

Dramaturgias do corpo: exemplos de protocolos de criação da dança carioca.

Lígia Losada Tourinho

Este paper sintetiza algumas idéias que vem sendo desenvolvidas ao longo de minha pesquisa de Doutorado intitulada *Dramaturgias do Corpo: Construções poéticas do movimento*, junto ao Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, Brasil. Nesta pesquisa compreendemos o conceito de dramaturgia de forma ampla, entendendo que dramaturgia não é sinônimo de texto dramático, mas que quando falamos de dramaturgia trabalhamos a idéia de estruturas artísticas, elementos que são estabelecidos como base para a obra cênica. Neste sentido, dramaturgia passa a ser um termo aplicável a todos os tipos de obras das artes cênicas e não se restringe apenas ao teatro. Pertence também a dança, ao circo, a performance. Essas estruturas podem ser estabelecidas em diversas e distintas configurações, neste sentido, o texto dramático é uma das possibilidades de registro, documentação e estruturação cênica, mas não é a única. O processo de estruturação cênica está diretamente atrelado a poética daquele que cria a obra artística, na figura do diretor, coreógrafo, de quem assina a concepção. Comecei a perceber que as estruturas cênicas são *protocolos de criação*.

Se pensarmos na origem das artes de forma geral, perceberemos que surgiram com as primeiras civilizações, como uma forma de dialogar com o mundo entorno e de simbolizá-lo. A evolução e complexidade das artes foi sendo construída com a própria evolução do homem, suas questões e contextos. O conceito de

dramaturgia e sua evolução são partes deste mesmo processo. Pensar um pouco sobre a origem e a história da dramaturgia pode ser um caminho para identificarmos seu sentido atual e refletirmos sobre a hipótese de que o processo de elaboração da dramaturgia em um trabalho cênico está conectado a poética daquele (es) que o concebeu (ram).

As sociedades primitivas, em suas organizações cíclicas, sistêmicas e indissociáveis não tinham a arte fora do ritual. Foi aos poucos, com o desenvolver da história da humanidade que a arte foi ganhando a condição de arte e o ritual de religião e as formas e estruturações estéticas foram se modificando ao longo dos tempos, de acordo com como o homem pensa e/ou pensou o mundo em cada época da história.

Arriscamos identificar três momentos de profundas transições estéticas na história das artes do ocidente, com o intuito de pensar seus contextos e representações poéticas e estéticas, são eles: *A passagem do período primitivo ao antigo, culminando nos momentos áureos das civilizações greco-romanas; o início do cristianismo, seu período de instauração e o seu auge com o renascimento; por último, as duas grandes guerras mundiais e a corrida tecnológica.* Estes períodos de profunda transição e mudança da maneira da humanidade de compreender a si própria e seu mundo vivido vieram evidentemente recheados de profundas mudanças na estruturação e formatação das artes cênicas e possivelmente neles encontramos também uma evidente modificação no entendimento do conceito dramaturgia.

A palavra dramaturgia é original do grego e tem como significado, compor um drama. Pallottini (2005) define drama como ação, sem maiores complicações. Dramaturgia então diz respeito ao conhecimento e elementos que podem ser compartilhados sobre a narrativa dramática. Porém percebemos que no desenvolver da história humana e com ela o desenvolver da história das artes cênicas o drama sempre esteve presente, porém, com o tempo, as possibilidades de configurações se ampliaram. No princípio o conceito de drama estava relacionado às questões de vida/ morte, o homem e seus deuses. Gradativamente a intensificação da situação dramática atingiu seu ápice nas relações inter-subjetivas, nos conflitos entre pessoas.

Podemos perceber a evolução da dramaturgia nesta primeira fase, *do período primitivo ao ápice da sociedade greco-romana* com a evolução da trama nos rituais até seu auge com as grandes tragédias. As tragédias não eram espetáculos de oratória, eram encenações que iam do anoitecer ao amanecer e que eram preenchidas com música e dança. O papel do corifeu era praticamente de direção de movimento e coreografia. A estrutura da tragedia não era dada somente pelo texto, outros elementos e princípios de conteúdo corpóreo, compreendiam a dramaturgia dessas grandes obras.

Com a instauração do cristianismo, sua evolução, a personificação de um Deus único, a evolução do homem a semelhança de Deus e o início do antropocentrismo, podemos perceber o processo de instauração do drama moderno. Para Szondi (2001) o drama da época moderna surgiu no renascimento

quando a forma dramática, após a suspensão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas e encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama moderno vai aos poucos se tornando inteiramente *presença e presente*, animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma completa em si mesma, se absolutiza. Sua temática se desenvolve na esfera do inter. O drama passa a depender da trama e da palavra, cristaliza-se no papel. A dramaturgia passa a ser associada à literatura, não mais ao corpo em movimento, não mais ao ritual, mas através das tensões criadas pela palavra dita, que antes foi lida no livro.

Se traçarmos um paralelo com a maneira que a dança se estruturava nesta época, podemos identificar relações inter-subjetivas semelhantes nos grandes Ballets.

Com a revolução industrial, as duas grandes guerras e o processo de globalização, identificamos novamente mudanças profundas no âmbito mundial. Aos poucos os dramaturgos foram inserindo elementos épicos em suas obras. Podemos estabelecer um grande marco dramaturgico na história do teatro neste período: O trabalho de Bertold Brecht, que introduz do elemento épico nas encenações. A crise da forma dramática se dá com a separação do sujeito e do objeto, cuja integração é a base do drama.

Impulsionado por este ciclo de mudanças e acompanhado pelos movimentos de vanguarda como o Dadaísmo, o Happening e a Performance, é possível identificar

uma nova forma de compreender a estruturação das artes cênicas para além do movimento da dramaturgia como literatura. Aos poucos a dramaturgia passa a tratar de estruturas e não apenas de diálogos, liberta-se do texto dramático dito por atores e a passa a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, ganha o direito de sair do papel e sustentar-se no corpo no espaço novamente, no indivíduo em contexto.

Se fizermos novamente um paralelo com a história da dança, podemos perceber com a *dança moderna* um movimento de abertura, reflexão e re-estruturação da própria dança, tendo seu ápice com a *dança contemporânea* e *pós-moderna*.

Começamos então a identificar que os movimentos de discussão da dramaturgia contemporânea começam a estabelecer novas fronteiras e criam novas perspectivas de discussão, como por exemplo, as novas nomenclaturas de dramaturgia - *dramaturgia do ator*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do corpo*. Essas “novas” nomenclaturas não se referem simplesmente ao fato do surgimento de novos movimentos poéticos e estéticos dentro das artes cênicas, mas também a uma nova perspectiva e mudança de paradigma. Não se trata apenas de criar novos conceitos, mas de reconhecer que dramaturgia trata de estrutura e a estruturação dos espetáculos. Não se trata de dizer que a dança, a performance, o circo, o teatro físico, ... passaram a ter dramaturgia, mas de reconhecer que a estruturação das artes cênicas não é somente de natureza textual-literária, mas pode se apoiar em outros textos-contextos, em outros princípios e elementos estruturantes.

Da mesma forma, não podemos cair a armadilha de que quando abordamos como temática as dramaturgias do corpo, nos referimos apenas ao fenômeno da partitura de movimento, ou no caso da dança, a formatação em paços. Ampliar o entendimento de dramaturgia consiste em perceber que os conteúdos tratados na elaboração do material poético-corpóreo são amplos, requer um olhar abrangente sobre os elementos constitutivos das artes do corpo capaz de identificar os pilares e suportes que sustentam e estruturam a criação das cenas das artes cênicas como um todo. É possível identificar a partituralização como um elemento estruturante de um determinado trabalho cênico, porém o fenômeno da partitura não pode ser regra, assim como o texto dramático foi em uma época. Compreender a dramaturgia de um trabalho requer vislumbrar os elementos fundantes da obra que estiver em questão, que pode partir de princípios e bases múltiplos e diversos.

Discutimos até então a relevância da hipótese de que a dramaturgia contemporânea se estrutura através de protocolos de criação, através dos paradigmas referentes a poética de cada artista e suas obras. A palavra protocolo se refere à padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa. Os elementos fundantes e estruturais de uma obra são como protocolos, são *protocolos de criação* de um determinado artista em uma determinada obra cênica, seja ela dança, teatro, performance, circo, ...

Um exemplo de protocolos de criação da dança carioca

Com o intuito de exemplificar a discussão apresentada acima desenvolverei abaixo uma breve reflexão sobre o espetáculo *Sala de Estar, as cinco peles do samba*, da companhia carioca Arquitetura do Movimento, que tem coreografia de Andrea Jabor, com o intuito de refletir acerca de qual é o *protocolo de criação* deste espetáculo.

Ao longo da apresentação do conceito de protocolo de criação, refletimos sobre a importância de entendermos os contextos para definirmos os conceitos de dramaturgia ao longo dos tempos. Preservando esta idéia, realizaremos uma reflexão sobre o contexto e a história do espetáculo em análise e de sua coreógrafa, para depois nos aprofundarmos com mais eficácia em seu *protocolo de criação*.

Andrea Jabor é carioca e teve sua primeira formação em música, chegou a se graduar na Faculdade de Música da Universidade de Brasília e ao longo de sua vida sempre fez muitas aulas de dança. Na Universidade de Brasília teve seu primeiro contato com o coreógrafo Luiz Mendonça, participando como monitora de um de seus projetos de ensino da dança, quando percebeu o desejo em pesquisar as artes do movimento e em se aprofundar na dança. Nesta época mudou-se para a Europa e cursou Graduação em dança contemporânea e coreografia pela "School for New Dance Development" da Faculdade de Artes de Amsterdã e o "Laban Centre" em Londres. Em 1997 funda junto com Ricky Seabra a Cia. Arquitetura do Movimento.

O espetáculo *Sala de Estar, as cinco peles do samba* é a versão mais recente de um projeto maior, idealizado por Andrea, chamado *Sala de Estar*. A idéia geradora da *Sala de Estar* é a de promover o encontro entre coreógrafos, bailarinos, atores, músicos e artistas para improvisar no ambiente de uma sala de estar, surgiu da necessidade de Andrea de estimular o intercâmbio entre os profissionais que, segundo ela, raramente se encontram para trocar e improvisar juntos. A proposta desse encontro é também desvendar um pouco os processos de criação de cada um dos artistas envolvidos.

Para Andrea a sala é o ponto de encontro de uma casa. É o local onde se recebe pessoas, o lugar do território pessoal, é o espaço que conjuga o privado e o público. “A sala é o local onde ‘somos’, onde ‘estamos’ e onde nos encontramos”¹. O ambiente do projeto *Sala de Estar* é como uma sala, com sofá, almofadões, poltronas, incluindo um Bar, que serve drinks para o público, um local para o DJ, que improvisa ao longo do espetáculo. Andrea acredita que desta forma cria um ambiente que viabiliza um outro tipo de relação com o público. Em entrevista² com esta coreógrafa indaguei o que considerava ser seu protocolo de criação. Ela respondeu que sua pesquisa em dança abordava os diversos estados do corpo, que sua preocupação não estava na formatação de passos, em esculpir desenhos de movimento, mas sua busca era pelas qualidades de movimento, pela capacidade humana de transmutar seus estados, suas emoções. Afirmou que cercava estruturalmente seus trabalhos através das suas trilhas sonoras, que era

¹ Depoimento de Andréa Jabor presente em seu site <http://www.andreajabor.com.br>.

² Realizei entrevista com Andrea Jabor em sua casa na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em novembro de 2007.

ela sempre que as fazia e que este era um fruto de toda a sua história na música e sua formação. Um outro elemento estruturante do seu trabalho como coreógrafa era a organização espacial, organiza seus espetáculos espacialmente e cria contextos.

Andrea realizou quatro versões do Sala de Estar. Identifica como protocolo comum a todos as Salas: o ambiente da sala e o encontro que ele promove entre os artistas e o público, alguns momentos de improvisação e o bar. “Eu acho que o bar é um elemento estruturante da sala. Essa coisa de você mexer com a bebida, a degustação, o aroma, o drink... faz parte da vida social das pessoas... Você nunca bebe dentro do teatro, você bebe antes, ou depois, então a gente colocou esse lugar dentro da Sala... um elemento estruturante é encontrar um ponto de descontração e de atenção com o espectador, ... mudar esse lugar do espectador. Criar um ambiente. A luz certa, o abajour...”³

Em de julho de 2007 Andrea estreou o espetáculo *Sala de Estar, as cinco peles do samba*, no casarão colonial Casa da Glória no Rio de Janeiro. Este espetáculo tem como proposta explorar o universo do samba através da improvisação e da composição coreográfica da dança contemporânea, promovendo o encontro entre a tradição e o popular, presente no samba, e o erudito e o contemporâneo da criação cênica. O samba é explorado através do conceito das “cinco peles” do artista austríaco Hundertwasser, que considera que o homem é constituído por camadas (peles): a epiderme (1° pele), a vestimenta (2° pele), a casa (3° pele), a

³ Palavras de Andrea Jabor na entrevista realizada em sua casa.

identidade (4° pele), o encontro com o todo (5° pele). Cada uma destas camadas é abordada pela coreógrafa como uma dimensão da percepção cotidiana e imaginária. Estas peles constituem, portanto, a história, a cultura, a identidade e a vida de cada um de nós, procurando demonstrar como o samba estaria, presente em cada uma dessas peles.

O espetáculo é ambientado de forma interativa por alguns cômodos da casa, e, grande parte da obra, em uma sala de estar. Para Andréa, em *Sala de Estar, as cinco peles do samba*, “a sala visita o samba e o samba visita a sala”⁴. O espetáculo foi viabilizado pelo Prêmio Klauss Vianna 2006, o que permitiu a coreógrafa se debruçar um tempo sobre a pesquisa coreográfica a partir dos paradigmas já apresentados. Segundo Andrea o conceito da Sala neste trabalho se manteve na ambientação do cenário e na relação com o público. Identifica também o conceito da Sala em duas cenas, uma que é um momento do baile, quando as bailarinas interagem com o público e a outra, que chama de cômodos, quando a sala da casa é dividida por lençóis, criando cômodos. Em cada cômodo está uma das bailarinas, neste momento elas interagem diretamente com o público, contando histórias, cantando músicas, agindo a partir de seus repertórios pessoais.

“Mas todos os salas se mantiveram fiéis na relação entre o intérprete e o espectador. Porque o espectador possuía a liberdade de se levantar e ir até o bar tomar um drink, de estar sentado de forma diversa, de se relacionar de uma forma

⁴ Texto retirado do programa do espetáculo *Sala de Estar, as cinco peles do samba*.

diferente das estabelecidas em teatros. De se deslocar, de mudar de lugar, de trocar a perspectiva do que se vê e de onde se vê”⁵.

Bibliografia:

Aristóteles. *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.

Bertold Brecht. *Estudos sobre Teatro*. Lisboa, Portugal Editora, 1964.

Eric Bentley. *The Playright as Thinker*. New York, Reynal & Hitchcock, 1946.

Eugênio Barba. *Anatomia del Actor – Diccionario de Antropologia Teatral*. México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V., 1988.

Hegel. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

Helena Katz. *Um. Dois. Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte, Helena Katz, 2005.

Joana Lopes. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento. Primeiro caderno pedagógico*. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

John Gassner. *Mestres do Teatro I*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

Marvin Carlson. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

Paul Boucier. *História da dança no ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Patrice Pavis. *Análise dos Espetáculos*. São paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

Peter Szondi. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Renata Pallottini. *O que é Dramaturgia*. São Paulo, Editora Brasiliense s.a., 2005.

⁵ Palavras de Andrea Jabor na entrevista realizada em sua casa.

Renato Cohen. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Sábato Magaldi. *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

This paper synthesizes some ideas that are being developed throughout my PhD research entitled *"Body Dramaturgy: Poetical constructions of the movement"*, at the Institute of Arts of UNICAMP, Campinas, Brazil. In this research we understand the concept of dramaturgy in a broad way, understanding that dramaturgy is not synonymous of dramatic text, but that when we speak of dramaturgy we work with the idea of artistic structures, elements that are established as base for the scenic conception. So, dramaturgy starts to be an applicable term to all the types of conceptions of the scenic arts and it is not restricted only to the theater. It also belongs to dance, to the circus, to the performance, etc. These structures can be established in different configurations, so, the dramatic text is one way of record, documentation and scenic structuring, but it is not the only one. The process of scenic structuring is connected to the poetic of the one who creates the artistic concept, in the figure of the director, choreographer, of who signs the conception. I started to perceive that the scenic structures are *creation protocols* instead of being a way to write and tell stories for theater.

If we think of the origin of arts in a general way, we will notice that they appeared with the first civilizations, as a way of dialoguing with the world surrounding and to symbolize it. The evolution and the complexity of arts were being built with the evolution of man, its issues and its contexts. The concept of dramaturgy and its evolution are parts of this same process. To think a little about the origin and history of dramaturgy can be a path to identify its actual sense and reflect about the hypotheses that the process of elaboration of dramaturgy in a scenic work is connected to the poetic of the one(s) who conceived it.

The primitive societies, in its cyclical organizations, systemic and undissociable did not have the art out of the ritual. It was slowly, with the development of the history of the humanity that art gained the art condition and the ritual of religion and the forms and aesthetic structures were modified throughout the times, in accordance with how the man thinks and/or thought the world each time of history.

We risk to identify three moments of deep aesthetic transitions in the history of the arts of the east, with the intention to think its contexts and poetical and aesthetic representations, are they: *The passage from the primitive period to the ancient one, culminating at the golden moments of the greco-roman civilizations; the beginning of the Christianity, its period of instauration and its height with the renaissance; finally, the two great world wars and the technological race.* These periods of deep transition and change in the way humanity understand itself and its living world came evidently filled with deep changes in the structure and formation of the scenic arts and in them we possibly find also an evident modification in the understanding of the dramaturgy concept.

The dramaturgy word is original of the greek and has as meaning, to compose a drama. Pallottini (2005) defines drama as action, without bigger complications. Dramaturgy is about the knowledge and elements that can be shared under the dramatic narrative. However we perceive that in the development of human history and with it the development of the history of the scenic arts, the drama was always present, however, with time, the possibilities of configurations has expanded. In the beginning, the concept of drama was related to the questions of life/death, the man and its gods. Gradually the intensification of the dramatic situation reached its apex in the inter-subjective relations, in the conflicts between people.

We can notice the evolution of the dramaturgy in this first phase, *of the primitive period to the apex of the greco-roman society* with the evolution of the tram in the rituals until its height with the great tragedies. The tragedies were not oratory

spectacles, they were stages that went from dusk to dawn and that they were filled with music and dance. The role of the corifeu was the role of movement direction and choreography. The structure of the tragedy was not only given by the text, other elements and principles of body content comprehended the dramaturgy of these great workmanships.

With the instauration of the Christianity, its evolution, the personification of an only God, the evolution of man as God's image and the beginning of the anthropocentrism, we can perceive the instauration of the modern drama. For Szondi (2001) the drama of the modern time appeared in the renaissance when the dramatic form, after the suspension of the prologue, the choir and the epilogue, concentrated in the reproduction of the inter-human relations and found in the dialogue its universal mediation. The modern drama slowly becomes entirely *presence and present*, animated by an internal dynamics which the dialogue is the exclusive engine, the drama consists as complete form in itself, it absolutises itself. Its thematic is developed between people. The drama starts to depend on the tram and the word, it is crystallized in the paper. The dramaturgy starts to be associated to literature, not anymore to the body in movement, not anymore to ritual, but through the created tensions by the spoken word, that was read before in the book.

If we trace a parallel with the way that the dance was structured at this time, we can identify similar inter-subjective relations in great the Ballets.

With the industrial revolution, the two great wars and the process of globalization, we again identify deep changes in the world-wide scope. We can establish a great dramaturgic landmark in the history of the theater in this period: The work of Bertold Brecht, which introduces of the epic element in the stages. The crisis of the dramatic form is given with the separation of the subject and the object, whose integration is the base of the drama.

Stimulated for this cycle of changes and followed by the vanguard movements as the Dadaism, the Happening and the Performance, it is possible to identify a new way of comprehending the structure of the scenic arts for beyond the movement of the dramaturgy as literature. Slowly the dramaturgy starts to deal with structures and not only of dialogues, it is become free of the dramatic text said by actors and it starts to be the structure of diverse and hybrid elements that constitute the stage, gains the right to leave the role and to support themselves again in the body in the space, in the individual in context.

If we make again a parallel with the history of the dance, we can perceive with the modern dance a movement of opening, reflection and reorganization of the dance, having its apex with the contemporary and post-modern dance.

We start, then, to identify that the movements of discussion of the contemporary dramaturgy start to establish new borders and create new perspectives of discussions, as for example, the new nomenclatures of dramaturgy - *dramaturgy of the actor, dramaturgy of the dance, dramaturgy of the space, dramaturgy of the*

body. These "new" nomenclatures don't refer simply to the fact of the sprouting of new poetical and aesthetic movements inside of the scenic arts, but also to a new perspective and change of paradigm. It is not about only creating new concepts, but to recognize that dramaturgy deals with structure and the structuring of the spectacles. It is not about saying that the dance, the performance, the circus, the physical theater... started to have dramaturgy, but to recognize that the structure of the scenic arts is not only of literal-literary nature, but it can be supported in other text-contexts, other structuring principles and elements.

In the same way, we cannot fall in the trap that when we approach the dramaturgies of the body as thematic, we refer only to the phenomenon of the partition of movement, or in the case of the dance, the formatting in steps. To extend the understanding of dramaturgy consists of perceiving that the contents treated in the elaboration of the poetical-corporeal material are ample, requires an ample look on the constituent elements of the arts do body capable to identify the pillars that support and structuralize the creation of the scenes of scenic arts as a whole. It is possible to identify the partition making as a structuring element of some Cain of scenic work, however the phenomenon of the partition cannot be rule, as well as the dramatic text was at a time. To understand the dramaturgy of a work requires to glimpse the funding elements of the workmanship that will be in question, that can start from principles and multiple and diverse bases.

We discussed so far the relevance of the hypothesis that contemporary dramaturgy structures itself through creation protocols, through the referring paradigms of

poetic of each artist and his workmanships. The word protocol refers to the standardization of laws and procedures that are made use to the execution of one determined task. The funding and structural elements of a workmanship are as protocols, are *creation protocols* of one determined artist in one determined scenic workmanship, being it either dance, theater, performance, circus...

An example of creation protocols of Rio de Janeiro's dance

This example tries to make clear the ideas above using the dance called *Sala de Estar, as cinco peles do samba*⁶, from the Arquitetura do Movimento Company, Rio de Janeiro. The choreographer is Andrea Jabor. In this part of the paper we want to think about what is the dance protocol.

While we were thinking about the concept of creation protocol, we reflect about how important it is to understand the context to define the dramaturgy concepts throughout the times. Now we are going to use the same idea to try to understand the context and history of this dance and its choreographer, then we are going to try to understand better this dance protocol.

Andrea Jabor was born in Rio de Janeiro. She started early to learn music. She graduated from the Music school of Brasilia's University. During this time she took a lot of dance classes and started to work with the choreographer Luiz Mendonça, giving classes in his dance education project. In this time she decided to dedicate

⁶ In english: Living Room, the five skins of samba.

herself to dance. She moved to Europe and started to study at the "School for New Dance Development", at Amsterdam Arts College and at the "Laban Centre". In 1997 she founded with Ricky Seabra the Arqitetura do Movimento Company.

The dance *Sala de Estar, as cinco peles do samba* is the newest version of the project *Sala de Estar*⁷, created by Andrea. The principal idea of *Sala de Estar* is to promote the meeting between choreographers, dancers, actors, musicians to improvise in the environment of a living room. It started from Andrea's need to stimulate exchanges between art professionals, that, according to her, rarely exchange and improvise together. She also wants to unveil the process of creating of each of the artists involved.

For Andrea the living room is the meeting point of a house. It is the place where you receive people, the place of personal territory; it is the space that combines the private and the public. "The living room is the place where 'we can be', 'where we are' and 'where we meet each other'". The environment of the project *Sala de Estar* is like a living room with sofa, armchairs, including a Bar, which serves drinks, a place for the DJ, who improvises during the show. Andrea believes that in this way creates an environment that enables a different kind of relationship with the public. In this interview with her I asked about what she considered to be her creation protocol. She replied that her search in dance addressed the different efforts of the body, that her concern was not about making steps and drawing movements and shapes, but it was about the movement qualities, about the human

⁷ In English: Living Room

capacity to change stages, to change emotions. She said that she structure her work through its soundtrack, it was an inheritance of her music history. Another structural element of her job as a choreographer, was the spatial organization, she organizes her dances spatially and creates contexts.

Andrea made some versions of *Sala de Estar*. She identifies as a regular protocol of all *Salas*⁸: the environment of the living room, the meeting that it promotes between the artists and the public, some improvised moments and bar. "I think the bar is a structural element of *Sala de Estar*. This thing of you tinkling with the drink, tasting the flavor, the drink ... It is part of the social life of people ... You never drink inside the theater, you drink before, or after, then we put this place in the living room ... A structuring element is to find a way to relax the spectator and catch his attention, ... Change the viewer's place. Create an environment. The right light, the lamp ... "

In July 2007 Andrea opened the dance *Sala de Estar, as cinco peles do samba*, in the colonial house of Gloria, in Rio de Janeiro. This dance has the purpose of exploring the universe of samba through improvisation and choreographic composition of contemporary dance, promoting the meeting between tradition and popular. The samba is explored through the concept of "five skins" of the Austrian artist Hundertwasser, who believes that man is formed by layers (skins): the epidermis (1 ° skin), the apparel (2 ° skin), the house (3 ° skin), the identity (4 ° skin), the meeting with the whole (5 ° skin). Each of these layers is covered by the

⁸ In English: living rooms.

choreographer as a dimension of daily and imaginary perception. These skins are the history, culture, identity and life of each one of us, trying to demonstrate how the samba would be, present in each of these skins.

The dance interacts with a few rooms in the house, and, most part of the dance is set at the living room. For Andrea, in *Sala de Estar, as cinco peles do samba*, "the living room visits the samba and samba visits the room". This dance was subsidized by Klauss Vianna Award 2006, which enabled the choreographer to take a time on her research using the paradigms already submitted. According to Andrea, the concept of *Sala* remained in the ambiance of the scenario and the relationship between the dancers and the public. The concept of the *Sala* also continues in two scenes, one that is a moment of dance in pars, when the dancers invite the public. The other moment is when the living room of the house is divided by sheets, creating rooms. In each room is one of the dancers, where they interact directly with the public, telling stories, singing songs, acting from their personal samba stories.

"But all the *Salas* have remained faithful in the relationship between the performer and spectator. Because the spectator had the freedom to get up and go to the bar to take a drink, to be seated in a different way, to relate in a way different from established in theaters. In the *Salas* you can go, relocate, change the perspective of what you see and where you see".⁹

⁹ Words of Andrea Jabor from the interview placed at her house.

Bibliography:

Aristóteles. *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.

Bertold Brecht. *Estudos sobre Teatro*. Lisboa, Portugal Editora, 1964.

Eric Bentley. *The Playright as Thinker*. New York, Reynal & Hitchcock, 1946.

Eugênio Barba. *Anatomia del Actor – Diccionario de Antropologia Teatral*. México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V., 1988.

Hegel. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

Helena Katz. *Um. Dois. Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte, Helena Katz, 2005.

Joana Lopes. *Coreodramaturgia: A dramaturgia do Movimento*. Primeiro caderno pedagógico. Departamento de Artes Corporais/ Unicamp, 1998.

John Gassner. *Mestres do Teatro I*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

Marvin Carlson. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

Paul Boucier. *História da dança no ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Patrice Pavis. *Análise dos Espetáculos*. São paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

Peter Szondi. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Renata Pallottini. *O que é Dramaturgia*. São Paulo, Editora Brasiliense s.a., 2005.

Renato Cohen. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Sábato Magaldi. *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

