

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Teatro Licenciatura**



Trabalho de Conclusão de Curso

**Notas sobre o entendimento do Tanztheater**

**Flávio Gilberto dos Santos de Lima**

Pelotas, 2014

**Flávio Gilberto dos Santos de Lima**

**Notas sobre o entendimento do Tanztheater**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção de título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Daniel Furtado Simões da Silva

Pelotas, 2014

Flávio Gilberto dos Santos de Lima

Notas sobre o entendimento do Tanztheater

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção de título de Licenciado em Teatro.

Data da defesa: 3 de dezembro de 2014.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva (Orientador)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Vieira Fernandes

---

Prof. Mr<sup>a</sup>. Josiane Franken Corrêa

---

---

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, a minha mãe pelos incentivos e pela confiança.

A todos aqueles que fizeram e fazem parte do Tatá – Núcleo de Dança-Teatro.

Aos mais que amigos Carlos Prado, Aline Luz, Letícia Lupinacci e Bianca Santana que ficaram ao meu lado em todos os momentos desde que nos conhecemos.

Aos meus professores, em especial à Maria Falkembach, Daniel Furtado e Luciana Cesconetto, pela paciência, pelos conselhos e profissionalismo.

## Resumo

A presente pesquisa se deu a partir das experiências no Tatá – Núcleo de Dança-Teatro da UFPel, investigando as diferentes percepções e concepções a respeito do *Tanztheater* advindas de uma mesma prática. A coleta de dados foi realizada através de questionários e entrevistas semi-estruturadas, que possibilitaram estabelecer um diálogo entre os atores-bailarinos do Tatá e autoras como Pereira (2010), Sánchez (2010) e Petreca (2008). Este trabalho também compõe-se por um breve apanhado histórico, destacando os principais expoentes, interpretações e traduções que o *Tanztheater* recebeu durante sua disseminação, bem como uma descrição a respeito da história do Núcleo de Dança-Teatro, alguns de seus processos criativos e as transformações ideológicas - a respeito das Artes Cênicas - decorrentes desses processos. A partir dos resultados obtidos podemos considerar que as diferentes percepções, indiferente das nomenclaturas que recebam e características que possuam, dão mais valor às relações que estabelecem do que às formas definidas e, que a prática no Tatá os tornou mais criativos como artistas, ressaltando a importância de pesquisas e experiências em *Tanztheater*.

**Palavras-Chave:** Tatá – Núcleo de Dança-Teatro; Entendimento; Tanztheater.

## **Abstract**

This research was taken from the experiences in Tata - Dance-Theatre Group at UFPel, investigating the different perceptions and conceptions of Tanztheater arising from the same practice. Data collection was conducted through questionnaires and semi-structured interviews, which enabled me to establish a dialogue between the Tata-dancers actors and authors such as Pereira (2010), Sánchez (2010) and Petreca (2008). This work also consists of a brief historical overview, highlighting key exponents, interpretations and translations that the Tanztheater received during its spread, and a description of the history of the Dance-Theatre Group, some of their creative processes and ideological transformations - about the Performing Arts - arising from these proceedings. From the results obtained we can consider that the different perceptions, regardless of the nomenclatures receiving and possessing characteristics, place more value on relationships established than those defined forms and that the practice in Tata became the most creative as artists, highlighting the importance of research and experience in Tanztheater.

**Keywords:** Tata - Dance-Theatre Group; Understanding; Tanztheater.

## Sumário

1. Introdução.....	8
2. <i>Tanztheater</i> .....	11
2.1. Traduções da terminologia <i>Tanztheater</i> .....	19
3. Tatá – Núcleo de Dança-Teatro.....	24
4. O processo criativo do Tatá.....	28
5. Notas sobre a experiência.....	38
Considerações finais.....	50
Referências.....	55
Apêndices.....	59
Anexos.....	64

## 1. Introdução

Entender como as relações entre as Artes Cênicas acontecem dentro de propostas contemporâneas como o *Tanztheater*, por exemplo, é de fundamental importância para a construção de conhecimento na área. Neste sentido o presente estudo aborda as diferentes percepções a respeito do *Tanztheater* a partir da experiência prática no Tatá Núcleo de Dança-Teatro da UFPel, criado pela prof<sup>o</sup> Maria Fonseca Falkembach, onde desenvolve-se a criação de obras cênicas baseadas na inter-relação das Artes.

Diversas vezes, quando questionado a respeito do meu trabalho como ator e como bailarino, percebia em suas expressões uma confusão de ideias. Não estou me referindo apenas às pessoas que não possuem um fazer artístico, que não tem o hábito de frequentar teatros ou qualquer outro espaço destinado às Artes, estou falando também de atores, dançarinos, diretores, professores, entre outros.

Em conversas com pessoas que, comumente, não desenvolvem uma prática artística, ouvi e ouço: *“Mas por que você faz aula de Ballet e Dança Contemporânea se você é aluno do Teatro?”*. Já, quando realizei trabalhos práticos na academia fui questionado, a respeito, da seguinte forma: *“Isso é Dança ou Teatro?”*. Porém, o que mais me instigou foram as seguintes colocações: *“Conseguimos perceber a diferença entre um trabalho de Teatro dançado e um trabalho de Dança-Teatro.”*; ou então: *“Se você perguntar ao espectador o que ele acabou de assistir, ele dirá que é Dança e não Teatro.”*.

Durante minha participação no Tatá, a Maria nos indicou a leitura de “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” de Jorge Larrosa Bondía, traduzido por João Wanderley Giraldi. Neste texto, Bondía (2002) trata de diversos assuntos e, entre eles, pensamentos sobre o que é educação, reflexões sobre o que é experiência e também sobre o poder das palavras. O material foi um grande propulsor para a minha pesquisa, pois vi naqueles escritos a possibilidade de encontrar respostas para minhas dúvidas. Tendo em vista estas afirmações, e sentindo-me refém de jogos de palavras - que me parecem ter um caráter extremamente hierarquizador, onde a primeira palavra define a que gênero (Dança ou Teatro) um trabalho artístico pertence - decidi investigar de que maneiras as práticas no Tatá contribuem na construção do



entendimento sobre o *Tanztheater*. Meus objetivos eram instaurar um momento de reflexão nos atores-bailarinos do Núcleo de Dança-Teatro através da problematização de definições a respeito das Artes Cênicas, principalmente com relação ao *Tanztheater*, e assim, conseguir analisar as reverberações das práticas do Tatá na construção do entendimento desta Arte<sup>1</sup> por cada integrante que está ou já passou pelo grupo.

Por isso o primeiro capítulo do meu trabalho é constituído por um breve apanhado histórico sobre o *Tanztheater*, reconhecendo os principais expoentes deste pensamento e acrescentando algumas traduções e nomenclaturas que o termo *Tanztheater* recebe em língua portuguesa. Durante este trabalho de contextualização, me deparei com a pesquisadora Sayonara Pereira (2007; 2010), que defende a não tradução da nomenclatura *Tanztheater*, a partir da leitura de seu livro e outras discussões a respeito de traduções da terminologia em português trazidas pelas autoras Petreca (2008) Sánchez (2010) e Grebler (2008). Optei, assim como Pereira (2007), por não fazer uso da tradução comumente vista e que inclusive nomeia o Núcleo. No entanto, durante minhas entrevistas e questionários – utilizados na coleta de dados – fiz uso do termo Dança-Teatro, por acreditar que isto facilitaria meu diálogo com os integrantes.

O segundo e terceiro capítulo tratam, respectivamente, da história do programa Tatá e dos processos de criação do grupo. Tem como fio condutor a minha visão a respeito deles - principalmente no capítulo três - pois, como o grupo possui processos diversificados, cada ator-bailarino dá ênfase àquilo que mais o marcou durante sua passagem pelo Tatá. No trabalho de conclusão da antiga atriz-bailarina Taís Chaves Prestes (2012), busquei referências sobre a transcrição, um dos pilares dos processos do Núcleo e proposto pelo poeta, escritor e tradutor Haroldo de Campos (2006). Eu já tinha conhecimento empírico sobre o significado deste ato criador, pois muito se faz e fala sobre ele no Tatá; no entanto, a defesa de Prestes (2012) sobre a proposta de Campos (2006) se tornou muito importante para compreender mais uma inter-relação que o Tatá Núcleo de Dança-Teatro propõe. Porém, para mim, o processo e/ou metodologia mais significativo que o grupo utiliza são os *Viewpoints*, do quais

---

<sup>1</sup> Do modo como entendo, sinto e percebo, o *Tanztheater* se configura como Arte por se transformar de acordo com época e as pessoas que o experenciam, não se limitando em formas e padrões estáticos.

já havia lido tantos textos, artigos e trabalhos escritos, que a escrita deste ponto se deu de forma tão espontânea que fica difícil precisar de onde retirei as informações que trouxe. Contudo, cabe destacar que a prática do *Viewpoints* como a compreendo hoje, são fruto do trabalho e dos estudos da pesquisadora e diretora Anne Bogart (1951).

No capítulo intitulado Notas sobre experiência, influenciado diretamente pelo texto de Bondía (2002), trago os diversos pensamentos e entendimentos dos atores-bailarinos do Tatá com relação ao seu fazer artístico em *Tanztheater*, buscando um diálogo entre os integrantes e as autoras já citadas no primeiro capítulo. Para mim, trazer essa discussão é muito significativo, pois gostaria de entender quais maneiras de perceber e conceber, semelhantes e/ou divergentes, surgem de uma mesma prática desenvolvida dentro do mesmo grupo, já que durante meu caminho como aluno do Curso de Teatro fui muito questionado a respeito do meu entre-lugar como discente - devido minha relação com os dois Cursos (Dança e Teatro) – bem como tive meus trabalhos comparados aos de meus colegas.

Ao desenvolver um trabalho na inter-relação entre Artes, o Tatá assume uma postura formadora de opiniões e conhecimento para muito além de um fazer artístico de atores-bailarinos: constrói um ambiente de formação de artistas mais humanos, reflexivos e autônomos. Partindo deste pressuposto, faço minhas considerações finais com intuito de mostrar a relevância do presente estudo para a instauração de ambientes de discussões mais democráticos, possibilitando um maior campo para pesquisas futuras.

## 2. *Tanztheater*

O termo *Tanztheater* surge na Alemanha na primeira metade do século XX e tem como seu principal fomentador o bailarino Kurt Jooss (1901-1979). Jooss estudava Música, Teatro e Dança, bem como foi assistente e colaborador de um dos principais teóricos do movimento, Rudolf Jean-Baptiste Laban (1879-1958), bailarino e coreógrafo, responsável por renovar o pensamento e as práticas em Dança. Laban criou centros de pesquisa que proporcionavam vivências criativas, e afirmava:

[...] Seria altamente benéfico para alguns artistas de teatro, além de vantajoso para largas camadas de público, que todos eles reconhecessem o fato de que a expressividade eficiente e o controle de movimentos é uma arte que pode ser dominada apenas pelos indivíduos que aprenderam o modo de dar livre curso de expressão aos seus movimentos. (LABAN, 1978, p. 147)

Segundo Schaffner (2012), por pensar pedagogicamente a arte do movimento, Rudolf Laban é um dos principais representantes da *Ausdrucksstanz* (dança expressão), movimento vanguardista alemão do início do século XX, mais especificamente das três primeiras décadas. Tal movimento foi influenciado pelo Expressionismo alemão, que assim como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Futurismo, se configurou como vanguarda que foi de encontro aos costumes de uma sociedade industrializada e burguesa. O lema desses grupos de pensadores era a *Lebensreform* (reforma de vida), que entre outras coisas, buscava a “redescoberta” da subjetividade através da revalorização do corpo.

Esses movimentos de vanguarda proporcionaram a criação de um ambiente de agitação política e também de efervescência artística, visto que o Expressionismo caracterizou-se por se constituir também de artistas e intelectuais das diferentes formas de Arte (Artes plásticas, Teatro, Música, Dança, entre outras). Bergsohn (2008) aponta que Rudolf Laban se destacou neste momento como pedagogo das Artes Cênicas, pois queria assistir a espetáculos teatrais que não representassem o monótono cotidiano burguês na estética naturalista, tampouco espetáculos de Dança calcados apenas na virtuosidade dos bailarinos, como os famosos *Ballet* de repertório.

Rudolf Laban criou o Instituto Coreográfico de Zurique, no qual ele ensinou aquilo que denominou de “Dança Livre”; essa dança surgia dos movimentos internos dos corpos dos bailarinos e não se submetia aos ritmos musicais, explorando a relação espacial e a dinâmica dos movimentos. Sobre a proposta pedagógica de Laban, Sánches (2010, p.3) diz:

Nessa dança concebida com soltura, o movimento é passível de decomposição em elementos: peso, quantidade de energia que é função da lei da gravidade, do espaço e do tempo em uma inter-relação. O Corpo, não mais teleguiado por um vocabulário imposto pelo exterior, movimenta-se em várias direções transformando permanentemente o movimento e incitando o ator a implicar o seu corpo no jogo de ações físicas, para desencadear e transmitir emoções e sentidos – como no sistema de Stanislávski.

Acreditando nas possibilidades pedagógicas, terapêuticas e interdisciplinares da Arte da Dança, Rudolf Laban, recusou as regras e códigos do *Ballet*, e, na sua fazenda de Dança no Monte Verità - Suíça, se lançou num contato com a natureza e na prática de danças grupais, onde bailarinos e leigos compartilhavam vivências de movimentos em coros de “dança livre”. Uma celebração ao movimento, utilizando mais o ritmo corporal do que o musical em estruturas coreográficas simples. Rudolf Laban possibilitava vivências em movimento para todos aqueles que o procuravam, mas o pedagogo fazia uma distinção bem clara entre as práticas que poderiam ser realizadas por um não dançarino (leigo), daquelas realizadas por dançarinos profissionais.

Assim como qualquer pesquisador, Laban apoiou-se sobre diversos ombros para formular seus métodos. Bergsohn (2008) afirma que ele teve contato, em sua juventude, com as danças circulares muçulmanas, mais em específico a dos Dervishes; danças cerimonialistas de adoração à entidade máxima, onde os praticantes rodopiam pelo espaço entorno do eixo do próprio corpo, formando um grande círculo que também gira. Assim, buscam a perfeição através da meditação acompanhada de música. Essa vivência aliada as *reigenwerk*<sup>2</sup>, influenciou o entendimento e todas as práticas por ele desenvolvidas. A partir dessas experiências, Laban criou a “dança coral” e

---

<sup>2</sup> [...] danças criadas através da idéia da transformação cíclica da natureza e que trabalhava a unidade do coro através da celebração de um mesmo tema gestual [...] (LAUNAY, 1997, 82-84, apud GREBLER, 2008).

defendeu a separação entre ginástica e Dança, assim como problematizou as origens e semelhanças entre Dança, Música e Drama.

[...] Na antiguidade, a poesia dramática e a dança associada à música originaram-se de adoração; ainda hoje em dia é a verdadeira ordem de desenvolvimentos. No alvorecer do pensamento filosófico, todas as formas de arte compunham uma unidade; atualmente, constituem disciplinas separadas. Mas mesmo hoje em dia o drama às vezes se assemelha à dança e esta àquele, noutras oportunidades. [...] (LABAN, 1978, p 147)

Nessas poucas linhas já podemos perceber o interesse de Laban pelo movimento humano e um pouco do seu entendimento sobre as Artes Cênicas. Para Laban (1978), a Dança é uma arte autônoma que não se limita apenas em movimentos virtuosos ou acrobáticos e que mantém uma relação intrínseca com o Drama e a Música sem se submeter. Partindo desse pressuposto, o pedagogo incluiu em suas improvisações a utilização de movimentos cotidianos juntamente com a trindade *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra) ou o que ele chamou de *Theater Total*, que segundo a pesquisadora Bergsohn (2008), Laban desenvolveu a partir dos estudos de François Delsarte.

Outras grandes influências na práxis do pedagogo alemão foram os estudos de Émile Jacques Dalcroze, Isadora Duncan e Friedrich Nietzsche. As teorias e práticas desenvolvidas por Rudolf Von Laban durante sua vida foram muitas, entre elas estão: a *Corêutica*, a *Eukinética* e talvez o mais conhecido de todos os seus métodos, a *Labanotation*, que não serão aprofundados nesse estudo.

Apesar de ser considerado um pedagogo de formação extremamente eclética, Rudolf Laban preocupou-se em nomear e classificar suas práticas e metodologias, pois além de “declarar a independência da Dança” com relação à ginástica, Laban e seus contemporâneos viviam numa época de muitas mudanças sociais (guerras e regimes políticos) e artísticas (vanguardas). Grebler (2008) diz que, no início do século XX, apenas o *Ballet* se configurava como Arte autônoma, e que os demais movimentos de Dança daquele período, contemporaneamente denominada “Dança Moderna”, buscavam reconhecimento como forma artística.

Neste intuito, não querendo que seus pensamentos fossem confundidos com as demais maneiras, de entender a Dança, que eclodiam junto com as

suas, e também pensando na natureza da Dança proposta por ele, Laban denominou algumas de suas práticas como: as *Chortanz*<sup>3</sup> (“Dança Livre” e “Dança Coral”) que podiam ser dançadas por qualquer pessoa; e a *Tanzbühne*<sup>4</sup> (Dança para o Palco) onde podemos “encaixar” o *Tanztheater*, dançada por atores-bailarinos profissionais.

Porém, Grebler (2008) destaca que, Mary Wigmam (1886-1973), uma das mais proeminentes discípulas de Laban, após distanciar-se de seu mestre por discordâncias intelectuais afirmou:

Indubitavelmente um dos seus mais fortes talentos era seu dom para improvisação. Ele era capaz de formar um evento fascinante a partir de um acontecimento completamente insignificante. Mas ele nunca tentou agarrar-se a esse dom e dar-lhe forma artística. Ele permaneceu vago. O fato é que, ele sempre precisou de pessoas que seguissem a estudar suas idéias e lhes atribuíssem uso prático. Ele também sempre as encontrou, toda a sua vida. (WIGMAM, 1913-1917 apud GREBLER, 2008, p 111)

Esta fala, segundo Grebler, foi retirada de um dos diários de Mary Wigmam, que assim como Kurt Jooss, foi aluna e posteriormente colaboradora de Laban. Wigmam e Jooss deram continuidade às teorias de seu mestre, mas afastaram-se de suas práticas; seus pupilos perceberam as grandes possibilidades que o trabalho de Laban havia lhes proporcionado.

Como Rudolf Laban não definiu formas para a Arte que ele chamou de *Tanztheater*, seus alunos tiveram a liberdade de pesquisar aquilo que os interessava. Jooss desenvolveu seus estudos num sentido oposto aos de Wigmam. Ele buscou, na junção da Dança Clássica com o *Theater Total* (*Tanz-Ton-Wort*), e demais teorias desenvolvidas por Laban; uma Arte “que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro” (PEREIRA, 2010, p. 28), e assim criou espetáculos que abordavam temas sociopolíticos de um país e um povo assolado pela Primeira Guerra Mundial.

Por outro lado, Wigmam optou por abdicar totalmente as regras e os métodos de formatação do *Ballet*. Acreditava, assim como Laban, na origem dionisíaca da Dança e se dedicou na busca pelo inconsciente, na relação corpo-alma. Sua proposta em Dança explorava o contato corporal com a natureza e suas texturas; suas obras tinham um forte apelo ao ritual e ao

<sup>3</sup> *Chortanz* (Danças Corais em Movimento) Tradução: Sayonara Pereira 2007.

<sup>4</sup> *Tanzbühne* (Dança para o palco) Tradução: Sayonara Pereira 2007.

sagrado, mas para Laban, Wigmam era extremamente interpretativa, ou seja, dava o seu próprio significado aos movimentos que executava o que para Laban não era necessário. Essas características deram à Wigmam notoriedade tornando-a um dos principais nomes da *Ausdruckstanz*.

Já a metodologia de Jooss, segundo Sánchez (2010), abarcava: aulas de Dança Clássica (sem o uso de sapatilhas de pontas e *battus*<sup>5</sup>), Dança Moderna (teorias de Laban, etc.), pantomima, danças folclóricas e de salão, anatomia, comédia, fotografia, entre outras. O Objetivo era trabalhar a sensibilidade dos alunos para a interdisciplinaridade, favorecendo a abertura para novas culturas e aprendizados.

Mesmo com tanta preocupação com relação à formação de seus alunos e atores-bailarinos, Pereira (2010) aponta que Kurt Jooss, afirmava que seu objetivo era possibilitar a eles uma conscientização do movimento, porque “estilo” era um fator a ser trabalhado por cada coreógrafo. Esta afirmação de Jooss refere-se a padrões estéticos; o teórico não ditou regras as quais outros atores-bailarinos, diretores e/ou coreógrafos deveriam se submeter para criar uma obra espetacular de *Tanztheater*.

[...] Em outras palavras, o objetivo de Jooss, e dos professores que empregaram a intenção dos seus ensinamentos, era o de formar bailarinos que aprendessem a desenvolver, através de elementos que já existiam no seu corpo, a técnica, e a partir daí ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade. (PEREIRA, 2010, p 47).

Segundo Grebler (2008), a década de 1920 foi, para Kurt Jooss, definitiva. O coreógrafo foi convidado para trabalhar ao lado de Hanns Ludwig Niedecken-Gebhard, famoso diretor de cinema e teatro alemão, e também apreciador do trabalho desenvolvido por Rudolf Von Laban. Nesse tempo que passou ao lado de Niedecken-Gebhard, na produção de espetáculos do Teatro de Munique, Jooss aprendeu muito sobre as possibilidades que o prédio teatral proporciona para a criação de peças. Kurt Jooss aprendeu a utilizar a iluminação para estruturação de atmosfera e espaços para as cenas, figurinos para caracterização de personagens, elaboração de cenários e utilização de elementos cênicos; esses dois últimos recursos citados eram empregados por

---

<sup>5</sup> Termo da técnica da Dança Clássica para indicar passos ou pequenos saltos embelezados por batidas rápidas de pernas.

Jooss com muita delicadeza, se fazendo uso apenas do necessário para o espetáculo.

Kurt Jooss recebeu ainda mais reconhecimento quando, no final da década de 1920, organizou o Segundo Congresso de Dança em Essen na Alemanha. Neste evento ele reuniu os grandes nomes da Arte da Dança, entre eles estavam, seu mestre Rudolf Laban e Mary Wigman, com o objetivo de esclarecer as práticas desenvolvidas na época, principalmente no que diz respeito às terminologias que surgiram, como por exemplo, o *Tanztheater* e o *Theatertanz*.

Tanto Pereira (2010), quanto Sánchez (2010) e Grebler (2008), afirmam que, durante o encontro, os teóricos concluíram que a discussão era menos importante quando comparada a Arte apresentada por eles. No entanto, para Kurt Jooss, o termo *Tanztheater* era aquele que mais abarcava tanto suas propostas quanto as de Laban, pois não colocava a Dança a serviço de nenhuma outra Arte cênica já firmada e mantinha um forte caráter interdisciplinar.

Todavia, cabe ressaltar que as vanguardas artísticas alemãs foram interrompidas pelo Regime Militar Nazista, que foi extremamente contra a filosofia proposta pelos Expressionistas e qualquer outro movimento semelhante que tenha surgido em sua decorrência. Artistas e pensadores como Rudolf Laban, Kurt Jooss e seus atores-bailarinos, foram perseguidos pelos militares e espalharam-se pelo mundo inteiro, principalmente pela Europa e Américas. Os coreógrafos que permaneceram na Alemanha, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, viveram o que Pereira (2007) chamou de “espaço em branco”. Anos nos quais, o Terceiro Reich implementou o neoclassicismo como padrão artístico, sendo assim, do fim da década de 1930 até meados de 1960, o *Ballet* era a única dança vista nos palcos alemães.

Após a Segunda Guerra, a Alemanha tornou-se um país dividido em duas partes; Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, porém essa divisão, símbolo de dois regimes econômicos distintos, não diminuiu a perda cultural provocada pelo nazismo. Segundo Pereira (2010), os sentimentos de medo, derrota e culpa, tornaram-se comuns aos alemães, que para o restante do mundo, foram responsáveis pela morte de milhões de pessoas. Neste contexto, o resgate aos pensamentos de igualdade e subjetividade, disseminados pelos



movimentos vanguardistas do início do século XX, se fez necessário. E apoiados sobre essas impressões os jovens coreógrafos alemães trouxeram efetivamente o *Tanztheater* de volta à cena artística.

A Dança alemã só começa a se modificar quando Pina Bausch (1940-2009) ganha destaque como coreógrafa no final dos anos de 1960. Bausch foi, por quatro anos, aluna da *Folkwangschule* em Essen - Alemanha, escola criada e dirigida por Kurt Jooss onde ele ensinava seu método interdisciplinar de Dança. Quando formada, Bausch foi para os Estados Unidos, onde permaneceu por dois anos.

Atualmente, o termo *Tanztheater* é relacionado diretamente à Pina Bausch, isso porque, no ano de 1973, ela tornou-se coreógrafa da Ópera de Wuppertal, que pouco tempo depois foi renomeada como *Tanztheater Wuppertal*. Bausch, além de aluna, foi também bailarina de Kurt Jooss, sendo considerada assim uma herdeira direta do *Tanztheater* alemão, com influências do movimento da dança moderna americana, já que a coreógrafa estudou e vivenciou a Dança na Escola Julliard, em Nova Iorque.

Isso não significa que as obras de Pina Bausch são modelos estáticos que devam ser seguidos. Segundo Pereira (2010), Bausch alegou apenas: “Certa sinceridade me foi transmitida” (SCHMIDT, 1992, p. 10 *apud* PEREIRA, 2010, p. 48), quando questionada a respeito do que aprendeu com seu mestre Kurt Jooss. A resposta de Pina Bausch reforça a inexistência de padrões estéticos inabaláveis na Arte do *Tanztheater*, ideia já declarada por Jooss.

Pina Bausch utiliza o termo *Tanztheater* para nomear sua companhia, seguindo a linha de Kurt Jooss e Rudolf Laban. De acordo com Grebler (2008), a autora Isabelle Launay, defende que Laban nomeou as danças de sua época de acordo com os lugares onde elas eram dançadas, sendo assim, o termo *Tanztheater*, inicialmente, referiu-se a um teatro onde a Dança acontece, um Teatro<sup>6</sup> de Dança. Contudo, a partir das interpretações do olhar de Laban sobre a arte, o termo tornou-se um fio condutor para a pesquisa e o fazer artístico em Dança e Teatro, demonstrando uma visão mais ampla, abrindo

---

<sup>6</sup> Podemos perceber que Laban utiliza o termo Teatro não como Arte, mas como espaço, prédio, lugar onde a Arte acontece. Duplicidade terminológica já discutida e exposta por diversos autores.

caminhos para a experimentação e, assim, para os trabalhos desenvolvidos por Mary Wigman, Kurt Jooss e posteriormente Pina Bausch, entre outros.

De acordo com Pereira (2010) e Grebler (2008), Mary Wigman desenvolveu o *Theatertanz* e o *Tanzdrama*, nos quais a coreógrafa repudiava qualquer ligação com a Dança Clássica e dava mais peso aos sentimentos e conteúdos do que à técnica, bem como recusava apresentar sua dança nos prédios teatrais convencionais. Wigman propôs uma ruptura total com o passado, afastando-se das propostas de Jooss e Laban, que buscavam na inter-relação uma revolução da cena a partir das estruturas já existentes. Para Kurt Jooss, o termo *Theatertanz* utilizado por Wigman, possivelmente para demonstrar sua contrariedade ao *Tanztheater*, proposto por Laban, colocava a Dança a serviço de outras Artes cênicas, principalmente ao Drama. Todavia, Grebler (2008, p. 120) destaca que o *Tanzdrama* de Mary Wigman possuía uma estrutura formal de dramaturgia, dialética em seu desenvolvimento e simbólica em seu significado, características que puderam ser observadas nos espetáculos *Iphigenie auf Tauris* de 1974 e *Orpheus und Eurydike* de 1975, ambos criados e dirigidos por Pina Bausch no *Tanztheater Wuppertal*, posteriormente ao falecimento de Wigman.

Grebler (2008) defende ainda, que as discussões provocadas pelos próprios criadores e pensadores do *Tanztheater*, do *Theatertanz*, do *Tanzdrama* e da *Ausdrucksstanz*, só ressaltavam a discrepância existente no uso das terminologias naquele período.

Jooss chamou a atenção para as limitações que as terminologias encontravam quando aplicadas no tratamento de questões artísticas essenciais. Jooss afirmou que as modalidades da *tanztheater* e *theatertanz* possuíam valor estético, pois ambas buscavam “produzir um efeito artístico visando a impressionar o espectador” (JOOSS, 1928, apud ASLAN, 1998, 10). A instabilidade de sentidos se refere tanto à aceção que cada interlocutor imprime ao termo na tentativa de explicá-lo, assim como o contexto em que é aplicado e a cada época em que é usado. Todos estes aspectos transformam seu sentido (GREBLER, 2008, p. 124 e 125).

Seguindo os estudos de Jooss e Odette Aslan (GREBLER, 2008) e demais estudiosos já citados, posso afirmar que o *Tanztheater* não se configura como uma Arte estanque que se cristalizou em uma corrente estética imutável e “ultrapassada”; muito pelo contrário, o *Tanztheater* possibilita ao ator-bailarino, ao diretor e/ou coreógrafo, a liberdade de deixar em seus trabalhos, as marcas e o peso de suas experiências. Inclusive, como podemos

constatar algumas linhas acima, alguns espetáculos da grande precursora do *Tanztheater* contemporâneo, Pina Bausch, tem semelhanças com os ideais de Wigman, que foi contra os pensamentos de Jooss, de quem Bausch herdou seu legado.

## 2.1. Traduções da terminologia *Tanztheater*.

Atualmente, é difícil pensar e tentar explicar a Arte contemporânea do século XX atendo-se apenas a uma determinada região, porque os países e povos, desde o início do século passado, estão se relacionando cada vez mais e muito mais rápido. As fronteiras territoriais foram vencidas, os pensamentos disseminados e, no Brasil, o *Tanztheater* e o *Theatertanz* foram traduzidos e/ou são comumente utilizados como Dança-Teatro e Teatro-Dança respectivamente. No processo de tradução para o português a palavra recebeu um hífen, sobre isto podemos observar.

[...] O hífen assinala, em língua portuguesa, uma união em que persiste a noção de composição de elementos independentes que a convenção ortográfica de língua alemã oculta. [...] (SÁNCHEZ, 2010, p. 17)

Sánchez (2010) defende que, no caso da Dança-Teatro ou Teatro-Dança, esta composição refere-se às origens das artes cênicas, seja em sua forma ritual ou sua forma espetacular, pois essa terminologia hifenizada aborda as duas Artes como indissociáveis. Porém, há teóricos que afirmam o oposto: para Petreca (2008), a hifenização nas nomenclaturas, só consolidou a separação das Artes, criando apenas uma terminologia composta e se afastando do ideal de hibridização, que a autora prefere chamar de mestiçagem, alegando que o conceito de mestiço é mais significativo que o conceito de composição linguística. Em sua escrita, Petreca (2008) utiliza a nomenclatura Dançateatro, sem hífens, fazendo uma tradução literal das palavras em alemão (*Tanz*=Dança, *Theater*=Teatro) e, unindo-as em uma só, afirma que a utilização do hífen provoca a hierarquização de uma Arte sobre a outra, e que essa confusão, que culmina numa relação hierárquica, é muito comum.

No entanto, o pensamento de Petreca (2008) faz poucas ressalvas às características dos dois processos linguísticos de composição existentes na

língua portuguesa: a composição por aglutinação acontece na fusão de dois termos alterando a identidade ortográfica e/ou fonológica das palavras formadoras do terceiro termo, que possui um significado distinto dos dois utilizados na composição, exemplo: água+ardente=aguardente. Já a composição por justaposição, que ocorre na junção de duas palavras diferentes, utilizando ou não o hífen e originando um terceiro termo com significado diferente, não altera a ortografia e fonologia das palavras usadas na composição, exemplos: guarda+chuva=guarda-chuva; dança+teatro=dança-teatro.

Mesmo concordando com Petreca (2008) em outras questões levantadas em sua pesquisa, como por exemplo, as confusões e hierarquizações que a hifenização pode causar, ao fazer uma tradução literal dos termos do alemão para o português, ela o faz a partir das obras de Pina Bausch, a partir daquilo que podemos considerar como o *Tanztheater* contemporâneo, abdicando da proposta de Laban, que ao cunhar a terminologia *Tanztheater*, não conferiu ao termo *Theater* o sentido de gênero artístico. Em sua pesquisa, Petreca (2008), faz comentários sobre a dramaturgia das obras dirigidas por Pina Bausch. Consegue-se perceber o seu entendimento com relação à palavra Teatro do binômio Dançateatro, proposto por ela. Petreca defende a ideia de que Teatro é sinônimo de Arte e/ou linguagem, assim como deixa a entender que esse também era o pensamento de Pina Bausch. No entanto, Pereira (2007) afirma que Bausch também chamava suas obras de *Tanzabend* (Noite de Dança), *Tanzoper* (Óperas dançadas), *Scenen* (Cenas), *Operette* (Opereta) e por fim *Stuck* (Peças).

Ao assistirmos<sup>7</sup> um espetáculo da *Tanztheater Wuppertal*, observamos que Pina Bausch se distancia muito cenicamente, das obras do seu professor Kurt Jooss, e que ela realmente nunca sentiu obrigatoriedade de aproximação estética com qualquer outro coreógrafo e/ou diretor desta Arte. Porém, como já visto anteriormente, não foi Pina Bausch que criou a terminologia *Tanztheater*. Bausch, assim como vários outros artistas da cena, construiu seus próprios processos de criação e apresentação de espetáculos sem definição única e, como destaca Pereira (2007), Bausch nomeava seus trabalhos de acordo com

---

<sup>7</sup> Espetáculos assistidos em vídeos disponíveis na internet.

as especificidades de cada um, não renegando as propostas interdisciplinares de Laban e Jooss, pois, “para a compreensão do presente, não se pode desconsiderar o passado na participação do que se tornou presente [...]” (GREBLER, 2010, p. 48).

Além das traduções já citadas (Teatro de dança, Dança-Teatro, Teatro-Dança e Dançateatro), Pereira (2007) diz que, ao mesmo tempo em que Bausch desponta como coreógrafa, o diretor austríaco Johann Kresnik (1939) que viveu na cidade de Colônia na Alemanha dos anos de 1964 a 1969, chama seus trabalhos de Teatro Coreográfico, criando então mais uma variação do nome *Tanztheater*. Petreca (2008) e Pereira (2010) afirmam que, após a Segunda Guerra Mundial, quando a Arte na Alemanha começa a resgatar as práxis oprimidas pelos nazistas, especialmente o vocábulo *Tanztheater* tornou-se uma “febre” entre os artistas da cena, fazendo com que muitas companhias se utilizassem desta nomenclatura para nomear seus espetáculos e grupos, e esse “modismo” ganha proporção mundial após o reconhecimento dos trabalhos de Pina Bausch.

Pereira (2007; 2010) utiliza em suas escritas o termo em alemão criado por Laban e disseminado por Jooss: mesmo sabendo da existência de muitos outros pensadores e artistas que trabalham nessa Arte, prefere a terminologia “original” (*Tanztheater*) sem traduções, acreditando que uma tradução literal não é necessária, assim como se faz com a nomenclatura “*Commedia Dell’arte*”. Porém Banov (2011) aluna de Sayonara Pereira sugere um olhar sobre o nome “Dança Teatral”, tradução de sua professora feita a partir das teorias de Laban, complementadas por Jooss e contemporaneamente associada à Bausch.

De fato, nesse processo evolutivo da cena distinguem-se várias nomenclaturas (Dança Teatral, Teatro Coreográfico, Dança para o teatro, Teatro de Dança, Dança Livre, Dança de expressão, Dança Absoluta) que podem estar definindo particularidades [...] (SÁNCHEZ, 2010, p. 7).

Após os apontamentos de Laban com relação à cena teatral, os pensamentos e as práticas nas Artes Cênicas foram “reformulados”. Reformulações não são novidades para o mundo das Artes, visto que cada sociedade, em determinado período histórico, cria novos padrões artísticos, assim como, a definição e o emprego desses padrões gera uma reação de

oposição e crítica a essas formas estáticas e padronizadas. Como destacam Petreca (2008) e Pereira (2010), o surgimento e a evolução do *Tanztheater* acarretaram numa nova acomodação de ideias.

Lembrando que os espectadores ocidentais estão acostumados a separar as Artes Cênicas em gêneros (as peças teatrais em Drama, Tragédia, Comédia, entre outras, e os espetáculos de Dança, *Ballet*, Dança de rua, Dança do ventre, entre outros), o *Tanztheater* rompe com as estruturas dos gêneros e traz para a cena aquilo que o coreógrafo está com vontade de mostrar.

É preciso sublinhar que a história e a crítica do teatro e da dança têm sido escritas por historiadores e críticos que observam e estudam esses fenômenos cênicos a partir de uma perspectiva externa ao processo artístico e que, de modo geral, tomam como referência a obra pronta, acabada, dentro do contexto em que está inserida. [...] (SÁNCHEZ, 2010, p. 18).

Sánchez (2010) também mostra em sua pesquisa a duplicidade do termo Teatro, comum em nossa cultura, e essa duplicidade não se fez ausente quando o *Tanztheater* foi apresentado e posteriormente traduzido para o português. Como já vimos, nem Laban, nem tampouco Jooss e Pina, deixaram regras a serem seguidas, e ainda destacaram que cada ator-bailarino e/ou diretor-coreógrafo daria a seus trabalhos o peso de sua vivência; isso, aliado as traduções com liberdade de inversão de termos, propiciou aquilo que Petreca (2008) ressaltou: a consolidação das artes como blocos que se sobrepõem, sendo que, se o coreógrafo utiliza o termo Teatro-Dança, o trabalho pertence aos gêneros ditos como teatrais, e, se o diretor utiliza o termo Dança-Teatro, seu trabalho pertence à área da Dança. Deixando a impressão de que a segunda arte citada no nome estivesse a serviço da primeira.

Sánchez (2010) traz outra característica importante dos processos de conceitualização artística, o fato de que as Artes Cênicas são estruturadas também a partir de críticos e historiadores que, a priori, são espectadores assíduos dos espetáculos e que, embora tenham um papel de suma importância para os acontecimentos teatrais, frequentemente tem visão parcial da obra, pois somente a verão “pronta”, não tendo contato com todo o processo de criação de um espetáculo. Este fato não pode ser desconsiderado, visto que o *Tanztheater*, indiferentemente da tradução que receba, se trata de uma Arte

híbrida ou mestiça, como Petreca (2008) prefere chamar, que vai de encontro a formas artísticas cristalizadas.

### 3. Tatá – Núcleo de Dança-Teatro

Por acreditar que a educação também se dá através do fazer artístico, Maria Fonseca Falkembach, professora do Curso de Dança – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, criou no primeiro semestre do ano de 2009, o Tatá – Núcleo de Dança-Teatro. O projeto de Extensão tinha por finalidade ser um espaço no qual os alunos dos Cursos de Dança e Teatro pudessem experimentar a prática artística, complementando o Projeto Político Pedagógico de Curso de Dança, que prevê a formação de um Professor-Artista-Pesquisador. Maria assumiu não só a função de coordenadora do Projeto, mas também o papel de coreógrafa, pois, desde que começou a lecionar, não conseguia se ver somente como professora, não acreditava que um arte-educador podia estar dissociado do fazer artístico.

O Tatá, em seu primeiro ano de vida, trabalhou com criações e experimentações de cenas a partir de contos literários do escritor pelotense João Simões Lopes Neto. O intuito era criar uma identidade de grupo que tivesse certo reconhecimento, certa conexão e semelhança com a comunidade pelotense e/ou gaúcha. As experimentações iniciaram com o conto “A M’boitátá”, trabalho que inspirou o nome do Grupo e que também dá início ao espetáculo “Tatá Dança Simões”, primeira obra do Núcleo, que transcria no palco outros quatro contos do escritor: “O Negrinho do Pastoreio”, “Batendo Orelha”, “O Meu Rosilho Piolho” e “A Enfiada de Macacos”.

Dos anos de 2009 a 2011 o Projeto se manteve apenas com algumas bolsas de extensão, mas nesses três anos o Núcleo alcançou seus objetivos com êxito. Consolidou-se como espaço de criação e também configurou seu caráter extensionista através da democratização do acesso à arte no contato que realizou com as escolas e com a comunidade pelotense, pois, ainda antes de serem “concluídas”, as cenas criadas eram apresentadas ao público como mostras de processo. Essas mostras eram realizadas em escolas públicas de Pelotas e também em universidades durante congressos de pesquisa, extensão, entre outros.

Neste período, a ida do Tatá nas escolas era dividida em quatro momentos: 1) Apresentação do experimento cênico “Tatá Dança Simões”; 2)



Mostra do processo de criação das cenas apresentadas; 3) Conversa com o público; 4) Retorno dos espectadores. Todas essas ações foram decisivas para que, em 2012, o Tatá fosse aprovado pelo Programa de Extensão Universitária (ProExt).

No intuito de tornar-se um elo ainda mais forte entre comunidade e universidade e devido às experiências adquiridas nos anos anteriores durante as ações nas escolas, em 2012 o grupo começa a ministrar oficinas de capacitação para os professores das instituições que desejavam receber o espetáculo “Tatá Dança Simões”. As oficinas tinham como objetivo subsidiar esses educadores para desenvolver atividades que potencializassem a fruição do espetáculo em seus alunos.

Partindo deste pressuposto, o Grupo desenvolveu uma revista com informações que julgavam relevantes para a compreensão do trabalho apresentado, visto que, durante os anos anteriores, os atores-bailarinos juntamente com a coordenadora, constataram que os espectadores com os quais estavam dispostos a trabalhar tinham pouco ou nenhum contato com espetáculos de Dança ou de Teatro. O material desenvolvido pelos integrantes do Tatá foi intitulado “Caderno Dança” e distribuído aos professores das escolas durante as oficinas, que abarcavam tanto o conteúdo da revista, quanto as práticas corporais utilizadas e desenvolvidas pelo Grupo. O aporte teórico foi escrito sob a orientação da Professora Silvia Wolff, na época preparadora física do Grupo e também docente do Curso de Dança. A escrita de um material pedagógico e as oficinas de capacitação para professores eram objetivos do Programa para o ano de 2012, bem como a circulação do Espetáculo já existente, o “Tatá Dança Simões”, além da criação de uma nova obra de Dança-Teatro, hoje intitulada “Terra de Muitos Chegares”.

O segundo espetáculo foi desenvolvido com inspiração nos diversos chegares dos quais o próprio grupo se constituía. Devido a sistemas de seleção como o SISU e o ENEM, faculdades públicas como a UFPel começaram a receber alunos de diversas regiões do país; obviamente isso também alterou a formação deste projeto de extensão. Vendo-se diante destes diferentes chegares, a coreógrafa desenvolveu um trabalho que trata das constituições destes corpos e destes chegares até aqui. A obra foi criada sobre

quatro arquétipos: o do índio (raízes), do negro (liberdade), do português (explorador) e italiano (colonizador).

Por mais um ano, o Núcleo alcançou seus objetivos e assim continuou tendo o apoio financeiro do Ministério da Educação através do ProExt e, desde então, o Tatá tem se preocupado em levar os alunos até o Teatro, proporcionando que as comunidades tenham acesso a esses ambientes culturais por entender que espetáculos cênicos são artes efêmeras, ou seja, se dão no momento em que estão acontecendo; logo, a experiência de ir ao Teatro é única e muito importante para a sensibilização do espectador.

Nos anos de 2013 e 2014, o Tatá – Núcleo de Dança-Teatro expandiu seus trabalhos, abarcou novos projetos, firmou novas parcerias e deu continuidade em seu trabalho de democratização da arte, educação estética e formação de público no âmbito das artes cênicas, mais em específico na Dança-Teatro, seguindo basicamente o mesmo esquema de trabalho já descrito.

O Tatá alcançou não somente escolas do município de Pelotas, mas também de cidades da região. Em suas andanças, o Tatá já se apresentou em diversos municípios, entre eles: Bagé; Candiota; Pinheiro Machado; Piratini; Pedras Altas; Erechim; Porto Alegre, todas no Rio Grande do Sul e Chapecó; Joinville e Florianópolis em Santa Catarina. O trabalho nas cidades parceiras não é diferente do trabalho realizado em Pelotas: o grupo ministra a oficina de capacitação para os professores e apresenta seus Espetáculos para escolas públicas das cidades e também para a comunidade, prezando pelo acesso gratuito e pela qualidade do trabalho.

Hoje, o Núcleo de Dança-Teatro, funciona da seguinte maneira: o grupo realiza três encontros semanais, nas segundas, quartas e sextas-feiras pela manhã das 09h às 12h30m. Esses horários são reservados para que os atores-bailarinos desenvolvam atividades de treinamento físico, composição e/ou criação cênica e também ensaios dos dois espetáculos já criados. Cabe ressaltar que o grupo está sempre em constantes mudanças, o Tatá já teve diversas formações e o número de atuantes, que normalmente são discentes dos cursos de Dança e Teatro, oscila a cada início de um novo semestre e os horários das atividades caminham de acordo com as necessidades do grupo.

Em 2014, o Tatá Núcleo de Dança-Teatro é um Programa de Extensão financiado pelo ProExt, vinculado ao Curso de Dança - Licenciatura e coordenado pelo Prof. Daniel Furtado Simões da Silva. O Programa é constituído por nove projetos, entre eles está o Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, grupo de criação artística que dá nome ao Programa e que foi o objeto desta pesquisa. Formado atualmente por dez atores-bailarinos: um aluno do curso de Dança, oito alunos do curso de Teatro, um integrante da comunidade (egressa do Curso de Dança); o Programa conta também com a participação de uma aluna do curso de Jornalismo e uma aluna do curso de Administração, que trabalham respectivamente na assessoria de comunicação e logística das atividades desenvolvidas.

Cada ator-bailarino vê o Tatá de jeito diferente e para mim, o Núcleo de Dança-Teatro é um espaço para amadurecimento profissional e humano, que graças as posturas e pensamentos da coreógrafa-diretora, desestabiliza nossas certezas e nos transforma como atores, bailarinos e futuros professores.

#### 4. O processo criativo do Tatá

O processo de criação é algo muito complexo. Porque assim... Tem o meu processo de criação e tem o processo de criação de cada uma das pessoas que fazem parte do grupo. A gente... O fato de eu não trabalhar com uma ideia coreográfica, que é muito comum, em que o coreógrafo imagina a obra, cria todas as sequencias de movimento, todas as relações espaciais e tal, e depois passa isso pro grupo. Eu não trabalho assim... Acho que eu não sei trabalhar assim e acho que a única forma que eu sei é a partir de o que os bailarinos, os atores se propõem, a partir da minha relação com eles e a partir do que os corpos dessas pessoas se permitem, trazem, podem e se arriscam. Mas a criação ela se dá sempre nessa relação... Nas coisas que eu imagino, as coisas que eu tenho desejo, vontade, necessidade de expressar, mas como que isso vai se reverberando nessa relação. [...] (FALKEMBACH, 2013.)

Como já expressado por Maria Falkembach, criadora do Tatá – Núcleo da Dança-teatro, o processo de criação do grupo é algo muito complexo. Isso porque, além de realmente executar a prática descrita acima, ela sempre deixou o grupo como um espaço aberto para diferentes propostas, tanto de treinamento físico quanto de composição cênica. Logo, descrever todas as formas que utilizamos se torna quase impossível.

No entanto, desde meu ingresso no Tatá no ano de 2012, pude experienciar, além das práticas propostas pela própria Maria Falkembach, atividades como: exercícios de pilates para preparação corporal orientado pela bailarina Silvia Wolf, na época professora do Curso de Dança, residência artística em Teatro *Playground* com ator-diretor-professor Ramiro Silveira, residência artística de performance com a atriz-bailarina Vicky Costés, aulas de Dança Clássica ministradas pela Professora Eleonora Santos e Dança Contemporânea com a Professora Josiane Franken Corrêa, ambas docentes do Curso de Dança Licenciatura da UFPel.

A Maria sempre incentivou que os participantes do Grupo mantivessem outras práticas artísticas fora do Tatá, o que também influenciou nossos processos, mas posso afirmar que a base de todo o nosso trabalho se dá a partir da utilização dos *Viewpoints*. Fazendo uma tradução literal, *Viewpoints* significa “Pontos de Vista” e formam um modo simples e fácil de experienciar o fazer artístico. Não exigem nenhuma formatação de corpo ou exageradas repetições de exercícios até que o sujeito seja capaz de executá-lo com

destreza. Este método não pede nada além do que o participante pode oferecer, respeitando as diferenças e trabalhando com a liberdade de movimentos, característica marcante do trabalho do Tatá.

Os *Viewpoints* foram “inspirados” num movimento artístico norte americano que aconteceu durante a década de 1960. Tal movimento iniciou no *Judson Church Theater*<sup>8</sup> e contava com a união de cineastas, dançarinos, pintores e coreógrafos. O objetivo deste grupo era buscar formas alternativas para as manifestações cênicas daquele período. Essa busca resultou em trabalhos baseados na improvisação, que tratavam o ator/bailarino, a fala (voz), os objetos cênicos, a música e tudo o que estava em cena de maneira democrática, ou seja, tudo e todos tinham a mesma importância. Um objeto era tão importante quanto um dançarino e a música era tão importante quanto a voz e o gesto dos atores. Outra característica eram as apresentações em lugares diferenciados, como por exemplo, em telhados.

Oriundos de décadas de pesquisas e trabalhos, os *Viewpoints* foram divididos em dois grupos de princípios, os físicos e os vocais. Os vocais dividem-se em: volume, timbre, silêncio, dinâmica e aceleração/desaceleração. Os físicos são: tempo (velocidade do movimento), duração (por quanto tempo um movimento é executado, seja ele individual ou coletivamente), resposta cinestésica (reação muscular espontânea a um estímulo externo), repetição (reproduzir/repetir o mesmo movimento quantas vezes achar necessário), forma (circuito/desenho que o corpo faz no espaço, pode ser estática ou dinâmica, em linhas retas ou curvas), gesto (movimento que envolve qualquer parte do corpo e pode ser dividido em: comportamental, que representa algum comportamento e expressivo, que representa um sentimento), arquitetura (ambiente no qual está sendo trabalhado, influências deste ambiente no processo cênico), relação espacial (distância e proximidade entre corpos, entre corpo e objetos, entre corpo e arquitetura, e, entre corpo e grupo de corpos) e

---

<sup>8</sup> Grupo de artistas que se uniram na Judson Church, localizada na Washington Square em Nova Iorque. O grupo incluía pintores (Robert Rauschenberg e Jasper Johns), compositores (John Cage e Phillip Corner) e dançarinos (Yvonne Rainer, Trisha Brown, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton, Laura Dean, Simone Forti e outros). Eles buscavam liberar a coreografia das amarras psicológicas e do drama convencional. (BOGART, 2005, p.3. Apud, MARTINS, Letícia. *Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma prática cênica*, 2008).

topografia (os desenhos, as “paisagens” que surgem durante as execuções dos movimentos e das relações dos corpos).

A prática feita no Tatá com os *Viewpoints* é simples. Inicia com uma caminhada pelo espaço e, nesse caminhar, os participantes devem estar concentrados e atentos em tudo que acontece a sua volta, como se o seu corpo fosse uma grande orelha que capta tudo e qualquer som, e que reage de alguma maneira a esses estímulos externos. Durante a caminhada, os princípios descritos acima vão sendo incluídos no exercício do jeito que orientador achar mais interessante, focando naquilo que ele deseja. Com tudo mais, a pessoa que está orientando os *Viewpoints*, pode, além dos princípios, incluir qualquer outro estímulo: músicas, textos, intenções, objetos, movimentos preestabelecidos e etc.

É na improvisação dos *Viewpoints*, que Maria Falkembach materializa os seus desejos e os desejos do grupo e é também durante a execução deste exercício que a transcrição acontece. O ato transcriador - sugerido pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos - é outro vértice fundamental do trabalho do grupo. O processo de transcriar nos é emprestado da Arte da literatura, mas é exatamente o que eu acredito ser o trabalho dos atores-bailarinos do Núcleo de Dança-Teatro.

[...] Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagéticas visuais, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p. 35).

A transcrição no Tatá é mais bem detalhada no trabalho de conclusão de curso Taís Chaves Prestes intitulado: “Tatá dança Simões: a memória como ferramenta de composição na transcrição do conto M’boitatá”. Taís Chaves Prestes, atualmente licenciada em Dança pela UFPel, participou do Núcleo de Dança-Teatro e saiu quando estava para se formar. Sobre sua experiência, a atriz-bailarina diz o seguinte:

Ao trabalhar a ideia de transcrição da obra de João Simões Lopes Neto os bailarinos não pretendem seguir a 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 pessoais são debatidas no grupo; a seguir, as experimentações começam a se realizar a partir de estímulos trazidos pela professora Maria Falkembach (PRESTES, 2012, p. 25).

A partir do relato de Prestes (2012) podemos observar como a transcrição, definida por Campos (2006), foi adotada pelo Tatá. Após a leitura dos contos, o grupo identificava e escolhia assuntos - que não estavam propriamente no texto escrito - e dava-lhes forma física através do resgate de memórias e situações vividas pelos próprios atores-bailarinos. Os temas escolhidos construíam as obras do escritor de uma maneira diferente, de maneira cênica, dando fisicalidade a sentimentos de medo, liberdade e preconceitos (racial e de gênero), temas que, a partir da leitura do grupo, eram bem presentes nos contos de João Simões Lopes Neto.

Às vezes uma cena... Posso dar um exemplo: aquela cena que amarra o rosto das meninas... Aquela cena não era amarrar rosto de menina, aquela cena era um pai amarrando o rosto dum filho, originalmente. Só que na hora deles estarem encenando, o bailarino que criou fez numa menina, e eu ali identifiquei coisas minhas, a questão de gênero, da questão da mulher mesmo né. E aí então criei toda uma cena que são as mulheres que estão sendo amarradas... Então, claro, são vários... Várias camadas de significados da vida de um, da vida de outro e então aquela cena não vai falar só mais do pai que amarra o filho, mas também da mulher. E daí a gente já colocou a cena homossexual que não podia dançar Ballet... Aí vai misturando uma coisa com outra... Tem história de vida de um monte de gente, a gente não sabe da onde que vem. (FALKEMBACH, 2013.)

Quando entrei no Tatá, o Núcleo estava em circulação com este espetáculo, o “Tatá Dança Simões” e, apesar do trabalho estar praticamente pronto, participei da criação de uma cena inspirada na personagem Romualdo, dos *Contos Gauchescos* do escritor pelotense.

Quanto aos Casos do Romualdo, pertencem a uma tradição ainda mal estudada, do riso, da comédia, da paródia. [...] Não se trata mais do peão de estância e sim do gaúcho transplantado para a cidade, concorrendo aí com os imigrantes alemães e italianos. O parentesco se dá por negação e é ainda o relato oral, neste caso a anedota do caçador mentiroso, que está na base destas histórias que riem e fazem rir do mito do gaúcho, levado tão a sério nos livros anteriores. (CHIAPPINI, 1988, p. 10).

Sob o olhar e orientação da Maria, a cena foi trabalhada a partir de improvisação com música: assumimos posturas corporais de um sanfoneiro – no RS conhecido como gaiteiro – e dançamos no ritmo da música como se

estivéssemos tocando-a. Após determinarmos partituras e pausas, introduzimos os textos. A ideia era representar uma roda de chimarrão, comum na cultura gaúcha, momento de compartilhar saberes e “causos”, verídicos ou não. Acredito que a Maria viu nesse acontecimento um espaço perfeito para dar fisicalidades à personagem do Romualdo e seus casos.



**Figura 1** Cena dos Romualdos. Foto: acervo Tatá.

Logo no início do processo fomos questionados a respeito de histórias que ouvimos quando criança. “Causos” inventados para assustar ou para entreter os ouvintes e que nos foram contados como histórias reais. Éramos cinco atores naquela cena e foram escolhidas duas histórias trazidas pelos próprios intérpretes, que acabaram transcritas. Os outros três narraram trechos dos Casos do Romualdo mesclando nossas experiências e memórias aos textos de João Simões Lopes Neto.

A cena dos Romualdos, como chamávamos, foi muito marcante para mim. Lembro-me da primeira pergunta que fiz à Maria e que até hoje não tive resposta. Não fazia muito tempo que estava no grupo e até aquele momento só tínhamos passado por ensaios de substituições e apropriação de movimentações, quando, durante um dos tantos ensaios, recebi a ordem de contar a história que havia lido, então eu fiz a pergunta que na época fazia muito sentindo para mim: perguntei se era para contar com o corpo ou



utilizando a voz. Atualmente entendo por que a Maria não me respondeu, hoje consigo perceber a igualdade e o cuidado, que tanto o trabalho de voz e texto quanto o trabalho corporal receberam durante todo o processo de criação e apropriação do espetáculo. A partir daquele momento comecei a me perguntar em que cenas eu dançava e em quais cenas eu atuava, quando eu era ator e quando eu era bailarino.

No ano de 2012 iniciamos o processo de criação do novo espetáculo, denominado “Terra de Muitos Chegares”. Diferente do primeiro, este trabalho possui uma dramaturgia mais autoral, ou seja, os textos, em sua grande maioria, são dos atores-bailarinos envolvidos e também da coreógrafa; por consequência, foi escrito durante o processo de criação e improvisação das cenas. Lembro-me da Maria sentada escrevendo as frases que iam sendo ditas durante as improvisações e depois organizando-as. Hoje, consigo ouvir a musicalidade das frases que, mesmo destinadas ao público e não a mim, me movem pelo espaço; obviamente o ritmo dessa Dança muda a cada novo integrante que substitui um que saiu, mas nada que interrompa o meu dançar com as palavras.

É difícil descrever o processo de criação, pois ele não aconteceu da maneira sequencial que se pode observar no espetáculo pronto, muito menos linear, ele foi repleto de um “vai e vem” de ideias e propostas. Para as cenas que agora são apresentadas existirem, muitas tiveram que ser esquecidas e/ou reorganizadas. Mas posso dizer que a criação aconteceu fundamentalmente através da exploração dos *Viewpoints* com a liberdade da transcrição.

Gostaria de destacar duas cenas deste segundo processo, que pode ajudar na compreensão do trabalho do grupo. A primeira seria a que chamamos de “Mãe, pai, vô, vó, bisa, biso”. Ela iniciou com uma pesquisa sobre acontecimentos familiares, a ordem foi: descubram histórias, coisas sobre seus antepassados. Como eles chegaram aqui? O que aconteceu? Fatos marcantes e que constituem parte do chegar dessas pessoas. Nos ensaios seguintes, durante a execução dos *Viewpoints*, Maria pediu que formássemos frases que contassem esses acontecimentos, das frases foram surgindo movimentações e com os movimentos criamos partituras individuais e coletivas, que são repassadas a cada novo integrante que entra e que, por sua vez, tem toda a liberdade de transcriá-las.

Os movimentos que surgiram foram os mais variados: alguns eram bem cotidianos, outros eram abstratos, mas todos, ou pelos menos a grande maioria deles, são utilizados em cena. Mais tarde, Maria introduziu caixas de papel nas improvisações, as caixas guardavam objetos trazidos pelos bailarinos e que um dia pertenceram a nossos antepassados ou nos faziam lembrar suas histórias e, que, agora, contadas ao público, ganhavam formas nos corpos dos outros atores-bailarinos.



**Figura 2** Cena Mãe, pai, vô, vô, bisa, biso. Foto: Carlos Prado.

A segunda cena foi trabalhada sobre o arquétipo do colonizador italiano. Esta cena não possui nome, porque foi criada quando a peça já tinha quase um ano de vida, no roteiro do espetáculo ela é indicada como “TRANSIÇÃO 4 – Bagagens”. A coreógrafa pediu para que, em duplas ou em pequenos grupos, criássemos chegares diferentes dos que já havíamos trabalhado, utilizando alguns objetos cênicos que o grupo possuía. Em um dos ensaios, eu e a atriz-bailarina Paula Buratti começamos a improvisar explorando maneiras diferentes de carregar “sacos/sacolas/malas”, as mesmas bagagens utilizadas na antiga cena de transição indicada no roteiro. Este momento foi quase inexplicável, pois durante a improvisação, Paula e eu, mais brincávamos do que pensávamos em criar uma cena. Quando deslocávamos pelo espaço -

caminhando de costas - acabamos nos batendo, subitamente viramos e começamos a brincar com o jogo de espelho, no qual um ator imita os movimentos que o outro executa.

Por coincidência, ambos somos de regiões diferentes do Rio Grande do Sul, mas que foram colonizadas por italianos, e a Paula possui um sotaque bem característico da região da serra gaúcha. Então, após brincarmos com o jogo do espelho, começamos um diálogo com as palavras que conhecíamos em língua italiana, a conversa foi guiada pela Paula por possuir um maior repertório de palavras, eu me preocupei em repetir as palavras ditas pela minha colega. O diálogo inicial girava em torno de o quê aquelas pessoas estavam carregando em suas bolsas, o que eles haviam trazido da Itália, e a cena terminava em uma espécie de piquenique, onde os dois italianos dividiam as comidas que trouxeram.

A conversa redundante dos tipos, carregada por um sotaque estereotipado e a movimentação espelhada de aproximação e afastamento, gerou um sentido de estranhamento e reconhecimento entre aquelas duas pessoas, que se encontram de forma inusitada e inesperada. Esta cena, diferente das outras já criadas, possui uma atmosfera mais cômica e, com as indicações da Maria, a cena ganhou um ar ainda mais leve. Ela sugeriu marcações bem definidas, mudanças no diálogo e de velocidade dos movimentos. Atualmente as duas personas se questionam sobre acontecimentos e pessoas que ambos conhecem, como se eles fossem muito próximos - talvez familiares – que saíram da Itália e que se reencontraram por acaso nesse novo lugar.

As partituras corporais desta cena são compostas por movimentações bem cotidianas (puxar sacolas, sentar, levantar, caminhar); no entanto, elas possuem um ritmo bem definido e, se caso o perdermos durante a apresentação, perderemos também a verossimilhança da cena, necessária para a comicidade da mesma. Durante os ensaios, quando fazíamos as marcações e a diretora pedia nossa máxima atenção ao ritmo dos movimentos, ouvi a coreógrafa se perguntando e rindo: “Quando que começamos a dançar?” Provavelmente não foram exatamente essas as palavras utilizadas pela Maria, e com certeza não foi a primeira vez que ela se fazia esse tipo de

questionamento - talvez por isso o riso depois de se perguntar - mas lembro desta indagação, porque essa também era minha dúvida.



**Figura 3** Cena criada sobre o arquétipo do colonizador, explorando chegares. Foto: Lizandra Vilela.

No tatá, mesmo que busquemos através do treinamento corporal um melhor desempenho físico, entendemos que se pode criar uma Dança a partir de qualquer movimento e que os bailarinos não precisam ser extremamente alongados e virtuosos para dançar. No nosso Teatro, o corpo é o ponto de partida para as criações, contudo, ele não é mais importante que os demais elementos cênicos, ou a voz, o texto e a música. O trabalho dos corpos dos atores-bailarinos ganhou força sob o olhar e orientação da Maria, ocorrendo em cada cena; cada espetáculo tem a cara e a forma dos intérpretes-criadores, da coreógrafa e demais artistas envolvidos no trabalho.

Sobre o processo de criação, Leandro Maia - preparador vocal do grupo e também compositor de músicas utilizadas na trilha sonora dos dois espetáculos – disse, em entrevista que integra o filme “Tatá: O documentário”:

Fico muito feliz de ter ressonância assim... Que às vezes a gente pensa que tá falando sozinho, e tem uma ressonância que é esse trabalho de transcrição... Ele é sério, ele dá conta das mesmas questões que a gente busca quando tá criando... Eu fiquei muito feliz, na verdade eu sempre fico feliz quando eu vejo o espetáculo, fico feliz em acompanhar o processo, fico mais feliz hoje do que na primeira vez, embora tenha ficado muito feliz pela primeira vez. Mas fico mais feliz hoje pelo processo mesmo, a apropriação... Enfim, a própria intervenção que os bailarinos fazem na trilha, que se dá através do movimento, da interpretação, da composição coreográfica, enfim isso também eu gosto [...] (MAIA, 2013).

Os processos do Tatá se dão nas relações. Relação entre corpos, entre contextos, entre artistas, entre artes e relação entre fazeres; dessa forma nossos espetáculos são, bastante distintos apesar de uma mesma lógica de trabalho. Gosto de pensar os espetáculos do Tatá como fenômenos climáticos, pois ainda não consegui pensar imagem melhor para defini-los para alguém. Quando penso no “Tatá Dança Simões”, a imagem de um furacão me vem à cabeça, é uma força que aparece de cima e me arrasta como um vento forte que gira em espiral. Já o espetáculo “Terra de Muitos Chegares” seria um terremoto. Ele não me arrasta, ele me derruba, a força vem de baixo, vem de dentro, vem do centro e não do espaço existente entre a terra e o céu. Quem sabe essas imagens se dão por eu não ter participado de todo o processo de criação do “Tatá dança Simões”? Assim, ele seria uma mistura de todas as forças existentes entre uma coisa e outra, entre eu e os antigos atores-bailarinos do grupo. O “Terra de Muitos Chegares” é diferente, neste eu estou no meio, a minha história, a história da minha família constitui essa obra. Se, por um lado, o primeiro espetáculo caminhou num sentido de criar uma identidade para o grupo, o segundo trata das identidades diversas que compõem este coletivo.

## 5. Notas sobre a experiência

Os integrantes do Tatá, a grande maioria, é de gente que saiu de casa e que tá buscando algo na vida. E é um momento de transformação né?! E talvez o Tatá seja um espaço que essas pessoas se encontraram e que tão vivendo também essa transformação. Só que acho que o Tatá, ele é propício pra isso por que a gente tem... Uma intensa experiência. (FALKEMBACH, 2013.)

Como afirma a diretora e coreógrafa do grupo, o Tatá é um espaço de intensa experiência; creio que “esta intensa experiência” é alimentada pelas diversas práticas que realizamos dentro do projeto. Desde o início do meu fazer artístico como ator-bailarino no Núcleo de Dança-Teatro, fui transpassado por diversas práticas corporais, sejam elas de treinamento físico e/ou de composição cênica. Logicamente minhas experiências no Núcleo se refletem em minhas práticas nas aulas do Curso de Teatro e, sendo assim, fui atravessado também por diversos discursos e ideologias a respeito das Artes Cênicas.

Acredito que assim como a Maria sempre nos deixou livres para participar de outras atividades artísticas, ela também não nos deu significados prontos e absolutos sobre esta Arte. Cabe dizer que os integrantes interessados em pesquisar o *Tanztheater* e que a procuram, foram bem orientados. No entanto, desde meu ingresso no Tatá, o grupo nunca parou para conversar a respeito de o que é, por que e como fazer Dança-Teatro, nem para discutir o que significa tudo isso para cada um. Talvez a diretora esteja esperando pela iniciativa de um ator-bailarino desfrutar de sua autonomia e propor essas discussões, ou talvez, falar sobre isso não seja do interesse dela, por entender que a prática em si já é suficientemente pedagógica, mas isso são apenas suposições minhas.

Tendo o Núcleo este espaço aberto para discussões, iniciei meu trabalho, que além da pesquisa bibliográfica sobre o *Tanztheater*, se baseou na investigação com o grupo de atores-bailarinos a partir de um questionário composto por perguntas abertas, destinado aos atores-bailarinos que já deixaram de participar das atividades do Núcleo e entrevistas semiestruturadas, realizadas com os atores-bailarinos que estão participando do Grupo. As entrevistas seguiram a ordem de um roteiro já estruturado

anteriormente, porém as questões eram abertas com a liberdade de introduzir novos questionamentos de acordo com as respostas do pesquisado.

O método de entrevistar, já vem sendo bastante utilizado em pesquisas voltadas para coletivos de pessoas e segundo Fontainha (2013):

[...] De um lado, estaria Vivien M. Palmer que, [...], defendia que as ciências sociais tinham a vantagem, em relação às ciências naturais, a compreensão da realidade social a partir da interrogação a seus participantes, ou seja, aos atores sociais. De outro lado, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron, [...], diriam o oposto: um dos grandes problemas da ciência do homem é justamente ter como objeto algo que fala, isto é, de ter de lidar com um objeto que, falando, retrata não somente a realidade, mas sua interpretação sobre ela. (FONTAINHA, 2013, p75)

Acredito que estes autores, mesmo em discordância – como apontou Fontainha (2013) - corroboram a utilização deste método de investigação neste trabalho. Até para aqueles que uma entrevista seria um “problema” - porque ela retrataria também a interpretação do sujeito pesquisado sobre sua realidade - o ato de interrogar nesta pesquisa se fez cabível, pois busquei exatamente como cada ator interpreta e discursa sobre *Tanztheater*, mesmo que esta interpretação seja tão mutável quanto sua realidade.

Tanto o questionário quanto a entrevista semiestruturada foram ao encontro de meus objetivos. Além de o questionário facilitar meu diálogo com os atores-bailarinos que já não fazem mais parte do Núcleo, ele possibilitou aos sujeitos pesquisados um maior tempo para resposta. Assim, o entrevistado que já se encontra afastado do Grupo, pôde debruçar-se sobre as questões apresentadas, refletir suas respostas e me proporcionar leituras e interpretações mais críticas da realidade investigada. Por outro lado, as entrevistas possibilitaram uma visão daquilo que está sendo sentido no momento, o processo sendo “obrigado” a se tornar discursado, questionado, discutido e refletido.

É importante mencionar que as entrevistas foram realizadas apenas com atores-bailarinos que estavam a mais de um ano no grupo, outros quatro integrantes do Tatá, que não participaram da pesquisa, estavam a menos de três meses no Núcleo e eram todos calouros do Curso de Teatro. Partindo deste pressuposto, foram realizadas sete entrevistas e encaminhados quatorze questionários. Como esta pesquisa é de cunho qualitativo pude dar

continuidade à investigação mesmo com apenas cinco questionários respondidos<sup>9</sup>.

Goldenberg (2013), em seu livro “*A arte de pesquisar*”, diz que comumente os pesquisadores tendem a entrevistar pessoas que possuem um grande conhecimento sobre determinado assunto, creditando a essas pessoas certa hierarquia de credibilidade. Entretanto a autora também aconselha o seguinte: “Na verdade, o pesquisador não deve se limitar a ouvir apenas estas pessoas. Deve também ouvir quem nunca é ouvido, invertendo assim esta hierarquia de credibilidade.” (GOLDENBERG, 2013, p.85). Acredito que trazer esta problematização para dentro do nosso Curso se torna de extrema importância para ir de encontro a pensamentos hierarquizadores a respeito das Artes.

As entrevistas e o questionário possuíram em suma as mesmas questões; nove perguntas destinadas a contextualização do sujeito pesquisado, três perguntas sobre o entendimento a respeito das Artes Cênicas e seis perguntas relacionadas às experiências com o *Tanztheater* e com o Tatá. Todos os dados coletados podem ser lidos e assistidos na íntegra no material em anexo, e com certeza, o teor das respostas possibilita inúmeros temas, discussões e pesquisa. Porém, meu trabalho dá ênfase às respostas dadas à seguinte questão: “Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-Teatro?”.

[...] Eu diria que Dança-Teatro seria... Vou falar bem devagarzinho... É possível, dentro da Dança-Teatro, diante das coisas que eu li de pessoas que pensam a Dança-Teatro, teóricos... Uma mistura, um híbrido de várias Artes, que poderia ser Dança, Teatro, Artes Visuais, Artes Plásticas, todas as Artes, depende da proposta que tu queres... Se eu fosse hoje fazer um trabalho que eu penso Dança-Teatro... Por que é estranho, por que lá no início, quando o nome do Curso era Dança-Teatro eu imaginava assim: Dança e Teatro, por que é o nome de duas Artes né? Então... Mas sei que não é só isso, óbvio que não... De um modo bem simplificado, o meu entendimento, claro que os teóricos, eles dizem outras, outras, outras, outras e outras

---

<sup>9</sup> Integrantes do Tatá e data de participação: Allan Moscon Zamperini (abril de 2011 se afastou em julho de 2012 e retornou em agosto de 2014); Ana Teresa Garcia de Sousa (abril de 2012 a maio de 2013); Arthur Malaspina (março de 2011 a dezembro de 2012); Francesco D’Avila (agosto de 2011 a dezembro de 2012); Gessi Konzgen (desde de 2009); Higor Alencaragão de Carvalho (desde maio de 2011); João Lucas da Cruz (desde agosto de 2013) Leticia Gabriela Lupinacci (março de 2012 a maio de 2012); Mário Ênio Lopes Madeira Júnior (desde maio de 2013); Melissa de Sabritto Vieira (desde fevereiro de 2013); Mônica Corrêa de Borba Barboza (2010); Paula Buratti Zanini (desde fevereiro de 2013).



definições, mas eu diria que Dança-Teatro seria a fusão de várias Artes no mesmo trabalho. A Arte que o coreógrafo, o diretor queira agregar aquele trabalho [...] (KOZGEN, 2014).

Essa foi a resposta dada por Gessi Kozgen à pergunta já descrita acima. Gessi é um elo entre a comunidade e a academia: já formada no Curso de Dança Licenciatura pela UFPel em 2012, está no Núcleo desde sua criação no ano de 2009, sendo a atriz-dançarina mais antiga do grupo e também uma mantenedora da práxis de inclusão do Tatá, pois ela não possuía vivência artística em Dança antes de entrar no Núcleo. Em nossa conversa, Gessi disse que, antes de entrar na faculdade, havia experienciado Teatro na igreja onde ela recebia uma cartilha que explicava todo o trabalho e indicava como ele deveria ser conduzido, mas que, a partir de sua vivência no Tatá, muitos dos seus preconceitos foram quebrados. Com relação à separação entre Dança e Teatro, ela disse o seguinte: “[...] Um dos preconceitos que acho que abriu assim, desvendou, foi essa coisa. Por que diferenciar? Por que dividir? Eu acho que tem que somar [...]” (KOZGEN, 2014).

Podemos observar, no pensamento de Gessi, o caráter de hibridismo um pouco diferente daquele que normalmente ouvimos. Muito se fala das ligações entre Dança e Teatro e pouco das ligações que o *Tanztheater* se propõe com as demais áreas do conhecimento. A autora Grebler (2008), no livro *Coleção Dança Cênica: pesquisa em Dança*, diz:

[...] Foi justamente o rompimento desses padrões que provocou uma reação de questionamentos em relação ao pertencimento da Dança-Teatro e da Nova Dança ao campo da dança. Tratava-se mais uma vez de romper com hábitos de percepção, contestar os limites entre as formas de arte e a compreensão do movimento dançado. [...]. (GREBLER, 2008, p. 101.)

Para Grebler (2008) a *Nouvelle Danse* (Nova Dança) é um movimento que aconteceu na França muito semelhante ao *Tanztheater* e tem como principal nome a coreógrafa Maguy Marin. A autora chama a *Nouvelle Danse* e o *Tanztheater* de tendências, e defende que ambas possuem um caráter híbrido, não apenas entre as Artes Cênicas, mas com qualquer área de conhecimento (filosofia, cinema, literatura, circo, entre outras) e que se dá a partir da soma de elementos e não de negação ou contrariedade.

O ator-bailarino Mário Madeira, ao falar sobre seu entendimento, faz uma descrição semelhante a de Gessi, porém destaca o caráter aglutinador do *Tanztheater* já apontado por Grebler (2008).

Na verdade eu não sei te responder essa pergunta: Como que eu explico Dança-Teatro... Eu acho que eu tô condicionado a explicar que a Dança-Teatro é um ramo da Dança. Eu acho que tô mais condicionado a essa explicação do que... Por que é difícil explicar uma coisa que tu sente, né?! Então, eu acho que tu só vivendo mesmo pra saber o que é... Estando no meio, trabalhando dentro do Teatro tu vai conseguir. Agora, explicar pra alguém, eu acho meio confuso. (...) Eu acho... Acho, não! Pra mim Dança-Teatro, além de ser a união da Dança e do Teatro, eu acho, partindo da vivência minha dentro do Tatá, eu sinto que é alguma coisa que sai de dentro de mim, das coisas que eu vivi... Eu trago muito pra Dança-Teatro as vivências que eu já tive, eu acho... Tanto no ramo do Teatro como no ramo da Dança, como no ramo de algumas outras Artes, da pintura e coisa. Eu, dentro do Tatá, acho que eu trago muito isso. Não sei se em outro grupo que trabalha a Dança-Teatro eu sentiria a mesma coisa ou explicaria desta mesma forma, mas o que o Tatá me proporciona é isso, é poder colocar em prática a vivência de todas as Artes que eu já passei e de todas as coisas que eu sei, e trazer isso pro palco. De uma forma que eu não sei como que se une, mas se une. (MADEIRA, 2014)

Mário já possuía vivências em Teatro e Dança. No relato deste ator-bailarino ele disse estar “condicionado” em identificar o *Tanztheater* como um ramo, ou seja, uma Arte específica que pertence a outra Arte, neste caso, a Dança. Assim como a Gessi, Mário também não conhecia o *Tanztheater* antes de ingressar na faculdade, logo seu entendimento a respeito foi construído no meio acadêmico. Sendo assim, pode-se pensar que esse condicionamento veio junto com a informação de “o que é” *Tanztheater* e a que gênero pertence. Provavelmente esta afirmação do integrante também esteja relacionada às hierarquizações apontadas por Petreca (2008).

Como observado no capítulo anterior, Pina Bausch – referência mundial do *Tanztheater* contemporâneo – apresentava como “resultado” uma soma de saberes a respeito das Artes Cênicas, não indo contra seus antecessores, mas se alimentando das propostas já existentes de maneira dialética com o que está no presente. Mário também identifica, em sua prática, a possibilidade de estar sempre se renovando a partir da justaposição daquilo que ele já conhece com aquilo que está conhecendo.

Assim como Mário Madeira, os integrantes Higor Alencaragão de Carvalho, Mônica Corrêa de Borba Barboza, Melissa Vieira e João Cruz,

também entendem que o *Tanztheater* seria uma vertente, um gênero ou um trabalho artístico em Dança. Na entrevista, quando questionada a respeito do seu entendimento, Melissa Vieira aluna do curso de Teatro, respondeu:

A Dança-Teatro? Então, em teoria... Um gênero da Dança, que é Dança Contemporânea, e é essa loucura aí... É muita coisa misturada. A partir de um texto você pode fazer várias coisas e o *Viewpoints* te proporciona isso. Não necessariamente a Dança-Teatro tenha que trabalhar com *Viewpoints*, mas trabalhando com isso se abre um leque de possibilidades, por que a partir de um improviso você pode pegar uma coisa e trabalhar nisso e fazer uma cena gigante, ou pegar dois movimentos e fazer, sabe? É uma mistura de coisas, e possibilita muito mais, e através de uma música tu pode fazer outra coisa também, então... Uma coisa que aprendi na Dança-Teatro, em prática assim, que antes eu pensava muito em cena, ou texto e decorar o texto; em fazer “a” peça, mas agora vejo que dá pra fazer quadros de acordo com temas que eu queira. Coisa que eu não pensava antes em fazer, quadros que não estejam interligados um com ou outro, ou que estejam também em sequência. (VIEIRA, 2014)

Para João Cruz, aluno do curso de Dança, apesar do *Tanztheater* ser uma vertente da Dança, ele afirmou que as movimentações executadas pelos atores-bailarinos são muito diferentes dos movimentos trabalhados em outros gêneros de Dança. Para ele, busca-se uma unidade no por que fazer e não igualdade na execução dos movimentos.

Bom, a Dança-Teatro em si, ela é uma vertente da Dança e no meu ver é uma coisa bem mais, bem mais dançada do que interpretada com contextos, mas tem todo um contexto teatral dentro dessa coisa dançada... É tudo muito disperso na minha cabeça pra conseguir explicar o quê que é o meu ver sobre Dança-Teatro, eu tipo, tenho estruturado na minha cabeça, mas não consigo. [...] A partir da minha vivência no Tatá... Eu consigo ver bastante assim... Muita Dança na verdade... Muita Dança não, muita movimentação. É muito movimento dentro de um quadro onde eu acho que não dá pra se chamar tanto de Dança, por que não é tão dançado como gêneros. É uma movimentação, como que eu posso dizer? É uma movimentação com uma estrutura bem diferente... Diferente de um gênero no caso, de Ballet, alguma coisa assim. Claro, os bailarinos tem sua bagagem na Dança, alguns, outros não, mas na hora que começa o espetáculo em si, todos parecem que estão no mesmo balaio, e, não tem uma diferença, tu não consegue enxergar, que aquela pessoa dança tal gênero e outra pessoa dança tal gênero. [...] Eu acho que pelo modo de trabalhar... Pelo modo da proposta de movimento que foi dada pra cena e tudo mais, e muito da ideia da Maria dentro do grupo, de não ter uma coisa... De não bater o martelo: “A vai ser assim, vai ter uma sequência bem parecida com uma sequência de Jazz.”, não. Ela propôs alguns movimentos e dentro desses movimentos as pessoas foram se adaptando e significando corporalmente pra elas o que seria esse movimento, tanto é que tem alguns movimentos que todos fazem, todos sabem quais os movimentos que tem que se fazer, mas cada um faz do seu jeito. Então... Fica uma unidade por todos

saberem qual é o movimento, mas não fica uma unidade quando se é executado esse movimento. Mas o jeito de trabalhar da Maria fez com que essa unidade não parecesse um gênero e sim uma movimentação dançada. [...] Talvez dramaturgicamente... O estrutural talvez da cena seria mais uma coisa teatral do que uma coisa da Dança, sabe? Tipo de não ser tão, de não deixar uma coreografia tão vazia talvez. De ter uma dramaturgia por trás daquela sequência de movimento, daquela coreografia toda e ter uma história por trás daquilo tudo. (CRUZ, 2014)

Já Higor Alencaragão de Carvalho, aluno do Curso de Teatro, é uma ponte entre os mais diversos entendimentos apresentados pelos seus atuais e antigos colegas de grupo. Este ator-bailarino também pensa o *Tanztheater* como um gênero de Dança, mas estabelece relações com os mais diferentes pensamentos. O interessante do pensamento de Higor é que ele só vê possibilidades e não limites.

A gente é o Tatá Núcleo de Dança-Teatro... A gente tanto se utiliza da Dança quanto se utiliza do Teatro, mas nós somos Dança-Teatro, com um hífen ali no meio, é uma palavra só, Dança-Teatro, que é uma modalidade da Dança contemporânea, mas que não deixa de ser também, um espaço pra você colocar as duas poéticas. Pra interferência... Trocar, experiências de ambas as poéticas... E poder - uma coisa, uma palavra que eu acho que eu criei, não sei se poderia ter outra forma de falar, mas que eu digo assim, que são - os hibridismos e hifenizações. Que tem muito na Arte... A gente pode misturar. Quando a gente fala em Arte a gente pode misturar tudo e qualquer coisa, e a gente tá propondo essa mistura né?! Tem gente do Teatro, tem gente da Dança e todos juntos somos Dança-Teatro por que, essa mesma modalidade da Dança contemporânea que tem um monte de gente lá pensando um monte de coisa, ela... Ela é processo, a gente é mais um pedacinho desse processo, e aí pra explicar a Dança-Teatro também – por isso que eu fiz essa introdução – é falar sobre processo. Que Dança-Teatro – imagina - pelo menos como nós fazemos, tipo, se eu fosse... Outro grupo fosse fazer, qual dramaturgia ele ia, ele iria buscar? - pra se inspirar, pra ele fazer o que a gente tá fazendo - que dramaturgia ele iria ler, ia seguir? É... A gente tem um roteiro, mas a gente sabe que ali não tem 1/3 das coisas que a gente faz em cena. A gente tem um papel, um documento, que vai explicar ali, as músicas também, as filmagens. Tem muito audiovisual, o Tatá trabalha muito com isso. Então Dança-Teatro tá se utilizando de várias outras poéticas também, de audiovisual... Tá se utilizando da escrita também pra se constituir. Então ela é processo, e eu acho que ela nunca vai deixar de ser processo, ela nunca vai se fechar num todo. É... Se fosse um espetáculo, se eu tivesse tratando de uma outra vertente, se fosse Teatro *Commedia Dell'Arte*, talvez fosse – ele é um processo também – mas ele é um processo ainda mais amarrado, por que há muito tempo tá sendo feito e aí as regras já estão mais claras assim... E se buscava também esses nós, pra dar essa constituição mais limitada. A gente não tem essa pretensão, de ter regras tão claras, a gente tá sempre experimentando, e aí eu acho outra palavra importante pra Dança-Teatro: processo, a experiência, a presença estão envolvidos no Dança-Teatro, que não necessariamente não estejam na Dança e no Teatro puro e simplesmente, mas a nossa premissa, processo,

experiência, presença... Dança-Teatro. Eu acho que tudo isso passa por mim. Nunca vou conseguir falar de Dança-Teatro de uma forma lógica, mais conceitual, um conceito assim... Um dia eu consiga talvez, mas é até aqui que eu consigo chegar pra conceituar. Acho que com palavras chaves, assim mesmo. (CARVALHO, 2014)

As opiniões dispostas acima, soam um tanto confusas, provavelmente pelo nervosismo de estarem sendo filmados e talvez pelo fato de o *Tanztheater* estar vivo dentro de seus corpos e fervilhando em seus pensamentos. Por outro lado, Mônica Corrêa de Borba Barboza, desfrutando de seu afastamento, maturidade profissional e pessoal, bem como tendo tempo de escolher as palavras certas para responder ao questionário, dá uma resposta simples, direta e clara:

Uma proposta de trabalho contemporâneo em Dança, que trabalha na interface da Dança com o teatro, buscando a construção de obras autorais, construídas através de processos de criação colaborativos. (BARBOZA, 2014)

Mesmo que alguns tenham buscado no processo criativo do Tatá a resposta para o questionamento, podemos encontrar pontos de contato entre os entendimentos, por mais diferentes que eles possam parecer. Por exemplo, nenhum dos integrantes que está atualmente no grupo me deu uma definição exata, todos falaram do *Tanztheater* citando “características”, ou aspectos que eles observam e/ou aprenderam após seu ingresso no Tatá. Para estes atores-bailarinos o *Tanztheater* aponta mais possibilidades para a criação cênica, processo colaborativo através do trabalho de atores-bailarinos que são também intérpretes-criadores, relação democrática entre as Artes, a não padronização estética, liberdade para experimentações que geram também uma maior liberdade cênica.

Porém, o ator-bailarino Higor Alencaragão de Carvalho trouxe visões interessantes. A primeira é a falta de pretensão em dar uma definição ao *Tanztheater*, naquilo que ele chamou de “dar nós”, para ele a ação de definir padrões tanto cênicos quanto processuais, seria com dar nós nas maneiras de se trabalhar, e que outras formas cênicas mais antigas já possuem seus nós e amarrações, mas o *Tanztheater* não visa fazer esses nós: busca as experimentações, busca a relação com outras Artes, e, dar nós dificultaria as

inter-relações. Higor caracteriza o *Tanztheater* com as palavras chaves “experiência”, “processo” e “presença”. Sánchez (2010) também destaca o entendimento desta Arte como um processo que muda o tempo todo, e não como um resultado, pois as obras que atualmente utilizam o termo *Tanztheater* estão distante daquilo que foi experienciado por Laban e Jooss. Assim sendo, é possível pensá-lo como formas diferenciadas que possuem um único objetivo, o de ser apreciado por espectadores. Neste sentido, Sánchez (2010) observa que o *Tanztheater* não se configura por padrões estéticos, mas como um conjunto de ideias articuladas, que refletem hoje, as ideologias de Laban, Jooss e Bausch, entre outros. Letícia Gabriela Lupinacci, aluna do curso de Dança, disse:

A dança-teatro para mim é uma ideologia. É um trabalho de dança e de teatro que se desenvolve através daquilo que queremos tratar. É democrática, pois permite que todos os corpos a façam, desde que haja interesse. Permite a colaboração e construção de conhecimento através das relações entre as pessoas, suas improvisações e estas, por sua vez, carregam o ser humano como um todo em seus "produtos" (vivências, anseios, angústias, felicidades, vícios corporais, dentre tantas coisas que atravessam suas criações). Neste sentido, enxergo a dança-teatro como "aquilo que queremos que ela seja", que acreditamos, que visualizamos e vislumbramos. (LUPINACCI, 2014)

Outra ideia proposta por Higor e que gostaria de trazer, são os “hibridismos e hifenizações”, pois sua resposta gerou outra questão, que a *priori* não estava na entrevista. Quando questionei sua opinião sobre a utilização ou não do hífen e inversões de termos, ele respondeu:

Acho bobagem, acho que tipo é uma coisa estilística. Acho bem capitalista isso até, no sentido de que tipo: “Ai... Eu quero ser o dono da verdade.” [...]. Acho que a gente tem que respeitar sim os referenciais teóricos que tem dentro desta poética, desta vertente. Tem umas pessoas que não tem como fugir, Pina Bausch não tem como fugir quando se vai falar da Dança-Teatro, tem que parar pra ouvir o que essa mulher tem pra falar, e todo o processo, experiência e presença que ela tem pra discutir Dança-Teatro. Mas cada um tem a liberdade pra interpretar. [...] Então, eu acho natural, acho sadio, tem mais é que ter mais gente, sei lá, usando o termo em alemão... E tem que tá sempre gente inventando coisa nova pra gente não parar, já que a gente tá falando que Dança-Teatro é processo, então não pode parar. (ALENCARAGÃO, 2014)

Além de Higor Alencaragão, outros dois atores-bailarinos comentaram sobre a utilização do hífen na escrita da palavra Dança-Teatro. No entanto,

esses dois antigos integrantes demonstraram uma opinião contrária à hifenização defendida por Sánchez (2010) e Higor. Ana Teresa Garcia de Souza, discente do curso de Dança, escreveu em seu questionário: “Para mim não tem mais esse hífen da palavra. Não sei explicar, mas era tão natural no Tatá... Que para mim eles se fundem” (SOUZA, 2014). Arthur Malaspina, aluno do Curso de Teatro disse: “A DANÇA(SEM HÍFEN)TEATRO como já disse anteriormente é o movimento para a ação.” (MALASPINA, 2014). Em sua resposta, Arthur faz referência a outras duas perguntas do questionário: quando questionado a respeito de o que é Dança, disse: “[...] dança é poder variar níveis, velocidade, intensidade, direções... trata-se de ‘como fazer algo’”. E, ao ser perguntado sobre o que é Teatro, explicou:

E o teatro é esse algo. Que eu defino como uma "ação". A vida é movida por ações. Toda ação é movimento, mas nem todo movimento é ação, já dizia Jerzy Grotowski. Não consigo responder essa questão separada da anterior. A dança é o movimento para a ação que integra o teatro. (MALASPINA, 2014)

É interessante acrescentar que estes dois atores-bailarinos possuíam vivências diferentes antes de ingressar no Tatá. Arthur fazia teatro na escola, mas não desenvolvia atividades artísticas em Dança, Ana, por sua vez estuda Dança Clássica desde criança; contudo, assim como Petreca (2008), ambos defendem a não utilização do hífen. Enquanto um integrante fala da naturalidade existente nas práticas do Tatá, e que por isso as Artes se fundiam a ponto de não serem mais separadas, o outro trata as Artes como dependentes, sem que haja alguma distinção de importância entre elas, pois uma não aconteceria sem a outra. Apesar de Arthur discordar de Sánchez (2010) com relação à hifenização da palavra Dança-Teatro, ambos concordam na ideia de Dança e Teatro são indissociáveis.

[...] O teatro e a dança encerram uma linguagem poética em que ambas as expressões têm seu desempenho no manifesto por meio de um esforço visível mediante ações corporais. Nesse contexto, caminham imbricados: drama = ação = dança-teatro. (SÁNCHEZ, 2010, p. 24)

Durante o desenvolvimento da entrevista, dois bailarinos receberam também um novo questionamento que a princípio não fazia parte da estrutura

de perguntas. Gessi Kozgen, quando questionada a respeito das inversões dos termos Dança-Teatro para Teatro-Dança, disse:

Às vezes tu vê uma obra e a pessoa diz que é Dança-Teatro. Eu até então não tinha pensado aquilo como Dança-Teatro, ou então Teatro dançado, como os guris fizeram um trabalho<sup>10</sup>. (...) Eu acho que é tudo a mesma coisa, as pessoas colocam nomes diferentes pra puxar ou mais pra área que trabalho ou pra sua área, mas eu acho que são Artes conversando na cena, que acho que esse seria o ideal, que não tivessem barreiras, ou, essa é melhor, elas simplesmente conversam dentro da proposta que o coreógrafo, diretor, o que coordena aquele trabalho quer, acho que é possível, afinal são Artes, eu não vejo diferença. (KOZGEN, 2014)

E Allan Moscon, aluno do Curso de Dança, quando perguntado sobre o que pensava a respeito das várias denominações afirmou:

Porque hoje há também outras denominações. É o Teatro físico. [...] Eu acho que o Teatro físico e Dança-Teatro é a mesma coisa, mesmo. Porque Dança-Teatro é uma denominação que a Dança leva e o Teatro é o Teatro físico, vamos dizer assim, grosseiramente assim. (MOSCON, 2014).

Para Romano (2005), apesar das influências recíprocas entre Dança e Teatro durante todo o século XX, o Teatro Físico distancia-se do *Tanztheater* por referir-se também a outros gêneros teatrais afastados de práticas textocentristas, como por exemplo, o circo, a mímica e a performance. Devo admitir que, ao ler o livro - *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico* – identifiquei em todos os traços<sup>11</sup> que caracterizam o Teatro Físico, descritos

<sup>10</sup> Neste momento da entrevista Gessi Kozgen faz referência a experimentos cênicos desenvolvidos por dois alunos do Curso de Teatro – Licenciatura da UFPel.

<sup>11</sup> “[...] Apesar da ampla abrangência de definições, é possível destacar alguns traços essenciais na caracterização do Teatro Físico, se analisarmos os assuntos debatidos no encontro. Os elementos característicos são os seguintes:

- liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e a Live Art;
- emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional;
- atenção para as perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais; buscando a colaboração de artistas de diferentes nacionalidades e culturas, acima das barreiras de comunicação via linguagem verbal-oral ou escrita;
- nova disposição no papel do ator. Participação diferenciada do ator no processo de criação; transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática-ator enquanto máscara;
- ampliação da participação do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da abigüidade visual da obra;
- fusão das dimensões prática e teórica. Por um lado, a prática deve redefinir constantemente os conceitos teóricos, como é caso da ampliação semântica do termo



pela autora, semelhanças com o meu fazer artístico no Tatá Núcleo de Dança-Teatro. No entanto, concordo com Romano (2005) no sentido de que os dois não são a mesma coisa, pois a terminologia Teatro Físico refere-se a diversas formas teatrais que valorizam o movimento e o corpo em detrimento do texto; sendo o *Tanztheater* uma dessas maneiras, posso pensar que se alguém disser que assistiu a um espetáculo de Teatro Físico ao assistir uma obra do Tatá, está pessoa está correta, pois o *Tanztheater* também pode ser entendido com um Teatro de Dança - assim como pensado por Laban – onde o movimento está em evidência, mas que contemporaneamente se estabelece na fronteira de todas as Artes de maneira híbrida.

---

“texto”, que soma ao texto escrito os aspectos físicos, visuais e espaciais da cena (muito próximo ao conceito de “dramaturgia da cena”, de Eugênio Barba). Essa ampliação foi provocada pelo surgimento de novas práticas teatrais, especialmente na segunda metade do século XX. Por outro lado, a nova conceituação para “texto dramático” veio implicar numa participação diferenciado do dramaturgo no processo de criação do espetáculo, compartilhando o papel de comentador e de *mimograph* com o diretor, ou escritor de ações e movimentos no teatro;

- flexibilidade na definição histórica do surgimento do termo. Étienne Decroux, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier são considerados os mestres principais do Teatro Físico inglês. É notável a influência limitada das idéias e práticas de Eugênio Barba e do Odin Teatret, cuja influência é mais restrita a Wales e talvez seja menos constante nos grupos de Londres. Inovadores do Teatro e da Dança, como Meierhold e Bausch, são agrupados na mesma tradição de busca de um teatro inovador no aspecto corporal. Companhias atuantes no início dos anos de 1980, como Impact Theatre Company, o Theatre de Complicité, o Forced Entertainment e o Shared Experience, são citadas como referências no aspecto da relação entre texto e corpo.” (ROMANO, 2005. p. 32)

## Considerações finais

Nesta perspectiva fluida, o trabalho do ator-dançarino contemporâneo não se limita a sala-de-aula, aos ensaios, a imitação de exercícios ou a busca de atingir um ideal estético. Seu caminho é aquele que conecta e desafia nossas próprias multiplicidades e contradições no incomodo, imprevisível e poderoso entre-lugar do corpo. (FERNANDES, 2008, p. 8)

O *Tanztheater* desde sua origem já demonstrava seu caráter híbrido. Originou-se da busca por uma Arte que fizesse uso de todas as capacidades do corpo. Mais tarde, buscou quebrar as barreiras existentes não só entre a Dança Clássica e o Teatro Dramático, mas também entre todas as Artes (Dança, Teatro, Música, Artes Plásticas, Cinema, entre outras), colocando o corpo do intérprete no centro de sua práxis e estabelecendo relações deste corpo com os mais diversos espaços, técnicas e estímulos.

Ao pôr o movimento e o ator-bailarino em evidência no processo de criação, defendendo o caráter pedagógico das práticas corporais em Artes, Laban abriu espaço para que hoje, mais de um século depois de seus estudos, eu pudesse sentar com meus colegas, ouvi-los e analisar os diversos conhecimentos que a prática em *Tanztheater* é capaz de reverberar.

Nas linhas finais da minha pesquisa posso fazer aquilo que de mais valioso aprendi no Tatá, olhar com carinho para aqueles que se propuseram a trabalhar comigo nesta pesquisa. Quando utilizo a palavra carinho, não me refiro apenas ao sentimento, mas também à capacidade de contextualizar, entender o porquê daquilo que me foi dito. Acredito que essa é a herança que me foi deixada por Maria Falkembach e pelo Núcleo de Dança-Teatro.

Não foi fácil observar passivamente a dificuldade de meus colegas em apresentar uma resposta mais “fechada”, concisa, a respeito do *Tanztheater*, principalmente entre os integrantes que ainda desenvolvem atividades no Núcleo. Durante as entrevistas tive vontade de ajudá-los a encontrar as palavras, porém assim como eles, eu também não tenho uma resposta absoluta para a questão. Penso que isso não se deve apenas ao fato de nós não nos encontrarmos afastados do tema investigado como sugerem diversas metodologias de pesquisa, mas sim por acreditarmos na não necessidade de definições para o *Tanztheater*.

No início do planejamento do meu projeto de investigação, buscava uma resposta fechada a respeito do *Tanztheater*, pois queria afirmar a importância desta prática através de um discurso acadêmico. No entanto, hoje faço as seguintes perguntas: Qual seria a necessidade de uma definição fechada para esta Arte? Assim como meu colega Higor Alencaragão de Carvalho, autores como Fernandes (2008), Sánchez (2010), entre outros, ressaltaram a não pretensão em limitar, em fechar, definir propostas como o *Tanztheater*.

Continuo acrescentando: Na espécie da 'gênese mítica da dança', sugerida por Ted Shawn, "o teatro nasceu da dança, e a dança do trabalho, e o próprio Dionísio surgiu desse duplo nascimento" (SÁNCHEZ, 2010, p. 24). Por que, atualmente, tendo consciência deste fenômeno, vamos manter distinções artísticas datadas e separações problemáticas entre corpo e mente? Não quero dizer que devemos excluir as práticas que caminham num sentido oposto ao *Tanztheater*, o que quero dizer é que não devemos promover separações tão rígidas e preconceituosas.

Durante a coleta dos dados através das entrevistas, antes mesmo de questionar a atriz-bailarina Gessi Kozgen a respeito da separação das Artes Cênicas entre Dança e Teatro, a mesma já trouxe a questão dizendo que a partir da prática no Tatá esse preconceito foi diluído. Assim como ela, eu também possuía uma prática em Teatro e Dança bem diferente da que encontrei no Tatá e, através do depoimento dos outros atores-bailarinos, pude observar que todos que possuíam experiência com Dança e/ou Teatro, as mantinham em separadas. Sánchez (2010), afirma que no mundo ocidental as separações entre Teatro e Dança se dão da seguinte maneira: Teatro é a Arte da cena e da palavra, enquanto que a Dança é a Arte do corpo e do movimento. Barba (1995) defende que esta separação carrega o Ator rumo à negação do corpo e o Bailarino à virtuosidade.

A maioria dos integrantes não conhecia o *Tanztheater* antes de ingressar na universidade e comentam que as práticas que realizavam anteriormente condizem com as afirmações de Sánchez (2010) e Barba (1995). A atriz-bailarina Melissa Vieira disse que entendia que as práticas em Teatro deveriam partir do texto e da voz, e que a Dança seria uma sequência de movimento realizada em oito tempos. Mario Madeira afirmou que suas práticas em Dança eram partituras prontas nas quais ele se adequava e quando

começou a fazer Teatro tinha a ideia de que o texto era mais importante que o movimento. Nem todos responderam como Melissa e Mário, mas a maioria que teve respostas mais claras a respeito de suas antigas práticas observou que eram semelhantes às descritas por esses dois integrantes.

É interessante dizer que as antigas práticas desenvolvidas pelos atores-bailarinos aconteciam em lugares como igrejas, grupos amadores, clubes, escolas ou Centros de Artes. A atriz-bailarina Paula Buratti traz em sua resposta - a respeito do *Tanztheater*, um apontamento muito importante: a não existência de espectadores acostumados com propostas cênicas híbridas. A meu ver, isso se deve também à pequena quantidade de profissionais especializados na área das Artes Cênicas trabalhando nesses ambientes e que poderiam propiciar atividades em Dança e Teatro. Indo mais além, Fernandes (2008) também fala sobre a não formação de professores especializados em Artes híbridas, como em *Tanztheater*, por exemplo. No texto, a autora refere-se às Universidades e não às Escolas, e afirma que há dificuldade em desenvolver trabalhos desse cunho artístico em meio acadêmico, mas que por isso as propostas em Artes híbridas devem ser promovidas.

Por ser um espaço de criação artística, o Tatá se constitui também como espaço de construção de conhecimentos que vão para muito além dos que os apontados em minha pesquisa e promove possibilidades de trabalhos em *Tanztheater* no meio acadêmico, como sugerido por Fernandes (2008). Desta maneira, o Tatá desconstrói ideias e preconceitos - como afirmou a atriz-bailarina Gessi Kozgem - e reconstrói entendimentos a respeito das Artes Cênicas. Essa reconstrução se faz necessária para que haja formação de arte-educadores carinhosos, capazes de desenvolver um fazer artístico transformador dentro das instituições de educação básica, igrejas, grupos amadores, entre outros, pois a formação de público é um dos objetivos primeiros do Núcleo de Dança-Teatro, através de seus espetáculos e posteriormente pela transformação de futuros licenciados.

Apesar de possuírem experiências em Dança e Teatro que não se relacionavam entre si antes de ingressar no grupo, todos os atores-bailarinos relataram mudanças em sua práxis como artistas da cena e também apontaram que essas mudanças os deixaram mais criativos e capazes de desenvolver diferentes tipos de trabalhos cênicos. Podemos observar em

alguns depoimentos como se deram as transformações nesses olhares sobre Arte, após as práticas no Tatá.

[...] Acredito que, na verdade, as responsáveis pelo meu sentimento de possibilidade na dança são as experiências criativas do Tatá e que, através da criação e improvisação, constroem conhecimentos e assim, ampliam o olhar para o mundo e para todas as coisas. E, nessa construção de conhecimento e experiência criativa, enxergo as relações pedagógicas de diretor-intérprete. O intérprete sendo então, um misto de ator e bailarino. A partir de tantas experiências, reflexões e construções, a dança e o teatro tornaram-se quase que a mesma coisa. Anterior às vivências na universidade e contato direto com o teatro, eu acreditava que a dança era a movimentação e o teatro a fala. Após as experiências vividas aqui (e nesse "aqui" cabe a cidade de Pelotas, a universidade e o Tatá) e minha disponibilidade para o novo, passei a compreender a dança e o teatro como áreas conectadas. Elas também são/serão/poderão ser híbridas, se o olhar de quem cria permite, quer e possibilita.(LUPINACCI, 2014.)

Ao comentar sobre as mudanças, outra atriz-bailarina parece complementar a ideia de Lupinacci (2014) com a seguinte resposta:

Me permitiu perder o medo de usar a voz. Me ajudou em processo de criação, e improvisação, onde hoje consigo ousar mais e me desprender do óbvio. Da técnica pré estabelecida. Me ajudou a compreender melhor meu corpo e ampliou meu olhar para Dança-Teatro.(SOUZA, 2014)

Allan Moscon, em entrevista, disse que após suas vivências no Núcleo passou a olhar mais para o espectador e entender que o público também faz parte da construção espetacular, que o grupo lhe trouxe novas possibilidades de criação como intérprete e que as diversas propostas do Tatá o tornaram um artista mais humano. Conclui que as experiências no Tatá Núcleo de Dança-Teatro não construíram um entendimento único a respeito do *Tanztheater*. Logicamente, vez ou outra, algumas opiniões coincidiram, mas nunca de forma absoluta ou igual. Acredito que o único ponto em comum em todas as respostas foi a abertura de possibilidades, foi a permissão para sentir, experienciar, criar e construir.

Ao término de minha pesquisa, me vi com mais inquietações e propostas para novas investigações do que definições e entendimentos exatos. Assim como cada resposta dada pelos atores-bailarinos do Tatá, o *Tanztheater* possui várias faces e cada face carregará as características, o peso e a forma de quem o faz. *Tanztheater* entendido como uma Arte completa que fala do ser

humano, seus vícios e suas felicidades e por isso se espalha pelo mundo sempre arrebatando cada vez mais novos atores, bailarinos, diretores, coreógrafos e espectadores, todos numa linguagem só. Pois, mais importante do que a forma como é apresentado ou o nome e as características que recebe, são as relações que *Tanztheater* estabelece, não só entre as Artes e artistas que transcriados compõem a cena, mas também com os espectadores criadores.

## Referências

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança teatral**: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes: UNICAMP, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000841860>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995. p. 12.

BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba. Anexo A: Respostas ao questionário disponibilizado online: <<https://docs.google.com/forms/d/1Zsg0HpaPsrnAh5Ydn5d3ARiOlwDhgr2Et3l5tmNv9c/edit>>. Respondido. [29 de setembro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**.

BERGSOHN, Isa Partsch. Laban. Tradução de: Andréia Maria Ferreira Reias. In: FERNADES, Ciane; REIS, Andréia Maria Ferreira (Orgs). **Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História**. N° 18. Cadernos do GIP-CIT. UFBA/PPGAC. 2008. p. 101-113. Disponível em: <[http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf)>. Acesso em: 15 Set. 2014.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Santos: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. n° 19. Tradução de: João Wanderley Giraldi. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **Meta Linguagens e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo. Perspectiva, 2006.

CARVALHO, Higor Alencaragão. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [31 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

CRUZ, João Lucas. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [10 de novembro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. In: **TATÁ: O Documentário**. Direção: Tatiana Sato. Produção: Projeto Boca de Cena. Pelotas – RS, 2013. 49 min.

FERNANDES, Ciane. Por uma (est)ética fronteiriça: O trabalho de corpo na cena intercultural. In: IV ENECULT – Encontro de estudos interdisciplinares em

cultura, 2008, Salvador. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14377.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2014.

FONTEINHA, Fernando et al. Metodologia da pesquisa. **Material pedagógico. Direito Rio:** Fundação Getúlio Vargas, 2013. Disponível em: <[http://diretorio.fgv.br/sites/diretorio.fgv.br/files/u100/tcc\\_metodologia\\_de\\_pesquisa\\_20132.pdf](http://diretorio.fgv.br/sites/diretorio.fgv.br/files/u100/tcc_metodologia_de_pesquisa_20132.pdf)>. Acesso em: 22 maio 2014.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisa:** como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 13<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GREBLER, Betti. **Pina Bausch e Maguy Marin:** teatralidade e corporeidade contemporânea. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. (Orgs.). Coleção Dança Cênica: pesquisas em Dança. Vol. I. Joinville: Letradágua, 2008. p. 99-107.

GREBLER, Maria Albertina Silva. A Dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade. In: FERNANDES, Ciane; REIS, Andréia Maria Ferreira (Orgs.). **Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História.** N<sup>o</sup> 18. Cadernos do GIP-CIT. UFBA/PPGAC. 2008. p. 114-126. Disponível em: <[http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Gipe-cit%2018.pdf)>. Acesso em: 15 Set. 2014.

KONZGEN, G. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [29 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater.** Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** Ed. Organizada por Lisa Ullmann. Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; revisão técnica: Ana Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LUPINACCI, Leticia Gabriela. Anexo A: Respostas ao questionário disponibilizado online: <<https://docs.google.com/forms/d/1Zsg0HpaPsrnAh5Ydn5d3ARiOlwDhgr2Et3l5tmNv9c/edit>>. Respondido. [04 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater.**

MADEIRA JUNIOR, Mário Enio Lopes. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [31 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater.** Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

MAIA, Leandro Ernesto. In: **TATÁ: O Documentário.** Direção: Tatiana Sato. Produção: Projeto Boca de Cena. Pelotas – RS, 2013. 49 min.

MALASPINA, Arthur. Anexo A: Respostas ao questionário disponibilizado online: <<https://docs.google.com/forms/d/1Zsg0HpaPsrnAh5Ydn5d3ARiOlwDhgr2Et3l5tmNv9c/edit>>. Respondido. [24 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater.**



MARTINS, Letícia. Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma prática cênica. **DAPesquisa**. Vol. 3 N° 1. UDESC. Florianópolis, 2007/2008. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia\\_sandrameyer.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia_sandrameyer.pdf)>. Acesso em: 01 Maio 2013.

CHIAPPINI, Ligia. In: NETO, João Simões Lopes. **Contos Gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo**. Ed. Crítica por Ligia Chiappini. Rio de Janeiro: Presenças Edições, 1988.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes. UNICAMP, 2007.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

PETRECA, Paula Carolina. **O papel do jornalismo cultural no percurso da dança-teatro no Brasil**: a replicação do meme Pina Bausch. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

PRESTES, Taís Chaves. **Tatá dança Simões**: a memória como ferramenta de composição coreográfica no conto “M’boitatá”. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança-Licenciatura). Centro de Artes. UFPel, 2012. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/leticialupinacci5/attachment-15356032>> Acesso em: 14 ago. 2014.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo do Manifesto**: teatro físico. São Paulo. Perspectiva: Fapesp, 2005.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHAFFNER, Carmem Paternostro. **A dança expressionista**: Alemanha e Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.

SOUZA, Ana Teresa Garcia de. Anexo A: Respostas ao questionário disponibilizado online: <<https://docs.google.com/forms/d/1Zsg0HpaPsrnAh5Ydn5d3ARiOlwDhgr2Et3l5tmNv9c/edit>>. Respondido. [06 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**.

**TATÁ: O Documentário**. Direção: Tatiana Sato. Produção: Projeto Boca de Cena. Pelotas – RS, 2013. 49 min.

VIEIRA, Melissa de Sabritto. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [31 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

ZAMPERINI, Allan Moscon. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [29 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

ZANINI, Paula Buratti. Anexo B: Vídeo entrevista em dispositivo portátil: depoimento. [30 de outubro, 2014]. Pelotas: **Notas sobre o entendimento do Tanztheater**. Entrevista concedida a Flávio Gilberto dos Santos de Lima.

## **Apêndices**

**Apêndice A: questionário disponibilizado online aos atores-bailarinos que não fazem mais parte do Tatá – Núcleo de Dança-Teatro.**

As perguntas que está prestes a responder fazem parte do meu trabalho de conclusão de curso. O material coletado será usado apenas para fins acadêmicos, e não se preocupe, pois aqui não existe uma “resposta certa”, reflita e responda com a maior sinceridade. Este questionário nasceu do meu desejo de dar voz à experiência, por isso, por mais que você me conheça, não tente me agradar e não faça pesquisas para embasar teoricamente suas respostas, o que me interessa no momento é o que você pensa, então escreva muito.

Obrigado.

**QUESTIONÁRIO TCC:**

Nome:

Idade:

Profissão/formação:

Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:

- 1- Por que escolheu esta graduação?
- 2- Por que escolheu participar do Tatá?
- 3- Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá? Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?
- 4- Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?
- 5- Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?
- 6- Explique-me o que é Dança para você:
- 7- Explique-me o que é Teatro para você:
- 8- Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.

- 9- Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.
- 10- Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.
- 11- Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.
- 12- Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?
- 13- Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?
- 14- De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?

**Apêndice B: entrevista semiestruturada destinada aos atores-bailarinos que ainda faziam parte do Tatá – Núcleo de Dança-Teatro**

Nome:

Idade:

Profissão/formação:

Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:

- 1- Por que escolheu esta graduação?
- 2- Por que escolheu participar do Tatá?
- 3- Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá? Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?
- 4- Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?
- 5- Você desenvolve outras práticas artísticas além do Tatá?
- 6- Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?
- 7- Explique-me o que é Dança para você:
- 8- Explique-me o que é Teatro para você:
- 9- Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.
- 10- Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.
- 11- Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.
- 12- Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.
- 13- Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?

- 14-Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?
- 15- De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?

## **Anexos**



**Anexo A: Respostas ao questionário disponibilizado online.****QUESTIONÁRIO TCC:**

**Nome:** Ana Teresa Garcia de Souza.

**Idade:** 25 anos.

**Profissão/formação:** Professora de Dança e acadêmica do curso de Dança - Licenciatura da UFPel.

**Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:** Abril 2012 à Maio 2013.

**Por que escolheu esta graduação?**

Por dançar desde cedo e querer seguir estudando algo que eu gosto tanto.

**Por que escolheu participar do Tatá?**

Para acrescentar uma nova experiência corporal e a minha formação como docente.

**Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá?**

**Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?**

Sim. Teatro e Dança. Teatro, escola, clube.

**Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?**

As vezes. Dança e teatro.

**Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?**

Pouco. Conhecia através do curso de Dança. O que conhecia era o trabalho da Pina baush e do Tatá. Era algo que tinha vontade de experimentar, por isso entrei no grupo Tatá.

**Explique-me o que é Dança para você:**

Dança é algo subjetivo. Depende de quem a cria. Pode ser arte ou comercial. Mas para mim as palavras que melhor descrevem a Dança são: movimento, espaço e tempo. Sinto a dança como a expressão de alguma coisa que não é possível de ser exprimida apenas com palavras.

**Explique-me o que é Teatro para você:**

É a expressão de algo através de um personagem e por vezes de palavras. É próximo da dança em alguns momentos.

**Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.**

Sim! Os dois são muito próximos pelo uso do corpo como expressão para externar alguma coisa. Dependendo do trabalho muitas vezes é difícil distinguir, pois o objetivo de quem cria influencia. E com a contemporaneidade os trabalhos estão cada vez mais com influências uns dos outros. Em suma, a semelhança é maior em alguns trabalhos não de forma geral.

**Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.**

Sim. Criação do espetáculo terra de muitos chegares. Aconteceu a partir de experimentação corporais em grupo e pesquisas individuais dos integrantes. No Tatá a experimentação surgia a partir de estímulos como sentimentos, objetos, o espaço ... E de textos referentes aos temas trabalhado e juntos tornavam-se um só. Para mim uma dança- teatro sem hífen..

**Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.**

Não. Mesmo nos trabalhos de texto ou apenas nos trabalhos de seqüências dançadas eles se entrelaçavam. Eram todos trabalhados de forma tão englobada no contexto dos temas que eram partes um do outro. Como se não pudesse haver só um ou outro. Era natural... Difícil de explicar.

**Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.**

Sim. Para mim eles estão mais próximos. Antes eu os via como diferentes. Vejo mais semelhanças do que diferenças. Quando ambas surgem de dentro pra fora ficam mais parecidas do que quando é o contrário.

**Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?**

Para mim não tem mais esse hífen da palavra. Não sei explicar mas era tao natural no Tatá... Que para mim eles se fundem.

**Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?**

Consigo apreciar mais e gostar dos trabalhos, o que antes eu não gostava tanto. Acho que hoje eu compreendo mais, por isso gosto.

**De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?**

Me permitiu perder o medo de usar a voz. Me ajudou em processo de criação, e improvisação, onde hoje consigo ousar mais e me desprender do óbvio. Da técnica pré estabelecida. Me ajudou a compreender melhor meu corpo e ampliou meu olhar para Dança- Teatro.

**QUESTIONÁRIO TCC:**

**Nome:** Arthur Malaspina.

**Idade:** 25 anos.

**Profissão/formação:** Acadêmico do curso de Teatro - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente está em uma graduação sanduíche, na qual está cursando Licenciatura em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra, em Portugal, por meio do programa de Bolsas Luso-Brasileiro do Santander Universidades. Atuou como bolsista na área de Teatro no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) promovido pela CAPES. Também foi bolsista do Núcleo de Dança-Teatro, e do Teatro em Exercício, ambos projetos de extensão da mesma instituição na qual faz parte. Desenvolve uma pesquisa relacionada às contribuições do teatro pós-dramático para a pedagogia do teatro (Jogatina).

**Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:** De Março/2011 até Dezembro/2012.

**Por que escolheu esta graduação?**

O motivo de ter escolhido a graduação em teatro é muito mais instintivo do que propriamente racional. Talvez possa explicar através de uma sensação: quando você se sente muito bem em realizar algo, quando aquilo te transforma, faz teu coração bater mais acelerado, e que todo o resto não é mais necessário, pois são por essas sensações que escolhi o teatro. Confesso que foi como caminhar sobre ovos, incerto, mas algo maior me fez acreditar e seguir. Hoje não sei fazer mais nada além disso. E nem quero saber!

**Por que escolheu participar do Tatá?**

O Tatá caiu no meu caminho, assim como a maioria das coisas da minha vida, e eu o abracei. Inicialmente, por convite de um colega, comecei a frequentar os ensaios na segunda semana do início da minha graduação. Confesso que fiquei com receio, pois o grupo era um projeto de extensão do curso de Dança, e eu nunca havia dançado. Nunca havia ouvido falar em Dança-Teatro. E também, o que não posso deixar de relatar aqui, era o meu despreparo corporal juntamente com um sobre peso. Mas fui. Foi complicado no começo, o grupo já tinha um círculo de pessoas que ali estavam há um certo tempo, que já sabiam perfeitamente a linguagem de trabalho. E naturalmente fui me interessando e pesquisando cada vez mais por tudo o que era relacionado ao

Tatá. A barreira entre os integrantes deixou de existir, eu fui mudando interna e externamente, e criei uma relação, posso dizer de amizade e profissionalismo, com a Maria, coordenadora do projeto.

**Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá? Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?**

Antes de ingressar para o curso de teatro, meu primeiro contato com o teatro foi na escola, onde eramos tidos como o "grupo de teatro da escola", mas tudo muito amador. E participei de algumas danças que eram apresentadas em festas temáticas da escola. Além disso, cursei durante um ano o Teatro Escola Macunaíma, em São Paulo, um curso técnico profissionalizante de teatro.

**Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?**

Hoje vivo em função de apreciar, fazer e pesquisar. Frequentemente vou a apresentações de teatro e dança. Assistir é tão importante quanto fazer. Tenho preferências por obras híbridas, não gosto de engavetar o teatro em um local e a dança em outro. Claro que devido a minha formação, tenho mais critérios e embasamentos para uma obra de teatro, mas por iniciativa própria, procuro ir estudando e pesquisando o movimento em tudo.

**Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?**

Não conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá.

**Explique-me o que é Dança para você:**

Essas perguntas sempre nos encostam na parede! Rsr! Mas vamos lá, dança é poder variar níveis, velocidades, intensidades, direções... Trata-se de o "como fazer" algo.

**Explique-me o que é Teatro para você:**

E o teatro é esse algo. Que eu defino como uma "ação". A vida é movida por ações. Toda ação é movimento, mas nem todo movimento é ação, já dizia Jerzy Grotowski. Não consigo responder essa questão separada da anterior. A dança é o movimento para a ação que integra o teatro.

**Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.**

Absolutamente não! Estamos falando de corpos (VOZ TAMBÉM É CORPO...rsrs) expressivos, vivos, viscerais. Respondo essa questão olhando para um amplo horizonte, como se estivesse sentado na última fileira de um teatro, não delimitando minha visão apenas para a boca de cena, mas para as pessoas a minha frente, aos corredores, as paredes, o chão, tudo! Viver é uma ação, portanto é movimento. Separar dança e teatro é o mesmo que separar a arte da vida.

**Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.**

Inicialmente participei do processo criativo do Tatá Dança Simões onde tive meu primeiro contato com João Simões Lopes Neto, a Dança-Teatro, a transcrição, a criação coletiva, a criação a partir de relatos pessoais, enfim, foram um montante de novidade que caiu sob mim. De início foi complicado assimilar tudo, mas o tempo foi ajudando a digerir, e me tornando mais auto confiante como interprete criador. Explorávamos muito a criação, não conseguia enxergar onde tudo aquilo resultaria, e quando menos esperei a Maria havia costurado tudo, e então tudo se esclareceu para mim. Também participei do início do processo de criação do espetáculo Terra de Muitos Chegares, no qual tudo já foi diferente, pois já tinha uma certa autonomia e auto confiança dentro do grupo, a comunicação entre os integrantes, o conhecer o corpo do outro, tudo isso torna mais fácil o processo.

**Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.**

Sim, eu percebia por algumas horas havia desequilíbrio entre as linguagens, e também que os alunos da dança ficavam mais com as partes mais coreografadas, e os do teatro com as dos textos. Me questionei muito sobre isso, pois estávamos falando de uma estética de Dança-Teatro, ou de um espetáculo composto por alunos da DANÇA e do TEATRO. Mas são inquietações minhas! A ideia é EXTINGUIR esse hífen!

**Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.**

Sim, o Tatá me fez liquefazer ambos. Me apresentou essa possibilidade, me abriu o campo de visão. Me fez tirar os rótulos das gavetas para com as artes. Me fez saber gostar da diferença que temos uns dos outros. Da escuta que é necessária, antes mesmo de vomitar. Me fez acreditar que posso, junto a outros, fazer uma singela diferença.

**Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?**

A DANÇA(SEM HÍFEN)TEATRO como já disse anteriormente é o movimento para a ação.

**Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?**

Após estudar o conceito de Teatro Pós Dramático proposto por Hans Thies Lehmann, eu consigo notar um grande hibridismo em muitas obras de grupos nacionais e/ou internacionais. E não somente entre a dança e o teatro, mas também com artes visuais, cinema, música, etc. Estamos caminhando para a era do não engavetamento. Somos atravessados por um turbilhão de coisas na vida, e arte tem que ser assim. É necessário essa mistura que muitas vezes nos tiram a linearidade das coisas. O mundo tornou-se muito alienado. As pessoas não se olham mais. Não se tocam. Tocar virou Touch.

**De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?**

O Tatá me fez conviver na diferença que temos uns dos outros, me ensinou que um artista sempre deve estar disposto para fazer tudo acontecer, e não somente receptivo as palmas. Me ensinou a ser verdadeiro, a enxergar para dentro de mim. Assumindo por horas a minha podridão e também o que tenho de mais belo.

**QUESTIONÁRIO TCC:**

**Nome:** Francesco D'Avila.

**Idade:** 22 anos.

**Profissão/formação:** Estudante de Licenciatura em Teatro.

**Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:** Agosto de 2011 a Dezembro de 2012.

**Por que escolheu esta graduação?**

Venho de uma família de artistas, meu pai e meus irmãos são músicos, encontrei no teatro uma forma de também me inserir nesse universo. Acredito também que minha condição sexual, que é a homossexualidade, contribuiu nessa escolha, o teatro me possibilita ter a mais profunda expressão.

**Por que escolheu participar do Tatá?**

Escolhi participar do grupo pela experiência. Estava no começo do curso e ansiava o meu crescimento profissional. Queria ter aprendizados, e o Tatá me possibilitou, não só na parte técnica, mas para a vida. Foi importante para minha formação como professor, artista e pesquisador e também como humano, pois a minha participação na criação do espetáculo, na posição de co-criador, totalmente anexada ao contexto social, me fez olhar para as injustiças (preconceito racial e de gênero) com olhar mais humano.

**Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá?**

**Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?**

Uma experiência com teatro, na escola.

**Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?**

Assisto tudo o que posso. Em qualquer ramificação das artes. Claro, pela minha formação e interesse, os espetáculos teatrais e principalmente os com estéticas pós-dramáticas são os meus preferidos. Mas vou ao teatro também para assistir dança, música clássica ou jazz, pois tudo contribuiu para a ampliação dos meus sentidos.

**Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?**

Não. Foi no Tatá meu primeiro contato.

**Explique-me o que é Dança para você:**



Dança é movimento. É a possibilidade de desenhar no espaço, a partir de ritmo, intensidade, velocidade, as mais íntimas inquietudes. A dança é sem dúvida, a mais verdadeira forma de expressão dos sentimentos e pensamentos, que nem as palavras conseguem expressar. O Movimento é o comunicador.

**Explique-me o que é Teatro para você:**

Teatro, é tudo o que já falei de dança, convicção das novas formas de se fazer teatro, onde o texto não é necessário. O teatro também é movimento e desenho no espaço, no entanto existe nele uma dramaticidade, que faz a realidade da vida, transpor. Teatro é encontro.

**Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.**

Nós ocidentais, fomos quem construímos as diferenças. Na verdade as características que constituem da dança e o teatro são muito próximas. São artes de expressão, de encontro e de manifestação do subjetivo. A dança-teatro é uma forma de borrar essas diferenças. Acredito que a dramaticidade seja o que até pouco tempo diferenciava o teatro da dança, mas com a estética contemporânea, essa diferença se dissipa. Após a experiência prática com o Tatá, e como espectador do Terpsí, não consigo mais dissociar, uma coisa da outra.

**Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.**

O processo do espetáculo, Tatá-Dança Simões já estava quase concluído, mas ainda participei da criação da cena do Romualdo. Trouxemos histórias da infância e as coreografamos. Também participei da criação inicial do Terra de Muitos Chegares, que contribuiu para meus questionamentos sobre minhas origens, mas logo no início optei por deixar o grupo.

**Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.**

Existiam algumas partes do espetáculo, que foram criadas mais no pensamento da dança. Mas eram pequenas partituras, algumas de transição

de cenas. Na maior parte as cenas foram concisas, e as criadas a partir de objeto, como a sanfona, por exemplo, davam um tom muito teatral para a cena. Percebia muito mais a diferenciação entre dança e teatro, de alguns colegas do grupo, que ainda com a herança histórica da disputa, queriam segregar as artes. No mais, a experiência foi interdisciplinar.

**Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.**

Não só mudou, mas foi o Tatá que me apresentou a estética. A experiência foi de extrema valia para minha construção como artista e reverbera até hoje nos meus trabalhos de criação, dentro e fora da academia.

**Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?**

Uma arte que em sua composição, na sua gênese tem o encontro como matriz geradora. Uma arte da vanguarda, que colocou o corpo do artista em presença. A dança-teatro é a possibilidade de dançar o drama e atuar no movimento.

**Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?**

Vejo ainda poucos grupos que trabalham com a dança-teatro, principalmente no Brasil, mas percebo o trabalho sério e contínuo, como o grupo Terpsi de Porto Alegre, que foi também importante na minha formação.

**De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?**

Primeiro, me ensinou a ser artesão da minha própria arte. No sentido de minhas mãos contribuírem para diversas etapas do processo: criação, divulgação, produção, e até mesmo na limpeza das salas de apresentações nas escolas em que íamos apresentar. Me ensinou que há possibilidades de conversação entre as artes: incluindo as artes visuais e a música. Me ensinou os desafios de se trabalhar em grupo e também a ter um olhar mais humano sobre a vida.

**QUESTIONÁRIO TCC:**

**Nome:** Leticia Gabriela Lupinacci.

**Idade:** 21 anos.

**Profissão/formação:** estudante de dança-licenciatura.

**Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:** março de 2012 à maio de 2013.

**Por que escolheu esta graduação?**

escolhi porque é o que gosto e acredito que o trabalho e a formação profissional devem estar intimamente relacionados ao gosto e satisfação.

**Por que escolheu participar do Tatá?**

Porque, após assistir uma apresentação do grupo no final do ano de 2011 me interessei pela dança-teatro. Além disso, também buscava experiência em dança contemporânea e em grupos de dança em Pelotas, juntamente com minha graduação.

**Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá? Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?**

Sim. Iniciei minha trajetória na dança com aulas de jazz no ensino fundamental, com atividades extraclasses. Após, comecei a estudar balé clássico concomitantemente com o jazz em uma escola de dança de minha cidade.

**Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?**

Após o ingresso na universidade comecei a frequentar com maior assiduidade as apresentações de dança, teatro e música. Como venho de uma cidade pequena e sem muitos recursos para a cultura, quando haviam apresentações, de todos os tipos, assistia. Quando criança, frequentei muitas apresentações de corais e grupos de violões, por influência familiar, e também, apresentações de balé clássico. Hoje em dia, gosto de apresentações diversas, as de dança contemporânea, que trabalham com temas diversificados e também de balé clássicos de repertório. Não consigo dizer exatamente do que gosto, pois, muita coisa influencia e é relativo, já que (acredito eu) me proponho a vivenciar, atualmente, os mais diversificados tipos de apresentações.

**Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?**

Não conhecia.

**Explique-me o que é Dança para você:**

para mim a dança é possibilidade, pois, partindo disso, podemos criar e desenvolver trabalhos com diversos gêneros, diversas movimentações e temáticas. Basta encontrar o que dá vontade de experimentar.

**Explique-me o que é Teatro para você:**

acredito que minhas vivências na universidade transformaram muito meu olhar, tanto sobre a dança quanto sobre o teatro. Acredito que assim como a dança, o teatro é uma possibilidade de experimentar e de criar coisas novas a partir dos diversos modos de fazer e de improvisar.

**Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.**

Ao mesmo tempo que acredito que há semelhanças e que, de tão semelhantes, as áreas se unem e se hibridizam, acredito também nas diferenças. Quando assisto peças teatrais, em muitos casos, principalmente quando há o uso excessivo da palavra, sinto falta da conexão do corpo com o espaço e com as possibilidades que o espaço pode causar no corpo, aí a diferença da dança e do teatro, para mim. Muitas vezes vejo textos bem trabalhados, mas com ações corporais que não foram o foco durante a montagem do trabalho. Não sei se "ações corporais" e "foco" são nomenclaturas que definem o que quero dizer, mas para mim, essa diferença é a que mais se apresenta. Dentre as semelhanças posso listar: uso do espaço, trabalho (em muitos casos) oriundo de improvisações, uso de "ações corporais", movimento cotidiano. Nesta listagem de semelhanças percebo uma grande influência e relação da dança contemporânea com o teatro, principalmente pelo pensamento pós moderno e pelos ideais construídos pela dança contemporânea. Pois, quando penso em balé clássico, jazz, danças urbanas, danças folclóricas entre tantos outros gêneros de dança, não vejo essa ligação e semelhança tão fortemente estabelecida, como no caso da dança contemporânea.

**Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.**

Particpei da montagem do espetáculo Terra de mutos chegares. As criações surgiam colaborativamente, através de improvisações direcionadas pela diretora. Não particpei da criação de todas as cenas, pois me afastei do grupo antes da finalização da montagem. Entretanto, criamos através de diversos estímulos. Dentre eles posso citar: memória, objetos cênicos, relações com os textos, trabalho com a história do Brasil e história geral. A criação dramatúrgica e colagem das cenas eram realizadas pela direção, que desenvolvia sua metodologia de trabalho a partir das necessidades da criação e do grupo.

**Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.**

Acredito que, quando pensamos em dança-teatro não há distinção ou separação das áreas de conhecimento envolvidas. Isto porque, a dança-teatro, dentre tantas transformações da dança contemporânea, busca, em minha opinião, a hibridização das áreas. Nas apresentações do tatá, e também em todo meu processo no grupo, não sentia a separação entre as áreas. Quando ingressei no grupo, em 2012, e nada conhecia de dança-teatro, sentia a sensação de possibilidade, já que as diferenças nutrem o processo e permitem a criação, em seu âmbito mais amplo.

**Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.**

Sempre muda; na verdade, muda hoje, quando penso a respeito, mudou quando ingressei na universidade e mudou quando saí do tatá também. Acredito que, na verdade, as responsáveis pelo meu sentimento de possibilidade na dança são as experiências criativas do tatá e que, através da criação e improvisação, constroem conhecimentos e assim, ampliam o olhar para o mundo e para todas as coisas. E, nessa construção de conhecimento e experiencia criativa, enxergo as relações pedagógicas de diretor-intérprete. O intérprete sendo então, um misto de ator e bailarino. A partir de tantas experiencias, reflexões e construções, a dança e o teatro tornaram-se quase que a mesma coisa. Anterior às vivencias na universidade e contato direto com o teatro eu acreditava que a dança era a movimentação e o teatro a fala. Após

as experiências vividas aqui (e nesse "aqui" cabe a cidade de Pelotas, a universidade e o tatá) e minha disponibilidade para o novo, passei a compreender a dança e o teatro como áreas conectadas. Elas também são/serão/poderão ser híbridas, se o olhar de quem cria permite, quer e possibilita.

**Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?**

A dança-teatro para mim é uma ideologia. É um trabalho de dança e de teatro que se desenvolve através daquilo que queremos tratar. É democrática pois permite que todos os corpos a façam, desde que haja interesse. Permite a colaboração e construção de conhecimento através das relações entre as pessoas, suas improvisações e estas, por sua vez, carregam o ser humano como um todo em seus "produtos" (vivências, anseios, angústias, felicidades, vícios corporais, dentre tantas coisas que atravessam suas criações). Neste sentido, enxergo a dança-teatro como "aquilo que queremos que ela seja", que acreditamos, que visualizamos e vislumbramos.

**Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?**

Vejo a dança-teatro como um trabalho único. Ela pode ser desenvolvida em muitos grupos, porém, cada um a fará de uma forma; a partir de suas ideias, necessidades, interesses e relações grupais.

**De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?**

Acredito que o tatá me proporcionou muitos aprendizados, que vem surgindo até hoje. Aprendi a trabalhar colaborativamente, coisa que nunca havia vivenciado antes, comecei a criar movimentações que eram levadas a cena e que, dessa forma, eram valorizadas. Hoje, quando me vejo artista e me vejo docente, enxergo as relações dos aprendizados do tatá com minhas vivências na universidade. Proponho-me a criar em grupo, a buscar a democracia na dança e a me desafiar e desestabilizar. E, creio que esses ideais de profissional que quero ser vêm atravessados de influências e relações, dentre elas, o tatá.

**QUESTIONÁRIO TCC:**

**Nome:** Mônica Corrêa de Borba Barboza.

**Idade:** 32 anos.

**Profissão/formação:** Pedagoga, professora da rede municipal Licenciada em Dança Especialista em Psicopedagogia.

**Data de participação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro:** Não consigo precisar, mas fiquei em torno de um ano. Acredito que foi em 2010.

**Por que escolheu esta graduação?**

Porque já tinha experiência como bailarina desde criança. Atuei também como professora de Balé por mais de 15 anos. Foi uma segunda graduação, uma escolha, para satisfação pessoal.

**Por que escolheu participar do Tatá?**

Porque já tinha experiência como bailarina desde criança. Atuei também como professora de Balé por mais de 15 anos. Foi uma segunda graduação, uma escolha, para satisfação pessoal.

**Você teve alguma vivência artística anterior a sua participação no Tatá? Qual (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema) e onde foi (escola, igreja, entre outros)?**

Porque já tinha experiência como bailarina desde criança. Atuei também como professora de Balé por mais de 15 anos. Foi uma segunda graduação, uma escolha, para satisfação pessoal.

**Você costuma assistir apresentações artísticas (teatro, dança, música)? O que você mais gosta de assistir e por quê?**

Sim, sempre que posso! Gosto de todos, prefiro Dança e sou muito apreciadora de música.

**Já conhecia a Dança-teatro antes de ingressar no Tatá? Se sim o que você sabia e pensava a respeito?**

Sim, conheci através do Curso, nas diferentes disciplinas do primeiro currículo cujo nome era dança-teatro licenciatura. Tinha curiosidade, desejo de conhecer melhor...

**Explique-me o que é Dança para você:**

Uma linguagem artística que utiliza o movimento humano como fonte de pesquisa e de produção, é um campo de conhecimento com saberes próprios.

é amplo em suas possibilidades e dimensões, faz parte da história da humanidade e das formas de expressão humana....

**Explique-me o que é Teatro para você:**

Teatro é também uma linguagem artística e também um campo de conhecimento.

**Na sua opinião, há diferenças e semelhanças entre Dança e Teatro? Caso sua resposta seja sim, comente quais são. Caso sua resposta seja não, conte-me por quê.**

Sim, são extremamente próximos mas não são a mesma coisa ambas são linguagens cênicas mas principalmente fonte de produção de conhecimento na Dança é o movimento humano. No teatro o movimento é das dimensões do trabalho do ator. Ambos podem utilizar narrativas orais, muito embora no teatro, via de regra tenham maior peso.

**Você participou de algum processo criativo no Tatá? Conte-me qual foi e como aconteceu.**

Sim, de uma parte do Tatá Dança Simões. Eram processos gostosos, em que partíamos de nossas sensações e memórias a partir das provocações da professora ou do estímulo de textos, temas ou músicas que ela trazia. Ela vinha com propostas para conduzir o trabalho, parecia ter o "esqueleto" da obra em mente, mas ela ia se desenhando a partir do material que íamos produzindo... a seleção do material que iria compor as cenas ficava por conta da professora Maria, que ia compondo arranjos a partir das nossas criações.

**Durante os processos de criação ou durante as apresentações você sentia se havia momentos de separação entre dança e teatro? Se a resposta for sim conte-me quais eram esses momentos e como aconteciam. Se a resposta for não diga-me por quê.**

Creio que não! é um trabalho híbrido, que forma um só. São trabalhos de Dança!

**Após sua participação no Tatá, seu entendimento sobre Dança e Teatro mudou? Se houveram mudanças conte-me quais foram elas.**

Sim, percebi a importância e a delícia de ser um interprete criador, depois de passar por uma experiência desta maneira, ficamos "viciados" em criar, compor, colaborar, com as obras que dançamos...

**Analisando sua participação no Tatá, como você explica a Dança-teatro?**



Uma proposta de trabalho contemporâneo em Dança, que trabalha na interface da Dança com o teatro, buscando a construção de obras autorais, construídas através de processos de criação colaborativos.

**Como você vê Dança-teatro em outras companhias nacionais e/ou internacionais?**

Vejo bons trabalhos, e vejo também entre estes belos trabalhos, propostas muito diferentes entre si. A maior parte dos grupos consegue construir uma estética e uma dramaturgia próprios, o que é belo e desejado em se tratando de Dança-teatro.

**De que maneiras você acredita que sua prática no Tatá contribuiu para sua práxis como artista?**

Extremamente importante, como toda experiência em grupo, foi rica pela possibilidade de troca com a diversidade de corpos e culturas. Foi valioso do ponto de vista pedagógico, pois a proposta de criação dirigida pela professora Maria, ensina e inspira nossa própria prática como professores e ou diretores. Já como bailarina, foi muito rico, pois junto com o Curso de Dança, ajudou-me a conhecer minhas possibilidades corporais e criativas.

**Anexo B: Vídeo entrevista<sup>12</sup> em dispositivo portátil.**

---

<sup>12</sup> As entrevistas sofreram edições devido a dois fatores: o tempo da entrevista e os lugares onde elas foram realizadas, pois utilizei espaços da universidade, que mesmo quando reservados especificamente para esta atividade possuíam um trânsito de alunos e/ou funcionários que algumas vezes atrapalharam o andamento das mesmas.



