

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

LEILA BEZERRA DE ARAÚJO

O CORPO MOVE A DRAMATURGIA QUE DANÇA:  
EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA, DA  
UFRN, E NO GRUPO CORPO EM MOVIMENTO, DO ATHENEU.

NATAL - RN

2013

LEILA BEZERRA DE ARAÚJO

O CORPO MOVE A DRAMATURGIA QUE DANÇA:  
EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA, DA  
UFRN, E NO GRUPO CORPO EM MOVIMENTO, DO ATHENEU.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Dança, sob a orientação da Profª Drª. Karenine de Oliveira Porpino.

NATAL-RN

2013

LEILA BEZERRA DE ARAÚJO

O CORPO MOVE A DRAMATURGIA QUE DANÇA:  
EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA, DA  
UFRN, E NO GRUPO CORPO EM MOVIMENTO, DO ATHENEU.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Licenciatura em Dança da Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte como requisito  
para a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Aprovado em -----/-----/-----

BANCA EXAMINADORA

---

Dr<sup>a</sup> Karenine de Oliveira Porpino  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

---

Dr<sup>a</sup>. Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

---

Dr<sup>a</sup>. Patrícia Garcia Leal  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

## DEDICATÓRIA

Com amor e gratidão, dedico este trabalho:

A Armanda, minha mãe, que pacientemente me incentiva a realizar os meus objetivos de vida e me ampara carinhosamente quando necessito.

A Edilson, meu querido pai (*in memoriam*), que mesmo ausente me fortalece na vontade de construir saberes.

A Ricardo, meu marido, e a minha filha Sofia, que colorem intensamente os meus dias com felicidade e amor.

A Karenine, orientadora e amiga, que com dedicação contribui na minha formação humana.

Aos professores do curso de dança, especialmente a Larissa Marques, Lara Machado, Marcílio Vieira, Patrícia Leal e Teodora Alves, que com presteza, carinho e sabedoria me ensinaram, me atenderam, e me transformaram numa pessoa melhor por meio das experiências vividas na dança.

## RESUMO

O presente artigo relata os processos autorais de criação das composições em dança “Era, É, Será”, desenvolvido na UFRN, no projeto de extensão do Departamento de Artes Gaya Dança Contemporânea, no ano de 2011 e 2012 e “Na Mesma Praça...”; no Colégio Estadual Atheneu Norte-Riograndense, no Grupo Corpo em Movimento, no ano de 2012. O objetivo é discutir a construção da dramaturgia na dança a partir de duas experiências de composição coreográfica em ambientes educacionais, tendo como foco o processo criativo, seus principais elementos e resultados. O texto justifica-se por apresentar uma reflexão crítica sobre dois processos criativos originais realizados em diferenciados espaços de construção de conhecimentos no campo da dança. O percurso metodológico tem na experiência dos participantes do processo sua principal referência. A observação das experiências criativas vividas considera como real a possibilidade de propor a dramaturgia na dança como um processo, assim como a construção da aula e da própria dança. Os desejos, as escolhas e os pontos de vista dos artistas envolvidos representaram a origem da construção criativa e dramática dessas composições coreográficas. Os corpos foram protagonistas para um compor e um recompor de movimentos atravessados pelas memórias individuais e coletivas. A dramaturgia foi evocada pelos que a fizeram. Acredito que alguns apontamentos sobre as escolhas artísticas e estéticas dos grupos e o seu fazer coletivo podem ampliar a discussão sobre o corpo e a dramaturgia no contexto da criação no campo da dança.

## **ABSTRACT**

This report describes the creative process of dance compositions “É, Era, Será”, performed between 2006 - 2007 by Gaya Dança Contemporânea, an extension project that is part of the Universidade Federal do Rio Grande do Norte and “Na Mesma Praça”, in 2012, by Grupo Corpo em Movimento, an project that is part of the Colégio Estadual Atheneu Norte-riograndense. The point is to discuss the construction of dramaturgy in dance from two choreographic experiments in educational environments, focusing on the creative processes, its main elements and results. The text is justified for present a critical reflection about two original creative processes developed in different spaces of knowledge building in the field of dance. The methodological course has as its most important reference the experiences of the participants of the project The observation of creative experiences considers like real the possibility of proposing the dramaturgy in the dance like a process, as well as the elaboration of the lesson and of the dance itself. Desires, choices and viewpoints of the artists involved represented the begin of the creative and dramaturgic construction in the choreographic compositions. Bodies were protagonists for composing and recomposing movements crossed by individual and colecttive memories. The dramaturgy was evoked of who did it. I believe some observations about the group’s artistic selections can broaden the discussion about the body and dramaturgy into the context of Arts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A mala com uma menina dentro. Fonte: Ricardo Pinto (2012). .....	22
Figura 2: Meninas e menino na mala. Fonte: Ricardo Pinto (2013). .....	22
Figura 3: A mala dançando. Fonte: Ricardo Pinto (2013).....	23
Figura 4: Plateia e Travesseiros no chão. Fonte: Wanda Franco (2012).....	29
Figura 5: Plateia e Travesseiros na mão. Wanda Franco (2012).....	29
Figura 6: Balões na mão. Wanda Franco (2012).....	30
Figura 7: Balões na barriga. Wanda Franco (2012).....	30
Figura 8: Festa de carnaval. Wanda Franco (2012).....	31

## SUMÁRIO

1. O LUGAR INICIAL.....	7
2. O CORPO MOVE A DRAMATURGIA QUE DANÇA.....	11
3. O COMPOR DO ESPETÁCULO “ERA, É, SERÁ”, NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA – UFRN.....	16
4. O COMPOR DO ESPETÁCULO “NA MESMA PRAÇA...”, NO GRUPO DE DANÇA CORPO EM MOVIMENTO – COLÉGIO ESTADUAL ATHENEU. ....	25
5. O LUGAR FINAL.....	32
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	33



## 1. O LUGAR INICIAL

A dramaturgia, maneira de pensar e compor a arte dramática (PAVIS, 1999), é um tema bastante recorrente nas reflexões e discussões feitas nos dias de hoje na construção da Dança Contemporânea. A força dramática produzida tradicionalmente pela constituição do texto escrito e falado no fazer teatral, reverbera na Dança Contemporânea pela atitude do corpo no processo de criação e na cena coreográfica. Nesse caso, o texto dramático na dança é tecido intimamente pela simbologia dos corpos no andamento do gesto dançado (ADOLPHE, 1997).

A discussão sobre dramaturgia no campo das Artes Cênicas tem sido ao longo dos anos muito mais presente na área do Teatro, no entanto, embora a discussão no campo da dança tenha se intensificado na contemporaneidade, não podemos considerar que a preocupação com a dramaturgia na dança seja recente. No século XVIII, com o Balé Dramático, Jean-Georges Noverre, já concebia a dança como uma arte capaz de mover questões por meio do movimento corporal (KERKHOVE, 1997; SIQUEIRA, 2006). No século XIX, o Balé Clássico buscava apresentar narrativas definidas na expressão de sua técnica aliada a pantomimas e aos elementos cênicos (BOURCIER, 1987; FARO, 1986). Em meados do século XX, a Dança Moderna expôs diferenciadas maneiras corporais de exprimir dramaturgias erguidas a partir de questões sociais, políticas, filosóficas e ideológicas (GARAUDY, 1980). Na contemporaneidade, os sentidos da dança são gerados pela conexão de linguagens e pela pluralidade técnica e estética (PORPINO, 2006). Na Dança Contemporânea a discussão sobre Dramaturgia foca-se no corpo dançante e nas suas múltiplas possibilidades expressivas.

O interesse em investigar a dramaturgia no campo da dança está presente na minha trajetória como intérprete e criadora desde os anos 90 e vem me acompanhando nos trabalhos artísticos desde então na tentativa de pensar e construir um corpo consciente na geração de sua dramaturgia coreográfica. No campo acadêmico ampliei o meu conhecimento acerca do assunto na produção da minha dissertação de mestrado<sup>1</sup>. Na ocasião, pesquisei sobre um processo de criação<sup>2</sup> realizado na Gaya

---

<sup>1</sup> Minha dissertação de mestrado foi defendida no ano de 2010, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN.

<sup>2</sup> O processo de criação investigado no mestrado foi da coreografia “A Partida”, fragmento do espetáculo “Fragmentos da Hora Absurda”, realizado no ano de 2006 e 2007.

Dança Contemporânea<sup>3</sup>. Nesse trabalho, discuti os elementos cênicos significativos para os bailarinos envolvidos no processo de criação e os significados do corpo advindos dele. Como um eixo temático dos significados do corpo, refleti sobre o corpo como protagonista para o desenvolvimento da dramaturgia da composição coreográfica em questão.

No meu fazer diário, percebo a dança como uma linguagem artística que me possibilita questionar e mover temáticas diversas no próprio corpo, a partir das singularidades de compreender e expressar o que me ponho a pensar. Vejo no corpo um território fértil para a criação de modos autorais de construir dramaturgias através de desejos surgidos pelos temas propostos ainda nos processos de elaboração das coreografias. Nesse caso, o corpo é compreendido como uma totalidade que envolve a sua dimensão cultural, social, econômica, biológica... Um território construído e habitado pelas diversificadas experiências vividas que alicerçam e fundam originalidades na edificação e estruturação de uma dança.

Pretendo na tecitura desse texto dar continuidade ao pensamento irrequieto e constante nas minhas práticas corporais de que o corpo é o principal elemento dramaturgico na construção da expressão da dança, tanto nos processos de criação, como também nos momentos das apresentações cênicas. Para materializar essa reflexão almejo relatar os processos autorais de criação das composições em dança “Era, É, Será”, desenvolvido na UFRN, na Gaya Dança Contemporânea, no ano de 2011 e 2012 e “Na Mesma Praça...”; no Colégio Estadual Atheneu, no Grupo Corpo em Movimento, no ano de 2012.

A Gaya Dança Contemporânea é uma ação extensionista que dá suporte ao Curso de Licenciatura em Dança da UFRN, possibilitando aos seus alunos, e demais pessoas da comunidade extra universitária, uma experiência de formação artística em dança e acadêmica que se desenvolve a partir da elaboração, discussão e realização de aulas, processos criativos e apresentações em teatros, escolas, espaços alternativos e na própria instituição. O Grupo Corpo em Movimento pertence à Escola Estadual Atheneu Norte-Riograndense, abarca a formação de alunos de Ensino Médio, bem como, mantém uma relação com a graduação em dança anteriormente citada através da realização de projetos e por se constituir um campo de estudo para o Estágio Supervisionado

---

<sup>3</sup> A Gaya Dança Contemporânea é um projeto de extensão permanente do Departamento de Artes da UFRN, fundado no ano de 1990 pelo Prof. Dr. Edson Claro (in memorian). Faço parte desde o ano de 2005.

Obrigatório. Em ambos os territórios, o saber e o fazer dança podem ser construídos e desenvolvidos a partir dos indivíduos que o presenciam, o fazem, o vivem.

Esse texto tem como objetivo discutir a construção da dramaturgia na dança pelo viés de duas experiências de composição coreográfica em ambientes educacionais, tendo como foco o processo criativo, seus principais elementos e resultados. A criação foi realizada pelo contato com a experiência dos participantes dessas composições coreográficas. Para refletir sobre a experiência, como ato e como conceito, adoto a discussão de Chauí (2002), com base em Merleau-Ponty, que aborda esse acontecimento como maneira de ser e de existir, forma que temos de nos relacionar com as situações postas pelo mundo.

O texto justifica-se por apresentar uma reflexão crítica sobre dois processos criativos originais realizados em diferenciados espaços de construção de conhecimentos no campo da dança. Acredito que alguns apontamentos sobre as escolhas artísticas e estéticas dos grupos e o seu fazer coletivo podem ampliar a discussão sobre o corpo e a dramaturgia no contexto da criação no campo da dança.

Espero com este trabalho realçar a construção de saberes múltiplos ocorridos na Gaya Dança Contemporânea e no Grupo Corpo em Movimento trazendo a dança para ser discutida no âmbito acadêmico e contribuir para a produção de conhecimento através das reflexões realizadas sobre o corpo como produtor de formas dramáticas diversas tendo como fonte para criação artística as suas manifestações de vida. Almejo também poder colaborar com os estudos realizados sobre corpo, dramaturgia, processo de criação e dança, no Curso de Licenciatura em Dança da UFRN, como também, contribuir com as demais instituições de ensino que se dedicam a estudar esses temas.

Nesse texto dialogo com Pavis (1999, 2005) e Kerkhove (1997) para analisar a dramaturgia; Cypriano (2005) e Fernandes (2000) para pensar os processos criativos advindos de experiências vividas; Leal & Zimmermann (2006), para refletir a dramaturgia em Dança Contemporânea; Marques (2010) e Porpino (2006) para pensar a criação da dança no contexto educacional, dentre outros.

O texto a seguir se estrutura em três partes. Na primeira, reflito sobre a dramaturgia no teatro e na dança e discuto a sua construção na Dança Contemporânea enfocando o corpo como seu principal fundador. Na segunda, descrevo o processo de criação da coreografia “Era, É, Será”, na Gaya Dança Contemporânea (UFRN), destacando como se deu a sua edificação dramática a partir de experiências vividas. Na terceira, descrevo o processo de criação da coreografia “Na Mesma Praça...”, no

Grupo Corpo em Movimento (Atheneu), exaltando a geração de sua dramaturgia a partir da contextualização dos alunos.

## 2. O CORPO MOVE A DRAMATURGIA QUE DANÇA

O autor da arte teatral Pavis (1999, 2005), provoca a reflexão sobre dramaturgia na linguagem do Teatro e contribui para o desenvolvimento do meu pensamento a respeito desse assunto no campo da dança. Ele revela que a dramaturgia numa visão genérica pode ser compreendida como uma técnica da arte dramática que busca instituir os fundamentos de construção de uma obra. Conforme o autor, até o período clássico (Séc. XVII), a dramaturgia era frequentemente realizada pelos autores de uma obra e tinha como objetivo principal elaborar regras para a composição de uma peça, bem como reuni-las para que outros dramaturgos seguissem essas normas de composição. Nessa fase, a dramaturgia estava mais voltada para a construção textual, por esse motivo, o trabalho do autor e a estrutura narrativa apresentada numa obra eram vistas como primordiais, sendo abandonados os olhares sobre a realização cênica do espetáculo.

O termo dramaturgia começa a ganhar significados mais amplos a partir do trabalho realizado por Brecht e de suas teorizações no campo do teatro dramático e épico. Nesse momento, a dramaturgia abarca tanto a produção textual, como também, os caminhos cênicos apresentados numa encenação. Em sua face mais recente, a dramaturgia pode ser construída pelas preferências estéticas e ideológicas do grupo feitor de uma encenação e de como ele organiza essas escolhas e os elementos provenientes delas para a construção da obra. A dramaturgia, assim, transpõe o espaço do estudo de um texto dramático para abraçar texto e realização cênica (PAVIS, 1999).

É nessa versão mais atual que relaciono e aproximo da dança uma maneira de conceber dramaturgia. Percebo o artista na imersão de suas escolhas e preferências como o grande fundador e desencadeador dos elementos constituintes da sua obra sendo protagonista para o desenvolvimento coreográfico e construção dramática. Além disso, compreendo alguns dos elementos dramáticos apresentados por Pavis (2005) como possíveis pontos convergentes na composição de uma encenação em teatro, como também, num espetáculo de dança: a voz, a música, o ritmo, o espaço, o tempo, a ação, o figurino, a maquiagem, o objeto de cena, a iluminação e o texto. Com Kerkhove (1997), reitero a compreensão de que a dramaturgia abarca as estruturas de uma composição, seja ela no campo do teatro ou da dança.

Entendo que pensar a dramaturgia na dança implica questionar os modos como os corpos constroem a plasticidade cênica na coreografia e o que eles podem produzir

como vias de significação a partir da completude da cena. Essa plasticidade é construída por todos os elementos utilizados para a expressão da dança e principalmente pelo bailarino. Ele é o principal produtor das teias de sentidos que animam e reconstituem no ato do dançar os significados dos elementos cênicos utilizados desde a temática escolhida ao processo de criação.

Vejo o bailarino em suas múltiplas facetas como o centro da dramaturgia no campo da dança. O corpo do artista em movimento é primeira via de acesso para viver um processo de construção dramática tanto no momento da criação como também no ato do espetáculo no contato com a plateia (LEAL & ZIMMERMANN, 2006). O corpo é o principal elaborador e feitor de um texto dinâmico que desliza pela emotividade dos músculos e salta pela porosidade da pele criando dramaturgias moventes construídas em todos os instantes dançados. O seu significado não é dado ou simplesmente narrado, mas expresso pelos seus estados e relacionamentos construídos na geração da dança.

O corpo, território único de histórias e memórias construídas, anuncia nuances da pessoa que dança e se apresenta como primeiro espaço de emergência dos sentidos. No acontecimento compartilhado de uma dança, o corpo se dança com suas características técnicas, artísticas, biológicas, psicológicas, etc, e se faz, se reinventa e conta a sua própria carne. O corpo em suas singularidades se faz sensação do tempo e do espaço que o habita e funda na imanência do gesto infiltrações de sentidos múltiplos dramáticos (DUBRAY, 1997).

Em Meyer (2006), afirmo o corpo como o principal elemento dramático na expressão da dança. O corpo e sua potência renovadora mediante as experiências vividas fazem da dramaturgia coreográfica um acontecimento dinâmico, uma comunicação mutante que ultrapassa o caráter literal de uma ideia ou sentimento (MEYER, 2006). Vejo que na dança, a edificação dramática acontece no movimento. Mover é agir e o ato de agir retoma o significado da palavra “drama”, do termo grego “drao”. No teatro, geralmente a ação dramática é construída por meio da palavra falada. Nesse caso, falar é agir. No entanto, a forma de evocar a criação dramática e coreográfica na dança não significa somar uma teatralidade ao movimento para a realização de uma encenação, mas tecer um corpo que é a própria ação dançante! A totalidade de uma peça coreográfica se estabelece pela relação de suas partes e não pela simples adição de elementos (HÉRCOLES, 2004).

A geração de uma dramaturgia na dança não está vinculada a uma tradução literal pelo movimento. O gesto não pode ser aprisionado ao sentido primeiro da narração

(NEDDAM, 1997). A qualidade de abstração possível nos movimentos de uma dança faz com que ela escape da narrativa clara e precisa encontrada nas palavras verbalizadas, assegurando uma abertura para a construção de significados no diálogo sensitivo entre universos humanos. A dança trabalha o corpo, o espaço, o tempo, a percepção e a sua dramaturgia corresponde à observação dessa pluralidade, do entrelaçamento desses elementos buscando captar os fluxos de circulação dos sentidos. O movimento inscrito no espaço da dança vem para experimentar possibilidades e não para atestar regras, acertos ou erros (ADOLPHE, 1997).

Conforme Schulze (2007), a dramaturgia coreográfica, pode ser entendida como uma manifestação de uma determinada qualidade capaz de definir uma lógica interna da composição, aspecto definidor da identidade da coreografia que a faz ser reconhecida em qualquer momento e lugar. Uma espécie de textura artística que promove as características singulares de uma dança. Dessa forma, a dramaturgia é compreendida como uma construção cênica advinda das maneiras pelas quais os corpos em movimento se apresentam e dos meios que os demais elementos são utilizados na cena.

Durante um grande período da história da dança, a ideia da dramaturgia esteve presente de maneira inconsciente por meio dos corpos dançantes, protagonistas na criação dos sentidos da coreografia, mas é somente em fases mais recentes que ela se torna uma prática consciente (KERKHOVE, 1997). Na dança do século XVIII Jean-Georges Noverre funda a concepção de que essa arte ultrapassa o caráter de entretenimento e defende a ideia de que a sua manifestação movimenta a expressão gestual do homem e o desenvolvimento de um tema, não se restringindo a apresentação de movimentos soltos e nem a estruturação de balés pautados no encadeamento de passos. Noverre é visto como o inaugurador do Balé de Ação ou Balé dramático e também como o primeiro provável dramaturgo em dança (KERKHOVE, 1997; SIQUEIRA, 2006).

Nas composições de Balé Clássico do Séc. XIX, como por exemplo, “A Sílfiide” e “Giselle”, a estruturação de uma narrativa linear é ancorada pelo código do Balé Clássico, da pantomima e dos elementos cênicos, para expressar histórias sobre seres humanos e etéreos que habitam lugares reais e fantasiosos (BOURCIER, 1987; FARO, 1986). No início do século XX, a Dança Moderna ainda com um forte caráter narrativo busca produzir uma dramaturgia embebida de conteúdos e discursos atrelados a questões sociais, políticas, filosóficas e ideológicas e não mais sobre um mundo irreal

de fantasias, contrapondo-se e diferenciando-se da estrutura apresentada pelo Balé Clássico. A construção coreográfica e dramaturgica não obedecia mais a um código único de movimento, como acontecia anteriormente, mas a técnicas e filosofias de vida desenvolvidas no decorrer do século por vários artistas, como Isadora Duncan, Rudolf Laban, Martha Graham dentre outros representantes desse movimento (GARAUDY, 1980).

Na contemporaneidade, o interesse pela construção de uma dança gerada pela conexão de linguagens e por um corpo polissêmico é mais forte do que o desejo de negar as referências do passado (PORPINO, 2006). Pina Bausch, por exemplo, referência importante da dança alemã, foi uma artista que se preocupou em desenvolver uma dramaturgia pautada na condição humana através da conexão de linguagens artísticas e estéticas corporais. A sua narrativa não é construída de forma linear, como no Balé Clássico, mas organizada de maneira fragmentada e episódica, sendo os personagens gerados a partir das próprias vivências dos bailarinos, que são representantes de si mesmos (CYPRIANO, 2005; FERNANDES, 2000; GIL, 2004).

Vemos em Leal & Zimmermann (2006), que na Dança Contemporânea, a impressão dramaturgica está fortemente relacionada a um caráter processual, sendo o intérprete-criador um dos maiores responsáveis por esse feito. Como processo, a dramaturgia em dança, se faz e se refaz a partir da ação dos sentidos, dos estados intencionais e dos relacionamentos dos corpos cênicos coreográficos. Por esse motivo, os sentidos e a produção de significados escorrega por uma via que não permite uma interpretação única, ao invés disso, uma manifestação polissêmica se apresenta à subjetividade dos espectadores libertos para viverem as suas próprias leituras. Como características da dramaturgia em Dança Contemporânea as autoras destacam a fuga da narrativa, a autonomia, a importância dada ao próprio movimento e ao intérprete-criador e a relação polissêmica com o público.

Com Hércoles (2004), reforço o pensamento de que a dramaturgia construída na Dança Contemporânea não se ocupa em comunicar uma mensagem linearmente ou encenar algo num corpo meramente ilustrativo, mas em animar variadas questões a partir de modos técnicos corporais próprios, propondo realidades nas quais as possibilidades de significação se mantenham em aberto. Nesse contexto, a fundação e a organização gestual acontecem pelas intermediações do corpo a partir das informações originadas pelas questões problematizadas e a partir disso a dramaturgia se apresenta



pela indagação sobre o modo como estas questões são reconfiguradas pelo corpo e organizadas em forma de movimento na dança.

Percebo que a dança pensada conscientemente como construção dramática extrapola a ideia de montagem coreográfica edificada pela colagem de passos e funda questionamentos mais aproximados do contexto do artista, do seu corpo e dos modos singulares de compor e organizar uma coreografia. As percepções corporais são primordiais para a consciência, produção e desenvolvimento da atitude expressiva do corpo e de gestualidades próprias, fatores determinantes para a construção original de composições coreográficas e dramáticas que apresentam estéticas diversas na expressividade dos corpos que dançam.

Nos próximos tópicos, realizo a reflexão sobre duas experiências de criação em dança em contextos institucionais diferenciados: UFRN e Colégio Estadual Atheneu Norte Riograndense. Focalizo a dramaturgia como um movimento processual construído nas experiências vividas em improvisações e como uma manifestação do pensamento do corpo gerado paulatinamente e em conformidade com o desenvolvimento de modos próprios de fazer e dizer a dança.

### 3. O COMPOR DO ESPETÁCULO “ERA, É, SERÁ”, NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA – UFRN.

A composição coreográfica Era, É, Será foi iniciada no ano de 2011, na Gaya Dança Contemporânea. Na ocasião da composição de Era, É, Será, o grupo continha oito componentes com experiência no campo da dança e do teatro, sendo três homens e cinco mulheres, com faixa etária entre dezoito e vinte e oito anos. Mesmo com algumas modificações no elenco foi possível realizar o trabalho criativo entendendo-o como um processo de construção dos que o fazem.

A ideia surgiu a partir de uma inquietação pessoal com relação a figura paterna e o desejo de compartilhar e explorar artisticamente memórias pessoais e coletivas no universo familiar. Decidi explanar o meu pensamento para os componentes do grupo e ouvir o que pensavam sobre a possibilidade de um processo de criação nessa temática. A proposta era partir dessa ideia e construir a estrutura coreográfica por meio de experimentações corporais mediante as histórias que fossem sendo apresentadas por cada intérprete-criador, a sua dramaturgia seria evocada pelos atravessamentos dos sentidos dos corpos em movimento.

O meu papel foi o de propor as improvisações e o de observar o material corporal desenvolvido a partir delas para, então, problematizar qualidades e intencionalidades e juntamente com intérpretes-criadores realizar direcionamentos, encadeamentos e organizar a composição. Eu seria o olhar externo buscando perceber nas experimentações individuais e coletivas, a intuição dos sentidos evocados nos acontecimentos surgidos, e os bailarinos seriam a percepção interna dos fluxos gerados na improvisação. Assim, poderíamos trabalhar com a comunhão entre diversas visões mediante uma mesma questão para realizarmos as nossas reflexões, discussões, reconstruções e construções de corpos mais conscientes dos seus percursos internos e externos, das propostas cênicas e suspeitas dramáticas.

Em Adolphe (1997), constato que em muitas composições em dança os coreógrafos assumem a função dramática ocupando o lugar do olhar externo para observar e sugerir resoluções. Em Hércules (2004), percebo que o dramaturgo em dança pode ser um artista que vem para ajudar o coreógrafo ou o intérprete-criador no ato de observar e acompanhar as etapas da criação, questionar escolhas, sugerir estratégias, propor critérios para a seleção dos materiais e buscar uma coerência entre eles na totalidade da obra. Essas funções podem ser uma das diversas ações realizadas pelo

dramaturgo em dança que visa apreender os modos como forma e significado coexistem no corpo do artista que dança.

Em Neddham (1997), também entendo o dramaturgo da dança como aquele que pretende cotidianamente contribuir com o coreógrafo na tentativa de gerar uma composição coreográfica com mais imprevisibilidade. Ele também implementa a questão do sentido, mas sem administra-lo ou fixá-lo, pois a sua gestão ocorre no corpo do artista da dança que gera e transborda a circulação dos sentidos, mesmo no caso daqueles que dançam conteúdos propostos por outros artistas.

Nessa composição coreográfica o dramaturgo da dança foi um conjunto de pessoas, aqueles que fizeram parte da criação, os intérpretes-criadores da Gaya Dança Contemporânea. O movimento da construção dramaturgica se deu na retroalimentação entre os envolvidos, um acontecimento impregnado de coletividade. A coreografia foi compreendida como uma criação enquanto processo, sendo assim, não partiu de vocabulários pré-estabelecidos, mas pela gestualidade surgida nas investigações corporais. Nesse caso, a improvisação foi o procedimento utilizado para a investigação e o desenvolvimento das formas autorais e expressivas do espetáculo, para então, ser possível a seleção de material e a ordenação deste para a geração de uma estruturação geral. O corpo foi o principal meio para o processo se estabelecer e a partir de seus desejos provenientes da experiência criativa os desdobramentos da composição ocorreram.

Em Hércules (2004), reflito a improvisação como sendo um fim e um modo para a criação de movimentos originais e uma possível ferramenta de investigação constante durante todo o processo de criação, fato que possibilita a continuidade da descoberta corporal e do próprio processo de composição. A improvisação anuncia as memórias do corpo, promove a sua reconfiguração na experimentação de outras associações de sentidos e de movimentos advindos do processo investigativo e busca possibilidades para iluminar as questões discutidas no corpo em movimento.

O grupo gostou da ideia e se posicionou a favor firmando mais um trabalho colaborativo e original no seu fazer artístico. Desde o ano de 2005, época que passei a pertencer ao elenco do grupo, a Gaya Dança Contemporânea busca desenvolver um trabalho de construção coletiva para a realização de suas composições e explorar possibilidades expressivas autorais no trânsito entre diversificadas linguagens artísticas para a geração de uma dança singular. Dando continuidade e apostando em novas

experiências de criação coreográfica e dramaturgica em dança, foi iniciado o processo de composição de *Era, É, Será*.

Reflico a partir de Schulze (2007), que a elaboração da dramaturgia é iniciada nos processos cognitivos que envolvem a geração da coreografia e é continuada pelas maneiras desenvolvidas para a sua realização cênica. Nesse contexto, o projeto coreográfico e a sua realização para a construção da cena e contato com a plateia estão constantemente relacionados e ocorre na dialogicidade ente ambos. Assim, processo e produto coreográfico são constituídos por fluxos de permutas incessantes e a sua dramaturgia é gerada nesse movimento processual.

Cada projeto coreográfico deve se apresentar como uma estrutura flexível e modificável no decorrer da trajetória criativa, sendo um espaço para organizar as ideias iniciais e gerais da dança a ser invocada e para recriá-las no contato com os artistas participantes no processo de criação, além de buscar um método próprio de trabalho para a construção de uma lógica interna coreográfica e dramaturgica singular. Essa lógica não é necessariamente alcançada por meio da narração linear de uma história e de sua verbalização, mas elaborada a partir dos corpos em movimento, dos acontecimentos cênicos e na forma que eles são movidos e resolvidos esteticamente no processo criativo e na estruturação da coreografia (SCHULZE, 2007).

Dessa maneira, a construção da dramaturgia coreográfica é fundada no decorrer do seu processo artístico, abarcando as suas ideias iniciais, a elaboração dos movimentos e encadeamentos, a criação dos figurinos, o modo de ocupar o espaço cênico, entre outros aspectos. Assim, o processo coreográfico, como uma etapa de construção dramaturgica coreográfica, é entendido como um conjunto de acontecimentos e procedimentos que constrói e prepara o que e como comunicar corporalmente em cena (SCHULZE, 2007).

Em Kerkhove (1997), dramaturgista da companhia belga “Rosas”, conheço a ideia da “dramaturgia de processo” e reconheço nela uma sintonia na maneira de pensar a tecitura dramaturgica da coreografia *Era, É, Será*. Essa concepção tem um caráter de processo e possibilita a experiência com a pluralidade das personalidades dos artistas envolvidos na composição, e também com diversificados materiais como textos, filmes, movimentos... Durante o processo de criação, os materiais utilizados são observados e selecionados para a organização de uma estrutura possivelmente definida para a finalização da composição. Isso implica dizer que no inicio da composição não existe uma estrutura final conhecida, esta vai ser delineada ao longo da experiência processual.

Essa maneira de fazer contrapõe-se a concepção da “dramaturgia de conceito”, considerada com frequência pelo teatro alemão, desde Brecht. Nesse caso, um conceito é elaborado por um dramaturgo e um diretor na interpretação prévia de um texto. Esse trabalho é realizado antes do início dos ensaios e todas as escolhas feitas no decorrer do processo de composição serão aceitas ou não de acordo com os ideais do conceito estabelecido previamente. Nesse contexto, a previsibilidade do caminho determinado traça o resultado almejado desde antes da experiência criativa (KERKHOVE, 1997).

Esses modos de conceber a dramaturgia apresentam formas diferentes de compreender a composição de uma obra coreográfica ou teatral: uma percebe a obra como processo e a outra como produto. Esses fatores também determinam as maneiras de lidar com o corpo e de como ele influencia a construção dramática: uma reflete o corpo como um meio onde o processo se constrói e se realiza e outra entende o corpo como um lugar onde o produto se efetua (HÉRCOLES, 2004).

Na composição de Era, É, Será, não existiu a construção prévia de um projeto de composição, mas a ideia inicial de um tema como uma possibilidade para o seu desenvolvimento em conformidade com a experiência criativa. O figurino, a música, a iluminação, as técnicas corporais e os demais elementos cênicos, foram sendo evocados e configurados no próprio fazer criativo. Dessa maneira, o projeto, assim como a dança, foi gradativamente elaborado na vivência das improvisações diárias. Destaco como preocupação advinda das primeiras experiências investigativas, o que podemos compreender como as primeiras etapas do projeto criativo, o questionamento sobre a construção da preparação corporal nas aulas.

Acreditava que esse momento era primordial para despertar e potencializar o corpo para o processo de criação. Dessa maneira, pensar a preparação corporal se tornou um grande desafio, pois esta deveria estar relacionada com as linguagens artísticas advindas paulatinamente na investigação corporal de cada artista envolvido. Assim, o fazer da aula de dança deveria ser gerado a partir dos resultados observados no decorrer das experimentações diárias.

Conforme Hércoles (2004), muitos processos em Dança Contemporânea necessitam criar novas estratégias técnicas para auxiliar na realização dos movimentos surgidos na improvisação, com isso, novas competências corporais são experimentadas ampliando o repertório dos bailarinos e evocando a necessidade da diversidade, um dos traços marcantes da Dança Contemporânea. A conexão com outras linguagens artísticas e a vivência com a pluralidade técnica corporal alarga as possibilidades de realizar

diversificadas relações por meio da improvisação e potencializa o estabelecimento de novos modos de expressar o corpo. Como resultado das explorações corporais realizadas no processo criativo tivemos que articular com o grupo e com profissionais externos a ele, aulas de preparação vocal, teatro, alongamento, consciência corporal, condicionamento físico e Dança Moderna (Laban).

A partir das improvisações corporais baseadas na ideia do tema proposto inicialmente para o grupo, o processo criativo e dramático da composição do projeto e da dança foi sendo desenvolvido. A primeira sugestão para a criação foi pedir que cada participante recordasse em sua memória afetiva um fato marcante vivido com seu pai e o escrevesse para compartilhar comigo e com os demais participantes do processo. Fizemos um encontro para o relato dessas histórias e conversamos sobre elas, momento de compartilhar tristezas, alegrias, sonhos, decepções... Instante de despir fatos pessoais vividos e impressões sobre eles, acontecimentos nem sempre fáceis de serem lembrados, mas escolhidos para serem divididos e revisitados para uma ressignificação pessoal e construção estética no campo da dança.

A memória afetiva do corpo pode ser compreendida como a experiência da emoção aprofundada nos acontecimentos ocorridos ao longo de uma trajetória de vida. Ela é construída em conformidade com as experiências humanas e confere um registro no corpo. Este pode escolher visitar e atualizar fatos impregnados na sua memória por meio de um lembrar e de um reviver da própria experiência em outro contexto e momento da existência (LE BRETON, 2009).

O próximo passo para a produção coreográfica e dramática foi ler as narrativas pessoais e selecionar algumas frases que considerei mais significativas para compartilhar com o grupo mais uma vez. Agora, com o intuito de desenvolver movimentos individuais a partir das mesmas memórias por meio de vários olhares e percepções. Dessa maneira, cada frase foi sendo contextualizada, explorada e resolvida nos corpos dos artistas de diferenciadas maneiras e por meio de várias linguagens artísticas, como por exemplo, o teatro, a música, além da própria dança.

A partir dessas referências fui sugerindo organizações cênicas coletivas e fundando as estruturas da coreografia. Fomos, assim, construindo pequenas cenas por meio da descontextualização e recontextualização dos movimentos criados, e as partituras e memórias pessoais foram sendo coletivizadas e ressignificadas. O caráter linear e narrativo dos fatos vividos deu lugar a uma dramaturgia em forma de episódios. Esta dramaturgia se construiu no decorrer do processo de criação e novas tramas se

edificaram na experiência estética e coletiva das memórias afetivas selecionadas para esse momento da criação.

Percebo na maneira do compor coreográfico e dramático realizado por Pina Bausch um caminho para pensar e desenvolver uma dramaturgia originada na condição humana expressa por meio da conexão de linguagens artísticas e estéticas corporais. Nos processos de construção das suas partituras de movimento, os bailarinos são questionados com perguntas que normalmente envolvem conteúdos vividos e a partir de suas respostas improvisadas que podem ser por meio de gestos, palavras ou sons, por exemplo, as estruturas vão sendo organizadas para a composição coreográfica. Assim, os episódios criados envolvem respostas relacionadas aos sentidos atribuídos as coisas da vida a partir das percepções dos bailarinos, respeitando as variadas referências que os corpos apresentam para a construção coreográfica e dramática. Nesse contexto, o corpo inaugura as suas formas expressivas através das propostas temáticas da coreógrafa e realiza no processo de criação as suas ideias na produção estética da composição (CYPRIANO, 2005; FERNANDES, 2000; GIL, 2004).

Inspirada por essa maneira de propor a criação em dança pude acessar um material precioso referente a multiplicidade das maneiras singulares da percepção individual e das diferenciadas formas de compreender as coisas da vida. A partir desse contato pude juntamente com a Gaya Dança Contemporânea perceber e explorar o interesse em utilizar objetos que remetessem as figuras paternas de cada participante. Diante disso, foram levados para o ambiente de criação, elementos significativos advindos das histórias vividas com os seus pais: mala, bola, véu, pipa, rede, boneca, bola de cristal e relógio. Exploramos esses elementos a partir das impressões pessoais de cada artista da dança e criamos novas teias de significações na vivência coletiva destes. Assim, eles foram incorporados e ressignificados por todos os envolvidos no decorrer da experiência criativa e movidos pela expressividade dos corpos na cena.

Vemos que as maneiras de perceber e interagir com os elementos cênicos desencadearam variações de atitudes e produção de diferentes significados para um mesmo objeto. Tal fato pode ser observado na forma como são dispostas as narrativas criadas na cena. Na primeira cena da coreografia, por exemplo, temos a apresentação dos autores do espetáculo com o seu objeto pessoal e o relato de uma pequena história sobre a relação daquele objeto com o seu pai. No decorrer das cenas decorrentes podemos observar as recriações e transformações dos objetos continuamente. Como podemos apreciar nas figuras 1, 2 e 3, a mala, um dos elementos cênicos da dança, é

recriada na trama desse fazer coreográfico assumindo várias facetas como a de guardar coisas, sua função primeira, como também a de acalantar pessoas e mover memórias, além de se transformar em pai, criança, mureta, banco... Corpo dançante.



Figura 1: A mala com uma menina dentro.  
Fonte: Ricardo Pinto (2012).



Figura 2: Meninas e menino na mala.  
Fonte: Ricardo Pinto (2013).





Figura 3: A mala dançando.  
Fonte: Ricardo Pinto (2013).

A composição foi tida como finalizada com doze cenas, somando trinta e cinco minutos de duração ao todo. Tivemos uma parte da coreografia com uma estrutura aberta para a improvisação no momento do espetáculo, fato que garantiu a continuidade da investigação corporal e do próprio processo de criação (HÉRCOLES, 2004). Nesse momento, todos iniciavam com uma sequência de movimentos bem definidos e organizados espacialmente, no decorrer dela, as sequências iam sendo desorganizadas até chegarem num estágio de investigação do próprio movimento gerando novas maneiras de realiza-los a cada nova apresentação.

O figurino foi sendo discutido ao longo do processo de criação e juntamente a um figurinista chegamos a ideia de três modelos diferenciados em branco e preto com gravatas coloridas que poderiam ser utilizadas por homens ou mulheres expressando personalidades dos seus universos familiares: vestido, camisa com cueca samba-canção

e suspensório com calça social. A maquiagem foi pensada a partir de tons mais neutros e todos a utilizaram da mesma maneira com o objetivo de expressar semelhanças faciais, como se todos constituíssem o mesmo grupo familiar. As cores mais fortes na perspectiva do neon em tons de laranja, rosa, verde e amarelo, foram impressas nos elementos cênicos, além das gravatas, como forma de destacar as individualidades contidas no grupo.

A dramaturgia de “Era, É, Será” foi dessa forma evocada pelos seus autores a partir das diferentes maneiras de perceber e rememorar as suas relações e memórias familiares e pela produção estética advinda das investigações corporais no decorrer do processo criativo. Nesse contexto, os corpos foram criadores de sua própria dança a partir de suas narrativas pessoais. A descontextualização e recontextualização das memórias individuais no grupo permitiu que os bailarinos se tornassem autores de suas próprias maneiras de fazer e dizer com o corpo. Nesse contexto, o corpo foi o principal fundador das necessidades cênicas dessa dramaturgia e se colocou como o seu principal criador.

Os corpos dessa composição imprimiram as suas impressões pessoais e a partir delas os recursos dramáticos, como as partituras corporais, os variados elementos cênicos e as linguagens artísticas, foram sendo desenvolvidas. As organizações desses elementos dramáticos foram acontecendo individualmente e coletivamente durante todo o processo de criação, gerando o encadeamento cênico e fortalecendo os sentidos dos episódios propostos. Construir uma dramaturgia baseada nas experiências dos corpos durante o processo dessa composição significou assumir o corpo como o primeiro meio representativo e técnico para expressar impressões advindas de fatos vividos. O corpo, nesse caso, não foi apenas um instrumento utilizado para narrar uma história, mas a própria história nas ações realizadas, o principal articulador das relações cênicas.

#### 4. O COMPOR DO ESPETÁCULO “NA MESMA PRAÇA...”, NO GRUPO DE DANÇA CORPO EM MOVIMENTO – COLÉGIO ESTADUAL ATHENEU.

O convite para ministrar aulas e participar de um processo criativo no Grupo de Dança Corpo em Movimento, projeto desenvolvido com alunos do 1º, 2º e 3º anos do Ensino Médio do Colégio Estadual Atheneu Norte - Riograndense, no ano de 2012, subsidiado com recursos do Ensino Médio Inovador, partiu da artista e colega de trabalho Ana Cláudia Viana<sup>4</sup>. O grupo continha onze integrantes, sendo dois homens e nove mulheres, com faixa etária entre dezessete e dezenove anos, e a sua maioria possuía pouca ou nenhuma experiência no campo da dança. Ela me propôs uma parceria para tentarmos realizar durante dois meses e meio um trabalho criativo autoral na perspectiva da Dança Contemporânea, área de interesse comum entre nós, por intermédio desse projeto.

Inicialmente o objetivo do ensino da dança no projeto estava mais voltado para a exploração de danças de salão num contexto de transmissão de saberes e o produto das aulas resultaria num espetáculo das danças ensinadas e eventualmente aprendidas. Argumentamos com os professores responsáveis sobre a possibilidade de conceber essas danças e outras que pudessem ser do interesse dos alunos envolvidos a partir de questionamentos sobre o corpo e das suas compreensões singulares para uma possível reinvenção de danças conhecidas em expressões próprias de movimento.

O que seria uma imersão num processo de criação e construção dramaturgicamente edificada paulatinamente no próprio fazer criativo tecido por improvisações fundadas pelas experiências vividas e nas referências originais percebidas nos corpos dos alunos. O desenvolvimento dos movimentos e de suas intencionalidades abarcaria as diversificadas respostas dadas aos questionamentos feitos por nós no decorrer do trabalho, dessa maneira, não poderíamos afirmar qualquer resultado antes do processo acontecer, assim, instalaríamos um trabalho de processo que se ergueria na tecitura diária da prática (KERKHOVE, 1997).

Essa incerteza e imprevisibilidade com relação ao formato do resultado provocou certo medo nos responsáveis pelo projeto e posteriormente nos alunos envolvidos por

---

<sup>4</sup> Ana Cláudia Albano Viana é Bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora. Graduada em Educação Física e Mestre em Artes Cênicas pela UFRN. Participou da Gaya Dança Contemporânea como bailarina e assistente de direção no período de 1990 a 2008. Atualmente é diretora artística da Nammu Dança (Natal-RN).

ser uma proposta nunca vivida anteriormente por eles. O esperado, e ainda solicitado, seria chegarmos com uma proposta de trabalho pronta e com técnicas definidas para a sua aplicação. Entretanto, mediante a maneira de compreendermos a criação como um acontecimento processual envolvendo a experiência como elemento primordial para a composição coreográfica e dramaturgica, lugar onde o fazer é tecido no próprio caminhar, escolhemos não sobrepor ao processo criativo e nem as aulas, estilos de dança definidos, mas juntamente com os alunos construir a partir da percepção do corpo uma maneira própria de viver, conhecer e expressar essa linguagem artística. Estávamos ali para construir e não para impor conhecimentos e sentidos já instituídos por nós!

Escolhemos viver a dança como acontecimento criativo e elaborar o seu conhecimento a partir da reflexão crítica sobre a prática vivida no cotidiano dos alunos. Optamos por um dançar e um educar transpassados pela experiência estética da existência para buscar um aprender na subversão do caráter previsível e linear da realidade, dilacerando regras e percorrendo contextos e texturas mais flexíveis (PORPINO, 2006). Nesse caminho, pensamos apreender com mais profundidade o significado do corpo e da vida, e possibilitamos a construção e o reconhecimento do corpo como elemento primeiro para o desenvolvimento da construção coreográfica e dramaturgica.

Nesse contexto, o aluno em sua condição complexa e humana seria percebido como o principal elemento para a elaboração das experimentações corporais e das estruturas criativas e coreográficas. A partir dos seus pontos de vista, desejos, crenças, inquietações e soluções corporais, o acontecimento da dança poderia ser gerado e organizado. Na perspectiva da retroalimentação realizaríamos a arte do compor as vivências corporais e as estruturas do espetáculo, (re) conhecendo mundos, histórias, pessoas e reconstruindo mutuamente as maneiras de elaborar, pensar e vivenciar conscientemente a arte da composição em dança. Aqui a aula de dança não objetivava ensinar passos ou técnicas existentes, mas produzir gestualidades originais, partindo da reflexão, do questionamento, da discussão e do entendimento individual que cada aluno tinha de si, do outro e das coisas do mundo, possibilitando nesse fluxo um movimento de rebulição interno e uma (re) construção da dança e do próprio ser.

Em Marques (2010), vemos a dança na escola como uma possibilidade artística para desenvolver repertórios originais pela improvisação a partir do contexto do aluno e do exercício criativo gerador da composição coreográfica. A vivência da improvisação e da criação permite ao aluno experimentar, sentir, compreender, verbalizar,

contextualizar, articular e pensar a dança a partir do lugar em ele é um indivíduo criador no mundo contemporâneo. Conforme a autora, o mundo vivido, percebido e imaginado do aluno é elemento principal para refletir a dança e afirmar o seu entrelaçamento na relação entre o conhecimento que se tem dessa arte e as conexões sociais, políticas e culturais constituídas nos corpos, valorizando e reconstituindo experiências e saberes.

Pela ideia da multiplicidade, da originalidade, da consciência do corpo, da contextualização social e da possibilidade da democratização das escolhas para a edificação de um processo criativo e dramático autoral, conseguimos aproximar a Dança Contemporânea do projeto na escola. Partir de experiências próprias e impressões individuais sobre as coisas da vida como uma potência para a estruturação de uma composição coreográfica e dramática nos aproxima mais uma vez da perspectiva do fazer criativo de Pina Bausch. O seu ponto de partida é a experiência pessoal de cada artista para a geração de uma dança impregnada de impressões e expressões pessoais, trazendo para a cena diferenciadas maneiras de reconhecer e apresentar afetos e desafetos vividos. O conteúdo apresentado é formado pelas experiências vividas reconstruídas e recontextualizadas esteticamente pelos que dançam (CYPRIANO, 2005). Nesse espaço, possibilidades de enfrentamentos individuais são oportunizadas mediante a construção de uma dança que prioriza a reflexão e o questionamento mútuo, proporcionando um reconhecimento e uma (re) descoberta de uma identidade individual e também coletiva.

Nos nossos primeiros encontros com o grupo realizamos várias conversas para construirmos uma espécie de inventário das impressões que tinham dos seus corpos e dos gostos pessoais por danças, músicas e temáticas. Efetuamos muitos questionamentos e realizamos várias escolhas: Quem queria continuar? Sobre o que dançaríamos? Como faríamos isso? Quais músicas escolheríamos? Aonde apresentaríamos? Qual o compromisso de cada um com o projeto? Quais os desafios apontados pela convivência? Essas perguntas foram se intensificando e imprimindo no trabalho modos, formas, musicalidades e trajetórias formadas pelas percepções, personalidades, desejos e conhecimentos (re) construídos pelos alunos. Durante esse processo, os alunos discutiram possibilidades, colocaram um pouco de suas histórias e alimentaram a vontade de conviver e criar a partir de seus próprios potenciais e existências.

A partir do reconhecimento de algumas preferências e dos desejos do grupo, fomos levantando outros questionamentos para gerar as investigações corporais e os

modos próprios de elaborar e organizar a dança no corpo: Como poderíamos realizar um movimento de forró de maneira mais lenta ou mais rápida? Individualmente? Em conjunto? Como dançaríamos uma música midiática sem seguir as coreografias apresentadas pelos cantores? A partir de quê poderíamos reconstruir os seus movimentos? Como expressaríamos uma memória pessoal? Como reconstruiríamos uma mimese? ...

Também perguntamos sobre as experiências vividas e acessamos alguns fatos marcantes pessoais dos alunos e a partir de algumas histórias reais pudemos sugerir improvisações corporais. Com isso, compartilhamos memórias afetivas (LE BRETON, 2009) e as trouxemos para a esfera da arte com outra significação. Os significados pessoais das histórias foram rememorados, expostos verbalmente e transformados pela experiência atualizada dos sentidos a partir do gesto. Tivemos como algumas respostas para as perguntas propostas as expressões da fala, da música, do gesto e da própria dança. Foi nesse caminho democrático, individual e também coletivo que geramos um produto estético em dança composto por nove partes e com aproximadamente dezenove minutos.

Mediante as informações expostas pelo grupo também pudemos propor músicas, poesias, elementos cênicos... e escolher conjuntamente o que se considerava importante para o processo de criação. Com relação a temática pudemos perceber o interesse em questionar os encontros e desencontros vividos comumente pelas pessoas em situações de amizade e namoro, por exemplo. A partir disso, pensamos no espaço de uma praça para delimitar as situações criadas e a plateia foi imaginada na disposição de uma arena, constituindo a cena no momento da apresentação. Podemos visualizar o espaço construído para a plateia nas figuras 4 e 5 e como ela se manteve próxima do território cênico.

A ideia da busca por uma sintonia num rádio de pilha foi importante para doar à construção cênica um entrelaçamento de suas partes. Outros elementos surgiram como forma de contribuir na construção dos sentidos suscitados pelos alunos e na transformação destes em outros elementos. Balões, cadeiras, pétalas de rosas, carrinhos de brinquedo, travesseiros, e confetes de papel, foram alguns dos objetos vividos e explorados. É possível perceber nas imagens abaixo a utilização dos travesseiros de duas maneiras diferentes. Primeiro, sendo usado para recostar a cabeça, descansar, pensar e depois para segurar na mão, lançar no outro, brincar.



Figura 4: Plateia e Travesseiros no chão.  
Fonte: Wanda Franco (2012).



Figura 5: Plateia e Travesseiros na mão.  
Fonte: Wanda Franco (2012).

Também podemos observar os balões como um elemento cênico cuja função e significados foram transformados no decorrer das investigações corporais doando à composição a multiplicidade de sentidos para um mesmo objeto. Na figura 6, percebemos uma menina pensativa segurando balões de uma maneira suave e lúdica. Na figura 7, vemos que os mesmos balões adentram a vestimenta da menina e formam uma espécie de barriga.





Figura 6: Balões na mão.  
Fonte: Wanda Franco (2012).



Figura 7: Balões na barriga.  
Fonte: Wanda Franco (2012).

Situações e sentidos diversos foram vividos nessa praça: encontros, disputas, passeios, paqueras, amizades, brigas, separações, reconciliações, partidas, alegrias, tristezas... Pessoas iam e vinham sintonizadas por músicas e chiados diversos encontrados numa estação ou outra do rádio de pilhas. Corpos se animaram, se desvelaram e se dançaram mais conscientes de suas particularidades e da coletividade que também os constituía.



Dentre as nove partes criadas para a composição da coreografia, tivemos duas com uma estrutura aberta para a improvisação com alguns direcionamentos. Estendemos assim, a continuidade da criação e da descoberta corporal no momento da apresentação (HÉRCOLES, 2004). A proposta de uma dessas partes era a de uma menina entrar ouvindo a sua música preferida no celular num volume baixo gerando movimentos pequenos e na medida em que ela fosse aumentando o volume os seus movimentos deveriam ganhar proporções maiores. Na outra parte, penúltima cena da coreografia, apresentada na figura 8, celebramos o carnaval da maneira desejada num percurso espacial pré-determinado. Nesse momento, o convite à plateia para dançar junto com eles foi colocado como uma necessidade para celebrar a criação, a vida, a dança.



Figura 8: Festa de carnaval.  
Fonte: Wanda Franco (2012).

Acreditamos que a dinâmica de perguntar e observar respostas, e a exploração das experiências individuais e coletivas vividas pelos componentes do grupo Corpo em Movimento do Colégio Atheneu viabilizou a construção de uma expressividade singular no corpo que evoca essa arte por meio da exploração de pontos de vista e provocou situações nas quais os alunos envolvidos puderam realizar reflexões, discussões e desvendamentos de si e do outro: a dramaturgia se fez pelos que o fizeram! Percebemos que o fazer criativo de uma composição coreográfica e dramatúrgica que abre a escuta para os desejos e a existência de diferentes contextos vividos pode provocar um entusiasmo pelo conhecer e reconhecer do corpo, da dança e da própria vida.

## 5. O LUGAR FINAL

Nos processos de criação em dança “Era, É, Será” e “Na Mesma Praça...”, experiências criativas vividas em instituições de ensino e projetos diferenciados, acessamos as singularidades dos artistas envolvidos e habitamos o universo das memórias como meio para desenvolver improvisações, investigar modos particulares de expressar e mover o corpo, e de construir dramaturgias a partir dos diversificados sentidos evocados pelos seus autores.

Nessas experiências vivenciamos construções dramáticas processuais erguidas paulatinamente no acontecimento do fazer diário, como também, experimentamos a reconstrução das aulas de dança e dos modos próprios de pronunciar questões no corpo. O viver da tecitura do processo e de improvisações proporcionou o exercício da autonomia, da escuta, da coletividade, da quebra de hierarquia, da imprevisibilidade, do inacabamento.

A partir dessas experiências percebo como real a possibilidade de propor a dramaturgia na dança como um processo, assim como a construção da aula e da própria dança. Nessas situações, a escuta de si e do outro se constituiu como uma condição essencial para a realização da prática de uma construção criativa originada pelos desejos, escolhas e pontos de vista dos que o fizeram. Os corpos foram protagonistas para um compor e um recompor de movimentos atravessados pelas memórias individuais e coletivas e, assim, a dramaturgia se fez flexível, em todas as suas etapas de construção, diante da condição mutante e renovadora da percepção humana dos fatos dançados.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLPHE, Jean-Marc. A dramaturgia é um exercício de circulação para manter o mundo à parte. In: **Dossier Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997. Tradução Grupo de Estudos em Dança – PUC-SP.

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

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: Ensaio sobre a Obra de Merleau Ponty**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HERCOLES, Rosa Maria. Corpo e dramaturgia. In: **Humus**. Caxias do Sul: NORA, 2004.

KERKHOVE, Marianne Van. O processo dramático In: **Dossier Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997. Tradução Grupo de Estudos em Dança – PUC-SP.

LEAL, Patrícia & ZIMMERMANN, Elizabeth Bauch. **Os sentidos de uma dramaturgia em dança contemporânea**. Cadernos de Pós-Graduação Instituto de Artes – Unicamp, Campinas, v. 8, n. 1, 2006.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2010.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: **Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Ed. do autor, 2006.

NEDDAM, Alain. Texto e dança: uma dramaturgia do inapreensível. In: **Dossier Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997. Tradução Grupo de Estudos em Dança – PUC-SP.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação:** interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SCHULZE, Guilherme. Notas para uma dramaturgia coreográfica. Moringa – **Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB**, Moringa, n. 2, 2007.