerir. Vamos botar um carro no palco. Aí tem uma música que o refrão era o carro do Raul. Uma música chamada Meu Amor, Que Mau Humor, que tinha uma parede lateral que ele fez de papel vegetal e o carro acendia o farol, assim, de repente, quebrava essa cortina e entrava um carro no palco. Aí o Gringo vinha dirigindo com uma peruca, era um, tipo um jipezinho, assim, sem capota, né? E atrás, uma das minhas irmãs, e ela ia mexendo uma das pernas de manequim da YES Brasil, que a gente pegou, e aí como se tivesse um monte de mulheres dentro do jipe, assim, mexendo as pernas, entre elas a da minha irmã. É... lembro também que o Gringo sugeriu um dublê para mim de ginástica olímpica. Então, eu saía dando uma estrela e ia correndo pelo outro lado, porque o cara entrava com uma peruca meio parecida comigo e dando uns flicks mortais maravilhosos, que deixava a plateia sem ar. E eu entrava pelo outro lado, meio que sentindo o pulso, assim, para as pessoas pensarem que era eu. Então, tinha essa coisa circense e de escola de samba, pop, que o Gringo se encaixava muito bem. A gente bateu recorde de público até hoje, do Canecão é nosso. E, numa das temporadas, eles botaram o letreiro, as letras da Blitz, e elas dançavam com o mecanismo de um motor e balançava aquele *Blitz*, o tempo todo. Ah, o Gringo era demais, cara. O Gringo sempre foi muito bom e um grande amigo. Ele esteve junto também no Aventuras 2, que eu achei que você tivesse trabalhado. E a gente foi indicado ao Grêmio Latino, em 2017, com um disco muito bacana, e a capa foi dele. Ah, sou fã do Gringo em tudo, e é isso aí, quero sempre estar por perto dele. E foi bom que a gente começou junto, e ele estourou também, e a *Blitz* correndo do lado também. Será que é isso que você queria? Espero ter te ajudado! (MESQUITA, entrevista à autora, 2025)



Figura 1 - 1º Capa da Banda Blitz intitulado "Aventuras da Blitz" - Foto: CAFI (1983)
Fonte: https://rateyourmusic.com/release/album/blitz/as-aventuras-da-blitz-2/

A conexão entre a música da banda *Blitz* e seu aspecto visual é fundamental para entender o impacto que a banda teve na cultura pop. Rebeka Albuquerque, descreve a respeito da confecção dessa capa no seu trabalho de conclusão de graduação em Design, Centro de Tecnologia, na Universidade Federal do Ceará, no ano de 2019. Ela descreve sobre a capa do disco da *Blitz* o seguinte:

> Já na capa, com uma foto da banda, começaram a cortá-la e a colá-la, tentando produzir a estética de arte pop. Também ajuda do fotolito, as cores foram separdas de modo que ao juntá-las, ficavam meio borradas, mas ainda assim, vibrantes. A capa com cores vibrantes e estética de quadrinhos undergrounds influenciou os cenários dos shows e as vestimentas dos integrantes. O LP além do encarte com as letras das músicas, vinha com um gibi que traduziu as letras em histórias. também produzida pelos designers. (ALBUQUERQUE, 2019, p. 22).

Desconhecendo a existência do profissional especializado na construção e execução de cenários, conhecido como cenotécnico, e sem habilidades práticas na área, os dois decidiram executar o cenário da *Blitz* manualmente, resultando em uma situação inusitada onde a estrutura cênica desabou sobre os músicos, danificando parte da bateria da banda. Após um período

de colaboração mútua, a parceria entre Gringo Cardia e Luiz Stein foi encerrada. Enquanto Stein optou por se dedicar exclusivamente ao trabalho de designer gráfico, Cardia já estava direcionando totalmente seu foco para o universo da cenografia, embora ainda mantivesse uma carreira bem-sucedida como designer gráfico.

No ano de 1999, Gringo funda, em colaboração com a atriz Marisa Orth, a Organização Não Governamental (ONG) Spectaculu Escola de Arte e Tecnologia[4], escola localizada no Cais do Porto no Rio de Janeiro, sem fins lucrativos. Nesse local Gringo tem a possibilidade de demonstrar a sua preocupação social e seu compromisso em oferecer oportunidades para jovens de áreas vulneráveis na cidade do Rio de Janeiro.

Através da educação artística, ele busca capacitar os alunos em diversos ofícios relacionados à arte, preparando-os para ingressar no mercado de trabalho e contribuir de forma significativa para a sociedade. A colaboração com profissionais renomados em diversos campos artísticos também enriquece a experiência dos estudantes, proporcionando acesso a *expertise* e *insights* valiosos, tendo como parceiros hoje também o artista plástico Vik Muniz, a diretora de projetos especiais de moda e arte Malu Barretto e o diretor de arte Giovanni Bianco

Essa mudança de direcionamento profissional reflete a busca de Gringo por novos desafios e oportunidades, onde ele acabou se consolidando progressivamente nessa área artística específica. Gringo assumiu a responsabilidade pelos figurinos, cenografia, programação visual e toda a concepção estética do grupo Intrépida Trupe, na década de 1990. Embora tenha tido pouca atuação como arquiteto Gringo considera essa formação fundamental para qualquer cenógrafo. Para ele, o conhecimento em arquitetura é crucial para o desenvolvimento de projetos de cenografia, pois entender o espaço, a construção e a sustentação das estruturas são aspectos indispensáveis para o sucesso e a qualidade do trabalho cenográfico.

> Tem uma palavra que se chama arriscar. Você fica velho quando para de arriscar. Se você parou de arriscar na vida, pode aposentar e pegar um chinelo e um pijama para ficar deitado. Porque arriscar e brigar pela sua ideia te deixa vivo, o sangue fica quente. (CARDIA, entrevista à autora, 2023)

Dentro do contexto do *design*, o projeto desempenha um papel crucial, pois é por meio dele que tanto um objeto quanto uma ação adquirem forma e se concretizam. Existem diversas abordagens para desenvolver um projeto, que pode envolver a combinação de estratégias que incluem pesquisa, idealização e elaboração de caminhos e soluções viáveis para a criação de

4 A *Spectaculu* é uma escola sem fins lucrativos, fundada em 1999 no Cais do Porto do Rio de Janeiro. A instituição oferece formação e inserção profissional no mundo dos espetáculos e da indústria criativa para jovens de 17 a 21 anos, que estudam ou já tenham se formado na rede pública de ensino e morem em bairros ou comunidade do Rio de Janeiro, Baixada Fluminense, São Gonçalo e arredores. Disponível em: https://www.spectaculu.org.br/a-escola/ Acesso em: 19 de abr. 2023.

um objeto que seja útil, bem concebido e adequadamente desfrutado. Nos projetos de Gringo Cardia, não há resoluções predefinidas no início. Seu trabalho envolve investigações que se desenvolvem ao longo do processo criativo e percurso de execução. Isso se reflete na escolha de materiais, detalhes da produção, bem como nos conceitos e na retórica que se entrelaçam e evoluem ao longo do tempo, durante a concepção e desenvolvimento do projeto.

O olhar de Gringo Cardia é alimentado por uma abordagem exploratória e instintiva, mantendo sua atenção em diversos aspectos do tema em questão e moldando-se à medida que evolui. Ele desenvolve seu trabalho em um percurso que envolve investigações plurais, multidisciplinares e a manipulação de princípios por meio de áreas interligadas. Por meio de habilidades que, embora distintas, de alguma forma se conectam, como *design*, arquitetura, artes visuais e movimentos do corpo, como a coreografia. Gringo integra essas diferentes áreas de conhecimento em seus projetos. Essa abordagem sinérgica e interdisciplinar enriquece sua prática artística, permitindo que ele explore novos territórios criativos e crie obras que transcendem fronteiras tradicionais.

Eu conheci o Gringo, no ano de 1989, quando fui apresentada a ele pela dupla de atores Marcia Cabrita (1964-2017) e Luis Salem. Gringo na época, precisava de uma assistente para fazer o espetáculo de teatro *Fica Comigo Esta Noite*, com Debora Bloch e Luiz Fernando Guimarães, dirigido por Jorge Fernando (1955-2019), visto que, no momento, ele se via muito ocupado, pois estava assinando a direção de arte do longa metragem Lili Carabina, a estrela do crime, do cineasta Lui Farias. A partir daí a nossa parceria foi imensa. Na sequencia veio o monólogo Solidão, a comédia com Diogo Vilela, com a direção de Marcus Alvisi, o espetáculo *Pérola*, com Vera Holtz como protagonista e a direção do próprio autor Mauro Rasi e vários *shows* com artistas como Marina Lima e Chico Buarque entre tantos outros projetos.

Rebeka Samyra Rodrigues de Albuquerque narra a respeito da capa do disco *Paratodos* de Chico Buraque, no seu trabalho de monografia apresentada ao curso de Design do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará:

> Conforme o site Dicionário MPB, *Paratodos* é um álbum do cantor Chico Buarque, lançado em 1993, que tem bastante influências de ritmos nordestinos, trazendo como conceito a mistura de povos que formou o Brasil. Com a intenção de traduzir oconceito das músicas, a capa contém colagens de fotos tiradas em uma feira livre,além de fotos tiradas do cantor pela polícia depois de uma aventura juvenil (ALBUQUERQUE, 2019, pg. 21)





Figura 2 - Capa do disco ParaTodos - Chico Buarque (1993)
Fonte: https://gringocardia.com.br/fotos.aspx?p=graphicdesign&id=603

Figura 3 - Capa do disco Assim Caminha a Humanidade - Lulu Santos (1994)
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7490021-Lulu-Santos-Assim-Caminha-A-Humanidade/image/SW1hZ2U6NDUwNzQxMTU=

1.2. Visualidade dinâmica em cenografia de shows

O show da cantora Marina, realizado em 1992, marcou um momento simbólico em sua trajetória artística, pois foi a primeira vez em que a artista assinou uma produção com seu nome completo, Marina Lima. Até então, sua carreira pública era identificada apenas pelo prenome Marina.

Esse trabalho constitui um marco expressivo em minha trajetória profissional, especialmente no contexto de minha atuação como assistente de cenografia de Gringo Cardia.

Essa colaboração, entre Gringo e eu, demonstra a amplitude do trabalho conjunto, que transcende a cenografia para abraçar aspectos visuais e conceituais mais amplos relacionados à identidade artística e estética do projeto. O envolvimento em todas as etapas da produção, desde o entendimento da concepção da cenografia criada por ele, até o desenvolvimento real, a escolha de tecidos, os ajustes com a costureira e as demais etapas evidencia a sinergia que impulsionaram essa colaboração prolífica. Volto a sinalizar que a inclusão desse evento e a narrativa do seu desenvolvimento na dissertação enriquecem a minha análise e evidenciam não apenas a minha evolução profissional e artística ao longo do tempo, mas também a importância desse projeto inaugural na minha trajetória no universo da música, em vídeo clipe e nos *shows*.

O projeto envolveu uma abordagem integrada entre cenografia, design gráfico incluindo a

concepção da capa do álbum e a direção do videoclipe da música Criança de autoria da própria Marina (1991), produzido por Liminha e Fabio Fonseca, com a participação do ator Selton Melo e da cantora Preta Gil (1974-2025), ainda muito jovens. Gringo desde os anos noventa, já fazia e assinava direção de arte quando esse crédito não era ainda utilizado no teatro.

A abertura do *show* de nome homônimo da cantora Marina Lima começa com imagens da artista projetadas por meio de um filme preto e branco, em 16mm, ainda criança em várias fases, projetor esse que era operado por mim. Ela já está no palco e canta, mas não aparece para o público durante a projeção. Em um outro momento, a mesma cintilação do figurino das imagens que aparecem na capa do disco Marina Lima (1991) se apresenta na cenografia, por meio de um telão confeccionado com um tecido de lamê dourado. Essa abordagem estética conecta a identidade visual do disco com a *performance* ao vivo, criando uma harmonia visual e temática oferecida ao público durante o espetáculo. A integração desses elementos visuais, desde a projeção de imagens em 16mm até a reprodução da estética do figurino no cenário, ressalta uma experiência envolvente e coesa para o público com a finalidade de enriquecer a narrativa visual do espetáculo.

A manipulação simples do telão na apresentação, realizada por meio de movimentos de agitação que lembram o ato de sacudir ou bater um pano de prato para retirar migalhas, contrasta com as suas grandes dimensões de aproximadamente 12.00 x 7.00 metros.

O tecido utilizado, com sua queda fluida e maleável, até por conta do seu brilho, gera ondulações impressionantes no palco, apesar da simplicidade da ação realizada para manipulá-lo, o efeito gerado pelo movimento do tecido resulta em uma grandiosidade visual, potencializado pelo harmônico desenho de luz criado por Maneco Quinderé[5]. Esse que foi um grande parceiro de Gringo ao longo de sua carreira, tanto no teatro quanto em *shows*. A combinação entre o movimento do tecido e a iluminação cuidadosamente planejada entre a dupla, contribui para criar uma atmosfera envolvente no palco. Essa abordagem criativa e eficaz ressalta a importância da colaboração entre os diversos profissionais envolvidos na criação de um espetáculo de teatral ou *show* de música.

A partir da identificação de processos de criação e concepção de cenografia de Gringo Cardia, é possível avaliarmos que Gringo tem uma abordagem cenográfica que busca ampliar as possibilidades de transformação e movimento durante as apresentações, especialmente em

---

5 Manoel Castello Branco (Teresina, Piauí, 1963). Iluminador. Da segunda geração de iluminadores descendentes de Jorginho de Carvalho (1946), Maneco Quinderé é o mais prestigiado iluminador carioca nos anos 80 e 90, transitando entre produções comercias e trabalhos experimentais. Autor da luz de Exercício nº 1, de Bia Lessa (1958), 1987, Pérola, de Mauro Rasi (1949 - 2003), e Melodrama, de Felipe Miguez, 1995, espetáculos marcantes desse período. Disponível em: MANECO Quinderé. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22482-maneco-quindere. Acesso em: 08 de novembro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 18 jan. 2025.

shows, por meio do uso estratégico de telões. Sua ênfase, na criação de cenários versáteis e dinâmicos, permite transições fluidas entre as músicas, contribuindo para enriquecer a experiência visual e narrativa do espetáculo. Gringo demonstra um cuidadoso planejamento ao estudar minuciosamente o roteiro e a ordem do setlist, após ouvir atentamente as músicas várias vezes. Essa abordagem reflete sua compreensão da narrativa e do fluxo emocional das músicas, permitindo que ele sugira elementos cênicos que complementem e realcem a atmosfera e o tema de cada canção. Por isso essa análise da identificação de processos de criação e concepção de cenografia de Gringo.



Figura 4 - Capa do disco/CD Marina Lima (1991) - Foto: Flavio Colker
Fonte: https://marinalima.com.br/discografia/

As variações e transformações propostas por Gringo têm a finalidade de conferir dinamismo e fluidez ao espetáculo ou *show*, além de contribuir para criar uma experiência envolvente e que possa causar impacto ao público.

Retornei ao escritório do Gringo, A Casa Gringo Cardia Design, em 2011, para assinar como cenógrafa assistente o *show* Carrossel, da banda Skank, marcando a estreia nacional no extinto Canecão (1967-2008). Esse trabalho revelou a ambição de Gringo em explorar a cenografia por meio de luzes de LED, um elemento inovador e ainda pouco utilizado na época, devido ao seu custo elevado. Seu parceiro, o iluminador Césio Lima[6], sua experiência prévia e

6 Césio Lima, diretor de fotografia, iluminador, fundador e proprietário da LPL Lighting Productions Ltda. Disponível em: https://filmow.com/cesio-lima-a656764/. Acesso em: 20 dez. 2023

familiaridade com esse equipamento, desempenhou um papel fundamental na implementação desta nova tecnologia. Césio Lima aplicou uma abordagem arrojada ao projeto, criando um fundo rico em painéis de LED e fazendo uso eficaz dos refletores recém chegados ao Brasil, moving lights, que não apenas permitiam mudanças dinâmicas de cor, mas também representavam um avanço tecnológico que gradualmente substituiria as gelatinas (películas utilizadas para modificar a cor na projeção da luz dos refletores). Por sua vez Gringo adotou uma abordagem artesanal ao criar seu próprio circuito de LED, fabricando molduras em metalon com perfil estreito, seguindo padrões quadrados e retangulares. Estas molduras, de tamanhos diversos e posicionadas em diferentes orientações, tanto horizontal quanto verticalmente, agregaram uma dimensão visual única ao cenário, conferindo uma estética distinta e original ao show. A adição de mangueiras de luz de LED, em cada uma das molduras criadas por Gringo, percorre toda a extensão das estruturas. Cada linha de mangueira de LED foi conectada a sistemas individuais e controladas por uma mesa de luz específica. Dessa forma, a operação da iluminação do espetáculo contava com dois operadores, um responsável pela luz do show e outro especificamente para controlar a iluminação do cenário. Uma característica marcante e diferenciada desse projeto foi a colaboração do cenógrafo, aderecista e artista visual Sergio Marimba7, conhecido por sua habilidade e vasta experiência na manipulação de metais.

Marimba foi o responsável pela confecção da estrutura metálica que sustentava as mangueiras de LED. Sua experiência e destreza no trabalho com metais contribuíram para a precisão e de LED. Sua experiência e destreza no trabalho com metais contribuíram para a precisão e qualidade da montagem da cenografia, elevando o padrão estético e técnico do espetáculo. A parceria entre Gringo, Césio Lima e Sergio Marimba exemplifica a colaboração criativa entre profissionais de diversas áreas, resultando em uma fusão harmoniosa de conhecimentos técnicos, habilidades artísticas e experiência prática.

7 Sergio Marimba, é artista plástico e cenógrafo. Autodidata, iniciou sua carreira em 1982 no carnaval, desenvolvendo estruturas e esculturas em metal para alegorias e fantasias para as escolas de samba no Rio de Janeiro. Mesmo trabalhando como cenógrafo em teatro, televisão, cinema, shows e eventos, continuou com os projetos de carnaval, tendo sempre como desenvolvimento principal as estruturas em ferro, movimentos e materiais alternativos nas confecções das alegorias. No decorrer do processo de pesquisas com materiais alternativos, deu ênfase a cenários no teatro. https://www.sergiomarimba.com/sergio-marimba Acesso em 20 jun. 2025.



Figura 5 - Cenário do show Carrossel Skank - Canecão (2006)
Fonte: https://gringocardia.com.br/fotos.aspx?p=show&id=490

A integração de elementos de iluminação LED e a habilidade em explorar novas tecnologias destacam a capacidade adaptativa da equipe de luz e de cenografia na busca por novas possibilidades estéticas e expressivas na cenografia do meio musical. O cenário do *show* do Skank era composto por duas camadas sobrepostas no fundo do palco. A primeira camada apresentava um telão e um piso com o desenho de listras amarelas e vermelhas, criando um fundo inicial que logo seria revelado com a introdução da segunda camada composta pelo fundo de LED descrito anteriormente. A execução desse cenário complexo demandou vários testes e experimentações, com a criação de um protótipo no atelier de Sergio Marimba. A realização desses testes permitiu a definição e aperfeiçoamento dos detalhes antes do início da confecção do projeto final, garantindo um resultado final bem ajustado. A colaboração entre os profissionais envolvidos e a elaboração dos testes e ajustes foram determinantes para o sucesso da execução desse cenário.

O título do disco *Carrossel* serviu de inspiração para Gringo na concepção de um projeto luminoso que fazia uma referência direta à iluminação vibrante dos carrosséis presentes em parques de diversões. Essa inspiração refletia não apenas a atmosfera lúdica e dinâmica do álbum, mas também pretendia evocar a nostalgia e a alegria associadas aos carrosséis. A capa do disco, elaborada com o projeto gráfico desenvolvido pelo artista plástico Marcus Barão, na sua concepção visual, incorporou a cor vermelha e um tom mais escuro do que o utilizado no cenário do *show*, juntamente com a cor bordô. Marcus Barão, conhecido por sua colaboração em outras capas de discos da banda, desenvolveu esse trabalho com base em uma pintura pop-

surrealista do artista norte-americano de Detroit, Glenn Barr. A escolha cuidadosa das cores e a referência sutil aos carrosséis contribuíram para a coesão temática e estética entre o projeto do cenário e o *design* visual do CD, agregando os dois projetos no palco.



Figura 6 - Capa do disco/CD Carrossel Skank (2006)
Fonte: https://www.skank.com.br/discografia.

1.3 Minha experiência como assistente de Gringo - O desenvolvimento de uma narrativa artística: meu encontro profissional

No ano de 1989, quando conheci o Gringo, na época eu fazia a cenografia do espetáculo infantil *Lili, uma história de Circo*, de autoria de Lícia Manzo, com direção de Isabella Secchin. Eu era responsável pela criação da cenografia, em dupla com a *designer* Paula Joory (1962-2017), de quem fui assistente no seu ateliê por alguns anos e desenvolvemos uma parceria por vários trabalhos de cenografia juntas. Esse espetáculo estreou no ano de 1989, no extinto Teatro de Arena, em Copacabana, no Rio de janeiro.

Gringo Cardia foi convidado pela atriz Débora Bloch para realizar a cenografia do espetáculo teatral *Fica Comigo Esta Noite*, mas, na época, estava atuando como diretor de arte do longa-metragem *Lili Carabina, a Estrela do Crime,* dirigido pelo cineasta Lui Farias. Diante dessa oportunidade dual e demandas paralelas, ele necessitava de assistência para conciliar seus compromissos no campo teatral e cinematográfico. Este projeto representava um novo desafio para Gringo no âmbito do teatro adulto, pois antes disso Gringo havia se envolvido apenas na criação da cenografia do espetáculo infantil *O Segredo do Cocachin*, de Denise Crispun, com direção de Carina Cooper, apresentado, em 1985, no Teatro Cândido Mendes, em Ipanema no Rio de Janeiro. A colaboração entre mim e o Gringo, neste primeiro espetáculo adulto, marcou o início de uma parceria duradoura que se estendeu por quase uma década.

Como cenógrafa, a compreensão do propósito por trás dos elementos cênicos que serão inseridos em cena é essencial para o meu trabalho. Cada objeto, cenário ou adereço escolhido deve ter uma razão de ser, seja para complementar a performance dos atores, músicos ou bailarinos, ou para transmitir uma mensagem específica ao público.

> A cenografia é um produto que só uma vez será usado; usado para um, e um só, espetáculo. Não importa se este permanecerá em cartaz um ano ou cem; num determinado momento tudo terminará e do que aconteceu somente sobreviverá a vaga, e cada vez mais vaga, lembrança, de algo que foi belo como um amor antigo do qual somente sobrou uma foto esmaecida , o desenho de um gesto no espaço, a entonação de um adeus, a vaga rememoração de um som, de uma luz, de um consenso; flor ressecada entre páginas desbotadas de um livro de poesias envelhecidas. (RATTO, 2001, p.35)

Minha abordagem cenográfica busca contribuir para um resultado artístico afinado e satisfatório, considerando não apenas a estética visual, mas também a funcionalidade prática dos elementos em cena. Posso optar por uma ambientação acolhedora que ofereça conforto e familiaridade, ou por elementos que causem desconforto e estranhamento, se isso contribuir para a atmosfera desejada pelo projeto em questão. O meu objetivo, como cenógrafa, é criar espaços que não apenas sirvam como cenário, mas que também enriqueçam a narrativa, a interpretação dos artistas e a experiência sensorial do espectador. A escolha cuidadosa dos elementos, sua disposição no espaço cênico e sua interação com os demais aspectos da produção teatral são enfoques que considero essenciais para o sucesso e impacto de um espetáculo.

A dinâmica de trabalho estabelecida, entre mim e o Gringo durante a maior parte dos projetos em que atuei como sua assistente, se caracterizou pela divisão de responsabilidades, refletindo a nossa dinâmica de trabalho em equipe. Enquanto ele se dedicava à preparação de uma montagem, eu seguia para outra, o que resultou em uma ampla experiência em diferentes regiões do Brasil. Essa colaboração possibilitou que eu viajasse por todo o país, incluindo uma

viagem para a Argentina e trabalhasse em montagens realizadas em palcos de grande porte, equipados com suportes técnicos avançados e capacidade para receber um público numeroso. Entre os teatros de destaque nos quais estive envolvida estão o Teatro Nacional, de Brasília; o Teatro Guararapes Chico Science, em Olinda (PE); o Teatro Castro Alves, em Salvador; e o Teatro Guaíra, em Curitiba, incluindo o Guairão (Bento Munhoz da Rocha Neto), com capacidade para 2.180 pessoas; o Guairinha, com 472 lugares; e o Teatro *Gran Rex,* em Buenos Aires, com capacidade para 3.262 espectadores. Essa vivência em locais de grande prestígio e magnitude proporcionou uma rica bagagem profissional e a oportunidade de trabalhar em cenários desafiadores, que exigiam criatividade, habilidade técnica e adaptabilidade para atender as demandas específicas de cada produção teatral ou no universo da música. Além de nosso trabalho em montagens realizadas em grandes teatros e espaços culturais renomados, também enfrentamos desafios em "ambientes improvisados", como ginásios esportivos e casas de *show* com estrutura limitada para cenografia. Naquela época, anos 1990, a precariedade em termos de recursos e infraestrutura era muito comum, o que exigia de nós uma maior criatividade e capacidade de adaptação para transformar esses locais em espaços adequados para o posicionamento da cenografia nessas apresentações teatrais ou *shows*. Nós realizamos também montagens em estabelecimentos conhecidos como "danceterias", locais comerciais que operavam principalmente à noite, oferecendo ao público a oportunidade de dançar em uma pista e desfrutar de *shows* musicais ao vivo em um palco.

Esses ambientes mais informais e descontraídos representavam um desafio para a criação de cenografias que se integrassem ao ambiente e contribuíssem para a experiência do público de maneira eficaz. A diversidade dos espaços em que trabalhamos, desde grandes teatros até danceterias, proporcionou uma ampla gama de experiências profissionais que nos desafiaram a encontrar soluções criativas e condizentes com o projeto para tornar cada apresentação com uma estética possível e, de alguma forma, impactante, independentemente das limitações de recursos e infraestrutura enfrentadas. A experiência de trabalhar em espaços com condições técnicas precárias ou limitadas, tanto para a montagem quanto para a operação e troca de cenários durante os *shows*, exigia não apenas habilidade na execução prática, mas também um raciocínio rápido e adaptável para lidar com os desafios apresentados em cada local. Era necessário não apenas montar o cenário, mas também identificar as alternativas viáveis e ajustar a cenografia de forma imediata e criativa, considerando as limitações do ambiente, a fim de garantir um resultado cenográfico aceitável. Essa vivência intensiva com cenografia em espaços diversos me proporcionou um suporte fundamental em minha trajetória profissional, não apenas pelo conhecimento técnico adquirido, mas também pela oportunidade de compreender que cada palco, independentemente do ambiente em que se encontra, apresenta particularidades únicas que devem ser levadas em consideração. Cada espaço é singular e demanda uma abordagem

adaptada e personalizada para garantir um resultado harmonioso e eficaz. Diante das demandas e dificuldades apresentadas por esses diferentes locais, a criatividade e a adaptabilidade tornaram-se habilidades essenciais para nós, para superarmos os desafios e entregarmos um trabalho de qualidade. A capacidade de pensar de forma rápida e flexível, de encontrar soluções práticas e eficazes diante de obstáculos inesperados, foi fundamental para garantir o sucesso das montagens realizadas em ambientes de difícil acesso e condições técnicas precárias.

A minha experiência de ter que tomar decisões rápidas e adaptar a cenografia às demandas específicas de cada local, muitas vezes sem condições técnicas ideais, era enriquecida pela minha comunicação direta com o Gringo, criador e parceiro na empreitada, que apoiava as minhas escolhas e me auxiliava na resolução dos desafios encontrados. A ausência de celulares, na época, exigia um processo mais demorado de comunicação, mas o apoio mútuo e a parceria sólida entre nós permitiam uma ágil tomada de decisões. Ao informar posteriormente aos empresários, produtores e artistas sobre as mudanças necessárias, eu me deparava com os desafios das relações pessoais com os artistas, principalmente do universo da música, que por vezes demonstravam maior resistência a alterações em comparação aos artistas de teatro.

Essa diferença de postura exigia não apenas habilidade técnica e adaptabilidade, mas também sensibilidade e capacidade de negociação para lidar com as expectativas e demandas específicas do meio musical. A experiência de lidar com essas relações pessoais no meio musical me proporcionou um aprendizado valioso e contribuiu para o meu desenvolvimento de habilidades interpessoais e de gestão de conflitos, elementos essenciais para uma carreira de sucesso na área. O aprimoramento desse aspecto, ao longo do tempo, enriqueceu ainda mais a minha trajetória profissional e me demonstrou uma capacidade até então desconhecida para mim, a de lidar com diferentes contextos e interlocutores objetivando um excelente diálogo de forma eficaz.

2. GRINGO CARDIA, O TEATRO E O MUSEU

2.1 Gringo e a arte da cena

No espetáculo *Fica Comigo Esta Noite*, dirigido por Jorge Fernando, tendo no elenco os atores Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães, que marcou a entrada de Gringo Cardia no teatro adulto e onde eu tive a oportunidade de conhecê-lo, em 1989, o artista deu novos ares ao propor a suspensão de móveis no teto do palco, avançando até a plateia. Além disso, ele instalou um piso cenográfico que se estendia do palco até o *foyer* do teatro, piso que foi coberto com roupas grampeadas e incluindo inclusive roupas íntimas e depois revestido com rezina. Luiz Fernando Guimarães ressalta em entrevista sobre como foi ter Gringo Cardia como cenógrafo desse espetáculo e o seu ponto de vista sobre o resultado do trabalho dele:

> O Gringo é um padrão de qualidade, né? Um artista assim, dos melhores, um orgulho para o Brasil. A primeira vez que nos encontramos, ele fez um cartaz do Asdrubal Trouxe o Trombone, o segundo espetáculo, chamado *Ubu Rei*. Mais à frente, eu e Debora, com a direção do Jorge Fernando, fizemos o *Fica Comigo Esta Noite*, que a história era o marido que sofria um infarto do coração e morria, e a Debora ficava da noite para o dia viúva, e a vida dela ficou de pernas para o ar. O Gringo fez realmente um cenário de pernas para o ar, com móveis espalhados pelo teatro todo, um chão maravilhoso com as roupas do casal espalhadas, foi uma coisa incrível e de um primor. Os móveis tipo anos 50, sabe? Uma mistura, batedeira, liquidificador, móveis pendurados. Era uma coisa mais linda desse mundo. Deve ter ganho, com certeza, vários prêmios. Ele é muito premiado e merecidamente. Ele realmente é genial e uma pessoa muito dócil de trabalhar, uma pessoa muito educada e muito generosa. Muito parceiro. Então, assim, foi maravilhoso. E nós estreamos no Teatro dos Quatro, que era um teatro um pouco baixo, ele não tinha o urdimento muito alto. Então, o casal ficava entre aquela loucura de cima, as informações caindo na cabeça deles, literalmente caindo na cabeça deles, na frontal do teatro, idem, saindo pela coxia e no chão também florescendo roupas não só do palco, como de toda a plateia, mas até a entrada do teatro tinha isso. (GUIMARÃES, entrevista à autora, 2025)

Isso tudo aconteceu no Teatro dos Quatro, conhecido, na época, por acolher espetáculos clássicos do teatro carioca. A análise busca comprovar a hipótese do Gringo ser o criador de uma estética própria e inovadora na cenografia dos anos 80 e 90.

Gringo relata sobre o conceito nesse projeto de cenografia em uma das várias entrevistas que ele me concedeu no ano de 2023:

> Nesse ano de 1990, a Débora Bloch me chama para fazer a peça *Fica Comigo Esta Noite*, me dá o cacife para fazer e eu adorei, e resolvi fazer um cenário completamente diferente. Queria fazer uma coisa diferente, meio interativo. Ninguém falava disso na época. E você, Izabel Araújo trabalhou junto comigo nesse cenário. Eu quis fazer

> um cenário que invadisse o palco, que fosse na plateia. Era a ideia de ter uma casa em que o cara morreu de repente e a casa fica de cabeça pro ar. Então, queria fazer uma casa de cabeça para o ar, como se fosse um vendaval. E eu sempre falava, a minha referência era o filme...como é que é o nome daquele filme…*Poltergeist* (1982), que a casa inteira voava, tipo isso. E ela acreditou, me deu o cacife, eu comecei a fazer, o pessoal de teatro muito tradicional estranhou. A mulher que era dona do teatro achou um lixo. É, porque eu comecei a botar móvel pendurado em tudo o que é lugar, fazer assim, uma coisa bem doida mesmo. E foi meu primeiro grande cenário, ganhei vários prêmios. [...] um cenário que era imersivo, ele ia para dentro da plateia, as roupas iam pelo chão. E a ideia inicial era até original, iria ficar no meio das cadeiras, as roupas tudo assim, uma loucura. (CARDIA, entrevista à autora, 2023)

A mulher dona do teatro a qual Gringo se refere é Mimina Roveda, que ao lado do marido Paulo Mamede e do ator Sergio Britto foram peça chave na criação e sucesso do Teatro dos Quatro, fundado pelo trio no ano de 1978. A colaboração entre eles trouxe uma sinergia que se refletiu nas produções de alta qualidade apresentadas no teatro. Sergio Britto, com sua atuação como ator e direção, Mimina com o *design* dos figurinos, e Paulo na cenografia, garantiram que cada detalhe das produções fosse cuidadosamente elaborado. Ao romper com as convenções tradicionais de cenografia e figurinos vinculados a contextos históricos específicos, ela permitiu que as produções ganhassem um caráter mais universal e acessível, ressoando com audiências diversas. Essa abordagem não só manteve as peças relevantes ao longo do tempo, mas também incentivou uma apreciação mais profunda das temáticas humanas. Além disso, a colaboração estreita com os outros fundadores, Sergio Britto e Paulo Mamede, contribuiu para um ambiente criativo onde a inovação e a originalidade eram prioridades, fortalecendo ainda mais o prestígio do Teatro dos Quatro. Esse compromisso com a excelência ajudou a estabelecer um padrão de qualidade que fez do Teatro dos Quatro uma referência no cenário teatral do Rio de Janeiro. Proporcionaram o encontro do público carioca com textos de teatro com montagens como *Afinal, uma Mulher de Negócios* (1979) e *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1982) de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), *Sábado, Domingo e Segunda* (1986) e *Filumena Marturano* (1988), do italiano Eduardo de Filippo (1900 - 1984), *O Suicídio* (1982) de Nikolai Erdman (1900-1970), *Imaculada* (1986) de Franco Scaglia (1944 - 2015) de autores brasileiros montaram *Papa Highirte* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho (1936 - 1974), tão logo foi disponibilizado pela censura, e se dedicaram a dramaturgia brasileira da época através de *Os Órfãos de Jânio* (1980), de Millôr Fernandes (1923-2012) *A Cerimônia do Adeus* (1987) e *O Baile de Máscaras* (1991), os dois textos de Mauro Rasi (1949-2003). A escolha criteriosa do repertório também contribuiu para que o público sempre pudesse esperar por montagens de peças significativas e bem executadas. Maneco Quinderé que assinou a iluminação do espetáculo *Fica Comigo Esta Noite* relembra em entrevista sobre o trabalho:

Eu acho que o *Fica Comigo Esta Noite* talvez tenha sido o primeiro trabalho que eu tenha feito com o Gringo. O Gringo é um artista pop, ele não é um cenógrafo. Você está entendendo? Então, assim, o *Fica Comigo Esta Noite* quebra o que seria um cenário tradicional, em vez de ele fazer uma casinha com uma cama, com um cara dormindo, ele cria um universo escultórico que, no fundo, serve muito bem para aquela peça, mas existe um impacto visual que vem da questão dele ser um artista gráfico e ser também um arquiteto. Ele junta essas duas coisas e ele trabalha em cima. Diferentemente de outros cenógrafos, ele é um artista essencialmente pop. Às vezes ele se baseia num artista plástico como a Beatriz Milhazes, às vezes ele pega uma coisa da influência dos anos que ele passou indo para Índia, mas geralmente os cenários do Gringo não são preto e branco, os cenários dele são bem coloridos e tem uma grafia na cenografia, isso que difere a originalidade dos cenários dele. O Gringo é um cenógrafo escultórico, pop, ele não é um cenógrafo de gabinete ou minimalista e como iluminar isso? Isso é muito importante, era um desafio sempre para a gente iluminar, achar espaço para iluminar. Iluminar aqueles móveis pendurados do *Fica Comigo Esta Noite* ao mesmo tempo iluminar os atores era uma tarefa, mas eu sempre tive muito boa conexão com ele. Então, o *Fica Comigo Esta Noite* também tinha muitas dificuldades, com aquela quantidade de móveis pendurados, eu tinha que achar espaços, iluminar algumas coisas e tirar proveito daquela escultura cenográfica. (QUINDERÉ, entrevista à autora, 2025).

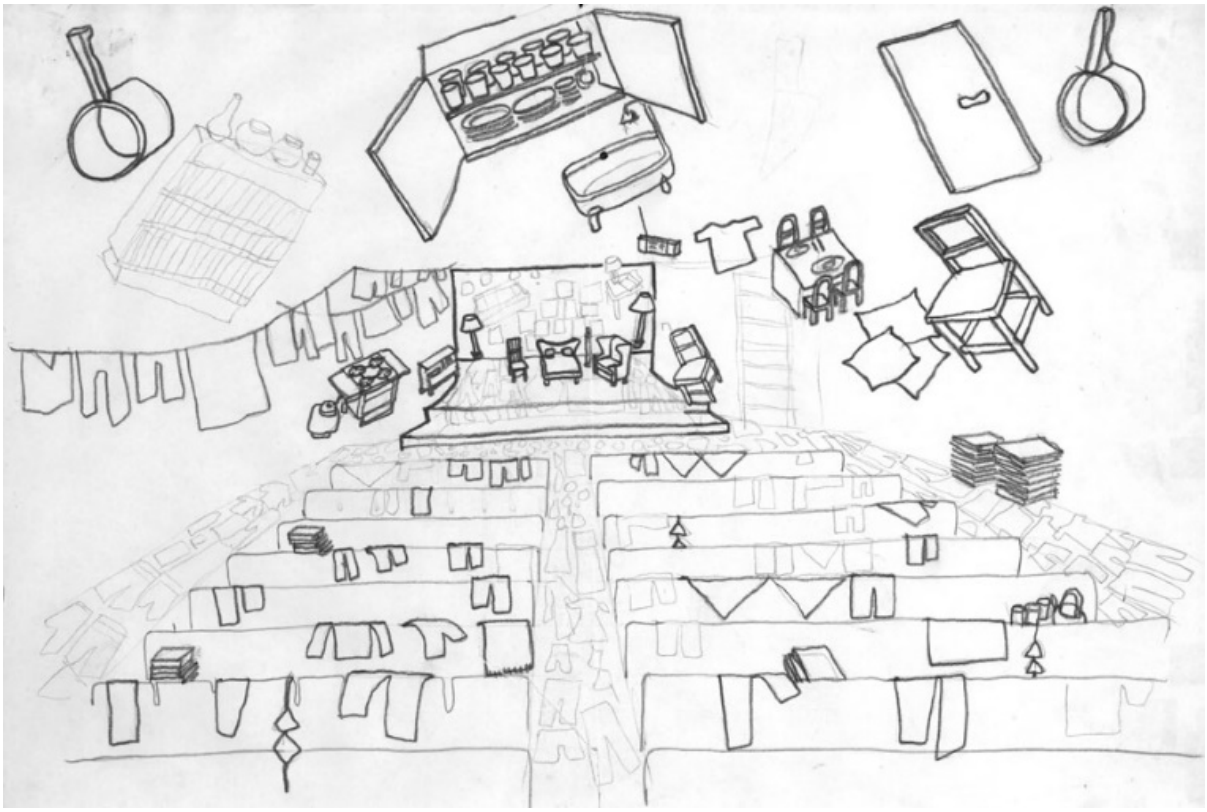


Figura 7 - Croqui de Gringo Cardia para cenário da peça Fica Comigo Esta Noite (1989)
Fonte: Acervo Gringo Cardia.



Figura 8 - Montagem fotográfica do cenário do espetáculo Fica Comigo Esta Noite (1989)
Fonte: Acervo Gringo Cardia.

2.2 A parceria entre cenografia e o espaço do museu

A cenografia, as artes visuais e a arquitetura compartilham princípios comuns sobretudo no que diz respeito ao tratamento do espaço, da forma e da visualidade, embora cada uma dessas áreas, preservem especificidades próprias, que delineiam seus campos de atuação. Certamente, o elemento mais simbólico que articula essas três disciplinas reside nos dispositivos visuais e espaciais empregados. Em todas essas áreas, o espaço constitui o eixo estruturante da percepção: ele é entendido como o lugar da experiência. Assim, é por meio da organização do espaço, linha, forma, cor, textura, iluminação, volumes, fluxos e relações que essas linguagens convergem. Essa convergência, porém, não elimina as diferenças entre os campos; pelo contrário, evidencia como cada área mobiliza tais elementos de maneira singular para constituir seu próprio perfil profissional.

No teatro, o espaço transcende sua função física e material, tornando-se o palco (de um modo geral), o local onde se desenrolam narrativas visuais, sensoriais e conceituais. Todos esses elementos são minuciosamente planejados e articulados a partir de um texto, argumento dramatúrgico ou conceito inicial, com o objetivo de materializar um espetáculo coerente com a proposta estética delineada pelo diretor ou encenador.

O cenógrafo precisa ser capaz de traduzir conceitos e narrativas em elementos visuais e espaciais que transmitam significados e que também provoquem emoções no espectador, da mesma forma, como a interação com o argumento ou tema central da produção, a concepção visual, as ações dos personagens, muitas vezes a recepção do público, a presença dos atores, o espaço físico em que a encenação ocorre e a relação com o espectador. Isso requer um entendimento amplo das linguagens simbólicas, estéticas e comunicativas, bem como a capacidade de explorar e integrar diferentes influências e estilos de forma coesa. A prática da

cenografia, envolve a criação e o desenvolvimento de espaços, ambientes, lugares e imagens, exigindo do profissional habilidade e competência para compreender e utilizar uma variedade de linguagens que vão além da cultura, geografia e limitações históricas; adiante das referências consagradas e adaptando-se a códigos visuais e espaciais específicos. Trata-se de um processo que demanda a interpretação sensível das premissas criativas, a tradução visual das intenções poéticas e a organização espacial. O que lhe permitirá a efetivação da experiência cênica almejada. Demandas representativas, que desempenham um papel fundamental, pois englobam finalidades abrangentes e multifacetadas, já que o profissional da cenografia está envolvido em um diálogo complexo entre diversos elementos. Na confluência dessas disciplinas, o espaço se transforma em uma esfera de significados, moldando e sendo moldado pelas interações entre os elementos cenográficos, artísticos e arquitetônicos. É no espaço que se manifesta a essência da expressão criativa, proporcionando ao espectador uma vivência estética e podendo ser também impactante. O cenógrafo também atua em estreita colaboração com o iluminador, articulando seu projeto espacial ao desenho de luz, cuja função é decisiva tanto para a qualidade da visibilidade do público quanto para a construção dos climas, atmosferas e tensões que o espetáculo pretende instaurar. A luz, ao incidir sobre os volumes, texturas e materiais da cenografia, não apenas revela a cena, mas também a qualifica esteticamente, contribuindo de modo determinante para a coerência visual e para a experiência sensual proposta pela encenação. A cenografia é um campo que transcende fronteiras e contextos históricos, sendo uma expressão artística e criativa que reflete e dialoga com a diversidade e a complexidade do mundo contemporâneo. Dominique Rachel Cohen escreve, na sua dissertação de mestrado “Cenografia para além do teatro”, o que se segue:

> A cenografia teatral brasileira, isto é, o desenho de cena criado aqui, destinado aos nossos palcos segundo uma estética própria, nasceu em meados de 1940. Até então, a produção cenográfica nacional - expressa com frequência pela palavra *décor* manifestava-se segundo referências européias, especialmente sob a tutela da estética francesa, e cuja visão de entretenimento predominava sobre a unidade artística da obra cênica. Porém, este período marca o início de uma intensa atividade remodeladora em nosso teatro que vai atuar simultaneamente sobre os conceitos e as técnicas empregados até então. Texto, interpretação e cenografia são tratados em conformidade segundo uma concepção mais moderna e culturalista da arte cênica. (COHEN, 2007, p. 20).

Essa interação e harmonia entre espaço, elementos visuais, iluminação e narrativa contribuem para a criação de uma experiência teatral que com certeza, tem o propósito de ser envolvente para o público. Esse trabalho em equipe tem o objetivo de potencializar a capacidade da cena de despertar emoções, estimular a reflexão crítica e oferecer uma experiência de entretenimento esteticamente elaborada que ao meu ver, constitui o cerne da criação e da

apresentação de um espetáculo teatral. Nesse sentido, a encenação busca articular, de maneira integrada, elementos performativos, visuais, sonoros e espaciais, de modo a envolver o espectador não apenas no plano da fruição, mas também no da elaboração intelectual e emocional da obra. Esse processo demanda habilidades criativas, técnicas e colaborativas para harmonizar todos esses elementos de maneira coerente e impactante.

> Os amantes da arte nunca conseguem compreender por que toda a cenografia teatral não é feita pelos "grandes" pintores e escultores. O que é necessário, no entanto, é um desenho "incompleto"; um desenho que tenha clareza sem rigidez; que pudesse ser chamado de "aberto" no sentido em que se opõe a "fechado". Esta é a essência do raciocínio teatral: um verdadeiro cenógrafo considerará os seus desenhos em movimento constante, em ação, em relação ao que o ator dá a uma cena, à medida que ela se desenrola. Em outras palavras, ao contrário do pintor de telas, em duas dimensões, ou do escultor em três, o cenógrafo pensa em termos da quarta dimensão, a passagem do tempo não o desenho do palco, mas o desenho animado do palco. Um diretor de cinema molda o seu material depois do acontecimento: o cenógrafo é frequentemente como o diretor de um filme estruturado como Alice no País do Espelho, porque cora e dá forma ao material dinâmico, antes que esse material tenha adquirido vida. Quanto mais tarde tomar decisões, melhor. (BROOK, 1968, p.106 -107).

No exercício de sua profissão, o cenógrafo trabalha com elementos que estão intrinsecamente ligados ao ambiente humano e sua contextualização. No teatro, a presença do ator tem caráter essencial, é indispensável que ele esteja em cena e é necessário para que se realize o espetáculo, para que seja executada a obra teatral e para que haja o encontro entre ator e público. No universo das artes visuais, o que se vê é a própria obra nas galerias, museus ou em espaços híbridos que sejam designados para essa função, ou seja, não há a necessidade de um encontro direto entre o artista e o espectador, sendo a obra a representação do artista nesse contexto. Quando esse encontro físico se torna necessário, provavelmente estamos nos referindo a uma forma artística distinta conhecida como performance, que se caracteriza por ser uma linguagem híbrida entre o teatro e as artes visuais. Na performance, há uma aproximação única e relevante entre o espectador, o espaço cênico e os elementos visuais, promovendo uma experiência artística e sensorialmente envolvente e interativa. A apresentação de uma performance não depende necessariamente de um espaço tradicional de teatro; pelo contrário, locais como galerias e museus também já foram utilizados como espaços usuais para isso. Atualmente, as performances podem ser realizadas em espaços híbridos ou, de fato, em qualquer lugar, desde que haja uma prévia organização. Além disso, o teatro contemporâneo também transcende as fronteiras dos edifícios teatrais, podendo explorar e se adaptar a espaços diversos, incluindo híbridos. O professor de história da arte, crítico e curador, Paulo Sergio Duarte, traz reflexões significativas sobre a cenografia:

> A Cenografia, a meu ver, mantém alguma proximidade das Artes Plásticas, e é muitas vezes confundida com Instalação, o que me leva a tomar a seguinte posição: a Cenografia não é uma instalação, porque mesmo que o argumento seja um som ou uma imagem, há a priori a determinação da presença do humano em uma relação de ação e recepção por outro lado, poderíamos considerar que a instalação a ocupação de um espaço ou paisagem, sua composição, aliada à presença da performance – pode adotar qualidades de Cenografia. (DUARTE, 2005, p.4)

O palco italiano, configuração tradicional do espaço cênico, pode ser conceituado como um espaço geométrico, caracteriza-se pela separação nítida entre o palco e a plateia, mediada pela boca de cena, que delimita a área de representação. Onde pode ser estabelecidas distâncias específicas entre os objetos, que podem incluir os atores, o cenário e outros elementos. Trata-se do modelo convencional destinado à encenação teatral, no qual a frontalidade e a perspectiva centralizada orientam tanto a composição visual quanto a relação entre atores e espectadores.

Nesse contexto, a definição do espaço é determinada pela trajetória traçada de acordo com a proposta conceitual da encenação, que transcende o tempo real. Esse local cênico pode ser delineado pela narrativa, pela sequência de ações ou por um roteiro que se desdobra ao longo da representação até sua conclusão.

> Se quiséssemos reunir numa fórmula sintética a questão do espaço no teatro do século XX, teríamos poucas alternativas para uma simplificação do tipo: "palco italiano – sim ou não?". Nosso século, com efeito, parece ter sido o que primeiro tomou consciência do caráter histórico da chamada representação à italiana. Sem dúvida, já se sabia anteriormente que esse tipo de espetáculo tomou impulso nos principados italianos do século XVI; e que outras práticas haviam existido antes (o teatro antigo que os primeiros humanistas sonharam em restaurar; representações medievais dos Mistérios e Milagres etc.). Mas na verdade, a partir do século XVII, tudo acontece como se o palco italiano fosse tido como uma espécie de realização plena, uma fórmula sem dúvida suscetível de melhorias técnicas, mas perfeita quanto ao princípio, e como que inerente à própria natureza do teatro. Lembrar que o teatro à italiana é, de toda a evidência, um fenômeno histórico equivale implicitamente a constatar que ele é relativo e revogável. (ROUBINE, 1998, p. 81)

Bertolt Brech (1898-1956) poeta, dramaturgo e diretor alemão desenvolveu o conceito de teatro épico, uma proposta estética e política que rompe com a tradição dramática aristotélica e com a ilusão realista dominante no teatro ocidental. O termo *épico*, aplicado ao texto teatral, não deve ser confundido com as narrativas épicas da literatura, pois designa um tipo de dramaturgia em que o foco se desloca da ação linear e do envolvimento emocional do público para a análise crítica dos acontecimentos em cena. Diferentemente do teatro realista, que busca a identificação do espectador com os personagens e a continuidade da ilusão cênica, Brecht propõe um teatro em que o público permaneça ativo e reflexivo, consciente de estar diante de uma representação.

Para isso, o dramaturgo utiliza o efeito de distanciamento, recurso que impede a imersão total na ação dramática e estimula a postura crítica do espectador. Entre os procedimentos brechtianos que produzem esse efeito estão: a quebra da quarta parede, estabelecendo interação direta entre atores e público; a caracterização dos personagens como "tipos sociais", representativos de classes e contextos históricos; o uso dos *Gestus*, movimentos repetidos e atitudes que expressam relações sociais; o emprego dos *Songs* como comentários musicais que interrompem e analisam a ação; além do uso de metáforas históricas e do grotesco como forma de provocar estranhamento e reflexão. Dessa maneira, o teatro épico propõe não apenas uma nova forma de encenação, mas uma nova relação entre arte e sociedade na qual o espectador deixa de ser mero observador passivo e se torna sujeito crítico diante das contradições reveladas pela cena. Como descreve Janaína de Mello Fernandes no seu artigo para Estudos Semióticos, número dois da USP "A enunciação na encenação teatral":

> O teatro brechtiniano conserva a "estrutura italiana" do Teatro Naturalista, mas distorce-a. Criando uma nova concepção do espaço, despe essa estrutura de tudo o que considera inútil, para depois vesti-la com o que lhe é necessário. O palco agora não apresenta mais um cenário que corrobore o ilusionismo do espectador, muito pelo contrário, fazem parte dele os andaimes, equipamentos técnicos, escadas, cortinas, enfim, toda a estrutura do palco está à mostra. Há ainda a presença de um telão e de placas que entrecortam a ação, levando mensagens para lembrar o espectador de que o que se passa é apenas uma representação. Todos esses elementos convergem para um ponto em comum: o distanciamento, por meio do qual Brecht procura provocar a conscientização do espectador. (FERNANDES 2006, p.07)

Para compreender os espaços da encenação contemporânea, Patrice Pavis no seu livro "A Análise dos Espetáculos", propõe que se considere, antes de tudo, a experiência espacial do espectador, que pode ser interpretada a partir de duas perspectivas complementares. A primeira compreende o espaço cênico como um espaço vazio, destinado a ser organizado, preenchido e controlado pelo encenador, pelos atores e pelos elementos plásticos da cena. Nesse sentido, o espaço é concebido como um suporte a ser moldado pela ação dramática e pelos dispositivos visuais e sonoros. A segunda perspectiva, de natureza mais aberta, entende o espaço como uma dimensão invisível, ilimitada e relacional, constituída pelas trajetórias, pelos deslocamentos e pelas interações entre corpos, objetos e espectadores. Trata-se de um espaço que não se define pela ocupação, mas pela extensão e pelo fluxo, pelo modo como é vivido, percebido e reconstruído pela experiência sensível de quem o habita. Nessa concepção, o espaço deixa de ser mero cenário e passa a ser um agente da encenação, em constante diálogo com o movimento, o tempo e a percepção do público.

Atualmente, a cenografia não pode ser vista simplesmente como um elemento decorativo

destinado a realçar espaços e objetos, nem limitada a função de servir apenas à linguagem teatral. Ela transcende tais conceitos, expandindo seu alcance e aplicação. Cada vez mais, museus e espaços expositivos adotam abordagens flexíveis em sua museografia, afastando-se da tradição de paredes brancas e incorporando a cenografia como base para oferecer condições adaptáveis e remodeláveis para a apresentação de cada projeto ou proposta curatorial. Por meio da composição espacial e da introdução de elementos, muitas vezes lúdicos ou tecnológicos, a cenografia pode enriquecer significativamente o conteúdo curatorial agregando novas camadas de significado.

A Fundação Prada[8], em Veneza, é um exemplo notável de como um espaço cultural pode ser transformado para fomentar a arte contemporânea. A instituição ocupa o histórico Palácio Ca'Corner della Regina, uma edificação em estilo barroco que se destaca pela sua localização privilegiada à beira do Grande Canal. O projeto da Fundação Prada vai além de exposições; ele se propõe ser um laboratório para a experimentação e investigação artística. Ao longo dos anos, a fundação tem se dedicado a promover diálogos entre diferentes linguagens artísticas, abrigando uma rica programação de exposições, eventos e intervenções que desafiam as convenções tradicionais do espaço expositivo.

Assim, a Fundação se estabelece como um intermediário entre o passado e o presente, proporcionando uma plataforma para artistas emergentes e consagrados explorarem novas narrativas e formas de expressão. A exposição *Monte di Pietà,* apresentada na Fundação Prada durante a 60º Bienal de Artes de Veneza, provoca uma reflexão profunda sobre as complexidades e contradições do capitalismo e da história humana. Ao transformar um palácio barroco, totalmente ocupado por diversos ambientes completamente envoltos por cenografias de forma que ele se apresente como um espaço que remete a um brechó decadente, o artista suíço Christoph Büchel, de 58 anos, convida os visitantes a confrontar os resíduos gerados por um sistema que celebra o consumo e a acumulação, ao mesmo tempo em que ignora as consequências sociais e econômicas para muitos. A escolha do local, um edifício que já serviu como casa de penhores, é especialmente significativa. Ele evoca as lutas da população pobre de Veneza, que dependia desse espaço para obter recursos em tempos difíceis, penhorando seus bens de valor. A ironia de uma marca de elite, como a Prada, que hoje ocupa o edifício, patrocinar uma exposição que critica as raízes do capitalismo e a ganância é uma dicotomia poderosa que o artista explora com habilidade. Afora a instalação, repleta de objetos variados e marcados pelo uso e pelo tempo, a exposição funciona como uma espécie de museu da condição humana, onde cada item contém uma história e um valor que vai muito além do

8 A Fondazione Prada é uma instituição cultural criada em 1993 por Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, que atua com a convicção de que a arte e o estudo são úteis e necessários para compreender as mudanças que estão a ocorrer no mundo através de perspectivas novas e envolventes. Disponível em: https://www.fondazioneprada.org. Acesso em: 28 out. 2024.

material, cada um deles carregado também de sua carga semântica. Essa "arqueologia" proposta por Büchel permite que os visitantes reflitam sobre suas próprias relações com o consumo, a dívida e o valor, desafiando-os a encontrar significado muito adiante da superficialidade. A provocação e a crítica social são, portanto, centrais na obra. Todos os três pavimentos do palácio estão abarrotados de todo e qualquer tipo de material de uso humano, roupas, bolsas de luxo falsas (nesse caso específico, se tratando da Prada é um imenso deboche), bijuterias, móveis, cadeiras de roda, discos e obras de arte, tudo que poderia ainda ter algum valor de troca ou venda. Tudo devidamente dividido em espaços milimetricamente compostos com esses elementos que desenham a cenografia. Sem falar que, no meio desse universo cenográfico caótico, ainda estão por lá obras de arte de verdade. Na entrada, os visitantes recebem uma espécie de jornal, onde tudo que está à venda, é devidamente numerado, uma espécie de mapa, para uma melhor localização, como uma valise de Marcel Duchamp (1887-1968), uma caixa com cartas de Andy Warhol (1928-1987), mas nada se compara ao Retrato de Caterina Cornaro (1454-1510), a rainha (regina, em italiano) que dá nome ao edifício, quadro esse que foi pintado anos depois, em 1542, por ninguém menos que Tiziano Vecellio (1490-1576), obra cedida pela Galeria Uffizi, em Florença, para essa exposição. Uma questão muito interessante é que todas as obras estão meticulosamente espalhadas por entre esses objetos e, dentro do conceito, todas estão a venda, inclusive o próprio edifício.

Os conceitos perceptivos, psicológicos e estéticos desempenham um papel essencial na construção dos sentidos humanos e evoluem de acordo com a sociedade e contexto cultural em que estão inseridos. Assim como os signos e significados que se adaptam ao espaço real, a pintura, arquitetura e artes visuais, os signos da cenografia também passam por alterações ao longo do tempo, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. A capacidade da cenografia de se reinventar e se adaptar aos contextos contemporâneos é essencial para sua relevância e impacto na criação de ambientes envolventes e significativos para a experiência teatral. A cenografia contemporânea está cada vez mais focada na criação de espaços que possam ser experimentados e vivenciados de forma direta, através da interação do corpo com o ambiente.



Figura 9 - Fundação Prada Veneza - Exposição Monte di Pietà
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 10 - Fundação Prada Veneza - Exposição Monte di Pietà
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 11 - Retrato de Caterina Cornaro, pintado por Tiziano Vecellio - Exposição Monte di Pietà
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 12 - Fundação Prada Veneza - Palácio Ca'Corner della Regina - Exposição Monte di Pietà
Fonte: Acervo pessoal

Uma tendência mais aplicada hoje é pensar na cenografia como a elaboração de espaços que permitem uma ocupação dinâmica e uma habitação ativa, rompendo com os modelos estáticos das concepções clássicas.

Apesar dessa evolução na concepção da cenografia, ainda persiste no senso comum uma ideia de uma cenografia concebida de forma mais convencional que está associada à manutenção de uma estética representacional e figurativa, na qual o cenário atua predominantemente como suporte visual ou fundo ilustrativo da ação dramática. Nesse modelo, prevalece a lógica do palco italiano, com a frontalidade e a separação entre espaço de atuação e espaço do público, reforçando a ilusão cênica e a hierarquia entre atores e espectadores, essa preservação do conceito tradicional da cenografia, mesmo diante de avanços e rupturas no campo, o que ressalta a importância de reavaliar e expandir a compreensão sobre o papel e impacto da cenografia na contemporaneidade. Como retrata o professor e historiador de teatro Arnold Aronson no seu texto "Olhando para o Abismo":

> A linearidade e a narratividade do século XX evaporaram do palco porque o mundo em que se refletiam já não mais estaria baseado em estruturas sequenciais, temporais. A espacialidade seria o novo paradigma (claro que o ilusionismo e o realismo continuam no teatro, mas tais gêneros tornaram-se anacrônicos ou irônicos). Cada vez mais o palco tornou-se um significante de si próprio; ou seja, o palco representa um espaço amorfo que contém inúmeros espaços potenciais e raramente especifica algum espaço detalhadamente. O palco seria espaço de relações e justaposições. (ARONSON, 2016, p.166).

Gringo Cardia tem mantido, hoje, uma dedicação artística quase que exclusiva à curadoria e criação de Museus, projeto atual que reflete seu desejo de traduzir a importância do acervo cultural para a humanidade e repensar o papel dos museus na sociedade contemporânea. Sua abordagem inovadora e questionadora, em relação à comunicação e transmissão do legado cultural, destaca a preocupação do artista em criar experiências significativas e acessíveis para as futuras gerações. Sobre isso, ele me narrou que, no seu ponto de vista, o que acontece é que a situação que tem se demostrado nos museus é a da persistência de modelos expositivos mais costumeiros, que mantêm recursos e formas de apresentação um tanto antiquadas, revela uma resistência à atualização da linguagem, à medida que a nova geração anda vetando a abordagem textual tradicional e ele passou a ter um olhar sobre as instituições museológicas como ambientes estáticos e desinteressantes. Ele partilha da ideia que museus contemporâneos, assim como grandes instituições museológicas atuais, assumiram o papel de espaços de entretenimento, nos quais famílias inteiras buscam diversão e lazer. Nesses ambientes, as crianças têm a oportunidade não apenas de aprender de maneira lúdica e interativa, mas também de se divertir. O museu moderno passa a ser concebido como um local de experiências enriquecedoras e imersivas,

que proporciona conhecimento de forma dinâmica e acessível a diferentes faixas etárias. Dessa forma, o museu, concebido para ser um espaço de perpetuação de legados, tem se mostrado desafiado a se reinventar para atrair o público mais jovem e também outros tipos de visitantes. Nesse contexto Gringo tem se apresentado como um profissional que emerge num movimento que demanda a busca de uma revitalização e por que não dizer, reinvenção dos museus por meio de abordagens estimulantes e mais envolventes para crianças e adultos. Apesar de o museu não ser inerentemente uma manifestação teatral, Gringo Cardia incorpora em sua concepção desses espaços uma abordagem que considero importante em sua prática. Ele transita habilmente entre os universos do teatro e do museu, traduzindo elementos da linguagem cênica para o contexto museológico, sem perder a essência da linguagem cenográfica. Essa habilidade permite que a narrativa e a estética teatral sejam adaptadas e integradas de forma significativa ao ambiente museal, preservando a capacidade de transmitir conteúdos essenciais e educativos sem abrir mão da expressividade e da atmosfera característica da cenografia.

Existem artistas e curadores contemporâneos que optam por criar espaços expositivos que minimizam interferências e destacam as obras de arte. Elementos como um pé direito alto, paredes simétricas e niveladas são frequentemente, empregados para harmonizar o ambiente e direcionar o olhar do espectador para as obras em exposição. Existe a preocupação de que uma cenografia excessiva possa competir visualmente com as obras de arte, relegando-as a um segundo plano e diminuindo sua importância.

Por outro lado, a cenografia pode desempenhar um papel crucial não apenas na apresentação, mas também na valorização das obras expostas. Ao criar um acesso dinâmico e atraente ao conteúdo da exposição, a cenografia pode potencializar o impacto visual das obras, enaltecendo sua importância e tornando a experiência do público mais significativa. Dessa forma, a cenografia não apenas estabelece um ambiente físico para a exposição, mas também atua como um elemento que destaca e valoriza as obras de arte, aprimorando a interação entre o público e as obras expostas. A cenógrafa, arquiteta e curadora Sônia Salcedo del Castillo, diz o seguinte sobre ambas as artes, cênicas e visuais:

> A relação entre artes cênicas e visuais viabiliza entender tanto aspectos de compreensão mútua das suas produções, quanto (e sobretudo) dinâmicas expositivas da arte recentes. A questão da temporalidade, que transcende ambas as esferas artísticas, vem sendo fundamental nessa relação. Há décadas, hibridizações e miscigenações poéticas têm borrada fronteira limite entre cena e visualidade, colocando em xeque seus respectivos espaços tradicionais de veiculação. (CASTILLO, 2023, p.89).

Destaco o Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte, como exemplo de uma imensa cenografia de Gringo Cardia. Ele tem buscado auxílio de historiadores para atuar

também como curador de museus, selecionando repertórios e colaborando com os especialistas na escolha de temas a serem abordados. Gringo enfatiza a importância de trazer especialistas para contribuir com o conhecimento histórico, a fim de criar uma linguagem interativa e inovadora na exposição dos conteúdos determinados, utilizando recursos como audiovisual, teatralidade, musica e imersão.

Carolina Moutinho, em seu trabalho de conclusão de curso de graduação em Design Visual, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), aborda o tema do "Design cenográfico imersivo para uma expografia de objetos-comuns" e resume de forma clara sobre a imersão no contexto da criação e apresentação de exposições. Dessa forma, a importância da imersão e da interatividade na expografia é ressaltada como um meio de proporcionar ao público uma experiência mais envolvente e significativa no museu:

> Nos quesitos de Lógica de Comunicação e Tratamento Expográfico, sendo eles “comunicacional” e “cubo negro”, respectivamente, as exposições imersivas são as que mais têm chamado atenção na atualidade. Como o próprio nome diz, em uma expografia imersiva, o visitante imerge no cubo negro e entra em contato com os espaços-frase por meio elementos cenográficos que criam um ambiente 360°, ou seja, inibem a incidência de sons, luz e possivelmente outros elementos que agucem os demais sentidos e que não tenham sido projetados para a exposição. (MOUTINHO, 2022, pg. 32).



Figura 13 - Memorial Minas Gerais Vale / Belo Horizonte / Brasil - Curadoria: Gringo Cardia
Fonte: https://gringocardia.com.br.



Figura 14 - Memorial Minas Gerais Vale / Belo Horizonte / Brasil - Curadoria: Gringo Cardia.
Fonte: https://gringocardia.com.b

3. GRINGO E A DANÇA

3.1 Graciela Figueroa e a abertura para vários diálogos

Graciela Figueroa é uma figura extremamente influente na dança contemporânea pela sua trajetória multidisciplinar. Nascida em Montevidéu, Uruguai, em 1944, Graciela iniciou sua carreira explorando diversas áreas do conhecimento, incluindo psicologia, direito, arquitetura e filosofia, além da dança. Toda essa bagagem intelectual e espiritual que acumulou ao longo dos anos foi decisiva para moldar sua visão única da dança. Seu reconhecimento internacional começou a se consolidar quando, em 1965, obteve uma bolsa da Fundação *Fulbright* para estudar na prestigiosa *Julliard School of Music and Dance*, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Este período de formação foi crucial para seu desenvolvimento artístico e profissional, permitindo-lhe mergulhar em uma atmosfera altamente estimulante e inovadora da dança moderna. Graciela Figueroa não apenas se destacou como coreógrafa e bailarina, mas também como uma professora dedicada, influenciando diversas gerações de dançarinos e coreógrafos. Sua abordagem holística e integrada da dança, combinando técnica, espiritualidade e reflexões filosóficas, a torna uma referência duradoura e profunda no mundo da dança contemporânea.

Graciela Figueroa exemplificou uma abordagem inovadora e eclética na dança durante sua formação na *Juilliard School*. Inspirando-se em uma ampla gama de referências musicais, desde bandas pop, como *Talking Heads* e *Supertramp*, até compositores clássicos, como Bach (1685-1750), Vivaldi (1678-1741) e Joseph Haydn (1732-1809), ela demonstrou uma capacidade única de fundir diferentes estilos musicais em suas coreografias. Essa variedade musical não apenas enriqueceu seus espetáculos, mas também refletiu sua crença na profunda interconexão entre dança e música. Utilizando percussão ao vivo e até mesmo incorporando as vozes dos bailarinos em suas composições, Graciela criou uma experiência imersiva e dinâmica tanto para os *performers* quanto para o público. Seu trabalho é um testemunho da importância de uma abordagem interdisciplinar na arte, onde a música se torna um parceiro inseparável da dança, influenciando os movimentos, a energia e a narrativa das coreografias. Isso também evidenciou sua habilidade em criar espaços onde a criatividade pudesse fluir livremente, permitindo aos bailarinos explorarem novas formas de expressão e conexão artística.

Graciela Figueroa teve uma trajetória extraordinária no mundo da dança, marcada por seu envolvimento com algumas das companhias de dança moderna e contemporânea mais influentes dos Estados Unidos. Sua participação no grupo de dança do bailarino, coreógrafo e professor Lucas Hoving (1912-2000) e na primeira configuração da *Twyla Tharp Dance Company* destaca sua importância na cena artística norte-americana, durante a década de 1960. Além de

sua carreira performática, Graciela também teve um impacto significativo como educadora, ensinando em instituições renomadas como a *Merce Cunningham School* e no *Connecticut College*. Essas experiências lhe permitiram não apenas desenvolver suas próprias habilidades, mas também influenciar e formar a próxima geração de bailarinos e coreógrafos.

Em 1970, Graciela tomou a decisão de retornar à América Latina, onde dividiu seu tempo entre o Uruguai e o Chile. Esse retorno às suas raízes foi acompanhado por um novo capítulo em sua vida pessoal e profissional. No Chile, ela conheceu Edward Scott, um professor de artes marciais e *Tai Chi Chuan*. Juntos, eles tiveram um filho, Sebastian, sinalizando uma nova fase que combinava suas paixões pela dança e pela satisfação de um encontro harmonioso com a saúde física e espiritual. O legado de Graciela Figueroa continua a ser sentido não apenas através de suas coreografias, mas também através de seus ensinamentos e da influência que exerceu sobre artistas e dançarinos em toda a América Latina e além.

O ano de 1975 marcou um ponto de inflexão na carreira de Graciela Figueroa, quando ela se apresentou pela primeira vez no Brasil, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto. Essa experiência inicial no país abriu portas para uma nova fase em sua trajetória artística.

Após a apresentação em Ouro Preto, Graciela decidiu permanecer no Brasil, especificamente em Uberlândia, Minas Gerais. Ali, ela se tornou professora e coreógrafa do Grupo Transforma Centro de Dança, um dos primeiros grupos no Brasil dedicado à investigação e desenvolvimento de uma linguagem própria em dança contemporânea. Sua atuação no Grupo Transforma foi fundamental para o cenário da dança brasileira, trazendo novas perspectivas e fomentando a criatividade e a inovação no campo. Concomitantemente, Graciela também colaborou com o Teatro Guaíra, em Curitiba, outra importante instituição cultural no Brasil no campo da dança. Durante esse período, ela foi convidada a se apresentar nos Encontros de Dança no Rio de Janeiro, organizados por Rainer Vianna[9]. Esse evento era um ponto de encontro crucial para bailarinos, coreógrafos e entusiastas da dança, onde se trocavam experiências e se promoviam novas abordagens e experimentações no campo da dança contemporânea. Graciela Figueroa, com seu *background* internacional e sua abordagem eclética e interdisciplinar, trouxe uma nova vitalidade à cena da dança contemporânea no Brasil, influenciando significativamente artistas da época e contribuindo para o crescimento e a diversificação do panorama cultural brasileiro.

A mudança de Graciela Figueroa para o Rio de Janeiro em 1977 marcou uma fase de ainda maior integração e colaboração artística. No Centro de Pesquisa Corporal, coordenado pela renomada dupla Angel Vianna e Klauss Vianna (1928-1992), Graciela encontrou um

9 Rainer Abras Vianna, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, (1958 – 1995) Bailarino, coreógrafo, professor e ator. Inicia os estudos em dança e teatro aos 15 anos, com seus pais Angel (1928) e Klauss Vianna (1928-1992). Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482532/rainer-vianna. Acesso em: 05 fev. 2024.

ambiente propício para aprofundar suas práticas e conceitos de dança. Foi nesse contexto que ela desenvolveu uma forte parceria com a família Vianna, integrada ao grupo Teatro do Movimento[10], criado por Angel e Klauss Vianna. Com eles, realizou a dança *Improviso* em 1976, um trabalho que exemplifica sua abordagem inovadora e expressiva na dança. Além das suas atividades no Centro de Pesquisa Corporal, Graciela também lecionou no Instituto de Musicoterapia e na Escola de Teatro Martins Pena, a convite de Klauss Vianna.

Esses espaços permitiram que Graciela ampliasse seu impacto como educadora, influenciando tanto estudantes de dança quanto aqueles interessados em terapias corporais e na arte teatral.

Foi no Centro de Pesquisa Corporal que Graciela conheceu Sheila Sklar e Dolores Fernandes, com quem desenvolveu uma forte sinergia criativa. Após o trio ser contemplado com um prêmio no Festival de Dança Contemporânea em Salvador, fundaram, em 1977, o Grupo Coringa. Este grupo se destacou pelo seu trabalho pioneiro e experimental, contribuindo significativamente para a cena da dança contemporânea brasileira.



Figura 15 - Graciela Figueroa
Fonte: https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-a-Graciela-Figueroa-uc80451

10 Teatro do Movimento, foi desenvolvido por Lenora Lobo para favorecer o processo de criação e ensino da dança. O método tem sido usado por bailarinos, coreógrafos e educadores em busca de novos caminhos para a dança. Sua genealogia conecta-se a dois mestres do pensamento moderno ligado ao movimento humano: Rudolf Laban e Klauss Vianna, que foram os precursores de um pensamento em dança que se caracteriza pela consciência do movimento. "O Teatro do Movimento homenageia esses mestres do pensamento sobre o corpo. Disponível em: https://movimentoeimagemcorporal.wordpress.com/2013/10/04/teatro-do-movimento/. Acesso em: 05 fev. 2024.

A formação do Grupo Coringa representa um dos momentos mais produtivos e inovadores na carreira de Graciela Figueroa, consolidando seu legado como uma das figuras mais influentes da dança na América Latina. Sobre o Grupo Coringa, a bailarina e doutora em Artes Cênicas, Gisele Ruiz, afirma:

> O Grupo Coringa provocou grande impacto na cena da dança carioca, formando toda uma geração de artistas, educadores e terapeutas corporais, cuja grande maioria permanece atuante até os dias de hoje. Em dança, o Grupo Coringa introduziu uma prática cuja produção e criação estavam inseridas no contexto das Companhias Independentes de Dança do Rio de Janeiro, tentativas pioneiras de resistência durante as décadas de 1970 e 1980. Antes mesmo de se chamar Coringa (inicialmente chamava-se Grupo Dança), seus integrantes já arrebatavam prêmios. (RUIZ, 2013, p.82).

Após Graciela ter passado seis meses em Nova Iorque, como bolsista da Fundação Guggenheim, numa experiência que certamente ampliou ainda mais seu horizonte artístico, ela retornou ao Brasil com novas energias e ideias. Era o momento ideal para consolidar seu trabalho com o Grupo Coringa, e, assim, fundou a sede oficial do grupo, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Esse período foi extremamente produtivo e frutífero para o Grupo Coringa, que permaneceu consolidando sua importância na dança contemporânea brasileira. No entanto, a trajetória pessoal de Graciela sofreu um duro golpe com a perda de seu pai, em 1990, evento que a levou a regressar ao Uruguai. Essa partida marcou o início do desmonte do Grupo Coringa, embora o grupo tenha conseguido se manter por mais uma década antes de se dissipar completamente em 2001. O legado do Grupo Coringa e de Graciela Figueroa permanece vivo, através dos muitos dançarinos e artistas que foram influenciados por seu trabalho inovador e sua abordagem interdisciplinar.

Graciela Figueroa, deixou um legado duradouro não só na dança, mas também na forma como essa arte foi visualmente representada no Brasil. O relato de Gringo Cardia em entrevista a mim concedida no ano de 2023, destaca a importância de Graciela na cena artística carioca e reitera no seu ponto de vista seu impacto profundo e duradouro.

> Ela criou toda uma geração aqui no Rio de Janeiro de pessoas conectadas com energia, com um monte de coisas que são fundamentais no teatro e que ela trabalhava com isso, com energia, com corpo e com movimento. Era encantador o trabalho dela porque era um trabalho totalmente livre, sujo assim, mais de verdade, intenso. As pessoas falavam: 'nossa, que porcaria de coreografia.' Mas, era uma coreografia tão intensa, tão de verdade, que ela era impressionante e era bonita, tinha emoção forte, que os outros que tinham uma coisa toda coreografadinha sem emoção quebravam a cara, porque a Graciela pegava o povo pela emoção. (CARDIA, entrevista a autora, 2023).

A parceria entre Gringo Cardia e Luiz Stein na criação da programação visual dos cartazes do Grupo Coringa, na década de 1980, é emblemática e, apesar do período, é rico em inovação nas artes gráficas brasileiras. Um período que se caracteriza por uma explosão de criatividade e desejo de liberdade estética, mesmo que, muitas vezes, contido, momento esse que refletia as questões políticas, sociais e culturais que estavam ocorrendo no país.

> Grande parte desta primeira metade da década passou-se debaixo do último governo militar, presidido pelo governo Figueiredo. Mesmo sem ter mais nas mãos o instrumento de arbítrio absoluto que era o AI-5, e mesmo definindo o objetivo político da sua administração como uma transição para a normalidade democrática, o Poder Executivo continuava detendo meios cômodos para sufocar, se necessário com violência, aquilo que se lhe afigurasse inconveniente ou contrário à ideologia oficial. (MICHALSKI, 1985, p.84).

Ainda assim, sem se prender a restrições de formas ou cores, a dupla aproveitou ao máximo a liberdade artística para criar obras visuais marcantes e cheias de expressividade. O trabalho de Gringo e Luiz contribuiu significativamente para a identidade visual do Grupo Coringa, ajudando a transmitir a energia, a vitalidade e a originalidade das *performances*. Esse uso ousado de elementos gráficos se alinhou perfeitamente com a abordagem inovadora de Graciela na dança, criando uma cooperação entre eles. A era de Gringo Cardia e Luiz Stein, impulsionada pela inspiração de figuras como Graciela Figueroa, reafirma a importância da colaboração interdisciplinar na arte, onde diferentes formas de expressão se encontram e se enriquecem mutuamente. Graciela Figueroa, com sua abordagem inovadora e, muitas vezes, provocativa, sempre foi uma figura polarizadora na cena da dança contemporânea. Sua presença marcante e a expressividade intensa de suas performances certamente causavam controvérsia, desafiando as normas e expectativas estabelecidas. Embora tenha conquistado a admiração e o reconhecimento de muitos de seus colegas e de uma parcela significativa do público, sua dança também foi alvo de críticas. Aquilo que algumas pessoas chamavam de estética “suja” e “agressiva” pode ser interpretado como uma ruptura com as convenções tradicionais da dança.

Em um contexto em que a formalidade e a rigidez técnica, muitas vezes, predominavam, Graciela trouxe um modo de se expressar profundamente pessoal e autêntico, que refletia sua filosofia de vida livre e interdisciplinar.

Essas contestações são frequentes quando um artista desafia o status quo e explora novas formas de expressão. A liberdade com a qual Graciela vivia e se apresentava era uma extensão de sua visão artística que buscava capturar a essência humana em toda a sua complexidade e imperfeição. A fraseologia não convencional, a incorporação de diversos elementos culturais e espirituais e a sinceridade visceral de suas performances, muitas vezes, chocavam aqueles que

estavam acostumados à dança tradicional e mais formal. Em retrospecto, essas contestações apenas realçam o impacto transformador que Graciela teve na arte da dança. Sua disposição para abraçar a livre expressão e desafiar normas estabelecidas ajudou a ampliar os limites do que a dança pode ser, inspirando novas gerações de artistas a explorar e abraçar suas próprias visões não convencionais. Sobre o grupo Coringa, Marina Campos Magalhães, atriz e bailarina e Joana Ribeiro Tavares, bailarina e professora (2019) observam que:

> Na formação do primeiro núcleo deste, a maioria dos bailarinos partiu do GTM – inclusive a própria Graciela Figueroa – aos quais se juntaram Ana Andrade, Carlos Afonso, Fal Grace, Ligia Veiga, Lena Britto, Sheyla Akdar e Tânia Martins. Posteriormente, se uniram ao grupo Coringa os bailarinos Deborah Colker, Débora Frichman, Guto Macedo, João Carlos Ramos, Leila Nobre, Vera Lopes, Beyh Martins e Wanda Jacques. Os cenógrafos Gringo Cardia e Luiz Stein, a fotógrafa Eliane Hereen e o musicista Jacob Herzog colaboravam nas criações. O Grupo Coringa provocou um enorme impacto no cenário da dança carioca. Dessa companhia, surgiram a Intrépida Trupe, a Companhia de Dança Deborah Colker, a Cia Aérea de Dança e a Grande Companhia de Mystérios e Novidades (MAGALHÃES, RIBEIRO, 2019, p.67).

O Grupo Coringa, liderado por Graciela Figueroa, realmente se destacava por seu perfil *underground*, trazendo uma vivacidade e autenticidade que muitas vezes contrastava com a dança contemporânea mais "correta" e tecnicamente precisa de seus contemporâneos. Enquanto muitos coreógrafos seguiam uma abordagem mais formal e estruturada, Graciela se diferenciava pela capacidade de infundir emoção e espontaneidade em suas coreografias. Ela utilizava elementos rítmicos e sons inspirados na rica tapeçaria musical latina, integrando vozes de bailarinos e atores, que funcionavam como uma espécie de percussão humana. Essa técnica não apenas inovava no uso dos sons, mas também criava uma experiência multissensorial e envolvente para o público, rompendo com a passividade tradicional da audiência. Os movimentos soltos e livres, características marcantes das coreografias de Graciela, se integravam perfeitamente aos jogos teatrais e às propostas cênicas variadas.

Essa abordagem estava em total conformidade com os princípios e técnicas que ela havia aprendido na *Juilliard School of Music and Dance,* em Nova Iorque, uma instituição conhecida por sua ênfase na integração entre música, movimento e expressão emocional.

A capacidade de Graciela de combinar elementos diversos como música, voz, teatro e dança, de forma associada e expressiva, foi o que realmente originou uma apreciação de certo forma efusiva do público, ou seja, fazia com que ele aderisse ao trabalho dela. Não se tratava apenas de uma performance visualmente bonita, mas de uma experiência emocionalmente ressonante e visceral, que desafiava e envolvia os espectadores de uma maneira profunda. Essa fusão de elementos rítmicos e performáticos propostos por Graciela ajudou a definir uma

nova linguagem na dança contemporânea brasileira, destacando a importância da emoção e da autenticidade artística como componentes essenciais de uma performance verdadeiramente impactante.

No espetáculo *Ritmos* e *45 Movimentos*, dirigido por Graciela Figueroa, o grito "Há!" é uma demonstração clara da inovação e profundidade que ela traz para a dança contemporânea. Esse grito potente carrega múltiplos significados e desempenha várias funções cruciais no contexto das performances. Primeiramente, o "Há!" funciona como um componente musical e rítmico. Através da repetição sincronizada desse som, os dançarinos estabelecem um ritmo interno que guia seus movimentos, criando uma coreografia que é tão visual quanto auditiva. O grito serve também para marcar a coreografia, atuando como um compasso que mantém os dançarinos em sintonia. Além disso, o "Há!" faz uma ponte entre a voz e o corpo, integrando esses elementos de maneira orgânica. Essa interseção desafia as fronteiras tradicionais, transformando a voz em um instrumento tão vital quanto qualquer outro na performance. Os dançarinos não são apenas intérpretes de movimentos, mas também "instrumentistas" que utilizam sua voz para enriquecer a textura da obra. A utilização do grito também reflete a busca de Graciela pela liberdade de movimentos. Ao incorporar esse elemento, ela permite que os dançarinos liberem energia e emoção de uma forma direta e crua, evocando um senso de libertação física e emocional. O "Há!" não é apenas um som, mas um canal de expressão que conecta profundamente os intérpretes e o público, criando um vínculo quase primitivo, mas altamente eficaz. Essa abordagem exemplifica a habilidade de Graciela de transformar a dança em uma experiência multissensorial e interativa, onde cada componente, som, movimento e expressão se funde para criar um impacto emocional duradouro. Como observa Gringo: “os movimentos dela sempre são movimentos orgânicos no corpo, uma coisa muito da liberdade do corpo, algo que vinha muito da geração *hippie*. Giselle Ruiz, descreve sobre o “Há”, no seu livro “Graciela e o Grupo Coringa”:

> Ritmos, coreografia de Graciela Figueiroa dançada pelo grupo ao som de tambores e vozes do próprio elenco: “Um jogo sobre os números utilizando a voz, o ritmo, o desenho geométrico, o movimento e o giro.” 45 movimentos, inicialmente uma coreografia solo de Graciela, e posteriormente dançada por todo o elenco, ao som das vozes do próprio grupo: “Uma concepção baseada no ponto. Cada movimento é independente do outro, cortado e separado pelo ritmo e respiração em comum dos dançarinos, como diferentes pontos em um plano”. São 45 movimentos inspirados nos movimentos das artes marciais, e no final de cada movimento, exatamente como um ponto final, é lançado ao som de Há! (RUIZ, 2013, p.85).

Graciela, com sua abordagem inovadora e emocionalmente rica, realmente se estabeleceu como uma grande referência tanto no teatro quanto na dança. Sua capacidade de explorar

profundamente as emoções, o corpo e as dinâmicas de relacionamento no palco a transformou em uma mestra para muitos artistas.

A influência de Graciela se estendeu de maneira significativa ao universo feminino. Em uma época em que as mulheres buscavam afirmar suas vozes e expressões artísticas, Graciela emergiu como um ícone de empoderamento feminino e inspiração. Seu trabalho não apenas oferecia uma plataforma para a expressão artística, mas também encorajava uma exploração introspectiva e coletiva das experiências femininas. Muitas mulheres eram atraídas pelo seu método e pelos espaços criativos que ela proporcionava, vendo nela uma oportunidade de se expressar de maneiras que, muitas vezes, eram limitadas ou desencorajadas em outros contextos. Embora houvesse também homens que buscavam seus ensinamentos, a maior parte de seus alunos era composta por mulheres, refletindo o impacto e a ressonância particular que seu trabalho tinha para elas. Graciela criava um ambiente onde a exploração da identidade, emoção e corporeidade podia ser feita de forma profunda e autêntica, ajudando a moldar uma geração de artistas que viam na arte uma forma de libertação e autodescoberta. Isso fez dela não apenas uma grande referência no universo artístico, mas também uma figura-chave no cenário de autonomia feminina dentro das artes. Gringo Cardia deve muito do início de sua carreira no universo da dança e do teatro à influência de Graciela Figueroa. Foi através de Graciela que Gringo teve seu primeiro contato profundo com o mundo teatral e aprendeu inúmeras lições sobre a essência do palco e como transmitir emoção através da arte. Ele relembra com carinho suas experiências trabalhando ao lado de Graciela e menciona como ela não apenas o introduziu ao ambiente vibrante e dinâmico do teatro, mas também como seus ensinamentos foram fundamentais para a compreensão do poder expressivo e emocional das artes performáticas. A abordagem de Graciela, que integrava emoção, corpo e movimento de forma tão visceral, deixou marcas indeléveis na maneira como Gringo passou a enxergar especialmente o universo dança. Através dela, ele aprendeu sobre a importância da expressividade e da autenticidade, princípios que carregou consigo ao longo de sua carreira. A imersão de Gringo no universo do Grupo Coringa proporcionou a ele uma abordagem visual emotiva o que lhe auxiliou em futuras criações no teatro e na dança. Gringo relata que possuía uma postura inicialmente rígida e metódica, e que a convivência com uma artista de personalidade intensa e despojada como a Graciela foi decisiva para o processo de desconstrução de seus próprios padrões criativos e comportamentais. Gringo realmente viu em Graciela Figueroa uma mentora transformadora e uma figura que não apenas o introduziu ao universo do teatro e da dança, mas que também lhe ensinou valores profundos sobre a emoção e a expressão artística.

A atuação de Graciela, quase psicanalítica em sua intensidade e profundidade, ajudou Gringo a encontrar e confiar em sua própria intuição artística numa fase inicial de sua carreira. Ele destaca, com entusiasmo, como foi fascinante mergulhar nesse mundo dos espetáculos sob a orientação de Graciela.

Quando ele assumiu a responsabilidade de criar cenografias para o Grupo Coringa, ele acabou descobrindo uma conduta minimalista, muito ao gosto de Graciela, que preferia poucos elementos em cena e um palco mais vazio. Essa escolha estética não apenas refletia uma opção visual, mas também uma filosofia de valorizar a presença e a expressão dos intérpretes em detrimento de cenários elaborados. Graciela se destacava por suas opções estéticas não convencionais, que fugiam dos padrões típicos e, muitas vezes, previsíveis. Isso se refletia na diversidade dos seus alunos, que vinham de diferentes áreas, não apenas da dança, mas também do teatro e traziam consigo uma variedade de tipos físicos e formas de expressão. Essa pluralidade enriqueceu as aulas e as performances, evidenciando a crença de Graciela na inclusão e na exploração das individualidades de cada artista. Esse ambiente de aprendizado, criação profundamente diversificado e emocional foi crucial para o desenvolvimento artístico de Gringo Cardia. Ele aprendeu a confiar em sua intuição criativa e a abraçar uma abordagem de cenografia que valoriza a expressão dos *performers*, algo que marca seu trabalho até hoje. Gringo Cardia e Deborah Colker se conheceram nas aulas de Graciela, ela como aluna e ele depois de *designer* gráfico, também assumindo o papel de cenógrafo do Grupo Coringa. As aulas de Graciela eram um verdadeiro caldeirão de talentos emergentes, proporcionando interações e colaborações entre pessoas que, mais tarde, se destacariam em suas respectivas áreas.

Entre as artistas que tiveram sua formação marcada pela influência de Graciela Figueroa estão Fernanda Abreu, com formação em balé, e Beth Martins, integrante fundadora da Intrépida Trupe[11], além de Deborah Colker. Em Graciela, Deborah encontrou uma mentora que incentivava a experimentação, a autonomia criativa e a construção de uma linguagem corporal própria, aspectos que mais tarde se tornariam marcas distintivas de sua trajetória coreográfica.

Da mesma forma Gringo encontrou, nesse ambiente, um terreno fértil para adquirir conhecimento. Esse encontro em um espaço tão vibrante e aberto a experimentação certamente deve ter influenciado as carreiras de ambos.

Gringo relatou em entrevista, que uma das bailarinas da Graciela era a Debinha, (sempre é assim que ele se refere a Deborah Colker), ela era a mais baixinha, a mais novinha da turma e quando jovem também era gordinha. Havia comentários de outras bailarinas que ele chama de “bobas”, que gostavam de debochar e diziam sobre Debinha “aquela menina lá não dança”, pois não estava dentro do padrão da bailarina clássica, que deveria ter como padrão, um biotipo

11 A Intrépida Trupe nasce nos anos 1980, e revoluciona as artes cênicas no Brasil. Foi criada por artistas da dança, teatro, música e artes plásticas, que tinham em comum a paixão pelo circo. O grupo surge no antigo Circo Voador, no Arpoador, e depois de um período de intercâmbio cultural que inclui o Maranhão entre seus roteiros, a Intrépida Trupe forma-se oficialmente numa viagem para o México, onde se apresenta em Guadalajara, durante a abertura da Copa do Mundo de 1986. O primeiro espetáculo vem em 1988, uma apresentação que leva o nome do grupo e é exibida no Teatro Ipanema. “Intrépida trupe”, o espetáculo, é uma criação coletiva onde os atores-acrobatas investigam linguagens de múltiplas técnicas. Disponível em: https://spcd.com.br/verbete/intrepida-trupe/. Acesso em: 16 jun. 2023.

mais magro. Ela fugia dos modelos estabelecidos e, ainda assim, ele diz, com firmeza, que ela deu a volta por cima e logo depois começou a coreografar.

Na percepção de Gringo, "Debinha é filha da Graciela Figueroa. Você vê que o trabalho dela, é fruto da Graciela. A intensidade, foi a Graciela quem ensinou a ela aquilo". Quando o

Grupo Coringa acabou, Deborah começou a desenvolver trabalhos como coreógrafa para elencos de teatro e, em seguida, a assinar também coreografias para teatro.

> Verdade é que o grupo foi gradativamente deixando de apresentar espetáculos de dança. Embora só tenha sido oficialmente extinto em 2001, os últimos registros de apresentações datam de 1985, quando apresentaram o espetáculo Tacatacatan no Teatro Castro Alves, na Bahia, durante a última Oficina de Dança Contemporânea UFBA. No elenco, além de Graciela, Deborah Colker, Debby Growald, João Carlos Ramos, Ligia Veiga, Michel Robin, Regina Vaz e Kaik Antunes. (RUIZ, 2013, p.104).

Em 1986, tendo o Brasil como presidente, José Sarney, o cenário cultural brasileiro foi enriquecido de maneira singular durante a Copa do Mundo no México, quando a seleção brasileira, comandada pelo treinador Telê Santana[12], buscava a glória com um elenco de jogadores, repleto de estrelas, como Casagrande, Sócrates, Careca e Júnior.

Paralelamente, o Circo Voador, um dos mais emblemáticos espaços culturais do Brasil à época, liderado por Perfeito Fortuna, levou sua magia para Guadalajara, patrocinado pelo governo brasileiro e pela Coca-Cola, que retirou o patrocínio no meio da turnê alegando desorganização da equipe brasileira. Esta empreitada não foi apenas uma demonstração do talento esportivo brasileiro, mas também um espetáculo de arte e cultura.

O Circo Voador levou uma diversificada trupe, em torno de 240 pessoas, entre artistas e técnicos, incluindo figuras renomadas e emergentes do teatro, da música, da poesia e da dança. Entre esses artistas, estavam Gringo Cardia e Deborah Colker, dois nomes que já iniciavam e continuariam a fazer história na cena cultural brasileira. Gringo, com seu trabalho como *designer*, e Deborah, ainda uma promissora coreógrafa, contribuíram, de maneira significativa, para este evento único. A combinação de esportes e artes gerou uma oportunidade para mostrar ao mundo a riqueza e a diversidade do talento brasileiro, criando um ambiente onde a paixão pelo futebol e pela cultura se entrelaçaram de forma espetacular. O Circo Voador em Guadalajara, no México, não apenas celebrou o futebol, mas também serviu como uma plataforma para

12 A Telê Santana da Silva, o Mestre Telê, morreu no dia 21 de abril de 2006, aos 74 anos, devido a múltipla falência dos órgãos, no hospital Felício Roxo, em Belo Horizonte (MG). Natural da cidade mineira de Itabirito, Telê nasceu no dia 26 de julho de 1931... Em 1986, na Copa do México, Telê esteve mais uma vez dirigindo a Seleção Brasileira, que tinha um time envelhecido. O futebol de Zico, Sócrates e Falcão, maestros da equipe de 82, já não era o mesmo e o Brasil sucumbiu contra a França, nas penalidades máximas, na fase quartas-de-final. Disponível em: https://terceirotempo.uol.com.br/que-fim-levou/tele-santana-2289. Acesso em: 22 out. 2024

artistas de várias disciplinas se apresentarem, trocarem experiências e enriquecerem ainda mais o cenário cultural para os espectadores presentes. Essa viagem durante a Copa do Mundo de 1986 foi um marco não apenas para o futebol, mas também para a cultura brasileira. Foi nesse contexto vibrante e cheio de energia que nasceu o nome do grupo de teatro, dança e circo Intrépida Trupe. Formada majoritariamente por artistas que eram ex-alunos da Escola Nacional de Circo, a Intrépida Trupe já vinha se apresentando, desde 1980, no Circo Voador, quando este ainda estava localizado no Arpoador. A criação da Intrépida Trupe consolidou a união desses talentos multifacetados e sua missão de explorar e mesclar diversas formas de arte performática. Esse coletivo se tornou uma referência no cenário cultural brasileiro, conhecido por suas performances inovadoras e de alta qualidade técnica que integravam elementos de teatro com muito humor, dança, e acrobacias circenses.

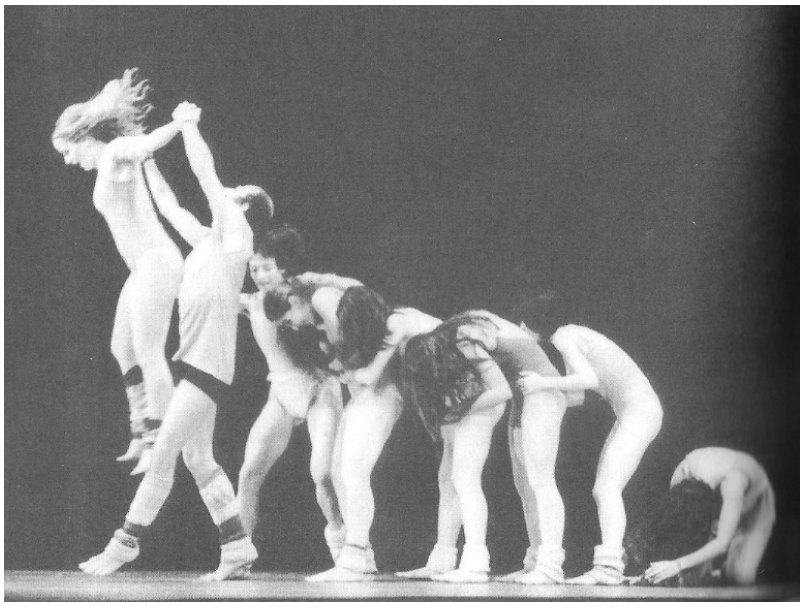


Figura 16 - Deborah Colker (primeira da esquerda) no Grupo Coringa - Foto: Eliane Heeren
Fonte: RUIZ, 2013, p.60.

A origem da Intrépida Trupe no ambiente efervescente do Circo Voador e sua participação em eventos internacionais, como a Copa do Mundo de 1986, são testemunhos que esses artistas não apenas divertiam e encantavam o público, mas também refletiam a rica herança cultural e a diversidade do Brasil inclusive no universo do circo.

Gringo afirmou em entrevista realizada em 2024, que atuou na Intrépida como cofundador do grupo e assumiu diversos papéis, incluindo diretor, criador da estética, responsável pela programação visual, e criação de cenários e figurinos. Essa parceria durou por dez anos, durante os quais Gringo contribuiu significativamente. Nesse momento, ele dá início a sua parceria, com Deborah Colker, que se torna responsável pelas coreografias do grupo.

Ele focou na elaboração de elementos cênicos e objetos específicos especialmente adequados para os artistas acrobatas e bailarinos da Intrépida Trupe. Elementos esses que não apenas complementam a performance, mas também são adaptados às necessidades e habilidades dos artistas, uma concepção de cenografia e figurinos funcionais, além de esteticamente atraentes. Essa atenção aos detalhes e o compromisso em auxiliar os artistas a realizarem seu melhor trabalho certamente contribuíram para o manuseio dos artistas dos elementos criados por ele. Como assistente de Gringo, tive a oportunidade de vivenciar de perto esse processo. Gringo também aplicou sua expertise na criação de figurinos, levando em consideração não apenas a estética, mas também a funcionalidade e a necessidade de materiais específicos, com elasticidade para garantir que os movimentos dos artistas fossem realizados com sucesso. A percepção de que os materiais utilizados nos figurinos poderiam impactar diretamente na performance dos artistas, foi um aporte para a qualidade e o impacto visual das apresentações da Intrépida Trupe.

A parceria com Graciela Figueroa e a bagagem adquirida na Intrépida Trupe foram fundamentais para consolidar a capacidade de Gringo de integrar elementos visuais com a performance dos bailarinos. Por sua vez, a experiência adquirida especificamente com a Intrépida Trupe foi fundamental para a consolidação do estilo criativo de Gringo como cenógrafo dentro do universo do movimento dos corpos com dinamismo. Sua habilidade em integrar a indumentária e elementos visuais com a performance da Intrépida acabou contribuindo significativamente na sua parceria com a Companhia Deborah Colker.



Figura 17 - Intrépida Trupe - Fotografia: Flavio Colker
Fonte: https://retratosdeflaviocolker.wordpress.com/tag/intrepida-ricardao-e-vandinha/.



Figura 18 - Intrépida Trupe - Fotografia: Flavio Colker
Fonte: https://flaviocolkerfotografia.wordpress.com/category/olhar-sobre-outros-artistas/.



Figura 19 - Intrépida Trupe - Espetáculo ARN2 (1992)
Fonte: https://cbtij.org.br/r-n-2-direcao-coletiva-intrepida-trupe/.

3.2. Adolphe Appia e Gordon Craig: pioneiros da modernidade teatral, cuja atuação revolucionou a cenografia, a iluminação e a encenação no início do século XX

A expressão *dramaturgia centrada no ator* refere-se a um conjunto de práticas cênicas desenvolvidas entre o final do século XIX e o início do século XX que deslocaram o foco da encenação até então predominantemente ligado ao texto, à narrativa literária ou ao aparato visual para o corpo do intérprete como eixo estruturante da criação teatral e performativa. Nesse movimento, o ator deixa de ser um mero executor de ações prescritas para tornar-se agente criador, articulando gesto, presença, ritmo, energia e corporeidade como elementos dramatúrgicos fundamentais. O ator torna-se, assim, uma obra de arte viva, razão pela qual se intensifica a necessidade de um trabalho sistemático sobre seu instrumento artístico: o corpo, a voz, os afetos, as relações, o repertório de conhecimentos, a criatividade e a sensibilidade. Artistas como, Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Isadora Duncan (1877-1927), Loïe Fuller (1862-1928), Antonin Artaud (1896-1948),Vsevolod Meyerhold (1874-1940), e Oskar Schlemmer (1888-1943) se destacam como os principais pioneiros desse concepção, pois romperam com a tradição que concebida a dramaturgia como escrita prévia e textual, propondo, em seu lugar, uma dramaturgia processual, física e espacial, moldada a partir da ação performativa e das relações vivenciais entre corpo, objeto e espaço. Foi essa a busca que orientou esses grandes mestres que revolucionaram o teatro no século XX: a instaurar uma arte que se tornasse real sem ser realista, que conjugasse disciplina e espontaneidade, técnica e fluidez vital, corpo e mente, matéria e espírito. A renovação promovida por esses artistas deslocou o foco do texto para a presença viva do ator, afirmando a dramaturgia do corpo como eixo estruturante da criação cênica contemporânea.

Adolphe Appia, suíço, cenógrafo, arquiteto e teórico de iluminação foi um artista muito reverenciado por suas contribuições inovadoras para o *design* teatral, especialmente na sua pesquisa envolvendo luz, espaço e movimento. Appia defendia a união da luz e do espaço, o *design* de cena na busca de criar um ambiente que não apenas criasse ebeleza, mas também provocasse uma comunica entre o estado psicológico dos personagens e o tom da narrativa.

Appia, acreditava que a cenografia deveria ser capaz de capturar a essência do drama, permitindo uma representação mais profunda e simbólica, ao invés de ser apenas um fundo visual. Esses avanços na cenografia refletem a interseção entre arte e performance, onde a construção de espaços cênicos se torna crucial para a eficácia do espetáculo. À medida que continuamos a explorar novas técnicas e abordagens, a cenografia pode ser vista como uma linguagem própria, capaz de dialogar com o conteúdo dramático e enriquecer a experiência teatral de maneira única.

> O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. [...] O corpo vivo é assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática. O corpo não é apenas móvel: é plástico também. (APPIA, 1960, p.32,33).

Appia, via a iluminação como um componente vital, quase como a "música" do teatro, capaz de criar dinâmicas e emoções que complementam e aprofundam a cena e a atuação. Para Appia, a luz elétrica não era apenas uma ferramenta, mas uma linguagem estética que transformava o ambiente cênico em algo vivo e expressivo. Além disso, ele revolucionou a maneira de se pensar o espaço cênico, tratando-o como uma materialidade tridimensional que interage diretamente com os atores. Appia acreditava que as formas físicas no palco (como escadas, plataformas e outros componentes arquitetônicos) deveriam trabalhar em harmonia com a iluminação para dar vida às performances. A ideia era que o ator, em movimento, se tornasse parte dessa composição tridimensional, e que a cena se tornasse um organismo vivo, onde a interação entre luz, espaço e movimento pudesse gerar uma simbiose única.



Figura 20 - Desenho do cenário idealizado por Appia para Orfeu e Eurídice - 2º Ato
Fonte: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/
adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/

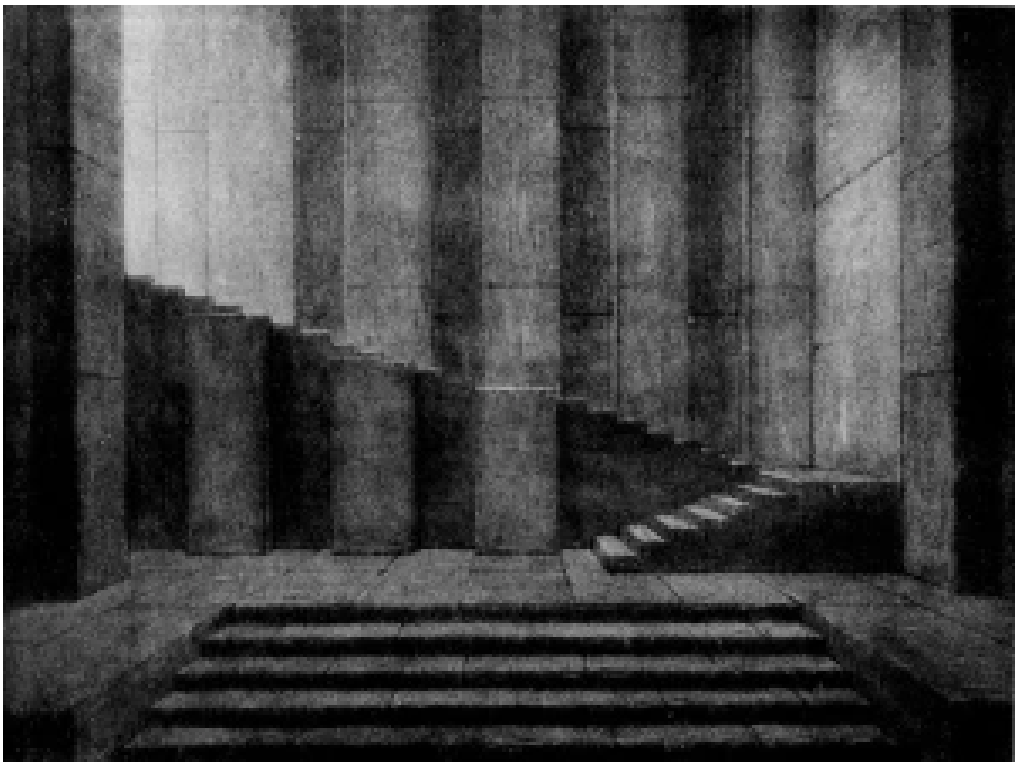


Figura 21 - Espetáculo Orfeu e Eurídice - 2º Ato - cenário de Appia
Fonte: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/
adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, em seu texto "As obras de Appia e Craig, contribuições artísticas para o teatro cinético", escreve o seguinte:

> Elegendo o ator como centro de sua pesquisa, interessa a Appia pesquisar as escalas espaciais, referentes à organização de elementos que garantam a plasticidade da cena e que estejam diretamente ligadas à interpretação do ator. ... É responsável por compor uma atmosfera em movimento, assim como as cores escolhidas que não são submetidas, como antes, à perspectiva ilusionista. À medida que sua pesquisa avança, Appia dedica-se à concepção de um espaço abstrato preenchido por formas geométricas, negando toda e qualquer estilização e descrição representativas. (MONTEIRO, 2017, p. 03)

O ator, cenógrafo, diretor e produtor inglês Edward Gordon Craig foi outro verdadeiro visionário na transformação da cenografia teatral. Sua abordagem desafiou as convenções estabelecidas, promovendo uma ruptura significativa com a tradição anterior que dependia fortemente de cenários pintados. Ao introduzir desníveis, escadarias e plataformas, Craig trouxe uma nova dimensão ao espaço cênico, permitindo que a arquitetura do palco interagisse diretamente com a performance dos atores.

Essa ênfase no espaço tridimensional e na movimentação não só transformou a estética do teatro, mas também a dinâmica das apresentações. Ao alocar formas plásticas e volumes ao longo do espaço cênico, Craig não apenas criou um cenário visualmente intrigante, mas também dotou esse espaço de uma nova vida. É importante destacar que, no período em que Edward Gordon Craig desenvolveu os *screens* e propôs uma cenografia de caráter volumétrico e dinâmico, a iluminação elétrica ainda era uma inovação recente. Instaladas nos principais teatros do mundo apenas entre as décadas de 1880 e 1890, as novas tecnologias de iluminação transformaram radicalmente as condições de visibilidade nos palcos em sua maioria estruturados segundo o modelo italiano, possibilitando uma modulação cênica inédita por meio da luz.

Para Craig, o estudo da luz artificial estava integrado aos mesmos princípios que regiam todos os demais elementos da cena. No seu ponto de vista, a luz deixa de ocupar o lugar de acessório técnico ou dispositivo meramente funcional, pelo contrário, assume o posto de elemento estético estruturante, cuja utilização exige não apenas domínio técnico, mas sobretudo uma investigação sensível, uma reflexão conceitual e uma elaboração intelectual rigorosa. Dentro desta ótica, o encenador não pode se restringir ao emprego objetivo dos aparatos luminosos. Se faz necessário o desenvolvimento de um pensamento de luz, ou seja, um modo próprio de cria-la como linguagem autônoma e como elemento dramatúrgico que participa ativamente da construção do espetáculo. A iluminação, em Craig, não é apenas um procedimento técnico, mas um vetor poético que participa da construção do sentido, inscrevendo-se na dramaturgia visual. Cada espetáculo para ele demanda um processo investigativo próprio, capaz de produzir um *design* luminoso específico, ajustado às necessidades poéticas, espaciais e simbólicas de cada encenação. A luz deve nascer da obra, e não de modelos pré-estabelecidos, com a potência de transformar o ambiente, criando sombras que intensificavam a atmosfera, chegando até reforçar as emoções dos personagens. A contribuição de Craig não reside em prescrever métodos para o desenho de luz, mas na instauração de um princípio: a iluminação cênica deve manter-se em estado permanente de questionamento, experimentação e reinvenção no suporte do processo criativo. É nesse gesto de investigação permanente que a luz adquire sua potência estética tornando-se capaz de articular de maneira sensível e ativa o espaço, o corpo e a dramaturgia visual da cena. Alberto Luiz Morgado em parceria com o Professor Paulo César Balardim Borges descrevem sobre o trabalho de Craig para a Revista *Urdimento*:

> Longe da concepção cênica naturalista, a luz sob Craig aproxima-se de uma arquitetura funcional, banindo assim tudo aquilo que remetesse à ideia de ornamento, adorno. Dentro da sua proposta de uma 'Nova Cena' a luz, efetivamente, torna-se um novo elemento, um componente ativo que irá privilegiar a plasticidade, o movimento: um moto-palco abstrato, mutável, deslizante, de movimento real ou não. Craig suprimiu o palco-plano, os 'cenários-caixa' e os seus telões paisagísticos pintados. Sua estética fundada no Simbolismo almeja o que

> está além da aparência, do superficial, um lugar e estado onde se descortina a poesia da vida; a verdade não é ostensiva, reve-la-se por meio de símbolos, um locus indicativo de transcendência onde a poesia entra em movimento. Para ele, o movimento perfeito (ou gesto simbólico) criaria uma união mística com os ritmos universais da natureza, um caminho primevo onde diretamente se exprimiria alma. (MORGADO, BORGES, 2018, p.10).

A visão de Craig e Appia sobre a cenografia transcendia o mero enfeite; ambos defendiam uma integração total entre o movimento, a iluminação e a estrutura do espaço.

Essa concepção inovadora possibilitou o surgimento de um teatro mais expressivo, onde cada elemento contava uma parte da história e permitia contribuir para uma experiência multissensorial. A cena não era apenas um fundo para a ação; ela se torna um espaço vivo que passa a contribuir com o diálogo com o texto dramático e com a interpretação dos atores. Assim, foi por meio de suas contribuições que uma nova linguagem teatral começou a emergir, estabelecendo as bases para muitas das práticas contemporâneas de cenografia.

Em seu texto "Cenografia para Dança: Uma visualidade possível para as escolas de dança brasileiras", a pesquisadora Nisiane Madalozzo escreve que:

> Ainda em começos do século XX, alguns dos cenógrafos e encenadores passa a defender uma cenografia não mais essencialmente pictórica, como a praticada até então. A cenografia, agora escultural e simbólica, revela uma preocupação dos encenadores em tratar o espaço como "um jogo de volumes e de planos onde a tridimensionalidade não é mais fictícia (como na cenografia de painéis pintados, utilizada nas óperas), mas concreta, aceitando todo tipo de movimento e de composição de personagens". A luz, nesse momento histórico, é uma nova possibilidade cenográfica que complementa dramaticamente a concepção do espetáculo a partir da popularização da iluminação elétrica. Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966) são dois expoentes dessa nova forma de pensar a cenografia. Através de dispositivos mecânicos, criaram sistemas nos quais a pintura de fundo era substituída por formas escultóricas, rompendo com a estética anterior e trazendo à tona o que se confirmou, mais adiante, como a encenação do Teatro Moderno. (MADALOZZO, 2011, p. 6).



Figura 22 - Croqui de Gordon Craig para Rei Lear, de William Shakespeare - 1920
https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/for-i-king-lear-i

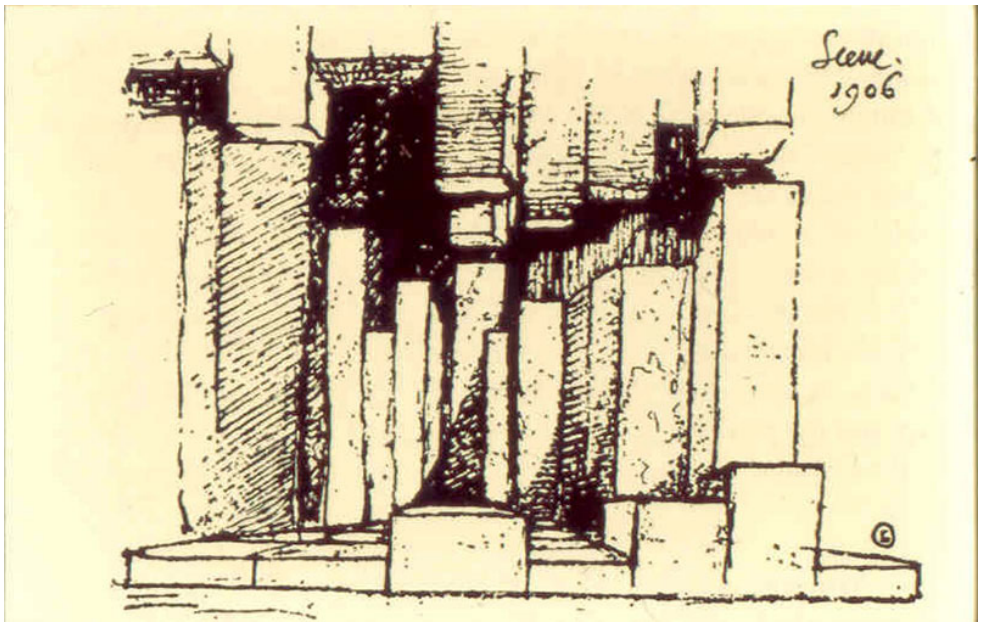


Figura 23 - Croqui de Gordon Craig para o "palco cinético - 1906
https://socks-studio.com/2014/02/15/
to-trascend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/

3.3. A colaboração entre Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze envolvendo ginástica rítmica e teatro.

Na parceria de estudos entre Émile Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia, é interessante notar como Dalcroze, através da Ginástica Rítmica, buscou desenvolver a percepção rítmica por meio do movimento, criando uma ponte entre a música e o corpo. Esse enfoque ajudou alunos com dificuldade com a compreensão rítmica por meio de experiências que agregavam ritmos interiores a uma superação, promovendo uma compreensão mais intuitiva da musicalidade corporal. Appia, por sua vez, complementou essa visão, ao introduzir a noção de espaço como um elemento teatral essencial. Seus "Espaços Rítmicos" transformaram a cena em um ambiente dinâmico que dialoga com o corpo e a luz. A utilização de escadas, volumes móveis e iluminação não apenas enriquece a experiência visual, mas também permite que o movimento se manifeste de forma fluida e expressiva. A influência de Dalcroze, figura significativa na pedagogia do movimento e da música, reforçou a crença de Appia na importância do ritmo e do movimento na criação teatral. Dalcroze é amplamente reconhecido por sua inovadora abordagem educacional conhecida como Rítmica Dalcroze, que enfatiza a conexão entre o movimento físico e o ritmo musical. Sua metodologia revolucionou a maneira como a educação musical é concebida, ao integrar a consciência corporal e o movimento rítmico para melhorar a compreensão e expressão musical.

A rítmica Dalcroze não se limitou apenas ao ensino de música; teve um impacto significativo nas artes cênicas, especialmente na dança e no teatro. Seu trabalho influenciou coreógrafos e diretores teatrais ao explorar como o movimento expressivo pode ser usado para transmitir emoção e a narrativa de maneira mais eficaz através do ritmo. Essa abordagem inesquecível de entendimento e ensino da música e do movimento tem sido aplicada em várias disciplinas artísticas, ajudando *performers* a desenvolverem uma maior sensibilidade musical e corporal. Escreve Gabriela Lírio Gurgel Monteiro:

> Em 1909, Dalcroze convida Appia a acompanhá-lo na instalação de seu instituto, em Hellerau. Em colaboração com Alexander Von Salzmann (1870- 1933) e Heinrich Tessenow (1876-1950), Appia cria o auditório da escola, o palco e o sistema iluminação. Foi o primeiro teatro na modernidade a ser criado sem o proscênio, o que resultou em um espaço cênico completamente aberto, integrando palco e plateia. Em 1912, Appia e Dalcroze trabalham na montagem de “Orpheu e Eurídice”, de Glück. Appia decide unir a experimentação da arquitetura à iluminação e projeta uma cena que, esteticamente, modifica a concepção de movimento no teatro. (MONTEIRO, 2017, p. 98).

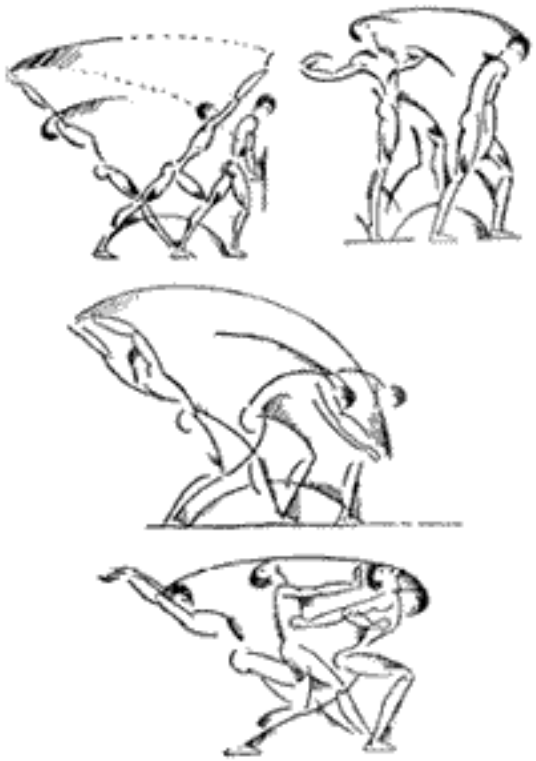


Figura 24 - Ilustração de certas fases do método currítmico de Dalcroze: a "antecipação"
https://www.caleidoscopio.art.br/pioneiros-da-dramaturgia-centrada-no-ator/

A relação entre formas, luz e espaço na cena teatral, como explorada por figuras como Jacques Dalcroze e Adolphe Appia, realmente coloca em evidência a dinâmica entre abstração e materialidade. A cenografia, quando vista sob a ótica da iluminação e do ritmo, se torna um organismo vivo que interage com o espectador e a ação cênica. A desempenhar um papel crucial, a luz não apenas ilumina, mas transforma e revela, criando uma nova linguagem que pode intensificar a experiência estética do público. Essa performatividade dos espaços, proposta por Appia, sugere que nosso entendimento do cenário vai além de uma simples estrutura física; é um espaço onde formas e luz dançam em sincronia, evocando emoções e reflexões. Além disso, a atualização contínua desses conceitos na contemporaneidade é essencial. Ao adaptar e reorganizar as práticas cenográficas, os artistas são capazes de explorar novas dimensões da experiência humana. Essa conversa entre abstração e materialidade, entre o visual e o sensorial, reforça a ideia de que o espaço cênico pode, de fato, atuar como um agente ativo na construção da narrativa, intervindo diretamente na forma como o movimento, a ação e a percepção do público se organizam, proporcionando, ao espectador, uma participação mais íntima e engajada. As inovações nesse campo, portanto, não só ressoam com a história do teatro.

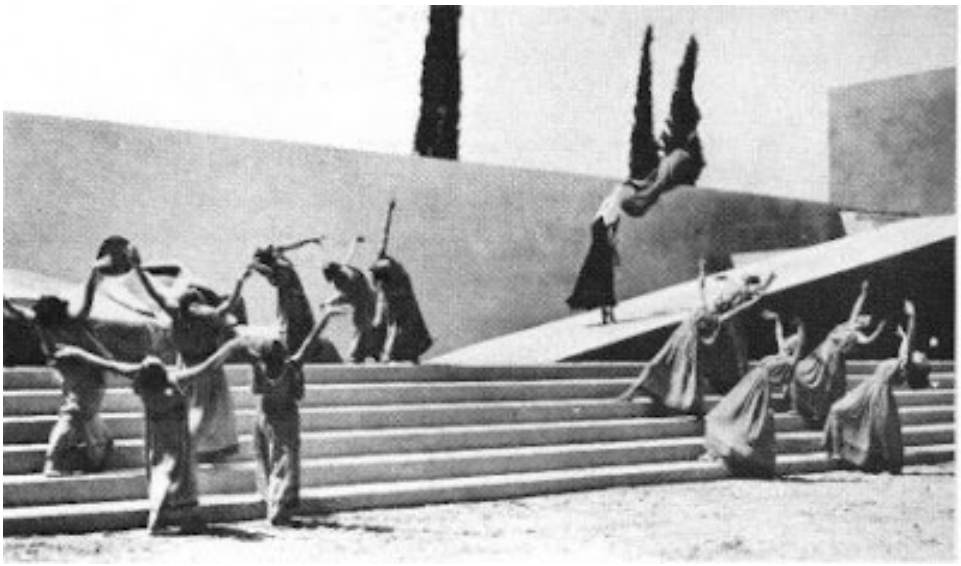


Figura 25 - Cenário de Adolphe Appia para coreografia de E.J. Dalcroze para As Traquínias (1933), com alunas de sua Escola de Euritmia
https://historiadoteatroufpel.blogspot.com/2009/07/cenario-de-adolphe-appia-para.html



Figura 26 - Espetáculo Orfeu e Eurídice - 2º Ato - cenário de Appia
Fonte: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/

Essa parceria entre cenografia e movimento se dá de forma ampla no caso também da dupla Gringo e Deborah, e é aí que reside meu interesse teórico sobre a obra de Gringo desenvolvida para e com a Cia Deborah Colker, visto que há, entre eles, uma relação que envolve troca, compartilhamento, acordo e cooperação recíprocos, a partir de uma combinação de inúmeras

conversas, em que as mudanças se dão por alinhamento de ideias comuns, ou não. A parceria entre Gringo Cardia e Deborah Colker exemplifica uma colaboração rica onde cenografia e movimento se entrelaçam de forma dinâmica e fluida. Essa relação vai além de uma mera combinação estética; trata-se de uma co-criação onde ambos os artistas impactam o trabalho um do outro de forma intensa. As conversas contínuas e a constante articulação de ideias ajudam a criar cenários que não apenas complementam, mas também desafiam e dão novas direções ao movimento coreográfico.

Na prática, essa fusão se manifesta no design de elementos cenográficos que não são apenas visualmente impactantes, mas também funcionais de forma colaborativa para as coreografias. Esses elementos são criados com a intenção de servirem como plataformas dinâmicas para os bailarinos, permitindo múltiplas possibilidades de interação e manipulação. A escolha de materiais e a construção desses objetos são cuidadosamente pensados para manter a integridade artística e a harmonia com o movimento.

Portanto, essa parceria no meu ponto de vista, não só amplia o escopo das possibilidades artísticas, mas também enriquece a experiência do público e dos próprios artistas envolvidos, oferecendo um espetáculo onde movimento e cenário são partes de um todo coeso e em constante diálogo criativo.

A cenografia é composta por elementos e ou objetos de cena, que são especificamente desenhados e, em seguida, desenvolvidos para uma utilização com amplas possibilidades de escolhas de formas de uso e da manipulação no espaço. A ideia é manter uma autonomia artística das linguagens que preserve uma sintonia, tanto na escolha dos materiais como na confecção do cenário e seus elementos de cena e como isso pode gerar um enriquecimento diverso para o desenvolvimento da criação cenográfica com o objetivo de atender sempre e estimular os movimentos.

3.4. Bailarinos e coreógrafos que estruturaram seus trabalhos agregando elementos externos

A evolução da cenografia refletiu mudanças nas percepções estéticas e funcionais na dramaturgia ao longo do tempo. Enquanto, em alguns momentos históricos, a cenografia era vista apenas como um acessório decorativo, a compreensão contemporânea da sua função ampliou-se significativamente. Hoje, a cenografia não só complementa a narrativa, mas também se torna uma extensão da própria trama, podendo até ajudar a moldar a experiência emocional do público. O *design* de cena estrutural, conforme mencionado, é um conceito inovador que destaca a importância da cenografia como um elemento essencial e dramático.

Isadora Duncan foi uma figura seminal na história da dança, reconhecida por sua abordagem inovadora que desafiava as normas estabelecidas da época. Sua filosofia de que a dança deveria ser uma expressão genuína das emoções humanas, em vez de meramente uma série de movimentos técnicos e coreográficos, revolucionou não apenas a dança, mas também a forma como ela era percebida pela sociedade. Isadora acreditava que a dança deveria se inspirar na natureza e na liberdade dos movimentos naturais do corpo, rejeitando a rigidez das técnicas de balé clássico daquela época. Ela era conhecida por sua capacidade de transformar sentimentos profundos em gestos fluidos e expressivos, permitindo que o público se conectasse emocionalmente com sua performance. Sua dança não era apenas uma apresentação física, mas uma comunicação profunda que buscava tocar as emoções do espectador. Além disso, Isadora promoveu a ideia de que a música e a dança estavam intrinsicamente ligadas, utilizando obras de compositores, como Chopin (1810-1849) e Beethoven (1770-1827), para criar uma fusão harmoniosa de som e movimento. Sua influência se estendeu a muitas gerações de dançarinos e coreógrafos que se inspiraram em sua ênfase na expressão individual e na liberdade criativa. Em suma, Isadora Duncan não apenas transformou a dança em uma forma de arte mais pessoal e emocional, mas também ajudou a abrir caminho para modernas práticas de dança, onde a expressividade e a conexão com o público permanecem centrais, um testemunho duradouro do poder da dança como um veículo para a comunicação humana e a autoexpressão.

Isadora Duncan e Marie Louise Fuller ou Loïe Fuller foram duas pioneiras que deixaram uma marca indelével na história da dança, cada uma à sua maneira. Loïe Fuller, por outro lado, focou em integrar novos elementos ao espetáculo de dança, trazendo uma inovação não só nos movimentos, mas também na cenografia e nos figurinos.





Figura 27 - Isadora DuncanFigura 28 - Isadora Duncan
Fonte: http://www.artenarede.com/isadora-a-liberdade-em-forma-de-danca/.

Conhecida por suas performances com grandes panos de seda e outros materiais que se moviam com a luz, Loïe transformou sua apresentação em um espetáculo visual fascinante. Sua utilização criativa da iluminação não apenas realçava os movimentos da dança, mas também criava atmosferas mágicas e evocativas que envolviam o público. Em *Dança e Pós-Modernidade*, Eliana Rodrigues Silva enaltece a contribuição de Loïe Fuller para as artes cênicas, reconhecendo-a como uma das precursoras na utilização da luz elétrica e dos efeitos visuais como extensões expressivas do corpo em cena. Sua abordagem experimental redefiniu a relação entre tecnologia e performance, antecipando conceitos que seriam explorados ao longo do século XX.

A Professora Eliana Rodrigues Silva, no seu livro "Dança e Pós-Modernidade", descreve sobre a relevância do trabalho de Loïe Fuller para cenografia e iluminação tanto para o teatro, quanto para a dança:

> Loïe Fuller, uma americana sem treinamento em dança, por volta de 1892, conquistou Paris apresentando-se com figurinos feitos de muitos metros de tecido, iluminados por luzes coloridas. Sua contribuição para a cenografia e iluminação foi tão importante quanto aquelas de Adolphe Appia e Gordon Craig e revolucionou definitivamente o palco para teatro e dança. (SILVA, 2005, p. 96)

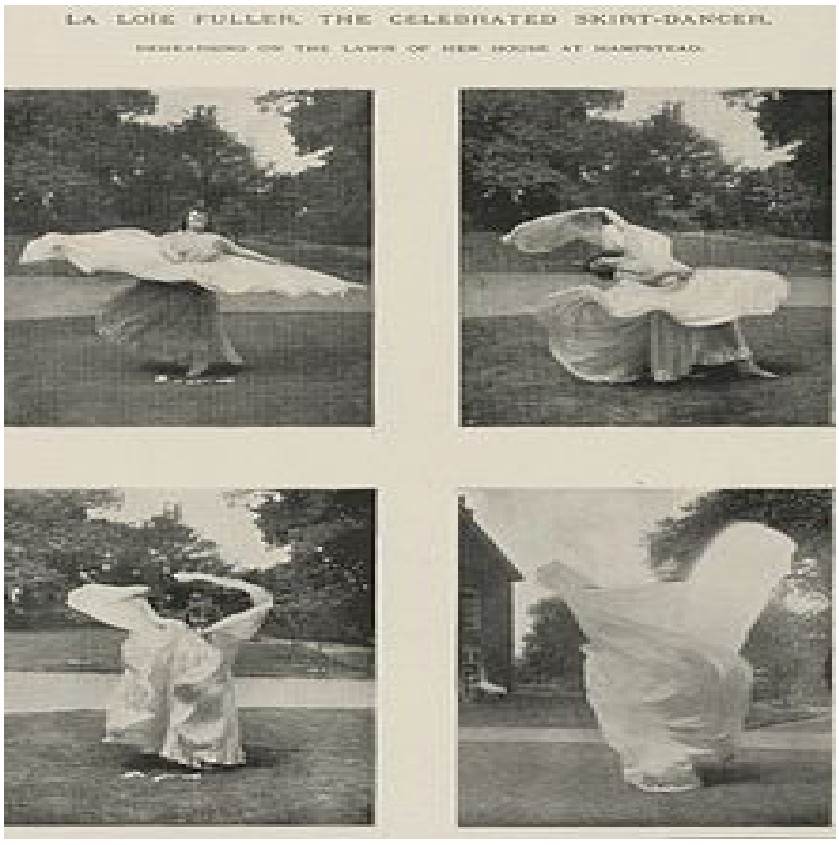


Figura 29 - Loïe Fuller - Dança Serpentina
Fonte: https://pt.frwiki.wiki/wiki/Loie_Fuller#google_vignette.

Loïe Fuller foi uma figura fundamental no desenvolvimento da dança moderna e na estética do teatro. Seu uso inovador de tecidos e luzes coloridas transformou as apresentações, criando uma experiência visual que atraía e encantava o público. Ao movimentar os longos panos de seu figurino, ela não apenas dançava, mas também manipulava a cor e a forma, permitindo que a dança se tornasse uma forma de arte visual.

Fuller também foi pioneira na incorporação da iluminação elétrica e na utilização desses efeitos de luz, que se tornaram essenciais para a dança moderna, ampliando o conceito de performance para um evento multimídia nas apresentações teatrais, o que abriu novas possibilidades criativas. Ela desafiou as convenções da dança de sua época, abrindo caminho para novas formas de expressão artística. Sua influência é visível em muitos estilos de dança contemporânea e em produções teatrais que exploram a interação entre movimento, cor e luz. Ambas as artistas, através de seus estilos distintos e inovações, não apenas redefiniram a dança, mas também influenciaram profundamente o desenvolvimento audiovisual e teatral, deixando um legado que continua a inspirar bailarinos e coreógrafos até hoje. Isadora Duncan e Loïe Fuller contribuíram de maneira decisiva para o estabelecimento das bases da dança moderna, rompendo com os padrões rígidos do balé clássico e propondo uma nova relação entre corpo, espaço e expressão. Suas experimentações com o movimento livre, a luz e o figurino inauguraram um diálogo entre a dança e as artes visuais, antecipando a integração cênica que mais tarde influenciaria profundamente a cenografia contemporânea, enfatizando a importância da expressão pessoal e da integração de diferentes elementos artísticos.

A dança moderna, emergindo como uma resposta à tradição e à formalidade do balé clássico, enfatizava a genuinidade do movimento e a expressividade do corpo. Isadora Duncan e Loïe Fuller, em suas explorações artísticas, personificaram essa nova abordagem, que buscava romper com as convenções e se concentrar na essência da dança como forma de expressão.

Ambas as artistas, ao trazerem essa ousadia e autenticidade em seus experimentos, não apenas desafiaram as normas de sua época, elas demonstraram que, mesmo sem adornos excessivos, a dança poderia ser um meio poderoso de expressão emocional e artística. A busca por espontaneidade e profundidade na movimentação inspirou gerações futuras de dançarinos e coreógrafos a continuar explorando a dança como uma forma de arte que vai muito além do que é visto à primeira vista. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro escreve no seu artigo “Loïe Fuller - Artista Precursora da Cena Expandida”:

> Criadora da famosa *Dança Serpentina*, Fuller foi considerada o grande mito da Belle Époque, ao apresentar um gênero novo de dança, no qual seu corpo desaparecia ao manipular tecidos cujas formas eram modificadas pela incidência de luz coloridas.

> Responsável por criar uma arte em movimento, muito próxima do cinema, explorou diversas técnicas que articulavam o uso de espelhos, projetores e figurinos, investindo em uma arte abstrata e poética. (MONTEIRO, 2016, p. 138)

Martha Graham (1894 - 1991) é frequentemente reconhecida como uma das figuras mais influentes da dança moderna, e sua colaboração com o escultor Isamu Noguchi (1904 - 1988) exemplifica a integração inovadora entre dança e artes visuais. Nos anos 1930, quando Graham estava moldando sua estética única, ela começou a romper com as limitações do que era considerado a "dança tradicional" e a explorar novas formas de expressão que envolviam uma profunda parceria com o espaço e os objetos cênicos.

A obra de Noguchi, que combinava elementos esculturais com fluidez e movimento, permitiu que Graham incorporasse uma nova dimensão ao seu trabalho coreográfico. Em vez de tratar a cenografia como um mero fundo para a dança, ela e Noguchi criaram uma relação dinâmica em que o espaço cênico e os elementos escultóricos se tornavam partes integrantes da experiência da performance. Isso levou a um diálogo explícito entre corpo e espaço, onde cada movimento da bailarina parecia ativar e dar vida aos objetos, enquanto as formas escultóricas também influenciavam e moldavam a dança.

Esse relacionamento simbiótico entre dança e *design* não apenas ampliou o escopo da performance, mas também destacou a capacidade da dança de interagir com outras formas de arte, criando uma obra multifacetada que não se resumia apenas ao movimento, mas também ao ambiente artístico em que esse movimento ocorria. Graham conseguiu, assim, criar uma experiência teatral mais rica e complexa, onde a cenografia não apenas suportava a dança, mas a complementava e a amplificava, tomando vida própria durante o desempenho.



Figura 30 - Marta Graham
Fonte: https://marthagraham.org/history/.

Essa abordagem não só revolucionou a maneira como a dança era percebida, mas também ajudou a estabelecer novos paradigmas para a colaboração entre artistas de diferentes disciplinas. O legado dessa parceria ainda ressoa, hoje em dia, inspirando coreógrafos e artistas visuais a explorar novas intersecções criativas e a pensar sobre como a dança e o espaço podem coexistir e se enriquecer mutuamente. Gabriela de Oliveira Gonçalves escreve, no seu trabalho de mestrado sobre Martha Graham, o seguinte:

> A década de 1930 foi rica em grandes transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, onde se buscou novas alternativas de vida, e no caso das artes novas formas de se expressar, também como resposta a todo esse movimento surgiu a técnica de Graham. Neste viés, podemos dizer que o uso de movimentos percussivos, angulares, de dinâmica intensa, correspondiam aos sentimentos de protesto, frustração e angústia vividos pela sociedade no período. Tais atribuições são enfaticamente encontradas nos depoimentos de suas dançarinas e alunas, no período entre o final da década de 1920 e início da década de 1930. Como por exemplo, Mary Marchowsky[13] (*apud* HOROSKO, 2002) lembra que os movimentos realizados por Martha eram percussivos, crus, sombrios, dramáticos, e nada decorativos, diferente de tudo o que já havia sido visto na dança até então, nos Estados Unidos. Bessie Shönberg (*apud* HOROSKO, 2002) os define como simples, fortes, precisos e percussivos. A partir deles eram criadas suas danças, configurando uma movimentação impactante para o período, cujo efeito Schönberg compara às figuras de bronze ou madeira de lei do escultor, artista gráfico e dramaturgo alemão Ernst Barlach (1870-1938), esculpidas sob uma combinação de influências góticas e cubistas. (GONÇALVES, 2016, p.73).

O coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) é, sem dúvida, uma das figuras mais inovadoras e revolucionárias da dança moderna, e sua abordagem desafia as convenções tradicionais, trazendo uma nova lógica ao movimento e à apresentação coreográfica. Ex-integrante da *Martha Graham Dance Company,* ele começou a desenvolver seu estilo único na década de 1950, levando a dança a um território inexplorado.

Cunningham acreditava que a dança deveria existir como uma forma de arte autônoma, desvinculada de narrativas ou representações literais. Ele buscou a desordem intencional como um meio de libertar a coreografia das expectativas do público e dos preconceitos sobre o que a dança "deveria" ser.

Essa explanação resultou em composições coreográficas que eram independentes em sua essência, enfatizando cada movimento como um evento momentâneo e singular, em vez de

13 MARIE Marchowsky (1916–1997) foi uma influente dançarina e coreógrafa americana de dança moderna, conhecida por ter sido uma das alunas mais jovens a treinar com a pioneira Martha Graham. Nascida no Bronx, Nova York, Marchowsky dançou com a Martha Graham Dance Company de 1934 a 1940 em obras como Primitive Mysteries e Celebrations. Mais tarde, estabeleceu a sua própria companhia, a Marie Marchowsky Dance Theatre Company, e foi diretora de dança no Caltech, sendo celebrada pela sua técnica, dinamismo e virtuosismo como solista. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. San Francisco: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Marchowsky. Acesso em: 05 fev. 2024.

um passo em direção a uma narrativa ou uma finalidade específica. O trabalho de Cunningham com a aleatoriedade e a indeterminação, frequentemente utilizando ele mesmo a técnica de "chance", foi fundamental para sua proposta. Ele utilizava diversos métodos, desde a disposição dos bailarinos até a estrutura da coreografia que introduziam um elemento de surpresa e frescor a cada apresentação.

Esse conceito não apenas reinventou a própria dança, mas também desafiou a percepção do público sobre o que é a dança e como deve ser vivenciada. Eliana Rodrigues Silva escreve sobre Martha Graham e Cunningham em seu livro “Dança e a pós-modernidade”:

> Ao contrário da expressividade exacerbada das produções de Martha Graham, seus intérpretes enfatizavam o movimento por si próprio, sem expressões faciais ou gestos codificados. Sua movimentação caracterizava-se pela fluidez e agilidade, mas ao mesmo tempo pela precisão e definição clara de formas. Cunningham, no entanto, continuava a ser o centro das atenções, não só pelo seu produto artístico, mas também pelos processos criativos que usava. (SILVA, 2005, p.107-108).



Figura 31 - Merce Cunningham
Fonte: https://danceeaprenda.blogspot.com/2011/05/danca-moderna-merce-cunningham.html.

Ademais, Cunningham também enfatizou a inovação na cenografia e no uso da música, colaborando com artistas como John Cage (1912-1992), que também compartilhava de um espírito experimental. Juntos, eles exploraram a ideia de que a música e o movimento poderiam coexistir em um espaço não hierárquico, onde um não dominava o outro, mas sim ofereciam experiências múltiplas e simultâneas. Com suas práticas e ideias, Merce Cunningham não apenas transformou o mundo da dança, mas também influenciou aspectos das artes visuais e

da performance contemporânea. Sua visão monumental abriu caminhos para a experimentação e a liberdade criativa, solidificando sua posição como um dos grandes inovadores da dança do século XX. Merce Cunningham, em suas proposições coreográficas, realmente expandiu as possibilidades do espaço cênico, desafiando a ideia do palco italiano como a única forma válida de apresentação. Ele introduziu a noção de que qualquer espaço poderia ser utilizado para a dança, permitindo que performances ocorressem em diversos contextos, desde teatros formais a ambientes não convencionais, como galerias de arte, espaços ao ar livre e até locais comunitários. Essa abordagem não se limitava apenas à flexibilidade do local, mas também à interação do corpo com o espaço e os objetos ao seu redor. Cunningham via o ambiente como um elemento dinâmico que influenciava a experiência da dança. A inclusão de diferentes tipos de espaços cênicos enriqueceu a linguagem da dança, permitindo que coreografias fossem montadas de maneira a interagir com a arquitetura e o ambiente existente, levando a uma relação mais complexa e multiforme entre dançarinos e o local da apresentação. Esse rompimento com a tradição do palco italiano, ajudou a democratizar a dança, tornando-a acessível a novas audiências e em novos contextos, ao mesmo tempo que incentivava a experimentação e a inovação. O palco italiano, foi desenvolvido a partir dos princípios da perspectiva renascentista e tornou-se o modelo dominante dos teatros europeus entre os séculos XVII e XIX. Sua arquitetura fixa, com bastidores laterais, rotundas e varas de cenografia, favorecia a criação de cenários bidimensionais e simétricos, reforçando a ideia de uma cena "pintada", concebida como prolongamento da pintura de perspectiva. Essa configuração institui uma perspectiva frontal e hierarquizada, privilegiando a ilusão de profundidade e a composição pictórica da cena, em que o espectador assume o papel de observador externo.

A partir dessa mudança, Cunningha não apenas redefiniu onde a dança podia acontecer, mas também abriu um diálogo sobre como o espaço poderia moldar e ser moldado pela performance, posicionando a dança como uma forma de arte em constante evolução.

> É certo, por outro lado, que o espaço à moda italiana é o que melhor se presta à execução das concepções que prevalecem no fim do século XIX e no início do século XX. E não deixa de ser verdade que essas concepções puderam ser formuladas e desenvolvidas justamente porque existia um tal espaço. (ROUBINE, 1998, p. 82).

As transformações promovidas por coreógrafos como Merce Cunningham, bem como outros inovadores da dança moderna, tiveram um impacto profundo na forma como a coreografia é criada e percebida.

Ao romper com convenções estabelecidas sobre o que a dança poderia ser, essas inovações não apenas ampliaram os horizontes da dança, mas também desafiaram o relacionamento entre

o dançarino, o espaço e o público. O uso de diferentes ambientes cênicos e a interação com o espaço físico permitiram que os espetáculos se tornassem mais imersivos e contextuais. Ao realizar performances em locais não tradicionais, o público passou a vivenciar a dança de maneiras novas e variadas, participando ativamente da experiência em vez de apenas observar passivamente. Essa mudança provocou uma nova consciência sobre o corpo e o movimento, tanto por parte dos dançarinos quanto dos espectadores. Além do mais, o enfoque na aleatoriedade e na liberdade de expressão ofereceu ao público uma nova maneira de interpretar a dança. Ao invés de narrativas lineares ou expressões claras de emoções, os espectadores eram convidados a experimentar e encontrar seus próprios significados nas performances. Essa liberdade de interpretação ampliou a conscientização estética e emocional, desafiando a ideia de que a dança precisa seguir uma estrutura específica ou representar algo concreto. Assim, essas transformações não apenas alteraram a prática da dança em si, mas também revolucionaram a forma como a arte da dança se relaciona com a experiência humana. A pesquisadora da dança Izis Tomass, em seu artigo "A dança como crítica à representação: Merce Cunningham e a filosofia da diferença", afirma o seguinte.

> Com essa nova orientação de compor pelo acaso, de impedir uma essência unificadora e totalizante na obra, tornou-se necessário que os artistas que produziram os outros elementos, como a música e a arte visual-espacial, também usassem a forma aberta, e compusessem esses elementos independentemente uns dos outros. Sem conhecimento prévio da produção dos outros elementos, não era incomum que cada elemento da obra, a saber, dança, música e arte visual, tomasse conhecimento da forma "final" dos outros elementos somente no dia da performance (CUNNINGHAM in CELANT, 2000). Partindo desse pressuposto, aqui novamente observamos a criação de uma obra a partir de um plano de consistência onde transitam múltiplas intensidades, delineadas de um outro ataque à unidade subjetiva ou significante. Portanto, não somente o plano de consistência formado pelas energias corpos-dança ou corpos-movimentos desorganiza a organização formal e subjetiva dos outros métodos de dança. Há também outros planos de consistência atuando na constituição da obra, trazendo outras intensidades, outras energias, energias musicais e energias visual-espaciais. Assim, os elementos musicais e visuoespaciais que, em outros métodos de dança, costumam ser utilizados para remeter a uma essência unitária, aqui eles são fragmentados, desarticulados ao longo do processo, uma vez que o resultado desejado era que a obra apresentasse não uma unificação ou dissolução de um elemento no outro, mas várias intensidades diferentes em relação. (TOMASS, 2020, p. 11)

O *Triadisches Ballett* (Ballet Triádico), concebido como uma experiência de síntese entre corpo, forma e espaço, teve sua estreia em 1922, na cidade de Stuttgart na Alemanha. A obra de Oskar Schlemmer seu criador, legou às gerações posteriores um vocabulário visual e performativo inédito, no qual o corpo é pensado como forma geométrica, como maquinaria poética e como agente espacial. Oskar Schlemmer foi um artista alemão cuja

atuação abrangeu a pintura, a escultura e a cenografia. Iniciou sua formação artística em uma oficina de marchetaria em Stuttgart, onde também estudou design gráfico na Escola de Artes Aplicadas (*Kunstgewerbeschule*). Sua trajetória foi interrompida pela participação na Primeira Guerra Mundial, experiência que influenciaria posteriormente suas concepções sobre corpo e movimento.

Em janeiro de 1921, Schlemmer foi convidado para integrar a *Staatliches Bauhaus* em *Weimar*, considerada a primeira escola de *design* do mundo, foi fundada no ano de 1919, pelo arquiteto e teórico alemão Walter Gropius (1883 - 1969), então diretor da antiga Escola de Artes Aplicadas de *Weimar* (*Kunstgewerbeschule*). Seu surgimento decorreu da fusão entre a Escola de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes de *Weimar*, resultando em um espaço voltado à integração entre arte, técnica e funcionalidade, instituição na qual Schlemmer atuou como mestre até 1929.

A proposta pedagógica da *Bauhaus* visava romper com a separação tradicional entre as chamadas "belas-artes" e as "artes aplicadas", promovendo um ensino voltado à união entre criação artística e produção industrial. Nesse contexto, a escola oferecia cursos que abrangiam a integração entre esses dois campos, que configurou, um projeto pedagógico e estético de caráter interdisciplinar, no qual a *Bauhaus* ampliou seu escopo de atuação. Dessa forma, a escola transcendeu os limites da arquitetura e do *design* gráfico, incorporando o *design* têxtil e de figurinos, e estendendo-se às práticas corporais e performáticas, como a dança, a performance e o teatro. Formada por um grupo eclético de artistas, engenheiros, arquitetos, pintores, artesãos e *designers* industriais, a *Bauhaus* tornou-se um espaço de convergência das novas tendências artísticas modernas, favorecendo o diálogo entre diferentes linguagens visuais e projectuais. Entre seus docentes mais notáveis destacam-se Wassily Kandinsky (1866 - 1944) e Paul Klee (1879 - 1940), dois artistas fundamentais para a arte moderna e pioneiros do movimento abstracionista, das quais as contribuições teóricas e visuais foram determinantes para o desenvolvimento de uma nova linguagem plástica baseada na autonomia da forma, da cor e da linha e cujas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento do pensamento plástico e teórico da instituição. Mais do que uma escola de arte, a *Bauhaus* constituiu-se como um centro de produção e difusão cultural em permanente diálogo com as tendências de vanguarda da arte europeia, tais como o Neoplasticismo holandês, o Construtivismo russo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Embora frequentemente associada ao Racionalismo, a instituição manteve como fundamento pedagógico o estímulo à imaginação e à experimentação criativa. Essa postura conciliava o rigor formal e funcional característico da modernidade com uma dimensão sensível e inventiva, reafirmando a arte como um campo de integração entre pensamento técnico e expressão poética. Claudia Costa Vaz da Silva, repórter no Jornal da USP, (Caderno Vamos) descreve sobre a *Bauhaus*:

> Fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius em 25 de abril de 1919, a *Staatliches-Bauhaus* (Casa de Construção) foi uma escola de artes, design e arquitetura de vanguarda na Alemanha. Primeira escola de design do mundo, a Escola Bauhaus lançou as bases da nova arquitetura que marcaria o século 20 e que, ainda hoje, quando completa 100 anos, ecoa pelo mundo. [...] Um dos principais objetivos era unir engenheiros, arquitetos, pintores, artesãos, designers e artistas, além de produzir artesanato e tecnologia, valorizando a produção em escala industrial. Também procurou estabelecer planos para a construção de casas populares, e havia espaço ainda para publicações e exposições. (COSTA, Jornal da USP, 2019)

O *Ballet Triádico* recebe esse nome por fundamentar-se no princípio da trindade. Para Oskar Schlemmer, o número três representa a síntese e o equilíbrio entre unidade e dualidade, constituindo-se como símbolo do coletivo e da harmonia. Em sua concepção, o número um expressa o individual, o egocêntrico e o autossuficiente; o número dois representa a oposição e o conflito, uma etapa de transição; enquanto o número três configura a superação dessa tensão, instaurando um sentido de totalidade e integração entre corpo, forma e espaço. Essa lógica triádica manifesta-se também nos elementos plásticos que estruturam a obra espaço, cor e forma articulados de modo simbólico às cores primárias vermelho, azul e amarelo, que representam, respectivamente, as dimensões do calor, da profundidade e da luminosidade. Schlemmer propõe, assim, uma correspondência entre a geometria, o cromatismo e o movimento, uma síntese entre forma, espaço e corporeidade na qual o corpo do bailarino se torna o ponto de convergência entre os princípios construtivos e poéticos do pensamento modernista da *Bauhaus*. A produção artística de Oskar Schlemmer, caracteriza-se pela investigação da figura humana como elemento estrutural central, explorada dentro de uma composição rigorosa da estereometria que vem a ser o ramo da geometria dedicado ao estudo das propriedades dos sólidos tridimensionais, abrangendo aspectos como forma, proporção, estrutura e volume. Trata-se, portanto, de uma área que investiga matematicamente as relações espaciais entre corpos geométricos, possibilitando compreender suas dimensões e o modo como ocupam e se organizam no espaço. O ambiente experimental da *Bauhaus*, forneceu a Schlemmer um terreno fértil para a elaboração de uma proposta cênica que ultrapassou os limites da dança tradicional, onde ele pôde desenvolver projetos inovadores para o teatro e o balé. A técnica coreográfica adota a compressão dos movimentos como princípio técnico e expressivo, orientando-se pela busca da transmutação do corpo do bailarino.





Figura 32 - Exposição Bauhaus (Weimar, 1923) – Litografia a cores: Joost Schmidt
Figura 33 - Exposição Bauhaus (Weimar, 1923) – Litografia a cores: Wassily Kandinsky
https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Wassily-Kandinsky/705763/Exposi%C3%A7%C3%A3o-Bauhaus,-1923..html

Deste modo, a explicitação aprofundada do Ballet Triádico, obra, considerada um marco da estética modernista e da busca pela "dança metafísica", não apenas evidencia a singularidade de sua criação no seio da *Bauhaus*, com propôs uma investigação sobre a relação entre movimento, geometria e abstração, inserindo-se no contexto das vanguardas europeias do início do século XX. Desta maneira, também reconhece sua influência duradoura nos campos da cenografia, da performance e das artes do corpo, consolidando-a como referência fundamental para a compreensão das vanguardas artísticas e de seus desdobramentos contemporâneos. Oskar Schlemmer utilizou o corpo humano como meio de experimentação e expressão artística, explorando, por meio da pantomima e do balé, à lógica dos movimentos, onde tal procedimento remete à estética das marionetes em que a perfeição coordenada dos gestos reproduz a mímica em um organismo mecanizado dos objetos. No artigo *Ballet Triádico da Bauhaus: percurso de uma reconstituição*, escrito em 2007 por Ernesto G.Boccara, Agda R. Carvalho e Lucia Leão o trio nos narra a respeito de Schlemmer e seu processo:

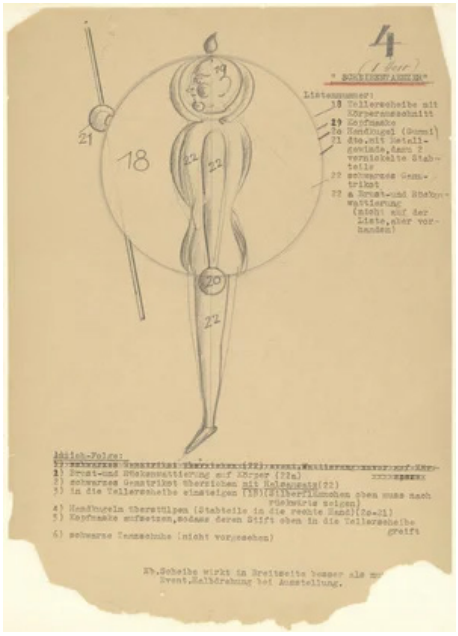
> Schlemmer misturava dança, teatro e composição pictórica oscilando pendularmente na tensão entre o Espaço e o Tempo para a construção cênica. Ao mesmo tempo em que apontou para a desmaterialização dos corpos, Schlemmer não caiu em misticismos ocultistas. A arte da cena se torna para o artista uma questão de equilíbrio matemático. O homem em cena é um homem consciente do espaço abstrato e das

coordenadas que sustentam tanto seus movimentos como a ação da sua dança. É a arte do movimento como ato mágico de criação plástica. (BOCCARA , CARVALHO, LEÃO, 2007, p.3).



Figura 34 - Desenho dos figurinos do Ballet Triádico, 1926, por Oskar Schlemmer
https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/

O figurino, para Schlemmer, assume uma abordagem subjetiva da representação do corpo, propondo sua redução a formas geométricas elementares como a esfera, o cone, o cubo, o prisma e o cilindro em substituição à organicidade natural e complexa do corpo humano. Essas formas não se impõem arbitrariamente: elas derivam do próprio repertório de movimentos realizados no espaço durante a dança, revelando a interação entre corpo, geometria e movimento. Os figurinos por sua vez, longe de funcionarem como meros adornos cênicos possuem peso e volume significativos, a rigidez dos materiais utilizados, bem como as suas formas geométricas e das máscaras que os compõem, limitam deliberadamente a liberdade de movimento dos intérpretes bailarinos. Essas estruturas, de caráter quase arquitetônico, transformam o corpo em uma espécie de construção ambulante, deslocando-se de maneira cômica, desajeitada, estranha, lúdica e, ao mesmo tempo, mecanizada, nas quais o humor e a artificialidade do gesto se evidenciam pelo espaço cênico resultando numa performance marcada entre a fusão de arte, tecnologia e corporeidade. Após sua passagem pela *Bauhaus*, Schlemmer lecionou na Academia de Wroclaw e na Academia de Berlim, até ser afastado de suas atividades docentes pelo regime nazista, que considerava sua arte “degenerada”.



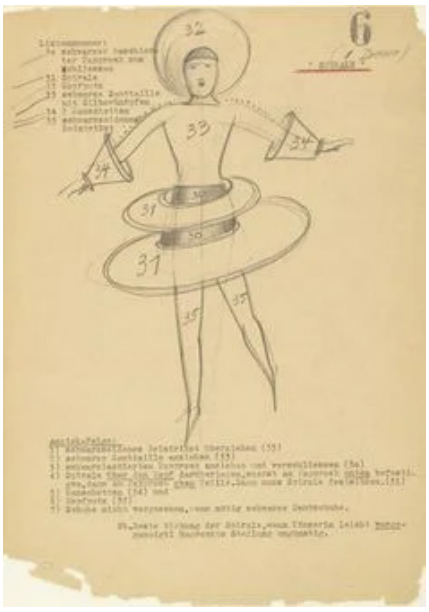


Figura 35 - Croquis dos figurinos do Ballet Triádico, por Oskar Schlemmer
https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater



Figura 36 - Fotografia referente aos croquis acima
https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater

,

> O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator. Um cenáriofigurino como o chama a figurinista Claude Lemaires. Algumas formas de dança tradicional oriental, como a dança balineza ou a Ópera de Pequim, concentram no cenáriofigurino uma riqueza que torna supérfluo qualquer caracterização do espaço cênico que permanece vazio para melhor acolher a coreografia e o canto. Pode-se notar os contrastes absolutos entre figurino e espaço: o figurino hipersignificante e codificado da Opera de Pequim ou da commedia dell'arte evoluem em espaço vazio; ou, ao contrário, o corpo nu e vazio do dançarino de Butô é captado em um ambiente normal "pleno" (paisagem ou cidade). (PAVIS, 2003, p 164,165).



Figura 37 - David Bowie vestido como Ziggy Stardust usando um figurino criado por Kansai Yamamoto que se assemelha muito a um dos figurinos do Ballet Triádico.
https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/8/16/movement-study-das-triadisches-ballett-oskar-schlemmer-and-the-bauhaus-theater

O fechamento da *Bauhaus* em 1933, imposto pelo regime nazista, marcou não apenas o fim institucional da escola, mas também a interrupção de um projeto moderno que articulava arte, técnica e sociedade. Paradoxalmente, o exílio de seus mestres e alunos resultou na ampliação global de sua influência, o Terceiro *Reich*, viu seus mestres e alunos dispersarem-se por diferentes países, contribuindo para a difusão internacional de seus ideais artísticos e pedagógicos. consolidando a *Bauhaus* como um dos movimentos mais duradouros e transformadores do século XX.

3.5. O início da trajetória de Deborah Colker no teatro: direção de movimento e o nascimento da Companhia de Dança Deborah Colker

Deborah Colker, (Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1960) é uma das figuras mais proeminentes da dança contemporânea brasileira e sua trajetória revela uma interconexão entre a dança e a música. Sua educação musical, influenciada pelo pai maestro, foi fundamental para a construção de sua identidade artística.

Deborah estudou piano, por quase dez anos, na Pró-Arte, Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciência e Letras, no Rio de Janeiro, localizada no bairro de Laranjeiras. Foi fundada em 1931 no Brasil por Theodor Heuberger[14] e teve o encerramento de suas atividades no ano de 2018. No entanto, a denominação "Pro Arte" ou "Pró-Arte", em suas variações ortográficas passou, ao longo do tempo, a ser adotada por diversas instituições independentes no Brasil. Atualmente, o termo identifica escolas, centros culturais, galerias, produtoras e até programas vinculados a universidades, sem que exista entre essas entidades qualquer relação institucional, histórica ou administrativa que se refira especificamente aos Seminários de Música Pro-Arte do Rio de Janeiro. Os Seminários de Música da Pro-Arte do Rio de Janeiro, instituídos em 1957, constituíram-se ao longo de suas cinco décadas de funcionamento como um importante polo formativo no cenário musical brasileiro. Ao longo de seus 54 anos de atividades, a instituição acolheu e formou numerosos músicos profissionais atuantes no país, abrangendo tanto a esfera da música popular quanto a da música erudita. Esse *background* musical proporcionou a Deborah uma base teórica musical essencial. Criada entre o estudo solitário do piano clássico e a empolgação coletiva do vôlei, Deborah jogou vôlei por anos no Clube Hebraica e chegou até mesmo a ser convocada para a seleção brasileira por duas vezes. A coreógrafa carioca foi iniciada na dança contemporânea nos anos 80 pela grande bailarina uruguaia Graciela Figueiroa e seu grupo Coringa. Em 1994, Colker fundou a companhia que leva seu nome. Reconhecida internacionalmente, recebeu vários prémios, incluindo um Olivier Award pelo bailado Mix, em 2001, e o Prix Benois de la Danse pela coreografia de Cão sem plumas, em 2018. Em 2009, criou *Ovo*, um novo espetáculo para o Cirque de Soleil[15]. Em 2016, Colker foi a diretora de

14 Theodor Heuberger (1898-1987), alemão de Munique, foi um pintor, empreendedor cultural e marchand brasileiro de origem alemã. Teve um papel marcante como empreendedor artístico-cultural no Brasil a partir do final da década de 20, sendo fundador da Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciências e Letras, em 1931, apoiado por diversos artistas da época, como Cândido Portinari, Lasar Segall, Cecília Meireles e Alberto Guignard. A escola deu origem aos Seminários de Música Pró-Arte por onde passaram renomados músicos e artistas brasileiros. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Theodor_Heuberger. Acesso em: 12 out. 2023.

15 O *Cirque du Soleil* é uma companhia de entretenimento circense multinacional, sediada em Montreal, Canadá, e considerada a maior do mundo. A companhia foi fundada em 1984 por Guy Laliberté e Gilles Ste-Croix, artistas de rua da cidade de Baie-Saint-Paul. Disponível em: https://www.cirquedusoleil.com/club-cirque Acesso em: 28 set. 2023.

movimento da cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos do Rio, coordenando mais de 3.000 pessoas numa extravagância de dança em toda a cidade. Desde a década de 1990, Deborah se destaca por criar obras que ultrapassam os limites tradicionais da dança. Ela é reconhecida por sua capacidade de combinar diferentes formas de arte, como teatro, circo e elementos visuais, resultando em performances multifacetadas que cativam o público. A linguagem corporal que ela desenvolve é marcada pela dinâmica e expressividade, refletindo a musicalidade presente em sua formação. Além disso, sua proposta inovadora em cenografia e trilha sonora acrescenta uma camada extra às suas obras.

A cenografia, interativa e dinâmica, transforma o espaço de apresentação em um ambiente vivo, onde os bailarinos interagem de maneira orgânica com os elementos que a compõem. Esse diálogo entre o corpo e o espaço é uma característica distintiva do trabalho de Deborah Colker. Seus espetáculos são exemplos claros de como ela consegue criar experiências visuais e sensoriais. Deborah não só contribuiu para a evolução da dança no Brasil, mas também se tornou uma referência no cenário internacional, reconhecida por sua originalidade e ousadia artística.

As diferentes vertentes de dança, são um reflexo da evolução cultural e das mudanças sociais ao longo do tempo. A dança clássica, também conhecida como *ballet*, constitui uma forma de expressão artística caracterizada por um conjunto rigoroso de técnicas e movimentos codificados. O termo *ballet* designa, simultaneamente, a forma de dança e a composição musical concebida para ser interpretada por meio do movimento. Originada durante o Renascimento, a dança clássica desenvolveu-se no contexto das cortes europeias, onde casamentos e cerimônias aristocráticas eram frequentemente acompanhados por apresentações de bailarinos que exibiam destreza e elegância. Ao longo do tempo, essas práticas foram se aperfeiçoando, transformando-se em um sistema técnico refinado que uniu arte, disciplina e representação simbólica do corpo. A execução do ballet exige elevada concentração, precisão e controle corporal por parte do intérprete. Cada gesto é cuidadosamente coordenado, buscando transmitir leveza e harmonia, ainda que sustentado por intenso esforço físico. O treinamento rigoroso é fundamental, uma vez que as formas e posturas do ballet demandam grande flexibilidade, força e consciência do próprio corpo. Assim, a dança clássica consolidou-se como uma das mais sofisticadas manifestações artísticas ocidentais, na qual a técnica e a estética se entrelaçam para produzir a ilusão de leveza e a superação aparente dos limites impostos pela gravidade e pela natureza. O vestuário desempenha um papel essencial na dança clássica, pois contribui tanto para a estética da cena quanto para a execução técnica dos movimentos.

Gabriela Cezarino e a Professora Eline Porto escrevem o artigo: *O Corpo no Ballet Clássico: As Vozes dos Bailarinos* para a Revista do Centro de Pesquisas Avançadas em Qualidade de Vida:

> O ballet clássico possui muitas particularidades e entre elas está a tradição, onde padrões estabelecidos durante sua construção histórica foram herdados e assumidos com poucas alterações. Essa herança está presente no processo de aprendizagem com a reprodução de passos e movimentos, na busca pela perfeição técnica e estética, na disciplina, na obediência e na impossibilidade de alteração. Isto deixa claro que buscar modificações nessa modalidade descaracterizaria o ballet como clássico. (CEZARIO, PORTO, Revista CPAQV, 2017, p.08)

Os bailarinos utilizam trajes ajustados ao corpo, como *collants* e malhas, que permitem a visualização precisa das linhas corporais e das posturas, facilitando a apreciação da técnica e da forma. Desde 1832, O figurino era composto também por uma saia leve e alongada até quase o tornozelo, o tutu a saia utilizada pelas bailarinas, consolidou-se não apenas como peça funcional, mas também como símbolo estético do ballet clássico, concebido para acentuar a leveza e a ilusão de suspensão da bailarina. O figurino, ao permitir a plena visibilidade dos movimentos e a percepção da destreza técnica, reforça o ideal de transcendência do corpo e a imagem da dançarina que parece flutuar, desafiando a gravidade sobre o palco. Ao longo dos anos o tutu que tem vários nomes diferentes de acordo com suas características específicas: bandeja, prato, panqueca, sino, clássico, balanchine, romântico e o tutu de ensaio. Ao longo dos anos sofreu vários ajustes, já esteve na altura do tornozelo, depois foi subindo até os joelhos e se aproximando dos quadris. As sapatilhas de dança dotadas de sola flexível e, no caso das bailarinas, reforçadas com pontas rígidas possibilitam a sustentação do peso do corpo sobre a extremidade dos pés, criando a ilusão de leveza e suspensão. Esse elemento técnico, aliado à precisão dos gestos e à harmonia do movimento, reforça a dimensão estética do ballet e o ideal de superação dos limites naturais do corpo.

A expressão dança moderna refere-se ao conjunto de escolas, técnicas e movimentos que emergiram na história da dança a partir do início do século XX, caracterizando um rompimento com os padrões formais e idealizados do ballet clássico. Seus pioneiros buscaram novas formas de expressão que refletissem experiências pessoais, emoções e realidades sociais, valorizando a autenticidade do gesto e a subjetividade do intérprete. A dança moderna surgiu, portanto, como uma reação à rigidez técnica e à previsibilidade das apresentações coreográficas tradicionais. Coreógrafos e bailarinos passaram a rejeitar a verticalidade e a leveza artificiais do ballet, explorando em contrapartida a gravidade, o peso do corpo e o contato direto com o solo. Entre os principais elementos dessa nova linguagem, destacam-se o uso de movimentos livres e orgânicos, as contrações e torções corporais, o desencaixe das articulações e a dança descalça práticas que simbolizam a libertação do corpo e a ruptura com convenções cênicas

anteriores. Apesar de sua liberdade expressiva, a dança moderna desenvolveu técnicas próprias e sistematizadas, que preservam rigor e precisão. Seu objetivo não é apenas estético, mas também existencial: traduzir o senso de realidade interior e exterior do indivíduo, promovendo uma arte que reflita o ser humano em sua totalidade física, emocional e espiritual.

Como narram as Professoras Juliana Carvalho Franco da Silveira e Julia Ziviani Vitiello no artigo "Repensando a Dança Contemporânea: aproximações com a dança moderna e a educação somática" para o Periódico O Percevejo:

> A dança moderna surgiu como uma forma de reação contra essa maneira de criar e dançar e foi também uma reação contra a mecanização do corpo e da vida. Foi uma busca de libertação e de reconexão do homem com sua própria experiência corporal. Sendo assim, no âmbito da dança moderna, ao contrário do balé que buscava a homogeinização dos corpos, cada criador viu-se livre para imaginar e inventar danças, produzindo algo diferente, novo. As referências corporaismudaram e se afastaram do modelo balético, o que trouxe outras possibilidades para a dança. Os bailarinos modernos criavam a partir de seus próprios corpos ou da exploração e criação de movimentos. Dessa forma, propostas inovadoras puderam aflorar. (SILVEIRA; VITIELLO, 2-15, p.32)

A dança contemporânea surge na década de 1960, nos Estados Unidos, como um desdobramento e, ao mesmo tempo, uma ruptura em relação à dança moderna. Diferentemente de seus predecessores, os criadores contemporâneos não buscaram a consolidação de uma técnica específica, mas sim a valorização da pluralidade de linguagens e da experimentação corporal. Trata-se de uma prática que rejeita normas fixas de movimento, figurino, música ou espaço cênico. A técnica, aqui, é compreendida como um processo em constante transformação, voltado à investigação do corpo em sua singularidade e à criação de novas possibilidades de expressão. A dança contemporânea introduz, assim, uma nova concepção de corporalidade, baseada na diversidade e na multiplicidade de referências culturais. Não há um modelo de corpo ideal, mas sim um corpo híbrido, permeado por diferentes experiências, contextos e sensibilidades. Mais do que a execução de formas ou passos preestabelecidos, a dança contemporânea privilegia a transmissão de ideias, afetos e conceitos, transformando o movimento em discurso e o corpo em meio de reflexão estética e social.

Rosa Cristina Primo Gadelha escreve na sua tese "Corpografias em Dança Contemporânea":

> A dança contemporânea se constitui de práticas corporais aprendidas como sendo "os movimentos" de estilo contemporâneo. Já na "barra contemporânea", que consiste numa seqüência de exercícios progressivos na solicitação do corpo a fim de aquecer os músculos e as articulações, desenvolvendo a agilidade e o deslocamento de diferentes volumes do corpo, o movimento encontra-se, em detalhe, complexo e vaporoso. A

> dança contemporânea se nutre, de uma parte, de uma pluralidade de gestuais, como na dança clássica, mas também de movimentos das danças ritualísticas, de gestos cotidianos, das artes marciais. De outra parte, cada coreógrafo, sendo de uma certa maneira criador de seu próprio trabalho corporal, enriquece a dança contemporânea com a produção contínua de novos gestuais. (GADELHA, 2010, p.32)

As coreografias de Deborah Colker são marcadas por uma exploração de temas universais e humanos. Ela tem a habilidade de capturar e expressar emoções complexas através do movimento, interligando dança e narrativa. Onde a relação entre o corpo e o espaço é um aspecto centro de seu trabalho, onde os bailarinos se tornam não apenas intérpretes, mas também agentes de um ambiente que se transforma durante a performance. A direção artística de Deborah vai além de suas criações coreográficas; ela tem sido fundamental na formação de um novo olhar sobre a dança no Brasil, promovendo um diálogo constante entre diferentes formas de arte e ampliando os horizontes da dança contemporânea. Esse compromisso com a inovação e a excelência artística lhe rendeu uma série de prêmios e reconhecimentos nacionais e internacionais, consolidando sua posição como uma das grandes referências da dança na atualidade. As performances de Deborah, não apenas emocionam, mas também provocam reflexões sobre a condição humana, a conexão entre os indivíduos e também o espaço que habitam.

A sua trajetória é rica e variada, refletindo sua personalidade inquieta e a diversidade de seus gostos plurais. No vôlei, ela jogou pela Sociedade Hebraica, apesar da sua pouca altura, um pouco mais de um metro e meio, mas sua formação musical no piano clássico contribuiu para moldar não apenas sua disciplina, mas também sua percepção sobre a arte e a colaboração em grupo.

Essa combinação de experiências em esportes coletivos e no universo solitário da música estruturou uma base sólida para sua futura carreira na dança. A decisão de deixar os estudos em psicologia para se dedicar à dança foi um marco significativo em sua vida, evidenciou seu desejo de explorar novas expressões artísticas.

O encontro com Graciela Figueroa e a entrada no Grupo Coringa foram cruciais para seu desenvolvimento, proporcionando-lhe a oportunidade de aprofundar suas habilidades e expandir sua visão sobre a dança contemporânea. As referências artísticas que Deborah carrega em sua formação, como Cartola (1908-1980), Michael Jackson (1958-2009), Pablo Picasso (1881-1973) e Fred Astaire (1889-1987), revelam sua capacidade de interligar diferentes formas de arte e cultura. Sua admiração por coreógrafas como Twyla Tharp e Pina Bausch (1940- 2009), bem como seus ícones da dança clássica, Rudolf Nureyev (1938-1993) e Márcia Haydée demonstra seu interesse em um espectro amplo de estilos e abordagens, que influenciam diretamente suas criações.

A estreia de Deborah Colker como preparadora corporal no teatro, em 1984, ocorreu a convite de Dina Sfat e sob direção de Domingos de Oliveira, no espetáculo *A irresistível aventura*, composto por peças curtas de Federico García Lorca (1898-1936), Artur Azevedo (1855-1908), Tennessee Williams (1911-1983) e Anton Tchekhov (1860-1904). Esse momento inaugural constitui um marco decisivo em seu trânsito por distintas expressões artísticas, evidenciando sua capacidade de articular dança, movimento e linguagem teatral em um mesmo horizonte criativo. Essa experiência não apenas a integrou de maneira significativa ao cenário teatral da época, como também estabeleceu os fundamentos para o desenvolvimento de sua sequente atuação como diretora de movimento e, posteriormente, como coreógrafa. Trata-se, portanto, de um ponto de inflexão em sua trajetória, no qual se delineiam os princípios interdisciplinares que caracterizam sua estética: a corporeidade como eixo dramatúrgico, a articulação entre gesto e cena e a elaboração de um pensamento cênico fundado na força expressiva do movimento.

Deborah Colker é minha contemporânea, enquanto ela ia trilhando sua trajetória no campo da dança, eu ia desenvolvendo meu caminho no universo da cenografia. No ano de 1989, eu a conheci, durante os ensaios do espetáculo infantil *Lili, Uma História de Circo,* dirigido por Isabella Secchin. Eu assinava a cenografia, em parceria com a *designer* Paula Joory (1962 - 2017), e Deborah, em parceria com Geraldim Miranda, integrante da Intrépida Trupe, assinavam juntos a direção de movimento do espetáculo. Depois trabalhamos juntas na Intrépida Trupe e mais adiante, novamente e desta vez, já em sua própria Cia. de dança, nos espetáculos *Vulcão* que marca a estreia da sua Cia. e em 2014 trabalhei no espetáculo *Belle*.

Em 1990, Deborah assina a orientação corporal do espetáculo *Escola de Bufões,* sob a direção de Moacyr Góes[16], que ocupava o Espaço III do Teatro Villa-Lobos, chamada Sala Arnaldo Niskier. Vale ressaltar o trabalho de orientação corporal de Deborah e todo o atravessamento que se estabelece entre o trabalho dela e o cenário de Hélio Eichbauer (1941 - 2018). Uma cenografia favorável em *Escola de Bufões* bem concebida e utilizada; cheio de alçapões, desníveis e escadas.

16 1 Moacyr de Góes Filho (Natal, Rio Grande do Norte, 1959). Diretor. Funda a Companhia de Encenação Teatral (CET) que, nos anos 1980, se dedica à pesquisa teórica e ao treinamento corporal. Elabora sua linguagem com inventividade plástica e construção preciosista. ... Em 1988, funda a Companhia de Encenação Teatral que, funcionando em uma sala inaugurada nos fundos do Teatro Villa-Lobos, permite atividades intensivas de pesquisa e ensaios. O Espaço III é inaugurado com Baal, de Bertolt Brecht, em uma encenação que, com ênfase na utilização plástica dos grupos e na expressão física dos atores, se distribui, com ação simultânea e ininterrupta, por quatro palcos que circundam a plateia. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349661/moacyr-goes. Acesso em: 07 out. 2

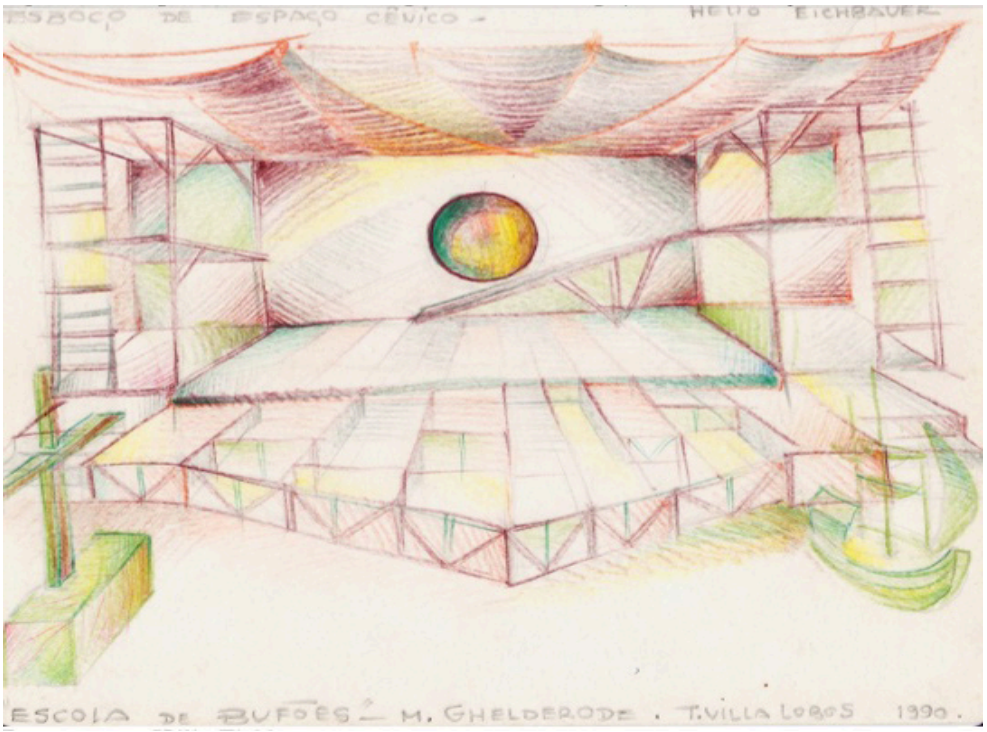


Figura 38 - Croqui de Hélio Eichbauer para o cenário do espetáculo Escola de Bufões (1990)
Fonte: Acervo Hélio Eichbauer.

Essa concepção do cenário permitiu inúmeras possibilidades de uso para que os atores surgissem em cena de forma inesperada, por lugares inusitados, tornando a cenografia um terreno fértil para que Deborah pudesse alçar seus voos, e já antecipava uma característica que, posteriormente, iria permear todo o trabalho da coreógrafa junto com Gringo Cardia e viria a se tornar uma das marcas centrais da futura Companhia de Dança Deborah Colker: o diálogo vigoroso e estruturante entre cenografia e movimento. No texto "Design Cenográfico: um olhar do design para a cenografia em balé de repertório", Débora de Oliveira Samarino, Giselle Hissa Safar e Yuri Simon da Silveira afirmam o seguinte:

> O cenário cria o ambiente físico da ação da peça, por isso, os objetivos da produção do design cenográfico são o lugar e a localidade. Isso é determinante para a movimentação dos atores, por isso se deve conceber um layout do cenário que dará noção para a ação a ocupar e garantirá que a primeira impressão da plateia ao ver o projeto final coincida com o estilo do desempenho. Também ocorre essa interação do espaço físico na dança de forma bem evidente, pois os elementos clássicos da cenografia se fundamentam na manutenção do espaço central para a livre movimentação dos bailarinos, na utilização de planos de fundo, painéis de composição ambiental, iluminação, dando, assim, perspectiva que cria a ilusão de amplitude ao público. As produções que envolvem uma base com lugar, localidade, tempo e período apresentam força e dão base sólida para a materialização destes elementos projetados pelo designer cenográfico. O uso de objetos fiéis ao contexto

> apresentado é mais uma ferramenta para a geração do sentido proposto na peça. Quando algum destes elementos não se faz presente no roteiro da produção, se faz necessário que a equipe de designers envolvidos chegue a um consenso de como inserir, ou não, tais elementos. (SAMARINO, SAFAR, SILVEIRA, 2016, p. 3649)

Ulysses Cruz[17], como diretor e encenador teatral, desempenhou um papel de importância significativa na trajetória de Deborah Colker, marcando um ponto de virada relevante em sua carreira artística. Ao convidá-la para atuar como diretora de movimento na montagem do espetáculo *Desejo*, de Eugene O'Neill (1888 - 1953), em 1993, Ulysses não apenas reconheceu a singularidade de sua abordagem coreográfica, mas também consolidou sua relevância dentro do contexto cênico. Essa designação específica sublinha a importância do movimento visto por ele como um elemento fundamental na narrativa teatral. Nesse mesmo período, Deborah expandiu seus horizontes ao trabalhar em projetos diversificados, como a concepção dos movimentos dos cachorros-bonecos na TV Colosso, um programa de destaque na televisão infantil brasileira transmitido pela TV Globo.

Essa experiência acabou demonstrando a interseção dela entre diferentes mídias. Além disso, também ocorre a atuação de Deborah no cenário musical, colaborando com artistas renomados como Fernanda Abreu, Fausto Fawcet e bandas como Kid Abelha, que evidenciou sua versatilidade e capacidade de transitar entre sortidas formas artísticas. Ao trabalhar com o Corpo de Baile de São Paulo e com o grupo Olodum[18], ela não apenas contribuiu para a coreografia, mas também promoveu a fusão de estilos e ritmos. Esse conjunto de experiências, engrandeceu muito sua trajetória. Aldo Luiz Valentim escreve sobre Deborah:

> "Trabalhadora": essa seria a palavra que resumiria o estilo de Deborah Colker. Seu jeito franzino e falante, com ar decidido, cativa a todos, mas em dias de trabalho Deborah é um vulcão em plena atividade. Levanta cedo e pelas 10h comanda os ensaios com os bailarinos. Observada durante a turnê de sua Companhia em NY, em setembro de 2009, Deborah às 8h já estava de pé, tomava café no hotel junto com os bailarinos, de lá mesmo analisava as matérias jornalísticas, críticas, e organizava a agenda do dia, que envolvia entrevistas, aulas específicas, ensaios técnicos e ensaios corridos. Durante os ensaios, sua atenção era extremamente concentrada em observar cada milímetro de movimento dos bailarinos sobre o palco, anotando tudo para

17 Ulysses Cruz (São Paulo, São Paulo, 1952). Diretor. Encenador que desponta nos anos 80, marcado pela forte visualidade que imprime às realizações, partindo, preponderantemente, de adaptações de obras literárias para a cena.Suas primeiras montagens são na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde monta *O Coronel dos Coronéis*, de Maurício Segall, em 1981, e o musical *Lola Moreno*, de Bráulio Pedroso, Geraldo Carneiro e John Neschling, em 1982. In: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/21651-ulysses-cruz. Acesso; 14 jun. 2024.

18 A cultura percussiva do Olodum (Instituição sem fins lucrativos e de utilidade pública, fundada em 25 de Abril de 1979), agrega expressões de vida e tradições, cultivando um senso de continuidade dos valores socioculturais africanos. Ao mesmo tempo, transmite conhecimento e gera um sentimento de identidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e singularidade humana. Disponível em: https://olodum.com.br/# Acesso em: 15 mai. 2024.

> depois fazer os apontamentos e observar outro ensaio com as correções já propostas pelo elenco. Após a finalização do espetáculo, comparecia sempre nos camarins para recepcionar o público, fãs, imprensa e convidados. (VALENTIM, 2011, p.86)

Deborah Colker tem uma trajetória potente no que concerne a um dos maiores espetáculos de massa do planeta, o carnaval brasileiro. Em 1996, ela debutou como coreógrafa da comissão de frente da Estação Primeira de Mangueira, apresentando o enredo *Os Tambores da Mangueira na Terra da Encantaria,* sob a direção do carnavalesco Oswaldo Jardim. Essa experiência marcou o início de sua colaboração com as escolas de samba. Em 2004, ela retornou ao cenário carnavalesco ao assinar a coreografia da comissão de frente da Unidos do Viradouro com o enredo *Pediu Pra Parar, Parou! Com a Viradouro eu vou ...pro Círio de Nazaré*, sob o carnaval de Mauro Quintaes.

Sua atuação na Imperatriz Leopoldinense solidificou ainda mais sua posição, onde atuou como coreógrafa em 2014 e 2016, contribuindo com os enredos *O Reino do Galinho de Ouro na Corte da Imperatriz* e *É o Amor que Mexe com Minha Cabeça e me Deixa Assim ... do Sonho de Um Caipira Nascem os Filhos do Brasil*, respectivamente. O seu trabalho também tem seu destaque no carnaval, pela sua capacidade de dialogar com elementos da cultura popular brasileira, dentro de uma narrativa cercada de símbolos como é o carnaval.

O seu primeiro projeto formal no universo da dança contemporânea foi em 1993, apresentando, no 2º Panorama de Dança Contemporânea, um dos seus experimentos, denominado *Deborah Colker: um trabalho inacabado.* O trabalho foi visto pela produtora Monique Gardemberg1918, reconhecida pela criação do *Free Jazz* Festival e do *Carlton Dance*, desenvolvido na sua produtora Dueto em parceria com sua irmã Sylvia Gardemberg (1960-1998). Monique sugeriu à Deborah a criação de uma proposta coreográfica, com um vídeo roteirizado para a edição do *Carlton Dance* em 1994. Em outubro de 1993, chegou a confirmação e, assim, ela iniciou a seleção dos bailarinos, montou a companhia, iniciou os ensaios e conseguiu um patrocínio da loja de roupas Forum.

Somado a esse evento, a pressão e o incentivo de amigos e colegas para que Deborah desenvolvesse um trabalho autoral foram determinantes na sua trajetória. O reconhecimento e a valorização de sua visão artística a motivaram a formalizar sua companhia de dança, a Cia de Dança Deborah Colker. Este empreendimento representa não apenas uma continuidade de seu labor criativo, mas também um espaço onde os princípios de disciplina, harmonia e coletividade se entrelaçam, já que o processo criativo de Deborah é influenciado pela intersecção de diversas

19 Monique Gardenberg (Salvador, Bahia, 1958). Produtora cultural, diretora teatral, cineasta. Ao longo da carreira profissional, destaca-se pelo trânsito criativo entre diferentes linguagens artísticas, como a música, o teatro e o cinema. Nessas áreas, concebe, produz e invariavelmente dirige eventos musicais históricos, montagens teatrais de sucesso de público e crítica e filmes de grande apelo popular. Acesso em: 05 jan. 2024.

linguagens, frutos de sua experiência prévia em que ela mescla dança, música e esporte, o que lhe confere um diferencial cênico. Essa amalgamação não apenas enriquece suas coreografias, mas também reflete uma concepção de movimento que valoriza o vigor físico dos bailarinos e a expressividade das performances. A formação da companhia, emergiu de um cotidiano colaborativo, de um processo de trabalho contínuo, a busca de uma excelência artística e a reafirmação do seu compromisso com a experimentação.

Como na maioria das iniciativas em produção cultural no Brasil, entretanto, não faltou surpresa no meio do caminho: o *Carlton Dance* foi cancelado pelo seu patrocinador, a Souza Cruz. A notícia abalou as expectativas de Deborah Colker, inclusive fez a empresa Fórum repensar o patrocínio acertado. Para a grife, o que interessava, prioritariamente, era patrocinar somente se a estreia da Companhia fosse no *Carlton Dance*, devido as apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Deborah recebeu uma indenização simbólica referente ao cancelamento do *Carlton Dance*, mas foi o suficiente para manter os pagamentos da equipe por aproximadamente dois meses, o que possibilitou que ela continuasse ensaiando. A batalha de Deborah não foi em vão: após oito meses de ensaios e de intensa dedicação de todos os envolvidos, essa adversidade levou a uma nova e empolgante oportunidade: surgiu o projeto *Globo em Movimento* e nele, o convite para abrir o espetáculo do grupo Momix[20] no Brasil. No dia 9 de julho de 1994, a Companhia de Dança Deborah Colker estreou o espetáculo *Vulcão* em programa duplo no mesmo Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em entrevista concedida a Aldo Valentim, pesquisador da UNICAMP em 03 de abril de 2010, o produtor Antônio Alcantara fala:

> Vi a Deborah pela primeira vez com seu primeiro espetáculo, *Vulcão*, eu estava na plateia e tinha no máximo 30 pessoas, ela não era conhecida e estava viajando pela primeira vez. Foi amor à primeira vista, quando terminou o espetáculo, nessa época eu estava presidindo uma fundação de cultura na Paraíba, fui falar com ela e trocamos umas ideias sobre um festival que eu queria fazer, o Fenart que hoje tem 17 anos de existência, e fiz o convite pra ela apresentar novamente este espetáculo. Foi o primeiro cachê da vida dela, e eu me orgulho muito disso, pois naquele festival ela apresentou pra uma plateia de 5 mil pessoas. Eu acreditei nela, no seu talento, não tinha fama, mas vi uma grande profissional. (ALCANTARA, 2010)

Vulcão apresentou a essência da pesquisa e do trabalho desenvolvido durante os meses de ensaio, refletindo a potência e a singularidade da dança de Deborah. Eu trabalhei como assistente de Gringo nesse projeto e pude testemunhar de perto não só o esforço de Deborah

20 MOMIX, conhecida internacionalmente por apresentar um trabalho de excecional inventividade e beleza física, MOMIX é uma companhia de bailarinos-ilusionistas sob a direção de Moses Pendleton. Juntamente com a Sinfónica de Montreal no filme Rhombus Media de Pictures at an Exhibition de Mussorgsky, vencedor de um Emmy Internacional para Melhor Especial de Artes Performativas, a atuação da companhia foi distribuída em disco laser pela Decca Records. Disponível em: https://www.momix.com/. Acesso em: 25 out. 2023.

juntamente com seus bailarinos, mas a criação do Gringo, de um ambiente cênico coerente que pôde colaborar para a narrativa e a estética da performance do grupo.

O espetáculo se divide em quatro blocos: máquinas, desfile, paixão e festa. Cada um deles aborda diferentes aspectos da experiência humana e da movimentação, propondo uma reflexão sobre como a dança pode dialogar com temas como a mecânica, a estética, a emoção e a celebração. Máquinas traz à tona a relação entre o corpo humano e a tecnologia, desafiando o espectador a contemplar a mecânica não apenas como uma representação fria, mas como uma extensão da expressividade do movimento. Já em Desfile, o foco é a captura da dualidade entre a beleza e a deformidade, destacando como os padrões estéticos podem ser tanto uma celebração quanto uma limitação, permitindo aos bailarinos explorar essa tensão nas suas performances. O bloco Paixão toca em um dos aspectos mais universais da experiência humana, mostrando como o amor pode levar ao êxtase, mas também à vulnerabilidade e à desordem, um convite a mergulhar nas intensas emoções que nos envolvem, e o último, Festa, finaliza com uma vibração positiva e inclusiva, celebrando a diversidade de ritmos e culturas, sugerindo que a dança é um espaço democrático onde a mistura e a alegria reinam.

A cenografia de *Vulcão*, traz uma abordagem impactante, com o uso de cortinas com um tecido muito voluptuoso e cadeiras fora da métrica, em escala exagerada.

Fiz uma longa entrevista com a figurinista Yamê Reis, que criou vários figurinos para os espetáculos da Cia. Deborah Colker. Essa parceria teve início em 1994, no espetáculo *Vulcão*, seguido por *Velox* em 1995, Rota em 1997, *Casa* em 1999 e 4 X 4 em 2002. Segue o depoimento de Yamê Reis sobre *Vulcão*, os desafios de criar figurinos para dança e a parceria com Gringo:

> Vou começar falando do primeiro espetáculo da companhia, que foi em 1994, que é o *Vulcão*. *Vulcão* é muito especial para a história da companhia, porque ele foi o primeiro espetáculo. Então, ele foi um primeiro espetáculo que logo estreou no maior palco da dança no Brasil, que é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. E ali a gente formou uma companhia. [...] eu venho da moda, mas eu já trabalhava com personagens, no caso do figurino, e aqui eu comecei a trabalhar com cenas, cenografias, figurino para cenas, figurino para música, figurino para movimento, que é uma coisa completamente diferente e é muito abstrata. Então, eu era muito brifada pela Deborah, ela trazia uma ideia de cenografia do Gringo, mas que eu não via essa cenografia, eu tinha uma ideia do que era a ideia mais ou menos do que ela queria da cenografia, da ideia que o Gringo trazia para ela. Eu tinha que trabalhar em cima dessas ideias iniciais. Então, eu tinha esse *briefing* dos dois. Por que dos dois? Porque o Gringo trazia a cena, ele trazia a roupa do ambiente e eu tinha que trazer a roupa do bailarino pra mim sempre foi um pouco isso, ele vestia o espaço e eu vestia o corpo e isso é um trabalho em dupla por mais que a gente não criasse junto a gente procurava. Eu principalmente porque eu chegava depois, procurava uma afinidade estética e sensorial com o que ele tinha feito e com o que a Deborah queria daquele movimento e com a particularidade de ser um vestível que possibilitasse a movimentação adequadamente que não tolisse os movimentos dos

> bailarinos também então eu sempre trabalhei de uma forma muito econômica no figurino fazendo com que o movimento e o corpo sempre estivessem à frente daquela roupa. (REIS, entrevista à autora, 2025).

Os figurinos elaborados por Yamê Reis com as escolhas de vestidos leves e com cores claras, fazem um contraponto junto com as roupas íntimas, com "crinolinas" para as mulheres e calças em estilo similar para os homens nas cores vermelho e preto.

Jorginho de Carvalho[21], ilumina e faz uso da cor vermelha de forma potente. Ele destacaesses elementos, criando atmosferas que ampliam as emoções do espetáculo. Esse evento não apenas consagrou a Cia. de Dança Deborah Colker como uma nova força no cenário da dança, mas também estabeleceu o tom para suas futuras produções, caracterizadas pela inovação e pela fusão de diferentes elementos artísticos.

> Foi uma estreia fechada só para convidados do meio, jornalistas, personalidades. Era muito arriscado. Ou era uma afirmação importante ou não. Eu sentia isso. Foi de um nervosismo incrível. Dancei o espetáculo inteiro. No final como eu era a coreógrafa, entrei para agradecer. Eu achava que era impossível dançar naquele palco, que era um símbolo de grandeza. Foi inesquecível. Muita gente não me conhecia. Eu estava voltando a dançar depois de quase dez anos. Era tudo ou nada. Foi ali que eu aconteci. (COLKER, Revista Bravo, 2009, p.33)

A estreia no Theatro Municipal, um dos palcos mais emblemáticos do Brasil, permitiu a consolidação do trajeto de Deborah, abrindo portas para novas colaborações e reconhecimentos e firmando sua presença no panorama cultural da dança. Ana Francisca Ponzio escreve na matéria especial para a Folha de São Paulo, na Ilustrada em 19 de julho de 1994 sobre a estreia da Cia Deborah Colker na cidade:

> A Cia de Déborah Colker é um grupo de dança moderna que acaba de surgir no Rio de Janeiro. Sua estréia em espetáculos divididos com o grupo norte-americano Momix, empolgou o público carioca. Com a coreografia "Vulcão", a companhia dirigida pela bailarina e coreógrafa Déborah Colker chega a São Paulo, para uma temporada que começa amanhã no teatro Sérgio Cardoso.A história de Deborah Colker e seu grupo foge do habitual. Foi um convite da produtora

21 Jorginho de Carvalho (Jorge Carvalho Moreira, Rio de Janeiro/RJ, 1946). Iluminador e diretor. É o pioneiro da iluminação moderna no Brasil, função que ganha autonomia e inclusão nas fichas técnicas a partir de seu trabalho como iluminador. Segundo o crítico Yan Michalski: "Jorginho de Carvalho é o indiscutível pioneiro da iluminação moderna no Brasil. Antes dele, a função era exercida pelos encenadores, como uma decorrência subsidiária da concepção geral do espetáculo. Ao impor a sua autonomia, embora não desvinculada dessa concepção geral, ele engrandeceu o papel da luz na encenação; e, com a sua extrema criatividade e capacidade de traduzir sutilmente em climas luminosos sugestões extraídas do texto, enriqueceu substancialmente a linguagem cênica do teatro nacional. Na trilha por ele aberta, toda uma geração de iluminadores passou, em pouco tempo, a criar e ocupar espaços profissionais antes inexistentes [Maneco Quinderé, Aurélio de Simoni, Luiz Paulo Nenen e Paulo César Medeiros]. E a importância da sua contribuição foi reconhecida pela concessão de importantes prêmios - Molière, Mambembe - que ele foi o primeiro a ganhar por trabalhos de iluminação". Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/25845-jorginho-de-carvalho Acesso em: 10 dez. 2024

Monique Gardenberg para participar do Carlton Dance Festival deste ano que aglutinou Déborah e vários performers em torno de um projeto de dança moderna. Com o cancelamento do Carlton Danoe, os planos quase desmoronaram. A Forum, que com seu patrocínio teve papel fundamental na concretização do espetáculo, chegou a anunciar um cancelamento de verbas que, à parte os figurinos, somaram cerca de R$ 30 mil. Resgatada a chance de produzir um espetáculo, Deborah formou um elenco de múltiplas habilidades. Além dos bailarinos, o elenco reúne modelos, acróbatas, atores. Outro elenco que a coreógrafa enfoca é o risco, como tema ou desafio físico. Com isso, ela toca num ponto explorado por muitos grupos de dança contemporâneos, do canadense La La La Human Steps ao belga Win Vandekeybus. Resta checar se Deborah tem uma proposta realmente própria, que vai se desdobrar e se estabelecer. Na temporada no Rio de Janeiro, o espetáculo "Vulcão" impressionou pelo rigor profissional. "Vulcão tem quase 50 minutos de duração e é dividido em quatro blocos, denominados "Máquinas", "Desfiles", "Paixão" e "Festa". (PONZIO, Folha de São Paulo, Ilustrada, 19 jul. 2014).



Figura 39 - Espetáculo Vulcão (1994)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/vulcao.



Figura 40 - Espetáculo Vulcão (1994)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/vulcao.



Figura 41 - Espetáculo Vulcão (1994)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/vulcao.

Maneco Quinderé que assinou a iluminação dos espetáculos *Vulcão* em 1994 e do espetáculo *Cura* 2021, relembra em entrevista do *Vulcão*:

> Eu fiz os espetáculos *Vulcão* e fiz a *Cura*. O *Vulcão* era muito interessante, tinha três histórias, quatro ou cinco histórias, eu não me lembro bem, eram fragmentadas. Cada uma tinha uma característica de luz, cada uma tinha uma cenografia e eu me lembro da mais importante peça do *Vulcão* que era a cena dos apaixonados que durava 18 minutos, o balé onde os casais iam se encontrando. O Gringo ia descendo um pano que ia formando uma montanha e eu ia transformando de branco florestal para um vermelho paixão vulcânica e terminava na verdade esse pano quando descia ia caindo em cima de uma estrutura que formava um vulcão, que é uma ligação de paixão. A minha sintonia com o Gringo sempre foi muito fácil, porque eu não tenho nenhum tipo de preconceito. Ah, não posso iluminar um chão amarelo. Ah, não posso iluminar um chão vermelho. Eu sempre iluminava os cenários do Gringo e alertava: olha, vai ter um reflexo vermelho, mas isso é um trabalho dele. O amarelo, o vermelho, às vezes verde, ou às vezes faixas coloridas, é a mesma parada que eu te falei da Debora Bloch e que acontece também com a Deborah Colker. Ele é um cenógrafo escultórico então você tem que saber iluminar essa escultura que ele coloca em cena, essa escultura pop porque tem outros cenógrafos importantes brasileiros que faziam também escultura, mas muito minimalista. O Gringo não, ele investe profundamente no pop e na grafia, então ele junta a arquitetura que ele é formado, o design gráfico que ele tem total domínio dessa arte e coloca isso na cenografia. (QUINDERÉ, entrevista à autora, 2025).

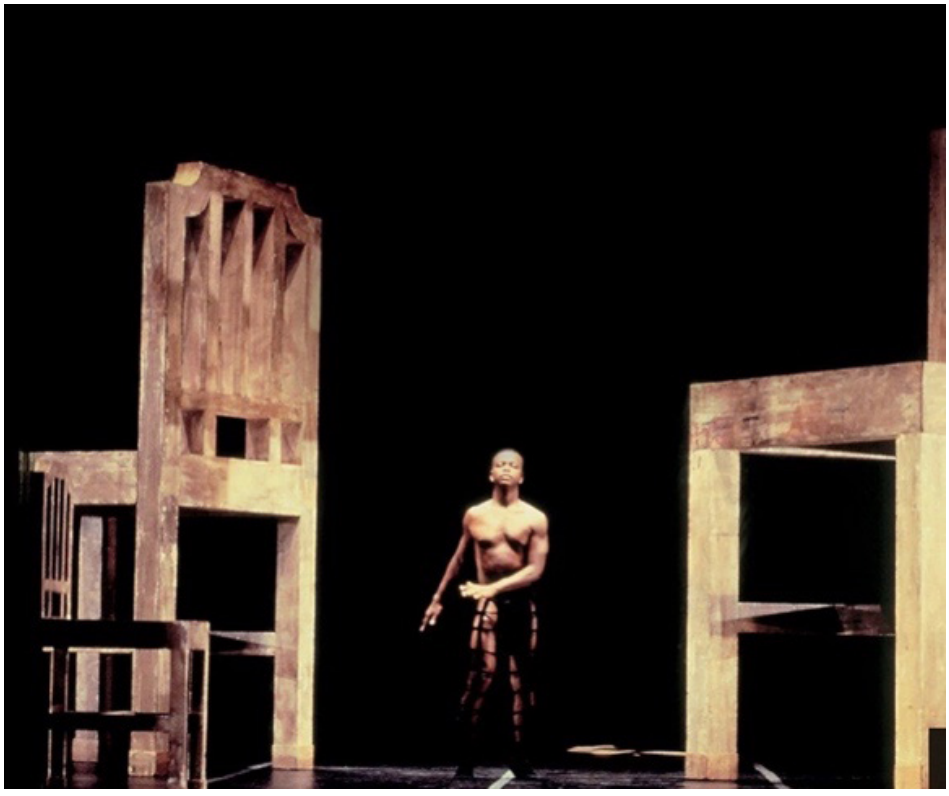


Figura 42 - Espetáculo Vulcão (1994)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/vulcao.

Essa parceria entre cenografia e movimento se dá de forma ampla no caso também da dupla Gringo e Deborah, e é aí que reside meu interesse teórico sobre a obra de Gringo desenvolvida para e com a Cia Deborah Colker, visto que há, entre eles, uma relação que envolve troca, compartilhamento, acordo e cooperação recíprocos, a partir de uma combinação de inúmeras conversas, em que as mudanças se dão por alinhamento de ideias comuns, ou não. A parceria entre Gringo Cardia e Deborah Colker exemplifica uma colaboração rica onde cenografia e movimento se entrelaçam de forma dinâmica e fluida. Essa relação vai além de uma mera combinação estética; trata-se de uma co-criação onde ambos os artistas impactam o trabalho um do outro de forma intensa. As conversas contínuas e a constante articulação de ideias ajudam a criar cenários que não apenas complementam, mas também desafiam e dão novas direções ao movimento coreográfico.

Na prática, essa fusão se manifesta no design de elementos cenográficos que não são apenas visualmente impactantes, mas também funcionais de forma colaborativa para as coreografias. Esses elementos são criados com a intenção de servirem como plataformas dinâmicas para os bailarinos, permitindo múltiplas possibilidades de interação e manipulação. A escolha de materiais e a construção desses objetos são cuidadosamente pensados para manter a integridade artística e a harmonia com o movimento.

Portanto, essa parceria no meu ponto de vista, não só amplia o escopo das possibilidades artísticas, mas também enriquece a experiência do público e dos próprios artistas envolvidos, oferecendo um espetáculo onde movimento e cenário são partes de um todo coeso e em constante diálogo criativo.

A cenografia é composta por elementos e ou objetos de cena, que são especificamente desenhados e, em seguida, desenvolvidos para uma utilização com amplas possibilidades de escolhas de formas de uso e da manipulação no espaço. A ideia é manter uma autonomia artística das linguagens que preserve uma sintonia, tanto na escolha dos materiais como na confecção do cenário e seus elementos de cena e como isso pode gerar um enriquecimento diverso para o desenvolvimento da criação cenográfica com o objetivo de atender sempre e estimular os movimentos.

4. GRINGO CARDIA E SUA LINGUAGEM COM A CIA DE DANÇA DEBORAH COLKER

A longa colaboração entre Gringo Cardia e Deborah Colker, que perdura por mais de trinta anos, é um emblemático exemplo de como a cenografia pode enriquecer a linguagem da dança. A abordagem de Gringo na criação de cenários vai além do conceito tradicional tradiciona de meramente emoldurar a performance; trata-se de estabelecer um espaço interativo que se torna um coadjuvante ativo na narrativa da dança de Deborah. Os cenários concebidos por Gringo são projetados para facilitar a interação dos bailarinos com os elementos físicos presentes, promovendo uma experiência cênica onde o ambiente se torna uma extensão do corpo e do movimento. Essa interatividade permite que os bailarinos explorem uma gama diversificada de movimentos, subindo, descendo e utilizando as estruturas de maneira inovadora e imaginativa.

A performance de dança configura uma modalidade de encenação cuja essência reside no corpo humano e em suas múltiplas possibilidades expressivas, cinéticas e estéticas. Nesse contexto, a construção da visualidade cênica compreendendo cenário, figurinos, adereços, iluminação e demais componentes visuais deve ser articulada de modo a preservar e potencializar a centralidade do corpo em movimento, uma vez que é ele o principal mediador da experiência sensível e o agente estruturador da narrativa.

A composição do espaço cênico exerce impacto decisivo no instante inicial de uma peça ou um espetáculo de dança, determinando a primeira impressão percebida pelo público. É por meio da organização visual de cada cena que se estabelece, de imediato, o clima e o ambiente psicológico que orientarão a recepção e o desenvolvimento temático da obra. A cenografia, nesse sentido, funciona como um dispositivo de mediação sensível: ela instaura um universo estético e atmosférico no qual a ação se inscreve, e ao qual o espectador é convidado a aderir. Todos os elementos concretos da cena sejam eles visuais, sonoros ou textuais contribuem, em maior ou menor grau, para transportar o público a um outro mundo possível, distinto daquele que ocupa no cotidiano. Trata-se de um processo de construção perceptiva que condiciona a experiência teatral ou coreográfica, configurando a cena como espaço de transformação sensorial, simbólica e imaginativa.

> CENOGRAFIA É O ESPAÇO eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, podemos entender o que está contido num espaço quanto o próprio espaço [...] O cenógrafo, antes de mais nada, deve ter consciência de seu papel que, em primeiro lugar, é o de um colaborador que põe à disposição do espetáculo sua criatividade, sua cultura e sua personalidade. (RATTO, MONTEIRO, 1999, p. 22 - 23).

Assim, o espaço cênico se transforma em um elemento dinâmico, que permite um diálogo constante com as ações dos intérpretes. Além de ampliar as possibilidades de expressão da dança, essa relação ativa entre bailarinos e cenário desafia tanto os *performers* quanto a audiência a reavaliar suas percepções sobre o espaço cênico. A concepção de Gringo reforça a noção de que o espaço não é apenas um pano de fundo, mas um componente que contribui para a performance.

Gringo e Deborah criam um ambiente em que as restrições físicas são transcendidas. O resultado são apresentações não apenas voltadas ao entretenimento, mas que provocam reflexões significativas. Essa sinergia entre cenografia e movimento estabelece um novo paradigma para as artes performáticas, onde cada elemento se completa de forma harmoniosa para criar uma experiência artística integrada.

A abordagem de Gringo Cardia em relação à cenografia, combinada com a visão coreográfica de Deborah Colker, ressalta a importância da interação entre bailarinos e objetos dentro da performance. Como afirma Gringo: "o objeto se torna um bailarino em si mesmo", integrando-se à dinâmica da dança e contribuindo para a narrativa do espetáculo. Esse entendimento implica que os ensaios não são apenas centrados no movimento dos bailarinos, mas também na exploração e na manipulação dos objetos que compõem o cenário. Ao tratar os objetos como coparticipantes na performance, os bailarinos aprendem a interagir com os elementos cênicos de maneira fluida e orgânica, utilizando-os como suportes e extensões de seus movimentos ou como pontos de apoio. Essa metodologia promove um diálogo constante entre o corpo humano e o ambiente. A presença de objetos cenográficos como parte integrante da performance não só enriquece a coreografia, mas também propõe um novo entendimento sobre a relação entre dança e espaço. Dessa forma, o cenário se torna um elemento estimulador para a imaginação, incentivando tanto os intérpretes quanto o público a perceber a dança de uma forma mais abrangente e interativa, onde cada componente da cena desempenha um papel vital na construção da experiência estética. Esta abordagem aproxima a dança de uma linguagem mais multidimensional e multifacetada, refletindo a essência da companhia de Colker, que está baseada na fusão entre movimento e ambiente/objetos.

O filme *Royal Wedding* (Núpcias Reais, como lançado no Brasil) é uma obra famosa produzida em 1951 pela Metro-Goldwyn-Mayer, sob a direção de Stanley Donen (1924 – 2019) com a atuação de Fred Astaire[22], que destaca o seu talento e a inovação cinematográfica da

22 Fred Astaire (10 de maio de 1899 - 22 de junho de 1987) era um dançarino, cantor, ator, coreógrafo, músico e apresentador de televisão norte-americano. Sua carreira no palco, cinema e televisão abrangeu um total de 76 anos, com 31 filmes musicais, gravações e vários especiais de televisão. Como dançarino, ele é lembrado por seu senso de ritmo, seu perfeccionismo lendário, e como o parceiro de dança de Ginger Rogers, com quem co-estrelou uma série de dez musicais de Hollywood que transformaram o gênero. Recebeu inúmeros prêmios como o Oscar, Emmy Award, Golden Globe, entre outros. Disponível em: https://www.arteeblog.com/2016/07/como-foi-feita-famosa-cena-de-fred.html Acesso em: 25 fev. 2024.

época. A cena em que ele dança em um quarto rotativo é considerada uma das mais memoráveis da história do cinema musical. A maneira como o cineasta conseguiu criar a ilusão de que Fred Astaire estava desafiando a gravidade, é um testemunho da criatividade e da engenhosidade da produção cinematográfica daquela época.

Trata-se de um solo do personagem Tom (Fred Astaire), que dança a música *You're All the World to Me* (Você é todo o mundo para mim), subindo pelas paredes do seu quarto como manifestação da sua paixão por Ann (Sarah Churchill 1914 - 1982), a personagem é uma mulher que além de bonita, também adora dançar. A cena foi filmada dentro de um cenário que foi construído no interior de um barril rotativo, tendo amarrados nele a câmera e o seu operador, o que possibilitou que o barril girasse em 360 graus concomitantemente com o quarto, ao mesmo tempo em que Fred Astaire mantem-se dançando o tempo todo na posição vertical, com o quarto rodando em volta dele. O que nos parece quando assistimos a cena é que o ator/bailarino sobe pelas paredes e alcança o teto, ficando de cabeça para baixo nele. Para isso, todos os móveis foram fixados nas paredes e no teto. Como a câmera está o tempo todo vinculada ao quarto que gira, temos a sensação de que o bailarino em cena está de fato incitando a gravidade. Importante frisar que não tem nenhum efeito de tecnologia na filmagem dessa cena, nada foi aplicado, tampouco sofreu alteração na fase de finalização do filme. Esse episódio no final das contas, ressalta não só o prodigioso trabalho de bailarino de Fred Astaire, mas também todo suporte desenvolvido para que ele pudesse, juntamente com toda a cenografia e os objetos de cena, viver junto o protagonismo dessa cena.

Essa combinação de dança, música e técnicas cinematográficas avançadas para a época ajudou a solidificar o *status* de Fred Astaire como um dos maiores ícones do cinema musical.

O filme não só explora a dinâmica entre os irmãos Fred Astaire e Jane Powell (1929 -2021) como Ellen e o romance deles, mas também destaca a importância da dança como uma forma de expressão e conexão emocional. Além disso, o contexto do casamento da princesa Elizabeth adiciona uma camada interessante à narrativa, ligando a história pessoal dos personagens ao grande evento da história britânica.



Figura 43 - cena do filme Royal Wedding
Fonte: https://50anosdefilmes.com.br/2017/nupcias-reais-royal-wedding/.

Outro exemplo dessa conexão entre coreografia e cenografia no universo cinematográfico é o longa-metragem *Ready, Willing and Able,* "Pronto, disposto e capaz" (1937), que se insere no contexto dos musicais da era de ouro de Hollywood, com suas características típicas de leveza e entretenimento descomplicado. O roteiro, mesmo para um filme musical, é excessivamente simplista, o que é uma propriedade comum em muitos musicais da época e também não é um filme que venhamos lembrar de cada cena ou que tenhamos vontade de ver repetidas vezes, mas é um musical leve e descontraído. Além disso, por mais que careça de profundidade, a combinação de música, dança e performances carismáticas torna o filme um ótimo programa para quem busca uma experiência cinematográfica leve, perfeita para relaxar e se distrair sem grandes pretensões. O filme oferece algumas gargalhadas e momentos de drama, mas nenhum conflito demasiado sério.

Além disso, o contexto histórico da época traz uma dimensão interessante, pois o público estava em busca de entretenimento leve em tempos desafiadores, como os que se seguiram à Grande Depressão.

O encontro da direção de Ray Enright (1896 -1965) e o trabalho dos roteiristas Jerry Wald (1911 - 1962), Sig Herzig (1897 - 1985) e Warren Duff (1904 - 1973), foca mais em entregar *performances* e números musicais do que em desenvolver uma narrativa complexa. O filme foi protagonizado por Ruby Keeler (1909 - 1993) como Jane, Lee Dixon (1910 - 1953) como Pink

Blair), Allen Jenkins (1900 - 1974) como J. Van Courtland e Ross Alexander (1907 -1937) como Barry Granville, produzido e distribuído pela Warner Brothers[23].

Ruby Keeler (Jane), com seu charme e presença encantadora, ilumina a tela. Sua habilidade como dançarina e seu carisma tornam cada cena mais atraente, mesmo que sua personagem nesse filme, não se destaque por uma profundidade maior. Quanto a Ross Alexander, seu desempenho como Barry Granville é marcante.

Ele traz uma intensidade que adiciona uma camada emocional à história e é triste pensar que este foi seu último trabalho no cinema. O fato de ele ter se suicidado no mesmo ano do lançamento do filme foi muito sentido, especialmente nesse trabalho, onde ele demonstrou muito do seu talento. O fraco desempenho comercial do filme posterior a sua morte é compreensível.

Ready, Willing and Able se destaca por seu elenco talentoso, mas também com potência pela música cativante, especialmente a canção *Too Marvelous for Words* (Maravilhoso Demais para Descrever). A colaboração entre o compositor Richard A. Whiting (1891 - 1938) e o letrista Johnny Mercer (1909 - 1976) resulta em uma trilha sonora que tem um forte apelo emocional e melódico, e essa canção, em particular, se torna um símbolo do filme.

Ao longo do filme, a canção, quer seja dita por Ross Alexander, cantada durante o ensaio ou luxuosamente executada na espantosa sequência de dança da máquina de escrever, é um ponto alto do filme, pois não só destaca seu significado, mas também proporciona um fio condutor melódico que une as diversas cenas. Embora *Ready, Willing and Able* não seja um filme que deixou uma marca indelével na história do cinema, sua trilha sonora encantadora, sem dúvidas, é um dos maiores atrativos.

A história do filme segue uma narrativa típica de muitas comédias musicais da época, centrando-se em aspirantes a artistas que enfrentam desafios em suas carreiras. Em um musical como este, a ideia de que a verdade pode se desvelar em meio a uma série de números musicais e danças hilárias é um trocadilho típico que resulta em sequências vibrantes e, normalmente, bem-humoradas. O filme, ao mesmo tempo que é leve e divertido, aproveita esse ambiente para criar uma narrativa que explora as ambições e as complexidades das relações na indústria do entretenimento.

No número final, coreografado por Bobby Connelly, numa das cenas mais incríveis e elogiadas do filme, uma carta numa máquina de escrever, evolui para um número musical, durante a canção *Too Marvelous for Words*, que inclui a dupla Ruby e Lee sapateando sobre

23 Fundada em 1923 pelos irmãos Harry Warner, Albert Warner, Sam Warner e Jack L. Warner, além de produzir seus próprios filmes, lida com operações cinematográficas, distribuição teatral, marketing e promoção de filmes produzidos e lançados por outros selos da Warner Bros., incluindo Warner Animation Group, New Line Cinema, DC Films e Castle Rock Entertainment, bem como vários produtores terceirizados. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Warner_Bros. Acesso em: 10 dez. 2024.

as teclas dessa máquina de escrever gigante, enquanto as outras dançarinas usam as suas pernas como precursores que movimenta os tipos dessa máquina, que imprimem as letras, números e símbolos no papel, é particularmente impressionante. Cenário criado pelo diretor de arte e também arquiteto Carl Jules Weyl (1890 - 1948), concebido para se assemelhar a um escritório movimentado, acrescenta um elemento de capricho à coreografia. A ideia de integrar uma máquina de escrever gigante como parte do cenário na época, foi uma ideia inovadora e divertida. Rodeado por bailarinas vestidas de secretárias, o duo usa cada batida de tecla para criar um espetáculo visual que espelha o ritmo mecânico da máquina de escrever.

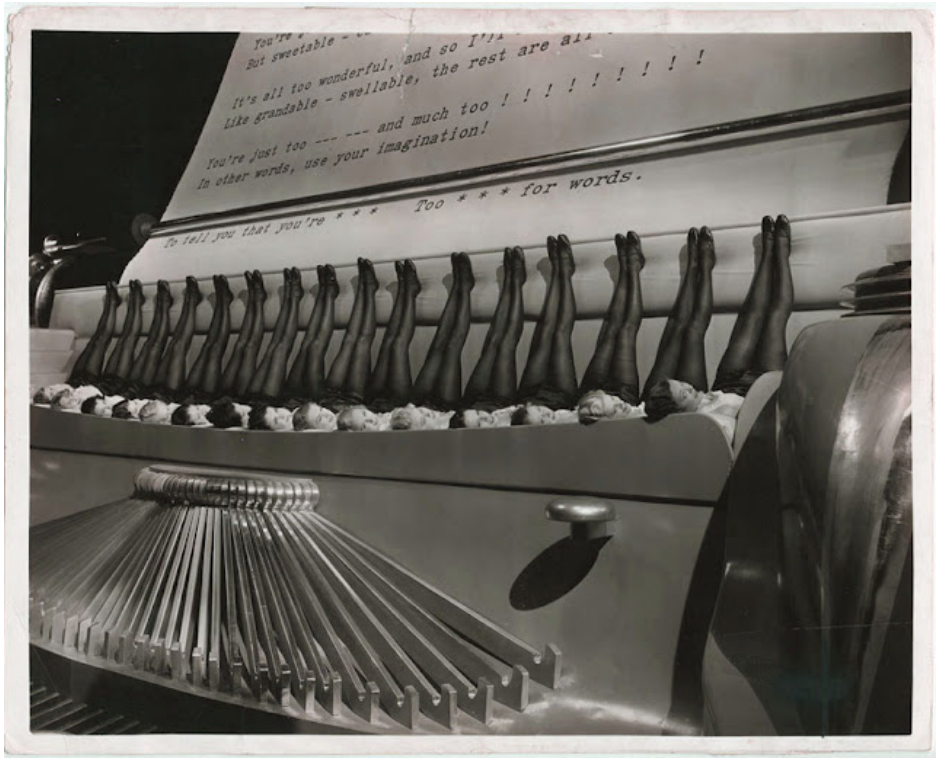


Figura 44 - Pernas das dançarinas na máquina gigante
Fonte: https://writingball.blogspot.com/2012/07/tapping-typing-in-1937.html.

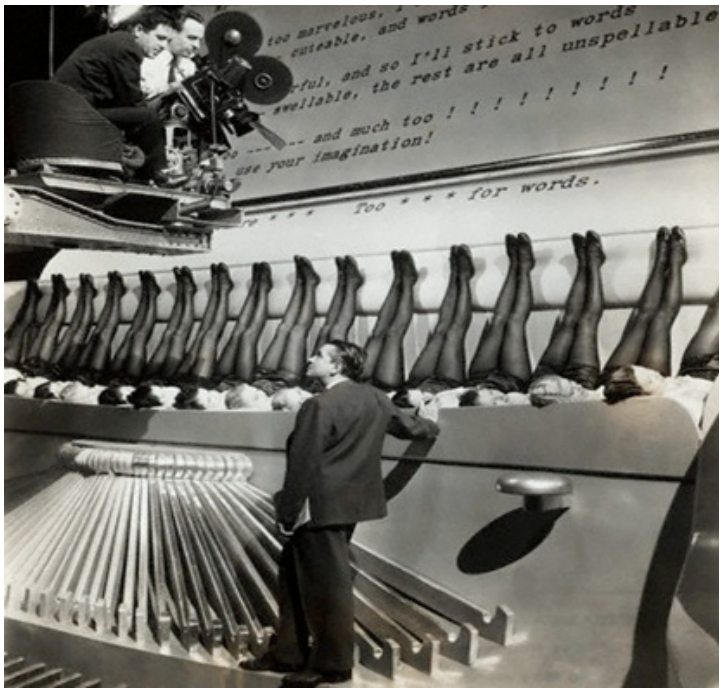


Figura 45 - O operador de câmara Sol Polito e o coreógrafo Bobby Connelly
Fonte: https://dararochlinbookdoctor.com/2021/03/15/dancing-on-typewriter-keys-1937/.



Figura 46 - Os atores Ruby Keeler e Lee Dixon em cena na máquina de escrever
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=q-g03G3xFdA.

É como se toda a sala ganhasse vida com os toques dos pés dos atores nas teclas da máquina de escrever, cada bailarino fazendo parte da coreografia, contracenando também com a cenografia e contribuindo para o desenrolar da história. Carl Jules Weyl foi contratado nos anos de 1934 a 1947 pela empresa norte americana Warner Bros. Pictures, produtora e distribuidora de filmes, onde trabalhou em dois dos mais famosos filmes dirigidos por Michael Curtiz (1886 - 1962): *Yankee Doodle Dandy* (1942) e *Casablanca* (1942) e ganhou o seu único Óscar, com a direção de arte de *The Adventures of Robin Hood* "As Aventuras de Robin Hood" (1938). Enquanto Ruby e Lee executam um belíssimo número de sapateado sobre as grandes teclas da máquina de escrever, os seus passos criam um diálogo lúdico com a música. Movem-se com uma sincronia que reflete a sua habilidade e demonstra o quanto de ensaio foi necessário para esse resultado. A coreografia habilidosa não só demonstra a destreza dos dançarinos, num número de sapateado preciso, mas também traz um elemento lúdico à narrativa, com os movimentos sincronizados das bailarinas que usam suas pernas como percussão. Isso gera uma sensação coletivamente orquestrada que resulta em um espetáculo exuberante. O uso da máquina de escrever como um instrumento musical é um destaque. O elenco, assim como as dançarinas, não só atua dentro do cenário, como fazem parte fisicamente dele. Ao fazer com que a máquina de escrever se torne parte da performance, o coreógrafo e o diretor conseguem criar uma experiência imersiva, onde o cenário não é apenas um pano de fundo, mas um protagonista em si. O elemento cenográfico sendo utilizado não apenas como apoio e suporte para a coreografia, mas também sendo um componente com protagonismo dentro da cena. A combinação de intérpretes talentosos, coreografia inventiva e um cenário único belissimamente bem executado fazem desta uma cena de destaque dentro do filme.



Figura 47 - Os atores Ruby Keeler e Lee Dixon em cena na máquina de escrever
Fonte: https://www.imdb.com/title/tt0029467/mediaviewer/rm211708416/.

A experiência prévia de Gringo Cardia nas áreas de acrobacia, dança e teatro foram fundamentais para sua abordagem na criação de suas cenografias. Essa vivência diversificada proporcionou a ele um entendimento mais aprofundado dos limites do corpo humano e de suas diversas possibilidades de movimentação, o que é primordial para o desenvolvimento de cenários que não apenas servem como pano de fundo, mas se tornam parte integrante da performance dos bailarinos.

Gringo concebe o espaço como um elemento dinâmico que deve dialogar constantemente com bailarinos. Ele busca criar cenografias que possibilitem uma interação que seja naturalmente descomplicada, onde cada objeto e cada estrutura não apenas suportam a ação dos bailarinos, mas também influenciam e possam moldar seus movimentos. Essa inter-relação entre o corpo e o ambiente cênico permite uma exploração mais rica e criativa da coreografia. Além disso, a percepção apurada das potencialidades e limitações do corpo humano leva Gringo a projetar cenários que desafiam os bailarinos a se moverem de maneiras inéditas.

Essa interação ampliada fortalece a experiência estética da performance e transforma a visão tradicional da cenografia, tornando o espaço um coparticipante ativo na narrativa. O resultado é uma linguagem artística que reflete uma sinergia entre o corpo, o movimento e o ambiente, enriquecendo também a experiência do público. Sobre isso, Gringo deu seu depoimento sobre o processo de criação com Deborah em entrevista de 2023:

> A gente cria, eu proponho alguns espaços, ela até propõe outros também e eu proponho até uns movimentos [...]. Nós agimos como uma dupla criativa, vamos dizer assim. É mais do que só um cenógrafo fazendo o trabalho para uma coreografia. [...] é diferente dos outros cenários, em que você pega um texto e faz uma criação em um texto já pronto. O nosso trabalho parte de uma ideia inicial e vai se modificando. Ele demora um ano, às vezes quase dois anos para poder se concretizar. Ele vai mudando no meio, ao invés de ser uma coisa de um jeito é de outro, a gente vê que o que achávamos que ia dar certo não deu certo, o que deu muito certo a gente vai aprimorando, vai mudando. É uma coisa que só acaba quando estreia. (CARDA, entrevista à autora, 2023).

O espetáculo *Nó*, da Companhia de Dança Deborah Colker, aborda o complexo tema do desejo. A estreia em 2005, no Festival de Dança Movimentos em Wolfsburg na Alemanha, teve uma ótima recepção tanto de público quanto de crítica.

Para esse projeto Gringo, na cenografia, faz uso de 120 cordas no primeiro ato. Cordas de diversas tipologias e espessuras, inclusive náuticas, compõem a cenografia, uma escolha alusiva, que remete à ideia de conexões, laços afetivos que nos conectam e entrelaçamentos, que, ao mesmo tempo, podem nos aprisionar. Essa visualidade concreta de cordas e a formação

de nós emaranhados revela as sutilezas das relações humanas, provocando uma ponderação sobre como o desejo pode tanto unificar quanto restringir.

A intersecção entre dança e cenografia, por conta do manuseio das cordas efetuado pelos bailarinos, é um aspecto interessante, pois os tornam não apenas executores de movimentos, mas também agentes que interagem com os elementos do palco, como "contrarregras". A imagem da grande árvore, que se abre e transforma o palco em uma floresta de cordas, sugere um ambiente dinâmico e em constante mudança.

Os bailarinos, ao interagir com as cordas, não apenas dançam com elas, mas elas também se tornam parte integrante da cenografia, incorporando os elementos das mesmas, no caso as cordas em suas performances. Isso exige deles uma combinação de força e resistência, características que são marca registrada da Cia de Dança Deborah Colker. Esse tipo de trabalho, que une a dança à manipulação de objetos cenográficos, nos evidencia a interação entre artistas, elementos cênicos e o espaço. A proposta de ter as cordas como apoio e até amarrarem em seus corpos cria uma metáfora para as amarras que nos conectam uns aos outros tanto de forma positiva, quanto negativa.

No segundo ato, as cordas dão lugar a uma caixa enorme, transparente de policarbonato, que, além de ser um material de alta resistência ao impacto, tem longa durabilidade. Essa caixa possui também escadas em cada quina do cubo para que os bailarinos tenham acesso para entrar e sair dela. A caixa demonstra bem a dualidade do desejo: o que é visível, mas, às vezes, inalcançável. Nela, foi explorada também a relação entre o que está fora e o que está dentro. Gringo afirmou que sua fonte de inspiração foi baseada nas obras do diretor austríaco Fritz Lang (1890 - 1976), onde ele se motiva pelo fetichismo do *voyeur*, de ficar olhando através do vidro, sem poder tocar. Todo o conceito desse projeto foi trabalhado em cima disso, tanto o primeiro ato, com as cordas, quanto o segundo ato, com o uso da caixa.

A mistura de técnicas clássicas e contemporâneas, dentro da coreografia de Deborah, cria um contraste visual que ressalta a intensidade do tema abordado. Essa fusão não apenas traz diversidade à *performance*, mas também reforça a complexidade do desejo humano, que pode ser tanto suave quanto avassalador. *Nó* é, portanto, um convite ao introspectivo à reflexão sobre as conexões que formamos e os desejos que nos movem.

A colaboração entre Deborah e Gringo exemplifica a união simultânea que pode ocorrer no processo criativo. A maneira como ambos se complementam com Deborah trazendo a força da coreografia e a visão artística Gringo contribuindo com seu olhar detalhista e estético gera um ambiente propício para a inovação e a exploração. Essa busca pela perfeição, mesmo reconhecendo que ela é inalcançável, é o que impulsiona esses dois artistas a experimentarem novas ideias e abordagens o tempo todo.

A pesquisa da relação entre objetos e bailarinos é especialmente interessante, pois permite que cada espetáculo se transforme em um espaço de diálogo constante. Os objetos não são apenas adereços, mas sim extensões dos corpos, que interagem com os movimentos e adicionam camadas à narrativa do trabalho.



Figura 48 - Espetáculo Nó - 1º Ato (2005)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/no.

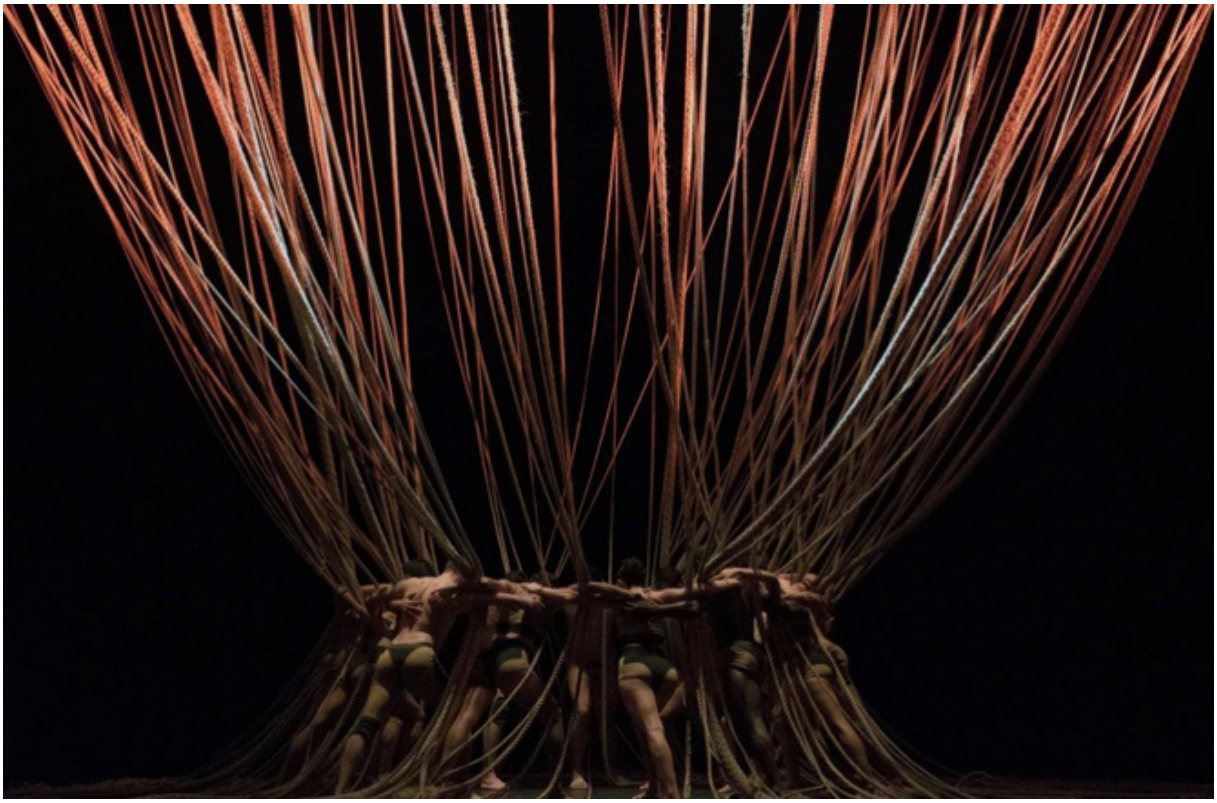


Figura 49 - Espetáculo Nó - 1º Ato (2005)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/no.



Figura 50 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/no.



Figura 51 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/no.



Figura 52 - Espetáculo Nó - 2º Ato (2005)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/no.

Esse processo colaborativo e a preocupação com os detalhes refletem um comprometimento não só com a estética, mas também com a mensagem que cada coreografia deseja transmitir. Além disso, a exigência no trabalho de ambos sugere um alto padrão de qualidade que pode resultar em produções de grande impacto. Essa dedicação, unida à capacidade de ouvir e integrar as contribuições de todos os envolvidos, fortalece o resultado final, tornando-o ainda mais rico e expressivo.

A preparação corporal da Cia Deborah Colker é um aspecto fundamental que imprime a identidade do seu trabalho. A inclusão de aulas de *ballet* clássico e de outros estilos de dança reflete a diversidade técnica que os bailarinos precisam dominar para enfrentar os desafios propostos nas coreografias de Deborah. Este treinamento intenso, de porte quase "atlético", é vital não apenas para o desenvolvimento físico dos bailarinos, mas também para a construção de uma resistência que lhes permite executar sequências complexas, dinâmicas e cheias de desafios. A dança contemporânea, por sua natureza experimental, realmente se afasta de modelos preestabelecidos, o que proporciona um espaço para a individualidade de cada artista. Isso significa que tanto coreógrafos quanto bailarinos têm a liberdade de explorar suas próprias ideias e movimentos, resultando em criações que refletem suas experiências e sensibilidades pessoais.

Essa singularidade enriquece as coreografias. Dessa forma, atua a Cia Deborah Colker, além da interação entre os diferentes estilos, a busca constante por inovação dentro de uma dinâmica de colaboração e experimentação. Nesse sentido, de que cada artista, seja ele coreógrafo ou bailarino, traz sua singularidade de pensamento na elaboração das construções coreográficas. Lúcia Matos, professora da Escola de Dança da UFBA, relata:

> Para a dança contemporânea, a quebra do unívoco e a busca pelo múltiplo abriram espaço para que se investigue novas configurações sobre o corpo que dança, que não estejam sustentadas pelos sistemas universalizantes do pensamento ocidental, como o pensamento cartesiano. O corpo dançante hoje não é mais visto apenas em termos de sua relação cinética ou expressiva. Alguns coreógrafos procuram trabalhar/pesquisar o movimento, a sensação cinestésica, a fisicalidade, as ideias, a singularidade e as identidades daquele corpo específico que dança para que se possa reconhecer e incluir as diferenças, ressignificando, na dança, representações e metáforas construídas no/sobre o corpo. (MATOS, 2014, p. 26-27).

O trabalho de Deborah Colker e sua companhia é um exemplo de como a dança contemporânea pode ampliar os horizontes da expressividade através da interação entre dança, cenografia e objetos. Essa abordagem dinâmica e colaborativa permite que cada elemento, seja os bailarinos ou os objetos cênicos, dialogue e enriqueça a performance. A ideia de um *work in progress* é fundamental para a criação artística, pois permite que a coreografia evolua organicamente, integrando as sugestões e as experiências dos bailarinos.

As possibilidades de movimentação, como escalar, girar ou realizar acrobacias, não só ampliam o vocabulário corporal dos bailarinos, mas também expandem a maneira como o público percebe a dança. O tempo investido no processo criativo é de extrema importância. O longo período de ensaios para um espetáculo não apenas privilegia o refinamento técnico, mas também permite que a obra se desenvolva de modo a refletir nuances emocionais e narrativas alinhadas à visão da coreógrafa. Dessa forma, a relação entre a materialidade do corpo, os objetos e as qualidades de movimento se transformam em uma rica tapeçaria de experiências que com certeza impacta o espectador. A pesquisadora Fernanda Nicolini escreve:

> Que corpo é esse? Que dança é essa? Uma dança desconhecida oriunda de um novo corpo com novos moveres, estabelecendo uma outra lógica estética, provocando outras sensações e contextualmente único pois somente acontece na experiência dançada em um determinado espaço-tempo. Uma noção de corpo radicalizada por uma espécie de fissura cognitiva, unindo um corpo admitido como signo corpo e um corpo não reconhecido de sentido como corpo. (NICOLINI, 2021-2022, p.27).

O espetáculo *4 por 4* marca um momento inovador na trajetória de Deborah Colker, ao trazer a colaboração de diferentes artistas para a composição da cenografia. Essa diversidade de

vozes criativas enriquece a obra, ampliando as possibilidades de diálogo entre dança, arte visual e sonoridade. O *4 por 4* reflete não apenas a colaboração entre quatro artistas, mas também a ideia de explorar diversas facetas da criação. Cildo Meirelles, com a sua obra *Cantos*, traz uma abordagem que provoca reflexões sobre espaço e formas, utilizando quinas como elemento central, o que complementa a estética física e visual do espetáculo. A inclusão do Chelpa Ferro, trio composto pelos artistas visuais Luiz Zerbini e Barrão e o montador de cinema Sérgio Mekler é um ponto alto. Esse trio, conhecido por suas experiências multimídia, trazem a Mesa Sonora que entra para dar uma nova dimensão à performance, integrando sons e texturas que interagem com os movimentos dos bailarinos.

Victor Arruda, com Povinho, acrescenta uma carga cultural e crítica ao conjunto, explorando temas sociais e relevantes, enquanto Gringo, apresentando Vasos, oferece elementos que dialogam com a corporeidade e a cenografia de forma inovadora. Essa reunião de artistas e suas respectivas abordagens transforma *4 por 4* em uma celebração da interdisciplinaridade. A proposta de Gringo traz uma nova perspectiva para a relação entre objeto e dança, além de desafiar as convenções tradicionais, destacando a autonomia dos vasos como protagonistas da cena. Gringo apresenta um diálogo intrigante entre esse objeto e o corpo humano. Essa escolha de transformar os vasos em protagonistas, ao invés de meros acessórios ou ferramentas nas mãos dos bailarinos, conduz a uma reavaliação sobre a natureza da performance o papel que os objetos podem desempenhar no processo criativo.



Figura 53 - Espetáculo 4 X 4 - Cantos de Cildo Meirelles (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4.



Figura 54 - Espetáculo 4 X 4 - Mesa de Chelpa Ferro (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4.



Figura 55 - Espetáculo 4 X 4 - Povinho de Victor Arruda (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4.



Figura 56 - Espetáculo 4 X 4 - Meninas (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4.



Figura 57 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4

Os vasos aqui, totalizando 90 unidades, nas cores azul e branca, com inspiração na porcelana chinesa, desafiam a definição tradicional de como os objetos são utilizados no universo da dança, invertendo o papel que geralmente ocupam. Gringo fez uma longa pesquisa sobre eletromagnetismo e chamou uma equipe, com a presença de um engenheiro, para desenvolver esse processo de retirada dos vasos de cena por meio de imãs.



Figura 58 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/4por4.

Sobre os vasos, Deborah descreve em entrevista para a revista Bravo:

> Esse quadro final tem o sentido de apresentar uma maneira mais concentrada de se movimentar. Para isso Gringo criou um jardim de vasos que lembram porcelana chinesa. São 90 vasos azuis e brancos que parecem cerâmica, mas não são, e se alternam em 25 padronagens. Os bailarinos têm que dançar entre eles, sem quebra-los, num desafio de concentração. Os vasos também vão sendo suspensos por fios de náilon, o que nos faz pensar no chão e na ausência dança dele, na ideia de lugar, nos diferentes tipos de olhares. (COLKER, 2002, p. 119).

Ao empregar a tecnologia do eletromagnetismo Gringo não só introduz uma dinâmica inovadora, mas também sugere que os objetos podem ser animados, manipulados e ter sua própria presença no espaço. Essa abordagem questiona a hierarquia usual entre bailarinos e elementos, permitindo uma nova compreensão do movimento e da dança em um sentido mais amplo. Os vasos, ao "determinarem o espaço", também dançam, questionam esse espaço, o tempo e até mesmo o próprio ato de dançar sugerem uma relação mais simbiótica entre os corpos e as coisas, onde ambos influenciam e moldam a experiência estética.

A influência de conceitos como peso e gravidade sugere que não só os corpos dos dançarinos, mas também os objetos, carregam uma certa vitalidade que pode ser expressa no movimento.

Gringo relembrou seu trabalho no espetáculo 4x4 em entrevista:

> Eu uso muito a arquitetura. A arquitetura e o design são coisas que eu uso direto porque você tem que ver coisas que sejam possíveis e que sejam quase impossíveis, mas a pessoa tem que andar sobre aquilo, tem que mexer naquilo. [...] Os elementos que eu uso? Eu uso muito a coisa de mecânica. Todo o tempo eu tive o engenheiro mecânico trabalhando com a gente, que era o Batista. Era o engenheiro que fez a roda, do espetáculo *Rota*, ele que fez as maquinárias que eu imaginei dos vasos, por exemplo. Os vasos eram objetos que a gente botava no chão e a minha ideia era que eles voassem. Eu pensei: tinha que vir uma coisa de cima, pegar esses vasos e subir. Como eu vou fazer isso? Tem que chamar um engenheiro para pensar junto. (CARDIA, entrevista à autora, 2023)

Dessa forma, a obra vai além da simples integração de tecnologias como o eletromagnetismo ao universo da dança, desafiando as fronteiras entre dança, objeto e espaço, e proporcionando uma nova leitura de como elementos sem vida, inanimados podem adquirir importância e significado. Essa visão sugere que a colaboração entre artista, objeto e tecnologia pode resultar em uma experiência impactante e reflexiva. Ao contrário de todos os outros trabalhos da Cia. de Dança Deborah Colker, nos quais os elementos/objetos são criados e desenvolvidos para que os bailarinos não só se apropriem, como façam uso deles, nesse caso de *Vasos* o que ocorre é exatamente o oposto: o objeto é o protagonista.

Segue depoimento de Yamê Reis, figurinista de 4x4:

> No *4x4*, a Deborah trouxe quatro artistas, cada um fazendo uma cena, cada um compondo um espaço diferente, um movimento diferente. e isso para mim como figurinista foi muito difícil porque eram cenários muito diferentes sempre muito desafiadores mas o trabalho do Gringo no *4x4* foi o *Vasos* que é um dos movimentos mais lindos que eu acho da Deborah, eu acho uma das coisas mais bonitas que o Gringo já fez na companhia, das coisas mais desafiadoras que eu já vi em dança na minha vida, porque ele criou todos os obstáculos possíveis ao bailarino e também ao figurino. Foi muito difícil criar esse figurino e eu viajei numa coisa de China de antiguidade de ancestralidade sabe, de atemporalidade para criar esse figurino e tentando sempre buscar a neutralidade dos corpos e fazer com que o figurino colaborasse e não dificultasse, como o Gringo já estava fazendo ali. Então eu tentei ser um contraponto ali, porque o figurino realmente não podia ser mais um elemento para dificultar o movimento, já que eles não podiam esbarrar em nada, eles tinham os movimentos que tinham que ser de uma precisão absoluta, para não esbarrar em nenhum vaso, não acontecer nenhum acidente ali. Então, enfim, eu posso dizer que o Gringo sempre foi para mim, com as suas criações um grande desafio para fazer o

figurino caber naquele espaço. Ao mesmo tempo como eu falei a marca que eu sinto do Gringo para mim esses 10 anos que a gente trabalhou juntos, que esse trabalho aqui já foi de 2002, praticamente 10 anos depois, já era sempre a de alguém que te desafia te colocando no lugar de muita pesquisa, muito desafio mesmo de uma régua que só sobe, sabe? Uma régua que vai subindo, subindo, e você vai crescendo como profissional. E aqui no *4x4*, eu sinto que a gente já tinha um time muito afiado, um time que jogava muito junto, a gente se ajudava muito ali. Enfim, não sei se era bem isso que você queria que eu te falasse, mas o Gringo é... o que eu posso falar do Gringo um cara que tem um alto poder de criatividade de design sendo que ele nunca se coloca acima dos outros colaboradores, sabe? Ele é um cara que sempre vem para somar e deixar você jogar o teu jogo ali, ele dá o teu espaço para você brilhar. Ele não é um cara, um diretor de arte que diz como você deve trabalhar, como você deve fazer, que palheta você deve usar de cartela de cores. Ele não faz isso com você. Ele te desafia a você criar dentro daquele espaço que ele concebeu, sabe? Com autonomia. Eu acho isso muito interessante no trabalho dele. Eu gosto. Eu já tive muito conflito com isso, sabe? De achar que ele podia ter me dado uma pista aqui, uma dica ali, mas não, ele entrega o trabalho dele e fala, ó vai lá, agora é contigo e isso fez com que também eu crescesse pelas minhas próprias pernas, isso foi muito bom também pra mim. (REIS, entrevista à autora, 2025).

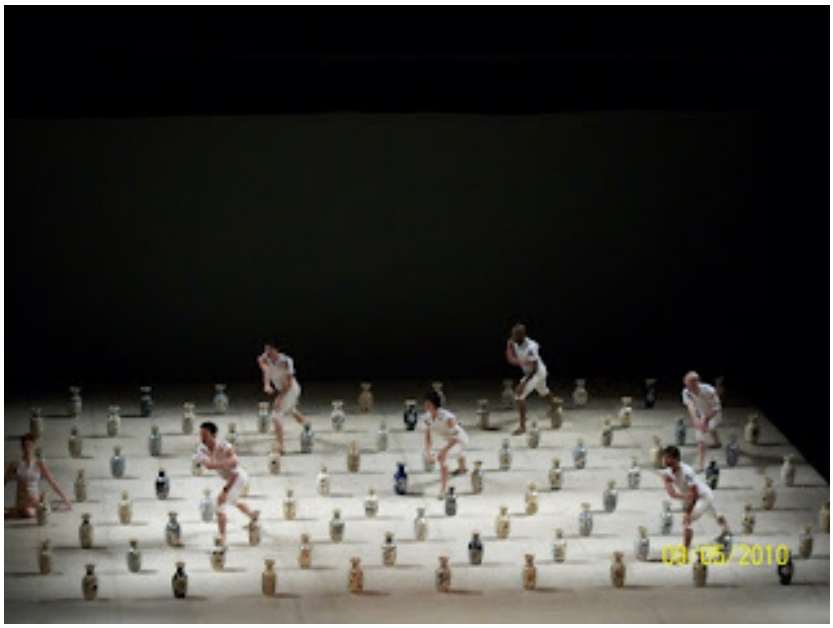


Figura 59 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002)
Fonte: https://maygroetaers.blogspot.com/2010/09/espetaculo-4x4-de-deborah-colker.html.



Figura 60 - Espetáculo 4 X 4 - Vasos de Gringo Cardia (2002)
Fonte: https://maygroetaers.blogspot.com/2010/09/espetaculo-4x4-de-deborah-colker.html.

Mariana Batista faz uma boa observação sobre esse assunto no seu trabalho de pós-graduação intitulado "Corpo e objeto em Dança Contemporânea:

> Mas mesmo com a compreensão de que o corpo e objeto não ficam limitados a noções de utilização, ou significativos prévios, suas relações partem dessas condições prévias, ou seja, de características que identificam tanto o corpo reconhecido como tal, quanto o objeto. O que percebemos que ocorre em algumas configurações de dança é que algumas das características de corpo e objetos se reconfiguram a partir de suas relações, podendo gerar uma nova forma para ambos e, também encontrar novos modelos de estar juntos, o que não desconsidera a materialidade do corpo e do objeto, mas que cria outras configurações visuais em ambos, tanto como partes individuais como na concepção do todo. (BATISTA, 2017, p. 39).

4.1 Velox (1995): ousadia do risco

A Companhia de Dança Deborah Colker se apresentou, em setembro de 1996, em Lyon, com o espetáculo *MIX*, organizado a pedido da *Biennalle de la danse de Lyon*. Mix não foi criado para esse evento, tampouco é um espetáculo original. Ele foi concebido a partir da mistura de Vulcão e Velox.

No ano de 2001, a Cia. Deborah Colker foi agraciada com o prêmio Laurence Olivier por *Mix*. Deborah é a primeira brasileira a ser premiada com esta láurea que é concedida pela *The Society of London Theatre* aos artistas que se destacam nas áreas de teatro, ópera e dança.

Gringo Cardia foi responsável pela cenografia de todos os espetáculos da companhia, desde a fundação até 2024. A colaboração entre os dois foi marcada pela busca constante por inovação e investigação, experimentando inclusive novas formas de se comunicar por meio da cenografia. Gringo tem grande habilidade para traduzir as emoções e intenções das coreografias de Deborah, o que lhe fornece embasamento para criar ambientes cênicos e elementos que dialogam diretamente com dança da coreógrafa. Além disso, a parceria entre Gringo Cardia e Deborah Colker também se estendeu para fora dos trabalhos com a companhia, participando juntos do espetáculo *OVO* do *Cirque du Soleil*. A relação de confiança e cumplicidade entre os dois é evidente, resultando em trabalhos marcantes e reconhecidos internacionalmente.

A parceria de Gringo e Deborah chamou a atenção do *Cirque du Soleil*. Deborah foi convidada pelo circo para montar um espetáculo inédito para a companhia, o que mais impressionou os diretores foi o cenário. Gringo relembra: "o *Cirque du Soleil* chamou a Deborah e falou: "Eu quero aquela parede [a da escalada] no meu espetáculo. Em um espetáculo qualquer que você coloque aquilo no meu *Cirque du Soleil*. Eu quero comprar essa parede para mim". Gringo ajudou Deborah a escrever uma história do espetáculo *OVO*, criado para o *Cirque du Soleil,* contando a vida dos insetos a partir de um ovo mágico.



Figura 61 - Espetáculo Ovo - Cirque du Soleil (2009)
Fonte: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/07/
cirque-du-soleil-estreia-ovo-espetaculo-dirigido-por-brasileira-metafora-da-vida-e-da-sociedade.ghtml e
https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/
2019/04/03/interna_diversao_arte,747020/deborah-colker-fala-sobre-o-espetaculo-ovo.shtml.



Figura 62 - Espetáculo Ovo - Cirque du Soleil (2009)
Fonte: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/07/
cirque-du-soleil-estreia-ovo-espetaculo-dirigido-por-brasileira-metafora-da-vida-e-da-sociedade.ghtml e
https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/
2019/04/03/interna_diversao_arte,747020/deborah-colker-fala-sobre-o-espetaculo-ovo.shtml.

A impactante parede de *Velox* foi transformada em uma montanha de barro que abrigava os ninhos de cupins fluorescentes. Eliana Rodrigues Sila escreve no seu texto "Cenografia para Dança: Uma visualidade possível para as escolas de dança brasileiras":

> A concepção cenográfica para espetáculos de dança, por outro lado, precisa atender a demandas específicas, uma vez que o espaço cênico vai ser definido a partir dos padrões criados pela coreografia. O *design* de cena para a dança precisa oferecer bastante espaço vazio para que os dançarinos tenham amplas possibilidades de movimentação em todas as direções. O Ballet Clássico, mais ainda que a Dança Moderna ou Contemporânea, objetiva fazer o corpo do dançarino crescer em cena e tornar-se livre. O cenógrafo precisa ajudar a criar essa ilusão de liberdade e amplidão. (SILVA, 2007, p.22).

A estreia de *Velox* representa uma conquista significativa para a Companhia de Dança de Deborah Colker. Mesmo com os desafios iniciais relacionados à localização e à capacidade do Teatro Carlos Gomes, o sucesso do espetáculo demonstrou a força da proposta artística e do talento da equipe. É inspirador ver como a dança pode transcender barreiras e atrair o público, uma vez que a qualidade e a inovação no trabalho artístico muitas vezes falam mais alto do que as dificuldades logísticas. O bom desempenho em crítica e nas vendas de ingressos é um

testemunho da dedicação e do comprometimento de todos os envolvidos. Segundo a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, *Velox* é um fenômeno da comunicação. O espetáculo que tinha tudo para dar errado tornou-se o maior sucesso da temporada teatral do Rio. (KATZ, O Estado de São Paulo / caderno 2, 26/11/1995)

Velox marcou um importante passo na visibilidade da dança contemporânea no Brasil. O espetáculo recebeu dois prêmios no Rio de Janeiro: "Os melhores de 1995 na dança", do Jornal O Globo e do Jornal do Brasil.

As turnês de *Velox* pelo Brasil, sem dúvidas, desempenharam um papel fundamental na difusão da dança contemporânea no país. Ao levar a montagem a diferentes cidades e públicos, a Cia. de Dança de Deborah Colker amplia o acesso à dança, ajudando a desmistificar a dança contemporânea e atraindo pessoas que talvez não tivessem tido contato com essa forma de expressão artística antes. Deborah Colker se destacou, nesse momento, como uma referência na dança contemporânea não apenas no Brasil, mas também na cena internacional com uma abordagem específica, que mescla técnica e criatividade. Além disso, a forma como Deborah utiliza o espaço definido e desenhado por Gringo e integrando elementos visuais, desenvolve um ambiente onde o movimento ganha nova dimensão. Esse talento para contar histórias, por meio do movimento, aliado à sua capacidade de inovar, solidifica o legado de Deborah.

Em *Velox*, ela aplica o conceito do risco abordando suas diversas facetas. O risco, pode ser tanto um impedimento quanto uma oportunidade.

Na ciência, por exemplo, a disposição para assumir riscos é frequentemente necessária para fazer descobertas significativas. Na vida cotidiana, as pessoas que se aventuram a sair de suas zonas de conforto e, dessa forma, podem descobrir novos talentos ou paixões. Além disso, a maneira como diferentes culturas lidam com o risco pode variar bastante. A diversidade de perspectivas sobre o risco pode enriquecer ainda mais discussões e reflexões sobre esse tema, mostrando que ele é, de fato, uma parte intrínseca da condição humana. Deborah divide o espetáculo em temas: mecânica, cotidiano, sonar, alpinismo, lutas marciais e esportes. Temas que refletem a intersecção entre a dança e diversas disciplinas, ressaltando como o movimento humano pode ser influenciado e enriquecido por diferentes áreas do conhecimento. Cada uma dessas vertentes pode inspirar coreografias e práticas de dança que desafiam a gravidade, exploram novos espaços e incorporam elementos do cotidiano. A mecânica pode influenciar a forma como os bailarinos se movem no espaço, utilizando princípios de equilíbrio e peso. O cotidiano traz a dança a uma apreciação mais acessível e reconhecível nas questões do dia a dia, enquanto o estudo do sonar pode incentivar os movimentos a serem mais fluidos e instintivos, desafiando as convenções. O alpinismo e as lutas marciais acrescentam uma dimensão de força e verticalidade, levando a dança a novas alturas, tanto físicas quanto criativas.

Anderson Diego Almeida Professor na Universidade Federal de Alagoas, em artigo de 2012, reflete:

> A estrutura cenográfica está associada a uma composição, [...] parede, onde o espaço é projetado sem muitos adereços, para que prevaleçam os movimentos e, principalmente, os corpos dos bailarinos. Contudo, a estética se diferencia numa perspectiva onde o jogo se faz em espaço e ritmo. (ALMEIDA, 2008, p.04)

Os esportes, por sua vez, enfatizam a energia e a resistência, mostrando como a dança pode ser um veículo de expressão atlética e artística ao mesmo tempo. Essa fusão de estilos e abordagens resultam em performances impactantes, onde o corpo se torna uma ferramenta de comunicação multidimensional.

A dança gerada por Deborah se destaca por sua capacidade de explorar e expandir as possibilidades do corpo em movimento, a maneira como ela utiliza os riscos físicos não apenas enriquece a performance, mas também serve como um meio potente de comunicação e expressão.

Em *Velox*, que é o seu segundo espetáculo, já com a sua própria companhia consolidada, Deborah faz uma fusão entre técnica e emoção e vai além da execução de movimentos que mexem com o risco, nele ela confronta também a lei da gravidade. Cada coreografia desse espetáculo, pode ser vista como uma resposta ao ambiente, refletindo as interações entre os bailarinos e o espaço no seu entorno. O público é convidado a perceber a dança de outra ótica, entendendo a relação entre os corpos e movimentos dos bailarinos, o espaço e objetos propostos para a utilização deles com o objetivo de que todos possam ser também um apoio na narrativa do enredo proposto pela coreógrafa.

A exploração do risco e da audácia na dança também provoca reflexões sobre a vulnerabilidade humana, Deborah não deixa de fazer um questionamento a respeito dos limites de onde pode se dispor a ir em busca de expressão provocada pelo “perigo”, uma abordagem que desafia as convenções tradicionais.

Trabalhar com o risco, ao mesmo tempo que desafia convenções estéticas, promove uma enorme diversidade, estabelecendo uma conexão de emoções inusitadas com o público. Os espectadores, mais uma vez, são convidados a sentir a adrenalina provocada pelas narrativas apresentadas através dos movimentos criados por Deborah e aplicados por seu elenco. Essa vitalidade e relevância física fazem da dança apresentada pela Cia Deborah Colker, não apenas uma prática artística, mas um catalisador de gestos e movimentos atléticos. A abordagem é inovadora, ao utilizar a metáfora do corpo que escala, Deborah nos convida, ao entendimento da superação. Eliane da Fonseca, professora de dança e bailarina e Vera Lúcia Menezes Costa,

doutora em educação física escrevem no artigo “Espetáculo “Velox”: risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker”:

> Colker coloca corpos em risco tal como os escaladores esportistas o fazem, em um plano vertical elevado, perpendicular ao solo, somente com apoio de mãos e pés. Os bailarinos iniciam a coreografia enfileirados de costas para o público, correm de encontro ao paredão e atiram-se numa escalada como se neste momento atravessassem um portal antropológico darwiniano descendente. E, como camaleões mutantes, não trocam somente de cor, mas de espécie, transformando-se de bípedes em répteis e símios, completamente inseridos no seu novo habitat. Grudados nesta simbólica montanha-paredão, sobem, descem, dançam, saltam com extremo controle e beleza corporal, adquiridos pela técnica através dos mecanismos de treinamento, que lhes permitem fazer com seus corpos o que desejarem. Mas quem escala o paredão? Um corpo esférico, móvel, elástico em cujo interior repousam os répteis e os símios, metamorfoseados em bailarinos. No desejo de elevação, os corpos tentam frustrar o fenômeno da gravidade, a fim de subir, descolar-se do solo; trocando de agarras no palco vertical, elevam-se e sus- tentam seu peso corporal, executam inclusive sustentações inverti- das, contra a ação da gravidade, num balé vertical a partir de sua própria força, potência, flexibilidade e precisão. (FONSECA, COSTA, 2010, p. 99).



Figura 63 - Espetáculo Velox (1995)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/velox.

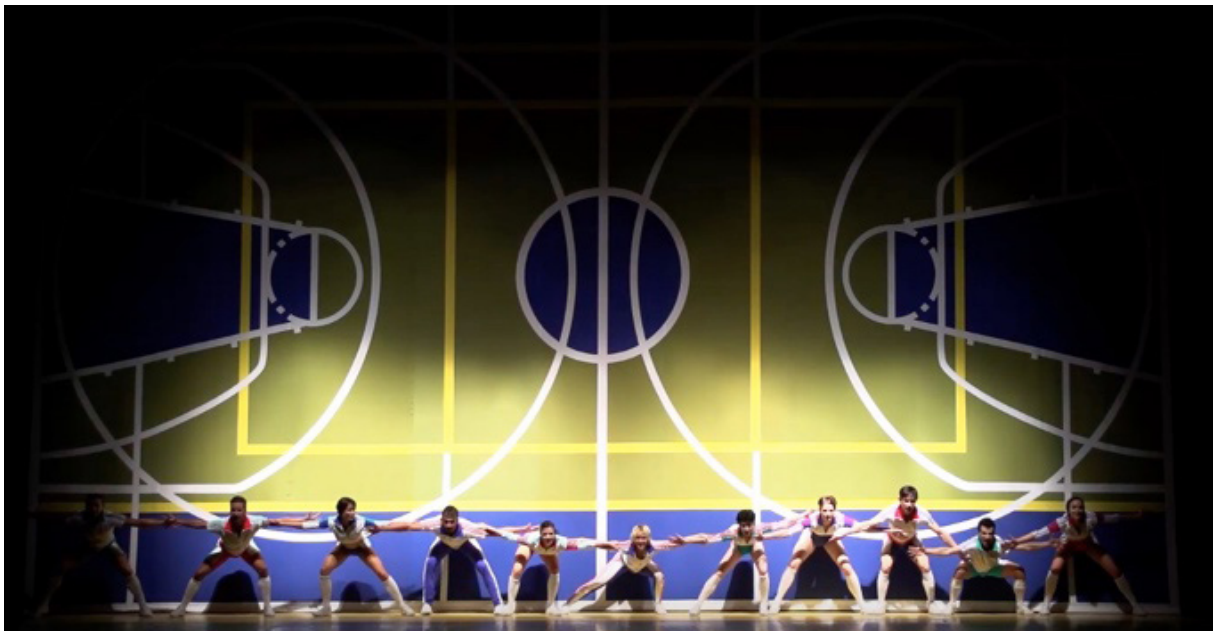


Figura 64 - Espetáculo Velox (1995)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/velox.

A dança contemporânea proporciona um espaço onde a individualidade e a autenticidade de cada coreógrafo podem brilhar e, com *Velox*, ela nos brinda com o funcionamento e a diversidade dos seus enredos, dando uma demonstração para o público da sua capacidade de tirar, através de seus movimentos propostos e executados pelos bailarinos, as divisas entre um corpo preparado para o universo da dança e um corpo desenvolvido para o mundo atlético. Esse fluxo desenvolvido em *Velox* sugere que cada movimento é uma forma de contar, e que a dança é também um meio para expressar a complexidade da existência física. Deborah trabalha também com alturas, transforma suas coreografias em experiências quase etéreas. Ao utilizar elementos verticais e planos elevados, ela provoca um senso de risco. Isso gera uma dinâmica que envolve o público, que se vê imerso em um universo onde a luta pela superação e a beleza coexistem.

Assim, a obra de Deborah não apenas encanta visualmente, mas também instiga uma reflexão sobre a condição humana e a utilização dos seus corpos. A transformação do risco em espetáculo estético na dança é um dos traços distintivos desse espetáculo, e a dedicação dos bailarinos para atingir esse nível de expressividade e excelência, é admirável.

O treinamento intensivo, com horas e horas de ensaios, entre tantas outras aulas e o compromisso com a disciplina formam a base necessária para que eles não apenas dominem a técnica, mas também consigam utilizar o risco como uma ferramenta de expressão. O compromisso e a dedicação dos bailarinos, evidenciados pelos nove meses de ensaios rigorosos, são essenciais para garantir que cada movimento seja realizado com maestria. Treinamento que não apenas aprimora a técnica, mas também inspira uma imensa confiança mútua que é crucial para a execução das sequências complexas.

O investimento de horas em treinamento não se limita apenas ao desenvolvimento físico. Ele também proporciona um entendimento profundo do corpo, permitindo que os bailarinos se tornem mais conscientes das suas capacidades e limitações. Essa consciência corporal é vital, pois capacita os bailarinos a se moverem com confiança, desafiando a gravidade e explorando novas formas de expressão. Essa sinergia entre os bailarinos, se torna palpável, pois a confiança compartilhada entre eles, permite que explorem suas capacidades físicas. A combinação de técnica apurada e compromisso com a segurança é essencial para que eles possam se aventurar no domínio do risco, transformando a dança em uma experiência emocionante e esteticamente rica. A habilidade de se mover com fluidez, em situações que normalmente seriam consideradas arriscadas, coloca o público em um estado de admiração e, muitas vezes, à beira da vertigem.

O efeito ilusório desse risco é um dos aspectos mais fascinantes de *Velox*. A experiência sensorial provocada pelo movimento dos bailarinos "voando" e saltando não só impressiona, mas também gera uma tensão. Além disso, essa dinâmica entre risco e segurança não é apenas uma questão técnica, mas também uma exploração das emoções. Portanto, *Velox* se torna uma obra que transcende a performance, instigando reflexões sobre coragem e vulnerabilidade. A repetição constante de movimentos e sequências, a prática intensa e repetitiva dos bailarinos, todo esse processo metódico de refinamento é extremamente pertinente, pois permite que os bailarinos não apenas dominem os movimentos, mas também os desenvolvam com fluidez. Dedicação que aprimora a técnica e permite que movimentos complexos sejam transformados em gestos fluidos e naturais, que transformam o que poderia parecer complexo em algo que flui naturalmente, criando uma sensação de leveza e facilidade. A naturalidade e a leveza que os bailarinos exibem em cena são o resultado de anos de treinamento meticuloso e aperfeiçoamento contínuo.

Cada repetição e cada ajuste contribuem para a incorporação desses movimentos na corporeidade de cada bailarino. Representa a transformação do esforço físico em expressão artística autêntica, onde a dança se torna uma extensão da identidade do artista, ajuda a internalizar a técnica, criando uma base sólida que permite a fluidez. O processo de repetição não é apenas mecânico; ele liga a mente e o corpo de uma maneira que possibilita uma interpretação mais autêntica e emotiva da coreografia. Quando os bailarinos alcançam essa sinergia, a performance se torna mais do que uma exibição técnica, agora, cada movimento conta uma história e evoca emoções. A técnica que eles demonstram permite que transcendam suas limitações naturais.

Habilidade que não apenas valoriza a estética do movimento, mas também traduz a ideia de que a verdadeira liberdade na dança está associada ao domínio do corpo. *Velox* é praticamente o ponta pé de outros espetáculos de Deborah que, consequentemente, também vão lidar com desafios e riscos. Espetáculos que nos convidam a contemplar a força e a vulnerabilidade que coexistem na dança. A celebração do corpo em sua plenitude é o que torna a arte da dança tão

poderosa e impactante. A dedicação da companhia de Deborah não apenas aprimora a técnica, mas também permite que movimentos complexos sejam transformados em gestos espontâneos. O diálogo entre segurança e ousadia é essencial na obra de coreógrafos como Deborah Colker, que conseguem transformar a busca por superação em uma celebração do corpo humano em toda a sua complexidade. A capacidade de provocar deslumbramento no público é uma das conquistas mais importantes.

Quando os bailarinos expressam essa dualidade entre risco e beleza, eles criam uma experiência única, onde o espectador é convocado a apreciar não apenas a técnica, a maestria do movimento coreográfico, mas também a profundidade emocional que a dança pode transmitir. Essa tensão entre a luta e a realização, o esforço e a leveza, enriquece a performance e a torna ainda mais impactante. *Velox* não se limita a exibir habilidades ou movimentos, é uma celebração da experiência humana e da capacidade de transcender os desafios. Ousadia não se restringe ao ato de realizar movimentos difíceis; ela se estende à capacidade de transmitir emoções, contar histórias e criar momentos que tocam o público. A encenação dos movimentos, além de sua execução técnica, é fundamental para intensificar a percepção do risco. Os bailarinos, ao enfrentarem o medo e a incerteza, visto que eles não se utilizam de nenhum tipo de corda, suporte ou meio de segurança na "escalada" revelam a beleza da vulnerabilidade e a coragem. A reflexão sobre a relação entre corpo, imagem e risco não é apenas um meio de expressão, mas também lida com um espaço de exploração das fronteiras do que consideramos possível, seguro e aceitável.

No espetáculo *Velox*, evidencia-se a exposição das vulnerabilidades e dos desafios enfrentados pelos bailarinos, aspecto que se materializa, por exemplo, no uso da parede como elemento cênico ativo. A parede, longe de funcionar apenas como limite físico, torna-se um dispositivo dramatúrgico que tensiona o corpo e o espaço, instaurando uma relação de resistência, apoio e conflito entre o bailarino e o cenário, enfatizam a velocidade e o risco. Deborah provoca uma nova forma de percepção, onde a beleza dos movimentos é entrelaçada com a fragilidade humana e a potência do corpo humano, gerando, assim, um espaço de experimentação e diálogo, onde os desafios e as oportunidades que emergem da intersecção entre corpo, estímulos e imagem se movem também de forma provocativa. O espetáculo representa um momento marcante na carreira de Deborah, pois não só destaca a agilidade e a velocidade que estão intrínsecas à prática da dança, mas também dialoga com a cultura esportiva que valoriza o desempenho, a competição e a superação de limites. *Velox* também pode ser visto como uma investigação sobre a fragilidade do corpo humano diante da exigência de uma performance extrema.

A tensão entre a velocidade e a vulnerabilidade dos bailarinos, cria um diálogo contínuo entre força e fragilidade, permitindo que o público, além de apreciar a estética do movimento, também se conecte com os desafios enfrentados pelos artistas no palco. Deborah acaba nos

assinalando que o corpo, em toda a sua complexidade e variedade, pode ser uma poderosa ferramenta de comunicação e expressão.

A cenografia de Gringo em *Velox* participa diretamente e complementa a visão de Deborah, criando um espaço visualmente impactante e funcional para o desenvolvimento da coreografia.

O espetáculo se desenrola em um único ato, inicia com um piso nas cores da bandeira do brasil, bordas laterais amarelas, a cor verde nas extremidades e o centro na cor azul, com cinco hélices suspensas verticalmente com hastes confeccionadas em madeira e o eixo de metal, onde se encontra o motor que as fazem girar em velocidades diferentes.



Figura 65 - Espetáculo Velox (1995)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/velox

A cenografia concebida por Gringo Cardia introduz, um elemento potente que é a parede, ela evoca a mecânica da força, da velocidade e a luta contra a gravidade, além de ajudar a intensificar a relação entre corpo e espaço. Cada movimento, cada interação espacial e cada elemento cenográfico em *Velox* convida à contemplação sobre a vulnerabilidade e a resiliência que caracterizam as possibilidades físicas e uma inflexão decisiva no modo como o espaço cênico é percebido e experienciado. O uso de superfícies verticais permite narrativas que refletem a luta pela superação. No momento em que o palco se verticaliza e converte-se em uma parede de escalada, os bailarinos passam a operar em um território de risco e de suspensão, sustentando-se apenas pelas mãos, pelos pés e, frequentemente, pelos corpos uns dos outros. Essa configuração espacial engendra figuras corporais insólitas, que desafiam a lógica física tradicional e convocam o espectador a buscar, quase instintivamente, os supostos “fios” que

manteriam aqueles corpos no ar, fios que, evidentemente, não existem. A parede de 7.00 x 5.50 metros produzidas em compensado naval de aproximadamente 25mm é alinhada por trás com uma estrutura em metalon e revestida com uma forração para o melhor deslizamento dos pés dos bailarinos nas suas movimentações. O entorno da parede nas cores azul que transmite uma sensação de calma e profundidade, o vermelho do círculo, no centro, como símbolo de foco, alvo e objetivo. A parede tem 58 garras feitas e modeladas em forma e reproduzi das em *fiberglass.*



Figura 66 - Espetáculo Velox (1995)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/velox

Os figurinos variados em *Velox* fazem referência a diferentes esportes, sendo um deles as lutas com a assistência de espadas, como a esgrima, assim como a presença da releitura da máscara representando a máscara de malha de aço que se usa no esporte citado.

São escolhas criativas desenvolvidas pela figurinistaa Yamê Reis que enriquecem a narrativa e a estética do espetáculo. Por último, um telão de fundo, com uma quadra de basquete como inspiração, redesenhada também na vertical.

Em entrevista Yamê Reis relata sobre o processo de trabalho com Gringo:

> No *Velox*, que é no ano seguinte, a gente já tinha conquistado uma linguagem, a gente já era um grupo, uma companhia que já tinha vencido o primeiro desafio. E aí a Deborah coloca para a gente um desafio maior ainda. E quando eu falo a Deborah, coloca, porque é também um desafio para o Gringo, para todo mundo e para a luz. E aí esse desafio aqui, ele já era mais tematizado. Era uma coisa a mais,

> apesar da parte de movimento ser muito desafiadora para quem estava no palco, eu me lembro que eu tinha muitos, eu tinha muitos sustos com algum movimento, porque eram muito radicais. Ela falava de esporte, ela falava de luta, ela falava de alpinismo, ela falava de mecânica, de geometria, de espaço. Mas eu tinha algumas referências, tanto na cenografia quanto nesses próprios esportes, tentando trazer para o figurino a simplificação daquela roupa, adaptando aquela roupa esportiva para uma linguagem de dança, para uma linguagem cenográfica. Então, eu trabalhei sempre tentando destacar os bailarinos dentro do cenário que o Gringo trazia. Então, eu tinha realmente limitação de cor, limitação de grafismos, para trabalhar em cima do cenário que ele trazia. E aí, então, eu levava a proposta e ele, então, dava o ok ou não ok, eu sugeria alguma outra coisa. Mas o gringo sempre, como diretor de arte, ele sempre entregava alguma coisa onde o figurino pudesse também brilhar. Ele nunca engessou o figurino. Ele sempre jogou muito mais a favor, sabe? Para que a gente pudesse ter uma liberdade realmente de criação do coletivo. E aí, então, eu parto para fazer um trabalho com liberdade. (REIS, entrevista à autora, 09/07/2025).

A contribuição da trilha sonora, composta por Berna Ceppas, Sérgio Mekler, Chico Neves, Alexandre Kassin e Leandro Leal, é igualmente vital, uma vez que a música guia os bailarinos em suas jornadas. A escolha do samba como trilha sonora é particularmente significativa, pois essa forma de música popular brasileira é repleta de conotações de união e descontração. O samba evoca não apenas a dança, mas uma rica tradição cultural que celebra a vida e a conexão entre as pessoas.

Deborah, ao explorar essas temáticas, cria um espaço onde o corpo é visto como um meio de comunicação tanto com o ambiente físico quanto com as emoções e experiências que o habitam. A imagem dos bailarinos enfileirados de costas evoca a ideia de preparação e introspecção, simbolizando um momento de reflexão antes do enfrentamento dos desafios que virão. Essa configuração inicial não é apenas um prelúdio, mas uma declaração sobre a importância do espaço interno e da conexão pessoal com o próprio corpo antes de se lançar na ação.

Disposição, que enfatiza tanto a vulnerabilidade quanto a força, estabelece um forte contraste com a energia dinâmica que se segue na coreografia. A imagem dos bailarinos agarrando-se à parede evoca a luta e o desafio, simbolizando não apenas a ambição física de escalar, mas também a busca por superação. Ao deslizar e contorcer-se ao longo do paredão, os bailarinos transformam o espaço em um ambiente completamente vivo. A variação nos apoios e a habilidade de flutuar momentaneamente no ar capturam a essência do movimento como uma forma de diálogo contínuo com o espaço e com os outros bailarinos, que se entrelaçam em um jogo dinâmico. *Velox*, dessa forma, pode ser visto como uma celebração da luta e do jogo em constante movimento. A habilidade dos bailarinos de se apresentarem em posições invertidas ou laterais, desafiando a gravidade, contribui para uma sensação de encantamento, essa transgressão das leis naturais intensifica a performance. Deborah transforma a dança em um espaço onde os limites do corpo humano são testados e reimaginados. O ato de um bailarino

saltar e girar, sustentando-se em pequenas agarras, não apenas destaca a habilidade técnica, mas também a expressão poética do movimento que se desprende das limitações físicas. Essa fluidez permite que cada movimento se transforme em uma nova narrativa, cheia de possibilidades e significados que se desdobram à medida que a performance avança. A intersecção das pernas e o entrelaçamento dos corpos evocam a ideia de conectividade, a harmonia que pode ser encontrada na dança.

A sustentação das mulheres pelos homens introduz uma dinâmica de confiança que é fundamental para a dança em par. Essa confiança mútua não é apenas um aspecto técnico, mas também uma manifestação que fala sobre a vulnerabilidade e a força que coexistem no contato físico, na parceria e nos enfatiza sobre a coragem necessária para se expor ao risco. O resultado é uma celebração da resiliência, da criatividade e do potencial ilimitado que reside em cada um deles. A combinação de técnica, repetição e emoção, transforma-se em um espaço onde histórias são contadas, onde a conjunção da estética e o risco é uma das características mais marcantes desse trabalho.

O espetáculo representa um momento marcante na carreira de Deborah, não só destaca a agilidade e a velocidade que estão intrínsecas à prática da dança, mas também dialoga com a cultura esportiva que valoriza o desempenho, a competição e a superação de limites. A relação entre corpo, espaço e identidade é um dos temas fundamentais na obra desta coreógrafa. *Velox* se destaca por sua capacidade de desafiar o público a contemplar a complexidade da condição humana as lutas, as adaptações e as belezas que emergem ao se enfrentar os desafios. Enquanto o esporte orienta-se pela lógica do objetivo o ponto, a nota, o gol, a vitória, a arte opera por aquilo que ultrapassa a funcionalidade, que produz deslumbramento, que introduz o inesperado e o surpreendente como forças capazes de reorganizar o cotidiano. Em *Velox*, não só é repensado o espaço, mas também o movimento. E é nesse duplo deslocamento espacial e corporal que a obra afirma sua potência singular.

4.2. Tatyana (2011): pesquisa de campo com os bailarinos e a narrativa entre sonho e realidade

As adaptações de obras literárias para a dança são um desafio fascinante e enriquecedor, permitindo que o movimento e a poesia se mesclem de maneiras peculiares. No caso de *Tatyana* (2011), a sua primeira adaptação, Deborah Colker aproveitou a intensidade emocional da poesia de Aleksandr Púchkin (1799-1837), transformando palavras em dança e criando um diálogo entre a literatura e a corporeidade. A escolha de uma obra tão rica em nuances poéticas oferece uma base sólida para explorar temas universais como inocência, amor e rejeição. Da

mesma forma, *Belle* (2014), inspirado no romance *Belle de Jour* de Joseph Kessel (1898-1979), que serviu como base em 1967, para o longa metragem que se tornou um clássico do cinema surrealista nas mãos de Luís Buñuel (1900-1983).

Deborah Colker fala sobre *Tatyana* em entrevista concedida ao Jornal O Globo, Cultura em 03/11/2011:

> Me apaixonei pela trajetória desses personagens [...] Será que o fato de ser judia e ter quatro avós russos, ou o fato de ter cursado psicologia no passado tiveram uma influência nesse interesse pela obra? É um universo completamente conhecido para mim. Mas não é uma volta às raízes. O que me interessou foi a maneira como o Púshkin conduz esses personagens. ... No começo, Oniéguin é arrogante, metido. Púshkin, no fim do livro, diz: "Caro leitor, não resta nada a não ser desprezar esse senhor. Ele não merece nem um destino, vamos abandoná-lo". Ele abandona o protagonista! E Dostoiévski costumava dizer que a Tatyana é a alma da mulher russa. Ela inspirou vários outros personagens da história russa. Eu quis dançar essa transformação, essa trajetória. Qual seria o motivo para montar uma obra do século 19 agora se ela não fosse completamente atual? Outro dia, eu e o grupo brincamos: Vamos fazer uma lista com os Oniéguins atuais? Hoje em dia você não encontra vários ricos, milionários arrogantes que acham que podem tudo e não respeitam ninguém? Oniéguin não trabalhava, era um dândi. Hoje em dia, a moda é ser empresário... São quase arquétipos. Por que uma obra se torna um clássico? Porque são atuais, continuam com uma vitalidade incrível até hoje. (COLKER, entrevista ao Jornal O Globo, 03 nov. 2011)

A narrativa da obra original, que revela as complexidades da sexualidade e da identidade, pode ser abordada de maneira visual e interpretativa, usando o movimento para expressar os conflitos internos da protagonista. Esses exemplos mostram como Deborah Colker utiliza a dança como um veículo para narrativas profundas, conectando-se não apenas com a literatura, mas também com a experiência humana. A adaptação de obras literárias para a dança também não deixa de ser uma homenagem aos autores.

Tatyana, de Deborah Colker, é uma obra que enfatiza a importância do cenário na narrativa e na expressão artística.

A simbiose entre coreografia e cenografia não apenas excede a estética do espetáculo, mas também aprofunda a conexão emocional entre os personagens e o ambiente onde suas histórias se desenrolam. *Eugênio Onêguin* é uma obra-prima de Aleksandr Púchkin e um marco na literatura russa. O poema não apenas apresenta uma narrativa envolvente, mas também reflete a sociedade russa do século XIX, incluindo as tensões entre o individualismo e as normas sociais da época. O domínio de Púchkin em incorporar elementos de romance e poesia com uma linguagem acessível e fluente é uma das razões pelas quais a obra repercute de forma tão intensa.

O uso do verso e sua qualidade de capturar as emoções complexas de seus personagens, como Tatyana e Onegin, conferem uma competência atemporal à narrativa. A história de amor entre Tatyana e Onegin ilustra a luta entre o desejo pessoal e as expectativas sociais. A habilidade do autor em mesclar a vida cotidiana com questões existenciais mais enraizadas faz com que suas obras sejam estudadas e apreciadas até hoje. *Eugênio Onêguin* permanece com um testemunho da capacidade de Púchkin de captar a essência da experiência humana.

A adaptação de *Eugênio Onêguin*, para o espetáculo *Tatyana* de Deborah Colker, é uma forma vigorosa de reinterpretar a obra clássica de Aleksandr Púchkin, destacando tanto os conflitos internos dos personagens quanto as mudanças sociais e culturais do contexto em que vivem. A primeira parte, ambientada na aldeia rural, evoca um sentimento de simplicidade e conexão com a natureza, enquanto a segunda parte, em São Petersburgo, já reflete não só a sofisticação, mas também a alienação da vida urbana. A transição entre o ambiente rural e o urbano de São Petersburgo não serve apenas ao desenvolvimento do enredo, mas também reflete as transformações internas dos personagens, especialmente a da protagonista Tatyana. Deborah, conhecida por sua capacidade de integrar movimento e emoção, traz à tona as complexidades do amor, do desejo e da identidade, temas centrais no poema original.

A colaboração entre Deborah e Gringo exemplifica a importância do trabalho conjunto na criação de uma obra com tantas facetas. Patrícia Spindler e Tania Mara Galli Fonseca, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul escrevem o texto "Dançando o pesar do mundo" para a Revista Miolo:

> Fala-se então, da dança contemporânea não como um bloco único e homogêneo, mas como movimento que faz bifurcar diferentes linhas que evidenciam a multiplicidade dos modos de dançar durante o último milênio. De maneira geral, pretende-se tomar a amplitude dos movimentos da dança contemporânea, que marcaram cada vez mais seu espaço no social, demandando a possibilidade de adotar o gesto como uma ferramenta expressiva do corpo e para o corpo. Discute-se, aqui, uma dança que se propõe a novas criações, que são próprias de cada contexto e são, portanto, singulares e minoritárias, funcionando na lógica da invenção, da experimentação, na criação de elementos estéticos e expressivos para dar conta do movimento finito ilimitado da vida. (SPINDLER, FONSECA, 2008, p. 329)

O *briefing* inicial, onde Deborah explana seus pontos de vista e conceitos, serve como uma perspectiva, que guia todo o processo criativo. A interação entre a coreografia de Deborah e o trabalho cenográfico de Gringo objetiva resultar em um ambiente que vai além da simples representação física; se torna um ativo protagonista na narrativa do espetáculo. Durante os ensaios, as adaptações que Gringo pode vir a ter que fazer podem surgir conforme a coreografia se desenvolve.

A flexibilidade para modificar o cenário em resposta às necessidades da performance é crucial, pois permite que ambas as partes se retroalimentem, criando uma harmonia entre o movimento dos bailarinos e a estética visual proposta por Gringo, que os cerca. Os croquis e estudos iniciais podem evoluir para um cenário dinâmico que reforça os temas do espetáculo, ajudando a contar a história de Tatyana e os dilemas emocionais pelos quais a protagonista passa. A demanda de atenção aos detalhes e a abertura para mudanças durante os ensaios são fundamentais para garantir a adaptação às nuances da performance. Essa abordagem colaborativa, portanto, pode enriquecer a experiência tanto para Gringo e Deborah, para o restante da equipe criativa, para a execução dos bailarinos, quanto para o público.

Tatyana é um espetáculo dividido em dois atos. No primeiro, a clara delimitação das formas e materiais sugere um ambiente mais tradicional, que pode remeter à simplicidade e à pureza da vida no campo. Essa abordagem convida o público a uma contemplação mais introspectiva do que está sendo apresentado, criando um espaço onde as emoções dos personagens, como o amor jovem de Tatyana, são destacadas, bem como a presença potente de uma árvore monumental em cena reforça a dimensão simbólica e orgânica da cenografia, atuando como um eixo de força visual e narrativa. Ao mesmo tempo que é um elemento grande e tem galhos altos "descabelados", visto que seguem para lados distintos, parecendo tentáculos simboliza tanto a solidão quanto a resistência aos desafios da vida rural, refletindo a dualidade entre o progresso e a tradição. Os três personagens Lensky, Tatyana e Olga em busca de seus destinos, em contraste com a chegada de Oneguin, cria uma dinâmica dramática e convida o público a explorar temas como amor, desejo e as consequências das escolhas individuais. O clima romântico e inocente, misturado ao drama, prepara o ambiente para um conflito emocional profundo.

Essa dualidade entre realidade e sonho é uma construção dramaturgicamente rica que serve para ilustrar as tensões internas dos personagens. A base sólida do cotidiano retratada por movimentos no chão sugere a estabilidade e a rotina da vida na aldeia, com suas obrigações e tradições. Por outro lado, os movimentos elevados dos bailarinos na árvore ou na parte superior do cenário simbolizam aspirações, desejos e anseios que transcendem a vida comum. A presença de Oneguin, como um agente de turbulência, desafia essa estabilidade, provocando uma reflexão sobre o que os personagens realmente buscam.

Enquanto Lensky, Tatyana e Olga estão imersos em suas vidas e emoções, Oneguin representa uma força externa que traz à tona as inseguranças, os conflitos e a possibilidade de mudanças radicais. Essa dinâmica, acentuada pela coreografia, não só enriquece a narrativa, mas também convida o público a ponderar sobre o que significa viver entre o real e o ideal. Nos movimentos no piso do palco, podemos perceber uma certa rigidez e o compromisso com o presente, enquanto a ascensão nas alturas sugere uma busca por um futuro mais esperançoso, embora incerto.

Gringo fez a escolha de uma árvore, local onde todo o primeiro ato se desenrola, elemento tridimensional, uma decisão eficiente o suficiente para criar um espaço dinâmico e multifuncional. Os galhos da árvore em que os bailarinos dançam, geram e possibilitam um espaço para que os bailarinos interajam com o cenário de maneira significativa, mas também com a manutenção de um equilíbrio constante diante do risco, enquanto desenvolvem a narrativa.

Incialmente Gringo tinha a ideia de uma árvore mecânica, com o desenvolvimento das movimentações dos galhos executados de forma automatizada, mas, por questões de custos e administração operacional, acabou refazendo o projeto e usando o material que lhe era disponível. À árvore foi toda executada com uma estrutura em ferro. No eixo do tronco da árvore, foi colocado uma caixa d'água estrategicamente posicionada para, além de garantir a estabilidade, facilitar na logística no transporte. Acabou sendo uma solução viável, apesar das limitações, ela manteve a criatividade do cenógrafo, preservando a funcionalidade e a estética. Essa árvore evoca uma conexão dos personagens com a natureza e as tradições da aldeia, servindo como um símbolo de raízes, a conexão com a terra natal e pertencimento, por outro lado, ela também tem em algo mais etéreo e distante dessa natureza. Do mesmo modo, se mostra como um ambiente que pode se tornar opressor e restritivo. Os galhos que se assemelham a tentáculos ou passarelas tortuosas têm uma representação relacionada às complexidades das emoções humanas e às armadilhas do amor, da rejeição e do destino trágico que os personagens enfrentam. Essa versatilidade permite que a árvore se torne uma extensão dos próprios personagens, interagindo com suas histórias e suas jornadas individuais, a forma como os galhos da árvore são projetados para serem sinuosos e em diagonal é uma escolha significativa do cenógrafo, que vai além da árvore real de referência da sua própria pesquisa.

Trecho de entrevista realizada por mim com Gringo Cardia:

> Eu acho legal essa coisa da inspiração, você se inspira nas coisas que você vê. Eu queria fazer uma árvore para simbolizar o campo, a primeira parte em que eles estão. Era um cenário único esse, então para fazer tudo eu falei: vamos fazer uma árvore no campo, assim, que é uma coisa bonita, mas uma árvore que seja diferente. Eu pensei: como uma árvore fica muito no alto e o pessoal não vai interagir. E andando, ao olhar as árvores, eu vi no Aterro que os galhos dela eram grandes e partiam do chão e subiam de novo, linda árvore. Eu falei: cara, é essa árvore. Levei a Deborah lá. Levamos os bailarinos, eles ficaram andando nas árvores, foi muito legal. E, a partir daí, foi todo o desenho que eu fiz o espetáculo foi em cima dessa árvore. Se você pegar uma foto e colocar do lado, você vai ver uma semelhança incrível. Eu até pensei que quando eu fizer meu livro tem que ter essa árvore aqui para botar do lado de *Tatyana*. (CARDIA, entrevista à autora, 02/11/2023)

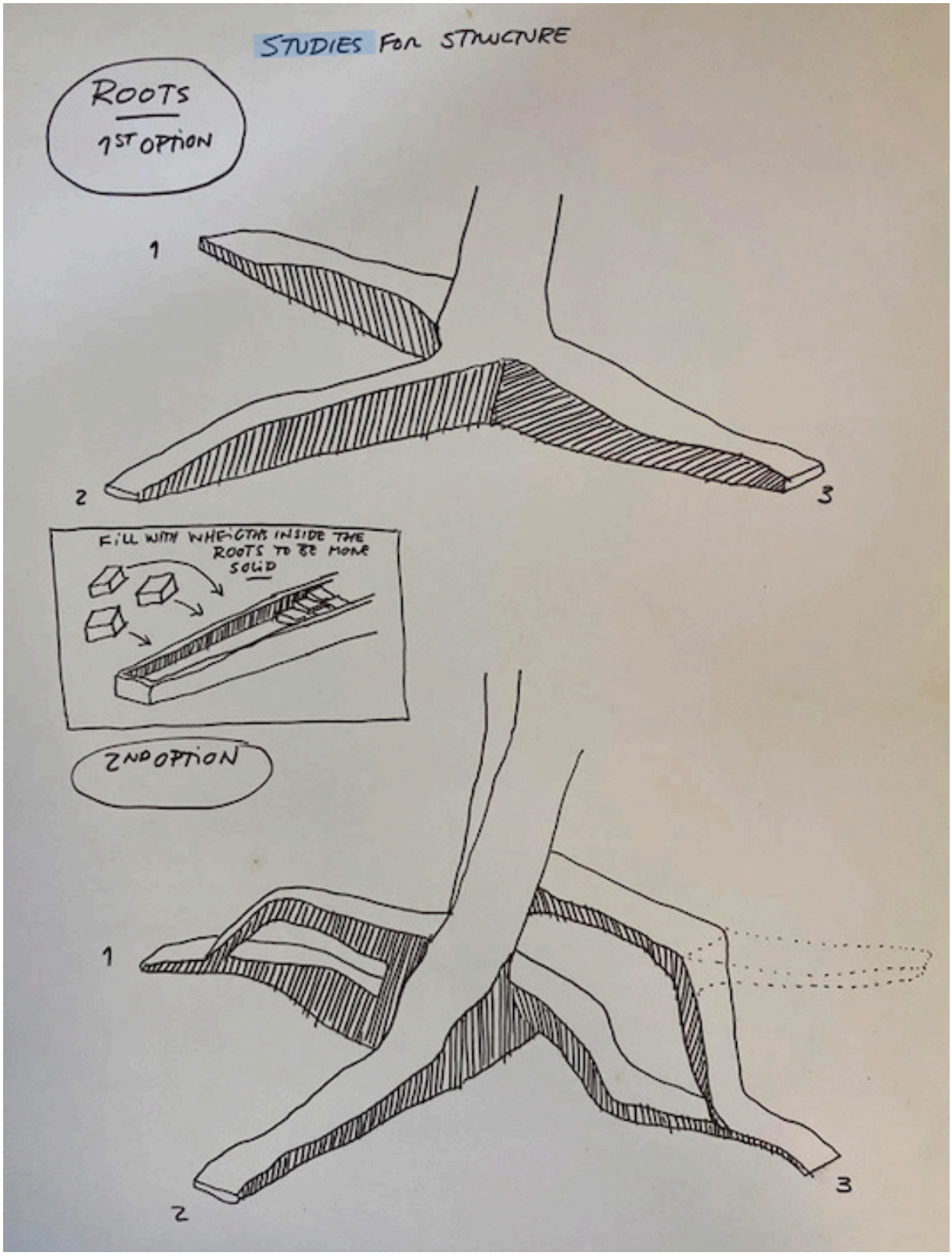


Figura 67 – Desenho de Gringo Cardia para o cenário do espetáculo Tatyana – 1º Ato
Fonte: Acervo de Gringo Cardia

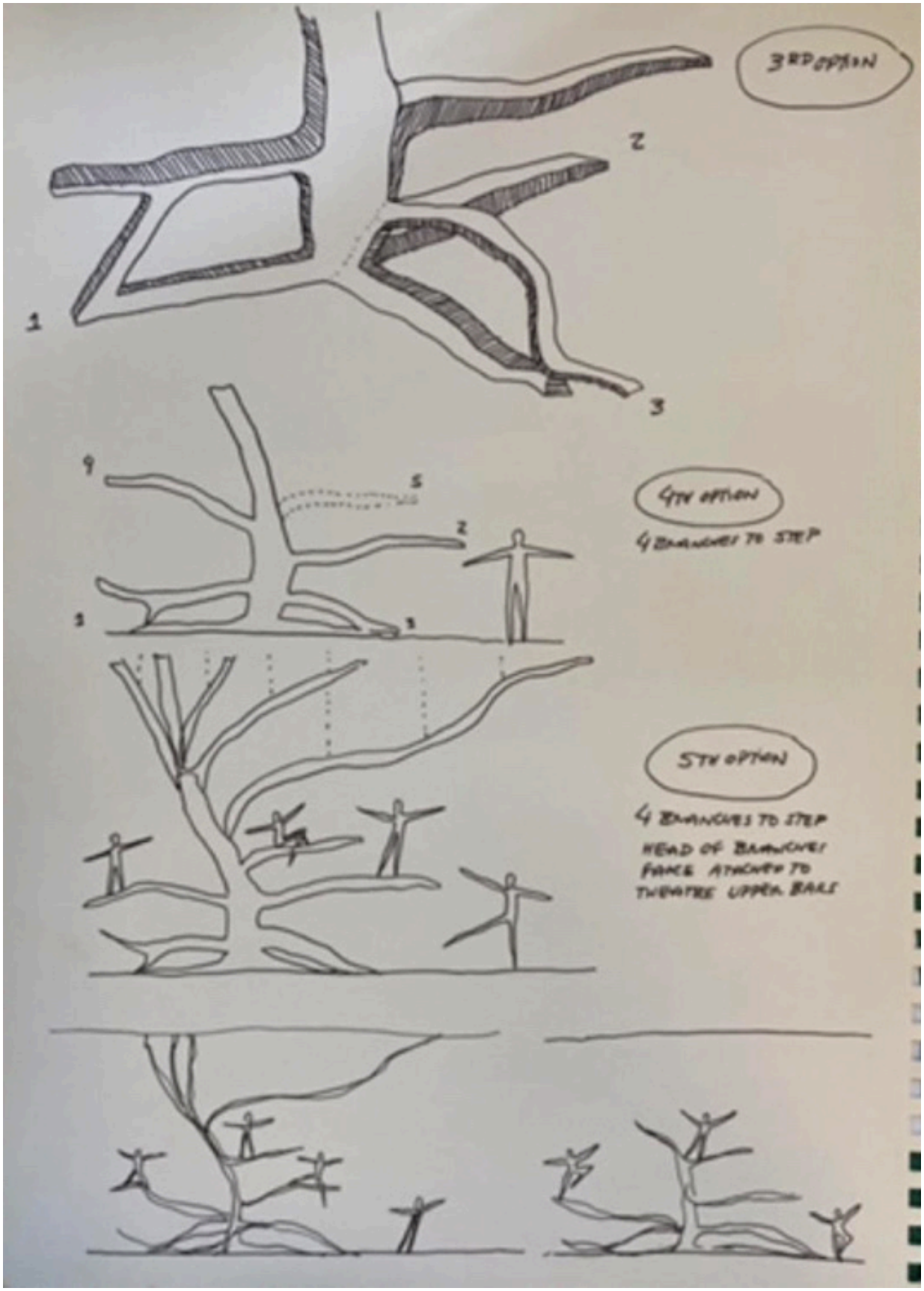


Figura 68 - Desenho de Gringo Cardia para o cenário do espetáculo Tatyana - 1º Ato
Fonte: Acervo de Gringo Cardia

A presença do personagem Pushkin, neste espaço onde os galhos apontam para o futuro, destaca seu papel central na história, insinuando que ele é o agente que impulsiona a continuidade da narrativa, fazendo com que a árvore seja mais do que a composição da cenografia, mas um ingrediente dinâmico no processo criativo, considerando-a não apenas como estrutura visual de apoio, mas como instância performativa que participa da elaboração da narrativa e até da configuração do movimento, que interage com os personagens. Essa dinâmica também provoca a curiosidade sobre quais caminhos a trama pode tomar, preparando o terreno para o desenvolvimento das tensões e conflitos que se desdobrarão no segundo ato.

A presença dos livros dentro da árvore simboliza frutos de uma conexão intrínseca entre o saber, a memória e refletindo a natureza cíclica da arte de contar histórias. À medida que os bailarinos interagem com a árvore, eles não apenas dançam, mas também exploram as narrativas e criam um diálogo dinâmico entre a tradição literária de Púchkin e a expressão corporal dos bailarinos. É bailarinos uma característica própria da Cia. de Dança Deborah Colker misturar elementos físicos e cenográficos que desafiam não apenas os bailarinos, mas a gravidade e também a percepção do público.

A implementação de um cenário que participa do processo criativo, deslocando o espaço cênico de uma função meramente ilustrativa para o lugar de agente ativo, cuja ação interfere diretamente na elaboração do movimento, na organização corporal e na estruturação dramatúrgica da cena, transforma o palco em um espaço dinâmico e desenvolve uma convivência afinada entre cenário, objetos de cena, figurinos, música e movimento. A estilista Fabia Bercsek foi a responsável pela assinatura dos figurinos e adereços do espetáculo. As individualidades dos personagens foram indicadas por cores diferentes, entre potentes e mais suaves, com o objetivo de fazer uma indicação a respeito da personalidade de cada um. Fabia utilizou também elementos, como leques, cartolas e bengalas, como referência a época.

A chegada de Oneguin à vila rural, em um contexto que evoca o romantismo, a pureza e a simplicidade, representa um ponto de inflexão no primeiro ato. Essa interrupção do ambiente idílico é uma poderosa ferramenta narrativa que estabelece o conflito central da trama, refletindo a tensão entre as expectativas românticas e a realidade da vida, desde o encontro inicial entre Oneguin e Lensky até o momento trágico do duelo, seguindo o curso da história.

O processo entre os personagens é acentuado pela coreografia, que expõe desde a leveza e o encanto do amor de Tatyana por Oneguin até a tensão crescente provocada pela rejeição e o ciúme, culminando na fatalidade do duelo entre Lensky e Púchkin.



Figura 69 - Espetáculo Tatyana - 1º Ato (2011)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana



Figura 70 - Espetáculo Tatyana - 1º Ato (2011)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana.

No segundo ato, a mudança de cenário e a incorporação de elementos digitais refletem o amadurecimento dos personagens e o desenrolar da narrativa, simbolizando não apenas a evolução dos protagonistas, mas também a transformação do ambiente ao seu redor. O novo ambiente representa a passagem da aldeia rural para a urbanidade de São Petersburgo, sendo algo mais do que uma mudança geográfica. A utilização de tecnologias digitais, uma abordagem mais contemporânea e complexa, com a introdução de projeções e uma iluminação que interagem diretamente com os bailarinos, com o propósito de fortalecer a criação de um espaço vazio de objetos físicos e dessa forma, destacar a angustiante sensação de solidão de Oneguin. Essa estratégia visual reforça os temas centrais da obra, como a busca por identidade e as complexidades do amor. Roberto Carlos Sorima, mestre na Universidade Anhenbi Morumbi e Gisela Belluzzi de Campos, Doutora e Professora de Pós-Graduação em Design escrevem sobre Tatyana:

> Os recursos gráficos são utilizados nos cenários dos dois atos do espetáculo "Tatyana". Em um primeiro momento, são formas, materiais estudados, prototipados e ambientados em um design espacialmente claro e bem delimitado. Em um segundo momento, numa linguagem que traduz o ambiente urbano, as projeções e iluminação dialogam com os corpos dos bailarinos, gerando uma configuração diferente da do primeiro ato. As duas cenas refletem o quanto o designer possui de repertório para a construção e prototipação da estrutura metálica levada a palco, e também aos softwares e iluminação usados na segunda configuração – interfaces diferentes de comunicação são usadas por Cardia, mostrando sua expertise em cenário no que se refere a design. No espetáculo, são vistas formas tridimensionais, técnicas de projeção e de iluminação, que configuram o modo como o designer organiza e compõe o espaço cenográfico. Cardia usa uma gama de elementos para dar dramaticidade ao espetáculo, a partir do olhar de vários profissionais da equipe que coordena, inclusive no figurino... (SORIMA, CAMPOS, 2013, p. 191)



Figura 71 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana.



Figura 72 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana.

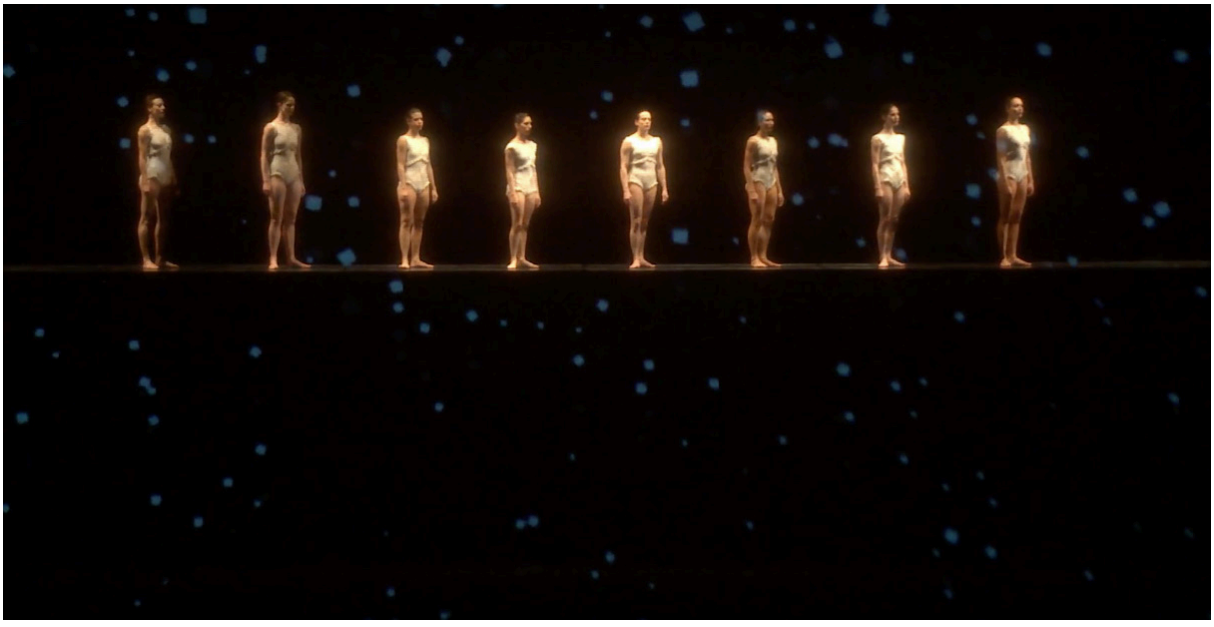


Figura 73 - Espetáculo Tatyana - 2º Ato (2011)
Fonte: https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana.

A linguagem visual urbana não apenas moderniza a estética do espetáculo, mas também reforça a dinâmica do crescimento e da transformação que os personagens experimentam, especialmente em um contexto cosmopolita. Os efeitos de luz, especialmente o contraste do claro e o escuro, são cruciais no teatro e na cinematografia para intensificar as emoções e a tensão dramática.

Esse contraste entre luz e sombra, bem como a transição de formas materiais para imateriais, é uma estratégia pulsante no teatro para ilustrar a evolução dos personagens e o contexto em que se desenvolvem.

Aqui, vemos claramente uma exploração de como a luz e a projeção podem transformar a percepção do espaço e do tempo em uma produção seja de teatro, de dança ou de música. A colaboração entre o cenógrafo e o iluminador é fundamental para criar essa atmosfera onírica, onde as telas transparentes não apenas servem como divisórias no palco, mas também como um meio para contar histórias de forma não linear. A projeção de linhas retas e diagonais que ascendem no segundo ato não apenas orientam o público para a entrada de Tatyana, mas também envolve visualmente a trajetória de cada personagem. A iluminação meticulosamente planejada por Jorginho de Carvalho e a projeção, intensificam a sensação de sonho e fluidez, ingredientes esses que, juntos, acentuam o tempo e o espaço em uma estratégia eficaz. Componentes visuais, portanto, não são meros adornos cênicos, eles carregam significados fortes e ajudam a construir a narrativa ao gerar uma ambiência que fala diretamente com o espectador, provocando reflexões sobre o tempo, o espaço e o próprio crescimento humano. Além disso, a forma como os bailarinos são posicionados em segundo plano, misturando-se com os que estão em primeiro plano através da tela transparente, sugere uma interconexão entre eles e suas histórias. Esse jogo de camadas visuais ajuda ilustrar a complexidade das relações humanas, enfatizando como o passado e o presente se entrelaçam nas emoções e experiências dos indivíduos.

Assim, a combinação de luz e movimento não só aprimora a estética da performance, mas também enriquece a narrativa.Adriana Ferreira da Silva, escreve para Serafina na Folha de São Paulo em 31 de julho de 2011, “As Obsessões de Deborah”:

> Seu balé "Tatyana" narra uma história com começo, meio e fim, baseada no romance "Evguêni Oniéguin", do russo Aleksandr S. Púchkin (1799-1837). No primeiro ato, os bailarinos encenam a história de amor com passos precisos sobre galhos de 30 cm de uma árvore gigante, construída pelo cenógrafo Gringo Cardia. Após o intervalo, "flutuam" sobre uma plataforma imperceptível, enquanto grafismos projetados num telão criam um efeito 3D. A trilha sonora mescla Kraftwerk e Igor Stravinski. As mulheres da companhia se alternam no papel de Tatyana, a moça tímida do campo que se apaixona por Oniéguin. Os quatro bailarinos encarnam, cada um em uma cena, o papel de Oniéguin, o rapaz cosmopolita que rejeita a protagonista. Deborah está em cena com um papel masculino, o do autor da obra, Púchkin. Para poder botar a trupe em vários papéis e acentuar os efeitos da maquiagem, precisava igualar os looks. As mulheres ganharam cabelos pretos curtíssimos e sobrancelhas descoloridas. (Folha de São Paulo, 31jul. 2011)

Numa segunda sequência de projeções, o cenógrafo Gringo Cardia faz uso de linhas orgânicas que partem do chão para sugerir os sentimentos que foram recordados após o reencontro de Tatyana e Oneguin e suavizar a rigidez da separação. As linhas projetadas fazem parte da coreografia de Deborah, a ideia de que os dois Pushkins dançam com o bailarino, como se este fosse um reflexo ou manipulado pelas figuras das suas obras. Os elementos projetados ressaltam a maneira como as experiências passadas não se apagam, inclusive se desdobram. A dança, nesse contexto, não é apenas uma expressão física, mas uma representação das teias emocionais que interligam Tatyana e Oneguin, embrulhando a saudade, a dor e a esperança que permeiam esse reencontro. Essa dinâmica entre passado e futuro, tradição e modernidade, é refletida nas escolhas estéticas. No primeiro ato, a árvore de madeira representa raízes, um vínculo forte com a terra e a cultura rural. Em contraste, o segundo ato, com suas luzes e linhas em movimento, evoca um ambiente urbano e contemporâneo, repleto de possibilidades e incertezas.

5. CONCLUSÃO

O desenvolvimento desse projeto de estudo destaca a complexidade e a riqueza do processo criativo no universo da dança entre a parceria com a cenografia de Gringo Cardia e o método coreográfico de Deborah Colker. A dança, enquanto uma forma de arte, não é apenas o resultado de um indivíduo, mas sim de uma colaboração coletiva entre diversos profissionais e áreas de conhecimento. Cenógrafos podem se valer da fusão com outras disciplinas, integrando elementos de artes visuais, arquitetura e *design* para provocar novas formas de percepção e interpretação no contexto da dança. A escolha estética do cenário pode refletir as preocupações temáticas de cada coreografia dançada. Um cenário minimalista pode realçar a pureza do movimento, enquanto um espaço mais elaborado pode reforçar a complexidade do tema em questão. A atuação do cenógrafo no universo da dança, que é uma área rica e multifacetada, se distancia das convenções teatrais tradicionais. No teatro, a cenografia costuma ser projetada para sustentar uma narrativa. Na dança, a abordagem cenográfica, muitas vezes, busca acentuar a corporeidade, o movimento e a expressão estética do corpo em relação ao espaço. No teatro, é corriqueiro que os atores não só transitem, assim como façam uso do cenário e tudo que nele está disponível, e, na dança, de um modo geral, essa relação não se dá dessa forma. Muitas vezes, nem existe concepção de cenografia para espetáculos de dança. Por outro lado, dentro da elaboração de cenários, podem ser pensados para que sejam uma extensão do corpo, podendo funcionar inclusive, como um personagem em si, onde a dança não seja apenas um movimento perante um fundo fixo, mas uma exploração multidimensional entre corpo e espaço. Influenciando a forma como o público percebe e interpreta a dança, ultrapassando o conceito de um espaço estático, esse é o ponto de vista do pensamento de Gringo na concepção de seus cenários para a Cia. Deborah Colker. Explorar os procedimentos metodológicos que fundamentam essa prática é crucial, pois isso revela elementos como a pesquisa de materiais incorporando elementos como o estudo e o desenvolvimento do espaço a ser utilizado, o desenho de luz, a concepção e adequação do som e a criação de figurinos apropriados para os movimentos dos bailarinos, componentes que são fundamentais para a construção da narrativa e da atmosfera da performance, utilizados também para moldar percepções e sentimentos. Justamente por isso, a colaboração entre cenógrafos e coreógrafos, ainda envolvendo iluminadores e figurinistas é fundamental para que se atinja uma coesão estética que eleve a mensagem do espetáculo. Um planejamento cuidadoso é essencial para que todos esses elementos se integrem de forma coesa, permitindo que a obra final ressoe com o público de maneira mais profunda e envolvente.

Além disso, a dança frequentemente desafia as estruturas e conceitos tradicionais, propondo novas formas de comunicação e expressão que podem tocar em questões sociais, políticas e culturais relevantes. Essa dinâmica colaborativa também reflete uma democratização

do trabalho artístico, onde as contribuições de cada membro da equipe devem tornar-se valorizadas e reconhecidas. Além disso, a integração da tecnologia na cenografia, como o uso de projeções na parceria com uma iluminação dinâmica, como Gringo e Deborah concebem algumas vezes, permite criar ambientes imersivos que se adaptam e reagem às coreografias.

O exercício da profissão do cenógrafo não se limita à materialidade, mas enriquece pela informação e interpretação do espaço e das formas. A cenografia emerge como um campo dinâmico, onde a plasticidade do espaço cênico é essencial para a manifestação de ideias imateriais. O processo para o desenvolvimento de um projeto de cenografia, abrange múltiplos aspectos, podendo reunir uma pesquisa histórica e um repertório de imagens, junto com a interpretação visual, dando respaldo a um processo criativo robusto. Neste contexto, a pesquisa para o desenvolvimento de um projeto de cenografia não só orienta a criação, mas também proporciona um programa para que novas narrativas e experiências sejam elaboradas. Gringo não só é responsável por criar um ambiente que emoldura a performance de Deborah, mas também a desenvolve de forma que o cenário e seus objetos possam também interagir dinamicamente com os bailarinos. Todos os elementos cenográficos criados por Gringo para a Cia. Deborah Colker são projetados para que os bailarinos possam fazer 100% de uso e manuseio, com todos os tipos de alterações necessárias de acordo com as solicitações de Deborah e também de ajustes pleiteados pelos próprios bailarinos. O detalhamento da viabilidade dos cenários de Gringo se torna crucial, pois ele garante que as ideias, por mais inovadoras e complexas que sejam, possam ser concretizadas de forma prática. Dependendo do projeto, muitas vezes, é necessário um estudo árduo, a busca de profissionais até fora do âmbito artístico, exaustivas horas de ensaio para além do olhar perfeccionista de Deborah, que tudo seja devidamente ajustado para uma utilização que garanta a segurança plena dos bailarinos, e que possa ser empregado de forma harmônica e precisa para o espetáculo.

O cenógrafo, portanto, não apenas exterioriza a matéria, mas também dá vida a um conceito imaterial que ressoa e se transforma dentro do espaço cênico. A cenografia, dessa forma, desempenha um papel significativo na criação de uma atmosfera que complementa e enriquece a experiência do espectador, especialmente em espetáculos de dança, onde o movimento se torna o principal veículo de expressão na narrativa. A forma como o espaço é trabalhado por Gringo pode transformar a percepção do público e intensificar as emoções transmitidas pelos movimentos e gestos dos bailarinos.

Quando a cenografia é alinhada com a coreografia, ela engloba criatividade e funcionalidade e os profissionais podem explorar novas linguagens visuais que dialoguem diretamente com o corpo em movimento.

Portanto, o diálogo entre cenografia e coreografia abre um leque de possibilidades criativas, proporcionando uma experiência envolvente e heterogênea tanto para os bailarinos, quanto para o público. Essa abordagem multiforme pode resultar em produções inovadoras que desafiam as expectativas tradicionais e expandem os limites da arte da dança em cena. O caráter interdisciplinar dos cenógrafos tem permitido que os profissionais da área transitem com certa desenvoltura em diferentes campos de atuação. Não é incomum, no entanto, as concepções restritivas que ainda veem o cenógrafo até os dias de hoje, apenas como um executor do componente estético e dos objetos dispostos em cena. A cenografia, muitas vezes, ainda é considerada apenas como um pano de fundo na performance, mas na verdade, ela pode desempenhar um papel fundamental na construção do discurso artístico. A cenografia de Gringo, como atividade artística, implica que ela não é meramente decorativa, mas possui uma intenção vasta que se relaciona com o movimento e a interpretação do corpo dos bailarinos.

Nesse trabalho, tive a possibilidade de desenvolver uma pesquisa e elaborar um pensamento a respeito não só da parceria entre coreografia e cenografia no ambiente da dança, mas principalmente a respeito da colaboração de trabalho de Gringo e Deborah. Isso foi possível, inclusive, pela oportunidade que eu tive de vê-los desenvolvendo esse processo criativo de trabalho juntos. Acredito, cada vez mais, que a prática cenográfica deve ser integrada desde o início ao método criativo do coreógrafo, permitindo uma colaboração efetiva e aglutinadora entre coreógrafos, bailarinos e cenógrafos. Isso pode levar a uma sinergia que enriquece a narrativa, resultando em experiências que vão além do movimento físico e se estendem para uma compreensão mais ampla do que a dança pode representar.

Apurando os indícios reunidos ao longo deste estudo, a presente pesquisa demonstra que a atuação de Gringo Cardia para a Cia. Deborah Colker não apenas desempenha um papel de coadjuvância, mas pode ser legitimamente reconhecida como coautora e como uma força potentemente colaboradora na construção da cena concebida. A atuação de Gringo em parceria com Deborah, revela-se como uma prática que amplia radicalmente as possibilidades de criação, na medida em que o cenógrafo concebe, projeta e materializa uma *espacialidade ativa* que não apenas acolhe, mas estimula, tensiona e dialoga com o corpo dos bailarinos e com suas dinâmicas de movimento, permitindo que os espaços cênicos se convertam em experiências artísticas capazes de desafiar percepções convencionais e instaurar novos modos de recepção. Entre as marcas dessa estética, destaca-se o uso de superfícies, dispositivos e objetos cênicos que atravessam o espaço da coreografia e se tornam motores de ação, instaurando relações performativas. Inúmeras vezes, muitos desses elementos são permeados por atmosferas visuais que dialogam com referências da *pop art* e com a paleta cromática associada a esse movimento artístico, contribuindo para a construção de uma visualidade vibrante, gráfica e imediatamente identificável. Ao privilegiar a interação entre corpo, espaço e objetos, Gringo contribui de

maneira decisiva para a constituição de uma linguagem própria dentro da dança contemporânea, na qual o cenário deixa de ser mero suporte visual para tornar-se um operador dramatúrgico. Tal perspectiva reforça não apenas a legitimidade da função do cenógrafo no processo de criação artística compartilhado por esses dois artistas, mas também evidencia sua relevância na ampliação dos estudos sobre a espacialidade, a produção de sentidos e a comunicação entre coreografia, bailarinos, cenografia e espectador. Essa pesquisa cumpre também enfatizar que a originalidade dessa abordagem expandiu fronteiras e repercutiu internacionalmente, atraindo a atenção de curadores, coreógrafos e instituições de renome, como o *Cirque du Soleil* e equipes de grandes eventos, como a Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos de 2016, o que evidencia a potência inventiva e a relevância transnacional da colaboração entre Gringo e Deborah. Sua contribuição como cenógrafo e diretor de arte da Companhia Deborah Colker introduziu inovações decisivas para a cena da dança brasileira, especialmente no âmbito da dança contemporânea, consolidando uma estética singular e amplamente reconhecível. Valorando o exercício da cenografia na dança como inspiração para novas práticas criativas dentro desse campo, dessa maneira, o espetáculo de dança se torna um campo fértil para experimentações e inovações e para investigações estéticas e conceituais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DANÇA DE CADA UM. **Início**. 2011. Disponível em: https://adancadecadaum.blogspot.com/2011/05/. Acesso em: 16 set. 2023.

ALBUQUERQUE, Carlos. Filme que estreou nesta quinta dá uma panorâmica sobre os primeiros tempos do Circo Voador. **O Globo,** 2014. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/filme-que-estreou-nesta-quinta-da-uma-panoramica-sobre-os-primeiros-tempos-do-circo-voador-12641414. Acesso em: 20 abril 2023.

ALBUQUERQUE, Rebeka. **Análises das capas de discos produzidas por Gringo Cardia entre 1990 E 1999**. Trabalho de conclusão de graduação em Design, Centro de Tecnologia, UFC. Ceará: Universidade federal do Ceará, 2019.

ALMEIDA, Anderson D. **O Design de Interiores e a Cenografia:** Relação e análise plástica do espaço habitado. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/105743437/design-de-interiores-e-cenografia?utm_source=lp-clube-pd. Acesso em 15 nov. 2024.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço encena:** teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

ARONSON, Arnold. Olhando para o Abismo. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 149-171, jan./jun. 2016. Disponível em: https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5765. Acesso em: 11 jul. 2025.

GANÂNCIA e dívida são pilares em mostra na Fundação Prada. **Arte Brasileiros**, S. l., 2024. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/ganancia-e-divida-sao-pilares-em-mostra-na-fundacao-prada/. Acesso em: 4 out. 2024.

10 EXPOSIÇÕES para visitar durante a Bienal de Veneza. **Arte que Acontece**, S. l., 2024. Disponível em: https://artequeacontece.com.br/10-exposicoes-para-visitar-durante-a-bienal-de-veneza/. Acesso em: 30 out. 2024.

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereia. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ARAUJO, L. Colker amarra e desamarra corpos movidos pelo desejo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jun. 2005, Ilustrada, s.p.

BATISTA, Mariana Hilda. **Corpo e Objeto em Dança Contemporânea:** relações de parceria. Trabalho de conclusão de Pós-graduação (Mestrado) em Dança, UFBA. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

BÓGEA, Inês. **Contos do Balé.** São Paulo: Cosacnaify, 2007. 80 p.

BOGÉA, Inês. Empolgação do arrojo e da delicadeza. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jul. 2002, Ilustrada, [s.p].

BOGÉA, Inês. Deborah Colker desafia a gravidade, sobe paredes e renova seu repertório. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 21 set. 2006. Ilustrada, [s.p.]. https://braquiocefalico.blogspot.com/2012/10/a-escola-de-bufoes.html?m=1

CASTILLO, S. S. del. Cena e visualidade: sobre o lugar da exposição de arte nos dias atuais. **MODOS:** Revista de História da Arte, Campinas, SP, v.7, n. 1, p. 85–101, jan.2023. DOI: 10.20396/modos. v7i1.8671608. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/ view/8671608. Acesso em: 04 maio 2023.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MENINOS EU VI! – Eu vi isto tudo começar!. **Circonteudo**, S. l., 2008. Disponível em: https://www.circonteudo.com/colunista/meninos-eu-vi-eu-vi-isto-tudo-comecar/. Acesso em: 12 abr. 2024.

COHEN, Dominique Rachel. **Cenografia para além do teatro**. São Paulo, 2007, 120 f: Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo - Programa de PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH.

COMPANHIA DEBORAH COLKER. **Site**. Disponível em: https://www.ciadeborahcolker.com.br/. Acesso em: 01 jan. 2022.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Longa 'A Farra do Circo' faz viagem no tempo. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 2 dez. 2014. Disponível em: https://www.dgabc.com.br/Noticia/537152/longa-a-farra-do-circo-faz-viagem-no-tempo. Acesso em: 19 mar. 2023.

DUBRA, P. I. DVD acompanha "4 por 4" de Colker. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 mar. 2003, Ilustrada, [s.p].

DUARTE, Paulo Sérgio. Curador geral da 5ª Bienal do Mercosul. In: BIENAL DO MERCOSUL, 5., 2005, Porto Alegre. **Rosa-dos-Ventos, Histórias da Arte e do Espaço;** Posições e Direções na Arte Contemporânea: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FARO & SAMPAIO, L. P. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FARO, A. J. **A dança no brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.

FERNÁNDEZ, Diana. ADOLPHE APPIA – Jaques- Dalcroze y "Orfeo y Eurídice". **Vestuario Escénico**, S. l., 1 jun. 2014. Disponível em: https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/. Acesso em: 6 set. 2024.

FIGUEROA, Graciela. Em corpo e alma: Entrevista concedida a Inés Nogueiras. Montevideo Portal, Montevideo, 3 abr. 2009. **Tempo Livre.** Disponível em: https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-a-Graciela-Figueroa-uc80451. Acesso em: 10 jun. 2025.

FINOTTI, Ivan. Steven Klein ganha exposição no Brasil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 31 jul. 2011. Serafina. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/serafina/sr3107201105.htm Acesso em: 30 set. 2024.

FUNDAÇÃO PRADA: o programa de eventos de 2024 em Milão, Veneza, Xangai e Tóquio. **First Online**, S. l., 2024. Disponível em: https://www.firstonline.info/pt/fondazione-prada-il-programma-degli-eventi-2024-a-milano-venezia-shanghai-e-tokyo/. Acesso em: 30 set. 2024.

FONDAZIONE PRADA. **Site**. Disponível em: https://www.fondazioneprada.org/. Acesso em: 28 set. 2024.

FONSECA, Eline Silva; COSTA, Vera Lúcia Menezes. Espetáculo "Velox": risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker. **Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 93-109, abr./jun. 2010. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/9788/8922. Acesso em: 12 set. 2024.

GITELMAN, Claudia. Dança moderna americana: em esboço. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 110-120, jun. 1998.

GONÇALVES DE OLIVEIRA, Gabriela. **Princípios Técnicos de Martha Graham:** Singularidades de uma poética. Trabalho de conclusão de Pós-graduação (Mestrado) em Artes Cênicas, UFOP. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2016.

GRAN REX. História: Un teatro con trayectoria. **Gran Rex**, Buenos Aires, S.d. Disponível em: https://teatro-granrex.com.ar/historia. Acesso em: 7 out. 2024.

GREENBERGER, Alex. Christoph Büchel Returns with Another Venice Provocation, Addressing the War in Gaza, NFTs, and More. **ARTnews,** S. l., 28 maio 2024. Disponível em: https://www.artnews.com/art-news/reviews/christoph-buchel-returns-with-another-venice-provocation-1234703874/. Acesso em: 2 out. 2024.

HAMA, Lia. Em 1986, uma trupe de artistas do Circo Voador invadiu Guadalajara e fez a festa de jogadores da seleção brasileira. **Revista Trip**, São Paulo, n. 239, jun. 2014. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-copa-era-nossa. Acesso em: 25 mar. 2023.

KATZ, Helena. **Página Principal**. S. l., 2009. Disponível em: http://www.helenakatz.pro.br/. Acesso em: 14 set. 2024.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

MADALOZZO, Nisiane. **Cenografia para dança:** uma visualidade possível para as escolas de dança brasileiras. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 2011.

MADUREIRA, José Rafael; PADILHA, Ana Ísis. Adolphe Appia e Émile Jaques-Dalcroze: apresentação da tradução do ensaio La Gymnastique rythmique et la lumière (1912). **Dramaturgias:** Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI - UnB, Brasília, v. 6, n. 16, p. 359-366, 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/37454. Acesso em: 12 dez. 2025.

MAGALHÃES, Marina Campos; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Grupo Teatro do Movimento:** um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MATHIEU. Fundação Prada Veneza: Guia do visitante. **Bonjour Venise**, S. l., 2024. Disponível em: https://bonjourvenise.fr/pt/fundacao-prada-veneza/. Acesso em: 30 set. 2024.

MATOS, L. **Dança e diferença:** cartografia de múltiplos corpos. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014. 206 p. (Pensando em Artes). DOI 10.7476/9788523218164. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788523218164. Acesso em: 12 dez. 2025.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão:** uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. **Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v.8, n.2, p. 95-107, 2017.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Loïe Fuller - Artista Precursora da Cena Expandida. **Repertório:** Teatro & Dança, Salvador, n. 27, p. 137-145, jul./dez. 2016.

MOUTINHO NOVAES, Carolina. **Design cenográfico imersivo para uma expografia de objetos-comuns.** Trabalho de conclusão de Graduação em Design Visual, Faculdade de Arquitetura, UFRGS. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

NICOLINI, Fernanda de Oliveira. **Objetosujeitobjeto:** a ressignificação de corpos dançantes através da relação entre matérias. Organização de Marco Aurélio da Cruz Souza, Thiago Silva de Amorim Jesus. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), 2022. 126 p. (Coleção Novas Pesquisas em Dança – Dissertações e Teses 2021 - 2022; v. 4). Disponível em: https://portalanda.org.br/publicacoes/. Acesso em: 11 jul. 2025.

EM "TATYANA", Deborah Colker questiona paixões humanas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 maio 2012. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/em-tatyana-deborah-colker-questiona-paixoes-humanas-2701538. Acesso em: 11 dez. 2025.

PASSOS, Angelo Marcelo Adams. **Adolphe Appia e seu olhar sobre atuação teatral:** cruzamentos e contaminações entre espaço, música e corpo. 2018. 126 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2018.

PUSHKIN, Alexandr. **Eugênio Oneguin.** Tradução de Dário Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia:** variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 1999, 188 p.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **TransInformação**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 157-164, set./dez. 2012.

RIBEIRO, Maria Clara. A Farra do Circo: ressurreição e imagem. Observatório Pluris, Divinópolis, MG, 28 jul. 2021. Disponível em: https://www.observatoriopluris.com.br/2021/07/a-farra-do-circo-ressurreicao-e-imagem.html. Acesso em: 14 mar. 2023.

RODRIGUES, Lia. Panorama da Dança Contemporânea. In: PANORAMA FESTIVAL. **Panorama Festival 1993:** Catálogo. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: https://www.panoramafestival.com/pdfviewer/1993/?auto_viewer=true#page=&zoom=page-height&pagemode=none. Acesso em: 26 jul. 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RUIZ, Giselle. **Graciela e o Grupo Coringa:** a dança contemporânea carioca nos anos 1970/80. Rio de Janeiro: Maud X, 2013

SAMARINO, Danielle; SAFAR, Graziela; SILVEIRA, Yuri. Design Cenográfico: Um olhar do design para a cenografia em balé de repertório. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa de Desenvolvimento em Design 12, 2016, Belo Horizonte. **Anais [eletrônicos] do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa de Desenvolvimento em Design.** São Paulo: Blucher, 2016. p. 3645-3656. Disponível em: https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/design-cenogrfico-um-olhar-do-design-para-a-cenografia-em-bal-de-repertrio-24549. Acesso em: 21 jul. 2023.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e Cenografia para Dança. **Diálogos Possíveis:** Revista da Faculdade Social da Bahia, Salvador, v. 10, n. 1, p. 18-32, jan./jun. 2007. Disponível em: http://www.revistas.fsba.edu.br/index.php/dialogos/article/view/18. Acesso em: 15 abr. 2015.

SCHENKER, Daniel. Teatro dos Quatro. In: BRITTO, Sergio. **Teatro dos Quatro**. Rio de Janeiro, s.d.. Disponível em: http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatro/. Acesso em: 11 dez. 2025.

SKANK. **Discografia**. Disponível em: https://www.skank.com.br/discografia. Acesso em: 05 set. 2023.

SCHWARTZ, Wagner. As Aventuras da Blitz 1. In: Museu Virtual do Disco de Vinil. **As Aventuras da Blitz 1**. S. l., 2023. Disponível em: https://museuvirtualdodiscodevinil.com.br/portfolio/blitz-as-aventuras/. Acesso em: 10 jun. 2025.

SPINDLER, Patrícia; FONSECA, Tania Mara Galli. Dançando o pesar do mundo. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 323-330, dez. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/psoc/a/hnkxmDN3HrXQgp8tFNz7Yhb/. Acesso em: 12 dez. 2025.

SORIMA, Roberto Carlos; CAMPOS, Gisela Belluzzo. O Design de Gringo Cardia no espetáculo "Tatyana" de Deborah Colker. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, SP, v. 17, n. 3, p. 182-194, dez. 2013. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/artigos/o-design-de-gringo-cardia-no-espetaculo-tatyana-de-deborah-colker. Acesso em: 12 dez. 2025.

TAQUECHEL Y SAIZ, Maria Teresa. **Corpos Ímpares:** Processo de criação do espetáculo Pulsar – Haploos e Diploos. Trabalho de conclusão de Pós-graduação (Mestrado) em Arte Cênicas, UNIRIO. Rio de Janeiro: Universidade federal do Rio de Janeiro, 2001.

THOMAZ, Izis Bárbara D. A dança como crítica à representação: Merce Cunningham e a filosofia da diferença. Tradução de Izis Bárbara D. Thomaz. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 119-140, jan./jun. 2020. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8659008. Acesso em: 11 jul. 2025..

VALEMTIM, A. L. **A identidade estética e as competências de gestão no processo de internacionalização da Companhia de Dança Deborah Colker.** 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VIANNA, Luiz Fernando. Grupo argentino De la Guarda vem fazer o 'pogo' aéreo no Sesc. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 7, Ilustrada, 19 jul. 1994. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/19/ilustrada/7.html. Acesso em: 11 dez. 2025.

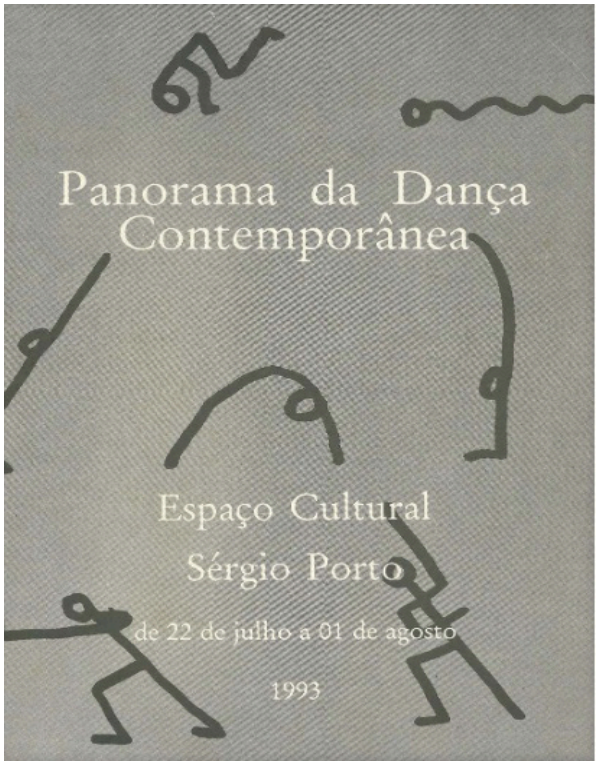
ENTREVISTA

ENTREVISTADO	DATA	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO
Evandro Mesquita	18/07/2025	33 minutos	via telefone
Fernanda Abreu	08/07/2025	52 minutos	via telefone
Gringo Cardia	2023	entre 6 e 7 horas	via telefone
Gringo Cardia	2024	entre 6 e 7 horas	via telefone
Luiz Fernando Guimarães	09/07/2025	28 minutos	via telefone
Luiz Fernando Guimarães	12/07/2025	28 minutos	via telefone
Maneco Quinderé	08/07/2025	41 minutos	via telefone
Yamê Reis	09/07/2025	60 minutos	via telefone

ANEXOS

ANEXO I - MATÉRIAS, CRÍTICAS E PROGRAMAS

Programa - Panorama de Dança Contemporânea - 22 de julho a 01 de agosto de 1993



Pelo segundo ano consecutivo a RIOARTE e o Espaço Cultural Sérgio Porto realizam o PANORAMA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA, que propõe um olhar sobre a produção de coreógrafos que trabalham na pesquisa de uma linguagem contemporânea. Esse ano além da mostra de dança o evento pretende fazer uma reflexão sobre a importância da pesquisa, registro e resgate dos fatos que compõem a memória da Dança Contemporânea no Rio de Janeiro.

Lia Rodrigues

Diretora da Divisão de Música: Maria Julia Vieira Pinheiro
Coordenação Geral: Lilian Zaremba
Direção Artística: Lia Rodrigues
Produção: Eliana Fonseca

PROGRAMA

dia 22 — 21:00h

Lançamento do livro "Dança Moderna" de Cássia Navas e Linneu Dias
Mostra do vídeo "Memória Presente: Klauss Vianna"
Mesa redonda com as participações de Cássia Navas Angel Vianna, Regina Miranda e Alfredo Moreira

dia 23 e 24 — 21:00h

Mostra dos coreógrafos: Helena Bastos (SP), Paulo Caldas, Paulo Mantuano & Ana Certain, Márcia Rubin, Flávia Guayer

dia 25 — 18:00h

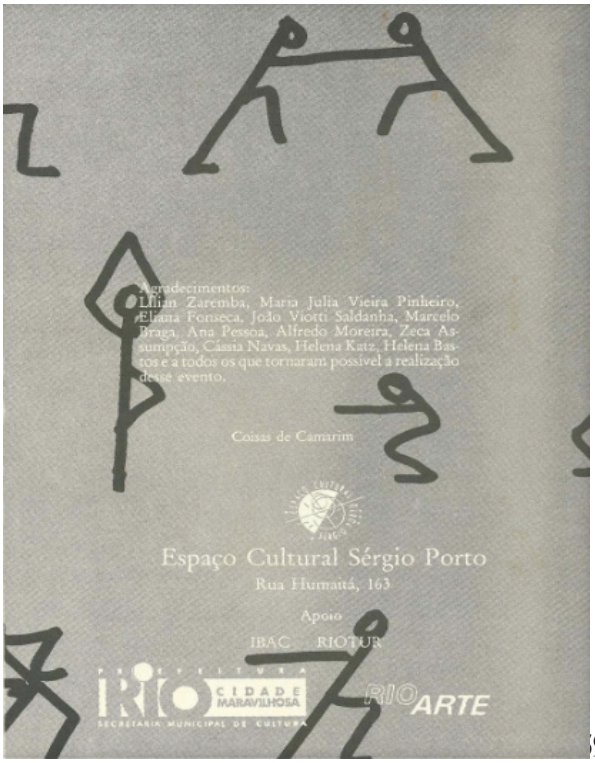
Mostra de vídeos cedidos gentilmente por João Viotti Saldanha e Marcelo Braga
Vides inéditos de Pina Baush, Carolyn Carlson, Anne Teresa de Keersmaeker e Philippe Decouflé

dia 29 e 30 — 21:00h

Mostra dos coreógrafos: Débora Colker, Giselda Fernandes & Paulo Marques,Rubens Barbot, Gisela Rocha

dia 31 e 01 ago — 21:00h

Mostra dos coreógrafos: Aluísio Flores, André Vidal, João Carlos Ramos & Cia Aérea de Dança, Henrique Schuler & Tábula Rasa



Programa da Espetáculo - Escola de Bufões - 1990



A ESCOLA DE BUFÕES

de Michel de Ghelderode

encenação
Moacyr Góes



Ficha Técnica

Autor: *Michel de Ghelderode*
Tradução: André Praça Telles

Encenação: *Moacyr Góes*
"Dramaturg": *Beti Rabetti*
Cenografia: *Hélio Eichbauer*
Figurinos e adereços: *Samuel Abrantes*
Música e direção musical: *Mário Vaz de Mello*
Iluminação: *Aurélio de Simoni*
Orientação corporal: *Deborah Colker*
Maquiagem: *Vavá Torres*
Programação visual e fotos: *Isabel Augusta*
Direção de produção: *Julia Valladares*

Assessoria de imprensa: *Angelo de Almeida*
Revisão técnica da tradução: *Beti Rabetti, Fátima Saadi*
Assistente de figurino: *Mônica Clemente*
Assistente de produção: *Carmen Guiote*
Cenotécnico: *Adílio Athos e Equipe*
Pintura artística: *Emily Fiewer*
Confecção de figurinos e adereços: *Tendere e Mônica Clemente*
Sonorização: *J.D'Angelo*
Eletricistas chefes: *Orlando Braga e Pedro Artico*
Estagiário de iluminação: *Orlando Schneider*
Operador de luz: *Mikos Gigio*

Ditirambo Produções Artísticas
Companhia de Encenação Teatral

Projeto gráfico: Isabel Augusta — Arte final, diagramação, composição: Casa 6
Arte do logotipo: Vanessa Sagramola — Foto monagem: Beti e André Maria
Assistência de fotografia: Robson — Laboratórios: Luiz Afonso
Impressão: Cia Brasileira de Artes Gráficas — Tipografia: Carlos Luiz Guedes
Fundição: José Ernesto de Lima (Tod), Wenilson José Francisco, Gilberto Soares

Vulcão – Jornal O Globo RJ - Segundo Caderno - 23 de maio de 1994

Segundo Caderno

Segunda-feira, 23 de maio de 1994 O GLOBO Rio de Janeiro



Fotos de Gustavo Stephan

Aos pares no quadro da paixão, os bailarinos vivem a perda, o ciúme e o suicídio, e a inversão dos papéis sexuais tradicionais é constante. Depois de cinco meses de ensaios e muitos acidentes, eles sobem ao palco dispostos a tudo

Espetáculo de Deborah Colker extingue a representação para deixar bailarinos expostos a todo risco de acidentes

À beira do próprio abismo

NAYSE LÓPEZ

Situações de perigo, músculos tensos, corpos que sustentam outros corpos em condições improváveis. Tudo com muita técnica. Pode ser luta marcial ou animais em ataque. Ou o espetáculo que a coreógrafa e bailarina Deborah Colker apresenta de 7 a 10 de julho no Teatro Municipal, no projeto "O GLOBO em movimento", promovido pelo GLOBO, antes das apresentações do grupo americano Momix.

Quem for ao Municipal esperando apenas as estripulias americanas, vai ter uma surpresa. O espetáculo de Deborah, ainda sem nome, pretende botar para quebrar tudo. Literalmente. Para discutir aspectos da condição humana, Deborah radicaliza os sentimentos mais básicos do homem, e inclui o risco físico em cada movimento dos bailarinos.

— Não estamos aqui para representar sentimentos. Estamos aqui para vivê-los — anuncia Deborah, enquanto manda uma das bailarinas se pendurar nas estruturas da Fundição Progresso para a sessão de fotos.

O grupo de corajosos inclui bailarinos clássicos, atores, modelos e até um **street dancer** vindo do **funk**. Atacada justamente pela falta de "formação" de sua companhia, Deborah agita o braço enfaixado por causa de uma queda no ensaio:

— Eu poderia ter chamado bailarinos tradicionais, mas não é o que me interessa. Acho lindo ver a Nora Esteves ou a Ana Botafogo dançarem o "Giselle", mas aquilo é representação. Não quero isso. Quero ser surpreendida e surpreender. Sem saber se o corpo vai agüentar o que a mente quer fazer.

Trabalhar no limite é a forma como Deborah encontrou para passar para a dança sua própria personalidade. Mãe de dois filhos, com 33 peças de teatro, oito anos de trabalho com a Intrépida Trupe, uma infinidade de shows, clips e filmes publicitários no currículo, Deborah já estava acostumada a tentar superar suas barreiras emocionais. Com esse espetáculo, ela quer explorar também os limites dos bailarinos e até do público.

— De alguma forma, as pessoas que vão assistir ao nosso trabalho se identificam com a coragem e o despudor em ultrapassar os limites do corpo. Tudo que passa pelo palco, a paixão, a alegria, o prazer, são vividos de verdade e a platéia se liberta junto — explica.

Mas para movimentos de tanto risco, são necessárias mais de seis horas de ensaios, ginástica, alongamento e até lutas há cinco meses. Acidente acontecem a toda hora, mas todos contornáveis. A princípio relutantes, os bailarinos hoje vestem a malha esperando simplesmente qualquer coisa. O desprendimento é assustador.

— E é para ser mesmo. No quadro da paixão, por exemplo, existe a coisa suicida que todo mundo tem quando se apaixona e perde a cabeça. Estamos dispostos a tudo. Mas claro que nos preparamos arduamente para poder executar os movimentos sem que ninguém se machuque gravemente. Mas o risco existe e é isso que o público vai ver no palco. A bailarina está realmente tensa, porque pode não suportar o peso do bailarino sobre si — se exaspera a coreógrafa.

Os quatro quadros do espetáculo são "Máquinas", um estudo sobre o funcionamento do corpo e seus limites; "Desfile", uma passarela de movimentos que discute a moda como atitude; "Paixão", o mais radical retrato de seres arrebatados; e "Festa", uma grande confraternização de ritmos e etnias. Uma hora de movimentos que alternam sensualidade, força, dor e desespero.

Para dar as cores, sons e luzes deste carrossel vivo, Deborah chamou os amigos mais chegados:

— Para se entregar a esta experiência não basta vontade nem competência. É a personalidade que me interessa. As pessoas vão ver os bailarinos como são de verdade e não como personagens. Quero que vejam a emoção dos cenários do Gringo Cardia, dos figurinos do Tufi Duek e da Yamê Reis, das fotos do meu irmão Flávio Colker, da luz do Maneco Quinderé.

A música merece destaque. Está sendo composta por Sérgio Mekler e Chico Neves aos poucos e só deve ficar pronta definitivamente quando o grupo começar a fazer uma série de apresentações pelo interior do Rio a partir de sábado. A idéia é testar e afinar o espetáculo que estreará perfeito no Municipal.

Tantas personalidades em conflito não dificultam?

— É disso que é feito o espetáculo. Pessoas vivem juntas, se amam, se odeiam, trabalham e o resultado pode ser feliz ou trágico. É preciso apostar no inesperado. Digo sempre aos bailarinos que não vivam sua vida de forma esperada, porque vão chegar aos 200 anos sem ter realmente vivido nada — filosofa.



A condição humana passo a passo

■**MÁQUINAS** — "É como se estivéssemos num laboratório onde os movimentos de cada célula do corpo humano são estudados. O cenário mostra dois corpos, um homem e uma mulher, de sete metros de altura. Trabalhamos a engenharia dos sistemas do organismo, como o nervoso, o digestivo, o circulatório. É uma busca de entender como nós existimos além da mente e não somos totalmente senhores do nosso corpo. Ver que somos máquinas perfeitas e complexas. É um quadro mecanicista até, e de grande exigência física e técnica"

■**DESFILE** — "Ao som de muito samba, mostramos um coleção de movimentos. É uma brincadeira sociológica com o fato de a moda ter se tornado muito mais psicológica que estética. O que está em jogo é o conceito, não a beleza em si. E o físico é forçado a se enquadrar nos padrões externos"

■**PAIXÃO** — "Sabe quando você se apaixona e acha que pode até pular do alto de um prédio? É assim. A pessoa apaixonada não tem limites. Se torna um perigo para si mesmo e para os outros. Os movimentos desse quadro são angustiados e perigosos para retratar isso. Os papéis nem sempre são definidos e as mulheres podem num momento erguer acima da cabeça um homem duas vezes o seu tamanho. Uns se beijam, outros rastejam na lama. É a contradição que move a humanidade, querer se apaixonar sabendo que é suicida. É verdadeiro e doloroso"

■**FESTA** — "Depois de tanta dor, perigo e correrias, quis mostrar que o prazer pode ser tão arrebatador quando o sofrimento. A sensação é a que a gente sente quando entra numa festa e todos estão se divertindo. Aquilo contagia e é mais forte que você. Não há ritmo, credo ou distância geográfica que importe quando chega a felicidade. Não tive medo de encerrar o espetáculo dando certo. Porque tem que ser sempre trágico?"

Estreia MOMIX / Vulcão RJ - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 08 de julho de 1994

O GLOBO

Sexta-feira, 8 de julho de 1994

Momix e Deborah Colker encantam público carioca na estréia

Duas paixões pela dança

NAYSE LÓPEZ

A estréia para convidados de mais uma etapa do projeto "O GLOBO em movimento", promovido pelo jornal, com a Cia. de Dança Deborah Colker e o grupo americano Momix, anteontem no Teatro Municipal, começou e terminou com palmas. No início, para pedir o começo do espetáculo de Deborah, "Vulcão", que atrasou por causa da grande movimentação dos convidados no saguão. Coisas de festa. No final, para aplaudir de pé "Passion", do Momix, que há quatro anos não mostrava seu ilusionismo aos cariocas.

Mas aplauso foi o que não faltou na noite de ontem. A cada quadro de Deborah Colker, a cada nova surpresa do grupo Momix, o público aplaudia com vontade. Há tempos não se via no Municipal um público tão entusiasmado.

Fotos de Arthur Cavalieri



Os cinco bailarinos do Momix: aplaudidos de pé depois de emocionar o Municipal com seres alados e nudez

O quadro mais aplaudido de Deborah Colker foi o "Desfile", que usa o deboche para mostrar a relação das pessoas com a moda. A bailarina e modelo Dani Amorim encantou o público e tomou aplauso. Cadeiras gigantescas faziam o clima Liliput. Depois veio o quadro "Paixão", onde casais se amam, brigam, matam, sofrem, traem e perdoam, em movimentos de grande risco. A trilha sonora é uma colagem daquelas músicas de fossa que todo mundo já procurou no rádio. Steve Wonder, Roberto Carlos, Barry Manilow, tudo.

— Adorei a honestidade do quadro, de não ter medo de significar alguma coisa — disse Elba Ramalho.

A unanimidade cenográfica da noite foi a imensa árvore que Gringo Cardia criou para o último quadro de Deborah, "Festa". Com as luzes de Maneco Quinderé, ela ia mudando como se dançasse com os onze bailarinos. No final, Deborah foi aplaudida de pé.

— Nem acredito que isso está acontecendo — disse a coreógrafa mais tarde, na festa que a etiqueta Forum ofereceu na Fundição Progresso.



André Vidal e Dani Amorim: deboche num dos quadros de "Vulcão"

O Momix viu se repetir no Rio o que geralmente acontece em suas apresentações. No fim do espetáculo, o público aplaudia de pé e gritava bravo, mas quase não acreditava que são só cinco bailarinos em tantos quadros.

— É a coisa mais linda que eu já vi. A cena da crucificação é o máximo. Mas pensei que eram mais e são só cinco — disse o ator Pedro Cardoso.

A crucificação do bailarino Brian Sanders foi mesmo o ponto alto. Ao lado dele, duas bailarinas de vestidos medievais se balançam enforcadas. A música de Peter Gabriel criava uma atmosfera de sonho.

— É excepcional o domínio que eles têm dos corpos, parece tudo irreal — repetia a atriz Ana Beatriz Nogueira.

— Nossa, quando eles viram pássaros é a coisa mais emocionante do mundo — dizia na saída a atriz Deborah Evelyn, sobre o momento de "Passion" em que os bailarinos usam apenas longos bastões de plástico para se tornarem seres alados.

Os bailarinos do Momix não apareceram entre o público durante o espetáculo de Deborah, mas Rebecca Stenn disse, mais tarde, na Fundição, ter gostado de "Vulcão". Na festa, os bailarinos do Momix ficaram meia hora e foram correndo para o hotel jantar. Os namorados Terry Pexton e Erin Elliott ainda tentaram circular entre as milhares de pessoas que lotavam a Fundição, mas logo saíram de mãos dadas e confessaram o cansaço:

— Quem viu nosso espetáculo vai entender. Estamos exaustos — disse Terry.

No RioShow, "Sem medo de viver a paixão de Cristo"

Crítica Vulcão - Jornal O Estado de São Paulo - 21/07/1994

DANÇA/ /CRÍTICA

'Vulcão' deveria se chamar 'Soluço'



Bailarinos da companhia de Deborah Colker: empurrõezinhos

Espetáculo da companhia de Deborah Colker frauda a sua promessa de modernidade

HELENA KATZ
Especial para o Estado

Não, também não é assim tudo tudo que é de segunda mão nas coreografias de Deborah Colker. Pelo menos uma questão elas trazem como voz própria: quando é que um criador perde o direito à ingenuidade? Quando a falta de informação não lhe tapeia o sentido de conquista?

Façamos como o velho Jack. Vamos por partes.

a) *Vulcão* é o primeiro espetáculo profissional da novíssima companhia de Deborah Colker. Um produto formatado para ser lançado no, por enquanto, falecido Carlton Dance Festival. Uma coleção de tantas estréias (da companhia, dos trabalhos, dos bailarinos nestes trabalhos, da coreógrafa como diretora de um grupo profissional estável (?) de dança) justificaria a total falta de consistência do que apresenta?

O descompasso entre a competência do seu marketing e a falta dela no produto que marketeia já sinaliza para uma resposta negativa. A condescendência não combina bem com uma embalagem deste porte.

b) *Vulcão* tem quatro pedaços ("Máquinas", "Desfile", "Paixão" e "Festa") e uma única narrativa. Que é linear, causal e determnista, onde tudo obedece à lógica do "se... então". Portanto, que frauda a promessa de modernidade que sua embalagem sugere.

"Máquinas" não "apresenta o corpo científico, biológico" (sic) coisíssima nenhuma e a "sincronicidade absoluta" dos tais "movimentos precisos, vigorosos" (sic) fica, quiçá, para quando a obra for melhor ensaiada. Lamento, mas a relação homem-/máquina já foi suficientemente explorada para merecer uma leitura tão superficial como a de "Máquinas". Uma única lembrancinha, e local, para não virar lenga-lenga: J.C.Violla criou *Flippersports* em 1982 (!).

> NO FINAL, A MESMICE DO COTIDIANO APARECE COMO...A MESMICE DO COTIDIANO

c) "Desfile" e "Festa" abusam da literalidade. A cena final, da árvore iluminada, talvez uma "mensagem simbólica" de frutificação, fecha bem o espetáculo: ëta poética rastaqüera, onde a mesmice do cotidiano aparece exatamente como... a mesmice do cotidiano.

d) Ou será que alguém acredita mesmo que questionar a troca de papéis sexuais se resume a fazer bailarinas segurarem bailarinos? Que se representa o "sublime e o patético" com uns empurrõezinhos aqui e ali (socorro, DV-8!)?

e) E como o espaço está acabando, vamos interromper o abecedário. De be-a-bá, aliás, já basta este *Vulcão*. Que, por coerência com a estética que professa, deveria passar a se chamar *Soluço*.

Velox - Jornal O Globo - 30 de outubro de 1995

DANÇA

Movimentos de velocidade

Companhia de Deborah Colker estréia no Carlos Gomes novo espetáculo

ADRIANA PAVLOVA

Os movimentos estão de volta. Deborah Colker e sua trupe estréiam hoje o tão aguardado "Velox", segundo espetáculo da companhia carioca de dança. A moça, que se consagrou como parte integrante da dança contemporânea do Rio depois de ter aberto a temporada do Momix no ano passado com seu "Vulcão", agora toma conta do palco do Teatro Carlos Gomes durante cinco semanas — dentro da série "O GLOBO em movimento".

Deborah ainda se preocupou com outros detalhes que cercam o espetáculo. Sua produção conseguiu antecipar parte da restauração da Praça Tiradentes, que agora conta com iluminação nova e também com um reforço de 12 policiais para a segurança, durante o horário da apresentação de "Velox". Outro obstáculo — a falta de lugar para estacionar carros — foi vencido com um convênio entre o Carlos Gomes e o Complexo Cultural da Caixa para a utilização do estacionamento do Teatro Nelson Rodrigues, onde cabem 500 veículos.

Continua na próxima página

Gustavo Stephan

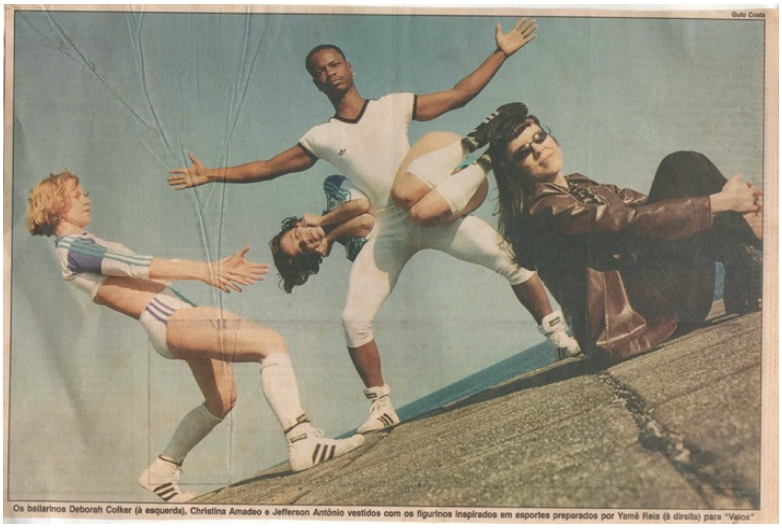


Jefferson Antônio e Tatiana France: coreografia de "Velox"

Segunda-feira, 30 de outubro de 1995 O GLOBO Rio de Janeiro

Novo 'hit' de Deborah Colker une Gringo Cardia, Yamê Reis e Fernanda Abreu na dança do cotidiano

Dentro do dia 'velox'



Os bailarinos Deborah Colker (à esquerda), Christina Amadeo e Jefferson Antônio vestidos com os figurinos inspirados em esportes preparados por Yamê Reis (à direita) para "Velox"

ADRIANA PAVLOVA



A estética para lá de moderna do novo espetáculo de dança de Deborah Colker — com estréia marcada para a próxima sexta-feira, no Teatro Carlos Gomes, dentro da série "O GLOBO em movimento" — não é apenas fruto da cabecinha incansável da bailarina e coreógrafa. Por trás da dança cada vez mais pautada por movimentos vigorosos, precisos e ágeis do cotidiano existe um grande exército de nomes do mundinho moderno carioca. "Velox" é uma produção que tem na ficha técnica a estilista Yamê Reis (figurinos), o cenógrafo Gringo Cardia (direção de arte), o iluminador Jorginho de Carvalho, os músicos Berna Ceppas, Sérgio Mekler, Kassin, Leandro Verdeal, Marcos Suzano e a cantora Fernanda Abreu (trilha sonora).

Assim como já aconteceu em "Vulcão" — primeiro espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker — em "Velox" a coreógrafa trabalhou com amigos. O resultado é uma mistura total de idéias, com todo mundo dando palpite sobre tudo. O casamento estético encontra seu auge nos figurinos e cenário.

O figurino assinado por Yamê Reis, indicada para o Prêmio Rio Sul de Moda como etiqueta-revelação de 1995, leva a ousadia **fashion** para a dança. A moça — que já cuidou do guarda-roupa de "Nardja Zulpério", com Regina Casé, e agora exibe sua criatividade na nova montagem de "Orfeu da Conceição", em cartaz no Teatro João Caetano — carimbou sua marca no visual atlético de "Velox".

Embora aparentemente objetivo — uma vez que o espetáculo é baseado em movimentos do dia-a-dia, principalmente nos esportivos — o figurino conseguiu ir além, ser mais um atrativo, e, ao mesmo tempo, complementar da linguagem contemporânea de Deborah.

— Misturo todas as referências que existem no espetáculo: lutas, jogos, corridas e alpinismo, sem rigidez — explica Yamê, que também foi responsável pelas roupas de "Vulcão". — Não é fácil criar o figurino para um balé, porque as roupas já mais poderão atrapalhar os passos dos bailarinos.

Sendo assim, Yamê — que é mulher do deputado federal Fernando Gabeira — resolveu valorizar os corpos dos bailarinos em vez de enfeitá-los demais. No lugar da microfibra, que marcou suas coleções, a estilista usou e abusou da lycra. Tudo com grande influência retrô, inspirada nos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936.

— Usei tecidos aeróbicos para que eles se sentissem mais leves — explica a estilista, que já preparou o guarda-roupa de Marina, Marisa Monte e Barão Vermelho. — Procurei exibir as formas corporais dos bailainos. Na parte em que eles aparecem na parede de alpinismo, por exemplo, criei malhas com costas desnudas. É algo mais sensual.

Para não contrastar com os cenários altamente coloridos de Gringo Cardia — principalmente com a parede de alpinismo azul com um círculo vermelho no centro —, a figurista trabalhou mais sobre o preto-e-branco. As cores aparecem apenas nas listras características das roupas esportivas, que estão em quase todo o figurino.

O trabalho de Yamê em "Velox" marca mais uma parceria da estilista com a amiga Deborah. Depois de "Vulcão", a bailarina cuidou das coreografias do desfile que marcou o lançamento da grife de Yamê, durante a Semana de Moda Phytoervas em julho, em São Paulo. A estilista é fã de Colker:

— Admiro Deborah por sua estética e obstinação. Enquanto ela quiser, vou participar de todos os seus espetáculos.

Praça Tiradentes terá segurança reforçada e estacionamento

A temporada de um mês de "Velox" no Carlos Gomes traz ainda novidades para a Praça Tiradentes, antecipando a restauração do local, e assim, atraindo mais público para o teatro que sofre com a sua localização. Por causa da estréia, a Rio Luz trocou as lâmpadas de toda a praça.

Além disso, a produção do espetáculo firmou um acordo com o Conjunto Cultural da Caixa Econômica para que o público do Carlos Gomes use o estacionamento do Teatro Nelson Rodrigues, que tem lugar para 500 carros. E para garantir a segurança, serão destacados 12 policiais — quatro homens do 13° Batalhão de Polícia Militar e oito da Guarda Municipal — que estarão de serviço durante o horário do espetáculo.

— Queremos garantir a segurança da platéia e eliminar todos os obstáculos que impedem que que as pessoas venham ao Carlos Gomes — explica João Elias, produtor de "Velox".

Deborah, por sua vez, não teme o desafio de um temporada de cinco semanas no Carlos Gomes, mesmo sabendo da má fama do teatro.

— Tenho certeza que "Velox" vai atrair muita gente. O mais importante é criar um público de dança e isso só acontecerá oferecendo espetáculos. Acho maravilhoso ficar mais de um mês em cartaz num teatro com 630 lugares.

Depois de nove meses de exaustivos ensaios e apresentações em três cidades — Porto Alegre, Curitiba e Santos —, "Velox" finalmente estréia no Rio. O segundo espetáculo da Companía de Dança Deborah Colker vem com ingredientes suficientes para firmar de vez o grupo no cenário da dança carioca. Nos lugares por onde passou, "Velox" foi um sucesso de público. A grande atração é mesmo a parede de alpinismo, na qual os nove bailarinos evoluem numa verdadeira dança de homens-aranhas.

— Após muito trabalho, estamos seguros para a estréia no Rio — afirma Deborah. — Essa preparação foi indispensável porque a gente tinha que ter muita segurança física e emocional para ficar pendurado numa parede de sete metros.

Durante todo o período de ensaios, os nove bailarinos — Cristina Amadeo, Deborah Colker, Dani Amorim, Jefferson Antônio, Luciana Brites, Mariana de Toledo, Marcelo Lopes, Paulo Mantuano e Tatiana France — fizeram aulas de alpinismo, artes marciais e de balé clássico.

O espetáculo celebra ainda a consolidação da marca Deborah Colker de dança contemporânea. "Velox" leva às últimas conseqüências a preocupação com cada mínimo detalhe do movimento. O balé disseca desde a gênese dos movimentos, passando pelos gestos cotidianos, alpinismo, lutas, corridas e jogos. Deborah troca os passos de balé por movimentos vigorosos.

A estética moderna de "Velox" ganha mais força no cenário multicolorido de Gringo Cardia. O diretor artístico do espetáculo utiliza o cenário como uma complementação e não apenas decoração. Essa proposta se traduz perfeitamente na parede de alpinismo criada por ele.

— Todo mundo gostaria de subir numa parede, desafiando a gravidade e nós conseguimos isso — afirma Gringo.

A parede serve ainda de pano de fundo para a parte do espetáculo que trata das lutas. O círculo central se transforma num sol, em alusão ao Oriente. Já na hora dos jogos, o palco é tomado por uma quadra estilizada, com direito a um linóleo azul, amarelo e verde.

— Meus cenários não são descritivos porque não gosto de ser óbvio. Mas não é bom fazer cenários que as pessoas não entendem — diz o cenógrafo.

Velox- Jornal do Brasil - 2 de novembro de 1995



Débora (segunda à esquerda) *levou oito meses ensaiando, até chegar à precisão de gestos*

Desafio às leis da gravidade

A coreografia aérea é a marca de 'Velox', novo balé de Débora Colker

CELINA CÔRTES

Quando os bailarinos pularem do solo para a parede, em sua inusitada coreografia aérea, um desafio às leis da gravidade, a sensação de frio no estômago vai atingir a platéia. Este é o aspecto mais marcante de *Velox*, segundo trabalho da Companhia de Dança Débora Colker, em cartaz, a partir de sábado, no Teatro Carlos Gomes. O resultado de oito meses de ensaios impressiona não só pela precisão de gestos — na parte intitulada *Alpinismo*, por exemplo, qualquer erro pode ser fatal — mas também pelo lirismo, nitido até nos encontros e desencontros de *Cotidiano*. "Desempenhar uma coreografia desse gênero é uma situação especial, requer muita segurança do que se está fazendo. O músculo tem que ser preciso e o domínio do movimento não pode depender do estado emocional do bailarino", explica Débora.

Com 34 anos e uma experiência que inclui incursões no teatro — como o premiado *Escola de bufões*, de Moacyr Góes, e *Desejo*, de Ulysses Cruz —, a carioca Débora Colker, cuja companhia estreou em 1994, também assina as impagáveis e acrobáticas coreografias do grupo Intrépida Trupe, além de colaborar em shows musicais e no cinema. Débora volta à cena em trabalho amadurecido, resultado de suas pesquisas sobre movimento. Gringo Cardia passa da cenografia à direção de arte, e a afinada equipe esbanja vigor nos 57 minutos de *Velox*.

Alpinismo é o número que mais reflete o espírito de superação, que leva os bailarinos a criar inacreditáveis *arabesques* com *relevé* vertical, suspensos no ar com o apoio de agarras de alpinismo, que mais parecem enormes grãos de feijão. "Mas esta não é a parte mais difícil", pondera Débora, que começou sua turnê em Porto Alegre, Florianópolis e Santos. A abertura de *Velox* é como um despertar, após o som de latido de cães, nos movimentos precisos e concatenados que lembram as engrenagens de um relógio. Já *Cotidiano* é uma colcha de retalhos dos corriqueiros gestos do dia-a-dia, que ganham um *layout* de dança contemporânea.

Velox - Jornal O Globo - Rio Show - 3 de novembro de 1995

RioShow
Sexta-feira, 3 de novembro de 1995 O GLOBO Rio de Janeiro 25

DANÇA

Fotos de Gustavo Stephan



Uma cena da segunda parte de "Velox", a coreografia é baseada em gestos banais do cotidiano. Os bailarinos bocejam, brigam e até escovam dos dentes

A estratégia do homem-aranha

Vigor, vitalidade, destreza. Essas são as palavras-chaves para entender o balé da trupe de Deborah Colker, uma dança cada vez mais pautada pelos movimentos do cotidiano. É o movimento transformado em ação coreográfica. Essa proposta — que ganha ainda mais força no segundo espetáculo da companhia — tem seu ponto alto (altíssimo) na terceira parte de "Velox", quando os bailarinos exibem seu preparo físico numa parede de alpinismo de sete metros de altura, num verdadeiro desafio à gravidade. A dança dos homens-aranhas une técnica exuberante a uma incrível criatividade.

— "Velox" é um espetáculo que tem sua gênese no movimento — afirma a coreógrafa e bailarina Deborah Colker.

A aula de anatomia dos passos humanos é inspirada principalmente nos esportes. A dissecação começa com a gênese, na mecânica dos movimentos, passa pelos gestos cotidianos, pelo equilíbrio na parede, chega ao domínio da força com as lutas e termina com o atletismo e os jogos.

Cada detalhe da produção foi pensado por Deborah, nos oitos meses de exaustivos ensaios. A coreógrafa se cercou de uma equipe de dar inveja. Gringo Cardia preparou os cenários, Yamê Reis cuidou dos figurinos, a luz é de Jorginho de Carvalho e a trilha sonora conta com Fernanda Abreu e Marcos Suzano.



A trupe de Deborah escala a parede de alpinismo criada pelo cenógrafo Gringo Cardia

MECÂNICA

A gênese dos movimentos se anuncia com um cenário limpo, com apenas cinco grandes ventiladores, que começam a girar devagar e vão ganhando velocidade. Quatro casais de bailarinos tentam compreender a relação dos corpos com o espaço. Os princípios básicos de equilíbrio, oposição e geometria são dissecados. A limpeza dos passos se concretiza até mesmo nos figurinos em preto-e-branco da estilista Yamê Reis (etiqueta-revelação do último Prêmio Rio Sul de Moda). No palco, os bailarinos Cristina Amadeo, Deborah Colker, Dani Amorim, Jefferson Antônio, Luciana Brites, Mariana de Toledo, Marcelo Lopes, Paulo Matiuno e Tatiana France.

COTIDIANO

Gestos corriqueiros do dia-a-dia marcam o segundo trecho de "Velox". Num verdadeiro caleidoscópio de movimentos, os bailarinos surgem em duplas em todos os cantos do palco, valorizados por um cenário todo preto, ainda com os ventiladores do início. Uns se coçam, outros bocejam, escovam os dentes, ninam bebês, brigam. A imitação do cotidiano mostra o quanto nossos gestos diários podem ser ridículos. A interessante poluição visual é agravada com um trilha lotada de barulhos: falações, sirenes de polícia e de ambulância, buzinas e até uma ópera. O impacto é quebrado com um **pas-de-deux** de desaceleração, baseado em movimentos minimalistas.

ALPINISMO

Impacto. Muito impacto. Uma música que mistura o batuque do candomblé com heavy metal — daquelas para estourar os miolos — anuncia a parte mais sensacional do espetáculo. A parede azul de sete metros, com um círculo vermelho, é escalada rapidamente por três bailarinos, seguidos pela própria Deborah Colker. De repente, aparecem bailarinos de todos os cantos da parede, que evoluem desafiando a gravidade. Os músculos femininos são valorizados em maiôs com costas de fora. A precisão dos movimentos — como os vôos dos homens na parede — se une à poesia, que encontra seu ápice quando todos, pendurados, evoluem simultaneamente.

LUTAS

O círculo vermelho do centro da parede se transforma numa grande bola de fogo, um sol, em alusão ao Oriente. De dois em dois, os bailarinos aparecem vestidos, em sua maioria, com calças vermelhas e blusas pretas, todos com uma máscara inspirada na esgrima. A precisão dos movimentos ganha manejo oriental com a mistura de diferentes lutas, como kung fu, karatê e tai chi chuan, tudo ao som do pandeiro estilizado de Marcos Suzano, de ritmo cadenciado. De repente, depois de 15 minutos, todos somem e no palco resta apenas Dani Amorim evoluindo gracilmente, tal qual uma bailarina clássica, como se estivesse no Maracanã. É pura animação.

ESPORTES

Depois de três minutos de espera para a mudança radical de cenário, o palco se colore. A parede de alpinismo dá lugar a uma quadra estilizada e o linóleo ganha cor (azul, amarelo e verde). A primeira visão é dos bailarinos vestidos com um uniforme **mix** de muitos esportes. Eles vêm correndo e fazem movimentos em câmara lenta. Numa olimpíada dançante, há passos de vôlei, basquete, futebol americano, boxe, handebol. A bola ilusória passa de mão em mão, sendo disputada com todo o fervor. De repente, alguém faz uma cesta. Enquanto isso, a torcida vibra. Num canto, as bailarinas soltam a franga como se estivessem

Velox - Jornal do Brasil - Revista Programa - 03 a 09 de novembro de 1995



DANÇA

Os verbos do movimento

ROBERTA OLIVEIRA

Nadar, dançar, namorar, acordar, dormir, lutar, correr, pular, defender... Em uma hora, a coreógrafa Deborah Colker consegue conjugar quase todos os verbos de movimento da língua portuguesa sem usar uma palavra sequer. Gestos são suficientes. É o espetáculo *Velox*, que ela estréia sábado, ao lado de oito bailarinos, no Carlos Gomes. "*Velox* mostra que conseguimos afirmar uma linguagem contemporânea de dança", diz Deborah, que fez sucesso no ano passado com *Vulcão*. A coreógrafa se juntou a diversos amigos. Gringo Cardia cuidou do cenário e construiu a tão falada parede de alpinismo. Yamê Reis costurou os figurinos em preto, branco e pitadas de cor. A trilha sonora ficou por conta de um time de primeira, encabeçado por Berna Ceppas e Sérgio Mekler (Marcos Suzano e Fernanda Abreu também emprestaram suas notas). E até a prefeitura ajudou, trocando as lâmpadas da Praça Tiradentes e aumentando a segurança. O estacionamento do Teatro Nelson Rodrigues, com 500 lugares, ali ao lado, também poderá ser utilizado.

□ *Velox* — *Teatro Carlos Gomes, Praça Tiradentes, 19, Centro (232-4700). 5ª a sáb., às 21h, e dom., às 18h. R$ 12.*

Fotos de Leonardo Aversa

1) MECÂNICA

Seis pás giratórias compõem os ventiladores gigantes pendurados no alto. "Eles representam o início do movimento, o moto contínuo", conta Gringo. Os nove bailarinos da companhia, vestidos com roupas inspiradas em motivos esportivos, desenhadas por Yamê Reis, rodopiam em gestos repetidos e bem marcados. A trilha junta o jazz ao sampler.

2) COTIDIANO

No mesmo cenário, os movimentos ganham um ar familiar. Deborah empresta à dança ações do dia-a-dia, como coçar, acordar e brincar. A música deixa o palco, sendo substituída por sons do cotidiano. "Para compor o fundo sonoro, colocamos gravadores na janela, registramos falas de jornalista na TV e jogamos latas pelo chão", conta Berna.

3) ALPINISMO

O fundo negro dá lugar a uma parede colorida. É a hora de maior impacto. "Tentamos realizar o sonho de todo ser humano: vencer a gravidade, subir pelas paredes", conta Gringo. Os figurinos de lycra preta inspirados nos maiôs da atriz Esther Williams dão liberdade aos movimentos dos bailarinos. Marcando o ritmo acelerado, uma mistura de batuques de candomblé com heavy metal.

Nas alturas

"Deborah queria fazer uma coreografia vertical em cima de uma rede de pesca, mas mostrei uma parede de alpinismo esportivo e aí ela disse que era aquilo o que procurava. Os bailarinos têm um físico apropriado para o alpinismo. Aconteceram alguns acidentes, é claro, e o mais difícil foi fazer com que eles entendessem que os movimentos que eu estava ensinando eram possíveis", conta o campeão sul-americano de alpinismo esportivo Pietro Sargentelli, que ajudou Deborah na coreografia *Alpinismo*.

4) ARTES MARCIAIS

Numa mistura de artes marciais e esgrima, os bailarinos se enfrentam em movimentos que imitam as lutas orientais. "O importante aqui é o domínio da força e a precisão do movimentos", diz Deborah. Os figurinos compõem a mistura com calças folgadas e máscaras em tela de nylon. A trilha desta parte é do percussionista Marcos Suzano. O professor de artes marciais chinesas Marcelo Texeira ajudou os bailarinos: "Escolhi dois tipos de movimentos, o Shaolin, do Norte da China, e o Choy Li Sut, do Sul. Ambos têm por base o tripé saúde, lazer e defesa pessoal", conta.

5) ESPORTES

O fim de *Velox* chega em cores da bandeira do Brasil. Gringo usou pedaços de linóleo colorido para combinar com a gigantografia, serigrafia computadorizada impressa numa eletrotela de 12 metros. Os figurinos lembram os shorts de vôlei e tendem ao branco. "O cenário já era muito colorido", diz Yamê. Deborah completa sua obra com movimentos que celebram a união da dança com os esportes.

ESTRÉIA

VELOX — *Leia textos nesta página e na anterior*

CONTINUAÇÃO

ÓPERA DO MALANDRO — *Teatro Villa-Lobos, Av. Princesa Isabel, 440, Copacabana (275-8695). 6ª e sáb., às 21h, e dom., às 20h. R$ 15.*

▷ *Apresentação do Grupo Tápias. Coreografias de Gisele Tápias. Canções de Chico Buarque.*

NÃO DÁ PARA FUGIR DISSO — *Teatro Nelson Rodrigues, Av. Chile, 230, Centro (262-0842). 6ª e sáb., às 21h, e dom., às 20h. R$ 15.*

▷ *Apresentação do Grupo Os Mutantes que Apontam. Coreografias de Miguel Falabella. Canções de Cole Porter.*

Velox- Jornal do Brasil - Revista Programa - 24 a 11 de novembro de 1995

Leonardo Aversa



A coreografia 'Esportes' do balé de Deborah Colker

ATENÇÃO

Velox — Deborah Colker conjuga com perfeição todos os verbos de ação do Aurélio. Dos cinco movimentos — *Mecânica*, *Cotidiano*, *Alpinismo*, *Artes marciais* e *Esportes* —, só o quarto se torna, às vezes, repetitivo. Em compensação, o espectador perde o fôlego com as estripulias dos bailarinos-alpinistas na parede criada por Gringo Cardia. Destaque ainda para a alegre dança dos esportes que encerra o espetáculo, em cartaz no Teatro Carlos Gomes.

Companhia Atores Bailarinos - 15 anos — A coreógrafa Regina Miranda faz uma retrospectiva dos 15 anos de estrada do grupo, levando para o palco do Teatro Glória seis movimentos divididos em três programas distintos. Entre as novidades, *Ele não se move, ele olha as mãos*, *Moosbrugger dances* e *Areias e ventos*. Também no repertório, *Noturno*, clássico de Regina, em que os bailarinos passam mais de meia hora correndo, e *Moderato candabile*, onde os passos de dançam se equilibram entre a fragilidade de 200 copos de vidro espalhados pelo chão.

Velox – O Estado de São Paulo - 11/04/1996

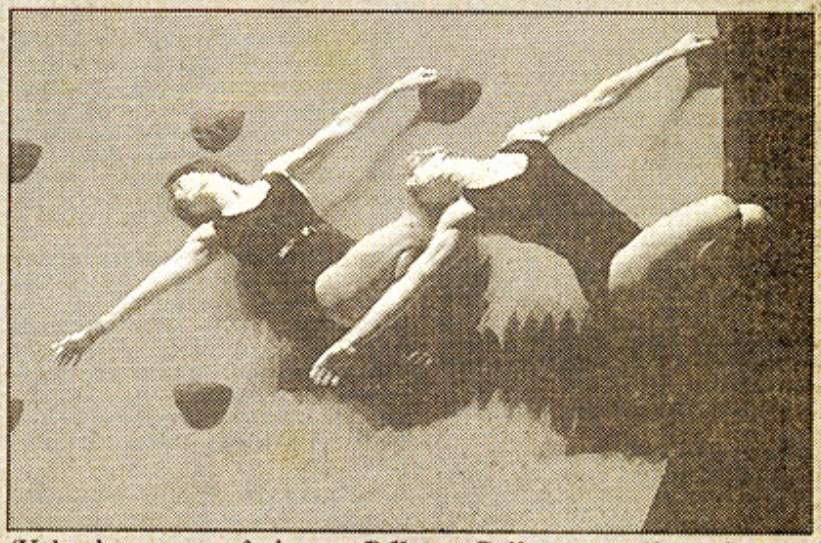
12-4-96 Caderno 2

CRÍTICA

Obstinação de 'Velox' requer ajustes

Espetáculo busca seus movimentos fora da dança e expõe a fragilidade esportiva

HELENA KATZ
Especial para o Estado



'Velox', coreografado por Débora Colker: osso duro de roer

Em 1990, a americana Susan Marshall coreografou aquela lindeza chamada Contenders, *em que fazia das disputas no esporte o seu material de trabalho.* Contenders *também virou vídeo e, nesse suporte, encontrou seu happy end. A plasticidade daqueles movimentos pedia pela bidimensionalidade.*

Com Velox, *que é vizinho de* Contenders, *pode valer o mesmo destino. E é essa a questão na qual interessa pensar. Vamos lá. Os dois espetáculos buscaram seu vocabulário em movimentos fora da semântica da dança. É da característica do esporte uma sintaxe essencialmente dual, isto é, estruturas do tipo ação/reação, força/deslocamento. No esporte, o movimento é sempre orientado para um fim causal imediato. O código é o do "se isso... então aquilo".*

PRODUÇÃO E TRILHA SONORA SÃO IMPECÁVEIS

O gesto de dança não se enquadra em nada disso. Se fosse dissecado, revelaria uma síntese ternária, com ênfase justamente no elemento ausente do dualismo do gesto esportivo: aquele algo a mais que diferencia um joelho flexionado de um pliê. Os dois usam o mesmo acionamento biomecânico, compartilham uma fisiologia de movimento. Visualmente deveriam resultar exatamente iguais, mas se singularizam. O que os distingue é uma certa qualidade de presença típico do gesto de dança.

Fazer do esporte um assunto de dança significa enfrentar o trânsito entre os dois tipos de movimento. Quando o espetáculo realiza-se no palco, a casa da tridimensionalidade expõe sem dó a fragilidade do uso de uma alta taxa de "citações" esportivas. Quanto mais a coreografia consegue se afastar da literalidade, tanto mais se aconchega ao espaço da dança. E o vice-versa funciona na mesma intensidade.

Esse é o osso que está duro para Deborah Colker roer. Muitos outros, ela já triturou com sucesso. Velox *é extremamente bem-acabado, bem-executado, uma produção impecável. A companhia, apesar da cruel demanda de exigência física desse trabalho, já absorveu as recentes substituições (o que significa uma montoeira de trabalho extra, árduo, desgastante, infindável). E os "velhos" estão ainda melhores.*

A trilha sonora de Velox *merece atenção individual. Berna Ceppas, Sérgio Mekler, Sassin e Leandro Verdeal demonstram, com competência, como fazer do samplear uma técnica de composição que vale a pena. Essa qualidade de "sampleamento", Deborah Colker ainda não atingiu com os seus materiais. Mas já se pôs a caminho. Basta conferir a distância qualitativa entre* Velox *e sua obra anterior,* Vulcão.

Com a obstinação que lhe caracteriza, vai perseguir seus ajustes. Como está apenas em seu segundo trabalho, ainda é toda futuro. O que nos cabe é não desconectar do passo seguinte. A simples troca de assunto exigirá outra moldura.

Velox – O Estado de São Paulo - Caderno 2 - 26/ 11/1996

Deixe preconceitos do lado de fora

O atual fenômeno de comunicação na dança é para jovens da era da linguagem visual

RIO — *Velox* é um fenômeno da comunicação. O espetáculo que tinha tudo para dar errado tornou-se o maior sucesso da temporada teatral do Rio. Mas quem consegue assistir descobre o porquê dessa aclamação.

Recomendação número um: deixe aqueles preconceitos que identificam as gerações mais jovens como hemiplégicos intelectuais no saguão do teatro. Quem só vê MTV, investe horas diárias em frente de CD-ROMs e coleciona Spawn, Wild Cats e Gen 13 também tem direito ao prazer que só um espetáculo ao vivo dá. *Velox* faz isso: conversa com aqueles que lêem o mundo por meio das imagens digitalizadas, ou seja, com os órgãos das artes cênicas.

BAILARINOS SÃO QUASE MÁQUINAS DE PRECISÃO

O staccato das séries consagradas nos videogames, o tipo de seqüência entre os acontecimentos (algo resulta em algo) e, especialmente, o modo de representação do movimento como arma poderosa: disso se alimenta *Velox*. Todo sujeito que faz aula de qualquer técnica corporal, que pratica ou curte qualquer esporte, e todos os que gostam de dançar sentirão uma afinidade instantânea. Esse aspecto do caldo contemporâneo urbano está lá, em puro estado de processo.

Recomendação número dois: tentar pensar como um termômetro, capaz de identificar as zonas mais "quentes" do espetáculo, para descobrir, por meio delas, para onde se dirige a capacidade coreográfica de Deborah Colker. Um exercício compensador, que revela em dois momentos o esforço da assinatura de uma coreógrafa: na curta seqüência inicial (a mais precisa da obra) e em *Alpinismo*.

Nos primeiros momentos de *Mecânica*, há uma única estrutura que se forma já na cuidadíssima trilha sonora (ótimas sampleadas de Berna Ceppas, Sérgio Mekler, Sassin e Leandro Verdeal). É quando a colagem, as sobreposições e as mixagens se esfumaçam e dão contorno ao que se chama de composição musical — que não é soma nem síntese. É música.

A coreografia segue por aí, também ambiciona desfazer as suas citações como referências. A pena é que isso não se sustenta sempre, permitindo que o endereço original de muitos elementos ainda permaneça demasiado evidente. Esse é o pecado no qual Deborah Colker é recorrente.

Em *Alpinismo*, tudo melhora de novo. Uma vez que a companhia se movimenta pregando-se numa parede todo o tempo, na vertical e não no solo, o uso da gravidade como marcação rítmica — um traço ainda excessivo — ficou inviável. E o impedimento acabou forçando o surgimento de novas dinâmicas. O mais curioso nelas é o tempero lírico que pontua, aqui e ali, algumas das suas combinações.

A ambientação de Gringo Cardia cria, de fato, o espaço preciso para *Velox*, com exceção da realização do desenho da quadra da última parte, *Esportes*. O deslocamento para a verticalização (que dialoga com a parede do alpinismo) abre poeticamente o campo, mas a sua taxa de obviedade traz a perda da sua força simbólica.

No papel de bailarinos, a companhia apresenta nove máquinas de precisão. Todos realmente excelentes, com brilhos extras de Luciana Brites, Dani Amorim e Tatiana France.

Para uma baby companhia como essa (afinal, trata-se de um segundo espetáculo) e, tomando-se como referência o seu primeiro trabalho, o equivocado *Vulcã*, não há como não reconhecer: o K, Deborah, você cresceu. **(H.K.)**

4 X 4 - Jornal O Globo - Rio Show - 5 de julho de 2002

Sexta-feira, 5 de julho de 2002
O GLOBO
Rio SHOW

DANÇA

Colker rima com arte

Adriana Pavlova

TRÊS ANOS DEPOIS da estréia de "Casa", a incansável Deborah Colker está de volta à cidade que ajudou a catapultá-la para o mundo com uma coreografia tinindo de nova. A invenção da vez é uma mistura de dança com artes plásticas batizada de "4 por 4". O nome é um jogo de palavras com as instalações-cenários especialmente criadas para o espetáculo, que terá sessão extra amanhã. As apresentações cariocas fazem parte da série O GLOBO em Movimento.

Até domingo, no palco do Teatro Municipal, Deborah e sua trupe de excelentes bailarinos se misturam a coloridos e inusitados trabalhos de Cildo Meireles ("Cantos", as únicas peças que não foram criadas para o espetáculo), Chelpa Ferro (o objeto "Mesa"), Victor Arruda (o quadro "Povinho") e Gringo Cardia ("Vasos", uma coleção de 90 objetos de cerâmica).

Companhia estréia no Teatro Municipal o espetáculo inédito '4 por 4'

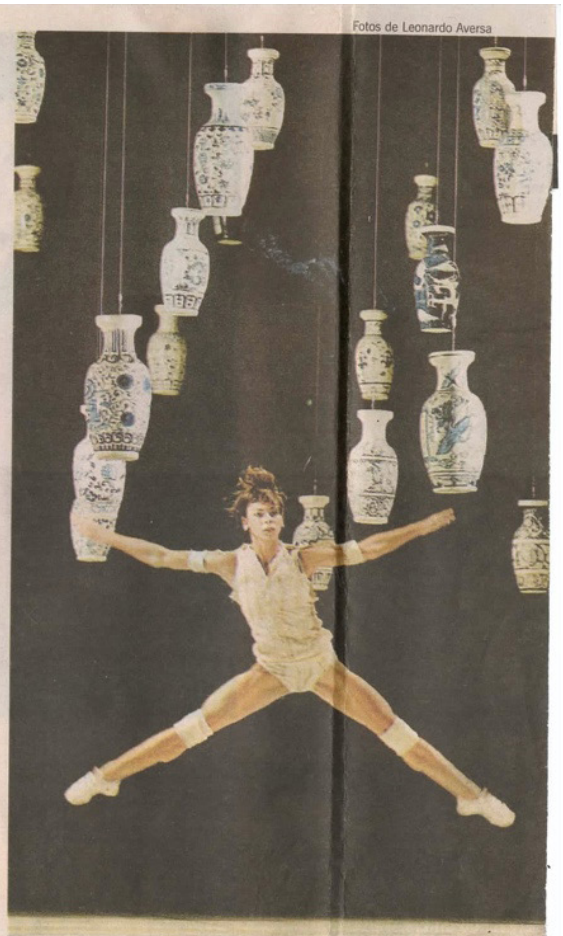
A brincadeira artística começa com uma dança sensual dentro dos "Cantos" de Cildo e termina com a cena de concentração absoluta, na qual os bailarinos se mexem em torno dos vasos. Há, ainda, uma surpresa deliciosa na parte mais tocante do espetáculo. Enquanto Deborah interpreta uma obra de Mozart ao piano, duas bailarinas dançam com sapatilhas de pontas movimentos de pura agilidade.

— Há muito suspense no fim do espetáculo — diz Deborah. — Mas a cena do piano é um desafio para mim.

Fotos de Leonardo Aversa



● **"POVINHO", COM TELA** de Victor Arruda, está no espetáculo da série O GLOBO em Movimento



● **BAILARINA DANÇA** no meio de vasos, no Municipal, em cenário de Gringo Cardi

4 X 4 - Matéria e Crítica - O Estado de São Paulo - Caderno 2 - 10 de julho de 2002



D6 - O ESTADO DE S.PAULO — CADERNO 2 — QUARTA-FEIRA, 10 DE JULHO DE 2002

DANÇA

Flavio Colker/Divulgação

'Cantos', obra de Cildo Meireles datada do fim dos anos 60 e utilizada no espetáculo '4x4': movimentos sensuais e arriscados

Deborah Colker estréia '4 por 4' na cidade

Até domingo, o público paulistano pode mergulhar no universo pop criado pela coreógrafa a partir da obra de quatro artistas plásticos – Cildo Meireles, Chelpa Ferro, Victor Arruda e Gringo Cardia – e também conferir a artista à frente do piano

KARLA DUNDER

Eles são jovens, bonitos, simpáticos e sensuais. Seus movimentos são rápidos, os gestos ágeis, muitas vezes audaciosos e arriscados. Laranja, vermelho, verde e azul, cores vivas e fortes somam-se ao som tecno. Clima de videoclipe, jovem, a chave para entender o sucesso da Cia. de Deborah Colker que envolve platéias de todo o mundo. O grupo estréia hoje em São Paulo sua nova coreografia, *4 por 4*, no Teatro Alfa.

Até domingo, o público paulistano poderá mergulhar nesse universo pop criado por Deborah. *4 por 4* foi concebida quando a companhia ainda estava em turnê com o espetáculo anterior, *Casa*. Durante as excursões, a diretora percorreu diversos museus e conferiu uma série de exposições. As imagens fervilhavam em sua mente. "Em 1999, quando acompanhava o trabalho de Francesco Clemente no Guggeheim de Nova York, fiquei encantada, e decidi que minha próxima coreografia estaria ligada às artes plásticas", diz.

Quatro artistas plásticos foram convidados a participar do novo projeto. Com exceção de Cildo Meireles, que emprestou a obra *Cantos*, datada do fim dos anos 60, o grupo Chelpa Ferro, Victor Arruda e Gringo Cardia criaram peças especialmente para a companhia. *4 por 4* apresenta artistas de diferentes gerações e concepções artísticas. "Não queria apenas quadros ou intalações, creio que a diversidade é enriquecedora."

GESTOS AUDACIOSOS POVOAM A COREOGRAFIA

Cada cena tem sua história. O interesse de Deborah por *Cantos*, de Cildo Meireles, surgiu em 2000, quando a intérprete visitou uma exposição individual do artista no MAM. "Adoro o trabalho do Cildo. Ia embarcar naquele dia para Washington com a companhia, sabia que só teria aquele momento. A primeira obra que vi foi *Cantos*, fiquei ali parada diante da instalação apenas pensando nas inúmeras possibilidades de dança que havia ali."

Após reunir os desenhos, dispersos por diferentes museus, os projetos tomaram forma de instalação. O concreto assumiu contornos de movimentos pelas mãos de Deborah. Bailarinos trajados com figurinos de cores vivas em oposição à obra branca. O estilo elétrico – marca registrada do grupo – entra em ação. Em ritmo frenético, os intérpretes sobem e descem, penduram-se, desafiam a gravidade, tiram o fôlego do público.

Em seguida, chega ao palco um objeto inusitado, denominado *Mesa*, criado pelos artistas plásticos Luiz Zerbini e Barrão, o editor de imagens Sergio Mekler e o produtor musical Chico Neves integrantes do Chelpa Ferro. "Eu e os meninos do Chelpa somos da mesma geração, criamos esse objeto juntos, trocamos idéias até chegar ao resultado final." Um mesa com rodas, que produz a música da própria coreografia. Deborah equilibra-se, engana os olhos.

Ainda, antes do intervalo, mais um quadro: *Povinho*, inspirado no painel de 12 m x 14 m feito por Victor Arruda. Partes do corpo em proporções enormes, colorido, ganham o espaço. Neste trabalho, Deborah quis ocupar todos os buracos do corpo humano, uma referência à fase de descobertas.

Em *Povinho*, a dança toma contornos sensuais, algumas vezes escatológicos, quando os bailarinos se encontram, se tocam e se cheiram. "Lidamos com códigos diferentes, uma outra maneira de relacionamento, sempre de forma ingênua, com delicadeza."

Deborah afirma que a parceria com Arruda foi uma experiência marcante. Ao conhecer as obras do artista plástico, a coreógrafa passou a estudar, ler e visitar a galeria de Arruda. "Fiquei impressionada com a linguagem. *Povinho* também foi realizado em parceria – Arruda fez várias cartolinas, discutimos muito até finalizar a obra."

Após um breve intervalo, Deborah volta ao palco, mas desta vez em frente de um piano para tocar a *Sonata em Lá Maior* de Mozart. Há mais de 20 anos sem se apresentar, a intérprete dá o tom a duas bailarinas que apresentam um número executado nas pontas. Em *As Meninas*, a companhia presta uma homenagem a Goya e Velázquez. Um momento que explora a delicadeza e suavidade. "Esse quadro mostra a característica multifacetada da artista, sem dúvida é um desafio tremendo, mas também o início de algo, de um novo espetáculo. Tenho algumas coisas em mente com os colaboradores, o ato de criar com outros artistas, a música ao vivo e as sapatilhas de ponta."

Para encerrar, uma parceria antiga com o amigo Gringo Cardia, autor de *Vasos*. Como o nome indica, esses objetos foram espalhados pelo palco e com destreza os bailarinos apresentam uma coreografia ousada, horizontal, sem esbarrar nos vasos. Ganchos descem, encaixam-se perfeitamente nos objetos que são erguidos, o grande final. "*4 por 4* triz elementos de toda a minha vida, da experiência com o grupo Coringa, como jogadora de vôlei e os estudos de psicologia. Hoje compreendo que a arte tem muitas faces."

SERVIÇO

Cia. de Dança Deborah Colker. *De 4.ª a sáb., às 21 h; dom., às 18 h. De R$ 20 a R$ 50.* ***Teatro Alfa.*** *Rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 5693-4000.* ***Até domingo***

Divulgação

Pura cultura pop made in Rio

A mistura que ela faz é completamente original e ainda sem nome próprio

HELENA KATZ
Especial para o Estado

O novo show da companhia de Deborah Colker deixa ainda mais claro qual é a natureza do seu fenômeno. Criada há oito anos e com cinco produtos no seu portfólio, já se apresentou em 11 países para entreter mais de 500 mil pessoas. Essas cifras, somadas à de seu expressivo patrocínio da BR Distribuidora, configuram algo que merece atenção. Especialmente porque *4 por 4*, que estréia hoje em São Paulo, no Teatro Alfa, onde se apresenta até domingo, deve continuar a trilha de sucesso que a antecede.

Deborah Colker inventou uma combinação de ingredientes e com ela abriu um mercado na cultura de massa. Nos Estados Unidos, o produto que realizou algo semelhante foi o musical. Não se trata de ópera, nem de opereta, nem de dança, nem de música de concerto, nem de canto, nem de teatro – nada que possa ser profissionalmente considerado (e não o é, como se sabe) fora da moldura de musical, embora os elencos cantem, dancem e interpretem (aliás, com uma maestria cada vez mais própria, como também se sabe). Isso não impede que grandes profissionais das outras linguagens e nelas consagrados, tenham criado para musicais. Não é o caso de Deborah Colker, que não construiu a sua reputação em outra linguagem e sim dentro desse novo mercado e com o seu novo produto.

No Brasil, ainda não aplicamos um nome para identificar com justeza isso que vem sendo desenvolvido pela sua companhia, o que produz o equívoco-mãe, exatamente aquele que a leva a se queixar de não ser chamada para nada relacionado à dança no Brasil. Ora, ela não pertence a esse mercado e sim ao outro, que inventou com competência. E as habilidades em um não valem como passaporte para o outro.

Se fosse possível considerar *4 por 4* como dança contemporânea, seria indispensável focar na sua dança. Daí, seria preciso considerar que se trata de um vocabulário tão pobre que beira o tatibitati, que o uso das pontas parece a descoberta de um truque, que existe uma confusão primária entre composição e arrumação/distribuição de passos pelos corpos dos bailarinos e destes pelo espaço cênico.

Mas o objeto em pauta pede por outro discurso exatamente porque se trata de um produto que ainda não tem nome próprio. E que não é circo, nem desfile de moda, nem esporte, nem mundo clubber, nem fisioculturismo, embora faça de todos estes as suas referências. A mistura de Colker é completamente original, não copia os ingredientes que resultaram no musical norte-americano. Pura cultura pop made in Rio.

O texto que assina no programa serve como indicativo de que algo nela já despertou, embora imerso em confusão conceitual. Escreve assim: "É, este espetáculo lá dentro é uma ópera: a técnica necessária, o palco que se modifica, seu tamanho, a rapidez e a eficiência necessárias." Convenhamos que se trata de uma indicação muito mais para musical do que para a ópera, em que o que conta prioritariamente são as questões musicais. Quando descreve a sua relação com os quatro artistas presentes (Cildo Meireles, Chelpa Ferro, Victor Arruda e Gringo Cardia), diz: "Eu me sinto honrada de poder ser curadora, ou melhor, diretora desta exposição."

Crítica

Indecisão – Afinal, trata-se de ópera ou exposição? Indecisa, também não realizou os diálogos que anunciou com aquelas obras. Os *Cantos* de Cildo Meireles, por exemplo, foram explorados como qualquer pedaço de parede, tratados como decoração, e povoados por top models. Como sempre, há que deixar muito evidente que o elenco está treinado no seu limite virtuosístico. Os *Vasos* de Gringo Cardia da cena final cuidam de preencher essa demanda fazendo com que o público que delirou com a roda-gigante ou com a parede de alpinismo em anos anteriores não vá para casa decepcionado. Desta vez, o risco está no chão. É preciso se movimentar sem derrubar os vasos.

Pena que o rigor com que gosta de ser reconhecida tenha sido vitimado por uma crise de autocomplacência. Afinal, para tocar piano, o nível de exigência não pode ser menor do que o para dançar. E ela toca o andante grazioso da *Sonata n.º 11* de Mozart como uma estudante pouco promissora de Conservatório a quem não tivesse ainda sido explicado do que Mozart não é Chopin e que nenhum compositor merece fraseados complementados por devolteios em volutas com as mãos. O seu recital macula o alto profissionalismo que sempre cercou todas as suas produções.

Seria ainda recomendável que a autora de um produto que conquistou o mundo não ficasse presa a um complexo de inferioridade face à dança contemporânea. Por que não assumir que trabalha para o mesmo tipo de mercado que lota por anos e anos os musicais na Broadway? A Cia. de Dança de Deborah Colker deveria, inclusive, ter mais de um elenco como o Cirque de Soleil ou o Stomp – fenômenos aos quais muito se assemelha. E poderia continuar a estampar o "dança" no seu nome. Afinal, existem tantos tipos de dança...



Divulgação

Bailarinas movimentam-se no chão, sem tocar os vasos: limite virtuosístico

4 X 4 - Crítica - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 8 de julho de 2002

'4 por 4': *O que o grande público conhece, deseja ver e, quem sabe, deseja possuir e ser*

Dança que opera no universo pop

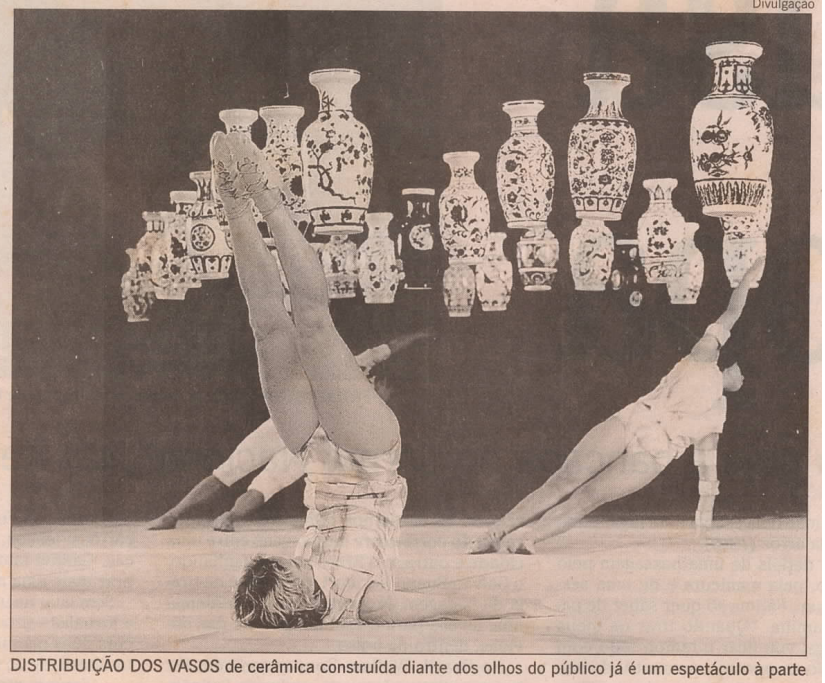
Silvia Soter

DANÇA CRÍTICA

Na última quinta-feira o público vibrou com a coreógrafa mais pop do Rio de Janeiro. A Companhia de Dança Deborah Colker estreou "4 por 4" para um Teatro Municipal lotado como há muito não se via. Nessa última criação, a coreógrafa trouxe as artes plásticas como matéria para sua dança, através das obras de Cildo Meirelles, de Vítor Arruda, do grupo Chelpa Ferro e de Gringo Cardia.

Desde "Velox", Deborah vem explorando diferentes suportes para a dança. A quarta parede materializada em "Velox", a roda gigante emblemática do passeio descompromissado que a obra de Deborah se propõe em "Rota" e os planos basculantes de "Casa" servem de norte para a construção coreográfica. O espaço para Deborah é concreto e arquitetural. Sua dança responde de forma precisa e, às vezes excessivamente rigorosa, ao que cada espaço sugere e autoriza.

Divulgação



DISTRIBUIÇÃO DOS VASOS de cerâmica construída diante dos olhos do público já é um espetáculo à parte

Interação entre a dança e o ambiente

É nesse registro que se estabelece, quase o tempo todo, o encontro entre a dança e as artes plásticas em "4 por 4". Na maior parte dos quadros, a obra serve de lugar de ação mais do que de estímulo ou alimento para desvios e novas possibilidades de investigação. Se há interação direta entre os bailarinos e as obras não é no corpo que a mistura se dá, e sim na coabitação entre a dança marcada por uma tonicidade ainda pouco cambiante e cada objeto/ambientação/*partner*.

A primeira peça da noite, "Cantos", traz seis esquinas de Cildo Meirelles para o palco. A sensualidade da luz, da música e dos belos figurinos é confirmada pela movimentação dos bailarinos. Os três planos servem, aos moldes de "Casa", como suporte para investigar novos apoios para a dança e ambientam encontros de uma sedução elegante. Logo nesse primeiro quadro, torna-se visível a beleza e a competência dos bailarinos da companhia.

Para "Mesa", o sábio grupo Chelpa Ferro criou um misto de mesa e esteira rolante sobre a qual os bailarinos se equilibram. A continuidade do deslocamento da mesa serve de base para um jogo lento entre o avançar e o recuar, passeios na linha do tempo.

É exatamente quando Deborah experimenta uma relação diferente das anteriores entre obra e dança, deixando de usá-la como lugar para explorá-la como universo imaginário, que a coreógrafa se coloca em posição mais frágil. Em "Povinho", dois telões gigantes de Vitor Arruda são esvaziados por uma leitura bastante rasa em que as cores e as imagens representadas ganham citações nos gestos infantis. Apesar da busca de ampliação do vocabulário de movimentos, uma maior elaboração ainda parece necessária.

Abrindo a segunda parte do espetáculo, "As meninas" aponta, finalmente, uma nova trilha a ser percorrida por Deborah. Ao piano, a coreógrafa traz Mozart para ambientar a dança nas pontas de duas bonitas bailarinas. Talvez o que faz "As meninas" tão interessante em "4 por 4" seja exatamente o fato de trazer visível aos olhos do público a dança em seu momento de elaboração, de exploração de caminhos e possibilidades. Esse algo que ainda não está fechado e pronto é borrado de forma feliz pela distribuição dos vasos no palco, mais uma vez revelando as entranhas que a dança de Deborah raramente utiliza como matéria de criação.

Gringo Cardia é a grande estrela em "Vasos", última peça da noite. A precisão milimétrica da disposição dos 90 vasos de cerâmica construída diante dos olhos do público já é um espetáculo à parte. Dançar entre eles, uma experiência circense que requer a segurança e a agilidade de um atirador de facas. Mais uma vez o espaço arquitetural retorna, diagramado pelos vasos.

Quem acompanha a trajetória da coreógrafa desde "Vulcão", percebe que a dança de Deborah Colker opera no universo pop. O glamour, o mundo fashion, a música eletrônica, a juventude dourada e sedutora estão tão aderidas na dança de Deborah quanto, por exemplo, na publicidade. Sua dança corresponde ao que o grande público conhece, deseja ver e, quem sabe, deseja possuir e ser. ■

4 X 4 - Jornal Zero Hora - Porto Alegre - Segundo Caderno - 6 de agosto de 2002

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 6/08/2003

Segundo Caderno

E-mail: contracapa@zerohora.com.br

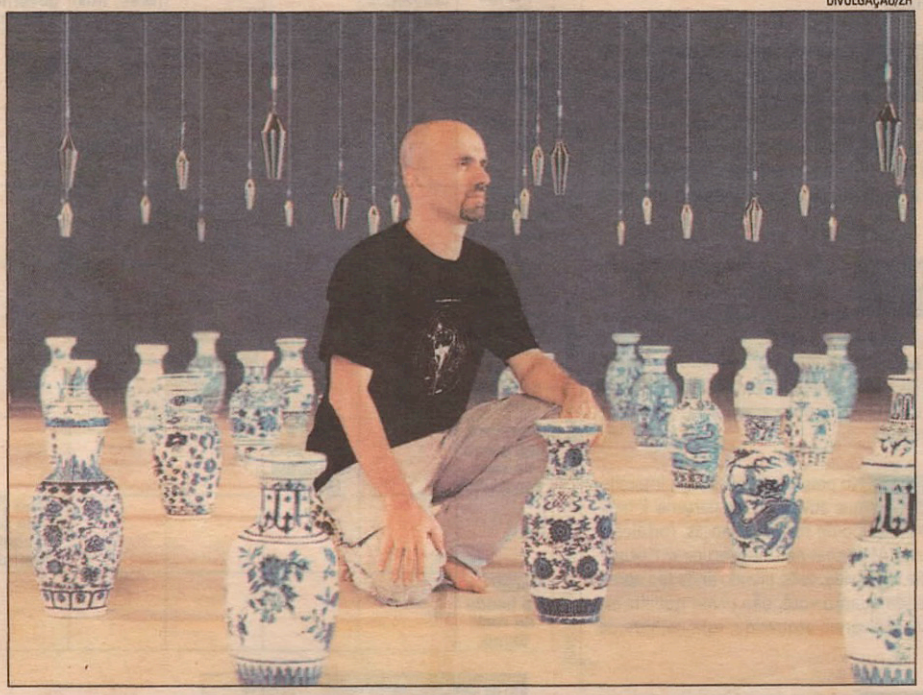
CONTRACAPA

Roger Lerina
☎ 3218-4396
zh.clicrbs.com.br

♦ angela.ravazzolo@zerohora.com.br

G. LIMA e PATRÍCIA SALVADORI

DIVULGAÇÃO/ZH



O cenógrafo, designer e artista multimídia **Gringo Cardia** *(na foto acima, no meio de um dos cenários que criou para a coreografia* 4 por 4, *da* **Companhia de Dança Deborah Colker***)* vem a Porto Alegre no fim deste mês para ministrar um curso de cenografia. Gaúcho de Uruguaiana radicado no Rio, Gringo é um dos artistas mais requisitados do país para uma pá de coisas: concepção de cenários, direção de arte de espetáculos, projetos gráficos de CDs, direção de videoclipes.

Além disso tudo, o cara coordena a **Spectaculu – Escola Fábrica de Espetáculos**, ONG que oferece iniciação profissional em atividades culturais para jovens carentes da capital carioca. Gringo é um dos fundadores do projeto, junto com a atriz **Marisa Orth**, a diretora teatral **Lúcia Coelho** e o empresário **Paulo César Gama Filho**.

O curso será realizado no próximo dia 25, das 9h às 12h e das 14h às 18h, na **Faculdade Ritter dos Reis** (Rua Orfanatrófio, 555). Um dos fundadores do grupo teatral **Intrépida Trupe**, Gringo assinou capas de discos de **Lulu Santos** e **Chico Buarque**, fez a cenografia de peças como *Fica Comigo esta Noite* e, entre outros prêmios, ameaçou o primeiro **MTV Awards** pelo clipe dos **Titãs**. Mas que disposição, hein?

Revista Projeto - junho de 2003

Tecnologia e precisão conceitual são diferenciais na concepção de cenários

Autodenominado "artista da imagem", o designer **Gringo Cardia**, conhecido no Brasil e no exterior como importante profissional multimídia, tem presença constante nos projetos gráficos de CDs, cenários e direção de arte de espetáculos, filmes e videoclipes de consagrados artistas brasileiros.



"Transito entre as mídias e comunico os conhecimentos de uma para outra; misturo as linguagens. Muitas vezes uma tela de computador, uma animação sugerem determinado desenho gráfico. Outras, a partir de uma imagem estática crio o quadro de um vídeo", explica Gringo Cardia, formado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1981. Entre seus mais de 300 projetos já executados não há, portanto, regras ou padrões repetidos. O que se mantém é a busca pela qualidade e atualização tecnológica.

A parceria que formou com a coreógrafa carioca Deborah Colker, para a elaboração de cenários de espetáculos de dança, é representativa da linguagem profissional de Cardia. Destaca-se o envolvimento integral com todas as etapas, desde a concepção do tema até a logística de turnês nacionais e internacionais, dentro do período de criação, que dura em média um ano.

"Discutimos a partir de idéias gerais até que se chega ao tema, e para esse tema é que concebo uma forma plásti-

ca", afirma Cardia a respeito do processo de trabalho com a Cia. de Dança Deborah Colker, no qual conta com a assistência do cenógrafo Bernard Heimburger. "Desenho, portanto, a imagem do que conceituamos, com a particularidade de que os cenários dos espetáculos de Deborah se transformam o tempo todo, são altamente tecnológicos, mesmo quando a forma é artesanal." Ao todo, o designer já criou seis cenários para a coreógrafa, mas aponta "Rota", "Casa" e "Vasos" - este do recente espetáculo *4 x 4* - como os mais significativos.

Em "Vasos", estreado em 2002, a precisão e a delicadeza dos movimentos dos bailarinos são visualmente explorados por meio de um cenário que se pode chamar de congestionado. Cardia concebeu uma malha regular de 90 vasos chineses, distantes um metro ▸▸



1, 2 e 3
Três estágios distintos de "Vasos". A delicada relação entre os objetos e os movimentos dos bailarinos é explorada visualmente por Gringo Cardia pelo distanciamento entre os vasos e pelo preciso içamento por mecanismo eletromagnético

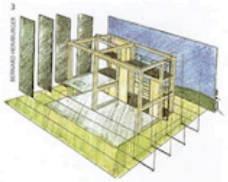
4
Esboços de padronagens criadas por Cardia para os vasos do cenário: a sutileza do desenho contrapõe-se à tensão causada pelo pequeno distanciamento entre os objetos











1 e 2
Concebido a partir de nichos de ocupação, que remetem à interação entre habitação e morador, o cenário de "Casa" é visualmente grandioso

3
Esboço do projeto de "Casa", cenário que Cardia considera o mais arquitetônico

4
Imagem do estágio inicial de "Rota", em que os bailarinos ocupam o espaço cenográfico

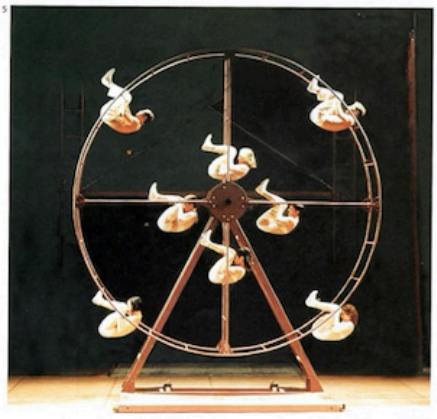
5
"Rota" foi um dos primeiros cenários criados pelo designer para Deborah Colker. Através da simplicidade formal e delgada estrutura da roda-gigante, a ênfase visual da coreografia recai sobre o movimento involuntário dos bailarinos

entre si e decorados por padronagens azuis e brancas distintas, que em determinado momento são suspensos e formam belo desenho aéreo. O mecanismo de içamento é eletromagnético, controlado por computador, mas em nenhum momento é dada ênfase visual à tecnologia de ponta do projeto; o enfoque recai sobre a interação entre os dançarinos e o cenário, o que demonstra a precisão conceitual do designer.

Já em "Casa", que considera seu trabalho mais arquitetônico, o tema é o cotidiano em um lugar que pode ser qualquer tipo de habitação. A partir de extensa pesquisa sobre a Bauhaus e o minimalismo, Cardia desenhou um cenário em três níveis, formado por estrutura metálica revestida com painéis de madeira. A relação dentro/fora da casa é explorada pelas diferentes cores de piso e, embora o conceito geral seja conformar espaços, nichos de ocupação, destaca-se a aparente grandiosidade do cenário tanto por suas dimensões e modulação quanto pela ausência de teto, de fechamento superior. Encenado pela primeira vez em 1999, "Casa" foi apresentado em 2003 na Alemanha.

"Rota" é talvez um dos cenários mais concisos criados por Cardia para os espetáculos de Deborah Colker. Nele, o grupo de bailarinos gira em delgada roda-gigante executada em estrutura metálica, posicionada no centro do palco. Em síntese, conclui o designer, "o diferencial desses cenários é que não são decorativos, portanto não há relação hierárquica entre ação e fundo". (Por Evelise Grunow) ■





Programa - Apresentações Internacionais - outubro de 2003

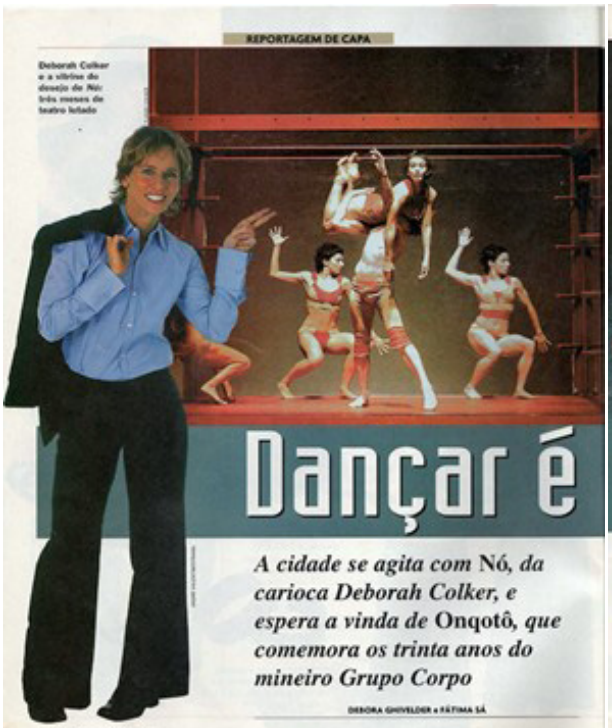


Revista Veja Rio - 8 de agosto de 2005





REPORTAGEM DE CAPA



Deborah Colker e a vitrine do desejo de Nó: três meses de teatro lotado

Dançar é preciso

A cidade se agita com Nó, *da carioca Deborah Colker, e espera a vinda de* Onqotô, *que comemora os trinta anos do mineiro Grupo Corpo*

DEBORA GHIVELDER e FÁTIMA SÁ



Rodrigo Pederneiras e *Onqotô*: o novo balé do Corpo

É quase um pas de deux. Nas próximas semanas as duas maiores companhias de dança do Brasil praticamente se cruzam nos palcos da cidade, oferecendo uma programação de excelência ímpar. *Nó*, da Cia. de Dança Deborah Colker, cumpre inédita estada de três meses de casa lotada e despede-se no domingo (21) do Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes. No dia 31, estréia no Theatro Municipal o novo espetáculo do Grupo Corpo. *Onqotô* (corruptela mineira de "onde é que eu estou?") celebra os trinta anos da vitoriosa trajetória da companhia mineira. Quem não viu a mais recente ousadia de Deborah Colker deve se apressar. Os ingressos andam escassos. Todo mundo quer ver os bailarinos representando o desejo, amarrados em cordas e expostos em vitrine. Para garantir lugar na platéia do Corpo também é preciso correr. As bilheterias abrem nesta segunda (15) e prevê-se uma disputa acirrada. Afinal, não é todo dia que se tem um novo trabalho do coreógrafo Rodrigo Pederneiras com passos embalados pela música de Caetano Veloso.

O prestígio da Cia. Deborah Colker e do Grupo Corpo pode ser medido, mais do que por elogios, em números: desde que *Nó* estreou, 54 000 cariocas passaram pela platéia do Teatro João Caetano. Alguns fizeram questão de voltar. A atriz Fernanda Montenegro, por exemplo, bateu ponto duas vezes. "Se der, ainda verei uma terceira", promete. *Onqotô*, por sua vez, estreou na semana passada em São Paulo e deve atrair mais de 11 000 pessoas até desembarcar no Rio. "A gente sabe que a Deborah e o Corpo estão em cartaz e pensa logo: 'O que eles vão inventar agora?'. A dança gera uma expectativa enorme na cena cultural", conjectura o músico, compositor e professor de literatura José Miguel Wisnik, que assina, com Caetano Veloso, a trilha original de *Onqotô*. A expectativa acompanha desde sempre as duas companhias. Quando o desconhecido Grupo Corpo pôs os pés no palco, em 1976, um ano depois de criado, fez um sucesso tão estrondoso que passou seis anos com o mesmo espetáculo. *Maria Maria* trazia música especialmente composta por Milton Nascimento e, de cara, apresentou-se em catorze países. Em 1994, Deborah Colker fundou seu grupo e estreou *Vulcão*, dividindo o palco com ninguém menos que a incensada companhia americana Momix. "Foi um peso enorme. Eu não tinha alternativa: ou dava certo ou dava certo", conta Deborah. Deu certo. *Vulcão*, com suas coreografias cheias de vitalidade, arrebatou o público. Rapidamente, a brasilidade do Corpo e o vigor atlético de Deborah arregalaram os olhos do mundo para a dança contemporânea verde-amarela. Ambos já percorreram mais de vinte países e hoje têm lugar cativo nos principais teatros do mundo. Em 1995, o Corpo tornou-se a primeira trupe brasileira com status de companhia residente da Maison de La Danse de Lyon, na França. Com *Mix*, Deborah ganhou o Laurence Olivier Award (2001), o maior prêmio das artes da Inglaterra.

As semelhanças entre os dois grupos param no sucesso e na qualidade. A começar pela dança, tudo o mais é diferente. Deborah, uma obsessiva de carteirinha, gosta de dar a palavra final em tudo. "Ela é um furacão louro", define bem o músico Berna Ceppas, parceiro desde *Vulcão* — são dele as trilhas recheadas de samplers e referências. "A Debinha vê o conflito como força motriz", explica o irmão, Flávio Colker, também na companhia desde os primórdios. O jeito mandão e auto-suficiente, entretanto, convive com outro, meio moleque, carioca e encantador. Deborah não é popular só no palco. Ela

Movimentos do Corpo

- O grupo capitaneado pelos irmãos Pederneiras nasceu em 1975 em Belo Horizonte.
- Reúne 60 profissionais, incluindo 22 bailarinos, que ganham, em média, 3 300 reais.
- Consome por ano 7 milhões de reais (70% deles financiados pela Petrobras).
- Mantém uma escola de dança e um projeto social que atende 700 crianças de quatro favelas de Belo Horizonte.
- Já montou 32 espetáculos e mantém 7 deles em repertório.
- Apresentou-se em 25 países, incluindo Finlândia, Austrália, Líbano, Luxemburgo e Israel.
- Do Rio segue para Belo Horizonte, Brasília e Porto Alegre. No fim de outubro, apresenta-se em Nova York e, em novembro, em Lyon. Um espetáculo com música de Carlinhos Brown está nos planos do grupo.

De Minas para o mundo

O grupo festeja trinta anos de sucesso



Maria Maria, de 1976: com música composta por Milton Nascimento, foi a estréia do Corpo, criado um ano antes. Ficou seis anos em cartaz e rodou catorze países



21, de 1992: a volta do grupo à trilha exclusiva, com música de Marco Antônio Guimarães, do Uakti, foi um divisor de águas e consagrou o estilo cheio de brasilidade da companhia

> **O Corpo leva ao palco a dança mais moderna e mais criativa, com um toque que é nosso. De todas as artes, a dança é a que mais me transporta. O que eles fazem é a Grande Arte.**
>
> MARIETA SEVERO



conquista os mais simples por onde passa. Atualmente é a rainha dos flanelinhas e ambulantes da Praça Tiradentes. É certo encontrá-la tomando uma cachacinha, depois do espetáculo, em uma das barraquinhas em frente ao teatro. A intimidade é tanta que até palpite na música dos camelôs ela já deu. "Só tocava pagode", conta. Um dia, cansada, Deborah gravou um CD para a turma. "Agora eles escutam Raul Seixas", comemora ela, que, para surpresa dos bailarinos, não recusa aqueles cachorros-quentes enormes, cheios de maionese. O jeito pop levou-a um dia de-ses a se exibalidar, altas horas, num baile sob o via-

Santagustin, de 2002: pop e com humor, homenageava Santo Agostinho ao som de Tom Zé e com figurino de Ronaldo Fraga

Lecuona, de 2004: balé que volta neste ano foi dos poucos a usar trilha não original



duto de Madureira. "Ela não tem essa coisa pedante de ser artista", diz o cenógrafo Gringo Cardia, parceiro de palco e de andanças pela cidade.

Em Belo Horizonte, onde mantém sua sede, o Grupo Corpo é, antes de tudo, uma família "gracinha", como costumam dizer. Dos seis filhos de Isabel Pedemeiras e Manoel de Carvalho Barbosa, quatro trabalham diretamente na companhia. "No dia em que o barco afundar, afunda tudo junto", brinca dona Isabel, que foi praticamente despejada para que o Corpo nascesse. Explique-se: os filhos penavam atrás de uma sede e acabaram convencendo os pais a ceder a casa e mudar-se para um apartamento. Paulo, o mais velho da prole, fundou a trupe e é o diretor artístico. Rodrigo é, desde 1981, o coreógrafo. Miriam toca os projetos sociais. E Pedro é o diretor técnico do grupo. "Sou a mão-de-obra barata da família", debocha ele, encarregado de transportar para todos os cantos a parafernália de até 15 toneladas necessária aos espetáculos. Lá, tudo se decide entre fatias de bolo e golinhos de café. "Antes de chegar à sala da direção você passa pelo cafezinho. Se for alguém enjoado, cheio de onda, nem segue adiante. É o fenômeno da família mineira. Ou ela enlouquece o cidadão ou se torna uma usina de encanto", diz José Miguel Wisnik. Foi essa "coisa família" que levou Caetano ao grupo. O músico já conhecia os Pedemeiras e era fã deles, mas foi o convite de Fernando Velloso, coordenador de programação do Corpo e amigo de velha data, que selou o compromisso. "Eu sou meio mãe da noiva", brinca Fernando, que teve também a idéia de juntar os amigos, e até então nunca parceiros, Caetano e Wisnik.

Na hora de criar, Deborah e o Corpo diferem completamente. Ela bola seus espetáculos a partir de idéias em geral muito cotidianas, desenvolvidas com sua equipe: Gringo, Berna e Flávio Colker, que assina com ela *Nó*. Os movimentos vigorosos e acrobáticos da companhia dependem de uma interação precisa com o cenário. É fundamental que ele fique pronto primeiro. Só assim foi possível criar, por exemplo, os inacreditáveis giros na roda-gigante do espetáculo *Rota*, a dança atrevida entre os vasos de porcelana de *4 x 4* e os malabarismos pelos andares de *Casa*. "Passamos um ano ensaiando em cima do cenário, mudando, adaptando", conta Gringo. *Nó* dança o desejo. Dividido em dois atos, começa grandioso, em um clima de Éden, com uma imensa árvore feita de cordas. Por esse emaranhado, bailarinos, vestidos pelo estilista Alexandre Herchcovitch, evoluem atados uns aos outros, num jogo que ora sugere aprisionamento, ora submissão, ora laço afetivo. No segundo ato, entra em cena uma enorme caixa acrílica transparente com bordas pintadas de vermelho. Dentro e fora dela, bailarinos se tocam, se repelem, se alcançam em manobras arriscadas, que incluem uma queda livre que deixa a platéia sem ar. A alusão é às vitrines de Amsterdã, à idéia do sexo fácil e da solidão. "Ela trabalha o contemporâneo, o agora", sublinha a fã Fernanda Montenegro.

Para o Corpo, todo o conceito do espetáculo nasce da música — quase sempre composta para as apresentações. "Está na tradição do balé que as peças musicais precedam as coreografias. No caso do Corpo, nem o tema é sugerido aos autores da música", conta Caetano

A força de Deborah

- A trupe nasceu em 1994 no Rio de Janeiro.
- Reúne 60 profissionais, incluindo 16 bailarinos, que recebem, no mínimo, 2 500 reais.
- Consome por ano 4 milhões de reais (50% deles financiados pela Petrobras).
- Inaugurou sua escola de dança no ano passado. Hoje tem 450 alunos.
- Já montou 7 espetáculos, todos mantidos em repertório.
- Apresentou-se em 21 países, incluindo Alemanha, Áustria e Itália.
- Do Rio segue para Brasília, São Paulo, Goiânia e Belo Horizonte. No ano que vem faz turnê pela Europa. Foi convidada para rodar a Alemanha durante a Copa do Mundo de 2006 com um espetáculo sobre futebol. Está trabalhando nele.

Adoro os espetáculos da Deborah, a emoção, a criatividade. Admiro também a iniciativa. Ela põe a dança no calendário do país e do mundo. E esse é um território ainda inóspito no Brasil.
MARCO NANINI

Ousadias com estilo
Vigor carioca tipo exportação

***Velox*, de 1995: o espetáculo em que os bailarinos escalavam um paredão consagrou definitivamente a dança atlética da companhia**

***Rota*, de 1997: com uma roda-gigante no palco e embalada por valsa de Strauss, mesclava força e suavidade e produziu o balé mais popular da carreira do grupo**

***4 x 4*, de 2002: a Cia. flerta com as artes plásticas e deslumbra a platéia dançando entre vasos de porcelana**

***Nó*: coreografia inspirada no desejo brinca com as cordas, que unem e aprisionam**

Programa Barbican Centre - Londres-Reino Unido - janeiro/junho de 2006







Gringo Cardia - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 26 de setembro de 2007


2 • SEGUNDO CADERNO O GLOBO Quarta-feira, 26 de setembro de 200

Um artista multimídia, de verdade

Gringo Cardia repassa suas criações de cenógrafo e diretor de arte em mostra no Centro Cultural Correios

Suzana Velasco

Num dia lá pelos anos 1980, o público que esperava o grupo Blitz entrar no palco viu o cenário do show despencar.

— Eu achava que quem criava o cenário tinha que montá-lo também — lembra Gringo Cardia, rindo.

De lá para cá, ele já fez muitos outros cenários, capas de discos e dirigiu mais de 50 videoclipes de músicos como Marisa Monte, Chico Buarque, Cássia Eller e Skank; criou mais de cem cenários para peças de José Celso Martinez Corrêa a Mauro Rasi, além de todos os espetáculos da coreógrafa Deborah Colker; fez a museografia de centros culturais e cenários de desfiles de moda.

É difícil de listar, mas tudo isso e um pouco mais estão reunido na exposição "Gringo Cardia de todas as tribos", que o Centro Cultural Correios abre amanhã para o público, repassando a carreira do arquiteto-designer-cenógrafo-artista visual. A mostra foi idealizada por Heloisa Buarque de Hollanda e Eva Doris Rosental, que trabalharam com Cardia no projeto Estética da Periferia, no próprio centro cultural, em 2005, e em Recife, em 2007.

Cardia lembra que, há uns 20 anos, foi classificado de multimídia, numa época em que a classificação era "chique". Hoje, "todo mundo é multimídia", diz ele. Mas poucos têm uma trajetória tão rica. Cardia trabalhava num escritório de arquitetura em Niterói — foi ele quem projetou o Teatro Abel —, para ganhar dinheiro, e fazia a programação visual para grupos de teatro alternativos, como o Manhas e Manias, para se divertir. Foi nessa época que conheceu Luiz Stein, que conheceu Fernanda Abreu, que fazia parte da Blitz... O cenário caiu, mas depois tudo deu certo.

— Eu e o Luiz Stein éramos dois duros. Fazíamos tudo praticamente de graça, com grupos que estavam começando — conta Cardia. — Parei de trabalhar com o Luiz, porque queria entrar mais na cenografia. Meu primeiro cenário de teatro foi em "Fica comigo esta noite".


CENÁRIO DE "N6", da coreógrafa Deborah Colker, parceira de Gringo Cardia desde o primeiro espetáculo

Fotos de divulgação





GRINGO CARDIA dirige Cássia Eller no videoclipe "O segundo sol". Ele também fez, com Flávio Colker, a arte do disco da cantora

CAPA DO DVD "Barulhinho bom", da cantora Marisa Monte, que contou com a direção de arte de Gringo Cardia

Sete anos de dedicação à ONG Spetaculu

Cardia ganhou vários prêmios por esse cenário e não parou mais, envolvendo-se com direção de arte de capas de discos, direção e edição de videoclipes e, mais recentemente, na arquitetura de interiores, de espaços como a Sala Baden Powell e o Oi Futuro (incluindo seu Museu das Telecomunicações). Antes de mostrar todas essas vertentes, a exposição tem uma sala de inspirações de Cardia. Um mapa-múndi que mostra seu interesse por viagens; livros e revistas de onde retira imagens; Ingmar Bergman, Rita Lee, David Bowie, George Lucas, Jessica Stockholder.

— É como se eu abrisse as gavetas da minha casa. Sou um catador de coisas. Se eu fosse um pouco mais maluco, seria um Bispo do Rosário — brinca. — Não sou um inventor, sou um reinventor, quase um editor. As pessoas olham o show do Chico Buarque com um poste cheio de fios e acham lindo. Mas elas passam por isso todos os dias. Você pode ver poesia em qualquer coisa, se olhá-la de um modo diferente.

Apesar de ainda acumular muitos projetos, o que dá mais prazer a Cardia, hoje, é seu trabalho na ONG Spetaculu, que criou há sete anos, durante os quais conseguiu cerca de 1.100 vagas de trabalho para seus alunos — alguns com o próprio Cardia. Hoje, a instituição dá aulas de design gráfico, vídeo, fotografia, computação gráfica, carpintaria, iluminação e adereços para mais de 300 jovens, de 16 a 21 anos. Além de ter parcerias com outros cursos.

— Peço uma vaga para alguém em todo lugar a que vou — conta ele, que acaba de criar um quarto lúdico, simulando um aquário, para crianças com câncer no Hospital dos Servidores. — Quando você sabe mais ou menos quem é, tem que dividir com os outros. ■

Cirque du Soleil - Jornal O Globo - Gente Boa - 10 de setembro de 2007



O GLOBO SEGUNDO CADERNO •

GENTE BOA

JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS

Gringo Cardia

quedusoleil

DEBORAH COLKER, primeira mulher a dirigir um espetáculo do Cirque du Soleil, vai ser a responsável pelo grande evento na celebração dos 25 anos da companhia

'Meio ambiente' é o tema do Soleil de Colker

Coreógrafa define com Guy Laliberté primeiras idéias para 2009

Arquivo



• **ECOLOGIA.** Vai ter como tema o meio ambiente o espetáculo de Deborah Colker com o Cirque du Soleil. Ela esteve no final de agosto em Montreal, sede da companhia, e acertou com seu presidente, Guy Laliberté, que a estréia mundial, também no Canadá, será em abril de 2009. Depois, o espetáculo, com um elenco de 60 artistas, segue para os Estados Unidos e para outras regiões do mundo. A temporada brasileira não está acertada. Gringo Cardia, que vai assinar o cenário, participou das reuniões.

• **AGENDA.** Deborah volta ao Canadá no dia 29 de outubro para fazer um workshop com oito artistas da companhia, que ela escolheu para o trabalho. Quer desenvolver com eles as primeiras idéias para conceber a criação dos números. Pensa, por exemplo, em utilizar movimentos de animais. "Todos os bichos são muito ricos em expressividade, e quero mexer com esse potencial que o tema oferece", diz Deborah, que a partir de agora ficará na ponte aérea Rio-Montreal. Dia17 de novembro retonra ao Brasil. Em 23 de abril, estréia nova temporada com sua companhia, em espetáculo ainda sem nome, no Municipal.

• **MAGIA.** Guy Laliberté, que tem uma ong ligada aos cuidados com o meio ambiente, pediu que Deborah fizesse um espetáculo baseado nos elementos do Cirque du Soleil: o humor, a alegria, a magia, e não tivesse qualquer preocupação com uma possível mensagem social embutida no tema do projeto. "Só o fato de estarmos falando de animais, árvores, água, já estará mostrando a preocupação com a preservação do planeta", diz a coreógrafa.

"Quero transformar o Circo numa floresta. A intenção é mostrar a força e a magia da natureza. Diante dessa coisa tão grandiosa, o ser humano fica como se fosse uma formiga"

GRINGO CARDIA • CENÓGRAFO

• **MOVIMENTOS.** O espetáculo de Deborah será a principal comemoração dos 25 anos do Cirque du Soleil. É a primeira vez que uma mulher dirige a companhia. "Estou muito feliz e excitada com o projeto", ela diz. "Quero trabalhar com os elementos do circo, os trapezistas, malabaristas, clowns, mas, evidentemente, coreografando tudo." Deborah perguntou a Guy, que já tinha visto seu espetáculo da parede, a razão do interesse por ela: "Quero sua movimentação e a utilização dos espaços para enriquecer o Soleil com a criatividade brasileira", ele disse.

• **QUINZE ANOS.** Entre o arsenal de recursos colocados à disposição da coreógrafa está o estúdio Pixar, do desenho Ratatouille. Serão quase trezentas pessoas comandadas por Deborah, numa fábrica de magia que deve correr o mundo por 15 anos, nos cálculos de Guy. "Eu nem sei se vou estar viva esse tempo todo", disse Deborah. "Mas o espetáculo estará", garantiu Guy.

COM CLEO GUIMARÃES, MARIA FORTUNA E TELMA ALVARENGA • *E-mail para esta coluna: genteboa@oglobo.com.br* • *Colaboraçã*

Cirque du Soleil - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 8 de maio de 2009



JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS

GENTE BOA

VIDA DE INSETO • *Continuação da página 1*

Trio de brasileiros colhe elogios no Canadá

Deborah Colker, Gringo Cardia e Berna Ceppas festejam o resultado de 'Ovo', que, um dia, deve vir ao Brasil

É a primeira vez que o Cirque du Soleil dá tanta liberdade à direção de um espetáculo. Deborah Colker assina concepção e coreografia — e lá está a parede de escaladas de "Velox", de 1995, sua assinatura, reinventada com o acréscimo de duas grandes camas elásticas, uma para impulsionar acrobatas a alturas surpreendentes; outra para aumentar a velocidade dos movimentos, de modo a causar vertigem nos espectadores. Na hora dos malabarismos, ela se lembrou de "Nós", outro espetáculo de sua companhia, para fazer uma turma de dançarinas vestidas de formigas virarem acrobatas e equilibristas. E quando permitiram que ela convidassem "o melhor cenógrafo do mundo", Deborah não teve dúvidas: "O melhor do mundo é o Gringo!". E, claro, um compositor e arranjador brasileiro, Berna Ceppas.

— Trabalhar com uma equipe profissional do porte do Cirque du Soleil faz com que a gente tenha que se superar a fim de criar cenários e objetos que possam ainda surpreender os artistas e o público. Fizemos uma pesquisa grande de cores, formas e texturas para transformar essa floresta microscópica num universo de encantamento — confessa Gringo.

O trio fez questão do título em português, e "Ovo" já tem agenda marcada em cidades como Toronto, São Francisco e Nova York, mas ainda não tem data para ir ao Brasil.

— Continuo lutando com o Gilles para isso. É muito estranho para mim estrear um espetáculo desse tamanho sem ter a minha família e os meus amigos por perto — reclama Deborah, que, aos 48 anos, vai ser avó em agosto.

Na estreia, o diretor artístico, Gilles Ste-Croix, era só elogios para sua nova diretora, a ponto de lamentar o fato de que ela estivesse fazendo as malas para voltar ao Brasil, neste sábado.

— O Cirque du Soleil aprendeu com Deborah que é possível criar um espetáculo maravilhoso sem texto, a partir de imagens. Ela nos fez sonhar com uma natureza misteriosa, com uma música vibrante e com essa mistura que marca seu trabalho — avaliou Ste-Croix.

Do seu lado, Deborah, exausta mas feliz, ainda reivindicava a inclusão do Brasil no roteiro de viagem de "Ovo":

— Eles me encomendaram um espetáculo para ficar 15 anos em cartaz. E prometeram que "Ovo" vai chegar ao Brasil, em algum momento... ■

Cirque du Soleil - O Globo - Revista 8 de março de 2009





A coreógrafa que fez fama transformando bailarinos em acrobatas faz o inverso no novo espetáculo do Cirque du Soleil, uma superprodução de US$ 40 milhões que estreia em abril no Canadá

O circo está armado

Por Fabio Brisolla
Fotos de Gringo Cardia

Cercada por computadores e estações de controle de luz e som, a coreógrafa Deborah Colker se posiciona para coordenar mais um dia de ensaio na sede do Cirque du Soleil, na cidade de Montreal, no Canadá. Olhando fixamente para o alto, ela está angustiada. Prende a respiração ao observar, a dez metros de altura, o acrobata chinês Wei Li, de 17 anos, equilibrando-se sobre um cabo de aço que oscila como um pêndulo a cada movimento. Todos permanecem em silêncio no amplo estúdio com 23 metros de altura de pé-direito. Após sete minutos de suspense, Wei Li conclui seu número sem deslizes.

Relatada por Deborah, a cena descrita acima repete-se regularmente e virou um teste de nervos para a brasileira que enfrenta uma dura rotina de ensaios, além de um inverno com temperaturas que atingem 30 graus negativos. Há dois anos, ela assumiu a direção do 25º espetáculo da história do Cirque du Soleil, companhia criada pelo canadense Guy Laliberté em 1984, cujo faturamento anual alcança US$ 700 milhões. Calcula-se que 90 milhões de pessoas já assistiram a shows da grife circense em mais de 200 cidades pelo mundo.

Na atual temporada, 19 produções estarão em cartaz simultaneamente. Dez são atrações fixas formatadas para teatros em cidades como Las Vegas, nos Estados Unidos, que concentra seis shows em hotéis como o Bellagio e o Mirage. As demais montagens seguem em turnês mundiais, entre elas o "Cirque 2009", título provisório do espetáculo assinado por Deborah Colker, único lançamento da companhia canadense previsto para este ano. Na semana passada, houve o último ensaio e o cenário, idealizado pelo brasileiro Gringo Cardia, foi desmontado e transferido para a tenda na zona portuária de Montreal, local da estreia agendada para o dia 23 de abril.

— Está sendo o trabalho mais difícil da minha vida. O mais tenso — desabafa a coreógrafa, que desembarca esta semana no Rio de Janeiro para a reestreia de "Cruel", espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker, na próxima sexta-feira, no Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes.

Acostumada ao convívio quase familiar com os bailarinos de sua equipe brasileira, a coreógrafa sofreu para se adaptar à diversidade do Cirque. O elenco reúne 53 artistas de dez nacionalidades no mesmo palco. Um simples ensaio envolve quase 50 técnicos.

— Fiquei em pânico ao entrar no estúdio pela primeira vez e ver minha mesa no meio de todos aqueles computadores e uma equipe enorme. Pensei: não vou conseguir.

Durante os ensaios, cada ordem de Deborah é precedida por falas de seis intérpretes.

— Às vezes, eu peço silêncio e aí percebo que são os tradutores falando — lembra.

A conversa de Deborah com o Cirque du Soleil começou na cidade de Londres, em abril de 2006. Após uma apresentação do espetáculo "Nó", na época em cartaz no Barbican Theatre, ela recebeu no camarim a visita de Gilles Ste-Croix, vice-presidente do Cirque du Soleil. Num primeiro momento, ficou confusa.

— Você quer que eu coreografe um trecho do espetáculo? — perguntou.

— Não. Queremos que você dirija o show inteiro — respondeu o emissário de Guy Laliberté. ▸



Picadeiro em três atos: Deborah conversa com a trupe (acima) já no cenário final idealizado por Gringo Cardia e confere as cabeças (abaixo) feitas no molde de cada um dos rostos dos artistas do circo. Maquiagens (à esquerda) e figurinos vão representar insetos, o tema do show

Trupe brazuca: a partir da esquerda, Berna Ceppas, Deborah, Gringo Cardia e Jacqueline Motta, parceiros de muitos anos que tocam a empreitada mais grandiosa de suas vidas

▸ Nem sempre foi fácil voltar. Em março do ano passado, pouco antes da estreia de "Cruel", ela avisou que retornaria ao Rio de Janeiro para ficar por três meses coordenando a nova produção de sua companhia de dança. A decisão provocou polêmica e, após muita discussão, Deborah obteve o aval de Gilles Ste-Croix.

No Canadá, ela mora em uma casa de dois andares localizada no bairro Plateau Mont-Royal, a 25 minutos, de carro, da sede do Cirque. Quando neva, a situação complica um pouco. Deborah aprendeu até a cavar. Assim como os demais moradores, ela tem sempre por perto uma pá. Já perdeu mais de 30 minutos tentando liberar sua minivan 4 x 4.

— Tirar neve congelada do carro é como limpar uma geladeira sem desligar para deixar o gelo derreter — diz Deborah, já resignada com o trabalho adicional.

Outro da trupe com casa alugada em Montreal, Gringo também tem feito exercícios:

— Quando neva, você cava o tempo todo — conta.

Deborah acredita que vai continuar sonhando com neve pelo resto da vida após essa imersão no mundo do circo canadense. Mas, pelos próximos 15 anos, sabe que seu nome será apresentado a plateias de todos os continentes:

— É extraordinário fazer parte do Cirque du Soleil.

Após uma temporada de três meses em Montreal, a trupe segue para São Francisco e, depois, Los Angeles. Ainda não há previsão para o circo de Deborah Colker chegar ao Brasil.●

"No ano passado, vim 12 vezes a Montreal e, **desde janeiro, estou aqui trabalhando dez horas por dia.** Tirar neve congelada do carro é como **limpar uma geladeira sem desligar para deixar o gelo derreter**"

Deborah Colke

Cirque du Soleil - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 8 de maio de 2009

O GLOBO

Rock: *Mutantes voltam (de novo) com CD e shows nos EUA* • 2

SEGUNDO CADERNO

Blues: *Robert Cray toca no Rio clássicos e inéditas* • 6

SEXTA-FEIRA, 8 DE MAIO DE 2009

Fotos de Marília Martins

Marília Martins

Enviada especial • MONTREAL

Vida de inseto

'Ovo', de Deborah Colker, deixa o Brasil impresso no Cirque du Soleil

As imagens impressionam: uma floresta de insetos, flores gigantes, teias elásticas, cores fortes e uma sequência de ritmos muito brasileiros, do samba ao forró, do funk carioca ao baião e ao carimbó, que faz a plateia dançar. Mais ainda: ginastas transformados em bailarinos, que logo viram acrobatas do mais famoso circo do mundo. A estreia de "Ovo", o primeiro espetáculo do Cirque du Soleil dirigido por uma mulher, foi delirantemente aplaudida, na sede da companhia, no Canadá. É a coreógrafa carioca Deborah Colker ria de orelha a orelha: tinha vencido o desafio de deixar sua marca pessoal numa companhia com mais de 25 anos de estrada, internacionalmente conhecida por ter revolucionado a linguagem dos espetáculos circenses. A marca de Deborah, que é também a do cenógrafo Gringo Cardia e a do diretor musical Berna Ceppas, se faz com essa reinvenção da acrobacia em forma de dança, da dança em forma de mímica, da mímica em forma de circo, e do circo em forma de ginástica quase olímpica.

São 53 artistas, de mais de dez nacionalidades, numa produção de R$ 88 milhões que levou dois anos para sair do papel e chegar ao picadeiro. A rotina de mais de 12 horas de trabalho diário levou Deborah, Gringo e Ceppas a se mudarem para Montreal há dois anos e a contratarem uma equipe de tradutores para driblar os problemas de comunicação com um elenco que parecia saído de uma torre de Babel.

— Minha cabeça não parou um minuto. É um espetáculo muito grande, e eu acordo no meio da noite com esse circo rodando nos meus sonhos, com esses movimentos ganhando espaço até nas paredes do meu quarto... — diz Deborah.

A estreia foi nervosa: a rede de segurança dos acrobatas demorou para ser esticada; um número inteiro de dança e acrobacia foi incluído na última semana, a pedido do diretor artístico do Cirque du Soleil, Gilles Ste-Croix. Um teste para nervos de aço. Ste-Croix costuma ser chamado de "leão" por defender o padrão de qualidade da companhia e demitir diretores até às vésperas de estreias. Mas tudo deu certo,

mesmo que o cronômetro de Deborah tenha registrado um atraso aqui e outro ali. Lá estavam os trapezistas rodopiando no ar, o equilibrista de cabeça para baixo numa bicicleta suspensa num fio e os saltos entremeados da ginga de coreografias brasileiríssimas. Tudo dançado com precisão pela turma de estrangeiros que aprendeu com Deborah a rebolar no "sambandinho" e a cantar em português, o que a cantora canadense Marie Claude Marchand faz com perfeição, chegando a confundir os poucos brasileiros presentes com sua imitação do sotaque carioca da bossa nova, à frente de uma banda com quatro músicos brasileiros.

— Tivemos três "tocas do leão", que é como o pessoal daqui chama os ensaios a que o Gilles vem assistir e dar sua opinião. Tivemos momentos muito tensos, e ele me desafiou como nunca na minha vida, mas hoje estamos celebrando um trabalho que tem a marca de nós dois, do Cirque e dos brasileiros — avalia Deborah.

"Reinvenção da natureza"

• Por que o 25º espetáculo do Cirque du Soleil tem como tema o mundo dos insetos? Porque o circo queria falar de meio ambiente, e Deborah resolveu unir natureza, espaço e movimento a partir de uma visão do submundo de criaturas que podem voar, rastejar, saltar ou escalar paredes, tecer telas e ter bem mais do que quatro patas. A coreógrafa mergulhou nesse universo de mosquitos, aranhas, gafanhotos e baratas, que costuma ser desprezado e temido por seres humanos, como quem embarca numa fantasia de ritmos de vida, movimentos e sons:

— "Ovo" fala dos ciclos vitais, de uma natureza que sempre se reinventa, renasce adiante, de um microcosmo que se torna gigante aos nossos olhos. Eu queria personagens que pudessem subir pelas paredes, voar entre trapézios, enredar-se em telas imensas e ganhar formas inesperadas, como a tanajura gigante, uma homenagem ao (*grupo suíço*) Mummenschanz, uma referência para mim. É uma linguagem brasileira e contemporânea, é o que a gente reinventa a partir do que admira — diz Deborah.

"Ovo" mostra o mundo dos insetos pontuado pela história do namoro de um mosquito com uma joaninha, que vira piada do palhaço, com um humor meio manhoso, bem carioca.

— O roteiro passeia por vários ritmos brasileiros para mostrar que a nossa diversidade não é só ambiental, é também musical. Foi um desafio fazer com que essa mistura passasse a ser mais um personagem da história — diz Ceppas. ■

Continua na página 3

O GLOBO NA INTERNET
GALERIA Veja mais fotos de "Ovo"
oglobo.com.br/cultura

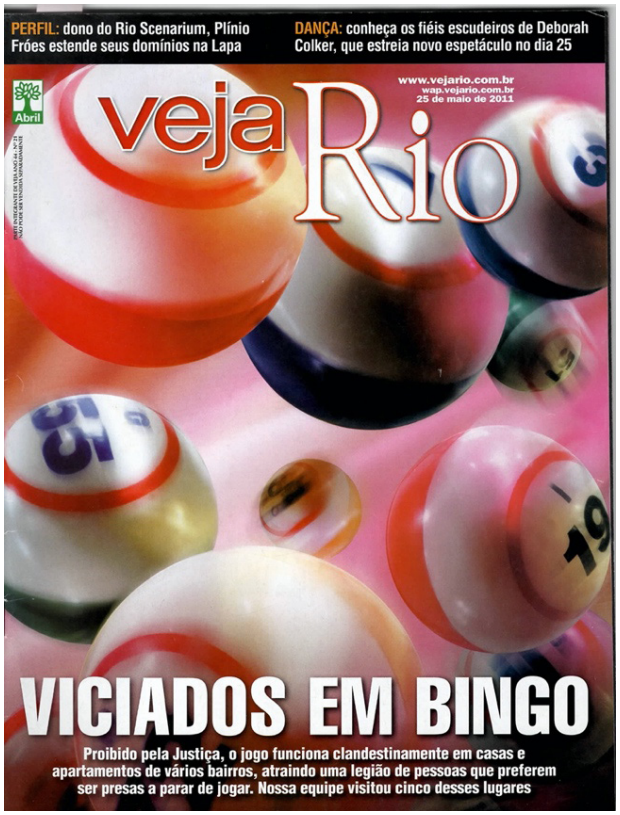


O MUNDO DOS INSETOS, o ovo e a parede de escalada: dois anos de trabalho de Deborah Colker no Canadá

Anúncio Revista Time Out - 15 a 21 de outubro de 2009



Tatyana - Revista Veja Rio - 25 de maio de 2011







Tatyana - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 13 de abril de 2011

O GLOBO Quarta-feira, 13 de abril de 2011
SEGUNDO CADERNO

ARTUR XEXÉO

'Tatyana' e outras bossas de Curitiba

Festival teve bons representantes do melhor teatro carioca


Cruz

Os espetáculos de Deborah Colker costumam surpreender as mais empedernidas plateias. A maneira como seus bailarinos desafiam a lei da gravidade, sua capacidade de escalar paredes com a agilidade de homens-aranhas, de se livrar de atiradores de facas com magia circense, de girar em rodas-gigantes sem perder as sapatilhas são mesmo surpreendentes. Mas o mais recente espetáculo de Deborah Colker é capaz de surpreender até plateias vacinadas contra surpresas. "Tatyana", que teve estreia nacional no recém-terminado Festival de Teatro de Curitiba e que chegará ao Teatro Municipal carioca no fim do mês que vem, é de tirar o fôlego.

Desta vez, Deborah resolveu surpreender os que não acreditavam mais em suas surpresas. Não é que ela não faça seus bailarinos contracenarem com os desafiadores elementos cenográficos de Gringo Cardia. O cenário desafiante está lá mais uma vez, no primeiro ato, na forma de uma árvore de madeira e aço na qual os bailarinos se equilibram. Não é que ela não use mais a música-colagem dissonante de Berna. Ela está lá, em interferências num repertório clássico. É que em "Tatyana", Deborah, principal representante da dança contemporânea no país, arrisca-se, como o mais tradicional dos coreógrafos, nas artimanhas do balé de enredo. E o risco foi bem-sucedido. Em "Tatyana", a Deborah Colker que a gente conhece faz um pas de deux com uma nova Deborah Colker. O resultado, que transparece principalmente no segundo ato, quando seus bailarinos só têm o palco como apoio cênico, é emocionante.

Neste novo trabalho, Deborah traz ao palco o romance em versos do século XIX "Eugene Onegin", do russo Alexander Pushkin. A mesma trama serviu para uma coreografia de John Cranko — "Onegin" —, que é dançada pelas principais companhias de balé do mundo. O "Onegin", de Cranko, coreografado em três atos, foi feito para o Ballet de Stuttgart, em 1965 (na estreia, foi dançado por Marcia Haydée e Ray Barra), e tornou-se a obra-prima de um dos maiores coreógrafos do mundo. Deborah parece não querer comparações. Para começar, tirou o holofote-título de Onegin e jogou-o sobre Tatyana, uma das quatro personagens centrais da trama.

O enredo de "Eugene Onegin", o romance, e de "Tatyana", o balé, não é fértil em acontecimentos. Começa em São Petersburgo, no fim do século retrasado, onde vive o dândi Onegin, cuja vida se resume a bailes e festas. Onegin vai para o interior tomar posse de uma herança, onde conhece o poeta Vladimir, que torna-se seu melhor amigo, noivo da fútil Olga, irmã da tímida Tatyana. Esta apaixona-se por Onegin, mas não é correspondida. Onegin insinua-se para Olga, o que o faz ser desafiado para um duelo por Vladimir. Onegin mata Vladimir. Anos depois, Onegin reencontra Tatyana em Moscou, dá-se conta de que ela é o amor de sua vida, mas ela é casada e fiel ao marido. Só isso. O importante, no caso do romance, é a ousada poesia. No caso do balé, a ousada coreografia.

No palco, aparece um quinto personagem, o próprio Pushkin narrando a história (o romance também tem um narrador). E a própria Deborah, também como Pushkin, criando seu trabalho, São dois Pushkins em cena, o que não é tão surpreendente assim, já que há também quatro Tatyanas, quatro Olgas, quatro Onegins e três Vladimirs. O duelo é travado com bengalas e leques. É um balé de enredo, mas é um balé de Deborah Colker.

Em seus trabalhos anteriores, Deborah Colker fazia a plateia se perguntar como aquilo que acontecia no palco era possível. Era preciso muita frieza, além de técnica e talento, para executar os passos que ela criava. A nova Deborah Colker quer fazer a plateia se emocionar. Nas duas noites em Curitiba, a reação das mais de quatro mil pessoas que lotaram o Teatro Guaíra provou que ela conseguiu.

■■■■■■

O último Festival de Curitiba recebeu algumas críticas por, na sua mostra oficial, ter tido predominantemente representantes do teatro carioca. Talvez a crítica tenha lá sua justeza, mas o certo é que era muito bom o teatro carioca mostrado em Curitiba. Esteve lá, por exemplo, o ótimo "As próximas horas serão definitivas", que teve meteórica carreira no Sérgio Porto. Trabalho maduro de Daniela Pereira de Carvalho, com direção impecável de Gilberto Gawronski e a dupla de atores Guta Stresser e Sacha Bali vibrante de emoção. "As próximas horas..." mostra que a nova dramaturgia carioca não brilha por acaso ou pela feérica busca do público por modismos. Um texto enxuto, criativo e inteligente.

■■■■■■

Talvez só Curitiba tenha visto também o retorno da dupla Tim Rescala e Stella Miranda. Em "Sete por dois", eles ocupam o palco para mostrar o trabalho de sete compositores malditos: o francês Eric Satie, o alemão Hans Eisler, o uruguaio Leo Mashlia, o americano Tom Waits e os brasileiros Alberto Nepomuceno, Tom Zé e Zé Maria de Abreu. Revelador, delicado e divertido, o show, infelizmente, não tem previsão de temporada fora do festival.

E-mail: axexeo@oglobo.com.br

Tatyana - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 25 de maio de 2011

O GLOBO

Segundo e último show de Paul McCartney no Rio empolga os fãs, que ele elogia por e-mail • 3

Jodie Foster fala de 'Um novo despertar', longa que marca sua volta à direção após 16 anos • 12

SEGUNDO CADERNO

QUARTA-FEIRA, 25 DE MAIO DE 2011

A história de Deborah

Coreógrafa mostra sua maturidade em 'Tatyana', adaptação de clássico russo que estreia hoje no Municipal

Luiz Fernando Vianna

No 18º ano de sua companhia, Deborah Colker parece ter chegado à maioridade artística. Não a dos grandes movimentos e cenários, pois esta já lhe garantiu o status de uma das mais populares coreógrafas brasileiras e com maior projeção internacional. Mas a que se sente capaz de adaptar um romance clássico ("Evguêni Oniéguin", do russo Alexandr Púchkin, publicado em capítulos entre 1823 e 1830) e, pela primeira vez, contar uma história com início, meio e fim. "Tatyana", como ela batizou o balé que estreia hoje e fica em cartaz até domingo no Teatro Municipal, é uma história de amor em que dois personagens são profundamente transformados.

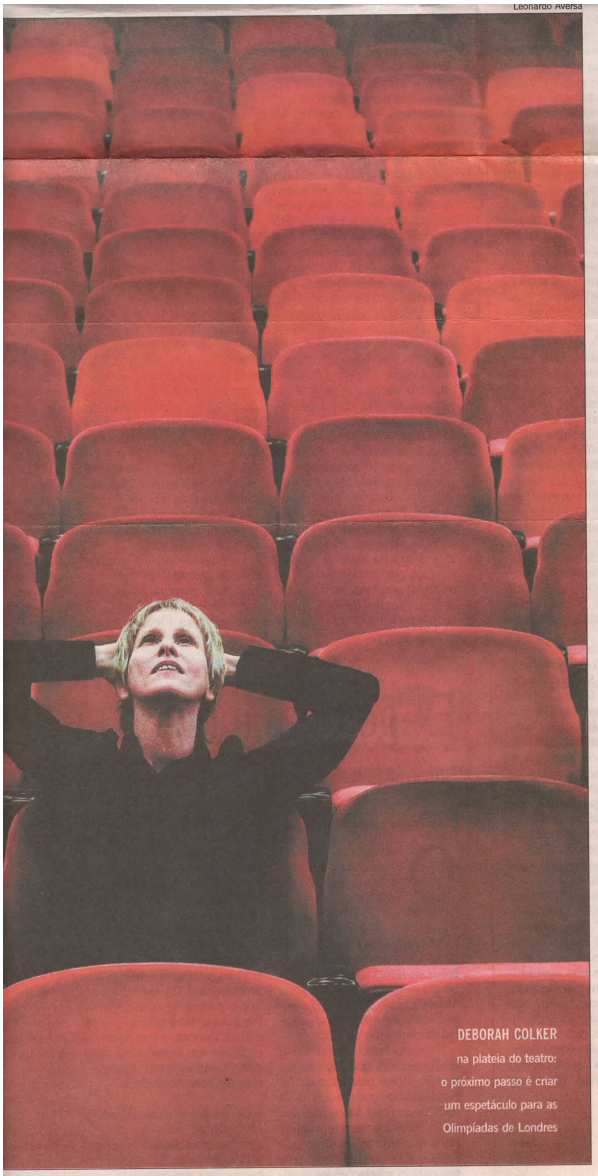
Mônica Imbuzeiro


BAILARINOS DANÇAM na árvore criada por Gringo Cardia

duziu a quatro os muitos personagens do livro, recebendo o apoio do crítico Irineu Franco Perpetuo, especialista em Púchkin que foi seu consultor na adaptação. Olga, a irmã de Tatyana que em que vivem, sai de cena ao fim do primeiro ato, assim como seu noivo Lenski, morto em duelo por causa de ciúme. No segundo ato, Oniéguin, que antes desprezara Tatyana, agora a busca em vão e dolorosamente. Cada protagonista é representado por quatro bailarinos. Um outro e a própria Deborah são Púchkin, narrador que interfere nas cenas e se emociona com elas.

A árvore metálica criada pelo cenógrafo Gringo Cardia para o primeiro ato lembra os espetáculos anteriores da companhia, mas é em 2012 que Deborah voltará à grande escala. Ela foi convidada para reunir a Phoenix Dance Theatre e a Northern Ballet, ambas de Leeds (norte da Inglaterra), para montar um espetáculo sobre os conflitos históricos entre o norte e o sul ingleses. O trabalho estreará em julho em Londres como

Leonardo Aversa



DEBORAH COLKER na plateia do teatro: o próximo passo é criar um espetáculo para as Olimpíadas de Londres

O GLOBO: *Por que quatro bailarinas representando Tatyana e quatro bailarinos como Oniéguin?*
DEBORAH COLKER: Em primeiro lugar, é melhor explicar por que decidi anular os outros personagens do romance. Eu sabia que não montaria um espetáculo de teatro, não estava interessada em todos os detalhes narrativos. Para mim, quatro personagens e o Púchkin iam dar conta. Queria uma adaptação com um olhar pessoal meu. E percebi que, se multiplicasse os personagens, enriqueceria meu trabalho, poderia ter Oniéguin com corpos diferentes. Tenho um Oniéguin negro, forte, mais arrogante. Tenho outro que é doce, mais suave. Há um cubano, *latin lover*, mais romântico. Tenho um mais entediado. Com as Tatyanas também é assim. Não são só personalidades diferentes, mas corpos diferentes para construir uma movimentação mais rica. Mas para o duo final escolhi uma só bailarina e um só bailarino, não tinha jeito. Desde o início eu sabia que ia fazer um *pas de deux* do encontro. Nunca fiz isso. Na verdade, já fiz 23, em "Vulcão", mas não um só, maior.

• *Foi muito difícil contar pela primeira vez uma história com início, meio e fim?*
Foi. Eu me policiei o tempo inteiro. Tinha como diário de bordo a história do Púchkin e não queria sair dela. Mesmo sabendo que tinha direito a abstrações, precisava ser fiel à adaptação que fiz do livro. Criamos construções coreográficas lindas, mas eu olhava algumas e pensava: o que está contribuindo para a história andar para a frente e se comunicar com o público? Muitas gorduras de movimento eu tirei. Ficam dizendo que agora só vou adaptar livros. Não sei, mas sei que ter seguido um roteiro me gerou restrições que hoje em dia considero positivas. Às vezes você toma um caminho radical que tolhe sua liberdade e você fica menos criativo. Não foi o caso, eu achei bom. Mas não me obriguei a seguir o século XIX, o Romantismo. Abri concessões na música, no cenário, na luz. E tive discussões sobre se, ao adaptar algo que já pertence à História, você precisa se apegar ao que está escrito ou se aquilo pode ser só um pretexto ou, palavra demoníaca, uma referência. Não sou muito adepta disso. Se não, faria uma outra história. Poderia ter escolhido que Tatyana e Oniéguin terminassem juntos. Mas o genial é ser uma história também de amor, mas sobretudo de transformação dessas pessoas.

Continua na página 5

A história de Deborah

• Continuação da página 1

• *Você decidiu pôr um roteiro das cenas no programa do espetáculo. Não é fácil entender a história apenas assistindo ao balé?*
Eu acho que é. Mas pode ser que algumas cenas não fiquem claras para parte das pessoas. A das superstições e dos sonhos, por exemplo. Talvez nem todos entendam que as duas irmãs estão jogando as cartas na mesa para ver o destino delas. Mas entendem que tem algo feminino, ritualístico. A hora do sonho não tem o clichê do que é uma pessoa sonhando. Mas sabe-se que está acontecendo algo no campo da imaginação. Não sei se o público vai seguir todos os meus passos, mas vai entender a história, com certeza.

• *O interesse pelos temas do romance de Púchkin espelha os seus 50 anos e um amadurecimento?*
Certamente. Adoro o que Púchkin fez do Oniéguin. Ele não matou o Oniéguin, não prendeu, transformou num nada, abandonou, o que, para mim, é o pior que poderia acontecer. Ele despreza Oniéguin. É uma das maiores crueldades que poderia ter um escritor com seu próprio personagem. Eu sou uma pessoa alegre, acredito na vida, mas não estou acreditando mais que em algum momento você pode atingir uma coisa que crê ser felicidade: um momento profissional, um casamento, um lugar. Não acredito mais. A alegria e a energia são coisas que banham você, mas não são um fim. Acredito que tenhamos momentos felizes. Ter filhos, por exemplo, é maravilhoso, mas é insuportável também. Não acredito em momento ideal, marido ideal, pai ideal, nada disso.

• *Não é paradoxal que um espetáculo gigantesco como "Ovo", feito em 2009 para o Cirque du Soleil, tenha contribuído para um balé mais amoroso como "Tatyana"?*
Acho que é. Eu me encontrei com a dança de uma maneira diferente neste espetáculo. Estava na hora de buscar uma simplicidade. Por outro lado, a árvore é um cenário grande, complicado, exige muita habilidade dos bailarinos. Mas eu tive de contar uma história no Cirque, e isso foi o que também quis em "Tatyana". O caminho da emoção era determinante para mim.

• *É comum que, com o passar dos anos, artistas tendam a dizer mais coisas com menos elementos, sem apelar para tantos recursos. Você acredita que isso esteja acontecendo no seu trabalho?*
Há uma frase de um arquiteto que li outro dia: "Me deem dinheiro que eu faço uma boa arquitetura. Me deem um bom dinheiro que eu faço essa arquitetura sumir." É maravilhosa. O segundo ato de "Tatyana" é muito mais caro do que o primeiro, no qual está a árvore. São 28 minutos, e meu projetor, caríssimo, só é usado em três ou quatro. O João Elias (*diretor executivo da companhia*) fica louco, mas sabe que é importante. Estou buscando, com certeza, o essencial, a simplicidade, o necessário. E já fiz muitas coisas, estão no repertório da companhia, aquilo já está feito, foi conquistado, preciso ir para outros lados. Não sei se vou continuar contando histórias, mas adorei. Poder contar uma história através da dança é uma possibilidade que eu descobri. E vou adorar que outros balés dancem a minha coreografia. ■

Tatyana - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 22 de março de 2011

O GLOBO

China já é o maior mercado de arte do mundo, com 33% das vendas do setor no ano passado • 2

Sharon Jones, 'madrinha' de Amy Winehouse, festeja o sucesso tardio com show explosivo • 10

SEGUNDO CADERNO

TERÇA-FEIRA, 22 DE MARÇO DE 2011

Sentimental demais

Em novo balé, Deborah Colker injeta emoção em seu trabalho ao falar de amor

Luiz Fernando Vianna

Fotos de Leonardo Aversa

Quem chega à sala de ensaios da Cia. Deborah Colker e vê uma árvore estilizada, metálica, pode imaginar: "Ela criou outra engenhoca para os bailarinos pularem." Mas agora é diferente.

"Tathyana", que será apresentado em 9 e 10 de abril no Festival de Curitiba e a partir de 25 de maio no Teatro Municipal do Rio, é o balé mais emocional já feito pela coreógrafa. Pela primeira vez, ela está contando uma história, e de amor: a extraída de "Eugene Onegin", romance em versos escrito e publicado em capítulos por Aleksandr Pushkin (1799-1837) entre 1823 e 1830 e tido como a obra inaugural da moderna literatura russa.

— Acho que a palavra que vinha à cabeça das pessoas quando pensavam em mim era "energia". Agora, ainda não sei, mas talvez vá ser "emoção" — diz Deborah.

Uma conjunção de fatores explica a mudança. Deborah casou-se pela terceira vez, teve o primeiro neto, completou 50 anos e a pré-história do novo balé ocorreu durante os oito meses (outubro de 2008 a maio de 2009) de "frio e solidão" que passou no Canadá enquanto preparava o espetáculo "Ovo" com o Cirque du Soleil.

A necessidade de criar uma trama que ligasse os números que fazem o dança do cotidiano [illegible] se serviu a Deborah como experiência para fazer um enredo para seu próprio grupo. Mas, em vez de jogos feéricos e lances espetaculosos, ela enxugou seu estilo.

— Já descobri um corpo para o meu trabalho, já explorei bastante a relação do movimento com o espaço. Investiguei verticalidade, gravidade *(referências especialmente à parede de alpinismo de "Velox" e à roda-gigante de "Rota")*, mas desde "Nó" (2005) estou mais interessada em sentimentos. A alma é o que está me ocupando — afirma Deborah, há 17 anos à frente de sua companhia.

Trilogia do desejo

"Nó" e "Cruel" (2008) têm, segundo a coreógrafa, o desejo como assunto principal. Ele também está em "Tathyana", fechando uma imprevista trilogia, mas é frustrado nos dois momentos cruciais: Tathyana se declara por carta a Onegin e não é correspondida; no final, Onegin se arrasta por Tathyana e ela o rechaça — o tempo passou, ficou tarde demais.

— O amor existe, a felicidade não. A vida existe, a felicidade não — reflete Deborah.

Ela diz que já vinha sendo cobrada havia bastante tempo para criar o "seu" balé, ou seja, uma coreografia para uma história com início, meio e fim. Com "Eugene Onegin", escolheu uma trama que virou ópera de Tchaikovsky em 1879 e um balé coreografado em 1970 na Alemanha por John Cranko, com a brasileira Márcia Haydée como Tathyana.

O trabalho de Deborah nada tem a ver com o de Cranko. Ela enxugou os personagens do romance para quatro — cada um deles interpretado por diversos bailarinos — e pôs Pushkin em cena. Em dois momentos, o autor é representado pela própria Deborah.

— Pushkin não está no palco para lembrar ao público que aquilo é uma história — explica. — Ele se envolve com os personagens, tico Irineu Franco Perpetuo, especialista em Pushkin que foi o braço direito da coreógrafa na elaboração do trabalho:

— No começo, Deborah imaginou Pushkin como um bailarino mais velho, um observador meio distanciado. Mas eu prefiro esse meçou aos 24 e acabou aos 31.

Irineu cita Vladimir Nabokov para dizer que o romance não passava de "mera nuvem" quando começou a ser escrito. Foi sendo construído sob a influência das respostas que os leitores davam aos capítulos publicados. fundido com um personagem *bon vivant*, que viaja de São Petersburgo para o campo a fim de receber uma herança e estraçalha o que encontra: mata num duelo Lensky, que ficar enciumado ao ver o interesse de Olga pelo visitante, e esnoba Tathyana.



OS BAILARINOS na árvore metálica de "Tathyana", balé baseado em romance de Pushkin



> Acho que a palavra que vinha à cabeça das pessoas quando pensavam em mim era 'energia'. Agora, ainda não sei, mas talvez vá ser 'emoção'
>
> **Deborah Colker, coreógrafa**

ção) de Onegin, Pushkin se encantou com Tathyana, e escreveu também um Bildungsroman da moça — diz Irineu. — A menina macambúzia da aldeia, cuja imaginação é moldada pelos romances franceses, sofre um choque de realidade com a rejeição de Onegin e começa a se modificar. Vira uma mulher do mundo, uma senhora da grande sociedade, pela qual Onegin se apaixona.

Ao som do Concerto nº 2 de Rachmaninoff, o segundo ato do balé conta essa transformação. Há movimentos sensuais para traduzir o sonho de Tathyana com o que poderia ter sido a vida dos dois e um *pas de deux* em que Onegin quase lambe o pé da amada.

O balé terá no Municipal uma orquestra tocando ao vivo: a Orquestra Petrobras, do mesmo patrocinador da companhia. No primeiro ato, ela tocará Prokofiev, Tchaikovsky, Stravinsky e os mais recentes — e pops — Moondog e Kraftwerk.

Mas e a árvore metálica, criada por Gringo Cardia, um dos colaboradores de sempre de Deborah (ao lado do músico Berna Ceppas, do iluminador Jorginho de Carvalho e outros)?

— É só para representar o cam-

Tatyana - Jornal Rio Destak - 16 de março de 2011



RIO Destak

Sexta-Feira
16 de Março de 2012
www.destakjornal.com.br
Jornal de distribuição gratuita
Venda proibida
Edição nº 871 · Ano 5

DIVERSÃO E ARTE PÁGINA 12
Reese Witherspoon fica entre dois agentes
Em comédia romântica, personagem da atriz é disputada por dois agentes da CIA

DIVERSÃO E ARTE PÁGINA 13
Uma Deborah Colker que cabe em todos os bolsos
Coreógrafa e bailarina apresenta 'Tatyana' em temporada popular no João Caetano

DANÇA Espetáculo é baseado em 'Evguêni Oniéguin', romance de Aleksandr Púchkin publicado em 1832

Deborah Colker ao alcance de muitos

Coreógrafa e bailarina reestreia 'Tatyana' hoje, com ingressos a R$ 17, no teatro João Caetano

DA REDAÇÃO
redacao@destakrio.com.br

ANGELO CUISSI/DESTAK



'Tatyana', espetáculo de Deborah Colker, estreia hoje temporada com preços populares no Centro

A coreógrafa Deborah Colker, primeira mulher a dirigir um espetáculo do Cirque du Soleil, fez uma curta temporada de "Tatyana", que lotou o Theatro Municipal em 2011. Agora, ela vai democratizar o acesso ao espetáculo. A partir de hoje, o teatro João Caetano recebe a dança – baseada no livro "Evguêni Oniéguin", do russo Alexandr Púchkin –, com ingressos populares.

Esta vai ser a primeira vez que Deborah contará uma história com começo, meio e fim. O romance, publicado em 1832, sofreu adaptações. Os muitos personagens foram reduzidos a apenas quatro. No entanto, a mudança mais radical foi colocar Aleksandr Púchkin, considerado pai da literatura russa moderna, em cena, como um narrador.

Transformações

Na trama, o jovem abastado Oniéguin abandona a cidade para viver em um sítio herdado de um tio. Lá, conhece o poeta Lenski, noivo de Olga Lárina, irmã mais velha de Tatyana, com quem terá uma dramática história de amor.

Cada personagem será interpretado por dois dançarinos e o espetáculo tem dois atos. Deborah Colker e outro bailarino fazem o papel do Aleksandr Púchkin, narrador que interfere nas cenas e se emociona com elas.

Deborah Colker fará o papel do próprio Púchkin, como narrador

A trilha sonora é baseada nos clássicos Tchaikovsky, Stravinsky e Prokofiev, que passaram pela remixagem de Berna Ceppas.

João Caetano Praça Tiradentes, s/n, Centro. De quinta a sábado, às 21h. Domingo, às 18h. Até 6 de maio. R$ 23 (Plateia e Balcão Nobre) e R$ 17 (Balcão simples).

Obra ganha cenário e figurino atemporal

Embora seja ambientado na Rússia do começo do século 19, "Tatyana" não tem o aspecto do esteriótipo local. O cenário, de Gringo Cardia, é feito de grande árvore metálica, onde os personagens se desenvolvem. Os figurinos também não seguem o estilo da época – eles servem mais para caracterizar inequivocamente cada personagem com elementos atuais e de época misturados.

Tatyana - Crítica - Jornal O Globo - Segundo Caderno - 28 de maio de 2011

12 Sábado, 28 de maio de 201
O GLOBO
SEGUNDO CADERNO

A força poética e a dor do desencontro amoroso

Em sua primeira coreografia com narrativa linear, Deborah Colker acerta quando desobriga o espectador de entender a história

'Tatyana'
Teatro Municipal

Silvia Soter

DANÇA CRÍTICA

A mais nova criação de Deborah Colker para a sua companhia, em cartaz até amanhã, é a peça da coreógrafa que mais se aproxima do balé. Em "Tatyana", Deborah propõe sua leitura do romance "Evguêni Oniéguin", de Púchkin, numa obra de narrativa linear. Mas como este mesmo romance ganhou uma versão dançada memorável, a que John Cranko assinou em 1965 e à qual o público carioca teve ocasião de assistir mais de uma vez, é impossível não relacionar "Tatyana" a esta dupla referência. Se Cranko guardou "Oniéguin" como título, Deborah revela o desejo de apresentar esta história de desencontros amorosos a partir de Tatyana, a heroína. Como Cranko, a coreógrafa reduz os personagens a quatro: Tatyana, sua irmã Olga, o dândi e sedutor Oniéguin, e Lensky, noivo de Olga — cada um deles, na versão de Deborah, multiplicado por quatro intérpretes. Tatyana se enamora e depois sofre com a rejeição de Oniéguin que, quando anos mais tarde a reencontra, é, por sua vez, rejeitado por Tatyana. Na versão de Deborah, há um quinto personagem, o autor, que ela também interpreta.

Assim como nos espetáculos de balé, Deborah lança mão do libreto, recurso utilizado para que o espectador possa acompanhar o fio narrativo do espetáculo, em dois atos.

Uma gigantesca árvore estilizada criada por Gringo Cardia serve de suporte para a dança na primeira parte. A relação entre os corpos e os distintos suportes tem sido a grande marca da companhia nos seus 18 anos de atuação. Se há, por um lado, o evidente investimento em se aprofundar em um vocabulário mais próximo da dança clássica, por outro, a experiência com a árvore impõe o retorno ao acrobático, o que enfraquece o que parece proposto.

No primeiro ato, o desdobramento dos personagens em quatro mais confunde do que agrega. Não há, como talvez pretendido, reforço de características particulares e complementares trazidas por cada bailarino para a construção dos personagens. A natural necessidade de deixar de fora o que é da pantomima, para trazer cores mais atuais para o balé, dificulta a teatralização necessária à compreensão da narrativa e da complexidade dos personagens. A tentativa de não tratar a história como um romance de época é mais bem-sucedida no que se refere à direção musical, à direção de arte e à iluminação, do que aos figurinos. Estes ficam em cima do muro; nem assumem a época em que a história se passa, nem a conseguem abandonar.

Projeções integradas à dança

É no segundo ato, quando o número de personagens diminui e a árvore desaparece, que "Tatyana" ganha, de fato, densidade. A ambientação deste ato é construída por planos e projeções de linhas que dançam cuidadosamente integradas aos personagens, ao som do belo Concerto para Piano nº 2 em Dó Menor de Rachmaninov. Mais livre da obrigação de fazer com que o espectador compreenda cada detalhe da história, a coreografia transforma Tatyanas, Onéguins e Púchkin em energias em tensão, e a dança ganha força poética. Mais simples e despretensioso, o segundo ato de "Tatyana" consegue trazer a dor do desencontro amoroso para a cena e lembra que, também na dança, menos pode ser mais. ■

Mônica Imbuzeiro



O SEGUNDO ato de "Tatyana": mais simples e despretensioso do que o primeiro, é nele, ao som de Rachmaninov, que a coreografia ganha mais densidade

Programa - Espetáculo Vulcão - 1994



DEBORAH COLKER, coreógrafa carioca, tem nos últimos anos associado seu nome a diversas atividades artísticas como: cinema, vídeo, teatro e música. COMEÇOU sua carreira como pianista e logo este impulso musical se transformou em movimento. PARTICIPA como bailarina do grupo Coringa e desenvolve um trabalho como coreógrafa e diretora de movimento junto a vários artistas. IMPRIME uma personalidade peculiar no eclético universo coreográfico que trabalha, determinando uma linguagem única. ATUANDO simultaneamente em todas as áreas, conquistou prestígio e projeção, materializados por inúmeros prêmios. NESTE percurso armazenou um valioso ferramental técnico, estético e conceitual para agora formar e lançar sua companhia de dança reunindo todos os ingredientes que a predestinam ao êxito. É NESTE CONTEXTO que vemos esta sua mais recente criação. SUA pesquisa radicalizou em direção a impurezas e mixagens que ampliaram o campo da dança e da arte, incluindo a chamada vida ordinária, o esporte, a luta, a moda, a paixão. "VULCÃO" está dividido em quatro blocos que apresentam universos distintos fechados em si mesmos:

● MÁQUINAS - Apresenta O CORPO CIENTÍFICO, biológico. Movimentos precisos, vigorosos e uma sincronicidade absoluta. A potencialidade da máquina humana. A música tecno-eletrônica associada com ruídos estranhos que produzem o universo humano-mecânico.

● DESFILE - Apresentação de uma coleção de movimentos, gestos e comportamento. Inspirado na idéia da passarela que desfila a exaltação à beleza, elegância, GRAÇA E A DEFORMAÇÃO DAS MEDIDAS EXATAS. Uma coleção de ritmos brasileiros como samba, maracatu, bossa nova, baião, maxixe e marcha-rancho.

● PAIXÃO - O corpo num transe amoroso. Descontrolado, desesperado. O sublime e o patético. Um MOMENTO ÚNICO NA VIDA DE CADA um em que o limite não existe. Uma colagem de canções de amor radiofônicas de várias épocas e nacionalidades, imbatíveis ao coração de qualquer pessoa.

● FESTA - Confraternização, um domingo no parque. É uma festa solar. Samplers de ritmos variados onde tudo se mistura e vira FESTA.

ROTEIRO MUSICAL

1º BLOCO: MÁQUINAS

Samplers	Hermano Vianna, Sérgio Mekler
Guitarra	Dado Villa-Lobos, Fernando Vidal
Baixo	Aurélio Dias
Edição de Samplers	Chico Neves

2º BLOCO: DESFILE

Colagem de ritmos conduzidos por Luciano Perrone

Montagem	Sérgio Mekler, Chico Neves

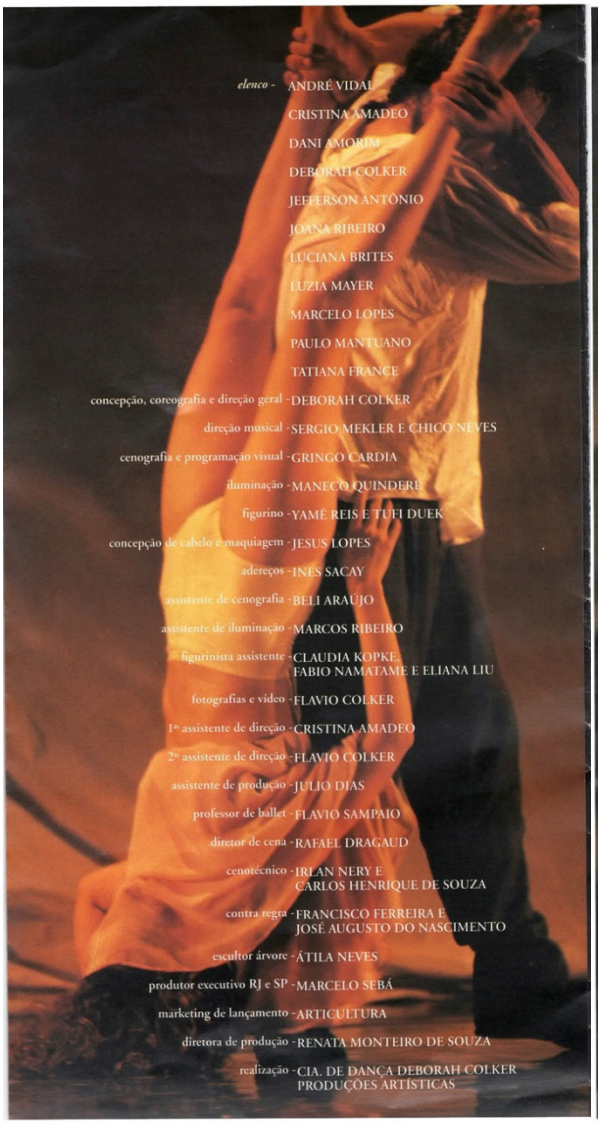
3º BLOCO: PAIXÃO

Colagem de canções de amor	
Montagem	Berna, Kassin, Chico Neves, Hermano Vianna, Sérgio Mekler

4º BLOCO: FESTA

Samplers	Kassin, Chico Neves, Hermano Vianna, Sérgio Mekler
Edição de Samplers	Chico Neves
Guitarras	Dado Villa-Lobos, Fred Nascimento, Fernando Vidal
Baixo	Aurélio Dias
Percurssão	Marcos Suzano

Este espetáculo é dedicado à Clara e Miguel



elenco - ANDRÉ VIDAL
CRISTINA AMADEO
DANI AMORIM
DEBORAH COLKER
JEFFERSON ANTÔNIO
JOANA RIBEIRO
LUCIANA BRITES
LUZIA MAYER
MARCELO LOPES
PAULO MANTUANO
TATIANA FRANCE

concepção, coreografia e direção geral - DEBORAH COLKER

direção musical - SERGIO MEKLER E CHICO NEVES

cenografia e programação visual - GRINGO CARDIA

iluminação - MANECO QUINDERÉ

figurino - YAMÊ REIS E TUFI DUEK

concepção de cabelo e maquiagem - JESUS LOPES

adereços - INÊS SACAY

assistente de cenografia - BELI ARAÚJO

assistente de iluminação - MARCOS RIBEIRO

figurinista assistente - CLAUDIA KOPKE,
FABIO NAMATAME E ELIANA LIU

fotografias e vídeo - FLAVIO COLKER

1ª assistente de direção - CRISTINA AMADEO

2º assistente de direção - FLAVIO COLKER

assistente de produção - JULIO DIAS

professor de ballet - FLAVIO SAMPAIO

diretor de cena - RAFAEL DRAGAUD

cenotécnico - IRLAN NERY E
CARLOS HENRIQUE DE SOUZA

contra regra - FRANCISCO FERREIRA E
JOSÉ AUGUSTO DO NASCIMENTO

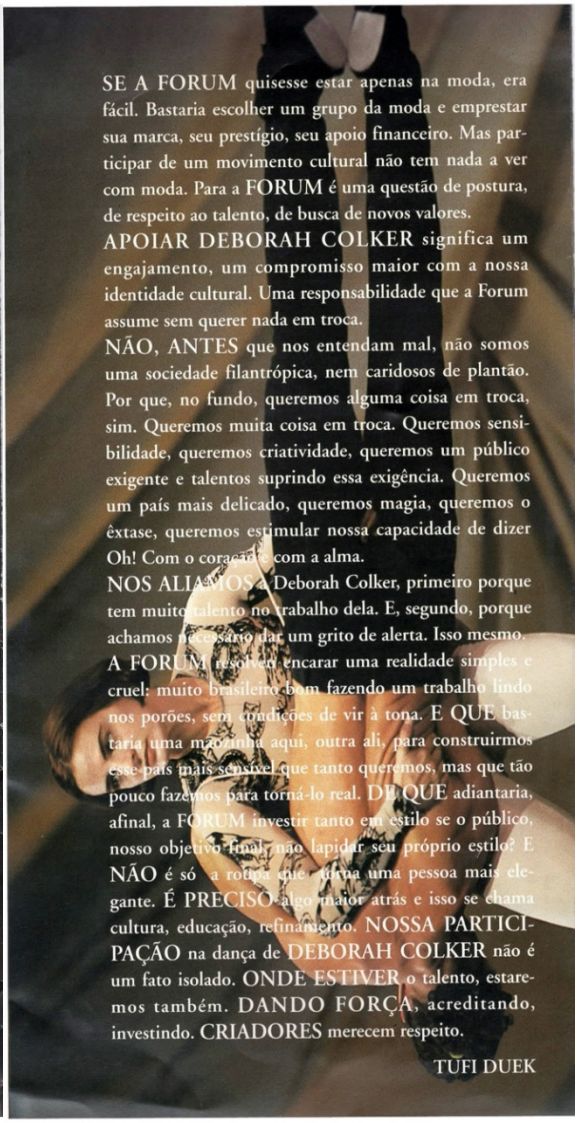
escultor árvore - ÁTILA NEVES

produtor executivo RJ e SP - MARCELO SEBÁ

marketing de lançamento - ARTICULTURA

diretora de produção - RENATA MONTEIRO DE SOUZA

realização - CIA. DE DANÇA DEBORAH COLKER
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS



SE A FORUM quisesse estar apenas na moda, era fácil. Bastaria escolher um grupo da moda e emprestar sua marca, seu prestígio, seu apoio financeiro. Mas participar de um movimento cultural não tem nada a ver com moda. Para a FORUM é uma questão de postura, de respeito ao talento, de busca de novos valores.

APOIAR DEBORAH COLKER significa um engajamento, um compromisso maior com a nossa identidade cultural. Uma responsabilidade que a Forum assume sem querer nada em troca.

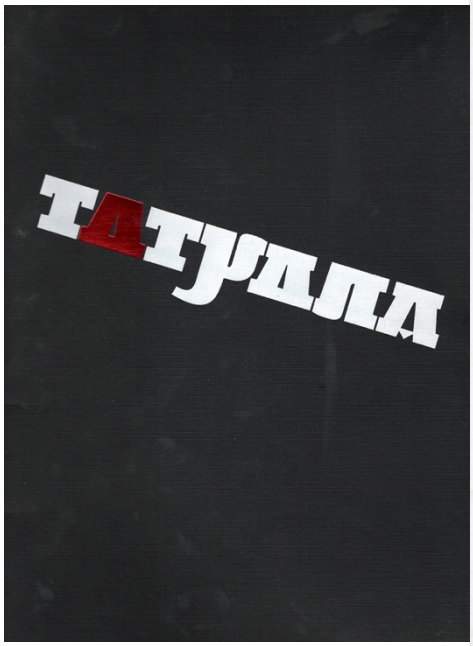
NÃO, ANTES que nos entendam mal, não somos uma sociedade filantrópica, nem caridosos de plantão. Por que, no fundo, queremos alguma coisa em troca, sim. Queremos muita coisa em troca. Queremos sensibilidade, queremos criatividade, queremos um público exigente e talentos suprindo essa exigência. Queremos um país mais delicado, queremos magia, queremos o êxtase, queremos estimular nossa capacidade de dizer Oh! Com o coração, com a alma.

NOS ALIAMOS a Deborah Colker, primeiro porque tem muito talento no trabalho dela. E, segundo, porque achamos necessário dar um grito de alerta. Isso mesmo.

A FORUM resolveu encarar uma realidade simples e cruel: muito brasileiro bom fazendo um trabalho lindo nos porões, sem condições de vir à tona. E QUE bastaria uma mãozinha aqui, outra ali, para construirmos esse país mais sensível que tanto queremos, mas que tão pouco fazemos para torná-lo real. DE QUE adiantaria, afinal, a FORUM investir tanto em estilo se o público, nosso objetivo final, não lapidar seu próprio estilo? E NÃO é só a roupa que "torna uma pessoa mais elegante. É PRECISO algo maior atrás e isso se chama cultura, educação, refinamento. NOSSA PARTICIPAÇÃO na dança de DEBORAH COLKER não é um fato isolado. ONDE ESTIVER o talento, estaremos também. DANDO FORÇA, acreditando, investindo. CRIADORES merecem respeito.

TUFI DUEK

Programa espetáculo Tatyana - 1994



ROTEIRO

ATO I

1. Apresentação dos personagens: Oniéguin, Tatyana, Olga, Lenski, Púchkin
2. Encontro de Oniéguin e Lenski e cavalgada até a casa de Tatyana e Olga
3. Encantamento - Paixão à primeira vista
4. Carta – Declaração de amor
5. Superstição e sonho
6. Colheita – Espera de Tatyana pela resposta de sua carta - Rejeição
7. Baile – Provocação – Oniéguin impiedoso provoca ciúmes em Lenski
8. Duelo – Morte de Lenski

ATO II

PRIMEIRO MOVIMENTO

1. Viagem de Oniéguin – 3 anos se passam
2. Transformação de Tatyana – a espera e o amadurecimento
3. Encontro de Púchkin e Oniéguin
4. Tatyanas soberanas
5. A volta de Oniéguin

SEGUNDO MOVIMENTO

6. Os cinco sentidos
7. Devaneio de Tatyana – o que poderia ter sido desse amor

TERCEIRO MOVIMENTO

8. Reencontro
9. Negação – Tatyana rejeita Oniéguin
10. Limbo – Oniéguin se despedaça

TATYANA

por **DEBORAH COLKER**

Para saber como cheguei a **Tatyana**, é necessário voltar um pouco no tempo. Em 2005, fiz um espetáculo chamado *Nó*, que tinha como tema o desejo; o desejo que nem sempre a gente reconhece, que está dentro da gente como um vulcão em erupção. Nessa época, já sentia a necessidade de trazer a condição e a alma humanas como temas para serem dançados, para se entranharem nos corpos dos bailarinos.

Depois disso, eu fiz um espetáculo chamado *Cruel* (2008), em que comecei a ter o desejo de contar histórias. O espetáculo lança um olhar cruel sobre o amor, sobre a vida, e tem embutidas nele pequenas histórias independentes que se entrelaçam.

Logo depois veio *Ovo* (2009), que eu fiz para o CIRQUE DU SOLEIL. Neste espetáculo, eu tive que criar uma história que tivesse a capacidade de se comunicar com gente de todas as idades, falando diversas línguas. Foi um espetáculo importante para mim, mesmo não tendo sido construído e criado para a minha companhia, pois me aproximou do desejo de contar histórias.

Antes de fundar a COMPANHIA, trabalhei muito com teatro como diretora de movimento, e o JOÃO ELIAS sempre falava da importância de trazer essa experiência para a companhia. Criar um balé contemporâneo com um libreto: início, meio e fim.

Comecei obstinadamente a procurar essa história. Não importava que fosse clássica ou contemporânea. Foi daí que me encontrei com PÚCHKIN, com *Oniéguin*.

Eu fiquei completamente fascinada pela história, e como PÚCHKIN banha essa história de humor, de danças, de culturas, de costumes, de poesia, de introspecção. E pelo gigantesco processo de transformação dos quatro personagens principais, e de PÚCHKIN não ter um fim para o livro e nem para Oniéguin.

Comecei a construir a minha adaptação e segui a dramaturgia dos sentimentos, o amadurecimento dos personagens, que é tão bonito, tão humano. Cheguei à conclusão de que para mim o importante eram os quatro personagens – Tatyana, Oniéguin, Olga e Lensky. Também trouxe o próprio PÚCHKIN para o palco, interferindo, conduzindo, sofrendo, tentando modificar a trajetória dos personagens que ele mesmo criou.







Quando eu percebi que o personagem de PÚCHKIN precisava ter um envolvimento muito participativo, o espetáculo se modificou completamente, pois PÚCHKIN, como narrador-personagem, faz assim no livro o tempo inteiro.

Percebi também que se cada personagem fosse vivido por mais de um bailarino, isto multiplicaria a sua personalidade. Um bailarino é mais velho que o outro, tem um corpo diferente do outro; se eles encarnam o mesmo personagem, surgem desdobramentos maiores. Por exemplo, é possível trazer para o palco o Oniéguin entediado, o sedutor, a pessoa fascinante, assim como a Tatyana introspectiva, mas capaz de ter um lado selvagem, um lado apaixonado, melancólico.

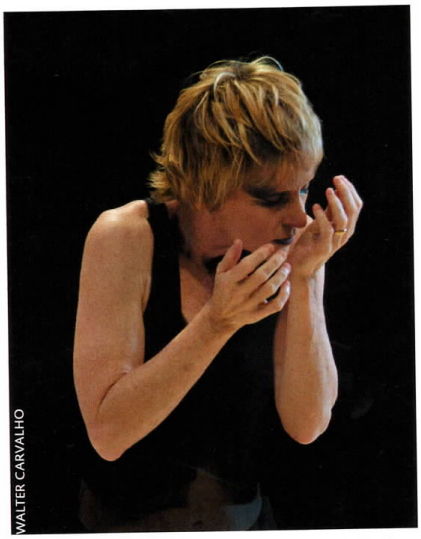
Compreendi que não estava trabalhando com um *Oniéguin* do século XIX, mas sim de agora, com personagens que fazem parte das nossas vidas. Toda mulher tem um pouco (ou muito) de Tatyana. Ela cria um mundo interno tão vasto que constrói uma vida inteira dentro de si. Ela encontra o grande amor de sua vida e aposta nele, subvertendo todas as leis da época ao declarar o amor em carta. Esse amor não é retribuído, mas ela segue em frente. Ela descobre o amor pela vida e como se tornar uma mulher.

Em **Tatyana**, não me preocupei com a investigação entre movimento x espaço, pois esse desafio já faz parte do meu trabalho. Com **Tatyana**, eu realmente me ocupei da dança.

Foi JAQUES MORELENBAUM, que admiro desde pequena, quem me apresentou o Concerto n. 2 para Piano e Orquestra de RACHMANINOV. Ouvi o concerto uma infinidade de vezes e, no início, prestava atenção na matemática. Depois, entendi que o lugar desta música estava nos cinco sentidos básicos – a visão, a audição, o olfato, o tato, o paladar. A grande transformação, o amadurecimento, o sentimento, a imaginação.

Talvez eu não tenha feito propriamente uma trilogia, mas, para mim, existe um processo triangular que começa com *Nó*, que fala sobre o desejo; prolonga-se em *Cruel*, que dizia como esse desejo é cruel; e tem um desenlace em **Tatyana**. Parecia que desde *Nó* eu vinha falando daquilo que descobri na figura de Tatyana. Talvez a coisa mais cruel do mundo seja você olhar para si mesmo, e Tatyana faz isso. Encontrei em Tatyana todos os elementos humanos com que já vinha de certa maneira trabalhando.

Dedico eternamente este espetáculo aos meus filhos, Clara e Miguel, e ao Theo, a luz da minha vida.



WALTER CARVALHO

FICHA TÉCNICA

Criação, Direção e Coreografia: **DEBORAH COLKER**
Diretor Executivo: **JOÃO ELIAS**

Direção de Arte e Cenografia: **GRINGO CARDIA**
Iluminação: **JORGINHO DE CARVALHO**
Direção Musical: **BERNA CEPPAS**
Figurinos: **FABIA BERCSEK**

Assistente de Direção e Ensaiadora: **JACQUELINE MOTTA**
2ª Assistente de Direção e Ensaiadora: **LUÍZA CONTINENTINO**
Preparação Teatral: **FABIANNA DE MELLO E SOUZA**
Professores de Ballet Clássico: **NORA ESTEVES, MANOEL FRANCISCO, JACY FRANÇA, RONALDO MARTINS, FAUZI MANSUR**
Professora de Dança Contemporânea: **RENATA BRANDÃO, DEBORAH COLKER**
Professor de Wayshia Kempo: **WAGNER BIONE**

Vídeo: **PAULO SEVERO**
Consultoria Literária: **IRINEU FRANCO PERPETUO**
Assessoria de Imprensa: **FACTORIA COMUNICAÇÃO - VANESSA CARDOSO**
Visagismo: **LAVOISIER SOUZA**
Projeto Gráfico: **BOLD°_A DESIGN COMPANY**
Direção de Arte Material Gráfico: **LEONARDO EYER E BILLY BACON**
Design Gráfico: **NICOLAU MELLO**
Coordenação de Design: **VIVIANNE JORÁS**
Designer Assistente: **FRITO STUDIO**
Revisão de Textos: **MALU RESENDE**
Fotos: **WALTER CARVALHO / LEO AVERSA**
Designer de Projeção: **RICO VILAROUCA**

Cenógrafos Assistentes: **RENATA PITTIGLIANI E KIKA YANG**
Assistentes de Iluminação: **PEDRO FORJAZ E DANIEL GALVÁN**
Assistente de Visagismo: **FLAVIO LACERDA**
Assistente de Fotografia: **LULU CONTINENTINO**
Fisioterapeuta: **JOSÉ ROBERTO PRADO JR. / HABILITAREM**

Cenotécnica: **HENRIQUE DE SOUSA / PRO-LONGA CENOGRAFIA ARTES E EVENTOS**
Maquinistas: **GILMAR RODRIGUES E CARLOS HENRIQUE FARIAS**
Operador de Luz: **PEDRO FORJAZ**
Montagem de Luz das Fotos: **FABÃO E LUCIANO**
Camareiro: **JOSÉ ALEXANDRE**

Produção: **GLEDSON TEIXEIRA**
Produtor Assistente: **DANIEL RUIZ**
Assistente de Produção: **LUANA PIRES**
Financeiro e Administrativo: **MIRIAM FURTADO**
Assessoria Jurídica: **GABRIELA LACOMBE**
Arquivo: **JOANA D'ARC**
Manutenção: **ISAÍAS LAGO BASTOS**
Serviços Gerais: **ISRAEL OLIVEIRA**

Bailarinos: **ALINE MACHADO, CARLOS EDUARDO OLIVEIRA, CAROL PAGANO, CRISTIANO JOAQUIM, DAIANE BATISTA, DANIELLE RODRIGUES, DIELSON PESSOA, JAIME BERNARDES, JOSÉ ANTONIO RAMOS, LARISSA ROMANOWSKI, LUIZ CREPALDI, PAULA PFISTER, PÂMELA SOBRAL, RICARDO ALVES, RODRIGO WERNECK, VICTORIA OGGIAM**

Realização: **JE PRODUÇÕES LTDA.**

patrocinador exclusivo

BR PETROBRAS

ANEXO II - CURRICULUM DE GRINGO CARDIA

ESPETÁCULOS DE TEATRO

Fica comigo esta noite - direção: Jorge Fernando (1990)
Solidão, a comédia - Direção: Marcus Alvisi (1990)
Intrépida Trupe - direção: Intrépida Trupe e Gringo Cardia (1990)
Subversões - direção: Stella Miranda (1991)
Colombo - Direção: Marcus Alvisi (1992)
Sonho de uma noite de verão - direção: Werner Herzog (1992)
Louro, alto, solteiro procura - direção: Miguel Falabella (1994)
Navalha na carne - direção: Marcus Alvisi (1994)
Pérola - direção: Mauro Rasi (1995)
5 X Comédia - direção: Hamilton Vaz Pereira (1995)
A dama do cerrado - direção: Mauro Rasi (1996)
Julieta de Freud - direção: Antônio Abujamra (1997)
Cobaias de Satã - direção: Kike Diaz (1998)
O Submarino - direção: Miguel Falabella (1998)
As três irmãs - Kike Diaz (1999)
Mais perto - direção: Hector Babenco (2000)
Diário secreto de Adão e Eva - direção: Antônio Abujamra (2000)
Crioula - direção: Stella Miranda (2000)
Esperando Godot - direção: José Celso Martinez Correa (2001)
Auto de natal - direção: Stella Miranda (2003)
Medéia - direção Bia Lessa (2004)
Alice no país das maravilhas - direção: Ernesto Piccolo (2004)
Notícias Cariocas - direção: Kike Diaz (2004)
Vamos brincar de amor em Cabo Frio - direção: Stella Miranda (2004)
Os ignorantes - direção: Pedro Cardoso (2005)
Não sou feliz, mas tenho marido - direção: Victor Garcia Peralta (2006)
O Bem Amado - direção: Kike Diaz (2007)
Amazônia - Young Vic London - direção: Paul Heritage (200
Quem tem medo de Virginia Woolf? - direção: Victor Garcia Peralta (2013)
Alice no país das maravilhas - direção: Ernesto Piccolo (2014)
Chacrinha, o musical - direção: Andrucha Waddington (2014)
O Homem Primitivo - direção: Graziella Moretto e Pedro Cardoso (2015)
Raia 30 – o musical - direção: José Possi Neto (2015)
Zeca Pagodinho, o musical - direção: Gustavo Gasparani (2017)
O frenético Dancin Days - direção: Deborah Colker (2018)
Bem Sertanejo, o musical - direção: Gustavo Gasparani (2022)

SHOWS

O grande encontro - Elba Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo
Os Tincoãs
Novos Baianos - Acabou Chorare
Padre Alessandro Campos - Gravação do DVD
Skank - Maquinária
Blitz
Daniela Mercury
Hutúz
Agnaldo Timóteo
Xuxa - Show de Natal - Maracanazinho
Mariene de Castro
Paula Fernandes
Daniela Mercury - Show Canibália
Maria Bethânia - Brasileirinho
Elas cantam Roberto Carlos
Roberta Sá
Maria Bethânia e Omara Portuondo
Ana Carolina
Skank
Marcelo D2
Pitty
Marageth Menezes
Lulu Santos
Rock Me
Djavan
Som Brasil
Skank - O samba Poconé
Kid Abelha
Paula Toller
Chitãozinho e Xororó
Chico Buarque - Para todos e As Cidades
Fome Zero
Cidade Negra - Perto de Deus
Skank - Cosmotron
Leonardo
Sandy e Junior - Maracanã
Leonardo - Todas as coisas do mundo
Daniela Mercury - Rock in Rio

Marisa Orth - Banda Vexame
Rita Lee - Santa Rita Sampa
Elza Soares - Dura na Queda
Daniela Mercury - Elétrica
Planet Hemp
Rosana - Vende-se peixe
Paralamas do Sucesso - Severino
Djavan - D

EXPOSIÇÕES E EVENTOS

Exposição Filatélica Mundial Brasiliana - RJ
Exposição Natureza e Transformação - BH
Exposição Amazônia Brasil - NY (USA)
Exposição Gringo Cardia de todas as tribos - RJ
Exposição Cazuza Mostra sua Cara - SP
Exposição Estética da Periferia - Rio/Recife
Exposição H. Stern Miscigens - RJ
Exposição O poeta voador, Santos Dumont - RJ
Pavilhão do Brasil - Expo Mundial - Hannover (Germany)
Pavilhão Casa Brasil - Copa do Mundo 2010 - Johannesburg- África do Sul
Rio London Occupation Olympics 2012 - London (UK)
Casa O Globo - Copa do Mundo - Parque da Bola 2014
Ópera Chico Rei - Theatro Municipal - Rio +20
Concerto Childhood – Theatro Municiapl - RJPrêmio Hutúz de Cultura Negra
Prêmio Orilaxé - Afroreggae
Concerto 100 anos - Theatro Municiapl - RJ
Concerto Anglogold Ashanti Auditions - BH
Lançamento dos cartazes Olímpicos 2016 - Museu do Amanhã - RJ
Lounge Sebrae – Rio Fashion Week - RJ
Lounge Natura - São Paulo Fashion Week - SP

CENOGRAFIAS PARA O PRÊMIO DA MÚSICA

Prêmio da Música Brasileira - Homenageados:
10º Rita Lee (1997)
11º Jackson do Pandeiro (1998)
14º Ary Barroso (2003)
15º Lulu Santos (2004)
16º Baden Powell (2005)
17º Jair Rodrigues (2006)
18º Zé Keti (2007)
19º Dominguinhos (2008)
21º Dona Ivone Lara (2010)
22º Noel Rosa (2011)
23º João Bosco (2012)
24º Tom Jobim (2013)
25º Samba (2014)
26º Maria Bethânia (2015)
27º Gonzaguinha (2016)
29º Luiz Melodia (2018)
30º Alcione (2023)
31º Tim Maia (2024)

MUSEUS

Museu da Cruz Vermelha - Geneva - Switzeland
Memorial Minas Gerais - BH
Caminhão Museu Sentimentos da Terra - BH
Museu das Telecomunicações - RJ
Memorial Casa do Rio Vermelho Jorge Amado e Zélia Gatai - Salvador
Casa do Carnaval da Bahia - Salvador
Cidade da Música - Salvador
Museu do Samba - RJ
Museu Casa Darcy Ribeiro - Maricá - RJ
CARDE - Arte Design Museu - Campos do Jordão - SP

PROJETOS GRÁFICOS – MÚSICA

Blitz - As aventuras da Blitz (1982)
Blitz - Aventuras II (2016)
Carlinhos Brown - Alfagamabetizado (1996)
Carlinhos Brown - Omelte Man (1998)
Jota Quest - De volta ao planeta dos macacos (1998)
Daniela Mercury - Feijão com arroz (1996)
Daniela Mercury - Sou de qualquer lugar (2001)
Daniela Mercury - Canibália (2009)
Marisa Monte - Barulhinho Bom
(direção de arte baseado no trabalho de Carlos Zéfiro - 1996)
Marisa Monte - Universo ao meu redor (2005)
Marisa Monte - Infinito Particular (2006)
Cassia Eller - Com você o meu mundo ficaria completo (1999)
Chico Buarque - Para todos (1993)
Chico Buarque - As Cidades (1998)
Maria Bethânia - Diamante Verdadeiro (1998)
Maria Bethânia - Brasileirinho (2003)
Maria Bethânia - À senhora dos jardins do céu (2003)
Maria Bethânia - Que falta você me faz (2005)
Maria Bethânia - Pirata (2007)
Maria Bethânia - Omara Portuondo e Maria Bethânia (2007)
Maria Bethânia - Abraçar e agradecer (2015)
Fafá de Belém - Maria de Fátima Palha de Figueiredo - Cansei de ilusões (2000)
Lulu Santos - Assim caminha a humanidade (1994)
Os Paralamas do Sucesso - Os Grãos (1991)
Os Paralamas do Sucesso - Severino (sob a obra de Arthur Bispo do Rosário - 1994)
Rita Lee - Santa Rita de Sampa (1997)
Rita Lee - 3001 (2000)
Marina Lima - Maria Lima (1991)
Marina Lima - O chamado (1993)
Skank - Samba Poconé (1996)
Paulo César Pinheiro - Besouro (2010)
Mart'nália - Madrugada (2008)
Toni Platão - Nasci para chorar (2008)
Ana Carolina - Ana Carolina (1999)
Pífanos de Caruaru - Tudo isso é São João (2008)
David Ganc - Caldo de cana (2000)

Rose Maia - Rose.Maia (2003)
Tetê Espíndola -Vozvoixvoice (2001)
Marisa Orth - Romance (2009)
Beatriz Azevedo - Alegria (2008)
O samba de roda de Dalua e Mestre Maurão (2011)
Humberto Teixeira - O doutor do baião (2002)
Elza Soares - Do Cóccix Até o Pescoço (2002)
O Homem que engarrafava nuvens - direção: Lírio Ferreira
(DVD das músicas do documentário - 2009)

PROJETOS GRÁFICOS – TEATRO

Mais perto - direção: Hector Babenco (2000)
Folder exposição Gringo Cardia de Todas as Tribos (2008)
Os Ignorantes - direção: Pedro Cardodo (2005)
Cia Deborah Colker - Vulcão (1984)
Ela - direção: José Celso Marinez Corrêa (1997)
À margem da vida - encenação: Beth Lopes (1998)
Subversões - direção: Stella Miranda (1995)
As três irmãs - Kike Diaz (1999)
Salem da Imaginação - direção: Stella Miranda (1998)
Steven Haper e Bruce Henry - (2012)
Ópera do Malandro - direção: Gabriel Villela (2000)
Esperando Godot - direção: José Celso Martinez Correa (2001)
Pra Sempre - direção: Vivien Buckup (1997)
Natureza e transformação - livro
Alessandra Maestrini - drama'n jazz -
direção e programação visual: Gringo Cardia (2017)

Anexo III - ESPETÁCULOS DA COMPANHIA DANÇA DEBORAH COLKER – FICHA TÉCNICA

VULCÃO - 1994

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Yamê Reis.

VELOX - 1995

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Sérgio Mekler e Chico Neves (Máquinas, Desfile, Paixão);
Berna Ceppas, Alexandre Kassin, Sérgio Mekler e Leandro Leal
(Mecânica, Cotidiano, Sonar e Alpinismo);
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Yamê Reis.

ROTA - 1997

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sérgio Mekler;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Yamê Reis.

CASA – 1999

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sérgio Mekler;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Yamê Reis.

4 POR 4 - 2002

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Yamê Reis.

NÓ - 2005

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Alexandre Herchcovitch.

CRUEL - 2008

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Samuel Cirnansck.

TATYANA -2011

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Fabia Bercsek.

BELLE – 2014

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Dramaturgia: Deborah Colker e João Elias;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Berna Ceppas;
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Samuel Cirnansck.

CÃO SEM PLUMAS – 2017

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção Cinematográfica e Dramaturgia: Claudio Assis;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Direção Musical: Jorge Dü Peixe e Berna Ceppas (participação especial Lirinha);
Desenho de Luz: Jorginho de Carvalho;
Figurinos: Claudia Kopke.

CURA – 2021

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção Musical: Carlinhos Brown;
Dramaturgia: Nilton Bonder;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Desenho de Luz: Maneco Quinderé;
Figurinos: Claudia Kopke.

SAGRAÇÃO – 2024

Criação, Coreografia e Direção: Deborah Colker;
Direção Executiva: João Elias;
Direção Musical: Alexandre Elias;
Dramaturgia: Nilton Bonder;
Direção de Arte e Cenografia: Gringo Cardia;
Desenho de Luz: Beto Bruel;
Figurinos: Claudia Kopke.