



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

A DRAMATURGIA DO CORPO DO NÚCLEO DE DANÇA-DOR

Gessé Rosa Júnior

IPATINGA/MG

2014

Gessé Rosa Júnior

A DRAMATURGIA DO CORPO DO NÚCLEO DE DANÇA-DOR

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em Teatro, do Departamento de
Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientador (a): Prof. (a) Doutora MÔNICA
VIANNA DE MELLO

IPATINGA/MG

2014

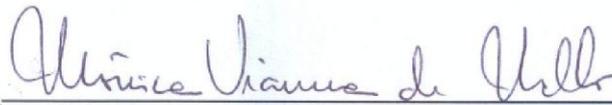
GESSÉ ROSA JUNIOR

CESSÉ ROSA JÚNIOR

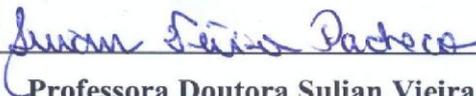
A DRAMATURGIA DO CORPO DO NÚCLEO DE DANÇA-DOR

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB - Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas- CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a NS sob a orientação do (a) professor (a) Doutora Mônica Vianna de Mello.

Ipatinga-MG, 22 de novembro de 2014.



Professora Doutora Mônica Vianna de Mello



Professora Doutora Sulian Vieira Pacheco



Professora Angélica Beatriz Souza e Silva

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe Rosinere Domingos, meu pai Gessé Rosa (em memória) e a minha irmã Gisele Domingos, que desde o início tem me apoiado e me dado o respaldo necessário para que eu pudesse prosseguir com meus estudos. Quero agradecer ao Núcleo de Dança-Dor (André Neves, Bruna Soares, Deiverson Tófano, Douglas Evangelista e Ivanilda Calixto) ao Franklim Drumond pelos socorros. E também a minha Orientadora Mônica Vianna de Mello, pela competência, profissionalismo, dedicação e principalmente por tanta paciência, carinho e maestria com que conduziu este trabalho.

RESUMO

Esta monografia tem o propósito de discutir a dramaturgia do corpo enquanto perspectiva de trabalhos realizados pelo Núcleo de Dança-Dor que utiliza-se da linguagem da dança-teatro e os caminhos metodológicos que usados pelo diretor/professor para se realizar a construção de uma obra cênica. Sendo ainda possível notar que dentro do processo de criação do grupo, existe também um processo de aprendizagem, de construção de conhecimento que acontece nas montagens. Para tanto, este trabalho teve para a sua fundamentação teórica, contribuições de diversos autores conceituados referente a esta pesquisa como: Ciane Fernandes, Eugenio Barba, Patrice Pavis, Sônia Azevedo, Lenora Lobo, Helena Katz e Christine Greiner entre outros.

Palavras-chave: dramaturgia, dramaturgia do corpo, dança-teatro, aprendizagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPITULO 1	09
1.1 - Dramaturgia	09
1.2 – Dramaturgia do Corpo	11
1.3 – Dança-Teatro	13
1.4 – Processo de Criação ou Criativo	17
1.5 – Intérprete-Criador	21
CAPITULO 2	25
2.1 – O Núcleo	25
2.2 – Processo de criação e dramaturgico	27
2.3 – Os intérpretes-criadores	31
CONCLUSÃO	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	38
ANEXO I	40
ANEXO II	41

INTRODUÇÃO

O projeto aqui apresentado tem como título: *A Dramaturgia do Corpo no Núcleo de Dança-Dor* e tem por objetivo trazer reflexão teórico-prática sobre a dramaturgia do corpo criada para a dança-teatro, desenvolvida pelo Núcleo de Dança-Dor da cidade de Ipatinga, Minas Gerais. O grupo trabalha exatamente com estas duas questões: dramaturgia do corpo e dança-teatro.

Para tanto, o referente trabalho foi organizado em dois capítulos bem distintos, para descrever os pontos fundamentais no trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Dança-Dor. O capítulo um está dividido em tópicos que se iniciam com a localização histórica do termo dramaturgia para inserir a fala referente a dramaturgia do corpo, que prescinde do corpo como um elemento fundamental para a composição cênica.

Em seguida há o tópico Dança-Teatro que, problematiza o tema com algumas questões como: seria uma dança teatralizada ou o teatro dançado? Dança com elementos do teatro ou o teatro com elementos da dança? Nesta parte, pretende-se apontar alguns fundamentos históricos e práticos e a origem semântica do termo que surge na Alemanha e reverbera no Brasil e tem como principal expoente a coreógrafa alemã Pina Bausch.

O quarto tópico trata do processo criativo. Em que se busca compreender as diversas formas de criação dentro de um processo artístico. Neste tópico se problematiza a liberdade nos processos de criação, investigando se os intérpretes podem colaborar de forma ativa e participativa na composição. Isto introduz o último tópico que trata exatamente do intérprete-criador. Figura que deixa de ser apenas um executor de algo pré-estabelecido para se tornar compositor na criação.

No capítulo dois, há uma apresentação referente ao Núcleo de Dança-Dor. Onde veremos a história do surgimento do grupo, seu idealizador e os espaços de encontros do grupo e o tempo dedicado pelos integrantes ao aprimoramento.

Pretende-se visualizar como acontece o processo de criação do Núcleo. Para isso, são apontados alguns caminhos a partir da experiência do último espetáculo que encontra-se em processo, *O Obsessivo é um Tântalo*, e como se dá a participação dos intérpretes neste processo.

Quanto ao horizonte teórico, foram utilizados diversos autores que apontam questões referentes ao assunto tratado nesta pesquisa, para poder assim, realizar um encontro entre os dois capítulos. Com isso, temos uma base teórica fundamentada

para avaliar o que é realizado dentro do Núcleo de Dança-Dor. A leitura de autores como Sônia Azevedo, Pina Bausch, Laise Bezerra, Ciane Fernandes, os autores do Dicionário do Teatro Brasileiro Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves Lima e demais autores, igualmente, relevantes como Rudolf von Laban, Fayga Ostrower e Patrice Pavis com o seu dicionário de teatro, além de outros autores que juntos dialogam sobre o tema abordado.

Em anexo a esta pesquisa, há um questionário realizado com os intérpretes-criadores do Núcleo que serviu como base para alguns apontamentos, além do endereço eletrônico do Grupo, onde é possível acessar alguns vídeos, fotos, material de imprensa e o histórico referente ao grupo.

Neste trabalho há uma reflexão de como é o trabalho que o Núcleo desenvolve desde sua fundação até o momento, qual a pedagogia e metodologia utilizadas na construção da dramaturgia do corpo, através da linguagem da dança-teatro. Assim, não há um juízo de valor ou sobre a qualidade do trabalho, mas uma tentativa de localizar a forma de trabalho deste grupo.

CAPITULO I

1.1 – Dramaturgia

As reflexões de que resultam esta pesquisa propõem analisar alguns caminhos através dos quais o diretor e os interpretes-criadores elaboram dramaturgicamente, as criações do *Núcleo de Dança-Dor*. Utilizamos como exemplo prático o último espetáculo, *Obsessivo é um Tântalo*, que segue uma linha dramática, na qual o corpo é o principal meio de comunicação com a plateia e que dentro do Núcleo chamamos de dramaturgia do corpo. Para isso, é preciso localizar os conceitos envolvidos, iniciando pelo termo dramaturgia.

Segundo Patrice Pavis (2007, p. 113) “dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador, até o ator, foi levada a fazer.” As contingências que “levado a fazer” representa, podem resultar de diversos fatores, dentro de um processo de criação de grupo.

Para Eugenio Barba (1995) a dramaturgia não se baseia, apenas, em um determinado texto escrito, que é assimilado e representado, mas:

A palavra ‘texto’, antes de referir a texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é *drama-ergon*, o ‘trabalho das ações’ na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. (BARBA, 1995 p. 68)

Então, os termos usados por Barba: “trabalho das ações” e “tecendo juntos” se completam para o desenvolvimento da dramaturgia e sintetizam um processo colaborativo entre todos os ‘fazedores’ envolvidos em um trabalho artístico. Este entendimento da dramaturgia condiz com a pesquisa da portuguesa Susana da Silva Cecílio (2009), que em sua dissertação de mestrado, reflete sobre Brecht (1898-1956), como alguém que iniciou um novo formato lógico para a criação dramática.

Todas essas referências abrem um leque imenso de possibilidades de escritura cênica, como também de uso de uma multiplicidade de materiais, dando a estes elementos uma ressignificação na arte teatral. Para Cecílio:

Brecht usou técnicas de teatro documental, fez adaptações de clássicos, usou técnicas de montagem e colagem, no fundo, revolucionou a concepção do fazer teatral, modificando a forma de lidar tanto com o texto dramático, como com o texto literário e os vários textos cênicos, sendo fiel à sua matriz

criadora: o teatro enquanto provocador de mudanças sociais. (CECÍLIO, 2009 p.19)

Podemos ver com isso, que Brecht utilizou diversas técnicas para o seu fazer teatral, e que pode inovar sua forma de criação, usando diversos caminhos, adaptando textos e, mesmo assim, manteve a essência provocadora do teatro, nutrindo suas questões sociais.

Cecílio (2009) argumenta ainda sobre a função do dramaturgo, que é definido por ela como especialista na escrita de um determinado texto, sendo ele escrito para companhias que trabalham num formato de “teatro de texto” (p.16). No entanto, ela inclui o dramaturgista, figura que traz uma abordagem mais dilatada, dentro de um processo vivido em um grupo de teatro e que este torna-se cúmplice daqueles envolvidos na montagem da peça teatral.

Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* não traz nenhuma informação que dramaturgia é uma atividade do dramaturgo (Pavis, 2007, p.113). Para ele o dramaturgo é o responsável pela organização de todos os materiais criativos (gestos, trajetos, ligações, diálogos) que vão surgindo no processo de criação e faz a composição dramaturgical, além disso, atua como guia para o desenvolvimento cênico dos atores/bailarinos em cena. Segundo Pavis, o trabalho de dramaturgia: “[...] consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido”. (PAVIS, 2007, p. 113)

1.2 - Dramaturgia do Corpo

Agora pensando no corpo como elemento para a composição de uma dramaturgia e os níveis semânticos que se pode ter para a composição de uma obra cênica. Rudolf von Laban (1978), em seu livro *Domínio do Movimento*, nos diz que “o corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo” (p.67). Entende-se que o corpo comunica e se expressa através de cada “seção” e que reverbera em seu todo, através dos movimentos que são realizados. Neste sentido, o próprio corpo é capaz de realizar ritmo, harmonia e significado com suas partes (pés, mãos, pernas), como a parte de um todo. Longe de ser uma constatação simples, isso dá base à ideia de uma escrita artística calcada no

corpo e não em um texto literário. Não quer dizer que compreende-se o corpo como objeto à deriva, mas como portador de potencial significativo, que pela combinação de suas seções, e pela combinação de séries de movimento pode comunicar.

Entretanto, Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro nos relata que:

O corpo não passa de um relé e de um suporte da criação teatral, que se situa em outro lugar: no texto ou na ficção representada. O corpo fica, então, totalmente avassalado a um sentido psicológico, intelectual ou moral; ele se apaga diante da verdade dramática, representando apenas o papel de mediador na cerimônia teatral. A gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e apenas reitera a palavra. (PAVIS, 2007, p. 75)

A partir desta afirmação podemos questionar se o corpo é um suporte da criação. Laban descreve o corpo como instrumento, então ele, o corpo, não pode ser apenas suporte e mediador, que reitera as palavras do texto, mas um instrumento do qual o ator/dançarino se utiliza para expressar. Claro que os gestos podem vir como um complemento da ação da fala.

Conforme Helena Katz e Christine Greiner:

O Corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não o lugar onde as informações são apenas abrigadas. (2005, p.131)

A individualidade que compõe o corpo recebe informações a todo instante e, em determinado momento, lança materiais/expressões que foram cruzados por outros dados que se possui previamente. Ao refletir sobre o material que passa pelo corpo e que se reorganiza gerando informação, percebe-se que o treinamento e a qualificação no desenvolvimento artístico gera clareza e consciência do material corpóreo. Consoante o que afirma Azevedo:

O trabalho corporal, assim desenvolvido, trata de conscientizar o ator de seu instrumento de trabalho, a partir da auto-observação num grande número de ações, a fim de possibilitar autocontrole: vontade influenciando no tônus muscular, alterações musculares como consequência de elementos inteiramente aplicados em cada ação ou posição particular. (AZEVEDO, 2002, p. 10)

Podemos notar que é de muita importância o treinamento e que o corpo não pode estar inconsciente na construção de uma dramaturgia. O intérprete precisa ser consciente de suas ações, para com isso, ter o controle sobre seu instrumento de trabalho, enriquecendo assim todas as seções que Laban descreve como sendo cada

parte que compõe o corpo físico. Teremos assim um corpo treinado e apto para as possibilidades de criação.

Tendo sido o instrumento (corpo) enriquecido de treinos e adquirido técnicas, o ator-bailarino ou bailarino-ator terá ferramentas que possibilitem elementos para a composição de uma dramaturgia, composta pelas informações e imagens geradas com o corpo.

A pesquisadora Maria Fonseca Falkembach defende em sua dissertação de mestrado que:

O ator-dançarino tem autonomia para, através da sua produção corporal, criar o espetáculo. O ponto de partida para sua criação nem sempre são textos teatrais, mas também canções, imagens, pinturas, fabulas, um jogo teatral, suas dificuldades, etc. É nos estudos desenvolvidos sobre o ator no âmbito da antropologia teatral que está mais presente a denominação dramaturgia do corpo. (FALKEMBACH, 2005, p.27.)

Assim, a dramaturgia do corpo é um processo de escritura cênica baseada no corpo, que se realiza a partir de referências diversas, como uma música, uma gravura ou qualquer outro elemento que possa vir a servir à escritura da dramaturgia composta pelo corpo, com isso, nem sempre a composição desta dramaturgia será realizada com base em um texto teatral

Lenora Lobo (2007) nos fala também que, esse ator-bailarino, além dos seus treinos diários permeados pelas técnicas específicas, tanto do teatro como da dança, precisa exercitar também a prática da criação, tomar consciência de seus movimentos e de suas ações, para com isso, saber comunicar ideias possíveis aos espectadores.

No processo de criação acompanhado por um dramaturgista, o ator-bailarino tem a oportunidade de contribuir com a escrita dramática, por meio dos movimentos conscientes, possíveis a partir do treino e de ensaios/experimentações relativas à montagem da peça cênica.

Pina Bausch, foi uma coreógrafa alemã que em suas peças desenvolveu, junto com seus atores bailarinos, a dramaturgia do corpo, seguindo caminhos inovadores por uma dramaturgia que vai sendo escrita com movimentos.

Pina Bausch cria novas formas-conteúdos. Através de uma nova sintaxe para o teatro e a dança, ela inventa uma singular modalidade de dramaturgia, uma dramaturgia escrita e inscrita nos movimentos dos atores-bailarinos, também co-autores, uma dramaturgia corporal, que rompe os limites tradicionais entre o teatro e a dança, e aponta Pina Bausch como uma das artistas mais inovadoras para o teatro e para a dança no século XXI." (CAUDEIRA, 2009, p. 37)

Bausch conseguia trazer em suas obras uma dramaturgia do corpo muito coerente ao que está sendo proposto. Tinha uma metodologia muito peculiar para o desenvolvimento de suas peças. Ela buscava materiais em seus próprios bailarinos, elementos que podiam vir até mesmo de questões mais íntimas. Esta é uma forma que a coreógrafa alemã desenvolveu para a criação de sua obra e cada provocação surgia a partir dos temas selecionados.

Durante o processo de criação, os bailarinos de Pina Bausch evocam histórias e recordações longínquas, tocam propositalmente naquilo que os amedronta, lembrando sua própria infância, suas fantasias, suas culpas, suas antigas feridas. Esse material de trabalho, assim colhido em improvisações com temas muito definidos, é então organizado em sequências obsessivas de gestos insólitos; montando, remontando, cortado, enquadrando cena a cena, num procedimento quase cinematográfico. (AZEVEDO 2002, p. 85).

Por conseguinte, a dramaturgia de Bausch se baseia na confecção cena por cena, como a composição de um roteiro, quase um storyboard, ou seja, a técnica que se utiliza para ter uma visualização de um filme. Então, a partir de sua pesquisa temos uma dramaturgia criada com o corpo, uma dramaturgia do corpo.

1.3 - Dança-Teatro

A dança teatralizada ou o teatro dançado? Dança com elementos do teatro ou o teatro com elementos da dança? São inúmeras perguntas e questionamentos feitos pela nomenclatura dança-teatro. Segundo Marques (2001), a discussão referente a dança-teatro é um tema que se faz muito presente dentro dos diálogos da arte contemporânea, em que há uma integração a respeito da relação homem-homem e homem-mundo, no sentido do contato do homem com as suas relações pessoais e de sua natureza e do homem em contato com o mundo, que é capaz de poder situar-se ou saber-se no mundo.

Segundo Pavis (2007), a dança-teatro é uma expressão que vem de uma tradução do alemão *Tanztheater*, que é muito conhecido através das obras de Pina Bausch, mas que se originou no *ForlkwangTanz-Studio*, desenvolvido por Kurt Jooss, no qual o mesmo foi professor de Bausch, sendo que Jooss, foi aluno de Laban e que os mesmos compõem a dança expressionista alemã.

O termo começa a ser usado por Laban como dança-teatro, embora o *Dicionário do Teatro Brasileiro* afirme que, nos anos 1920 e 1930 havia o uso na Alemanha dos termos dança-teatro e teatro-dança.

Rudolf von Laban chamava de dança-teatro as experiências que buscavam uma corporeidade inédita, capaz de representar as transformações da vida moderna. Para tanto, testava diferentes conexões entre dança, palavra (sobretudo poemas) e ações cotidianas [...] A pesquisa acerca de uma “corporeidade” viva será continuada por Kurt Jooss, que relacionará princípios labanianos à sistematização de movimento proposta pelo balé clássico, aliando ainda a uma investigação de novas possibilidades de exploração da ação dramática em grupo. (GUINBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 117)

Contextualizando mais a história da dança-teatro, segundo a autora do livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*, Ciane Fernandes (2007), a história que compõe a dança-teatro alemã é traçada pelos trabalhos de Rudolf von Laban e com seus alunos Mary Wigman e Kurt Jooss. O termo dança-teatro foi usado por Laban (1870-1958), para descrever a dança como forma de arte que poderia se acoplar a outras manifestações de arte. Desenvolvendo um sistema de movimento surgido a partir das improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança – Tom – Palavra), fazendo com que os seus discípulos usassem para criar: a voz, poemas pequenos ou até mesmo dançar em silêncio. Com isso, a peça de dança então era criada incorporando os movimentos do cotidiano, podendo ser eles abstratos ou puros, seguindo um formato de narrativa abstrata ou cômica.

Assim, a dança-teatro não é uma linguagem nova. Foi desenvolvida por Laban e teve continuidade com seu aluno Jooss que, com o aprendizado junto ao seu mestre, continuou a pesquisa criando intertextualidade com outras técnicas ligadas ao fazer artístico.

A pesquisadora Pereira (2010), diz que Jooss funda a sua escola intitulada Folkwang, cuja filosofia de trabalho era formar bailarinos que não tivessem apenas a técnica, mas que pudessem influir num desenvolvimento de humanidade, libertação e interação corporal.

Para Jooss, o Tanztheater seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do ballet clássico, teria um novo texto, seria uma dança com a capacidade de expressar todas as formas do drama. (PEREIRA, 2010, p. 28).

Noto que o Tanztheater de Jooss buscou, no que diz respeito ao fazer teatral, uma forma de representação que aparecesse através da dança, uma representação dançada propriamente dita. Onde essa proposta fosse capaz de dar conta de tudo que convém às formas contidas num drama. Buscou também uma forma um pouco diferenciada do que apreendeu com o seu mestre, mas não que tenha abandonado seus ensinamentos, apenas mesclou suas questões com algumas técnicas que lhe foram ensinadas.

Já a dança-teatro de Jooss desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal de produção. O treinamento de dançarinos sob sua direção na Escola Folkwang, em Essen, Alemanha, combinava música, dança e educação da fala, usando elementos do balé clássico e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidade dinâmicas de movimento. (FERNANDES, 2007, p. 28).

As questões sócio-políticas tornam-se relevantes para a história da dança-teatro alemã, por que aí surge a figura do teatrólogo Bertolt Brecht com o teatro épico, introduzindo conceitos como gestus como afirma a autora Fernandes (2007, p.22) e que Sonia Azevedo (2008, p. 23) apresenta como Gesto.

Para Fernandes (2007), os gestos, propostos por Brecht no teatro épico, singularizam o distanciamento e refazem a técnica de montagem, inserindo os momentos cômicos inesperados. A partir disso, há uma ênfase nas combinações de ações corporais. O Gesto que é socialmente significativo e não ilustrativo associado ao texto se torna expressivo, por retirar o véu do hábito ou uso cotidiano.

Continuando os dizeres do Gesto dentro do teatro épico de Brecht a pesquisadora Azevedo (2008, p. 24) nos diz que “a linguagem gestual, portanto, deve ser clara e estabelecida de modo tal que o público possa se deter apreendendo-a, refletindo, aceitando e concordando com os fatos mostrados, negando-os”.

Na criação de Pina Bausch, a expressão dança-teatro toma corpo no sentido de visibilidade da linguagem e do fazer. A coreógrafa, com sua companhia busca uma forma muito particular em suas criações, permeando a dança e o teatro mesclando as informações que lhe foram dadas na Escola Folkwang e sua experiência de dança em New York nos anos 60, como afirma Fernandes (2007). Este período viu a reação positiva de muitos artistas à dança moderna, pois, havia um entrosamento entre os artistas plásticos e músicos dentro de um processo colaborativo, para poder expressar as preocupações sócio-políticas referentes aos direitos humanos, o feminismo, o meio-ambiente e questionando até mesmo os conceitos de arte.

Pina Bausch surge com sua forma peculiar de criação, depois dessa experiência vivida e que marca toda a sua trajetória dentro da sua companhia intitulada de Tanztheater Wuppertal sediada na Alemanha.

Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade, liberando o indivíduo de sua solidão. (FERNANDES, 2007, pg. 28).

Como a própria autora nos apresenta, a proposta de repetição é um grande marco da proposta de criação nas composições de Bausch. A sua prática foi de muita importância para a propagação e consolidação da dança-teatro para muitos países que a tem como referência.

Já no Brasil, há poucas informações de como se iniciou a dança-teatro, segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro (2006), em meados da década de 70, iniciaram-se as experimentações cênicas de dança-teatro, com Célia Gouvêia que chega da Escola Mudra, onde passou por diversos professores franceses. Célia começa a desenvolver e mostrar seu trabalho no Teatro Ruth Escobar (1975). Em seguida temos Marilena Ansaldi, que inicia com uma pesquisa bem particular, buscando ponte entre o corpo, palavra, dança e teatro, pensando na construção do que seria o teatro total. No Brasil com o passar do tempo, foram surgindo outros criadores, pensadores, cada um com sua forma.

Nos anos de 1990, destacam-se as investigações de Sandro Borelli, Renata Mello (sobretudo a partir de Bonita Lampião, 1994), cuja parceria com o dramaturgo e diretor José Rubens Siqueira é marcante na cena brasileira; assim como os remanescente da extinta companhia Terceira Dança, de Gisele Rocha, como Miriam Druwe e Lara Pinheiro, que chegou a fazer cursos na *FralkwangSchule*. Antecipando aquilo que parece insinuar-se como novo rumo para a dança-teatro no Brasil, a obra de Marta Soares é inaugural, aliando, em sua formação, princípios importantes a partir da conexão Laban e o butô japonês, com uma pesquisa consistente acerca da temática surrealista francesa e seus desdobramentos nas artes plásticas. (GUINBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 117)

A dança-teatro para alguns pensadores tem uma estética muito específica, na qual se faz uma dança com efeitos da teatralidade, como é dito por Pavis (2007, p. 84) que é “mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, é a dança que produz efeito de teatro”. Seria um completando outro? Não que todos os seguimentos fossem incompletos, mas é a impressão que Pavis aparentemente provoca.

A dança-teatro problematiza o uso do corpo enquanto suporte artístico, meio de comunicação, assume o corpo como reconstrutor da história, um *instrumento* autônomo e com muito poder no que é capaz de fazer. Servos e Weigelt afirmam “O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria história” (SERVOS e WEIGELT *apud* FERNANDES 2012, p. 78), com uma estética muito ampla, centrada nas questões humanas e de cada bailarino e coreógrafo. Segundo Fernandes (2012) “a dança-teatro contemporânea desenvolveu-se numa forma transcultural e sempre renovada, presente em todos os continentes, em diálogo com outras formas híbridas como, por exemplo, o teatro físico e a performance” A linguagem dança-teatro acaba se cruzando então com todas as formas de expressão artística sem preconceito.

1.4 - Processos criativos ou de criação

O termo processo de criação ou criativos abre margem para diversos significados e sentidos. Aqui iremos tratar das questões que envolvem a arte, mesmo que busquemos em outros seguimentos o sentido para este termo. Existe uma infinidade de processos de criação artística proporcional ao infinito número de artistas e métodos artísticos.

Para Cecília Salles (1998) um projeto que irá passar por um processo, requer primeiro empatia, gosto e crença para que tudo isso movimente as ações do criador.

[...] muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 1998, p.33)

E com isso, o processo de criação vai alcançando sua estrutura, suas necessidades vão vindo à tona. Porém, o caminho não surge apenas em um insight inicial, existe um mote que deve funcionar como um direcionador para o trajeto a ser percorrido, um caminho aberto a possibilidades, assim, como na fala de Salles (1998, p.27), “o percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado.” Esse pensamento provoca a ideia de

que no processo muitas coisas podem dar errado, como também pode dar muito certo, por conta da abertura para as tentativas, que não são tentativas aleatórias, visto que existe um comando a ser seguido.

Dentro do processo de criação de Pina Bausch, já citada, podemos notar, conforme Ciane Fernandes, que a repetição é recorrente na coreógrafa alemã:

Quando um Gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo Gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o Gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências em ambos, bailarinos e plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo e sofrendo mutações em meio a repetições. (FERNANDES, 2007, p. 28)

Pois é com a repetição que os Gestos vão encontrando o caminho para transformação e, assim, criando novas informações acerca do processo. Não se sabe ao certo o porquê dessa forma usada por Bausch. Laise Bezerra (2010, p. 07) nos traz a informação de que essa ideia de repetição da coreógrafa em questão, seria como algo que pudesse controlar o corpo deixando-lhe reprimido. Então, seria como se a repetição pudesse levar à criação, gerando transformações que não fossem uma simples e mecânica reprodução.

(...) é através da disciplina repetitiva que observamos um disciplinamento dos corpos, e essa disciplinarização é uma das formas sociais que permeiam e dominam maneiras pessoais de percepção e expressão. É através da repetição que há um disciplinamento dos corpos para a utilidade e produtividade (BEZERRA, 2010, p. 06).

Complementada por Fernandes, (2007, p.30) é “através da repetição, [que] a dança-teatro de Bausch contém ambos os interesses: o de Wigman, com a expressão pessoal e psicológica, e o de Jooss, com questões sociais e políticas”. Portanto, o corpo no processo de criação de Bausch cria repetição de palavras, gestos e experiências passadas dos bailarinos/atores, que forcem a tomada de consciência de seu papel, na influência das questões sociais e políticas.

Através da repetição, Bausch não apenas expõe a natureza simbólica da dança-teatro, mas também explora o mapa corporal adquirido através da repetição desde a infância. Seus dançarinos frequentemente repetem em cena momentos daquela fase de suas vidas, mostrando como incorporaram padrões sociais. Em outras palavras, eles repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas (FERNANDES, 2007, p. 30).

Podemos notar que dentro do processo, muitas questões estão embutidas, em que a coreógrafa trabalha com elementos ou materiais dos próprios dançarinos, sendo eles histórias de suas vidas, histórias que muitas vezes vem da infância, o ato de repetir, que começa nos primeiros meses e influem sobre o comportamento, e com isso, deixa de ser mecânico. Ciane Fernandes (2007, p. 46) reitera que:

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais.

Podemos dizer então que a palavra chave no processo de criação de Pina Bausch é a repetição. Porém, podemos ver em outros seguimentos e artistas de áreas distintas, outras formas de se pensar seus processos. No caso de Fayga Ostrower, uma autora e artista plástica de reconhecimento internacional, e que em seus livros escreve sobre a criatividade, diz:

A criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. É do mesmo modo necessário. (OSTROWER, 2002, p.166)

Temos na fala da Ostrower a questão da criatividade, que é necessária para a vida, porém, tem que ser trabalhada para que possa ser desenvolvida, pois não é fácil e nem tão difícil, no entanto, o homem é o único ser dotado do ato da criação. E com relação à criação a autora ainda nos diz que:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse 'novo', de novas coerência que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2002, p.9)

O homem é capaz de criar algo novo gerando uma forma. Para Ostrower (2002), o homem cria a sua arte para expressar sua realidade através de formas, pois, são formas artísticas: a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música, a dança e tantas outras, todas se apresentam como forma de linguagem. Neste sentido, o processo de criação é inerente a figura do ser humano, essencialmente trazendo ao processo um caráter configurador ou formativo. Podemos notar também o quanto é importante na criação a figura do homem: "o homem cria, não apenas porque quer,

ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (OSTROWER, 2002, p.10) o que nos dá a entender, que é uma necessidade existencial para o homem.

Para muitos artistas o processo de criação se dá pela intuição. Ostrower (2002), também acredita muito nisso, pois seus livros defendem o conceito de que o artista em seu processo cria, imagina e sente até mesmo empatia pelas coisas e pessoas. Vai estabelecer associações e se depara com as possibilidades por que possui em sua natureza a intuição. E nas palavras da autora:

A intuição torna-se a via áurea para os processos cognitivos e expressivos. Pois tanto as indagações como também as respostas que se tornam possíveis fundamentam-se, em última instância, em uma seletividade interior, que é a verdade de cada indivíduo, caracterizando-o em suas afinidades e seus interesses, suas aspirações e seus valores. (OSTROWER, 1998, p.55-56)

O processo de criação também pode ser coletivo, ou como Pavis (1999) diz em seu *Dicionário do Teatro*, a criação coletiva se dá pela participação de todos da equipe, na observação/coleta do material de improvisação. Disto a necessidade do dramaturgo e a do encenador mas no intuito de “estimular a equipe a agrupar esteticamente e narrativamente seus esboços, a tender para uma encenação ‘coletiva’ (se a expressão não for contraditória). (p. 79). No processo de criação coletiva, os participantes podem necessitar adquirir técnicas e desenvolver habilidades de outras áreas, como artes marciais, para ter condições de efetuar a ressignificação do gesto. A inadequação do corpo pode provocar a implosão do trabalho ou a busca de outra solução compatível com o objetivo.

Pavis descreve o desenvolvimento do método de criação coletiva:

Durante as improvisações, o ator é convidado a não chegar cedo demais a sua personagens, mas a experimentar em função de seus **gestus** (grifo do autor), daí resulta uma multiplicação de pontos de vista sobre os temas abordados, sem que um encenador decida arbitrariamente unificar e simplificar essas abordagens. Quando muito, no final do processo, o dramaturgo (no sentido técnico de conselheiro literário e teatral) ou líder do grupo (animador) pode dar sua opinião sobre o material trazido pelos atores, até propor princípios de encenação decididos de acordo com a maioria. A dinâmica do grupo e a capacidade de cada um de ultrapassar sua visão parcial serão determinantes para o bom termo da empreitada coletiva. (PAVIS, 1999 p. 79)

Podemos notar que o ator antes de chegar aos seu personagem, deve fazer algumas experimentações com os *gestus* que deverão compô-la, o que criará um repertório de informações que dizem respeito ao que está sendo pesquisado.

1.5- Intérprete-Criador

Falar do intérprete-criador na dança-teatro implica em todo o conteúdo da história, que vai permeando os pensamentos ligados ao estético, artístico e filosófico. As questões que permeiam a mudança do termo bailarino, até se chegar ao intérprete-criador, não estão apenas na grafia, mas em toda uma relação de tempo, referente a um período histórico da dança.

Bourcier (2001) nos apresenta, em termos históricos, que no Balé Clássico os bailarinos tem a função de ser apenas reprodutores do que lhes é passado, seja pelo coreógrafo ou pelo seu mestre. O bailarino por sua vez, ao executar, tinha que mostrar todos os seus alongamentos, linhas e formas, fazendo com que transmitisse uma sensação de um ser supremo, executado com o total virtuosismo a coreografia que lhe foi proposta. E neste formato de balé, a figura do bailarino não era de importância dentro do processo de criação, gerando com isso um afastamento das questões do indivíduo pensante para apenas executante.

Mas este modo de trabalho, com o tempo foi provocando incômodos, tanto nos bailarinos como nos próprios coreógrafos. Sônia Azevedo (2008) nos apresenta Jean-Georges Noverre (1727-1810), um coreógrafo e teórico da dança que começa a levantar pensamentos sobre o modo de criação e como se dá a participação do bailarino em seu próprio trabalho.

Jean-Georges Noverre, bailarino, coreógrafo e teórico da dança do século XVIII questiona, em suas realizações artísticas e em suas *Lettres sur la Danse et les Arts imitateurs*, o balé de sua época. Desejando aproximar a arte da natureza, Noverre insiste no fato de que o bailarino deve deixar de lado o virtuosismo técnico e procurar a expressividade corporal, desenvolvendo o espírito e a personalidade. (AZEVEDO, 2008 p.51)

Podemos notar a importância que vai sendo dada ao bailarino, como artista que pode se expressar corporalmente e não apenas mostrar a sua técnica virtuosa, podendo mostrar a personalidade. Azevedo (2008) afirma ainda que, para Noverre, existem dois princípios que são fundamentais, que seria o balé de ação e a pantomima, que diz respeito ao balé que deve ter ações dramáticas, onde a coreografia e todos os movimentos devem ser previamente pesquisados e, assim, pode provocar até mesmo o espectador.

O termo “bale de ação” (aspas da autora) significa um balé dramático, no qual a pantomima (arte de expressar emoções por meio de gestos) seria também dançada. Tudo está relacionado: assunto dança iluminação, decoração, figurino (que é desenvolvido para dar maior liberdade ao bailarino) com a finalidade de, organizadamente, exprimir a ideia inicial, origem do espetáculo. (AZEVEDO, p. 52)

Com isso podemos ver que Noverre (apud Azevedo, 2008) vai expandindo a sua forma de criação, pensando agora no bailarino e em elementos que estão relacionados com outros fazeres artísticos. A autora no seu livro *O Papel do corpo no corpo do ator*, relata sobre outros coreógrafos que começaram a pensar o seu modo de fazer de forma diferente como, por exemplo, o François Delsarte que, de início, trabalhava como ator e que foi consagrando a sua vida em pesquisar a “lei que rege o corpo humano por meio de expressão e comunicação” (p, 53). Também Émile Jaques-Dalcroze intensificou a discussão sobre a expressão do bailarino ao usar a técnica da eurritmia, que vem a ser o estudo da tensão e do relaxamento dentro do que rege o movimento. Serge Diaghilev (1892-1929) e o Balé Russo que marca seu início de temporada no ano de 1909 e que teve como um dos seus bailarinos Nijinsky, já cansado de ser aplaudido pelas suas habilidades físicas em seus saltos, queria ser aplaudidos por ser um artista. Isadora Duncan (1878–1927) deu início a uma era nova da dança, mostrando a ideia de uma dança livre, livre de técnicas, de formas e de toda uma configuração preestabelecida. “A dança é, para Isadora, desde muito cedo, a expressão de seu temperamento, sua maneira de viver, sua historia pessoal” (p, 62). Em seguida Azevedo aponta, Rudolf von Laban (1879-1958) aqui já citado, assim como, Mary Wigman e Pina Bausch, que se utilizam de informações e questões que permeiam as vidas dos seu próprios intérpretes e, entre outros grandes nomes da história da dança.

O objetivo aqui, não é falar desses criadores, mas poder localizar o modo de como foi caminhando o pensamento sobre a forma que o bailarino cria e de como se deu o surgimento do intérprete-criador. Para Lúcia Tourinho e Eusébio Silva (2006) a dança contemporânea sofreu forte influência de Delsarte e Dalcroze, sendo eles precursores da dança moderna e pós-moderna. O bailarino foi deixando de ser a figura que apenas executava movimentos já codificados. A interpretação, a expressão deviam ser evidenciadas na dança, no movimento, ganhando, assim, força e importância. Na dança moderna os criadores/diretores contestam os movimentos codificados e criam os seus próprios códigos.

Por conseguinte, a dança pós-moderna surge com a ideia de que todo movimento, seja qual for ele, servirá como material para dança, na qual qualquer corpo está apto para dançar e qualquer procedimento é elemento para uma composição. Portanto, todas as possibilidades de expressão que venham a surgir, podem-se tornar material de composição para a dança-teatro, com uma diversidade de elementos para a criação que surja do intérprete. Abre-se, assim, um novo modo de pensá-lo, e com isso novas designações:

Intérprete criador, ator/dançarino, ator/bailarino, etc. O coreógrafo assume uma função que podemos chamar de compositor, ou orquestrador do material criado. O processo ganha mais relevância do que o produto e a ideia de técnica acaba se construindo ao longo da própria construção cênica. Quebra-se a fronteira dicotômica entre técnica e poética. (TOURINHO e SILVA, 2006, P. 126)

O intérprete, então, ganhou outras nomenclaturas, podemos entender que o processo é mais importante do que o resultado e que a técnica vai sendo composta de acordo com o trabalho que está sendo desenvolvido, sendo desta forma, uma técnica desenvolvida para cada trabalho em processo de criação. Assim, há uma submissão da técnica à poética e não um uso da técnica com vistas à poética.

O trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela ideia de autoconhecimento. Reforçando as ideias apresentadas no estudo da fenomenologia, de que a dança é como se mostra e não como se pensa mostrar, acrescentamos a ideia de que tudo no universo está em movimento, tudo no universo é como se mostra. O corpo vivo significa movimento. Estudar o movimento implica em ampliar o repertório individual e conhecer possibilidades expressivas. (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 127)

O intérprete-criador que estuda as suas possibilidades de movimentação, terá mais consciência de seus movimentos, terá noção de suas possibilidades e de seus limites corporais no ato de mover-se. Sem contar, que terá um gabarito pessoal em seu repertório. Assim, como foi dito sobre o processo de criação de Pina Bausch, as histórias dos próprios intérpretes são suporte para a criação. Lenora Lobo (2007) em seu livro *Teatro do Movimento – um método para o intérprete-criador*, comenta:

O Teatro de Movimento, um método para o intérprete-criador, permitiria estas escolhas, já que se fundamenta em princípios e vivências, que visam dar ao intérprete consciência sobre a arte da dança e de suas estruturas de criação, produção e difusão, as opções refletindo-se não somente na forma de expressão/comunicação artística, mas também na maneira de estruturação

de cada carreira, seja ela solista, integrante de companhia, coreógrafo, diretor de grupo. (LOBO, 2007, p.48)

Podemos notar que a discussão referente ao intérprete-criador é muito ampla, mas todas vão se afunilando para um mesmo caminho. Lobo desenvolve um método de trabalho que acredita auxiliar o intérprete em sua criação, tendo ele criado sozinho, em grupo ou sendo até mesmo um compositor ou diretor. O intérprete deve ter autonomia e participar ativamente na criação e na sua preparação, a autora comenta:

Podemos também estabelecer um paralelo com a função do intérprete de dança contemporânea nos dias de hoje, que não está apenas sustentada na interpretação e repetição de movimentos, mas também na criação. Assim o intérprete adquire uma nova função, a de intérprete-criador. (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 131)

O intérprete-criador é o agente da criação, e não mais um executor. Esta nova conceituação convive com métodos anteriores como a continuidade do Balé Clássico, mas permite a abertura para a discussão do papel social do artista. Este papel, bem como o da arte, foi colocado em discussão no início do século e possibilitou na contemporaneidade a potencialização da individualidade na arte.

Neste capítulo apresentamos a conceituação dos termos que fundamentam o trabalho de muitas companhias de dança-teatro da contemporaneidade.

Foi possível conhecer sumariamente o trabalho da artista Pinha Bausch, que se dedicou por valorizar e dar continuidade a um conceito desenvolvido por Laban, que passou para o seu aluno Jooss e que no decorrer foi professor de Bausch dando continuidade da linguagem da dança-teatro.

No capítulo a seguir, trata-se de análises do trabalho do Núcleo de Dança-Dor sob a ótica dos conceitos que acabam de ser trabalhados. Neste parágrafo também veremos a trajetória vivida pelo Núcleo, e de como é para os intérpretes estar em um grupo de dança-teatro e também os conhecimentos que os mesmos vão adquirindo com as aulas e nas próprias montagens de espetáculo.

CAPÍTULO II

2.1 - O Núcleo

O Núcleo de Dança-Dor foi fundado em abril de 2010 por mim, Gessé Rosa Júnior, nascido na cidade de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. Estudei teatro em diversos cursos livres, me formei em teatro pela Escola Municipal de Arte João Pernambuco e escola técnica de dança do Grupo Experimental de Dança. Atuei como bailarino em um projeto do SESC Casa Amarelo, Recife (PE) e, atualmente, trabalho como diretor teatral e de dança, coreógrafo, preparador corporal e produtor cultural.

Morando em Ipatinga, trabalhei como professor de dança contemporânea no Espaço de Criação Bruta, um espaço cultural que fica localizado em um bairro de classe média alta e baixa. Este espaço é mantido pela Cia. Bruta de Teatro, é aberto ao público e composto de dois pavimentos, onde se oferecem cursos de teatro e dança. O espaço recebe apresentações regularmente e está inserido num bairro com pouca oferta de atividades culturais, exceto academias de dança e um outro espaço de aulas de teatro.

Em Fevereiro de 2010, enquanto ministrava aulas de dança contemporânea, alguns alunos sentiram a necessidade de evoluir na prática, quando se propôs a criação de um grupo de dança. O convite foi aceito, mas as aulas continuaram e apenas alguns alunos participaram do grupo sendo eles Wallison Pires, Daniel Oliveira e Jefferson Cirino, que era o único, além de mim, que tinha conhecimento nas práticas do teatro e os demais estavam iniciando atividade em dança.

Os nossos primeiros encontros aconteceram no mesmo espaço das aulas de contemporâneo, inicialmente, aos sábados com cinco horas de trabalho. Comecei, então, a ministrar aulas diferentes do que até então estava sendo realizadas, diferente no sentido de introduzir elementos do teatro, como por exemplo, jogos de Viola Spolin. Pude notar a desenvoltura do grupo na realização das atividades e, por ter uma formação técnica no teatro e na dança e por fazer com que os integrantes desfrutassem das duas linguagens, pensei na possibilidade de trazer para o grupo a dança-teatro como linguagem a ser desenvolvida.

Para tanto, preparei um material como vídeos e textos, sendo um deles o livro *O papel do corpo no corpo do ator* de Sônia Azevedo, onde, como diretor e também professor deste grupo, pude apresentar a proposta de desenvolver a dança-teatro.

Cheguei a expressar que seríamos também um grupo que desenvolveria trabalhos com base em pesquisa, independentemente de qualquer assunto, sendo ele teórico ou prático. E, com isso, almejava proporcionar a apreciação de novas técnicas, além do teatro e da dança, e assim, foi aceita a proposta, onde notei que havia certos receios e a dúvida se dariam conta do que estava sendo proposto.

Inicialmente, as aulas exigiam muito esforço físico, assim como é até o momento, para que possam ter um bom condicionamento. De tal modo, eu pretendia que pudéssemos caminhar juntos com trabalho físico, técnico e o conhecimento adquirido com as pesquisas, que iriam acontecer para as montagens e também como caráter formativo. Com isso, fui compondo a metodologia de trabalho para com o grupo.

E, neste sentido, fui trazendo para as nossas experimentações sempre algo que pudesse agregar valor, para não ficar apenas no aprimoramento do corpo. Então, resolvi provocá-los despertando o desejo de uma possível montagem de espetáculo, entreguei a cada um deles um texto sobre a ditadura militar, escolhi este assunto, por saber que Ipatinga havia sofrido neste período, portanto, poderia somar o conhecimento dos intérpretes sobre a sua cidade e ampliar a percepção da ditadura no Brasil como um todo.

Após este período, o desejo foi brotando por todos nós, sentimos que era necessário falar deste assunto tão marcante na cidade de Ipatinga. Desta forma, seria o momento de projetar para a cidade o surgimento de um grupo e com um diferencial, sendo o único grupo que trabalha com a linguagem da dança-teatro.

Nos aprofundamos na pesquisa, e um dos livros que dei mais foco, foi *Brasil Nunca Mais*. E, como diretor, decidi tratar a questão sob o aspecto do pós-trauma, do que cada um de nós, imaginávamos como era para uma pessoa ter passado por torturas da ditadura.

Durante a pesquisa, o grupo sofreu uma profunda transformação, o intérprete Daniel se afastou do grupo, por não ter mais disponibilidade de continuar na experiência, em seguida o Wallison, restando apenas eu e Jefferson. O fato abalou a estrutura que estava em construção. Neste ínterim, encontrei com Deiverson Tófano, ao participar de um *workshop* de composição em dança, ministrado por Mônica Lira, diretora do Grupo Experimental de Recife, que estava realizando esta ação aqui na cidade de Ipatinga. Ao observar a forma como Deiverson, aluno de psicologia, se movimentava, tendo um corpo que nunca teve contato com esta prática, pois era o

primeiro *workshop*, decidi convidá-lo a conhecer o grupo e de imediato o convite foi aceito. Com isso, o grupo, no qual apenas restava eu e o Jefferson, passaria a ter mais um integrante.

Após alguns meses a jovem atriz, Daniela Alves, da cidade de Ipatinga MG, fez uma visita e me convidou para fazer a direção de seu monólogo *Bagagem*, de sua autoria a partir de poesias de Adélia Prado. Durante a direção do espetáculo, Daniela foi convidada a fazer uma experiência no grupo e passou a integrá-lo logo em seguida. Após a entrada de Daniela, Jefferson deixou o grupo e, mesmo assim, continuamos a nossa jornada de trabalho.

A pesquisa levou à montagem do primeiro espetáculo e contribuiu para dar nome ao grupo. Foi quando apresentei a todos o nome *Núcleo de Dança-Dor*. Núcleo por ser um pequeno grupo de pessoas buscando algo em comum e Dança-Dor por tratar, na criação artística, de assuntos que tem ligação com a dor em seus diversos aspectos. O nome oferece ainda alusão à palavra dança, dançadores, dançar a dor. A partir daí, estabeleceu-se o foco de trabalho e pesquisa que é dançar assuntos que referem-se à questão da dor.

2.2 – Processo de criação e dramaturgico

A ideia de trabalhar com a ditadura militar foi retomada e Daniela Alves enviou uma carta à Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, solicitando alguma informação sobre o assunto. A carta que explicava o nosso desejo de pesquisa referente a ditadura militar no Brasil e o que seria possível de se colaborar com esta pesquisa. A carta foi respondida na época por Paulo de Tarso Vannuchi, Ministro de Estado Chefe da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República à época, que enviou também o livro: *Luta substantivo feminino – Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura*. O grupo convidou o psicólogo Beto de Oliveira, para ajudar a entender algumas questões sobre sofrimento de traumas, no nosso caso, a ditadura.

O elenco foi preparado para estrear a cena curta: *Para não dizer que não falei das flores*, tendo no elenco eu, Deiverson e Daniela juntos, fizemos parte da programação do evento *Nesta Noite se improvisa*, realizado pelo *Grupo Teatral Perna de Palco*, da Cidade de Ipatinga MG. A cena curta passou a compor parte do espetáculo *In Dubio Pro Condenação*, que contou novamente com no elenco: Gessé

Rosa, Daniela Alves e Deiverson Tófano. O espetáculo expõe o caráter da ditadura militar no Brasil. No trabalho estão presentes as dores que muitos passaram, não só físicas, mas dores psicológicas. Como nos propúnhamos a exprimir a dor de modo artístico e criar reflexões sobre o sentimento, pesquisamos esta ferida brasileira.

O espetáculo teve ensaios abertos e foi apresentado no VI Festival Nacional de Teatro de Governador Valadares – MG. Inaugurando a categoria de dança-teatro, o espetáculo aconteceu em uma casa abandonada, onde o público deveria se acomodar da forma que desejasse.

Após um ano, o Núcleo teve que mudar de local para as experimentações, passando a realizá-las na *Academia de Dança Rosaly Coura*. Nesta época, foi iniciado o trabalho, *Figo – O Fruto Amputado de Mim*. Desta vez, a proposta foi feita por Daniela Alves, que trouxe o argumento de, como o grupo tinha por foco abordar questões ligado a dor, por que não falar da melancolia. A proposta foi bem aceita por todos nós e com isso, demos início a pesquisa teórica, pois, precisávamos conhecer do que se trata a melancolia. E em meio ao material que foi lido encontrei a poesia *Figos Pretos* do livro *SÓ* de Antônio Nobre. Estreou em 20 de Novembro de 2011 no Teatro João Paulo II, que fica na cidade de Coronel Fabriciano dentro de uma universidade privada.

E, foi com esta obra que, como diretor do grupo, resolvi experimentar em nosso processo, elementos concebidos pelos intérpretes, assim como realizado pela coreógrafa alemã Pina Bausch, pois compreendo que a mesma em seu processo, utilizava-se de informações do próprio íntimo dos intérpretes. Desta forma, pude experimentar materiais que por eles eram criados a partir de provocações que eram feitas por mim. Percebo que, com o que foi abordado no capítulo um, os intérpretes passam a ser criadores e não apenas executores do que era pré-estabelecido por mim enquanto diretor coreógrafo.

Assumindo então a função de intérprete-criador do *Figo*, obra que nos rendeu muitos frutos, no sentido de amadurecimento como grupo e de visibilidade de existência na nossa cidade, e com aproximadamente um ano de espetáculo, fomos aprovados no Prêmio Cena Minas, com o qual recebemos uma verba que nos possibilitou circular por sete cidades do estado de Minas Gerais (Mariana, Montes Claros, Uberlândia, Teófilo Otoni, Caratinga, Timóteo e Ipatinga). Todas as apresentações aconteceram em espaços alternativos e com entradas gratuitas, e a realização da oficina *O corpo é texto* como contrapartida do projeto, na qual o Núcleo

demonstrou alguns caminhos do processo de criação, além de experimentar o treinamento físico. Em cada lugar que passamos, a oficina era ministrada por mim por estar à frente do trabalho como diretor e por um dos intérpretes, com isso, pude notar que esta metodologia de trabalho estava funcionando, pois, o conhecimento estava ali sendo aplicado, pelo fato de que todos eles eram capazes de aplicar o que estavam aprendendo dentro do Núcleo de Dança-Dor.

No decorrer da trajetória, entre uma ação e outra o Núcleo foi desenvolvendo performances para participar de alguns eventos. Recebemos mais dois integrantes: Simone Mafra, que foi minha aluna na Academia da Rosaly Coura e Ivanilda Calixto minha aluna de dança contemporânea na Escola Municipal de Artes Cênicas. Desenvolvemos vídeo-dança, onde a dança é tratada não como um registro, mas como um diálogo com a câmera, seguindo um roteiro como uma espécie de filme, só que dançado. O vídeo *Memórias Inventadas* teve a total concepção e atuação de Daniela Alves, onde eu entro como diretor, com isso, noto mais uma vez a força do conhecimento que foi adquirido e por cada vez mais serem criadores. Em seguida a este trabalho, Daniela deixa o grupo, ela atualmente tem feito trabalhos solo como intérprete-criadora e que traz consigo a dança-teatro, assim como Simone que também deixou o grupo. Em seguida convido a bailarina de *Hip Hop Dance* Bruna Soares e o ator/bailarino Andre Neves.

O Núcleo passa então a ser composto por Deiverson, Bruna, Andre e por mim. Em 2013 o grupo completou três anos de existência, e foi convidado pelo SESC Minas Gerais para desenvolver um espetáculo para o público infantil. Alguns dirigentes da renomada entidade acompanhavam o Núcleo e, sempre que podiam, assistiam algumas das atividades e sabiam do foco de trabalho que é pesquisado pelo grupo, que é permeado por temas relativo à condição humana e o desafio foi aceito pelo grupo.

Partimos então para mais um novo processo de criação, uma roda de conversa foi feita e em meio a discussão para saber do que se trataria o trabalho, surgiu a poesia de Manoel de Barros. Com este poeta, sentimos que a proposta de trabalhar com a dor não seria perdida, por que, novamente como Pina Bausch em seu processo trazendo elementos das vivências do seus intérpretes, os participantes trouxeram a dor de não poder voltar a ser criança. Com isso, pude me sentir muito orgulhoso, por que a minha proposta de trabalho com este grupo estava sendo compreendida. A poesia de Barros proporcionou o trabalho sobre a vontade de ser criança.

Em processo de pesquisa perguntamos a diferentes pessoas o que ocorre quando falamos em não poder voltar a infância. Essas respostas foram a chave para o desenvolvimento do trabalho e a poesia de Manoel de Barros foi eleita para nos inspirar. Os livros *Memórias inventadas - Primeira infância*, *Memórias inventadas - Segunda Infância*, *Memórias inventadas - Terceira Infância*, que deram origem e título do vídeo-dança citado acima, passaram a basear a criação da peça infantil. Em meio às poesias foram surgindo as cenas e depois o nome para a obra: *Dialeto Coisal* que foi extraído da poesia do livro *O Guardador de Águas*:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um **dialeto coisal** (Grifo meu), larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,
inaugural - Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina. (BARROS, 1992, p. 29)

Com esta poesia passamos a fazer o que foi dito por Barba, “tecemos juntos” a criação onde eu como diretor/coreógrafo do grupo, fui criando cenas e passando para os intérpretes, partituras essas pré-estabelecidas, algumas sofrendo modificações pelo elenco e outros momentos criadas especificamente por eles, assim como no meio do processo, precisei me ausentar, e a montagem continuou, onde sempre ficava um de fora coordenando, observando o que está acontecendo.

Ao voltar para o trabalho a surpresa foi grande, as cenas estavam todas prontas e, a meu ver, apenas precisavam ser lapidadas. E, neste momento, me veio a reflexão que se fosse para eu deixar este grupo aquele momento, saberia que eles dariam conta de continuar na estrada com a dança-teatro, pois a linguagem agora não era mais compreendida só por mim dentro do grupo, mas por todos que estavam envolvidos. Acredito que minha função enquanto professor foi realizada.

Uma das cenas que me comove muito, pela capacidade de transcrição da poesia do Manoel, é realizada pela intérprete-criadora Bruna, em que se mostra poesias escritas com o corpo, isso fica bem claro quando escreve e desenha no ar com o dedo coisas aleatórias, como uma criança que brinca de escrever no vento e

que os demais manipulam seus movimentos manuseando borboletas que passeiam pelo palco. Os outros intérpretes, interferem nos movimentados de Bruna, dando-lhe novas oscilações, como se dissessem “eu penso em renovar o homem usando borboletas” (MANOEL. 2001, p. 79), ou em outros momentos que o elenco sentiu a necessidade de apenas recitar poesias.

Compreendo com esse processo o que é dito aqui pela pesquisadora Maria Fonseca Falkembach, onde o ator-bailarino com sua autonomia com seu corpo, poder “criar um espetáculo”, e que muitas vezes não necessita de um texto de teatro, assim como o *Dialeto Coisal*, que parte de poesias, e que poderia surgir de uma música, pintura ou de uma conversa qualquer. No meio do processo convidei o bailarino de *Hip Hop* Douglas Evangelista, que integra o elenco ao lado de Bruna Soares e o Andre Neves, o Deiverson com a sonoplastia e eu fiquei apenas como Diretor/coreógrafo.

Observando o que diz Caudeira em relação ao método de criação de Bausch, há um esforço no Núcleo por um processo de composição dramaturgica que seja escrito e inscrito a partir da movimentação do elenco de intérpretes-criadores. Esta dramaturgia é composta pelo mover do intérprete a partir de seu repertório psicofísico, inventariado e registrado ao longo da vida e que é ressignificado no processo de criação. Ao longo dessa ressignificação há a inclusão de partituras preestabelecidas por mim, que contribuem com a proposição dos intérpretes afim de que se tornem co-autores, assim compreendo a dramaturgia que desenvolvo com o Núcleo, onde, desenvolvo um roteiro de cenas que com isso temos a escritura cênica da dramaturgia do espetáculo.

2.3 – Os intérpretes-criadores

No espetáculo *Dialeto Coisal* é possível perceber a possibilidade de relação da dança-teatro com outras linguagens artísticas como a poesia. Ao propor a relação com a poesia de Manoel de Barros e usar as técnicas de repetição e esgotamento do gesto é possível experimentar uma “corporeidade inédita”, como proposto por Laban, capaz de ressignificar o cotidiano e promover a consciência psicofísica dos intérpretes.

Mas ser criador dentro de uma obra, não é uma tarefa fácil, exige muito treino, para que o intérprete possa propor algo de acordo com o processo. Dentro de minha metodologia de aula com o grupo, quando não estamos em momentos de criação de alguma espetáculo, voltamos as nossas práticas de aulas de teatro separado das de

dança, não que uma seja pior ou melhor do que a outra. Trago a fala de Douglas em relação ao teatro, em um questionário que realizei com o grupo para o desenvolvimento desta monografia.

Eu vejo que todas as técnicas voltadas para o teatro já me ajudaram no meu trabalho de interpretação, pois antes de começar o trabalho com o Núcleo eu não tinha noções de interpretação, dentro do trabalho do núcleo essas informações me ajudam na minha criação coreográfica. Também experimentamos uma outra linha de movimentação que acrescenta muito na minha forma de dançar.¹ (Questionário realizado com o Douglas Evangelista)

Podemos notar na resposta de Douglas, que o Núcleo também funciona como uma escola, pois é dentro do grupo que o mesmo toma consciência de técnicas do teatro e compreende também a importância que é para o desenvolvimento do seu trabalho que acrescenta à sua “forma de dançar”. Com isso, Douglas vai agregando conhecimento para o seu trabalho artístico, que, conseqüentemente, reflete no trabalho artístico do Núcleo. Andre, que já tem uma vivência com o fazer teatral, diz que “utiliza muito a técnica de improvisação, interpretação e a técnica vocal dentro de determinados trabalhos que o Núcleo realiza.” (Questionário realizado com Andre Neves). Então, dentro do grupo os integrantes trazem os seus conhecimentos já adquiridos e partilham com os demais.

Como já colocado no capítulo um, a repetição também se torna o instrumento de criação. Um criar, como disposto por Fayga Ostrower, que é difícil assim como o viver, mas que é preciso e necessário. Desse modo, os intérpretes do Núcleo, devem agir com liberdade como criadores, conscientes de suas dificuldades e também facilidades.

Dentro do Núcleo temos uma liberdade maior para criar, a maioria dos grupos da cidade são bem fechados para esse estilo de criação coreográfico, e essa liberdade deixa os trabalhos mais ricos, pois cada artista pode colocar seu estilo e pensamento dentro do trabalho. (Douglas Evangelistas, resposta ao questionário realizado).

Para exemplificar melhor o método, descrevo o processo de criação da última montagem do Núcleo, a obra *O Obsessivo é um Tântalo*.

¹ Questão nº 4 O que você adquiriu de informação técnica/teórico como aluno(a) de teatro e dança que em algum momento dentro do processo de criação do Núcleo de Dança-Dor isso vem a ser utilizado? – do questionário aplicado com os participantes do Núcleo para elaboração desta Monografia.

A criação foi iniciada com a discussão sobre compulsões, obsessões e neuroses. O tema foi abordado sob a perspectiva dos escritos de Jacques Lacan, psicanalista, que teve um dossiê editado pela Revista Cult edição 174, com o tema - O Sofrimento na Contemporaneidade – neurose, histeria, obsessão e psicose.

Compreendo o que é dito por Fernandes em relação a repetição como metodologia de criação que era desenvolvido pela coreógrafa alemã, pois tenho nela uma grande referência para a dança-teatro e sua forma de criação, com isso, utilizo também em minha metodologia, a repetição, com a qual provooco nos intérpretes do Núcleo este mesmo pensamento referente a dança-teatro.

A Repetição agora se faz presente em nossa nova montagem, para a qual pesquisamos o T.O.C (Transtorno Obsessivo Compulsivo), que estamos explorando enquanto movimentação, “gestus” do cotidiano tanto nosso, como de pessoas em nossa volta. Com base nos dizeres em relação ao T.O.C, focamos na questão da obsessão a partir do dossiê do psicanalista Jacques Lacan. As informações sobre o T.O.C levaram à discussão: como vive uma pessoa com T.O.C? Deiverson Tófano, que a esta altura acaba de se formar em psicologia, conduziu as discussões com informações referentes a este assunto e nos apresentou algumas histórias e casos. Um dos casos que chamou a atenção foi de um senhor que após as refeições, caminha em volta da mesa de forma repetida até se cansar e chega a gritar de desespero por não conseguir controlar os seus desejos, por exemplo, simplesmente terminar sua refeição e poder levar o seu prato até a pia.

Percebeu-se que a repetição estava no conteúdo que se estudava, assim, como se deu também no processo de criação, já que o T.O.C segundo Lacan (2012), consiste numa espécie de ritual, onde uma determinada ação acontece repetitivamente tentando causar satisfação. Para iniciar as experimentações, foi levada aos intérpretes uma estrutura de movimentação que elaborei de forma sequenciada. Depois que todos apreenderam a coreografia, seguiu-se um mês de trabalho nesta estrutura, até que se tornasse orgânica no corpo de cada um deles. O próximo passo foi pedir que todos reorganizassem uma nova estrutura utilizando a sequência já pré-estabelecida. Esta foi a metodologia que utilizei para desenvolver este trabalho, pois, fui pensando no comportamento de organização e reorganização de uma pessoa com T.O.C, e também de ver como estes intérpretes são capazes de reorganizar uma estrutura pronta, adequando ao seu corpo. Foi muito trabalhoso e enfrentou-se a revolta por terem absorvido toda uma história e depois ter que

reconstruir uma nova, com informações já existentes, como uma espécie de construção para desconstrução e reconstrução. Com isso, puderam assumir a sua função de criador que culminou com o espetáculo *Obsessivo é um Tântalo* tendo no elenco Andre Neves, Bruna Soares, Douglas Evangelista, Deiverson Tófano novamente assumindo a sonoplastia e eu, também no elenco.

Com as novas estruturas, surgiram as cenas que fui roteirizando, não obedecendo uma ordem cronológica ou ligação temática, pois muitas delas são independentes. Como visto no capítulo um, o coreógrafo e/ou diretor tem essa função de compositor, mas que pode agir como orquestrador do material que foi criado. No Núcleo, o meu trabalho como diretor acontece em meio a muita parceria com os intérpretes-criadores.

O nosso trabalho segue um caminho da linguagem da dança-teatro e concorda com Laban, ao considerar um corpo como instrumento de expressão, que acontece através dos movimentos e de modo seccionado. A voz é uma seção desse corpo e na dança-teatro acontece uma comunhão para ser agregado na escritura cênica

A seguir veremos a percepção pessoal de cada intérprete do Núcleo sobre o processo de criação:

O processo de criação é livre para que cada um possa propor material, assim, coisas incríveis podem surgir. Pela diversidade de movimentos que cada intérprete traz de sua formação artística, é possível fazer diversas combinações, como o contemporâneo e a dança urbana. (Questionário realizado com Andre Neves)

O que o Andre fala é muito pertinente, pois, valorizo muito o que cada intérprete traz de bagagem, tanto de vida como artística. O que oportuniza ao processo ser:

(...) muito rico, porque oferece muitas possibilidades pra cena. O processo é um constante estudo à cerca da temática trabalhada. Quando digo rico, falo no sentido da quantidade de material e do quanto é acrescentado como pesquisa corporal e didática. (Questionário realizado com Bruna Soares)

Bom saber que o que é oferecido de “material”, tem um caráter rico em sua qualidade para esta intérprete e que acrescenta em sua pesquisa.

Eu vejo como um processo colaborativo, onde todos os artistas têm sua parcela de criação dentro processo, também temos muitos materiais oferecidos pela direção, onde podemos buscar referências para criar sem fugir das propostas de trabalho. (Questionário realizado com Douglas Evangelista)

Portanto, assim como os integrantes do Núcleo, eu também acredito que o nosso trabalho seja colaborativo, mesmo que em alguns momentos eu passe alguma

informação ou estrutura pronta, pois acontecem de acordo com o que estamos vivendo dentro do trabalho e que mesmo com o pronto, cada intérprete precisa trabalhar em cima do que lhe foi dado, nunca será exatamente como foi lhe passado, por isso, que costumo falar pré-estabelecido.

Atualmente os nossos ensaios acontecem no Espaço Cultural Flux, que fica localizado no subúrbio de Ipatinga, onde, temos três encontros por semana com duração de três horas. Dentro do programa de aula do Núcleo de Dança-Dor, todos fazem aula de teatro comigo e com algum professor convidado, de dança contemporânea, improvisação em que se usa do teatro e da dança, contato improvisação, Yoga, condicionamento físico, Houser dance e técnicas de composição para dança-teatro.

Vale ressaltar a percepção do grupo com a dança-teatro que segundo o Andre Neves “é uma linguagem que traz uma versatilidade, é defender uma crença de que dança pode ter uma carga dramática. (Questionário)

É expandir o fazer artístico, e dialogar com o outro e o mundo, é o corpo que fala. Trabalhar com dança-teatro é ter outra perspectiva, trazer questões que são do cotidiano, questões com as quais lidamos ou não no dia-a-dia. É me entender e entender o outro. (Questionário realizado com Bruna Soares)

Percebe-se nesta fala acerca da compreensão que a Bruna tem com relação a dança-teatro, as possibilidades que a mesma enxerga, e que faz que provoca nela uma reflexão, que busca entende-se e também a o outro.

É de certa forma novidade, pois antes eu não pensava muito no teatro dentro da dança, mas agora trabalhando com essa linguagem eu vejo que a ligação entre dança e teatro é muito natural, pois dentro dessa linha de trabalho não tem o momento certo para a realização da ação separadamente, sendo de teatro ou dança. (Questionário realizado com Douglas Evangelista)

Podemos notar na fala do grupo, que dentro de nosso trabalho é possível criar conexões com outros fazeres artísticos e como se dá para esses jovens artistas trabalhar com a dança-teatro. Notamos também, na fala de Bruna que com esta linguagem é até possível trazer elementos do “dia-a-dia”, assim, como a própria Bausch utilizava em seu processo de criação. Portanto, compreendo que essas opiniões baseiam-se em todos os estudos que são realizados dentro do Núcleo de Dança-Dor. Com isso, trabalhar e agregar conhecimentos, acredito ser fruto da metodologia que uso como diretor-coreógrafo-professor desse grupo, onde, estimo a pesquisa e que o mesmo reverbera na criação dos espetáculos.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa abordamos a Dramaturgia do Corpo desenvolvida pelo Núcleo de Dança-Dor, que traz em seus trabalhos a linguagem da dança-teatro. Para isso, podemos ver no capítulo I informações que nos localizam de forma histórica e apontam a formação desta linguagem ao longo do tempo, com as contribuições de Laban e Bausch, além de autores e teóricos como Brecht e Pavis, que contextualizam o dança-teatro nas artes.

A dança-teatro é uma linguagem que tem a dramaturgia como consequência e não como base, ou seja, se desenvolve num processo criativo ao invés de partir de um texto previamente elaborado. Nesta dramaturgia o intérprete pode dispor de várias ferramentas do fazer artístico, sejam quais forem. Este diálogo se ampliou com as experimentações de Pina Bausch, que incluiu teatralidade marcante em suas peças, bem como ampla plasticidade. Na dança-teatro é possível vir à tona a multidisciplinaridade da vida, como os gestos contidos no cotidiano que são esgotados de sua função prática e ressignificados artisticamente.

O processo de criação na dança-teatro permite liberdade para o intérprete-criador, que é a figura que ganha voz. Voz no sentido de poder se impor, de poder colocar suas questões, seu entendimento sobre o mote abordado e de se colocar de corpo e alma dentro do processo criativo.

A partir do marco conceitual do Capítulo Um, tem-se a contextualização do trabalho do Núcleo de Dança-Dor. O processo de pesquisa do Núcleo é marcado pela singularidade com que se cria, pois cada trabalho é realizado com base em pesquisa específica e uso de materiais (orgânicos, humanos e físicos) diversos. Para que o processo criativo porte este nome é preciso variar as possibilidades de formação da obra artística a partir das contingências do tema. Assim, há a inclusão de diversas técnicas e a intertextualidade com outros campos artísticos.

Mesmo com toda mudança de elenco no decorrer dos anos, a temática dos trabalhos, mesmo seguindo caminhos distintos a cada montagem, continua a ser a pesquisa da dor. Assim, como é presado o investimento na formação intelectual que o Núcleo oferece aos seus integrantes, não ficando apenas nos estudos técnicos e práticos, mas com muito foco na teoria abordada em cada obra. O que cada intérprete adquiriu como participante na construção de sua carreira, não é desperdiçado, pois serve de ferramenta dentro do processo criativo.

Conclui-se que o processo de criação coletiva é realizado a partir da compreensão do sujeito agente (intérprete-criador), respeitando sua história de vida, oportunizando a expressão da individualidade, potencializando – pela técnica e formação teórica as competências (psíquicas, sociais e físicas) – a manifestação e desenvolvimento do fazer artístico aplicado à criação de obras resultando na dramaturgia.

Este processo comporta a ampla troca de conhecimento dentro do Núcleo de Dança-Dor, e assim a experiência acumulada no mesmo, permite associar a necessidade de uma pedagogia inclusiva e humanista à qualidade técnica e artística dos processos de criação coletiva que resultam em obras multidisciplinares.

Este êxito poderá ser alcançado no ensino de artes cênicas se houver oportunidade e mecanismos de experimentação criativa associado à qualidade técnica (maior tempo de ensaios e preparação) e aprofundamento do sentido do fazer artístico como exercício dos direitos culturais.

Percebe-se que a vivência em grupo no Núcleo oferece oportunidade para a vivência do direito à criação cultural, por meio de método participativo baseado na dança-teatro e que, esta metodologia pode ser usada em sala de aula para ministrar a disciplina de artes cênicas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. 2 ed. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 343 p.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 2001.

BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. In Folha de São Paulo. São Paulo, 2000.

BEZERRA, Laise Tavares Padilha e ALMEIDA, Maria da Conceição. **Se faça teatro ou dança? Uma complexa cartografia da anamorfose pina bauschiana**. In: **SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, II**. Anais. Viçosa, 2010. Disponível em:

https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/gruposTematicos.html. Acesso em: 10/10/2014.

BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Editora, 2001.

CALDEIRA, Solange. Dança: **do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch**. Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, p. 23-38. Disponível em: <http://www.mimus.com.br/3pina_bausch2010.pdf>. Acesso em 04/10/2014.

CECÍLIO, Susana da silva. **Dramaturgia do Corpo O treino do ator e a criação do espetáculo Chuva Pasmada**. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2009

FALKEMBACH, Maria F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico**, 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc, Centro de Artes – Ceart, Florianópolis, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória**. No Glossário. Mimus –Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4. Salvador: PadmaProduções, 2012. p.76-79. Disponível em: http://www.mimus.com.br/mimus4_artigos/4-08fernandes.pdf. Acesso em: 06/10/2014.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**. São Paulo: Annablume, 2007.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo: pista para estudos indisciplinados**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2004. p. 125-136.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. São Paulo, Summus, 1978

LOBO, Leonora. **Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador/** Lenora Lobo e Cássia Naves – Brasília: LGE Editora, 2003 / 2ª edição, 2007.

MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje**. São Paulo: Cortez, 2001.

MENDONÇA, Rosa Helena. **Linguagem teatral e práticas Pedagógicas**. TV escola. Ano XX boletim 04 - Maio 2010.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: campus, 1998. 306p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 16.ed. metrópoles: Vozes, 2002. 188p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEASE, Allan & Barbara. **Desvendando os Segredos da Linguagem Corporal**. 7. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2005. 271p.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de esboço: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp**. São Paulo: Annablume, 2010. Rio de Janeiro: Sextante, 2005. 271p.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto Inacabado – Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

TOURINHO, Lígia e SILVA, Eusébio. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea**. Revista Online Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.125-133, jul. 2006 Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_03_ligia_losada_tourinho.pdf.

VIEIRA, M. S. **O corpo como linguagem na dança-teatro de Pina Bausch**. Artes Cênicas. INTERFACE - Natal/RN - v.2 - n.2 - jul/dez 2005.

ANEXO I

Questionário para entrevista a ser realizado com os intérpretes-criadores do Núcleo de Dança-Dor.

- 1) Como é deixar de ser aluno para trabalhar integrar um grupo?
- 2) O que muda na sua perspectiva de vida pensando nesta transição de alunos para integrar um grupo?
- 3) E como é trabalhar com a dança-teatro?
- 4) O que você adquiriu de informação técnica/teórico como aluno(a) de teatro e dança que em algum momento dentro do processo de criação do Núcleo de Dança-Dor isso vem a ser utilizado?
- 5) Existe dificuldades se adequar a essa linguagem desenvolvida pelo Núcleo de Dança-Dor?
- 6) Qual outra atividade ligada a arte você realiza fora do Núcleo?
- 7) Busca algum outro treinamento corporal para lhe dar suporte nas questões desenvolvidas no Núcleo?
- 8) Vocês acham que as suas necessidades enquanto artista e de intérprete-criador são atendidas dentro do processo de criação do Núcleo?
- 9) Como você enxerga o processo de criação?
- 10) Como é a sua participação dentro do Processo de Criação?

ANEXO I



Cena Curta: Para não dizer que não falei das flores (Gessé e Deiverson)



Espectáculo: In dubio pro condenação (Daniela, Gessé e Deiverson)



Espectáculo: Figo – O fruto amputado de mim (Ivanilda e Gessé)



Ensaio aberto: Obsessivo é um Tântalo



Espetáculo: Dialeto Coisal (Douglas, Bruna e Andre)

Site do Núcleo de Dança-Dor: www.nucleodedancador.com

