

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – UEA ESAT
BACHARELADO EM DANÇA**

TAYLINE DUTRA MONTEIRO

**CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA EXPERIÊNCIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO
A PARTIR DA VIVÊNCIA NO ATELIÊ 23**

MANAUS

2018

TAYLINE DUTRA MONTEIRO

**CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA EXPERIÊNCIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO
A PARTIR DA VIVÊNCIA NO ATELIÊ 23**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Escola Superior de Arte e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como nota final para a obtenção do título de Bacharel, sob a orientação do professor Me. Getúlio Henrique Rocha Lima.

MANAUS

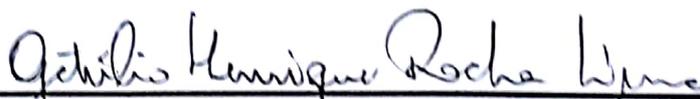
2018

TAYLINE DUTRA MONTEIRO

**CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA EXPERIÊNCIA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO
A PARTIR DA VIVÊNCIA NO ATELIE 23.**

Nota Final = 9,9

Banca Examinadora



Orientador: Prof.º Me. Getúlio Henrique Rocha Lima



Prof.º Me. André Duarte Paes



Prof.º Me. Valdemir Oliveira

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte direta e indiretamente desta pesquisa. A minha família pelo apoio, aos meus amigos pelo incentivo a continuar, ao meu orientador por acreditar nessa pesquisa tanto quanto eu, ao Ateliê 23 pelo acolhimento e por me permitir escrever sobre eles, enfim, a todos que acreditaram e me ajudaram a concretizar esse ponto seguido em minha vida.

RESUMO

Discorre sobre a investigação dos processos de criação dos espetáculos “da Silva” no ano de 2015, e “Janta” no ano de 2018, do Ateliê 23. Indica por meio da busca por conhecer os processos de criação em dança utilizados pela companhia, através de entrevistas com a equipe atuante nos dois espetáculos. Analisa os espetáculos e discute os processos criativos dos espetáculos em questão. A metodologia empregada para a efetivação desta pesquisa é de natureza qualitativa, de cunho exploratório e descritivo, quanto ao tipo de pesquisa caracteriza-se como básica e quanto a técnica utilizada pesquisa de campo e participativa. Como procedimentos técnicos para coleta de dados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, diário de campo e registro de fotográficos e de áudio. Apresenta o processo de criação de dois espetáculos, a criatividade dos participantes e o processo de criação colaborativo da companhia. Tendo em vista que o interesse maior do estudo é compreender o processo criativo utilizado nos espetáculos, mostra como resultado as observações feitas através das entrevistas e a conclusão do processo de criação colaborativo de “da Silva” e “Janta”.

Palavras-chave: Processo de criação; Espetáculos “da Silva” e “Janta”; Ateliê 23.

ABSTRACT

Discusses the investigation of processes of creation of the shows “da Silva” in the year 2015, and “Janta” in the year 2018, studio 23. Indicates through the search for knowing the dance creation processes used by the company, through interwvs with the team active in both shows. Analyzes and discusses the creative processes of the execution of this research qualitative in nature of exploratory and descriptive nature, about the kind of research is characterized as basic and as the technique used field research and participatory. As technical produces for data collection, semi structured interviews, field journal and photographic and audio record. Presents the processes of creating two shows, the creativity of the participants and the collaborative creation processes of the company. Considering that the major importance of the study is tounderstand the creative process used is shows as a result the observations made through the interviews and the completion of the processes of creating collaborative “da Silva” and “Janta”.

Keywords: process of creation; shows “da Silva” and “Janta”; studio 23.

Lista de Figuras

Figura 1	cena do espetáculo “da Silva”. Foto de Keyla Serruya.....	24
Figura 2	cena do espetáculo “Janta”. Foto do acervo do Ateliê 23.....	26
Figura 3	cena do espetáculo “da Silva”. Foto de Keyla Serruya.....	35
Figura 4	cena do espetáculo “da Silva”, primeiro cenário. Foto de Fabiele Vieira.....	36
Figura 5	cena do espetáculo “da Silva”, segundo cenário. Foto de Aramys Victor ...	37
Figura 6	fotografia do processo do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23.....	38
Figura 7	fotografia do figurino do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23.	40
Figura 8	fotografia do processo do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23.....	41

Sumário

RESUMO	5
ABSTRACT	6
Lista de Figuras	7
INTRODUÇÃO.....	9
1. CAPÍTULO I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	11
1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO	11
1.2 PROCESSOS COLABORATIVOS.....	16
1.3. ATELIÊ 23: HISTÓRIA E CONCEPÇÕES CRIATIVAS.....	21
1.3.1.da Silva.....	24
1.3.2.Janta.....	26
2.CAPÍTULO II - METODOLOGIA	29
2.1. ABORDAGEM DA PESQUISA.....	29
2.2.TIPO DE PESQUISA	29
2.3 QUANTO AOS OBJETIVOS	30
2.4 QUANTO A TÉCNICA.....	30
2.5 CAMPO DA PESQUISA.....	30
2.6 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS	31
2.6.1 Entrevista semiestruturada individual.....	31
2.6.2 Diário de bordo	31
2.6.3 Registros fotográficos e de áudio.....	31
3. CAPÍTULO III - ANÁLISE DOS RESULTADOS	32
3.1 O DIRETOR.....	32
3.2 OS ESPETÁCULOS, MÉTODOS UTILIZADOS DURANTE OS PROCESSOS E SUAS EVOLUÇÕES	34
3.3 O CONTEXTO COLABORATIVO DOS ESPETÁCULOS.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	48
APÊNDICES.....	51

INTRODUÇÃO

O Ateliê 23 é uma sede manauara para criação em artes, com 5 anos e 15 espetáculos próprios nesse decorrer do tempo. A companhia de teatro produz espetáculos para estarem em circulação no espaço e também fora da sua sede, recebe artistas, palestras, workshop, espetáculos e outras propostas que surgem estando dentro desse âmbito que participam da circulação local e nacional.

O local foi escolhido como fonte de pesquisa por ser um símbolo de resistência dos artistas locais, onde a pesquisadora teve contato através da disciplina de Estágio Supervisionado I e II, e pôde notar que, além disso, é patrimônio da nossa identidade local artística, que abre suas portas para pessoas que não são pertencentes a classe artística estarem em contato com a arte e, para os artistas, uma esperança de continuar a produzir essa arte.

Atualmente, a companhia Ateliê 23 produz espetáculos fundamentando-se na pesquisa do Teatro do Real, Teatro do Absurdo e processo de criação colaborativo. Onde se observou durante a pesquisa que tal processo permite fluir inúmeras possibilidades de trocas de ideias, com isso, não existe uma hierarquização das relações e que todos os sujeitos envolvidos no processo participam ativamente das discussões e proposições. Acredita-se que isso potencialize a criatividade dos envolvidos e possibilite maior interação, gerando experiências instigantes e criativas.

Nesta pesquisa, o primeiro capítulo está dividido em três momentos, sendo o terceiro momento subdividido em dois. O primeiro momento são considerações sobre processo de criação, onde são apresentados autores que baseiam os processos de criação e a criatividade.

No segundo momento, sobre o processo colaborativo, o processo de criação utilizado para a composição dos espetáculos e o processo de criação que todo o Ateliê 23 se fundamenta, onde está embasada teoricamente a pesquisa que foi feita até chegarmos ao resultado dessa investigação.

No terceiro momento, em que é apresentado o Ateliê 23, a história e o percurso artístico, e os espetáculos de dança “Da silva” e “Janta”, aqui então propostos a serem analisados enquanto seu período de criação e experiências vividas durante esse percurso.

No segundo capítulo, é descrito os aspectos metodológicos que foram utilizados no estudo. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, onde buscou-se utilizar questionários semiestruturados para os dados descritivos e de objetivo exploratório, com a finalidade básica de levantar dados da pesquisa participante através do campo.

O terceiro capítulo refere-se à análise dos resultados dividido em três momentos, o primeiro momento é o histórico do diretor, onde é explanado sobre a vida artística do diretor dos espetáculos, a sua trajetória enquanto artista e membro do Ateliê 23.

O segundo momento fala sobre os espetáculos, métodos utilizados durante os processos e suas evoluções, no qual foram realizadas entrevistas com os membros dos espetáculos para explanar sobre o processo de criação e suas experiências dentro do processo.

Por fim, o terceiro momento é sobre o processo de criação colaborativo dos espetáculos, que por meio do material coletado, e com fundamentação nos teóricos apresentados anteriormente, entende-se que o processo colaborativo é o processo de criação utilizado para as composições.

A pesquisa destinou-se a investigar os processos criativos dos espetáculos “Da silva” e “Janta” do Ateliê 23, com o intuito de conhecer os processos de criação em dança utilizadas no espaço, além de analisar os dois espetáculos e discutir os processos criativos dos trabalhos em questão.

1. CAPÍTULO I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Com o objetivo de conceituar, fundamentar e apresentar a fundamentação teórica desta pesquisa, será apresentado elementos que compõem a estrutura teórica para o embasamento científico, e a investigação técnica e teórica do ambiente de pesquisa, assim como, registrar a história, os processos e a resistência dos artistas locais.

1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de criação é uma experimentação de ideias com o intuito de inovar e/ou renovar um determinado contexto para criar algo. “A arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplendida arte perde por não assistir aos ensaios” (MURRAY apud SALLES, 1998, p. 17). Com isso, notamos que a arte não é apenas o produto apresentado, ela começa dentro do processo, onde surge de diversas experimentações de ideias a serem defendidas e levadas como proposta para a criação artística, ela é toda a trajetória de criação.

O artefato que chega (...) aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse cainho para se chegar a ele é a parte da verdade que a obra carrega (Eisenstein apud Salles, 1998). Ao nos referirmos ao percurso que decorre a obra, analisamos os processos que foram eficientes e os que não foram eficientes para aquele determinado tipo de obra, e por isso, os ajustes a obra é crucial para o processo acontecer.

Quando iniciamos o processo de criação, muitas vezes caminhamos por lugares pouco explorados que não nos dão certeza de que tal percurso dará certo ou não, e se com esse processo, conseguiremos chegar ao objetivo desejado. Salles (1998, p. 26) explica que:

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar as formas provisórias, aos enfiamentos de erros, as correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis (...). A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, por ser hipotético.

Sendo assim, quando retratamos o processo de criação, analisamos a obra e todo o seu contexto de pesquisa e apontamentos que foram necessários para

chegar ao produto. Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (Calvino apud Salles, 1998).

A obra em seu processo nos permite várias possibilidades de criação, e o sujeito criador possivelmente buscará em seu meio contaminar, disseminar e divulgar, para que seja contemplada ou utilizada por aqueles que podem vir a usufruir, de forma direta ou indireta, dessa criação.

A tentativa de a criação acrescentar como experiência para o criador, com a fixa ideia de ser um processo. Não obstante, a criação é um processo que exige dedicação em sua prática para fazer, organizar, experimentar, reexperimentar e então, ter um resultado. Fayga Ostrower (2012, p. 9) explica que:

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

No percurso do processo percorre-se uma busca pela satisfação, mesmo que seja transitório, o artista busca expressar o seu objetivo enquanto inquietação. Paranhos (2014, p. 142) explica que, na verdade, o que vem primeiro não é a ideia, nem a história ou os personagens, mas a angústia. "Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de inconformidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável". E a partir dessa inquietude do artista, o processo de criação passa a surgir e virar a arte que é apresentada nos palcos.

O artista sente a necessidade de tornar ação a sua ideia. Ação esta que tem uma natureza complexa concretiza-se por meio da pesquisa, do corpo e da poética da obra que deseja abordar. Para Salles (1998, p. 33):

o processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. Uma atividade com múltiplas combinações e transformações que exige tanto do criador quanto da obra (...) muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

Quando essa estrutura do ato de criação é delimitada para a área de criação em dança, existem diversos processos podem ser utilizados, e estes processos variam de acordo com a proposta de abordagem, podendo ser tradicional, coletiva, colaborativa, individual, e podendo se dividir também quanto à linguagem de dança, se é contemporânea, dança de salão, dança afro, híbrido e etc. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto (Salles, 1998).

Sendo assim, o ato da criação não se limita, enquanto arte, há sempre variadas possibilidades que agregam.

Quando esse ato de criação aflora no criador, algumas circunstâncias da vida individual de cada um podem influenciar, quanto a isso Lancine e Nobrega (2010) relatam que o engajamento corporal dos bailarinos e coreógrafos criadores se materializa em movimentos, sentimentos e em obra de arte. Produz sentidos relevantes para a criação artística: estéticos, éticos, sentidos sobre si, sobre o outro, sobre o mundo. O interprete e criadores aprimoram a criação com as suas diferentes experiências em processos, que juntos montam o novo processo na qual estão participando, as experiências pessoais interferem diretamente na criação.

A relação da criação corporal do bailarino, com os sentidos e sentimentos de inspiração na construção e a criação da obra, pode ser relacionada com o fato da desorganização inicial do processo para chegar em uma organização final do processo de criação, segundo Rodrigues (2012). Quando o processo permite, leva-se em consideração sempre o que o corpo do bailarino tem a nos dizer, a movimentação, as pesquisas e a forma que é transmitido, e isso transborda até a organização funcional do processo.

Quando associamos essa pratica organizacional e relacionamos a criação em dança, ela nos diz que é necessário criar-se um processo que parecerá desordenado, muitas vezes até sem rumo, mas que com o passar das experimentações do processo, pode vir a mostrar-se adequado ou não para a proposta, revelando também que são os erros que nos transportam para a criação.

Esses erros são experimentações e tentativas de vários processos de criação testados nos bailarinos que, dependendo do que for coletado como material pode vir

a se tornar a obra. Sem as tentativas errôneas, os acertos não seriam possíveis. As pesquisadoras Lancine e Nobrega (2010) explicam que, toda criação é um processo. Todo processo é uma prática de planejamento e organização, segundo as mesmas, a prática da criação é um processo de autocorreção e refinamento, é buscar em uma técnica que melhor se encaixe, refinando o material para a criação. E com base nos processos de criação em dança refletem-se algumas pistas para a análise da dança que possa contemplar uma imagem do corpo em movimento.

Quando refletimos sobre a imagem do corpo que está sendo formada, através das análises dos laboratórios que são utilizados nessas práticas para criação, percebemos que os signos que vão se formando através deles faz parte do que caracteriza a obra. Porém, quando não tomamos cuidado com a formação dos signos dentro do processo de criação, os signos são engolidos pela movimentação. Alves (2007, p. 10) reflete em sua pesquisa que:

A criação, por outro lado, não é senão uma forma que irrompe do corpo. Assim, se o meio expressivo não apresenta condições mínimas sobre as quais a criação ganha forma, perde-se o controle desta mediação, dando origem a conflitos ou à imobilidade. O artista do corpo não pode prescindir do corpo como meio fundamental de expressão – daí a necessidade não só do treinamento, mas também deste movimento de organização da prática corporal.

Para que haja um equilíbrio entre a obra e a movimentação, o processo de criação é definido em etapas que dependem da criação de laboratórios pensados adequadamente para aquela prática que desejam aprofundar. Rodrigues (2012, p. 9) diz que no caso desses processos de criação, afirma-se a plasticidade do corpo e sua capacidade de incorporação do mundo externo por meio da criação do espaço expressivo no qual se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo e das energias orgânicas que desenham mundos imaginários, simbólicos. O corpo e suas divergentes possibilidades trazem para a criação, novos caminhos a serem explorados.

Durante o processo, avaliamos a ferramenta principal para desenvolver é o tempo, segundo Walter Benjamin (1987, p. 67), “o tempo é o grande sintetizador elo processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”. Com isso, o processo pode vir a ser rápido ou nunca ter um fim, muitos espetáculos ficam anos se reinventando, assim como pode haver um início meio e fim, e ser construído

de forma rápida ou não tão rápida assim, para um processo se desenvolver o tempo exige paciência de quem se dedica a experimentá-lo.

Assim, o crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, e que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. Rodrigues (2012, p.12) reflete que “o tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador”, e também, necessário para maturidade e crescimento do processo que é uma atividade ampla e assim vai se formando uma cadeia ligada por uma sequência de gestos, que geram transformações na busca pela formação da matéria, e tudo ligado a um significado.

O processo então é fomentado para a criação em dança, assim como é para as outras artes, um ciclo gradual que se pretende desenvolver e evoluir. A concretização se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. Salles (1998, p.33) relata que:

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

O processo de criação em dança enquanto está em construção, busca respostas para as inquietações que foram propostas para a criação da obra, através de pesquisas teóricas e corporais que foram sendo desenvolvidas nesse meio tempo. Segundo Lancine e Nobrega (2010), o corpo do criador, do bailarino e de todos que participam direta e indiretamente da obra sofrem modificações, e quando há cooperação no ato de criação, essas alterações mesclam-se para um desenvolvimento equilibrado, e assim, quando pensamos o processo de criação, a diversidade de possibilidades que o meio explorado nos oferece, surgem outras estratégias auxiliam na composição.

Assim, Salles (1998) ressalta que por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência, certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos do processo. A ação do artista está vinculada com todo o processo, que quando está entregue ao fluxo do processo, permite a este uma ramificação diversa de caminhos a serem seguidos e que propõe a composição muitas formas de se manifestar a arte.

Cabe ao artista buscar a criação através das possibilidades de que são propostas para dança, com os laboratórios de experimentação que os aproxima desta realidade. Então, o corpo faz organização da prática artística se permitindo trabalhar num movimento convergente entre prática corporal e criação, como processos complementares que dão origem a dança. (Alves, 2007).

1.2 PROCESSOS COLABORATIVOS

O processo colaborativo está cada vez mais presente nas criações contemporâneas em dança. Porém, quando analisamos através de diálogos informais sobre o que é um processo colaborativo, ainda encontramos dúvidas entre os acadêmicos quanto a isso, quanto a estruturação do processo colaborativo para a criação em dança, e quanto as metodologias que podem ser utilizadas na cadeia de criação.

Então, para fim de introduzirmos uma metodologia para explicar sobre o que é o colaborativo e o cooperativo, refletiremos primeiramente sobre o significado da palavra. Segundo Boavida e Ponte (2002, p. 4):

Retirando o prefixo “co”, restam-nos as palavras labore (trabalhar) e operare (operar), significam: Operar é realizar uma operação, em muitos casos relativamente simples e bem definidos; é produzir determinado efeito; funcionar ou fazer funcionar de acordo com um plano ou sistema. Trabalhar é desenvolver atividades para atingir determinados fins; é pensar, preparar, refletir, formar, empenhar-se.

Desta forma temos o contexto da palavra e podemos adiante relacionar a sua representação do que compreendemos como processo colaborativo para criação em dança. Como explicam Araújo (2002), Fisher (2003) e Mendes (2013), nos processos colaborativos todos os intérpretes estão comprometidos com determinado aspecto da criação, representando cada cargo que será direcionado para a criação, de acordo com suas especificidades individuais, e também precisam estar integrados com a criação geral, aptos a opinar de forma a contribuir para além de sua especificidade, nas demais categorias designadas para a criação da obra, numa discussão de caráter mais generalizante, individual e conjunta.

E com isso, entende-se que as obras configuradas em contextos colaborativos resultam do encontro entre diferentes sujeitos, corpos e campos

disciplinares, que dialogam, compartilham e negociam ideias, conhecimentos e saberes diversos, coatuando nessa zona de transitividade (Corradini, 2011).

Assim, no processo colaborativo valoriza-se o diferente, pois nele há o que juntar e experimentar o novo dentro do processo, e a criação ser algo a desenvolver-se em conjunto.

O colaborativo é tido como uma ampliação para possibilidades de textos, dramaturgia e funções dentro de uma montagem cênica, que é gerada pela divisão. Inicia-se uma cadeia de criação contínua, onde todos fazem parte de todo o processo criativo.

É, segundo Corradini (2011) um lugar de experiência que se instaura a partir de condições favoráveis à aproximação entre duas ou mais instâncias do conhecimento, estando unidas pela ideia e objetivo comum, apresentando afinidades que se conecta e se desenvolve ao longo do processo.

Segundo Araújo (2002, p. 129), “um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos criam a obra cênica total que será levada a público”, e isso caracteriza a cadeia de criação de um processo colaborativo, sendo aplicável essa ideia de construção em algumas expressões artísticas, citados aqui o teatro e a dança, afirmando-se um território de criação em que o processo colaborativo permite ao artista a amplitude de possibilidades de surgimento da obra, impulsionando um conhecimento geral, técnico e prático, da construção da obra.

E em meio a território de criação colaborativa, ainda há dificuldades de demonstrar no produto da obra a horizontalidade nas relações e entre os sujeitos criadores, por parecer ser apenas um desejo de uma realidade a ser alcançada, (Corradini, 2011) e com isso, à autoria compartilhada de uma obra artística elaborada por meio de processo colaborativo é a soma das autorias particulares de cada um de seus sujeitos criadores. E nesse processo de criação, é crucial deixar contaminar pelo outro, para que a realidade almejada, fique visível e se torne o real sentido da criação, o conjunto.

Como isso, a criação dentro do teatro acrescenta mais uma possibilidade de composição, o colaborativo fomenta a quebra de hierarquias, nele há divisão e

compartilhamento de ideias, a autoria da obra é compartilhada por todos. E quando analisasse o processo colaborativo dentro da criação artística, observamos que Fisher (2003), expõe o colaborativo dentro do teatro como um rompimento com a ideia de texto fixo, de dramaturgia construída antes, atores que apenas a decoram e a reproduzem em cena, o colaborativo em sua função só se realiza sob o viés da participação e da contribuição em cadeia.

“Na maioria das vezes o dramaturgo é responsável pela elaboração textual, o ator pelo desenvolvimento das ações e personagens, o diretor pela organização e estruturação da unidade e assim sucessivamente. No entanto, os parâmetros que delimitam tais campos tornam-se menos rígidos.” (FISHER, 2003, P.39)

O processo colaborativo acrescentou como um processo de criação pois com ele os parâmetros que delimitavam antes uma obra, expandiram-se para abraçar todos os artistas como criadores e colaboradores da obra, mostrando-se um processo que preza pela não hierarquização da criação. Trotta (2006, p. 19), define alguns pontos iniciais do processo colaborativo:

O ponto de partida para a experimentação cênica e para a criação do texto é o projeto apresentado pelo encenador, sendo assim, insere-se o escritor no processo de criação como função específica e especializada, e em diálogo com a cena é construído o texto, que pode ser dramático ou texto corporal de movimentações, com isso, as escolhas ligadas ao texto cabem ao dramaturgo ou diretor, o grupo se forma por afinidade com o projeto, onde cada integrante é convidado pelo diretor a ocupar determinada função no campo autoral plural.

A experiência que se instaura a partir de condições favoráveis à aproximação entre duas ou mais instâncias do conhecimento que apresentem afinidades conectivas contribui para o diálogo do conjunto e para a fluidez do processo, assim, Corradini (2011, p. 13) relata que

Os processos colaborativos em dança consistem num ambiente heterogêneo e com alto potencial de politização, dado pelas distintas lógicas discursivas/ comportamentais dos sujeitos que atuam neste lugar tipicamente relacionam

Contaminado pela rede de criação o que se perpetua ao passo da maturação da experiência relacional enraíza-se no contexto total do processo de criação colaborativa, dando a obra, mostras de cada indivíduo participante do processo.

Sendo assim, Mendes (2013, p.) diz que, “ao abordarmos essa estruturação para a criação em dança, têm-se com o colaborativo, a inserção de outras linguagens de formação técnica e teórica no corpo do interprete-criador”, não sendo característica exclusiva do processo colaborativo, esta inserção permite ao bailarino alavancar as multiplicidades do seu corpo, através de experimentações e laboratórios, e com a inserção do colaborativo, que nesse caso, pode vir a repensar o corpo no desenvolvimento dentro da montagem cênica, demonstrando não ser um processo fechado para ideias novas, e buscando sempre essa construção conjunta do corpo e da cena.

A ampliação de possibilidades de criação em dança é um ponto importante dentro do processo colaborativo, isso acontece quando há divisão de acordo com as áreas que o artista domina, cada indivíduo designado para uma área passa a ser o responsável pela construção dela, porém nunca o único colaborador, neste caso é importante que o artista esteja aberto para receber as contribuições dos demais. Quando essa cadeia de criação é posta em prática dentro do contexto do colaborativo, o campo de exploração do bailarino torna-se amplo.

Neste lugar, como sugere Foucault apud Salles (2001), uma percepção, uma ideia ou um discurso verbal ou corporal formulado refere-se, a um agenciamento coletivo que emerge no sujeito que o formaliza, não ocorrendo nem isolado no sujeito individual, nem à parte do contexto. E Corradini (2010, p. 15) explica que no processo colaborativo

É possível reconhecer que o sujeito criador que atua no processo colaborativo não é o autor ou proprietário particular do discurso que ele traz na obra resultante e nem que esta consiste na somatória de autorias particulares de seus sujeitos criadores. Ele só é autor na condição de parte constituinte do coletivo, na singularidade da formação específica de seu grupo, sendo assim possível compartilhar a autoria de uma obra singular criada colaborativamente.

Objetiva mais do que repetição de processos já realizados ou obras concretas finalizadas, o processo colaborativo é a divisão de ensinamentos e aprendizados de informações que decorrem com a criação e o processo, é uma troca de afinidades, diálogos, interatividade e trânsito de informações. Sendo necessário dentro do processo de criação, que os bailarinos estejam preparados para despir-se de seguranças construídas em seus corpos em relação ao que ele traz como carga de movimentações e criações que foram experimentadas antes do colaborativo, e

fragilizem-se para a construção da obra colaborativa. Dantas (2011, p. 9) explica que:

Para desvelar esses corpos íntimos, os bailarinos tiveram de se aceitar nas suas perfeições e imperfeições, tiveram de fragilizar e se expor, fazendo aflorar estados de corpo desafetados e transicionais. Desse modo, a colaboração na criação exige que os bailarinos se distanciem de seus hábitos técnicos, interpretativos e criativos, permitindo que reinventem seus corpos em função de um projeto coreográfico específico.

Quando o colaborativo está em construção, todos os que participam do processo tem de estar abertos para mudanças nas criações que surgem ao longo do processo, e muitas vezes podem ser diárias.

Boavida e Ponte (2002) afirma que, na criação colaborativa as identidades e individualidades estão presentes e, conversando entre si, buscam estímulos e materiais possam agregar a criação, porém cabe ao diretor, com o olhar um pouco mais distanciado da criação – no entanto próximo aos objetivos cênicos – recortar e colar estes materiais que vão, ou não, para a cena, levando em consideração o contexto que os demais componentes acrescentarem.

Nesse modelo de processo, trata-se de um desafio as propostas de composição tradicionais, caracterizando-se como um modo de resistência e contestação. E como complementa Corradine (2011), abarcando artistas e pesquisadores do corpo, e profissionais de campos afins, que se agrupam temporariamente em torno de temáticas comuns, com objetivos de igual ressonância, pleiteando a inserção de seus trabalhos no contexto cultural e, não raro, a distribuição financeira igualitária entre todos. Com a finalidade de união contributiva igualitária entre todos no processo.

Os processos que são colaborativos dentro da dança constroem formas para criação que trabalham o individual para gerar um colaborativo. Enfatizando isso, Pereira (2009, p. 6) relata que “o maior ganho dentro do processo, foi a constatação da importância da experiência colaborativa”, com essa correlação entre o tema e as diretrizes do processo, expande-se a percepção de cada envolvido e gera novas reflexões, identificando o processo colaborativo no universo da dança como amplificador de possibilidades.

O processo colaborativo expandiu a criação em dança como novo modo de perceber e sentir a dança quebrando paradigmas da hierarquização na criação.

Quando aplicado, potencializa as individualidades de cada integrante e a criação da obra através dos laboratórios de experimentações dos processos que vão se desenvolvendo. Neste sentido, quando as individualidades são potencializadas para um objetivo comum, o ambiente cooperativo se instaura e assim, cada integrante do grupo contribui e constrói a obra a partir de cada potencialidade e dificuldade que apresenta. (BOAVIDA; PONTE, 2002)

Abarcando nesse espaço de troca no qual sujeitos de distintas formações colaboram para a criação, interagindo e contribuindo para a obra, participando como interpretes de seus próprios campos de atuação, operando a horizontalidade da construção do processo, sem hierarquização, com o desejo de construir uma obra de autoria compartilhada entre todos.

1.3. ATELIÊ 23: HISTÓRIA E CONCEPÇÕES CRIATIVAS

A ideia de criação do espaço e companhia Ateliê 23 surgiu de uma inquietação do ator Taciano Soares após se desvincular de uma companhia de teatro que atuava e era sócio em Manaus e, fazer seu mestrado na Bahia. Nesse tempo de um ano que passou aprofundando seu conhecimento na área, voltou para Manaus decidido a pôr em prática essa inquietação de artista que acreditava e que o permeava a algum tempo.

O processo de criação ocorre primeiro no âmbito da intuição, e isso se aplica também ao local de criação, Ateliê 23, onde foi necessário a intuição para dar início a um projeto e levá-lo adiante, Fayga Ostrower (2012, p. 2) descreve que

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem, como será visto mais adiante, toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma(...). Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade.

E partindo da intuição de construção da companhia Ateliê 23, e futuramente espaço de criação, Taciano Soares planejou as sequências para dar início a esse plano de ter um espaço de criação e apresentação em Manaus, que conecta as diversas linguagens da arte, mas principalmente, um espaço para sua livre criação.

Foi quando, na Bahia, entrou em contato com artistas manauaras, explanou sobre as suas vontades para iniciar essa companhia, voltou para Manaus, e começou a dirigir um espetáculo juntamente com a Artrupe¹, chamado “A Casa de inverno”, e simultaneamente dirigiu o primeiro espetáculo só do Ateliê 23 que é o “Arquiteto Imperador da Assíria” – o primeiro da trilogia de Fernando Arrabal² - onde nesta dramaturgia, aprofundou suas pesquisas sobre o Teatro do Absurdo³, Lafalce apud Camus (1968, p. 19) explica o Teatro do Absurdo como:

Um mundo que pode ser conduzido pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo.

Nesse processo, se deu entrada na legalização para que o Ateliê 23 fosse oficializado no cartório, em 2013, e também o início de alguns artistas que estavam de acordo com a proposta de fazer arte e que se fixariam como integrantes da companhia - alguns desses integrantes permanecem até o momento produzindo na companhia.

Continuaram as produções dos espetáculos, porém a companhia ainda não tinha uma sede, então os espetáculos, nessa época, circulavam entre variados lugares para ensaio, o “Fando e Lis” foi ensaiado em mais ou menos oito lugares diferentes até a sua estreia.

Com o início de outro espetáculo, e novos artistas itinerantes circulando, o primeiro corpo fixo da parte técnica foi firmado com Laury Gitana e Eric Lima, que a princípio cuidavam dos figurinos e iluminação, agregando a Taciano que então era o diretor da companhia e dos espetáculos.

Em 2015, com o espetáculo, “Persona - Face um” emergiu uma série de acontecimentos fundamentais para o Ateliê 23. A sede do grupo no centro de

¹ Artrupe é uma produtora cultural da cidade de Manaus, fundada em 2012.

² Fernando Arrabal Teran, nascido em 1933. É escritor, artista, diretor de ópera e cineasta de vanguarda e iconoclasta. Autor da trilogia “O Arquiteto Imperador da Assíria”, “Fando e Lis” e “oração”.

³ O teatro do absurdo é um movimento artístico-cultural, espécie de gênero teatral, que surgiu no começo da década de 1950 na França. O nome, dado em 1961 pelo crítico teatral húngaro Martin Esslin, é uma referência aos temas absurdos (fora da realidade) tratados nas peças deste gênero.

Manaus veio através de um convite de professora mestre e coordenadora do curso de Teatro da UEA - ESAT para ocupação do espaço, com a finalidade de: produzir arte e torna-la acessível. Nesse período fixaram-se mais artistas, Isabela Catão, Jean Paladino e Daniel Braz, e todos os artistas trabalharam assiduamente para a reforma do espaço para a estreia do mesmo juntamente com o espetáculo “Persona - Face um”.

Corroborando com o Teatro do Absurdo, as inquietações de dramaturgia surgiram com o Teatro do Real⁴, e nesse âmbito de pesquisa sentiram a necessidade para apropriar-se do novo espaço, no Ateliê 23 haviam propostas de pesquisas neste âmbito, porém pouco se conhecia até então, e partir do espetáculo “da Silva” o contexto do “Real” surgiu, Lehmann (2007, p. 165) explica esse lugar como:

No teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência.

Em 5 anos, passaram mais de 30 artistas pela companhia, foram produzidos 15 espetáculos do Ateliê 23, foram premiados com projetos e editais nacionais e, mais de mil pessoas foram prestigiar o ateliê 23 na sede durante o ano, muitas mudanças foram realizadas no espaço, na companhia para que hoje ela toda seja mais colaborativa possível, não estando apenas na criação, como também, na organização e atribuições do espaço.

⁴ Considerados por teóricos como Hans-Thies Lehmann “irrupções do real” no tecido simbólico da representação, lidos por outros como incursões radicais de performatividade na moldura simbólica da teatralidade, como é o caso de Josette Féral, os “teatros do real” foram assim nomeados por Maryvonne Saison no final da década de 1990. Publicado em seu livro “Les théâtres du réel”, pela professora de filosofia da Universidade Paris X (Université Paris Ouest Nanterre - La Défense), em 1998.

1.3.1.da Silva

O espetáculo “da Silva” principiou-se da vontade do diretor Eric Lima de construir uma dramaturgia que falasse sobre brasilidade. Este é o segundo espetáculo da linguagem de dança produzido pelo Ateliê 23 e dirigido por Lima. O diretor aceitou o desafio e iniciou um processo longo e havido na busca do que seria essa ideia.

O diretor do espetáculo ressalta em (entrevista com a pesquisadora, p. 5) que “Desde o primeiro espetáculo que dirigi, sempre tive a necessidade de falar de nós (companhia/artistas) para falar de um todo”, por sentir que dentro de um processo, quando o equilíbrio entre quem está fazendo parte dele é encontrado, e os artistas participantes entram em sintonia, o que emerge como princípio teórico, alcança o público de forma orgânica.



Figura 2 cena do espetáculo “da Silva”. Foto de Keyla Serruya

A criatividade como ponto de corroboração para o interprete, a intuição como criador, despertou a vontade da prática da criação, com a profunda pesquisa do real, das histórias, das vivencias e do desejo, de estar inserido culturalmente nesse âmbito. Fayga Ostrower (2012, p. 1) relata que:

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. Assim, uma das ideias básicas do presente livro é considerar os processos criativos na interligação dos dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural

Partindo desse pressuposto, o espetáculo ambienta a sua dramaturgia, entre o equilíbrio da pesquisa e a prática da vivência, entre teatro e dança, o diretor busca dar partida a sua ideia e tira-la dos planos para a construção, tanto individual como o grupal, ficando na emersão cultural que essa reflexão lhe instigava.

A dramaturgia do espetáculo se introduziu a partir do Teatro do Real, e conforme o desenvolver do processo, afinou-se para a representação das mães brasileiras, mulheres reais, inspiradas nas mães dos próprios artista que estavam participando, tanto em cena como nos bastidores, provocando assim, a sensação de proximidade com o público que tanto almejavam.

Por isso, o diretor distingue a construção cênica no campo estético, imerso no campo do real, e distingue-se em vários pontos do cotidiano, ao que ponto o real não é a realidade de um, mas o que une a todos, e, no entanto, não é mais real, por ser dramaturgicamente elaborado. Finter (2011, p. 3) elucida:

Em vez do caráter afirmativo do espetáculo que confirma o espectador no seu imaginário, ela permite a este uma crítica da sociedade do espetáculo, já que o espectador não só pode fazer nela a experiência de seu desejo de olhar, como também – graças à dialética cênica entre presença e ausência – pode experimentar o pacto performativo e o horizonte dos discursos(...) diante de uma teatralidade convencional, que reflete passivamente o olhar do meio, nasce uma teatralidade analítica e crítica. Esse conceito de uma teatralidade crítica permite não só desenredar o amálgama entre teatro e espetáculo, como também entender o impacto político e crítico do teatro contemporâneo.

A contemporaneidade do espetáculo trouxe para o espaço de criação uma nova proposta de construção para suas pesquisas, o Teatro do Real, para agregar as pesquisas sobre o Teatro do Absurdo, e adjunto a dança, trazer espetáculos de cunho crítico e performáticos como novidade e um novo conceito de criação da companhia.

A equipe que produz o “da Silva” se divide em: Direção e coreografia por Eric lima, direção artística e rádio por Taciano Soares, sonoplastia e figurino por Laury Gitana, iluminação por Daniel Braz, assistência por Isabela Catão, elenco Geffiter Garcia e Eric Lima, músicas de Christian Avila e Thais Vasconcelos.

O espetáculo teve sua estreia em 2 de junho de 2015, na sede do Ateliê 23, e desde então circula através de projetos sociais, apresentações na própria sede e editais, mantendo-se e inovando a cada apresentação que há, pois, o processo de criação deste espetáculo é constante.

1.3.2. Janta

O espetáculo “Janta” surgiu a partir de um pedido do ator e diretor do espaço, Taciano Soares ao ator, bailarino e diretor Eric Lima, para construir um novo espetáculo de dança, pois o mesmo necessitaria afastar-se do espaço e não gostaria que ficasse sem produção artística nesse meio tempo, e então, a abertura para criação desse espetáculo aconteceu.

O diretor Eric Lima, já tinha o desejo de construir um espetáculo que falasse de gastronomia, dança e teatro. Algo que remetesse o feliz, a alegria e satisfação da comida, e como esse todo se encaixa no nosso cotidiano, tão presente, as vezes imperceptível, as vezes muito marcante, a falta e a fartura. O cotidiano e a comida.



Figura 2 cena do espetáculo “Janta”. Foto do acervo do Ateliê 23

Nessa descoberta do que seria esse novo espetáculo, a palavra janta, representação inata da comunhão e do servir, Ostrower (2011, p. 8) traz em sua reflexão sobre o ato criativo, a palavra, como ponto de partida para a criação, o que ela representa, e que:

O homem usa palavras para representar as coisas. Nessa representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência. Representa ainda as representações. Simboliza não só objetos, mas também ideias e correlações. Forma do mundo de símbolos uma realidade nova, novo ambiente tão real e tão natural quanto o do mundo físico. Na percepção de si mesmo o homem pode distanciar-se dentro de si e imaginativamente colocar-se no lugar de outra pessoa. Em virtude do distanciamento interior, a expressão de sensações pode transformar-se na comunicação de conteúdos subjetivos. O homem pode falar com emoção, mas ele pode falar também sobre suas emoções. Estende a comunicabilidade a conteúdos intelectuais. Ele pensa e pode falar sobre os seus pensamentos. Refletindo a respeito dos dados perceptivos do mundo, o homem pode formular ideias e hipóteses de crescente complexidade intelectual e comunicá-las aos outros como propostas de futuras atividades.

Nesse sentido, o espetáculo surge por meio de uma palavra e se desenvolve com a companhia, que optou por inovar dentro desse ambiente, ao invés de convidar artistas, selecionou através de audição o recrutamento de interpretes para o espetáculo.

O “Janta” foi o primeiro espetáculo do Ateliê 23 que a companhia optou por fazer audição uma externa, para descobrir em meio aos participantes, o que seria também essa proposta de espetáculo. Sem número exato de pessoas e sem especificar a linguagem de dança que predominava em cada um, a partir audição passaram cinco bailarinos e somaram com o diretor para o elenco do espetáculo.

Janta tem uma forte influência de processo e signos de outros espetáculos do Ateliê 23, e trouxe em sua bagagem o novo, novos artistas, novas ideias, novas pesquisas de corpo, instigando aos bailarinos a produção teatral e a produção teatral no auxílio dos bailarinos. O espaço de criação está sempre em busca dessa renovação de artistas, de corpos, de experiências e estudos, segundo Lima “foi o primeiro espetáculo que surgiu da pesquisa do Teatro do Real para a cena, pois já sabíamos os gatilhos necessários para chegar as histórias reais” (entrevista com a pesquisadora, p. 8):

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação

E partindo das memórias de trabalhos anteriores a esse espetáculo, o Ateliê 23 abraça mais uma vez a dificuldade de sair do seu lugar de conforto, com as mesmas pessoas, e abre para novos artistas habitarem esse espaço, para assim, descobrirem as intenções e realizar a ação.

E para tal proposta contamos com direção e coreografia por Eric Lima, assistente por direção Isabela Catão, assistente por coreografia Ingrid Beatriz, supervisão artística por Taciano Soares, elenco Eric lima, Fernanda Seixas, Hebrom Barbosa, Francine Marie, Julia Morinaga e Geffiter Garcia, cenário e figurino por Laury Gitana e Paulo Tiago, iluminação por Daniel Braz, produção por Jean paladino, trilha sonora por Giovani e Yago reis e estagiária Jaqueline Brasil.

2.CAPÍTULO II - METODOLOGIA

A pesquisa pode ser definida como o conhecimento crítico dos caminhos do processo científico, indagando e questionando acerca de seus limites e possibilidades (DEMO, 1989).

O conhecimento científico, não obstante, falível e nem sempre absolutamente exato, resulta de toda uma metodologia de pesquisa, a que são submetidas hipóteses básicas, rigorosamente caracterizadas e submetidas a verificação (MARCONI e LAKATOS, 2008). De acordo com tais afirmações, especificamos a pesquisa a seguir.

2.1. ABORDAGEM DA PESQUISA

A pesquisa é qualitativa, por não se preocupar com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social. (Goldenberg, 1997, p. 34), sendo assim a pesquisa tem características que a definem para tal, Gerhardt e Silveira (2009, p.31) citam:

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências.

Os pesquisadores que adotam esta abordagem, tem ciência que esta não é exata, adotando muitas vezes um modelo de metodologia própria para sua pesquisa e opondo-se ao modelo único para todas as ciências. (Goldenberg, 1997, p. 34)

2.2.TIPO DE PESQUISA

A pesquisa classifica-se quanto a sua finalidade como pesquisa básica, pois segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 51) “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista”, ou seja, a pesquisa busca gerar conhecimento e avanços para a sociedade.

2.3 QUANTO AOS OBJETIVOS

Em relação aos objetivos, a pesquisa é de cunho exploratório, dado que “este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” como salienta Gerhardt e Silveira (2009, p.35), e descritiva pois está diretamente ligada ao objetivo e tem o intuito de “observar, registrar, analisar e ordenar dados, sem manipulá-los, isto é, sem interferência do pesquisador. Procura descobrir a frequência com que um fato ocorre, sua natureza, suas características, causas, relações com outros fatos”. (Prodanov e Freitas, 2013)

2.4 QUANTO A TÉCNICA

Quanto a técnica que foi utilizada para o levantamento de dados, é a pesquisa de campo, como relata Fonseca (2002), “A pesquisa de campo caracteriza-se pelas investigações em que, se realiza coleta de dados junto a pessoas”, e o estudo de caso que, durante a pesquisa, buscou aprofundar o conhecimento dos espetáculos e estudo para aprofundar os detalhes de cena e processo. É pesquisa participante por desenvolver-se em primeira instância a interação entre a pesquisadora e os membros da investigação da pesquisa.

2.5 CAMPOS DA PESQUISA

A pesquisa foi realizada no Ateliê 23, localizado na Rua Tapajós, 166 - Centro, cep 69010-150. É um espaço de criação da companhia Ateliê 23, e também espaço para ensaio de outras companhias da cidade.

O espaço ateliê 23 tem exibição de espetáculo todos os finais de semana, onde a companhia exibe de espetáculos, e também outras companhias podem vir a exibir suas produções, em ambos podem ser feitas temporadas em cartaz ou apenas uma exibição como assim desejar.

A sede também é aberta para exibição de espetáculos nacionais, para palestras, para cursos e oficinas, para intercâmbios e, para o que surgir e necessitar de espaço na cena cultural.

2.6 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DE DADOS

2.6.1 Entrevista semiestruturada individual

Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume de informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados. (SELLTIZ et.al., 1987).

As entrevistas semiestruturadas nesta pesquisa foram planejadas parcialmente e abertas para possíveis indagações que surgiram durante o decorrer da entrevista, caracterizando-se como um diálogo aberto com um contexto de uma conversa informal.

Houve a necessidade de fazer perguntas diferentes e iguais para cada entrevistado por se tratar de participações diferentes nos processos de criação de cada espetáculo. Assim, seguindo durante o dialogo um fluxo que sejam cabíveis de acordo com os objetivos da pesquisa, sem influenciar ou fazer perguntas que induzam a respostas favoráveis a esse objetivo, mantendo total distanciamento e cumprindo com o seu papel de veracidade quanto aos fatos.

2.6.2 Diário de bordo

O diário de bordo foi utilizado nessa pesquisa para registrar as entrevistas semiestruturadas e anedotas do processo de criação dos espetáculos, [...] como caderno de notas em que o pesquisador registra as conversas informais, manifestações dos interlocutores quanto aos vários pontos investigados e ainda suas impressões pessoais, que podem modificar-se ao longo do tempo (ARAÚJO et.al., 2013).

2.6.3 Registros fotográficos e de áudio

Nas entrevistas semiestruturadas foram feitas gravações para melhor captação da informação e precisão quanto ao sentido de cada informação, as fotografias do processo e dos espetáculos foram utilizadas para ilustrar o decorrer do processo e registrar as informações que deram durante o decorrer da pesquisa.

3. CAPÍTULO III - ANÁLISE DOS RESULTADOS

Nesse tópico será apresentada a análise dos resultados que foram coletados através de entrevistas realizadas pela autora com o diretor dos espetáculos e demais integrantes do Ateliê 23, diário de campo do diretor e registros fotográficos do processo de criação e apresentação dos espetáculos “da Silva” e “Janta”.

Os espetáculos buscam reflexões sobre o cotidiano, associando o Teatro do Real com as próprias histórias dos integrantes de cada elenco, sobre suas famílias e suas fragilidades. Sendo a estreia do o espetáculo “da Silva” em 2 de setembro de 2016 e em 2 de junho de 2018 do espetáculo “Janta”, ambos na sede do Ateliê 23.

3.1 O DIRETOR

As informações relatadas nesse tópico são oriundas da entrevista realizada com o Diretor a respeito dos espetáculos investigados nessa pesquisa, por ser o proponente dos trabalhos analisados, por ser membro ativo do Ateliê 23 e por ser o principal mentor dos dois espetáculos que investigo.

Eric Silva de Lima, 24 anos, bailarino, ator, diretor, cantor, designer e artista, cursa o último semestre da faculdade de dança na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), na unidade da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) e iniciou a faculdade de Design Gráfico, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

E para iniciar essa trajetória de artista, Nachmanovitch (1993) nos faz refletir que

a vida criativa é uma vida de riscos. Seguir o próprio curso, sem o molde estabelecido por pais, colegas ou instituições, envolve um frágil equilíbrio entre tradição e liberdade pessoal, um frágil equilíbrio entre apegar-se aos próprios princípios e estar aberto à mudança.

Eric começou a se envolver com o meio artístico em 2011 quando entrou para o grupo Bounce corpo de performance de danças urbanas, onde teve suas primeiras aulas técnicas de dança e seu primeiro contato com um grupo profissional, por onde escolhia competir. Um mês após entrar em sua primeira companhia, o intérprete passou na audição do La Salle companhia de dança, fazendo aulas paralelas.

Em 2012 começou a cursar Design onde deu continuação até o ano de 2013, no qual, as greves da universidade interromperam suas aulas, sendo assim, resolveu trancar a faculdade. E nesse mesmo período, conheceu um artista da cidade que o convidou para participar de um projeto e apresentou a cena artística da cidade para Lima.

Nesse momento, Eric Lima foi apresentado para o Ateliê 23, a priori como público, onde o mesmo passou a frequentar por um tempo assistindo aos espetáculos até que surgiu o convite de um dos sócios, para fazer o desenho de um figurino para um trabalho pessoal, onde Taciano Soares teve contato com esses desenhos e o convidou para ser figurinista do Ateliê 23.

Em 2013, Eric Lima passou a integrar a equipe de produção como figurinista nos dois primeiros espetáculos que foi o “Fando e Lis” e “Oração”, onde também participou como maquiador do elenco, e assim começou a fazer parte da produção dos espetáculos, também como ator e iluminador, colaborando de diversas formas com a criação dos espetáculos.

Nesse ponto, cito Marques (2011), na qual diz que a discussão sobre Criatividade poderá ser mais profícua quando saímos das amarras teóricas e tivermos em consideração o que os professores e alunos pensam sobre o assunto. Colocar em prática a teoria do processo de criação era agora, seu maior desafio como diretor.

Então surgiu a oportunidade, partindo de Taciano Soares para encorajar Lima para dirigir seu primeiro espetáculo de dança, “Sur la vie”, com a proposta de trazer para o Ateliê 23 outra estética de trabalho além do Teatro do Absurdo, e entrou a pesquisa do Teatro do Real. O “Sur la vie” teve a sua estreia na inauguração do espaço das cias e permaneceu em temporada, marcando assim, seu início na carreira como diretor.

Em “Persona face um”, outro espetáculo do Ateliê 23, Eric Lima teve a sua estreia como ator em um espetáculo de teatro, se aprofundando e buscando conscientização sobre o Teatro do Real, no qual, os artistas procuraram ir além para entender o que seria essa vertente e como se davam os processos.

No final de 2015, deu início a pesquisa de “da Silva”, onde o Teatro do Real já estava de fácil acesso para os artistas e houve a junção da pesquisa com a prática

do processo, sendo o segundo espetáculo de dança do diretor Eric Lima. A sua entrada na UEA – ESAT também foi nesse mesmo ano, o que contribuiu para a formação do espetáculo, tendo contato com a dança contemporânea, abarcando todos esses conhecimentos até então adquiridos dentro do espetáculo.

Eric Lima continuou como ator nos espetáculos e participando ativamente na construção de outros espetáculos produzidos, até o início do ano de 2018, quando outra inquietação surgiu, dando a oportunidade da primeira audição externa dentro do Ateliê 23 nascendo o “Janta”, o terceiro espetáculo de dança dirigido pelo artista Eric Lima.

3.2 OS ESPETÁCULOS, MÉTODOS UTILIZADOS DURANTE OS PROCESSOS E SUAS EVOLUÇÕES

O “da Silva” e “Janta” são os espetáculos de Dança produzidos pelo Ateliê 23, com suas pesquisas para a dramaturgia e processo de criação aprofundadas no Teatro do Real, adjunto a pesquisa de corpo na linguagem de danças urbanas e dança contemporânea, produzidos pelo diretor Eric Lima.

O diretor Lima relata que em ambos os processos de criação, ele tinha a princípio a ideia do que queria, mas somente com o desenrolar dos ensaios, e a partir do que os intérpretes-criadores e a produção traziam de informações para ele, que ambos foram se moldando com as características que tem, e mesmo após a estreia deles, o processo continuou durante as temporadas. Eric também não delimita que ainda possam vir a mudar, os espetáculos estão sempre em constante processo.

Com essa informação, o diretor nos deixa claro que a sua escolha para o processo de criação é um deslocamento do tradicional processo de hierarquização vertical que se transfere para o processo horizontal, que segundo Rodrigues (1997) é um processo:

Onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e dar a voz para a sua criação. Dessa forma, já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, intérprete-criador, como possibilidade de abarcar este sujeito que não mais é um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante na construção cênica, interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status de co-criador, tornando-se “pesquisador-intérprete”.

Eric relata enquanto diretor “sempre tive a necessidade de falar primeiro do eu-diretor e do eu-coletivo de criação, enquanto artista, enquanto pessoa, para falar de um todo, pois quanto mais falamos sobre nós com propriedade, mais o todo se sente representado” que é uma das características do processo de Teatro do Real.

O entrevistado Geffiter Garcia, que participou dos elencos dos dois trabalhos, diz que “os espetáculos só passaram a se desenvolver a partir do momento que o grupo escreveu as suas histórias”, onde essas passaram a ser a dramaturgia do espetáculo. Esses métodos de instigar a pensar no processo se deu a partir de um pedido do diretor para que todos escrevessem histórias marcantes das suas vidas, no “da Silva” ele queria histórias sobre brasilidades e para o “Janta” a ligação do seu eu com a comida.



Figura 3 cena do espetáculo “da Silva”. Foto de Keyla Serruya

Destacou-se nesse processo para o “da Silva”, as histórias sobre as mães, onde perceberam que as mesmas eram mulheres fortes e resilientes, e que elas representavam a figura da brasilidade que tanto almejou a princípio. Lima destaca que “foi um processo longo até encontrarmos esse lugar do que seria essa homenagem, falar de superação a partir das histórias das nossas mães”.

Como os intérpretes-criadores do “da Silva” são essencialmente bailarinos, o primeiro passo do diretor foi passar a técnica de teatro, atuação, projeção de voz e encontro com a persona para eles. A princípio foi feito o convite para o elenco do “da

Silva” a ser Ana Carolina Goes e Geffiter Garcia, e todo o processo inicial se deu com eles, o espetáculo chegou ao ponto que o diretor gostaria de alcançar, porém, uma semana antes da estreia do “da Silva”, Ana Carolina teve um contratempo pessoal e não pode concluir a apresentação para início da temporada.

Após já encontrado o lugar de falar das mães e mulheres ali homenageadas, todo o processo se deu ao mesmo tempo, a primórdio, o cenário era uma enorme maquete com pequenas casinhas coladas, representando a periferia. Eric conta que inicialmente, “o cenário surgiu com a proposta de energia, calor, por ser um espetáculo muito cansativo, o amarelo que predomina no cenário veio como resultado dessa quantidade de energia que ele tem, pelo calor, esse lugar do amarelo se conectar com as pessoas e passar essa energia”.

A cor amarela predominou, porém com o tempo o grupo precisou mudar o cenário “e o varal surgiu durante a segunda temporada com a adequação para algo que fosse mais manuseável e fácil de transportar, pois o espetáculo foi feito para circulação, então havia essa necessidade de algo mais transportável” como relata o diretor.



Figura 4 cena do espetáculo “da Silva”, primeiro cenário. Foto de Fabiele Vieira



Figura 5 cena do espetáculo “da Silva”, segundo cenário. Foto de Aramys Victor

O cronograma de ensaios surgiu de acordo com a necessidade do espetáculo, primeiramente foram marcados ensaios a noite e pela manhã, em dias alternados, então perceberam que os ensaios pela parte da manhã rendiam com a energia que eles buscavam para a montagem, assim estabeleceram que os ensaios seriam matinais, para que o padrão de energia mais ativa e forte, se mantivesse.

Então, depois de já iniciado o processo, o diretor contatou Thais e Christian para a produção das músicas autorais, vendo durante o processo que sentia a necessidade de ter uma identidade própria para o espetáculo, Thais (entrevista realizada pela autora, p.17) conta que:

Eric fez uma lista com temas que ele gostaria que as músicas tivessem, com ritmos populares, como um brega. Foi quando sentimos o dever de pesquisar sobre sons populares, como a lírica do coco, a lírica do maracatu e a lírica do samba de roda. Em uma dessas pesquisas fui assistir a um ensaio de um grupo de maracatu local e aprendi a tocar agogô, e o diretor transportou esse instrumento para a cena como efeito sonoro. Obviamente houveram modificações nas músicas para o espetáculo, algumas foram utilizadas somente até a metade ou apenas trechos, onde durante os ensaios nós (Thais e Christian) podemos também opinar sobre como elas se encaixariam melhor adjunto do contexto dramático.

A abertura para mudanças sempre foi algo que o diretor deixou livre, o figurino e a iluminação foram realizados a partir da contribuição conjunta. Laury Gitana administrou a iluminação e a confecção de alguns figurinos que precisavam de costura, porém a idealização desse todo se deu durante o processo de criação do espetáculo.

Isabela Catão nos diz (entrevista realizada pela autora, p. 10) que “com todas as apresentações do ‘da Silva’, existe o amadurecimento da obra, no sentido de que em qualquer lugar ele consegue se adequar, e pelo pertencimento de quem está em cena”, com isso, notamos que apesar da estreia ter se dado, o processo continuou ao longo das temporadas.

O nome do espetáculo foi devido uma reflexão na qual perceberam que a maioria da equipe tinha em seu sobrenome Silva, e por ser um sobrenome popular, representativo do brasileiro, por significar selva, e dar essa potência para o espetáculo, o selvagem, o popular e enérgico da Silva.

Para a construção do espetáculo, os métodos utilizados pelo diretor para instigar a criatividade do grupo partiram das histórias e como colocar elas nas cenas, selecionando num gráfico entre cenas mais fortes, que tinham uma mensagem que exigia um pouco mais de reflexão, e cenas mais descontraídas, onde quebravam o clima pesado das cenas fortes.

Os mesmos métodos de descobrir o que seria o espetáculo, as cenas, o figurino, cenário, aconteceu com o “Janta”. Segundo pedido do diretor do Ateliê 23, Taciano Soares, para que o Diretor Eric Lima produzisse um espetáculo de dança, as pesquisas iniciaram, onde Lima teve inicialmente a ideia de fazer um espetáculo sobre gastronomia.



Figura 6 fotografia do processo do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23

Como a companhia Ateliê 23 não dispõe de bailarinos, e por já haver uma experiência com o “da Silva”, Eric optou por recrutar bailarinos para compor o elenco deste espetáculo. Com isso decidiram fazer uma audição para buscar nos artistas durante a audição o que seria esse espetáculo. Passaram nas audições e foram convidados a compor esse elenco, cinco bailarinos, que dominam as linguagens de contemporâneo, clássico e danças urbanas.

O cronograma de ensaios foi feito de acordo com a possibilidade de todos, e ficou fixo durante a noite, o diretor passou o primeiro mês do processo para fazer com que os bailarinos se conhecessem e que permitissem encontrar suas fragilidades pessoais. Esse processo de conhecimento do grupo se deu através de jogos teatrais e diálogos, até encontrarem um ponto em comum em suas fragilidades, a família.

O diretor Eric Lima nos conta que “a priori eu queria que o espetáculo tivesse um tom mais feliz, descontraído, inspirado no filme da Disney Ratatouille, mas era só um desejo mesmo, eu sabia que não cabia a eu decidi o rumo do espetáculo” e assim se encaminhou a descoberta desse processo de criação.

A dramaturgia estava incutida nas histórias que o elenco contava, aos poucos foram sendo selecionadas e colocadas no gráfico para que houvesse uma conexão entre as histórias boas e as tristes, dando ao público a possibilidade de respirar e absorver a mensagem de cada cena durante o decorrer do espetáculo.

A bailarina e atriz Fernanda Seixas diz que “o espetáculo todo tem um pouco de todo mundo, o que o torna uma exposição muito grande das nossas fragilidades enquanto seres humanos, é como se durante todo o espetáculo estivéssemos nos despindo de nossos medos, nossos sonhos e nossas lembranças”.

O bailarino e ator Geffiter Garcia nos conta que “a montagem coreográfica foi mais fácil do que imaginava, apesar das diferenças entre todos ali, tudo dependia do quanto cada um estava se abrindo para o processo, as coreografias foram compostas por todos e as movimentações refletem muito do que sentimos com a mensagem que queremos passar com elas, e para que tudo entrasse em equilíbrio de energia de movimentação, nós tivemos que nos conhecer e essa foi a parte complicada”.

A convivência como grupo foi uma dificuldade encontrada durante o processo, havia um desequilíbrio que ficava muito visível em cena quando se tratava de confiar e sentir quem estava ao lado, principalmente por serem histórias reais, havia dentro daquele espaço, a urgência por apropriação dessas falas.

Para a construção do figurino a inspiração veio a partir da pesquisa sobre Tim Burton, como o espetáculo estava sendo guiado para um tom mais fúnebre com o decorrer do processo, o figurino e maquiagem foram feitos baseados nessa perspectiva de olhos marcados com preto, uma pele extremamente pálida, figurinos listrados e calça jeans que permitissem a mobilidade dos movimentos.



Figura 7 fotografia do figurino do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23.

O cenário trouxe ao público o ar de aconchego e familiaridade. A casa e seus cômodos, a cozinha, a mesa de jantar, a ideia de reunião familiar que essa mesa transmite a sala de estar para um filme, para assistir à novela acompanhado, a morte de uma pessoa querida, a avó, a nossa morte quando dentro de casa não encontramos alguém para nos acolher como nós somos, situações como essas que foram selecionadas entre eles com suas histórias reais e que nos permitem reciprocidade, por ser comum em grande parte das histórias de famílias.

A iluminação se deu com a luz do nome do espetáculo, Janta, a proposta de ser a hora em que a grande maioria consegue se reunir com a sua família, é o que

se transpôs para trazer essa concepção de aproximação com a comida, lembranças e família. A partir disso, a iluminação veio toda em um tom mais escuro e com a intenção da noite, e por ter sido apresentado dentro da instalação do Ateliê 23, tornou-se propício o preto das paredes para o escuro da noite.

As escolhas das músicas vieram, por experiência do “da Silva”, com a proposta de serem autorais, por sentirem que o espetáculo necessitava de um acompanhamento dramático que as músicas ajudavam. Assim, as composições partiram primeiramente de Giovanni que as compôs durante o processo assistindo aos ensaios, auxiliando na montagem das cenas por si só já serem as cenas, e com Yago Reis, que veio em um segundo momento para complementar algumas músicas dando a sua essência de compositor, um ar mais gracioso.



Figura 8 fotografia do processo do espetáculo “Janta”. Foto de acervo Ateliê 23

O diretor nos conta que o seu maior desafio é fazer com que o elenco e produção consigam adquirir autonomia na criação, alguns dos problemas na montagem do espetáculo “da Silva” foram enfrentados também durante o “Janta”, e por haver experiência, foram mais facilmente resolvidos, outro ponto em comum foi que na primeira montagem do “da Silva”, houve um momento em que o diretor se viu sem ter mecanismos de continuar o processo, porém, desenrolou durante o próprio processo, e o mesmo aconteceu com o “Janta”, nesse momento, o diretor não se desesperou, ele soube lidar e respeitar o tempo necessário para dar continuidade.

O processo criativo é descrito por Smirnov e Leontiev (1960, p. 5) em três fases que se destacam por serem similares independentes do que se cria essas três fases são:

A preparação, que inclui a formulação do problema, a elaboração das hipóteses e do método de investigação; a própria investigação, que inclui o teste de hipótese; e a solução do problema com sua comprovação na prática, quando isso é necessário e possível. Em uma análise da criação científica, esses autores destacam a capacidade de observação do pesquisador, que deve estar atento a fatos aparentemente insignificantes, mas que poderiam ser essenciais para resolver o problema.

Quando se trata de processo de criação, é sempre essencial se deixar viver o novo, abarcar as experiências, e equilibrar com a intuição. Quando o processo é colaborativo, todos têm que estar em harmonia nesses pontos, sentindo-se parte dessa equidade no processo, e abertos para contribuir, dialogar e tomar para si, os estudos das pesquisas para a construção do espetáculo.

3.3 O CONTEXTO COLABORATIVO DOS ESPETÁCULOS

Os processos colaborativos presentes nesta análise estão voltados para dois espetáculos de dança do Ateliê 23, porém, é imprescindível não notar que o contexto colaborativo se aplica também a administração do espaço, bem como a composição de todos os espetáculos da companhia.

Partindo desse pressuposto, Abreu (2004, p. 1) relata que “processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo”, e como criadores, ele abre para qualquer pessoa que seja participante do processo.

Durante a análise dos espetáculos “da Silva” e “Janta”, percebeu-se que o processo de criação que o diretor utilizou foi o processo colaborativo, onde notou-se

nas entrevistas realizadas com os participantes, parte do elenco e equipe técnica, que todos contribuíram de forma igualitária e buscaram entre si o equilíbrio nessa contribuição.

A criatividade do grupo também é descrita por Carvalho apud Ostrower (2012), no qual, “o processo de criatividade deve ser entendido, portanto, como resultado da interação de fatores individuais e ambientais, que envolvem aspectos cognitivos, afetivos, sociais, culturais e históricos”, onde cita que um dos meios de criação se utilizando do Teatro do Real e do processo colaborativo traz aos participantes de ambos os espetáculos, o aflorar da criatividade.

No processo colaborativo do “da Silva”, este foi construído a partir de histórias reais dos participantes, as músicas autorais são parte da dramaturgia e os compositores participaram da construção do espetáculo e no encaixe das próprias músicas, a iluminação, figurino e cenário surgiram com o processo e a equipe técnica participando e observando sempre, e o elenco na composição cênica do espetáculo esse todo, o diretor norteou cada elemento, e a supervisão técnica aprimorou e questionou cada um ali para buscarem sempre algo além do que estava sendo proposto, devido a isso, acredita-se que o processo desse espetáculo está em andamento, o espetáculo é adaptável, e aberto a mudanças.

No processo colaborativo do espetáculo “Janta” o diretor tinha a inspiração do que gostaria de colocar em cena, buscou nos artistas e no processo o que seria esse espetáculo. As composições das músicas autorais se tornaram tão importante durante esse processo, que o compositor também se tornou dramaturgo, os figurinos, a maquiagem e o cenário surgiram com o processo e o aspecto fúnebre que as histórias reais traziam, a coreografia foi composta por todos, detalhes e supervisão técnica deram ao espetáculo ponto final para sua temporada.

Por fim, Setenta (2008) reflete que:

sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O compartilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de coautoria. O sujeito passa a entender suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação.

O processo colaborativo dos espetáculos de dança do Ateliê 23, retratam em sua essência, a não hierarquização de fazeres, mas a igualdade de criação entre todos, sendo o conjunto cada um responsável por sua dada especificidade, e pelo todo, fazendo assim, ser contribuidor ativo do processo de criação dos espetáculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto artistas, vivemos em constantes reflexões sobre a arte. “O que é arte?”, “Como fazer arte?”, “Estamos realmente produzindo algo que é válido de ser transmitido?”, somos desafiados a estar sempre criando algo novo, algo inédito, irreverente, a sermos criativos e a estimular a criatividade, a pensarmos diferente e colocar isso em forma de questionamento artístico, produção de arte.

Enquanto pessoas artísticas, escutamos e reproduzimos que nascemos artistas, o que nos diferencia das demais pessoas é que isso faz parte da nossa essência desde o nascimento, e estamos sempre nos desafiando a sair da nossa zona de conforto enquanto seres sociáveis. E na graduação em dança, somos constantemente desafiados a termos experiências que nos façam seres pensantes capazes de criar e praticar a arte em sua forma de pesquisa teórica e corporal.

E em meio a tantos questionamentos que surgem ao longo da graduação, temos experiências que nos permitem escolher como finalizar em uma pesquisa aprofundada o que mais nos provocou nesse tempo. O processo de criação surgiu assim, a fim de criar algo, é que partiu a ideia de pesquisar sobre o processo e, adjunto a ele, levantar mais questionamentos sobre como criar na dança, um espetáculo.

Há diversos processos de criação, e para esta pesquisa a abordagem a investigação dos processos criativos dos espetáculos “da Silva” e “Janta” do Ateliê 23 através de entrevistas semiestruturadas, diário de campo do diretor e registros fotográficos e de áudio, foi o objetivo disc



orrido.

Sabendo que a dança vai muito além do que apenas executar passos, o investigador nesta pesquisa buscou aprofundar e conhecer os processos de criação em dança de dois espetáculos específicos, por serem recentes e terem uma pesquisa teórica mais aprofundada, que são utilizados no espaço de criação e, que se mostraram ser densamente embasados teoricamente, tendo em vista que estes têm as mesmas linhas de pesquisa.

E quando conhecemos o processo de criação destes espetáculos, obtivemos como resposta, por meio das entrevistas e observação por convivência da pesquisadora com o ambiente investigado, que o local é colaborativo e que a companhia reflete em suas criações a colaboração do espaço de criação, sendo assim, os espetáculos “da Silva” e “Janta” frutos de processos de criação colaborativos em dança.

A partir da análise feita dos espetáculos e depois de discutir sobre os processos criativos é que se podem obter respostas para indagações que permeavam a pesquisa. Com toda a investigação para obtermos os resultados, o que despertou mais aproximação com a pesquisa, foram os relatos das experiências vividas durante o processo, alguns destes artistas não estavam cientes do conceito de colaborativo que os envolvia, porém sabiam explicar cada detalhe do processo que deixava bem claro a construção colaborativa desses espetáculos.

As principais dificuldades encontradas para realizar esta pesquisa foram os conflitos de horários para fazer as entrevistas, devido a companhia estar em produção de um novo espetáculo, todos estavam muito envolvidos, e foi um trabalho que exigiu paciência e tempo para ir aos poucos coletando esses dados e ir transcrevendo as entrevistas para acompanhamento do material. Quando reunidas as entrevistas, tornou-se mais fluido notar que na fala de cada entrevistado estavam conectadas, o que deixou transparente o resultado da pesquisa.

Como pesquisadora, realizar este trabalho é desafiador e muito gratificante, poder saciar a minha sede por respostas, pela observação e conhecimento desse espaço de criação, pela oportunidade de mostrar o que ocorre dentro desse ambiente e de conviver com artistas que estão diariamente fazendo acontecer arte e mostrando resiliência em meio a tantos percalços e dificuldades percorridos, e ainda ter poder descrever e registrar um pouco do que é a imensidão dos processos que ali acontecem, mostrando assim, gratidão pelo acolhimento que tive no Ateliê 23.

Esta pesquisa não se esgota aqui, esperamos assim, que venha a contribuir para demais pesquisas e auxiliar outros pesquisadores interessados neste tema de processo de criação e processo colaborativo, e que sirva também como registro histórico do espaço de criação e companhia Ateliê 23, bem como registro dos espetáculos aqui investigados.

Aguardamos que este estudo possa contribuir para os discentes e docentes da UEA e de demais Universidades que assim interessar, para os profissionais de artes que almejam investigar o tema da pesquisa ou dar continuidade a esta investigação, e para demais pessoas que tenham interesse em adquirir conhecimento na área, pois acreditamos que a pesquisa não se limita a uma área do conhecimento e que esta tem por principal objetivo servir a sociedade da maneira que lhe for possível. E que nós, artistas, possamos continuar produzindo a nossa arte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, L. A. **Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Cadernos da ELT, Santo André, v.1, n.0, mar. 2004.
- ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- ARAÚJO, L. F. S. **Diário de pesquisa e suas potencialidades na pesquisa qualitativa em saúde**. Revista Brasileira de pesquisa em saúde. Vitória, 2013.
- ALVES, F. S.. **Composição coreográfica: traços furtivos de dança**. Territórios e Fronteiras da Cena (USP. Online), v. ed.1, p. 3, 2007
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica: arte e política** (Obras escolhidas, Vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAVIDA, A M; PONTE, J P. **Investigação colaborativa: Potencialidades e problemas**. In: GTI (Org). Reflectir e investigar sobre a prática profissional (p. 43-55). Lisboa: APM, 2002.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Lisboa: Livros do Brasil, 1968.
- CORRADINI, S. **Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro**. Dissertação (mestrado), Salvador, UFBA. 2011.
- DANTAS, M. **Corpos em trânsito/Corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em Marché aux puces**. In: NORA, Sigrid (Org.). Húmus 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011
- DEMO, P. **Metodologia científica em ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.
- EISENSTEIN, S. **The film sense**. USA: Harcourt, Brace & Comp. 1942.
- FINTER, H. **Espetáculo do real ou realidade do espetáculo**. Revista teatro Al sur. Argentina, 2011.

FISCHER, S R. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes: UNICAMP, 2003.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa** / [organizado por]. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LAFALCE, L. C. **Breve comentário sobre o teatro do absurdo**. Revista pandora. 2011.

LANCINCE, N.; NÓBREGA, T. P. **Corpo, dança e criação: conceitos em movimento**. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, julho/setembro de 2010.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: cosac naify, 2007.

MARCONI, M & LAKATOS, E M. **Técnicas de pesquisa: Planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 7 Edição. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

MARQUES, A. S. **As concepções pessoais da criatividade em dança dos professores e alunos do ensino artístico**. Projeto de Tese de Doutorado em Ciências da Educação, Universidade Nova de Lisboa., 2011.

MENDES, S R S. **O processo criativo coletivo e colaborativo: um olhar na composição coreográfica**. 27 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

MURRAY, L. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

NACHMANOVITCH, S. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte** / Stephen Nachmanovitch; [tradução de Eliana Rocha]. – São Paulo: Summus, 1993.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 27^o edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PARANHOS, K. R. **Dias gomes entre textos e cenas: a construção e a reconstrução de um autor**. Artcultura. Uberlandia, MG: 2014.

PEREIRA, A. **Análise do coletivo: O processo em dança**. SP: Instituto de artes – Departamento de artes corporais. 2009.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2 ed, 2013.

RODRIGUES, G. **O Método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

SALLES, C A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp, 1998.

SELLTIZ, C. et. al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. Tradução de Maria Martha Hubner de Oliveira. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. EDUFBA, 2008.

TROTTA, R. **Autoralidade, grupo e encenação**. Revista Sala Preta. PPGAC, Universidade de São Paulo, V.6, N.1, p.155 – 164, 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE A

ENTREVISTA AO DIRETOR DOS ESPETÁCULOS “DA SILVA” E “JANTA”

1. Breve apresentação e trajetória como artista.
2. O que o motivou para as ideias iniciais dos espetáculos?
3. Como surgiu o nome do espetáculo?
4. Como se deu o processo?
5. Como foram escolhidas as músicas, os figurinos e os elementos de cenas?
6. Como foram montadas as cenas?
7. Como o Janta se relacionou durante o processo com o Da silva?
8. Algo amadureceu de um processo para o outro? O que?
9. O que se repetiu de um processo para o outro?
10. Qual a relação desses espetáculos com os demais espetáculos do ateliê 23?
11. Houve contribuição de cada integrante para os espetáculos? Se sim, como se deram essas contribuições?
12. De que forma foi organizado o cronograma para a construção do processo?
13. Você acredita que estes processos foram colaborativos na sua visão de diretor e interprete?

APÊNDICE B

ENTREVISTA COM INTEGRANTES DOS PROCESSOS

1. Como foi a sua participação no processo?
2. De que forma foram realizados os processos?
3. Você notou alguma evolução do processo de criação do Da silva para o processo de criação do Janta?

APÊNDICE C

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da Pesquisa, “Criação em dança: uma experiência em processo de criação a partir da vivência no Ateliê 23”, sob a responsabilidade do(a) pesquisador(a) Tayline Dutra Monteiro, o qual pretende estudar os processos de criação em dança do Ateliê 23.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um roteiro de diálogo baseado na investigação sobre processo de criação. Ou seja, sua entrevista será registrada em gravador de voz e passará, primeiramente, por transcrição literal e, em seguida, os dados relevantes passarão por um processo de textualização, no qual serão trabalhados alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios de linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa podem ocorrer caso os resultados da pesquisa não respondam aos objetivos propostos. E, se as informações coletadas forem utilizadas para outros fins que não sejam os estritamente relacionados à pesquisa. Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico, o que pode impedir de tal risco acontecer. Caso aconteça algo dessa natureza durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. E também será publicada nota de esclarecimento em mídias digitais ou impressas. Se você aceitar participar, estará contribuindo para a pesquisa de “Criação em dança: Uma experiência em processo de criação a partir da vivência no Ateliê 23”.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum

prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Para qualquer outra informação, o (a) Sr. (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Rua 31 de julho, 337. Japiim. pelo telefone (92) 992509109, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UEA. Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP da Universidade do Estado do Amazonas à Av. Carvalho Leal, 1777 - Escola Superior de Ciências da Saúde, 1º andar, Cachoeirinha – CEP 69065-001, Fone 3878-4368, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu, _____, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: ___/___/___



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Assinatura do Pesquisador Responsável