

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Graduação em Dança Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Tatá dança Simões: a memória como ferramenta de composição coreográfica na transcrição do conto “M’boitatá”.

Taís Chaves Prestes

Pelotas, 2012

Taís Chaves Prestes

Tatá dança Simões: a memória como ferramenta de composição coreográfica na transcrição do conto “M’boitatá”.

Trabalho acadêmico apresentado à
Faculdade de Dança Licenciatura da
Universidade federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do
título de licenciado em Dança.

Orientador: Prof^a Dr^a Marina de Oliveira

Pelotas, 2012.

Banca examinadora:

Prof^a Alexandra Dias

Prof^a Marina de Oliveira

Prof^a Silvia Wolff

Dedicatória

Dedico este estudo à memória de minha querida mãe, Telma Chaves Prestes.

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que me apoiaram e, consequentemente, tornaram possível a realização deste trabalho de conclusão de curso.

A meu pai e, com carinho especial, aos meus irmãos pelo apoio diário.

Às minhas tias, tios e primos por acreditar em conjunto no meu sonho e à minha querida avó, pelas orações que me ajudaram nesta caminhada...

À família do meu namorado pelo suporte constante e companhia permanente e em particular a meu namorado pela amizade e amor.

Aos meus mestres, em especial à professora Maria Falkembach, objeto desta pesquisa, e aos colegas de curso que compartilharam comigo mais do que uma escolha política, mas uma filosofia de vida.

À minha orientadora que deu suporte fundamental para a realização deste estudo: revisou e indicou caminhos; sem ela, provavelmente, esta pesquisa não teria acontecido de forma tão prazerosa.

“Eu, de mim, ignoro quem foi Romualdo. Contados os seus casos na prosa chata que se vai ler, muito perdem do sabor e graça originais; guarde porém o leitor a essência da historieta e repita-a, por sua vez: recorte-a, enfeite-a com o brilho do gesto e da dicção, acrescente um ponto a cada conto.., e terá presente, imaginoso, criador, inesgotável.., serás tu próprio, leitor, o Romualdo, redivivo...” (Simões Lopes Neto)

“Não me importa como as pessoas se movem e sim o que as move” (Pina Baush)

Resumo

PRESTES, Taís Chaves. ***Tatá dança Simões: a memória como ferramenta de composição coreográfica na transcrição do conto “M’boitatá”.*** 2012. 51 f. Monografia (conclusão de curso). Curso de licenciatura em Dança. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas.

O presente trabalho discorre sobre como se deu a formação do Núcleo de Dança-Teatro da UFPel, em que o conto “M’boitatá”, do escritor regionalista João Simões Lopes Neto, foi transcreto para a cena no espetáculo *Tatá dança Simões*, tendo como principal método de composição coreográfica o trabalho com a memória dos atores-bailarinos. A pesquisa busca, portanto, analisar de que forma a utilização das lembranças, a partir dos estímulos propostos pela coordenadora do projeto, professora Maria Falkembach, foi determinante para o processo de transcrição do conto.

Palavras-chave: Tatá-Núcleo de Dança-Teatro UFPel. Transcrição. Memória.

Abstract

PRESTES, Taís Chaves. **Tatá dança Simões: a memória como ferramenta de composição coreográfica na transcriação do conto “M’boitatá”.** 2012. 51 f. Monografia (conclusão de curso). Curso de licenciatura em Dança. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas.

The present paper discusses on how was the formation of the Center for Dance theater of UFPel, Where the story "M'boitatá" from the regionalist writer Lopes Neto, was transcreated to the scene in the show "Dancing Tata Simões" Its main method of choreography composition work with the memory of the actor-dancers. The research aims therefore to examine how the use of memories, from the stimulus proposed by the project coordinator, Professor Maria Falkembach, was determinant in the process of transcreation of tales.

Keywords: Tata-Center Dance Theatre-UFPel. Transcreation. Memory.

Lista de figuras

Figura 1 - A liberdade.....	30
Figura 2 – A cama da vó.	31
Figura 3 – Ator-bailarino manipulado pela vontade dos pais.....	32
Figura 4 - Olhos dos homens que não podiam mais “esperançar”.....	38
Figura 5 – Teu-téu que olha no horizonte e protege.	40
Figura 6 - Teu-téu que olha ao redor, que cuida.	41
Figura 7 – O salto do teu-téu.....	41
Figura 8 – Elemento água.	43
Figura 9 – Elemento fogo. A boitatá: cobra de fogo.	44
Figura 10 - Elementos terra e ar.....	45
Figura 11 – Cartaz de divulgação.....	46
Figura 12- Tatá Núcleo de Dança-teatro 2011.....	46

Sumário

1 Introdução	10
2 Transcrição.....	14
2.1 Contextualizando o conceito	14
3 Tatá Núcleo de Dança-teatro	22
3.1 Apresentando o grupo.....	22
3.2 O trabalho com a memória.....	26
3.3 Processo de transcrição do conto “M’boitatá”	33
4. Considerações finais	47
5. Referências	51

1 INTRODUÇÃO

Entender como se dá a relação entre diferentes produtos artísticos tem sido cada vez mais importante nos dias de hoje, tendo em vista que em alguns casos uma obra não se torna arte sozinha e sim com o auxílio, mesmo que mínimo, de uma outra obra, capaz de dar subsídios teóricos e/ou práticos à obra que se encontra em processo. Por essa razão o presente estudo centra-se na transcrição desenvolvida pelo Núcleo de Dança-Teatro da UFPel, no espetáculo *Tatá Dança Simões*, coordenado pela profª Maria Falkembach e que trabalha, justamente, na interface, não só da dança e do teatro mas também da obra literária.

Atualmente é muito frequente percebermos as relações entre os diversos tipos de conhecimento que se entrecruzam e acabam provocando uma conexão interessante aos olhos de quem assiste. Torna-se cada vez mais comum percebermos a mescla, fusão e junção de saberes que ao se interligarem acabam nos levando quase que a um olhar único, por sua aparente homogeneidade, construída, porém, graças a vários atravessamentos. Estes vínculos propostos pelos atravessamentos das várias linguagens que dialogam cada vez com mais frequência nos ajudam a perceber a relação de objetos que aparentemente não apresentam conexões diretas ou óbvias, mas que se forem observados com cuidado acabam propondo uma ligação extremamente rica e interessante.

A fim de ilustrar tais trocas entre os diferentes tipos de linguagens que um texto é capaz de abranger - seja ele verbal ou não verbal - trago no capítulo dois, “Transcrição”, uma breve contextualização do conceito, ou seja: um apanhado analítico do termo evidenciado por Haroldo de Campos - poeta, crítico literário e tradutor. Este neologismo, como o próprio nome diz, traduz muito bem a proposta do trabalho em questão e se torna, portanto, um dos

objetos a serem pesquisados com a finalidade preliminar de auxiliar na investigação do processo de criação do grupo Tatá.

A tradução criativa, re-criação ou transcrição é previamente inspirada em outro texto, logo pode ser traduzida com outra intencionalidade que não a primeira, ou seja: a da obra original, mas automaticamente possui características do texto fonte para dar referências e subsídios assim como inspiração para o que está sendo criado. O texto transcreido se vale de signos que conduzem a leitura do interpretante, repetindo e se espelhando em peculiaridades originárias do texto primeiro.

No terceiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Tatá: Núcleo de Dança-Teatro”, apresento como fonte de estudo o grupo em si e os primeiros passos de sua formação. Relato os primeiros contatos com o conto do escritor regionalista Simões Lopes Neto - “M’boitatá” - realizados pelo grupo, concomitantemente à sua formação inicial, através de leituras de textos, artigos, relatos e experimentações dos mesmos em forma de dança-teatro. Faço uma leitura íntima do processo de transcrição, a partir de minha participação no Núcleo de Dança-Teatro, cuja ênfase está na metodologia de trabalho criativo proposto por Maria Falkembach. A coreógrafa tem como uma das principais ferramentas de composição o trabalho com a memória, subsidiado pelo método utilizado pela atriz-bailarina de origem alemã Pina Baush. Este modo de criar, que se retroalimentou no conto de Simões, acabou por transformar a leitura em dança realizada pelo grupo e, consequentemente, fez surgir a coreografia em si.

A fim de que o processo de transcrição do conto “M’boitatá” não perdesse suas principais características e que as mesmas não fossem excessivamente alteradas conforme minhas interpretações e minha visão acerca do trabalho, me detive em anotações presentes em cadernos informais da professora coordenadora do grupo Maria Falkembach. Também procurei me valer de depoimentos de colegas que lembravam de maneira saudosa dos momentos da criação coreográfica bem como dos estímulos utilizados para desenvolver as cenas propostas. Fatores como estes me ajudaram e deram suporte para estruturar da melhor maneira possível esta pesquisa.

Por essa razão, discorro sobre como se deu e se dá o trabalho com a memória através de exercícios que ajudam a originar a composição coreográfica, valendo-se de experiências de vida dos próprios atores-bailarinos. Mostro também o processo de transcrição na dança a partir da obra literária, buscando a relação destes dois objetos estéticos (dança e literatura) tão ricos e cheios de possibilidades de forma a auxiliar no entendimento do trabalho exposto e da obra apresentada.

O trabalho com a memória é uma forma de ressignificar a obra simoniana com as histórias de vida dos atores bailarinos do Núcleo, reforçando sua identidade e fazendo com que o público se enxergue no que é contado não somente por Simões, pelo Tatá, por um ou outro bailarino, mas por todos nós, quem dança e quem assiste. Este diálogo, então, passa a se tornar infindável pelas inúmeras possibilidades que a obra é capaz de comunicar e pela sensação de “inserção” que o espetáculo promove no público através de uma estética que se faz próxima da realidade de todo e qualquer espectador, talvez, pela releitura de movimentos cotidianos trazida pela dinâmica do espetáculo.

O *Tatá Dança Simões* é um espetáculo de três anos de idade, ainda em processo, que traz à tona temas universais/transversais, tais como: medo, preconceito, racismo e sexualidade, entre outros. Estas são algumas das questões abordadas neste grupo que trabalha a transcrição, tendo como fonte de inspiração para suas re-criações os textos de João Simões Lopes Neto. O escritor regionalista, que nasceu e morreu na cidade de Pelotas, é referência literária no Estado do Rio Grande do Sul e no País. Ao contar suas histórias, o autor contribuiu com o grupo trazendo um olhar humano, além de propor outra forma de enxergar nossa maneira de ser e estar no espaço e no tempo.

Ao participar do Tatá como atriz-bailarina pelo período de três anos, ou seja, desde o início de sua formação, pude conhecer e saber mais do que se trata realmente o fazer artístico, o que isso significa e de que maneira influencia a minha vida e a vida do público que sai de casa para assistir a uma peça com um perfil tão distinto daquele que é proposto pela mídia televisiva. Lembro que o grupo foi desafiado pela diretora e coreógrafa Maria a viver a história e a

senti-la. Cada momento foi trabalhado separadamente de modo a dar a atenção e a intenção necessárias à peça, a partir do que o conto propunha. Transformar literatura em dança-teatro não foi nada simples, viu-se a importância de que cada parte do corpo dos bailarinos estivesse envolvida no todo que a peça demandava; a necessidade de pertencimento da obra e muita atenção para que conseguíssemos, antes de passar para o público, termos bem claro para nós mesmos o que pretendíamos com tanta emoção, traduzida agora, numa outra linguagem.

Ao trabalhar com esta mescla de literatura, dança e teatro, ou melhor, no como esta literatura se “transforma” numa obra outra que não a lida nos livros, o grupo ganhou um perfil de caráter mais que artístico: social, questionador e compromissado. Sua leitura em dança abarca escolhas políticas, procura desacomodar e fazer com que as pessoas refitam sobre a arte.

Por fim, realizo uma breve conclusão com o intuito de mostrar a importância do presente estudo para pesquisas posteriores acerca dos processos de transcrição, ou seja da tradução de uma obra poética.

2 TRANSCRIÇÃO

2.1 Contextualizando o conceito

Na pós-modernidade, tem se tornado cada vez mais comum o estabelecimento de relações entre os diversos saberes e manifestações artísticas, deduzindo novos modos de operação e diálogo entre os mecanismos que produzem e organizam cada linguagem inserida no vasto campo das artes e os desdobramentos provenientes destes cruzamentos. Fatos como este acontecem em vários campos de conhecimento e se desenrolam de maneira progressiva, tornando-se cada vez mais comuns, fazendo-nos perceber o quanto as distintas linguagens e áreas de conhecimento se completam e são, de certa forma, interdependentes.

Ao falarmos em tradução, por exemplo, a maioria pertencente a um senso comum corre o risco de pensar em um conjunto de palavras que formará um outro texto tal e qual foi explanado na língua de origem; algo como mera reprodução. Impossível. Isso só acarretaria um texto pobre, pouco coeso e muitas vezes com perda de sentido. Ao traduzirmos um texto, percebemos a importância de conhecermos, de antemão, a intenção que este material propõe, independente do tipo de linguagem a qual ele pertence, assim como de seu contexto de origem.

Considerando o cenário descrito, o presente estudo inscreve-se como possibilidade de diálogo entre diferentes áreas artísticas, a partir do estabelecimento de um olhar que aproxime dança e literatura. Ao escolher a transcrição, termo trazido pela professora Maria Falkembach durante os ensaios do Tatá, como protagonista deste capítulo, me valho destes dois objetos estéticos, dança e literatura, como base para a pesquisa e para o esclarecimento de possíveis dúvidas acerca da definição de transcrição.

Inspirada e baseada principalmente no neologismo evidenciado por Haroldo de Campos para desenvolver e elucidar o raciocínio principal de meu trabalho - e para a posterior compreensão do todo - tomo como ponto de partida as questões: o que propõe e como se dá a transcrição? O que a define? O poeta de vanguarda, crítico literário, e tradutor criativo, subsidia, entre tantos outros teóricos, meus recentes estudos sobre o que, preliminarmente, comprehende esta palavra, e de que maneira abarca o fazer artístico em relação a outras obras.

Haraldo de Campos nos traz uma vasta lista de estudos, livros e pesquisas acerca da transcrição, os quais discorrem sobre este meio de estudo e de criação que nos proporciona olhares infundáveis em relação a obras artísticas e sobre a criação de tantas outras. Em seu livro *Meta linguagem & outras metas*, Campos fala da tradução poética:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais incômodo de dificuldades esse texto, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 2006, p. 35).

Elucidações como estas, por conseguinte, originaram a inspiração de outros artistas tornando-os “discípulos” deste “como fazer”, alimentando as suas crenças artísticas. Por essa razão, Campos¹ tornou-se um dos precursores nacionais nesta maneira de criar, estimulando novos protagonistas do processo de transcrição:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. (CAMPOS, 2006, p.46)

A fim de embasar estas linhas me valho de uma passagem encontrada no livro do estudioso Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, a respeito da proposta de Campos:

O que de mais notório aflora nas colocações de Haroldo de Campos, contudo, é que no cerne de sua proposta daquilo que é possível em termos de tradução poética reside uma questão por natureza intersemiótica: para que a tradução não seja como diz W. Benjamim, “a

¹ Além de toda sua práxis como artista de uma geração tão marcante como a de 1945, em que ajudou a conceber o movimento da poesia concreta, Haroldo foi orientando de Antonio Cândido em sua época de doutoramento, fatos que de antemão corroboram para competência e talento de Campos.

transmissão inexata de um conteúdo inessencial", Haroldo de Campos evidencia que a tradução poética deve vazar sapiências meramente lingüísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto. (PLAZA, 2003, p. 29)

Em meio a tantas questões fundamentais a serem abordadas neste estudo, não devemos esquecer as influências temporais e históricas as quais muitas vezes inspiraram o trabalho de Campos e ocasionaram intervenções inegáveis na obra dele, assim como de muitos artistas brasileiros da primeira metade do século XX. Mudanças e novas manifestações estéticas orientaram a inauguração de um novo momento para o campo das artes, convencionado posteriormente como Modernismo, considerado, talvez, uma das fases mais marcantes da história da arte no mundo. A ruptura com o passado, o experimentalismo incessante e cada vez mais instigante e o excesso de informações levaram ao desenvolvimento de um pensamento cada vez mais complexo.

As vanguardas e os fragmentados movimentos artísticos aconteciam no mundo todo, ininterruptamente, e apareciam para influenciar e instigar todo e qualquer tipo de arte, corroborando ainda mais o "como fazer" de todos aqueles que apostaram numa vida com arte. Evidenciando tais acontecimentos a pesquisadora do Núcleo de Dança-Teatro, Maria Falkembach, ratifica o que foi explanado quando diz:

Essas influências entre artes se acentuaram no modernismo. A partir do final do século XIX, há uma intensificação do exercício do próprio meio artístico como objeto da arte: a língua, objeto da literatura; a cor e a forma, objeto da pintura; o movimento, objeto da dança. Num afastamento de concepção de arte como mimese, exacerbada no realismo e no naturalismo, o artista moderno concentra-se na exploração e experimentação da materialidade do meio artístico e na descoberta das potencialidades do mesmo. Ele vive a criação de mundos no meio na organização daquele meio como linguagem. (FALKEMBACH, 2005, p. 70)

Por esta série de fatores se torna fácil perceber o porquê das maneiras de pensar e de reagir se alterarem a cada momento. Com base neste breve esclarecimento histórico sobre de que forma foi influenciado e constituído o trabalho de Campos com o passar dos anos, conseguimos compreender de modo mais claro a pesquisa em foco e perceber de maneira facilitada o que este estudo propõe quando se baseia na principal exploração deste autor: a

transcrição. Para ciência do leitor ressalto que, no presente estudo, entendo e considero o termo transcrição como sinônimo de tradução poética ou criativa.

Ao falarmos sobre tradução, transcrição ou recriação de um texto podemos observar que o artista que decide fazê-lo tem licença poética para realizar sua criação e deixá-la fluir. Segundo Espíndola no artigo “*Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia*”:

Apesar de não se pregar aqui uma necessidade de fidelidade no processo de tradução ou transmutação de matéria na arte, observa-se que, para se entender um texto como tradução de outro, algo do primeiro deve se manter no segundo [...] há um espelhamento de um texto por outro. (ESPÍNDOLA, 2008, p.7)

Na tradução acontecem trocas e diálogos entre os textos em questão constantemente, de forma que um material seja retroalimentado pelo outro a fim de dar significado ao texto que está sendo transcrevido. “Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos-muitos dos quais, frutos de outras semioses - com os quais dialoga.” (ESPÍNDOLA, 2008, p. 3). Neste sentido o texto transcrevido, assim como o texto primeiro, requerem atenção constante, pois suas ideias e referenciais encontram-se imbricados visto que, conforme Plaza: “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2003, p. 18).

Partindo deste breve esclarecimento teórico percebemos a importância de conhecermos tais pensamentos, objetos e signos a fim de buscarmos a compreensão do que uma obra supostamente poderia propor, bem como desenvolvermos a fruição e criticidade acerca da obra de arte independente da linguagem a qual ela pertence. Entretanto, isso não quer dizer que não possamos nos deleitar ao apreciar um texto e ficarmos analisando “vidrados” o material o tempo todo. Desta forma correríamos o risco, em minha opinião, de perder o que de mais rico pode propiciar uma obra artística, o fator cinestésico.

A relação obra- espectador, espectador-obra, que de fato fortalece e enriquece qualquer entendimento possível de arte é um componente imprescindível para que qualquer objeto artístico ganhe um olhar mais

abrangente se formos nos referir à infinidade de interpretações possíveis capazes de surgir em relação a um fazer artístico. Em tempo, vale realçar a importância da “afinidade” com aquilo que se busca traduzir. Qual a importância que tal texto tem para a pesquisa em questão? Ou, o quão proveitoso será para meu futuro material a tradução deste primeiro? Em seu livro Plaza fala desta relação e da importância de traduzirmos algo que nos instiga e nos traz prazer:

[...] não é tudo que se traduz. Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva”. (PLAZA, 2003, p. 34)

Desta forma percebemos a relevância de termos cuidado ao selecionar um trabalho que será nossa referência de estudo por tempo indeterminado, pois este, assim como o transcriado, estará simultaneamente sendo modificado, cada um com seu devido grau de importância. Segundo Campos:

Teremos [...], em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p.34)

Pensando nas características do que permeia o processo de transcrição, torna-se mister ressaltar a importância dos cinco sentidos tanto no nosso modo de ser/estar como quando na criação de uma obra que é automaticamente reverberada por eles. Tato, olfato, paladar, visão e audição são peças-chave que nos fazem perceber, bem como ajudam a conceber a tradução de uma maneira mais ampla e solidificada. Eles contribuem na complementação e intensificação da cadeia que se entrelaça na obra transcriada e também na tessitura desta, a partir do momento em que um signo é visualizado ou quando um objeto nos excita e chama atenção.

O intercâmbio na relação dos sentidos nos permite interagir com o meio, momento em que entendemos as formas e assim nos envolvemos de modo

mais intenso com o meio ambiente ao qual estamos inseridos. Desta forma nos tornamos seres mais estimulantes e estimulados, mais propositivos e sujeitos a uma maior sensibilidade e reciprocidade em relação a estas trocas, independente dos meios e códigos aos quais estamos nos referindo.

Penso ser válido ressaltar a importância dos cinco sentidos “trabalharem” em conjunto e não de maneira segmentada, divididos, já que a união deles permite maior funcionalidade de onde se quer chegar no momento da tradução criativa. A fim de exemplificar tal parágrafo me valho novamente de uma passagem de Plaza, em que ele discorre apenas sobre um dos sentidos, a visão, a fim de termos noção da abrangência e importância que cada um representa: “quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar. Assim o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares” [...] (PLAZA, 2003, p. 52)

Assim sendo, percebemos a importância em destacar os cinco sentidos neste trabalho, já que eles sustentam as várias possibilidades de se concretizar o elemento principal deste estudo que se refere a um processo tão vasto e rico em viabilidades como é a transcrição.

Além da ativação dos cinco sentidos como ferramenta importante para a transcrição, destaco igualmente a relevância da pesquisa nesse processo, já que ela é um fator imprescindível no trabalho com tradução, dá suporte e delimita o assunto do trabalho a ser investigado assim como fundamenta e organiza metodologicamente o esquema da obra. Subsidiando este momento de nosso estudo, convém nos valermos do pesquisador Pedro Demo, que defende a pesquisa como uma ferramenta de criação e, mais, como uma emancipação do ser social, ao evidenciar “o quanto a pesquisa é fundamental para descobrir e criar”. (DEMO, 2006, p. 34)

Já foi falado neste capítulo que nenhuma criação surge do nada e que uma obra está constantemente inspirada numa obra primeira para tornar-se novo texto. Com isto as duas partes são simultaneamente alteradas, pois a transcrição sempre se valerá de características do texto fonte para tornar-se obra, assim como o contrário também é verdadeiro, o texto fonte pode ser resignificado no texto transcrevido e desta maneira se modifica, já que se

descobrem o tempo todo novas possibilidades no processo de criação de um novo artefato. Considerando as palavras de Demo, enfatizamos então a importância da pesquisa para um trabalho que nos exige tanto, como a transcrição: “É a pesquisa que, na criação, questionando a situação vigente, sugere, pede, força o surgimento de alternativas” (DEMO, 2006, p. 34)

Desta forma percebemos a relevância de nos valermos dos inúmeros elementos disponíveis no momento da criação a fim de experimentar, testar, visualizar de que forma a criação a ser produzida mais se encaixa ao gosto do artista. Entra neste momento a importância de destacarmos o que já vem sendo lembrado e questionado por muitos profissionais da área: a não dicotomia entre pesquisador e artista, pois acredita-se que todo pesquisador é artista assim como todo artista é pesquisador. Sem um, o outro correria o risco de se tornar incompleto, talvez distorcido, pois “para descobrir e criar é preciso primeiro questionar” característica básica de um artista-pesquisador. (DEMO, 2006, p.35)

Esta premissa ganha enfoque merecido quando no questionamento acontece a interpretação - já que esta é inerente ao questionamento - e da dúvida constante sobre aquilo que nos está sendo explicitado ou que estamos observando para possivelmente coletarmos como parte do nosso material de trabalho. Considerando as palavras de DEMO, constatamos que:

“[...] interpretar é preciso. Porque a comunicação nunca é unívoca, interpretar é inevitável. Já diz o povo: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Ou na expressão italiana do “tradutor, traidor”, porque é impossível apenas traduzir; em toda tradução há também interpretação”. (DEMO, 2006, p. 34)

No intuito ainda de enfatizar a importância da pesquisa no processo de concepção de uma obra transcrita, assim como em qualquer outro tipo de obra, acato mais uma passagem de Pedro Demo de perfil um tanto utópico, porém útil, o que o torna indispensável no momento de conceber arte: “Na história, porém, a lógica que mais interessa não é a “lógica da descoberta”, como dizia Popper, mas a *lógica da criação*, da alternativa, da transformação, da esperança infinita”. (DEMO, 2006, p. 36)

Ao utilizarmos, neste estudo, uma obra literária a fim de conceber uma segunda obra, percebemos o quanto importante se faz nos valermos da pesquisa bem como de todos os outros tópicos abordados ao longo deste primeiro capítulo. Ao mergulharmos nos questionamentos que abarcam nossos estudos, somos movidos pela gana de desvendá-los, interpretá-los e entendê-los da melhor forma, já que eles subsidiam com qualidade o trabalho que está se originando.

O tempo percorrido entre um produto artístico e outro (ou seja, a obra primeira e o texto transcriado), é capaz de permitir os enfoques depositados em determinada obra, conforme a circunstância cultural em que esta se encontra, porém é possível perceber que certos temas transversais como morte, vida, sexo e felicidade serão abordados sempre numa obra artística sem estarem defasados, pois de uma forma ou de outra estarão, fatidicamente, presentes. A forma que esta obra ganhará destaque dependerá, em suma, do tipo de texto que será abordado, do tipo de linguagem artística que estará em foco no momento da recriação.

O Núcleo Tatá deu ao texto de João Simões Lopes Neto a escrita da dança, que com movimentos reconta a obra simoniana valendo-se da originalidade do trabalho em grupo através de experiências das vidas dos próprios atores-bailarinos, levando ao palco histórias muito nossas. O papel social do corpo aqui ganha destaque em uma obra poeticamente recriada, relida e redançada. A cada dança, aliás, se faz uma nova leitura de tal conto, pois é uma nova descoberta que o corpo abarca, que a alma sente e que se pensa sobre, relendo de maneira interminável as várias possibilidades interpretativas de uma obra tão desafiadora como a de Simões. Transcrever Simões é uma “revisão de aprendizado”, pois gera caminhos incessantes; percursos improváveis que nos mostram a riqueza da obra.

3 TATÁ NÚCLEO DE DANÇA-TEATRO

3.1 Apresentando o grupo

O Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, na época projeto de extensão vinculado à Universidade Federal de Pelotas, surgiu no primeiro semestre do ano de 2009 com o intuito de aproximar os estudantes da dança, do teatro e de outros cursos da universidade, bem como a comunidade acadêmica, ao fazer artístico, possibilitando a troca de experiências entre pessoas de todas as faixas etárias e distintas bagagens. Hoje, o Tatá é um programa que compreende extensão, pesquisa e oficinas para professores, além de levar seus espetáculos às escolas da cidade de Pelotas e região. Em 2012, foi ganhador do PROEXT, do Ministério da Educação, fator que permitiu a ampliação das atividades do grupo que vislumbrava um contato maior com públicos distintos, em especial o das escolas, diretamente ligado à educação estética.

Hoje o Núcleo encontra-se com a mesma média de bailarinos de três anos atrás, porém desde sua formação inicial o Tatá já passou por inúmeras formações, já que seus atores-bailarinos alteraram-se a cada ano. Atualmente o grupo conta com uma equipe de dezesseis intérpretes-criadores e quatro colaboradores, compreendendo: concepção coreográfica e direção, iluminação, figurino e cenário. O Núcleo realiza encontros três² vezes por semana, porém em época de apresentação este número aumenta consideravelmente.

O trabalho do Tatá propunha, inicialmente, conhecer as obras do autor pelotense João Simões Lopes Neto, dado que conferiu um perfil próprio da região ao grupo:

² No início de sua formação, os encontros do grupo ocorriam duas vezes por semana, hoje, em decorrência do prêmio do PROEXT, o número de encontros aumentou para três vezes por semana.

A escolha por trabalhar com a obra de Simões Lopes Neto parte da necessidade do grupo encontrar sua identidade em congruência com a cultura da cidade e da região. Significa propor, a partir de um trabalho artístico-corporal, reflexões sobre identidade e historicidade na vida contemporânea. (FALKEMBACH, 2011, p.3)

Ao aproximar o grande grupo do fazer artístico e permitir que estes membros reconhecessem seus corpos numa situação espetacular, a coreógrafa e coordenadora do Núcleo, professora Maria Falkembach, direcionou o Tatá para a busca da construção de uma identidade própria. Nesse processo, os atores-bailarinos, hoje também chamados de intérpretes-criadores, traziam (e trazem) para o grupo suas experiências de vida e suas inquietações pedagógicas a fim de dar as suas características às criações do Núcleo.

Mesmo que no primeiro ano a proposta do grupo estivesse restrita à montagem de um espetáculo (Tatá Dança Simões), o dia-a-dia do trabalho de criação do grupo (limitado a dois turnos por semana) sempre foi permeado por reflexões que ultrapassavam os temas específicos tratados no espetáculo. Os alunos traziam para os ensaios, questões sobre assuntos trabalhados nas aulas do curso, reivindicações por melhores condições de estudo, perguntas que partiam de suas necessidades em falar sobre o ensino da dança e a educação de um modo geral. O espaço do grupo, já assinalava, assim, sua tendência a esta interface que a pesquisa propõe. (FALKEMBACH, 2011, p.3)

Ainda no início do processo de formação do Núcleo, o grupo deparou-se com componentes oscilantes, que insistiam em “flutuar” a cada encontro. Fato que por muitas vezes dificultava o desenvolvimento de atividades propostas pela professora, que buscava de maneira incessante a constituição de uma identidade.

Partindo do pressuposto que o Projeto Político Pedagógico do curso prevê a formação do professor-artista-pesquisador, tornou-se premissa do grupo trabalhar nesta formação complexa, em que as três esferas são estimuladas. A linha que o Tatá permeia, nesse sentido, busca abranger estes fatores justamente para romper dicotomias que possam surgir durante a caminhada do grupo. As criações do grupo, além das obras de João Simões Lopes Neto, têm como referências: Rudolf Von Laban, teórico do movimento; Paulo Freire, educador conceituado e Anne Bogard, criadora do *Viewpoints*.

Laban é um dos teóricos do movimento mais estudados na contemporaneidade. Ao longo de sua vida teve contato com vários tipos de arte, o que acabou por influenciar sua trajetória como pesquisador, artista e educador. Ele sonhou em possibilitar a dança para qualquer corpo, ou seja: qualquer pessoa, com isso escreveu e publicou amplos estudos sobre o movimento.

Filho de uma escola moderna, Laban se aprofundou no estudo da análise do movimento humano e a relação deste com o espaço e como esta fusão os transforma, possibilitando uma expressão em dança mais “natural”, como bailarino-educador, mostrou-nos que isto faz parte da colaboração em dança, revelando uma forma harmônica de compor. A fim de aprimorar sua composição ele se vale de figuras geométricas para uma melhor precisão no movimento do ator-bailarino, logo, como resultado apresenta uma criação estética distinta das que estamos “acostumados” a observar em dança, como aquelas que são simétricas e lineares em sua composição, por exemplo. (FALKEMBACH, 2005)

Paulo Freire, exímio educador conhecido mundialmente, propõe uma educação que leva em conta o contexto no qual o aluno está inserido para, a partir disso, propor atividades capazes de desenvolver suas potencialidades. Freire acredita também que o professor precisa ser mais do que um educador, mas um visionário que perceba sensivelmente possíveis debilidades, as quais muitas vezes são capazes de passar despercebidas, caso não sejam observadas com cautela e amor pelo que se faz.

Anne Bogard e Tina Landau são criadoras da técnica *Viewpoints*, termo que pode ser traduzido como “perspectiva”. Trata-se de uma forma de composição que propõe a re-significação do espaço e do corpo no espaço a partir de um estímulo externo: sons, movimentos e variações de velocidade. A técnica é muito utilizada pelo grupo e possibilita uma infinidade de improvisações e combinações coreográficas a partir das relações que os corpos estabelecem no espaço-tempo.

A articulação feita pela coreógrafa do Núcleo, através de todas estas referências, está diretamente ligada à preocupação de formar este professor-

artista-pesquisador. Ler, pesquisar, experimentar, recriar, construir e desconstruir são atividades que, desde o início da formação do Tatá, são realizadas constantemente. Isso tem permitido ao grupo tentar encontrar a forma que melhor se aproxima do perfil e das intenções artísticas de seus bailarinos, uma vez que o grupo é composto por corpos heterogêneos e com diferentes bagagens.

Ao trabalhar a ideia de transcrição das obras de João Simões os bailarinos não pretendem seguir à risca as linhas descritas no conto “M’boitatá” e sim trabalhar nas suas entrelinhas. Para isso, num primeiro momento, uma leitura apurada do conto é realizada; posteriormente, cada um dos atores-bailarinos traz a sua análise e as impressões individuais são debatidas no grupo; a seguir, as experimentações começam a se realizar a partir de estímulos trazidos pela professora Maria Falkembach.

Hoje, apenas duas acadêmicas da formação inicial fazem parte do grupo, que conta ainda com discentes dos cursos de dança e de teatro vindos de várias partes do Brasil, o que anteriormente não era comum. Este fator influencia diretamente na maneira de produção, pois o grupo agora conta com diferentes sotaques, diferentes experiências de vida que não somente as originárias do sul do País, conta com outras movimentações e outros fenótipos típicos de suas determinadas regiões. Em função disso, as obras de Simões precisam ser re-contadas, re-lidas e re-analisadas no intuito de que todo o grupo aproprie-se da obra pelotense, a fim de levá-la para a cena.

Após situar distintos momentos do grupo, delimito meu objeto de estudo na pesquisa: a transcrição do conto “M’boitatá”, do livro *Lendas do Sul* (1965), realizada no primeiro ano de formação do Tatá, em 2009. Embora outras obras do autor, presentes em outros livros, tenham sido transcritas pelo Tatá³, foi o conto “M’boitatá” quem deu nome ao grupo, além de constituir o primeiro espetáculo, batizado de *Tatá Dança Simões*.

³ Para conhecimento, os seguintes contos de Simões Lopes Neto foram transcritos pelo Tatá entre os anos de 2009 e 2012: “M’boitatá”, “Negrinho do pastoreio”, “Enfiada de macacos”, “Batendo orelha!” e “O meu Rosilho Piolho”.

Tal obra também foi selecionada com o intuito de deixar algum registro pessoal sobre como se desenvolveu o início da caminhada do grupo, tendo em vista que participei como atriz-bailarina do processo de transcrição do conto “M’boitatá”. Dessa forma, pretendo que a minha reflexão sobre o primeiro processo criativo do grupo Tatá possa subsidiar e contribuir de alguma maneira com futuras pesquisas a serem realizadas em torno do Núcleo de Dança-Teatro.

3.2 O trabalho com a memória

A fim de realizar o processo de transcrição, o grupo tomou como pauta de experimentação o trabalho com a memória, meio este muito utilizado por artistas de renome no mundo da arte, principalmente da dança e do teatro, como a coreógrafa alemã Pina Bausch.

Philipina Baush é uma artista de destaque da cena contemporânea na linguagem da Dança-Teatro. Formada na escola de um dos principais nomes da dança moderna, Kurt Jooss, Pina utilizou constantemente em seu processo de composição a teoria Labaniana de dança mesclada aos elementos do balé e trouxe-nos obras que contam do hoje e do sempre através de temas cotidianos da vida de seus próprios atores-bailarinos. Ao serem estimulados a lembrar e refletir intimamente sobre suas experiências de vida ou momentos de suas infâncias, Pina criou espetáculos em que seus discípulos dançam suas vidas numa “contação” poético-corpórea como poucas vezes foi visto na história da criação em dança.

Apropriando-se de teorias como as da artista mencionada, bem como de outros teóricos da dança e do teatro, o Tatá passou a valer-se das experiências de vida dos próprios atores-bailarinos, ganhando um perfil de caráter diferenciado, não comum na cidade de Pelotas. A partir de temas transversais, o grupo retomou questões já ocorridas nas vidas dos intérpretes-criadores e rearticulou-as a fim de serem levadas à cena representando, de certa maneira, a memória corporal de cada um dos bailarinos.

O trabalho executado pela professora Maria Falkembach propõe o máximo possível de apropriação da obra de Simões, pois busca remeter a algum tipo de sensação que os bailarinos enfrentaram numa determinada situação. Este “como fazer” repercute (in)diretamente no público, já que há uma tradução de sentimentos e sensações em forma de dança. Por outro lado, o público também passa a sua energia, esta é sentida no proscênio pelos artistas, interferindo na maneira de contar as histórias de Simões.

Diferentemente de outras metodologias, a proposta que “joga” no trabalho com a memória acaba por indicar um perfil de criação que leva rapidamente à transcendência, a meu ver, já que busca no âmago de cada um que vai para cena sua maneira mais íntima de transcriar dança. Essa exigência faz com que o intérprete-criador descreva sua intenção de uma maneira naturalmente transformadora, pois os movimentos surgidos na cena podem remeter o espectador para um outro episódio de sua vida, distinto do vivido pelo bailarino. As sensações aí se difundem, confundem e misturam-se tanto para o artista quanto para o espectador e a obra começa a ganhar forma.

Uma das principais instruções dadas pela professora Maria é que a intenção dos atores-bailarinos não está em traduzir a obra de Simões de forma literal, mas sim obter a “essência” do que foi solicitado, através de uma linguagem poética em dança. De acordo com Lícia Maria Morais Sánchez, discípula de Pina Baush, em seu livro *A dramaturgia da memória no teatro-dança*: “Todo estímulo-tema sugerido torna-se um símbolo, uma ponte para o desconhecido [...] O universo das possibilidades indica-nos outros significados, antes ocultos à nossa percepção” (SÁNCHEZ, 2010, p. 119). Com isto, buscouse corpos-vivos, membros-vivos, artifícios-vivos e ambientes-vivos na hora de construir a composição, obtendo desta maneira uma cena-viva. Com esse pressuposto, o Núcleo começou a criar o seu ritmo, um ritmo próprio para transcriar a partir de estímulos:

A arte é vida interior, é toda nossa realidade subjetiva tecida pelo ritmo do pensamento e da emoção, imaginação, percepção sensorial, e é o coração que determina o pulso de todas estas ações. No momento em que, no processo criativo da Dramaturgia da Memória, nos dispomos a refletir sobre um tema, propiciamos as condições de recepção da intuição em nossas mentes em relação à energia rítmica vinculada a ele. (SÁNCHEZ, 2010, p.117)

A consciência da busca de um ritmo próprio tornou a energia mais próxima do que “queríamos” na cena, do que entendíamos ser necessário acrescentar à obra artística, trazendo mais veracidade e uma intenção própria e original daquele e para aquele momento. Ainda de acordo com Sánchez: “o criador-executante deve desenvolver a faculdade de conhecer, perceber e apreciar o seu próprio ato de mover os conteúdos memoriais” (SÁNCHEZ, 2010, p.91). Juntamente com este ritmo e energia, automaticamente, acontece uma auto-análise do bailarino, conforme ele compõe e experimenta, sendo mais crítico a partir de então, refletindo “de onde vem e pra onde vai”, contribuindo desta maneira para o fluxo da obra dançada.

Para tanto, a motivação externa não deve cessar, pois é a partir dela que experimentações, tanto de novas movimentações quanto de exercícios com a memória, são praticadas e lapidadas, conforme o andamento das descobertas do grupo. Sons da rua, ruídos do ambiente de trabalho, vozes de transeuntes também são recursos que podem vir a ser utilizados no momento do trabalho com a memória e, logo, com a composição, pois são característicos do espaço-tempo e sempre irão existir.

Nesta utilização de elementos próprios do local em que estamos inseridos, torna-se primordial remetermos a importância do trabalho com a memória em inteira ligação com os cinco sentidos, tópico este discutido no segundo capítulo deste estudo intitulado: Transcrição. Ao ensaiar as várias possibilidades, por exemplo, de executar um exercício dando ênfase aos diferentes sentidos, o trabalho ganha outra dinâmica, encontra novas razões, cumpre novos objetivos. Assim como a utilização de ferramentas, para melhor amparar no momento da criação, seja este um objeto, uma frase ou uma música, acabam por auxiliar o artista a vencer mais uma etapa do trabalho.

Com isso constrói-se o que tanto se busca e o “que abrange o criador-executante-bailarino-dramaturgo que utiliza o corpo em sua totalidade expressiva”. (SÁNCHEZ, 2010, p.83). Ao utilizar-se da realidade pessoal dos atores-bailarinos o grupo é atravessado por um misto de sensações compartilhadas, pois na hora em que um dos artistas se propõe a contar sua história, os outros escutam e tentam imaginá-las para si, tomando o que foi

contado pelo outro bailarino como sua verdade, apropriando-se do que foi narrado.

A seguir, trago como exemplo de utilização da memória como ferramenta de transcrição três momentos em que a composição coreográfica surgiu no grupo, no decorrer destes anos, através da materialização de lembranças dos bailarinos a partir de estímulos da professora Maria.

Ao leremos o conto “O negrinho do pastoreio”⁴, uma das colegas, a bailarina Roberta Rangel, instigada pela estória, relatou que quando mais nova costumava ir para a fazenda de seu avô andar a cavalo, numa sensação de liberdade que hoje não possui mais, assim como as coisas que ela vivia naquela época, e das quais sentia muitas saudades. Enquanto relatava sua experiência na fazenda, a colega gesticulava, ria e fazia movimentações como se estivesse revivendo seus momentos de adolescência, galopando no pelo do animal veloz. Ao mesmo tempo dizia frases que descreviam seus momentos no campo.

Ao terminar sua narração a coreógrafa Maria havia anotado uma série de frases ditas pela atriz-bailarina que sintetizavam seus momentos de saudade daquela época. Frases como: “Entrava no mato, subia o barrancão e nem ai”. “Não tinha medo de nada”, “Naquele momento, tu não tem limites”, “Eu corria assim ó: sem pegar na rédea”, “E aqui, ó!” e “A minha liberdade!”, foram escritas na medida em que a colega narrava sua experiência. A partir deste material, a professora sugeriu que experimentássemos o que foi contado, como se cada um tivesse agora a oportunidade de viver um período na fazenda.

As movimentações realizadas pela colega na hora em que narrava sua história também foram experimentadas por todos a fim de que, de fato, nos apropriássemos do que foi contado. O momento para criar foi iniciado: “novos cavalos” surgiam e ocupavam de diferentes maneiras o espaço da sala, criando assim distintos significados para aquele lugar, novas movimentações vinham à tona conforme o entendimento e as sensações de cada um. E desta forma, o

⁴ Conto presente no livro Lendas do Sul, 1965.

que costuma ser chamado hoje de “a cena dos cavalos” pelos atores-bailarinos, construiu-se a partir de um simples momento de retomada das lembranças, surgidas numa relação de semelhança com o conto trazido.



Figura 1 - A liberdade.

Num outro momento dos ensaios do grupo, deu-se ênfase a parte do conto (ainda do “Negrinho do Pastoreio”) em que João Simões traz Nossa Senhora Aparecida como madrinha e protetora do protagonista, quando o mesmo via-se em perigo nas mãos de seu cruel patrão. A lenda conta que o negrinho, sempre que precisava, acendia uma vela para a santa e ela ajudava-o a encontrar suas coisas; logo, se perdermos algo e acendermos uma vela para o negrinho, ele nos ajudará a encontrar o que sumiu.

A partir da apresentação desta lenda, a professora Maria deu oportunidade para quem desejasse falar de alguma experiência que o conto havia remetido, ou seja: “O que de muito valioso nós tínhamos, havíamos perdido e gostaríamos de ter de volta?”.

Neste momento a colega Gessi Könzgen relatou sua história, disse que as características de Nossa Senhora Aparecida no conto do “Negrinho” fizeram-na lembrar sua avó: pobre, negra, cozinheira que cuidava de seus netos. A colega estava de fato emocionada e logo todo o grupo pôs-se a chorar conforme ela relatava sua história. Disse que sua avó era uma negra gorda que cozinhava para fora e que ela, seus irmãos e seus primos, quando muito

pequenos, adoravam disputar lugar para deitar na cama quente da avó. A cama parecia-lhes muito grande, pois eram todos miúdos e ela fazia questão de ajeitar um por um naquele espaço. Ao terminar de fazer algum quitute a velha dava uma prova na boca de cada neto, alimentando as crianças. Gessi finalizou sua experiência, contando que o que ela perdeu e gostaria de ter de volta era a sua avó, sendo levada à cena, a partir disto, a seguinte fala:

Minha avó era cozinheira. Cozinhava para estudantes, hoje são todos engenheiros. Havia uma cama enorme, onde todos nós cabíamos nela. Estava pensando no que perdi: minha avó. (FALKEMBACH, 2009)



Figura 2 – A cama da vó.

Outros casos também foram relatados: de pessoas, animais e objetos que foram perdidos, mas o selecionado para ser levado à cena foi o da aluna Gessi, que contou a história da avó. A fim de trabalhar as emoções que tal cena incitava, a intérprete-criadora foi provocada a resgatar tais sensações no seu eu mais profundo, onde talvez algumas lembranças pudessem estar apagadas, porém teriam que estar ali, impregnadas nela naquele momento. Isso fez com que a artista conseguisse ir para cena “na pele” de sua saudosa avó, assim como o restante do grupo, analogamente, esteve confortavelmente aglomerado na vasta cama de “sua” matriarca.

Outro exemplo de criação a partir do exercício com a memória foi quando mais um colega, Vagner Vargas, relatou, no conto “Batendo Orelhas!”

que, quando pequeno, queria dançar balé, mas que seus pais não deixaram, pois diziam que balé era coisa de menina, que ele tinha que dançar no CTG⁵. Neste momento, veio à tona uma série de indagações do grupo acerca das relações de família, amigos, questões de sexualidade, homofobia e principalmente de respeito ao próximo. Para materializar o relato, o ator-bailarino foi para a cena e, com semblante muito triste, representava a si mesmo como se fosse um boneco manipulado por outro bailarino. Mostrava-se desta forma que, quando mais jovem, o ator não possuía o direito de própria escolha, e era, de fato, manipulado pela vontade dos pais fazendo algo que não o deixava feliz.



Figura 3 – Ator-bailarino manipulado pela vontade dos pais.

Estes três exemplos citados são apenas algumas das muitas experiências trazidas pelos atores-bailarinos, durante estes três anos, e que foram levadas à cena na transcrição das obras de João Simões Lopes Neto. Segundo Fernandes: “os atores mostram a si mesmos; a divisão entre corpo e

⁵ CTG: Centro Tradicionalista Gaúcho

papel social no palco é experienciada e apresentada em seus próprios corpos. Eles são os demonstradores de seus próprios corpos com suas histórias (...)" (FERNANDES, 2000, p.25). Desta forma, a afirmação da autora pode ser identificada tanto no processo de criação de grandes coreógrafos como Pina Bausch quanto nos mecanismos de composição do Tatá.

Além disso, ao invés de buscar uma técnica perfeitamente codificada ou uma composição simétrica, o Tatá preocupou-se em transcriar sensações, instigar, provocar e desacomodar com seu jeito peculiar de fazer dança. Logo, utilizando as palavras de Fernandes: "essa fragmentação rompe com as expectativas do público quanto a uma narrativa linear e resolutiva" (FERNANDES, 2000, p.49). A ausência de linearidade é apresentada tanto para aqueles que se consideram "íntimos" da dança como para os que nunca tiveram contato com esta linguagem artística e de repente se deparam com uma obra como o "Tatá Dança Simões". O trabalho do grupo, nesse sentido, busca "a tradução de experiências passadas para a linguagem simbólica" (FERNANDES, 2010, p.45) num fazer que tem como mote o resgate da memória para conceber suas composições.

3.3 Processo de transcrição do conto "M'boitatá"

O processo de recriação do "M'boitatá" deu-se em forma de descobertas mútuas, inquietações conjuntas, dúvidas correntes e construções coletivas. O grupo era relativamente grande, em média quinze atores-bailarinos, e muitos ali, pela primeira vez, teriam sua experiência em cena, outros, por outro lado, teriam sua primeira experiência em cena na proposta de dança-teatro, o que era exatamente o meu caso.

O conto a "M'boitatá" narra a história de uma cobra que comia os olhos dos bichos e homens que insistiam em vacilar ao seu redor; com isso o animal se mantinha vivo e gordo graças à luz contida nos olhos de quem devorava. Com o aumento das vítimas da cobra, o clarear de todos os dias ficava cada vez mais embacado e borrado, impossibilitando que uns enxergassem aos outros, definindo assim a esperança dos viventes. Até que um dia, o animal peçonhento esfacelou-se de tão farto que se viu e então a luz do dia voltou a brilhar e os homens voltaram a "esperançar".

Foi assim: num tempo muito antigo, muito, houve uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia. Noite escura como breu, sem lume no céu, sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiros dos pastos maduros nem das flores da mataria. Os homens viveram abichornados, na tristeza dura; e porque churrasco não havia, não sopravam labaredas nos fogões e passavam comendo canjica insossa; os borra-lhos estavam se apagando e era preciso poupar os tições... (LOPES NETO, 1965)

A partir da história contada, o grupo deu início às suas experimentações, para isso precisou de um estímulo central, de um fio condutor. Este fio serviu para guiar o processo criativo, que foi amadurecendo de maneira crescente, materializando sentido e forma conforme as instruções dadas pela coreógrafa Maria. Às vezes, esta “forma” ocorreu de maneira quase, digamos, involuntária à aspiração da professora, criando outros rumos e outras possibilidades na composição.

A leitura realizada pelo grupo, conforme o proposto pela professora, requeria uma interpretação apurada da fábula que, de fato, era conhecida pela maioria, porém não conhecíamos “a fundo” o que as palavras simonianas pretendiam ao retratar personagens tão peculiares. Foram então, lançados os primeiros questionamentos: Qual seria a luz dos olhos das pessoas nos dias de hoje? O que nos move? O que de fato se faz importante em nossas vidas?

Com ações cotidianas capazes de descrever o que acontece no dia-a-dia de qualquer indivíduo, a cena criada, que introduzia o conto “M’boitatá”, buscou mostrar o que move as pessoas, o que fazia parte, com frequência, da rotina delas. Os tópicos escolhidos a fim de descrever esta cena típica do século XXI foram: “plástica”, “remédios”, “televisão: mãe e filho”. Ao selecionar os tópicos, pequenas falas foram ditas e registradas pela professora Maria para que os atores-bailarinos conseguissem criar em cima do tema sugerido.

Plástica:

A - Oi linda.

B - Oi.

A - Não tá me reconhecendo?

B - Ah! É tu!

A - É, eu fiz aquelas plásticas.

B - Bá, eu não consigo. Sempre que tentei tive crise de pânico.

A - Que pena.

(FALKEMBACH, 2009)

Assim dava-se o encontro. Os atores-bailarinos não se olhavam olhos nos olhos, ficavam parados frente a frente sempre em nível alto e olhavam reto, sem saber exatamente para que ponto miravam. Desta forma desenrolava-se um diálogo que era quase tão sem ação quanto a falta de significado das palavras que proferiam. No tópico seguinte estabeleceu-se a seguinte conversa:

Remédios:

- C - Experimentei ontem o remédio que minha tia usa para dormir.
 - D - É o mesmo do meu marido.
 - C - É uma maravilha.
 - D - Eu só tomo de vez em quando.
- (FALKEMBACH, 2009)

Neste momento, as atrizes-bailarinas encontravam-se uma de frente pra outra, pronunciavam suas frases hipocondríacas com “movimentos dopados” realizando ações melindrosas. Ao representar que ingeriam o medicamento aos poucos as atrizes iam desmoronando para um nível cada vez mais baixo e assim permaneciam anestesiadas no chão. No terceiro tópico, cristalizou-se o diálogo:

Televisão: mãe e filho

- E - Manhê!
 - F - Cala a boca que eu tô vendo a novela!
- (FALKEMBACH, 2009)

A conversa acontecia entre um ator-bailarino e uma atriz-bailarina que entravam em cena com latões de tinta - os mesmos que permaneceram em boa parte do espetáculo - num deslocamento pelo espaço como quem estivesse procurando a melhor localização para se acomodar. Após sentar, o ator dizia: “Manhê!” Enquanto a atriz respondia como quem estivesse extremamente ocupada ao assistir algo na tv: “Cala a boca que eu tô vendo a novela!”. A fala se dava de diferentes maneiras, em diferentes tons de voz e com distintas intenções, propostas para a cena. Cada vez que os artistas articulavam suas falas, um novo deslocamento com as latas acontecia pelo espaço.

Em um momento final desta cena introdutória, digamos assim, os artistas desfaziam-se de suas posições e iniciam uma improvisação de

deslocamento com variações de velocidade, níveis e diferentes tons de voz a partir da técnica *viewpoints*, mesclando, aleatoriamente, partes das falas das pequenas esquetes, enquanto o restante dos bailarinos iam adentrando ao palco, também pronunciado as falas e se posicionando para dar, de fato, início ao conto transciado.

Não tá me reconhecendo? Ah! É tu! Manhê! Cala a boca! É uma maravilha! Eu só tomo de vez em quando... Manhê! Cala a boca! É uma maravilha! É, eu fiz aquelas plásticas! (FALKEMBACH, 2009)

Esta cena reproduz o que o grupo, num consenso, pensou ser o que, de fato, melhor representava a luz dos olhos das pessoas hoje em dia. Com tudo acontecendo numa velocidade incontrolável, as pessoas por vezes esquecem sua luz própria, deixam-na apagá-la por fortes influências do aqui e agora, tornando seu ser-estar supérfluo e muitas vezes representativo, criando assim máscaras sociais que muitas vezes tornam-se fixas e vazias. Sabe-se que “todos tem sua própria luz, mas esquecem dela por uma outra, falsa.” (FALKEMBACH, 2009).

Após refletirmos sobre esta luz que existe em cada um a coreógrafa Maria, a partir de tais motivações, frisou que o tema proposto para dar-se início a composição seria, então, o medo. Afinal, a cobra do conto de Simões que comia a luz dos olhos dos homens, era causadora de grande receio, verdadeiro temor entre as pessoas. Demos início ao exercício escolhendo um lugar no espaço, onde nos sentíssemos a vontade. A professora começou a nos conduzir para um nível de pensamento que nos remetesse a algo de que tivéssemos medo: “O que afinal me faz ter medo?”

Como é a sensação corporal do medo? [...] O que poderia acontecer no escuro? Como dou forma para meu medo? Qual é meu monstro? Meu monstro é parte de mim, já que eu construo ele. A sensação do medo vem das costas. Medo de nunca mais (...) do desconhecido: a sensação de existir algo que não sei. A sensação chamada medo vem da eminência do desconhecido? [...] O obscuro de mim, que não conheço. O “eu” que não conheço. (FALKEMBACH, 2009)

Em seguida, foi-nos solicitado que, de olhos fechados, encontrássemos um colega para formar uma dupla, alguém para abraçar e proteger de todo o medo, frio e escuridão, assim como ficaríamos seguros e seríamos acalentados

da mesma forma. A sensação que o exercício propôs foi única. Após termos passado tanto tempo com medo e ali, “sozinhos”, tínhamos agora alguém para nos cuidar, a vontade era de não deixar a pessoa ir embora, pois se fosse correria risco, não se sabe bem de que... Particularmente, eu tive uma sensação, durante o exercício, de um medo que já vivi. Medo da perda, medo da morte, medo de nunca mais e nunca mais mesmo, medo do por que sem resposta. Muito medo. Fiquei tensa.

E então veio a indicação de que aos poucos fôssemos soltando a pessoa numa intenção de “vá com Deus”, dando esperança àquele que abraçamos, mas voltando a ficar sozinhos, cuidando de nós mesmos, vencendo o medo, a partir de agora, sem companhia.

Depois de muito experienciada, a cena foi levada ao palco. A representação do medo subsidiava indicações, por vezes, de minimalismo, de lentidão, intensificando o emprego do menor momento, condensando desta forma cada instante da cena. Batidas em latões de tinta, realizadas pelos próprios atores-bailarinos dentro da cena, era um dos recursos sonoros utilizados a fim de propor suspense e tomar ainda mais a atenção do público que estava lá para assistir o espetáculo.

Um solo com movimentos igualmente lentos, minuciosos, com alterações de velocidade, como quem estivesse sempre atento, era executado ainda pela colega Roberta Rangel. Tais movimentos uniam-se a um olhar lançado pela mesma, olhar este que se perdia ao percorrer o horizonte arriscando em transmitir um tanto de esperança:

Na escuridão, achar o tempo, a razão, o lugar e a hora, eu surjo! O fim intacto dos sonhos que me arrancam. E a ternura... Medo do que não sei, medo do que não vejo, medo do escuro que mora em mim. Fim do começo. A dor... é gelado as vezes. O que não controlo, o que dói sem cessar, o que não existiu e imploro. (FALKEMBACH, 2009)



Figura 4 - Olhos dos homens que não podiam mais “esperançar”.

Aos poucos, conforme tudo o que ia sendo “testado” pelos atores-dançarinos a partir dos estímulos da professora Maria descobria-se uma nova forma de ler e escrever dança, a obra transcriada ia, de fato, tomando forma e ficando com a nossa identidade, a partir de nossas experiências. Percebe-se, portanto, através de tais concepções que:

A Dramaturgia da Memória busca trazer construções poéticas que sirvam de alicerce a realizações revestidas de novos significados. Nasce como um processo artístico-criativo e mostra-se efetiva como processo artístico-pedagógico. (SÁNCHEZ, 2010, p.125-126)

Após este primeiro momento, o grupo teve mais trabalho a realizar, afinal o conto é composto por inúmeros vieses e como diz o ditado: “Depois da tempestade, vem a bonança”, o medo e a escuridão encontrados no conto não durariam para todo sempre. Como frisado no artigo “Quem é você, téu-téu?” do professor e compositor Leandro Ernesto Maia “o papel ‘coadjuvante’ do quero-quero nesta lenda é de grande destaque” (MAIA, 2004, p.2).

O teu-téu traz o alento àqueles que já desistiram de esperançar, vigia por conta de uma possível chegada da boiguaçu e previne os homens que, por culpa da escuridão gerada pela constante fome da cobra, não podiam mais enxergar um rastro de lume sequer. Pois bem, como apropriar-se das características deste pequeno animal tão excêntrico?

A fim de buscar elementos básicos característicos deste pássaro, fomos a campo analisá-lo mais de perto. Cada ator-bailarino percebeu uma peculiaridade. O teu-téu é longilíneo, elegante, não lá muito simpático, não olha para baixo: sempre reto e olhando ao redor, anda a passos largos... Como então, recriar tais análises sem parecer caricato, sem simplesmente imitá-lo de maneira gratuita ou vazia? A coreógrafa Maria levantou então a hipótese do grupo aprender os passos básicos do Tango Argentino⁶, a fim de encarnar o “teu-téu que existe em cada um”. Uma pequena oficina aconteceu com ajuda de uma das colegas que tinha uma experiência anterior com a referida técnica de dança.

Os passos básicos do Tango foram um suporte para a concepção da personagem. Tanto, que estes foram modificados, alterados, transformados e ampliados a fim de dar tanto a cara do quero-quero como a “cara do grupo” à personagem que permeia grande parte da cena até hoje. A decomposição dos passos do Tango, a fim de originar o teu-téu, deu-se após acontecer esta pequena familiarização. Rende, até os dias atuais, variações ricas em exploração do espaço e combinações variadas na concepção coreográfica, sempre nos níveis alto e médio com movimentações, principalmente, da cabeça e das pernas, brincando, às vezes, de se equilibrar numa perna só e olhando sempre ao redor. Tais explorações são capazes de nos surpreender com o número de possibilidades em que passos, aparentemente, tão “simples” são capazes de mesclar-se a predicados tão peculiares e originar mais uma gama infinita de movimentos daquilo que conseguimos vislumbrar sobre o teu-téu.

O pássaro é munido de inúmeras características as quais, por sua vez, constroem a plasticidade da personagem, fator que determina grande atenção,

⁶ O passo básico do Tango Argentino é chamado de saída simples ou passo básico. Passo do cavalheiro: o homem recua com a perna direita, em seguida traz a perna esquerda juntando (sem transferir o peso para a mesma) com a direita, realizando apenas uma passagem pela perna direita e em seguida abrindo com a perna esquerda para a esquerda, transferindo o peso para a perna esquerda; em seguida começa uma caminhada em três tempos com a perna direita (direita, esquerda e no terceiro tempo cruza a direita atrás da esquerda) logo em seguida, avança a esquerda abre lateral com a direita e junta a esquerda na direita. A dama executa o mesmo processo, porém ao contrário.

dedicação e disciplina por parte do ator-bailarino que for representá-lo. É quando o Esforço⁷ tem de estar evidente sem parecer forçado e transbordar em cena através da naturalidade do movimento orgânico e veracidade da memória. Este téu-téu tem de estar vivo no palco, tem de estar presente, de fato, sem passar despercebido, ele liga os pontos do conto.

Portanto, neste momento, bem como em todos os outros do espetáculo, o corpo do ator-bailarino deve estar muito bem preparado. O teu-téu exige postura e uma prontidão em cena como poucos momentos exigem. Aqui, a pré-expressividade fala mais do que qualquer movimento coreografado, propõe atenção, instiga e transmite energia àqueles que o assistem. O teu-téu parece ser um corpo que suporta, que mostra ser sutilmente superior e seu intérprete-criador deve munir-se de todos os artefatos possíveis, principalmente do equilíbrio para ser capaz de abarcar tantos atributos. Sua presença é de suma importância para o conto, pois:

É ele quem interfere e dá dinâmica à narrativa. Uma dinâmica que não se dá pela linearidade, se dá pela interrupção, pela intromissão, pelo esquecimento. O teu-téu, como um ponto de fuga, interrompe a narração, interrompe o ato narrado, interrompe aquele “silêncio morto”, escuro e frio. (MAIA, 2004, p. 2)



Figura 5 – Teu-téu que olha no horizonte e protege.

⁷ "Todo o movimento nasce de uma necessidade, nasce de uma intenção, que produz um impulso. Esse impulso, chamado por Laban de "esforço", vai determinar a qualidade dinâmica do movimento. O esforço é a unidade entre razão, emoção e situação que provocam o mover-se." (FERREIRA, Taís; FALKEMBACH, Maria, 2012)



Figura 6 - Teu-téu que olha ao redor, que cuida.



Figura 7 – O salto do teu-téu.

Dando continuidade à descrição da primeira experiência de transcrição do núcleo Tatá, trazemos o momento final do espetáculo, quando os quatro elementos: água, fogo, terra e ar são apresentados ao grupo a fim de serem desvendados. Estas quatro esferas que costuram o conto tecem a cena de maneira a dar subsídios à composição coreográfica, ainda que em fase de experimentação.

Tais elementos, partes constituintes essenciais da narrativa, destacam os momentos de transição do conto alternando-se conforme as necessidades apresentadas na obra. Segundo Maia, eles podem ser descritos da seguinte forma:

A terra no refúgio, lombo das coxilhas. O fogo pela vermelhidão das brasas e pela a M'boitatá. A água é a tempestade, a enxurrada, o choro. O ar é o local do voo, é o sopro dos homens, é por onde o som se propaga e o elemento que alimenta o fogo. Os quatro elementos também habitam, entre outros, o mito da criação do homem: barro (terra e água) e sopro divino (fogo e ar). O quero-quero é um elo de ligação entre os ambientes: vive próximo a banhados, faz seu ninho do chão, voa e vê a cobra de fogo. (MAIA, 2004, p.5-6)

Partindo de tais referências, a coreógrafa Maria solicitou que, ao som de diferentes tipos de músicas, fôssemos criando/experimentando diferentes movimentos de água, sendo os mais originais possíveis. Não o suposto movimento em que todos, provavelmente, arriscariam fazer com os braços e quadris representando tipicamente movimentos das ondas do mar. Movimentos não óbvios, movimentos provocativos.

Foi quando uma das colegas propôs movimentos em potencial para dançar tal elemento. Com a qualidade de movimento labaniana ‘espanar’, de forma homolateral⁸ a atriz bailarina iniciava seu movimento em uma das pernas e esse movimento ia como que de forma crescente percorrendo toda a extensão de seu corpo (ainda homolateralmente) até chegar em seu braço e daí reverberar somente nos dedos das mãos; iniciando o movimento novamente de maneira incessante. Tal movimento assemelhava-se à água quando esta encontra-se em vibração constante, que não cessa ao fazer pequenas ondas, como que num pequeno turbilhão.

Os movimentos que representavam o elemento água ganharam uma pequena frase coreográfica, com os atores bailarinos dançando muito juntos, e desta forma, se deslocando pelo espaço acompanhados de uma projeção que representava uma grande bolha de água, ou seja, a água do conto de João Simões. Simultâneo a esta bolha, um duo dançava (fora dela) representando o momento do conto que fala de quando não mais se enxergava por conta da luz dos olhos que a boiguaçu insistia em devorar. Neste momento, também podemos nos remeter ao elemento água quando representa o choro dos homens, como nos disse anteriormente Maia, e quando os homens estão impossibilitados de enxergar por causa da “manga d’água” que impediu-os de ver ao redor de tão intensa que era. A fim de remeter o público a esta ideia, o

⁸ Dissemos que um movimento é homolateral quando este ocorre do mesmo lado do corpo, ou seja: só lado direito ou só lado esquerdo.

casal de atores-bailarinos dançava sua sequência de maneira que um sempre conseguisse cobrir os olhos do outro com partes do corpo, impedindo que seu (sua) parceiro (a) visualizasse algo.

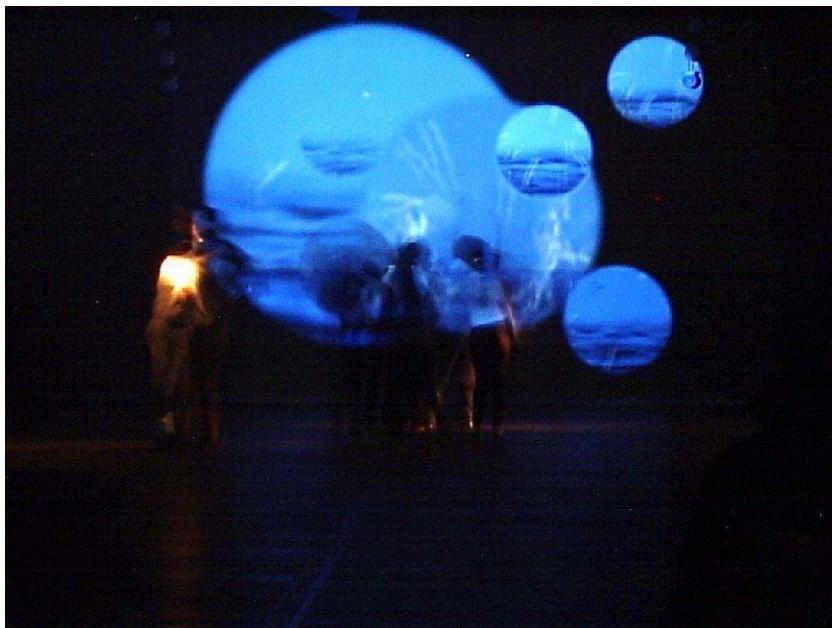


Figura 8 – Elemento água.

Num outro momento, a fim de representar o elemento fogo, criou-se então a boitatá: a cobra de fogo. Surgiu a ideia de utilização de lanternas em cena, que representavam justamente a luz dos olhos dos homens que a cobra comia e iluminava seu grande e volumoso corpo. A cobra (atores-bailarinos) se dispunha coreograficamente em oito formatos; as trocas das configurações do animal eram realizadas justamente quando soava o estrondoso sinal dos latões de tinta. A cada troca de posição, alguns dos bailarinos, munidos com suas lanternas, movimentavam-se num fluxo indireto e “firme” com trocas constantes dos níveis, a fim de assinalar um novo formato do bicho.

E muitas vezes a boitatá rondou as rancheiras, faminta, sempre que nem chimarrão [...] ainda cobiçava os olhos vivos dos homens, que já os das carniças a enfartavam... (LOPES NETO, 1965)

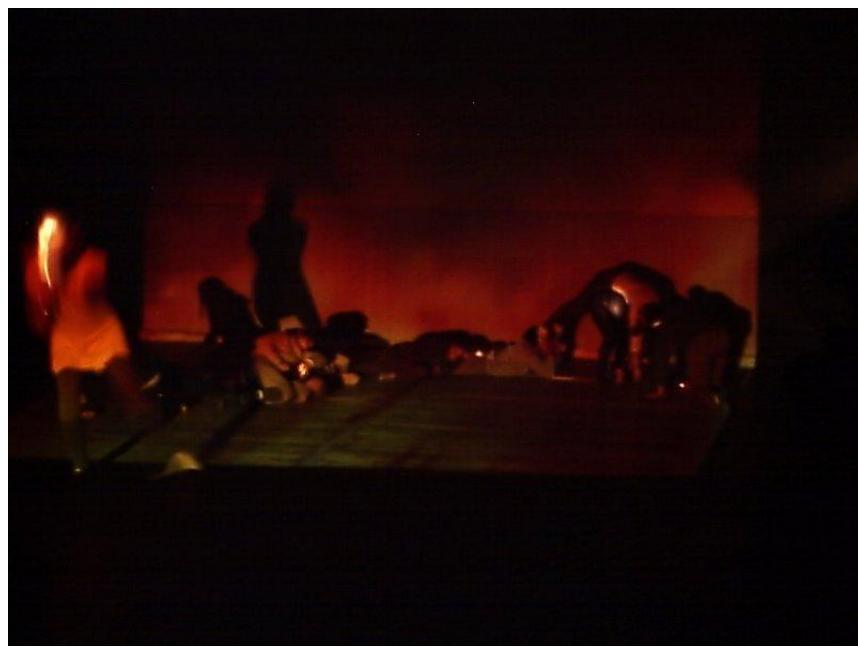


Figura 9 – Elemento fogo. A boitatá: cobra de fogo.

Após o elemento fogo passamos para os elementos terra e ar os quais eram representados por uma projeção⁹ com muitas árvores em que os teu-téus (atores-bailarinos) dançavam entre as faixas de luz, ora fora, ora dentro. Estes elementos são de suma importância, pois é na terra que nossa ave pousa, observa e explora ao redor, faz seu ninho. No ar, a ave consegue projetar-se e avistar de longe a boiguaçu, grande ameaça da humanidade, emanando seu canto de esperança aos homens que almejam socorro, de onde for. Neste momento os intérpretes–criadores brincavam de se esconder das luzes e reapareciam, como uma nova expectativa que surgia, como nova promessa de vida trazida pela natureza através do teu-téu, como proteção divina:

De vez em quando, ora duma banda ora doutra, de vez em quando uma cantiga forte, de bicho vivente, furava o ar; era o teu-téu ativo, que não dormia desde o entrar do último sol e que vigiava sempre, esperando a volta do sol novo, que devia vir e que tardava um tanto já. (LOPES NETO, 1965)

⁹ Projeção realizada por um dos colaboradores do Núcleo, professor do curso de Artes Visuais da UFPel, Chico Machado.

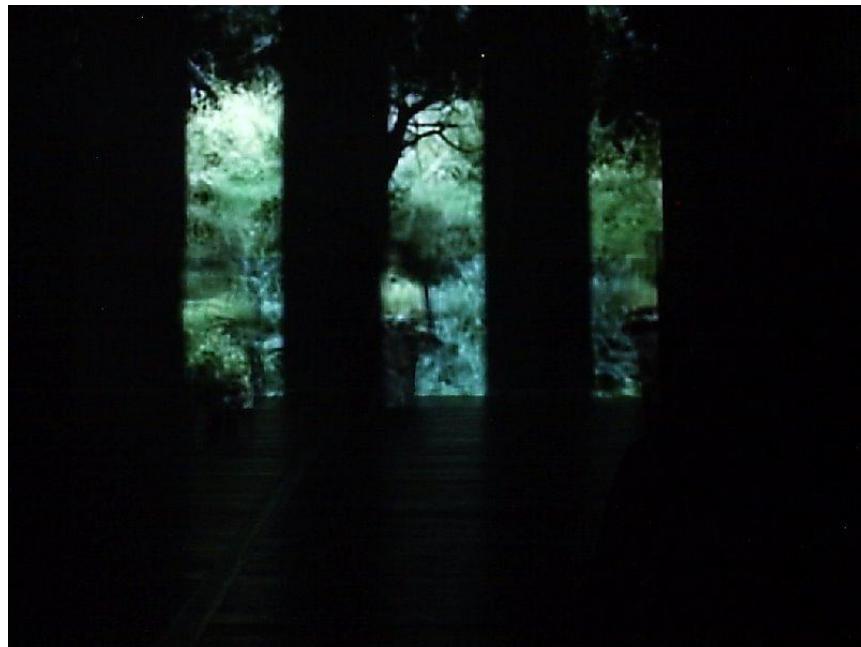


Figura 10 - Elementos terra e ar.

Finalmente, os quatro elementos fecharam a primeira experiência espetacular do grupo Tatá bem como arremataram as linhas deste trabalho de conclusão. A primeira apresentação do grupo findou com a luz do sol que apareceu e alimentou a alma daqueles que já excediam em esperar. O medo cruel, enfadonho e injusto não faria mais parte da realidade daqueles homens, que, mesmo com a chegada do sol, tornavam a cuidar se a boiguaçu estava na espreita.

Ao trabalhar com o conto “M’boitatá”, pudemos observar o quão vasta é a obra de Simões e tudo que ela é capaz de abranger se lida com atenção, com desejo de desafio e, como já mencionado antes, em suas entrelinhas. A obra simoniana nos traz sempre um novo viés, um novo porque, um novo elemento que antes não mencionado, ou mencionado, porém não visto. Nos faz refletir sobre o que queremos e o que deixamos de querer, sobre o que lemos e o que deixamos de ler.

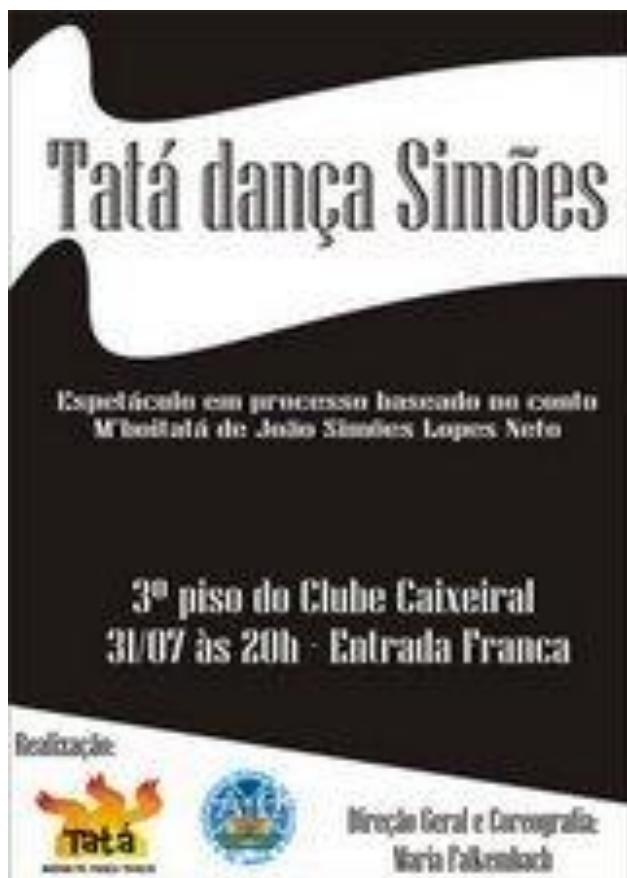


Figura 11 – Cartaz de divulgação.



Figura 12- Tatá Núcleo de Dança-teatro 2011.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando às linhas finais da pesquisa percebemos a importância da dança ao lidarmos por completo com pessoas. Quando digo por completo me refiro a conhecer seus mais profundos desejos e o que lhes atrai, o que lhes causa repulsa ou dor, enfim o que pensam sobre determinado assunto para, a partir daí, dar-se início a uma obra feita com suas histórias de vida, suas distintas perspectivas e a forma de cada um de ler dança. As interpretações, como já falamos, são infundáveis e cabe a cada um recriar sua história, com detalhes e lembranças, pois só o espectador poderá ser capaz de saber o que sente e como sente, fazendo correspondência da obra com a sua experiência de vida.

Ao nos utilizarmos da teoria da transcrição de Haroldo de Campos, a qual fala da tradução poética, para subsidiar esta pesquisa, percebemos o quanto rico e desafiador é o processo de leitura e análise de uma obra literária. Ao falarmos de características nossas e de nossa terra, que acabaram dando uma identidade ao grupo Tatá, a obra de Simões nos remeteu a fatores universais que não somente abarcam questões regionais; a obra simoniana nos faz pensar no ontem, hoje e amanhã, na ação e reação de nossas escolhas políticas, fatores estes sempre presentes na vida de todo e qualquer cidadão. Ao transcriar uma obra com tal perfil passamos o tempo todo nos questionando: o que quero pra mim? Para as pessoas que me rodeiam? O que quero para o mundo? O que eu busco e o que de fato consigo emanar?

Ao realizarmos tal leitura, com o tempo nos faltam palavras para tentar explicar uns aos outros qualquer interpretação proposta pela obra, os devaneios não findam facilmente, pois o mundo não cansa em proporcionar opções. Nos resta então dançar. Ao realizarmos tal ação, um olhar, uma respiração ofegante ou uma frase incompleta no palco dizem muito mais do

que uma explicação literal do que a obra de Simões “quer dizer”. O fato é que a cada apresentação descobrimos algo novo sobre o que a obra traz como reflexão, pois cada público busca uma resposta, tem um questionário de perguntas a fazer distinto dos outros. Temos ainda outros tantos que não buscam nada e vão para o espetáculo sem nenhuma expectativa ou encontram o sentido deste lá nos últimos movimentos realizados pelos atores-bailarinos. Isso nos diz muito, pois o fato de a obra, supostamente, não querer dizer nada já quer dizer algo e a leitura nunca ganha um fim. E mais, ganha diferentes fins.

A obra transcriada é capaz de nos remeter a mais íntima sensação do já vivido, pois tem um efeito transcendental que repercute no momento em que nos apropriamos da obra de origem. Ao propor exatamente isto, a apropriação da história do outro, tanto a obra de Simões como a do grupo Tatá dialogam de forma positivamente espantosa, pois buscam a reconstrução de cada um dos envolvidos.

Embora os diferentes tipos de linguagem sejam notórios e as formas distintas, as duas obras - “M’boitatá” e “Tatá dança Simões” - propõem questões do mundo, como citado anteriormente, falam de pessoas, de histórias de pessoas de ontem, hoje e sempre. Tanto Simões quanto o trabalho do Tatá, que tem como referência os processos de Pina Bausch, têm um perfil “humanizador”, já que trazem para a criação de suas obras interpretações múltiplas, atravessadas por sentimentos que persistem no tempo e no espaço. Tais sensações apenas se renovam, nascem e morrem a fim de que outros semelhantes a estes ou outros ainda mais intensos surjam e formem uma outra história. Transcrito sempre.

Ao apresentar o grupo Tatá, procurei trazer apenas sua experiência primeira de transcrição da obra “M’boitatá”, pois ao mesmo tempo em que é de suma importância deixar um registro de uma época com tantas descobertas como esta que recriamos o conto da cobra de fogo, penso também que é mister pensarmos como o grupo hoje learia esta obra. Será que o tempo, obstáculos percorridos até hoje e um elenco distinto daquele que existia há três anos atrás interpretaria este conto de maneiras outras que não as realizadas pela primeira vez?

Independentemente disso é válido ressaltar a hipótese que permeou a progressão desta pesquisa: ler também é uma forma de dançar, pois a interpretação que fizemos de uma determinada história será o que nos inspirará para dançar de tal maneira ou buscar tais recursos para criar uma composição coreográfica. Logo, a leitura realizada pelo Núcleo de Dança-Teatro das obras de João Simões Lopes Neto constitui a maneira de dançar do grupo que se utiliza, entre tantas outras ferramentas, do trabalho com a memória para compor suas cenas. Vale destacar também que o grupo não tem um (a) primeiro (a) bailarino (a); conforme convicção da professora Maria, todos os integrantes correspondem ao mesmo nível de importância na obra transcriada, fator este que unifica, acredito eu, ainda mais este todo tão diverso que é o Tatá.

Ao trabalhar a história de cada um como ferramenta principal para a composição da cena a obra do Núcleo ganha uma identidade própria, distinta da utilizada, por exemplo, por grupos que têm como principal instrumento o virtuosismo técnico. Desta forma, a obra ganharia outra leitura, abarcaria outros porquês, remeteria a outras questões, talvez, que não as interpretadas pelos atores-bailarinos quando “mergulham” nas histórias de Simões tentando trazer algo seu, análogo ao que conheceram do conto a ser trabalhado. Acredita-se que se o grupo não tivesse como inspiração principal o trabalho com a memória, provavelmente não teria o perfil que tem hoje, não abordaria as obras simonianas da forma que hoje aborda e talvez o trabalho ganhasse outro foco no momento de ser levado ao palco.

As leituras dos métodos de Pina Baush, bem como os de Rudolf Von Laban, ainda nos primeiros meses de formação do Núcleo e presentes nos estudos realizados para as disciplinas obrigatórias do curso de Dança Licenciatura, acerca de como utilizar suas técnicas com o intuito de nos apropriarmos de toda e qualquer obra, foram imprescindíveis para a criação em dança que o grupo carrega hoje como sua característica de trabalho. A aprendizagem da utilização harmônica em relação aos distintos espaços em que o grupo se apresenta, juntamente com o trabalho das qualidades de movimento foram primordiais para que o grupo soubesse lidar com as dificuldades que enfrenta a cada encenação sem prejudicar a qualidade do

espetáculo em si. Por fim convém destacar que o próprio resgate das lembranças da época em que o Núcleo estava em fase de formação foi mais um exercício de treinamento acerca do trabalho com a memória, pois exigiu de mim um cuidado nos detalhes para o desenvolvimento do último tópico desta pesquisa.

Finalmente, penso que é válido enfatizar que a leitura de obras literárias sempre enriquece outro trabalho artístico seja ele em forma de dança ou em qualquer outra linguagem, ou seja, qualquer outro tipo de texto. Ela nos subsidia com possibilidades infinitas tanto de movimentos como de outras ideias que podem surgir a partir do texto literário. A pesquisa acerca de uma obra como a de Simões revelou possibilidades artísticas que talvez não sonhassem acontecer da forma como acontecem hoje. A criação do espetáculo *Tatá Dança Simões*, sob a condução da professora Maria Falkembach, foi uma escolha política que permitiu a cada um do grupo ter uma visão ampliada de mundo, mas principalmente uma visão ampliada de si mesmo.

O contato com as obras nos levou a entender mais um pouco a que viemos. Parafraseando Pina Baush, o importante é o que faz as pessoas se moverem e não a forma exata como executam isto. O que descreve muito bem a proposta artística do Tatá que busca conversar com o público, não através de trinta e duas piruetas, “pernas altas” ou bailarinos com super flexibilidade, mas sim com um sentimento e intenção que ultrapasse as luzes da boca de cena e chegue à plateia, seja com três ou trezentas pessoas, através de uma experiência de sentimento inesperado, através da presença de uma porção de informações harmoniosamente (des) organizadas, oferecendo um outro tipo de percepção estética. Que a dança desacomode com a sua falta de linearidade, suas informações paralelas e suas simetrias duvidosas e, mais do que isso, que faça refletir. Afinal, o que nos move?

5 REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. São Paulo: Cortez, 2006.
- ESPINDOLA, Bernardo Rodrigues. **Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose e intermídia**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2012.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Tatá Dança Simões nas escolas**. Disponível em: <<http://portalanda.org.br/index.php/anais/dancas-e-mediacoes-educacionais>>. Acesso em: 13 jun. 2012.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Mestrado em Teatro) Universidade de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2005.
- FALKEMBACH, Maria Fonseca. “*Diário de processo de Maria Falkembach*”. Pelotas, 2009.
- FALKEMBACH, Maria; FERREIRA, Taís. **Teatro e dança nos anos iniciais**. Porto Alegre: Mediação, 2012.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MAIA, Leandro Ernesto. **Quem é você teu-téu?** Artigo (especialização em Letras) Centro Universitário Ritter dos Reis – UNIRRITER, Porto Alegre, 2004.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre: Globo, 1965.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.