

## FRONTEIRAS ENTRE DANÇA E TEATRO: O PERSONAGEM EM RUA DAS FLORES

**Daniel Furtado**

Doutorando em teatro pela escola de Belas Artes da UFMG

O espetáculo Rua das Flores foi inspirado no conto "Réquiem por um fugitivo", de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *O ovo apunhalado*. Com direção de Tarcísio Ramos Homem, a montagem, que não se utilizava da palavra, estreou em 2000, tendo no elenco Ana Virgínia Guimarães e Gabriela Christófaró.

Ordinariamente, nos espetáculos teatrais, a linguagem verbal assume prioritariamente a função de atribuição de sentidos, isto é, ela é a principal encarregada de esclarecer o público não só sobre o desenrolar da narrativa, como também sobre os fatos pregressos, as relações existentes entre os personagens, suas decisões e por vezes até sobre seus estados de ânimo e sentimentos. À medida que outros sistemas semióticos (iluminação, música, figurinos, cenário, e, no caso em questão, a movimentação e a gestualidade dos atores/bailarinos) crescem de importância na encenação, a palavra passa a dividir com eles essas funções, criando relações de coordenação, e não só de subordinação.

A supressão total do código verbal implica em que a atribuição de sentidos passe a ser feita por estes outros sistemas semióticos, e a imagem, os códigos visuais e sonoros que o espetáculo utiliza, são alçados à função de guias da narrativa. No caso de Rua das Flores, a imagem cênica tem como elemento base o corpo dos intérpretes, seu movimento e sua evolução no espaço. Nessa tradução do texto literário para o cênico, a configuração espacial e o corpo dos *performers*, seu tônus, sua postura, a gestualidade e as várias qualidades que ele assume no espetáculo, tomam aspectos semânticos. O duplo *status* que esse corpo possui – da ficcionalidade que sua existência enquanto personagem adquire quando se instaura a representação, e da materialidade que o seu ser no espaço apresenta, a dimensão corpórea "*per si*" – conduz o olhar do espectador para um e outro campo semântico. Essa ocorrência instaura uma "dupla camada de signos", que media a presença dos corpos no teatro. A primeira camada é a da ficcionalidade, "propósito convencional que motiva e permite a atuação dos corpos", e a segunda "a própria percepção dos corpos", sua existência enquanto matéria (Cf.

SANTOS, 2000:282). Essas camadas não se fundem, mas coexistem paralelamente, sem subordinação.

Se essa ficcionalidade, o universo ficcional instaurado pela cena e pelos corpos que a habitam é, de praxe, explicitado e conduzido pela atuação, sendo o corpo e gesto dos atores aquilo que sustenta materialmente o encadeamento das ações e o desenvolvimento psicológico dos personagens, é o texto teatral que garante – ainda que minimamente – a existência e o sentido do personagem independente de sua interpretação cênica (ver UBERSFELD, 2005:70-71). Se o ator, ao construir fisicamente o personagem, dando-lhe a concretude de seu corpo, ultrapassa os limites do texto, expandindo-o, é este ainda que delimita a lógica dessa sucessão de ações. O texto com os seus referenciais e sua capacidade de coerção, ditando, através do diálogo, não só a seqüência possível de ações e reações, mas os próprios desejos e motivações desses personagens. A seqüência que o texto determina não é apenas a seqüência possível, ela se torna a seqüência necessária para o desenvolvimento das ações e dos próprios personagens.

Tratando-se de uma encenação que não se utiliza da palavra, a caracterização dos personagens, as relações que mantém entre si e o desenrolar da história não têm mais o apoio e o suporte do código lingüístico. É a alternância de estados de tensão e relaxamento dos corpos, as diferenças imprimidas na qualidade de movimento, o deslocamento espacial, o seu ritmo e fluência, que serão decodificados pelos espectadores como relações entre personagens, atitudes e desejos. Não estamos aqui no campo da pantomima, onde há a intenção de reproduzir ou figurar ações cotidianas. Se ocorre a mimeses, ela não se põe como uma tradução literal de atos ou emoções, mas como uma interpretação ou transfiguração deles. Se na tradução para a cena efetuada por Rua das Flores há uma diluição do aspecto referencial, acarretando uma perda quanto a percepção da história contada em "Réquiem por um fugitivo", uma certa imprecisão nos componentes factuais da narrativa, esta abstração é acompanhada por uma ampliação dos aspectos simbólicos.

Analisando o espetáculo podemos destacar algumas cenas<sup>1</sup> que nos permitem identificar essa forma de construção, onde a percepção e a concretização da idéia de

---

<sup>1</sup> Dividimos o espetáculo em cenas para facilitar a nossa análise. A sua mudança é determinada por alguma alteração ou transformação cênica relevante, seja ela realizada pela iluminação, pela entrada ou saída de uma das bailarinas, pela movimentação, pela música ou por vários desses elementos atuando

personagem e o estabelecimento do universo ficcional se concentram no corpo físico do ator, na materialidade de seus gestos e movimentos.

O espetáculo se inicia com uma luz a pino sobre um guarda-roupa, que é o elemento central da cenografia. O resto do palco está nu, imprimindo à encenação uma maior abstração e permitindo a livre movimentação das intérpretes. Sobre o guarda-roupa, situado no fundo do palco, quase ao centro, estão as atrizes/bailarinas, Ana Virgínia Guimarães, que representa a mãe e o anjo, e Gabriela Christófaró, que representa o filho. Ao se abrirem as cortinas, a luz, fraca, ilumina apenas as bailarinas, não incidindo no guarda-roupa, que permanece na penumbra. Entra uma luz lateral, e vemos que Ana Virgínia está de pé sobre o guarda-roupa, com uma longa túnica branca e algo como um turbante também branco cobrindo-lhe a cabeça; o figurino remete-nos ao anjo, embora nesse momento não seja possível essa identificação. É importante destacar aqui o papel dos figurinos nesse trabalho de semantização, permitindo ao espectador diferenciar os papéis assumidos pelos *performers* em cena. Isso é válido especialmente no caso dos personagens da mãe e do anjo, ambos vividos pela mesma pessoa. Já Gabriela está agachada ao seu lado, nua, os cabelos cortados bem curtos.

A segunda cena da peça é acompanhada por uma mudança de luz e do plano de movimentação – do plano alto, no teto do guarda-roupa, para o médio-baixo. Saindo do guarda-roupa, a bailarina, Ana Virgínia, que já trocou de roupa, sustenta nos ombros a outra que vinha descendo, carrega-a por um breve momento e a solta no chão, cobrindo-a em seguida com o vestido. De dentro do vestido, a mãe tira uma calça curta, e a deixa cair sobre o filho; repete a mesma ação com uma camiseta e uma blusa de manga comprida, que traz enroladas no pescoço. Sempre se arrastando pelo chão, a outra bailarina vai se vestindo. A movimentação lembra um pouco um parto, a calça sendo retirada do meio do vestido como um cordão umbilical. Durante toda essa cena não há troca de olhares entre elas: a mãe parece evitar olhar para o filho, o que torna seus gestos ao longo do espetáculo estranhos – como no fim dessa seqüência, quando ela ajuda o filho a levantar-se empurrando-o com o próprio corpo, sem dirigir-lhe o olhar.

No início da terceira cena as duas atrizes ficam de pé uma ao lado da outra, de frente para a platéia. O filho então se joga sobre a mãe, pendurando-se no seu pescoço.

---

conjuntamente, que é o que costuma ocorrer, como veremos. A concomitância dessas mudanças aponta para a tendência a uma vetorização que liga os sistemas sígnicos em uma rede polissêmica. Encontramos dez grandes movimentos ao longo da encenação, os quais não constituem uma divisão rígida e absoluta, e poderiam ser outros, dependendo dos critérios do observador.

A mãe parece ignorá-lo: não o segura, e após desvencilhar-se dele, sem tocá-lo, procura se afastar. O filho novamente se atira no pescoço da mãe. Tem início uma série de quedas e movimentos simétricos, giros e voltas. Mais uma vez o filho se joga no pescoço dela. A mãe carrega o filho no colo e, em seguida, solta-o no chão. Ele procura seu colo, e mesmo o seu seio. Ela se levanta, passa por ele e parece ter a intenção de sair, quando este a segura pela barra do vestido. Nesse momento a mãe olha para o filho, um olhar longo, que dura cerca de dez segundos. É a única vez em todo o espetáculo que essas personagens trocam um olhar. Concomitantemente entra uma contra-luz âmbar e, logo em seguida, uma música tocada por um piano, a qual retornará outras vezes, tornando-se uma espécie de música-tema. Com o peso do corpo, formando um arco, a mãe tenta se libertar, sem sucesso (é quando entra a música). Repete o movimento duas vezes, depois puxa suavemente o vestido, e então o filho a solta. Ela sai do palco, pelo fundo à esquerda do guarda-roupa (início da quarta cena), saída que é acompanhada de uma mudança de luz – entra uma geral de frente, iluminando efetivamente a porta do guarda-roupa, que até então permaneceu na penumbra. A música-tema do piano retorna, e o filho inicia uma seqüência de quedas e giros, abandonando seu corpo à ação da gravidade.

A mãe retorna, desta vez pela direita do guarda-roupa, ao mesmo tempo que sai a contra-luz âmbar e entra uma luz branco-azulada (vindo de uma diagonal alta, quase a pino), delimitando duas áreas: uma à esquerda, onde estão o filho e uma pilha de sapatos (trazida anteriormente pela mãe), e outra à direita, onde está a mãe. Ela executa uma pequena seqüência coreográfica (de acocorar, sentar, arrastar-se e levantar) mesclada de gestos cotidianos de pegar e examinar as bolsas e seu conteúdo: esta seqüência, como a maior parte da encenação, não se baseia em passos que exijam uma técnica apurada das bailarinas. Mais que o virtuosismo, é a expressividade dos movimentos o que conta, já que vários deles, que reproduzem gestos e ações cotidianas (uma das características da dança-teatro), pouco lembram uma dança mais tradicional.

A sétima cena começa com a saída do anjo de dentro do guarda-roupa, fechando-lhe as portas. Há uma mudança de luz, alterando a coloração do palco, que passa do amarelo para um branco intenso, com um contra azul bem forte: a cena ganha um tom onírico, que a música complementa. Fica patente aqui a multiplicidade de funções da iluminação, de não apenas tornar visível o palco, os atores e suas ações, mas de alterar a aparência das coisas (por exemplo através do uso de cores, como nesse caso), atuar sobre o estado de espírito da platéia, fazer pausas e transições entre uma

cena e outra. Em seguida o anjo examina as caixas, derrama o conteúdo de uma delas (as flores) sobre o filho, que está deitado como se estivesse dormindo; segura-o pelos tornozelos e o arrasta pelo palco, levantando-o. Segue-se uma seqüência de jogos de repetição e sincronismos de movimentos, como se estivessem brincando, o filho imitando e seguindo o anjo. Este carrega aquele, eles sobem e descem do guarda-roupa, vão para trás dele e saem de dentro, carregando vestidos. Esta seqüência é toda de movimentos rápidos, ao contrário do que predominara até aqui no espetáculo. Por fim o anjo carrega o filho e o deposita no chão, no mesmo local onde terminara a cena anterior. Volta para o guarda-roupa, entra nele e fecha as portas, ação que é acompanhada por outra mudança de luz, retornando a tonalidade amarela anterior, e pela saída da música.

O filho, só, acorda e retoma a arrumação das caixas (oitava cena). Em silêncio, presente em vários momentos da encenação, começa a esvaziá-las, formando uma pilha de flores no chão. A mãe retorna: apóia-se no guarda-roupa, seu andar é um pouco trôpego, como se estivesse bêbada ou doente. Olha para dentro do guarda-roupa, abre suas portas, esparrama os pares de sapato que estavam lá dentro pelo chão. Recolhe as roupas (vestidos), fecha o guarda-roupa, dá alguns passos e deixa os vestidos caírem. Há uma luz branco-azulada intensa sobre ela. Pisa sobre os vestidos e, de dentro da bolsa que carregava, tira um punhado de penas, que ergue em uma das mãos para em seguida começar a soltá-las lentamente. Enquanto isso o filho arruma a pilha de flores: com o seu corpo vai ajeitando-as até formar uma espécie de corredor, que se inicia na frente do palco e termina na porta do guarda-roupa, dividindo o palco em dois. A mãe então cai: o filho se aproxima, debruça-se sobre ela, ergue-lhe o tronco, e vira-lhe o rosto para a platéia. Deita-a novamente e depois a arrasta pelos tornozelos para fora do palco, saindo por trás do guarda-roupa. Volta, vai até onde estava a mãe, pega um sapato, depois uma pena, que solta em seguida, e se dirige para as caixas, agora vazias. Coloca o sapato cuidadosamente em uma delas, deposita-a no chão e olha para o guarda-roupa. Vai até o início do corredor de flores, que recebe uma luz branco-azulada intensa, saindo as demais luzes.

Temos então algumas seqüências de movimentos e ações que são carregadas de significados expressivos e pontuam as relações entre os personagens. Destacamos, na segunda cena, a forma com que a mãe entrega as roupas ao filho, lembrando um parto; na terceira, a série de quedas, o atirar-se ao pescoço da mãe e o olhar trocado entre eles;

os movimentos rápidos e coreografados da sétima cena, que introduzem uma outra dinâmica ao espetáculo; os movimentos cotidianos da quarta e da oitava cena. Libertos da pré-determinação do texto, os movimentos ampliam a sua possibilidade de interpretação por parte do público, possibilitando uma gama maior de significados possíveis. A concretização de certas imagens textuais, se por um lado pode ser restrigente em relação às possibilidades de interpretação que o texto ou a palavra mantém, dada a concretude que assumem, por outro trazem uma ambigüidade ou uma liberdade de interpretação maior. Tomemos, por exemplo, a figura do anjo, que nem sempre era percebido pela platéia como tal. Ao ser perguntado se as pessoas que assistiam o espetáculo percebiam que o personagem interpretado por Ana Virgínia tratava-se de um anjo (o programa da peça mencionava os personagens: um menino, sua mãe e "um anjo que habita o guarda-roupa"), Tarcísio Ramos Homem, o diretor da montagem dizia que:

às vezes as pessoas enxergam o que elas querem enxergar, outras estão enxergando realmente o que está sendo mostrado, e acaba ali. É lógico que as pessoas tinham várias leituras do espetáculo, e, para mim, não me importava muito se eles entendiam se era mãe, se era filho, se era uma outra mulher, se é a mãe que morre e volta. O que era interessante para mim é que eles entendessem que tinha um universo do silêncio, onde as coisas aconteciam, de uma relação não relação, que estava presente, esse mistério dentro do guarda-roupa, essa fuga final, a sensação de abandono, e essa coisa da espera, esse movimento da espera, de que ele um dia vai voltar, de uma pessoa que lida com a morte de uma forma fria” (in SILVA, 2005:228)

Percebe-se que a diminuição ou diluição do aspecto referencial, da determinação a que o texto conduz, longe de ser um problema ou defeito, torna-se uma característica e uma qualidade da encenação. No caso da relação entre mãe e filho, colocada pelo texto como de uma distância e de uma ausência, no espetáculo as ações não ilustram a distância, elas concretizam a situação em si. Se o texto do conto fala da falta de comunicação entre mãe e filho, a ausência de palavras e de contato visual entre eles é, em sentido estrito, a não-comunicação existente entre os personagens. Não se olhando, não se falando, não há troca entre elas: o que impera é o isolamento, uma solidão que ganha força na maneira como o contato físico é estabelecido entre a mãe e o filho, sem propor a integração e o acolhimento. Quando o filho se atira e se pendura no pescoço da

mãe, é como se pedisse afeto e proteção, gesto que a mãe ignora e mesmo procura evitar, afastando-se do filho quando ele se aproxima.

A dança-teatro nunca foi um "gênero" que se caracterizasse por regras estabelecidas fechadas, como o uso ou o não-uso da palavra, a necessidade de contar histórias ou a utilização de roteiros prévios. A dança moderna abriu a possibilidade de exploração dos sentimentos, criando coreografias de forte conteúdo emocional, às quais as experiências teatrais e performáticas da década de sessenta, visando quebrar as barreiras entre palco e platéia, ator e espectador, unindo arte e vida cotidiana, somaram a utilização de trajés e movimentos do dia-a-dia, como caminhar e conversar, opondo-se a uma representação mais formalizada e "quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança" (FERNANDES, 2000:20). Certa confusão experimentada pela platéia ao assistir um espetáculo de dança-teatro, ao tentar definir "quando é dança, quando não é", decorre dessa mescla de linguagens, de um estabelecer-se em uma fronteira. Na análise que faz dos espetáculos de Pina Bausch, Ciane Fernandes destaca o fato de a dança diferir tanto da expressão espontânea de sentimentos quanto da linguagem verbal (de uma interpretação naturalista ou lingüística do movimento), buscando uma teoria que incluísse "a maior das contradições da dança – sua fisicalidade real como um sistema de signos abstratos – sem impor uma unidade artificial e uma verdade final" (idem, p. 28). A dança-teatro trabalha sistematicamente a partir da relação e da oposição entre expressão espontânea, que tem por base um corpo natural, cujo desenho e deslocamento no espaço seriam o extravasamento de sentimentos, desejos ou vontades; e os movimentos técnicos da dança, cujas bases são a destreza, o conhecimento e o treinamento, bem como sua resultante, a abstração.

Em Rua das Flores, é nítida a mescla de movimentos técnicos, decorrentes de um longo aprendizado corporal, com outros puramente expressivos e gestos cotidianos. Esse tipo de gesto, como abrir e fechar a porta do guarda-roupa, não é executado de uma forma virtuosística, dilatada ou com uma energia extracotidiana. A bailarina que interpreta o filho não imprime uma qualidade diferenciada ao caminhar ou esvaziar as caixas, e gestos como arrastar a mãe para fora do palco ou pegar o sapato que ela deixara são realizados sem uma preocupação de "coreografar" o movimento, que é executado como na vida diária. Ao contrário disso, por exemplo, o andar da mãe é realizado com alteração no peso e na fluência normais, possui algo de trôpego e

entrecortado, conferindo-lhe uma impressão de doentio ou exausto. Não há uma distinção clara entre seqüências "dançadas" e seqüências cuja realização dispensa um treinamento em alguma técnica de dança.

Do confronto entre elementos abstratos e cotidianos nasce grande parte da dramaticidade de Rua das Flores. Já destacamos o momento do sonho, no qual predominam os movimento mais técnicos e abstratos do espetáculo. Em seu restante os gestos cotidianos ganham destaque, e, quando não prevalecem sobre aqueles, constituem-se em parte significativa da ação das bailarinas. Assim, a mãe arrasta caixas, abre e fecha o guarda-roupa, vasculha-o, pega a bolsa, retira coisas de dentro dela, carrega os vestidos, etc.; o filho veste suas roupas, arrasta caixas, esvazia-as, tira o casaco, abre e fecha o guarda-roupa, pega o sapato, etc. Esse tipo de gestos e movimentos, por sua proximidade com aqueles executados cotidianamente, é percebido como um reflexo do estado emocional dos seus executores, expressão de desejo e vontade. A platéia costuma buscar o "porquê" dessas ações, relacionando-as com a fábula ou a situação exposta em cena. Já os movimentos abstratos são percebidos por sua plástica, ou por uma difusa qualidade emocional que os fatores e qualidades dinâmicas lhes imprimem. A movimentação do filho não se apóia em fatores como a amplitude dos gestos e o fluxo contínuo – a exceção é o momento do sonho, no qual ele segue o anjo, que tem por base a leveza e a fluidez, mesmo quando trabalha com movimentos de queda e sustentação. Na cena que antecede o final, na qual o filho abre o guarda-roupa e o observa, há uma mudança no padrão corporal do anjo, com mais peso e menos fluidez, causando a impressão de um incômodo, um certo acumamento em alguns instantes. Já a mãe possui um ritmo entrecortado, os gestos indefinidos e curtos, um peso e uma lentidão maiores. Se não se pode estabelecer uma correlação exata entre, por exemplo, uma forma de caminhar de uma personagem e um sentimento, em linhas gerais percebe-se um vínculo entre determinadas formas (poses ou estados) e sentimentos: a um andar pesado e vacilante, com a cabeça baixa e os baixos caídos ao longo do corpo, raramente alguém associaria um estado de júbilo, assim como um andar rápido e leve, quase uma corrida, com a cabeça erguida e os braços abertos, não seria relacionado ao sentimento de tristeza ou pêsames. A figura da mãe, com a movimentação e os gestos que a bailarina e o diretor estabeleceram, foge ao padrão imagético de alguém feliz, e dificilmente seria relacionada a alguém nesse estado de espírito.

O linguista Roman Jakobson lembra que a estrutura de uma linguagem depende da sua função predominante (JAKOBSON, 1985:123). Embora ele esteja se referindo especificamente à estrutura da linguagem verbal, podemos traçar um paralelo com a linguagem corporal, verificando como as várias funções linguísticas são encontradas nesta. Vimos como os gestos e posturas corporais são normalmente identificados com as emoções e os estados de espírito das pessoas (personagens), sendo uma expressão dos seus conteúdos psicológicos. Nesse caso, predomina a função emotiva, "expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando" (JAKOBSON, 1985:123-4). A função referencial está presente em alguns gestos e expressões – especialmente faciais –, mas, enquanto linguagem, articula-se especialmente em torno da mímica, entendida aí como aquela pantomima que pretende contar uma história só com o uso dos gestos, sem recorrer às palavras. No caso de Rua das Flores, percebemos não a ausência, mas a diminuição do aspecto referencial, visto que a gestualidade empregada na encenação não tem por finalidade contar a história, sendo antes uma forma de apresentar as relações existentes entre as personagens e transformando algumas características psicológicas em traços físicos. No caso da função poética, tratando-se de um fator que se volta para a mensagem como tal, aproxima-se da dança em si, no qual o corpo e o gesto ganham sua significação através do puro movimento e da forma. A abstração da dança transforma-a em signo de uma outra espécie, destinado a ser visto e apreendido como tal, relacionando-o em primeiro lugar com a sua própria existência como significante, colocando em relevo sua "opacidade".

Está claro que aqui falamos em predominância de uma função, e que várias delas podem conviver num mesmo gesto, expressão, postura ou movimento. Em relação às outras funções identificadas por Jakobson, podemos perceber gestos que se aproximam da função conativa (gestos de comando e chamamento, por exemplo), e da função fática (gestos e expressões de saudação, de concordância e de interrogação). A metalinguagem também estaria próxima da dança, com o movimento discorrendo sobre o próprio ato de mover-se, o gesto comentando sobre a gestualidade, ou indagando a propósito de sua eficácia como ato de comunicação.

Temos assim, em Rua das Flores, uma narrativa construída em torno de gamas menos unívocas de significação, estabelecendo-se relações entre personagens que são traçadas de uma forma mais genérica, embora não menos profunda. Ao contrário, observa-se que cada cena, abandonando o sentido da referência que predomina na prosa, abre caminho para o campo simbólico da encenação.

Finalmente, observamos nessa encenação como o corpo do bailarino se incumbe de demonstrar as características das personagens, através das qualidades de esforço imprimidas, e do papel dos fatores que conduzem o movimento – o peso, a fluência, o espaço (deslocamento) e o tempo (ritmo). As alterações nessas dinâmicas acarretam mudanças na atmosfera da cena e nas atitudes das personagens, mesmo sem o estabelecimento de um sentido unívoco de correspondência entre um e outro. A linguagem corporal não existe aí, como ocorre ordinariamente no teatro, para completar o significado das palavras ou contradizê-las. Se o apoio na corporeidade e no movimento torna a fábula mais imprecisa, fazendo com que a história se dilua em função de uma pluralidade de sentidos, isso de fato é o que se espera diante da linguagem escolhida. Como observa Jakobson, "a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua" (JAKOBSON, 1985:150). No caso da dança, há um predomínio claro da função poética sobre a referencial; isto lhe confere uma ambigüidade que acarreta um adensamento da malha de significados.

#### BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. 'O Corpo no Teatro'. In *Revista Aletria*, nº7, p. 279-85. Belo Horizonte: CEL – FALE/UFMG, 2000.
- SILVA, Daniel Furtado Simões. *Do texto à Cena: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de mestrado, UFMG, 2005.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.