

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
HELEN CRISTIANE DE AGUIAR

**TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR:
UM DIÁLOGO ENTRE A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA E A TEORIA DE
VIGOTSKI**

CURITIBA
2016

HELEN CRISTIANE DE AGUIAR

**TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR:
UM DIÁLOGO ENTRE A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA E A TEORIA DE
VIGOTSKI**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação - linha de Pesquisa Cognição, Aprendizagem e Desenvolvimento Humano.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Kirschner
Guimarães.

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Tania Stoltz

CURITIBA

2016

Catálogo na Publicação
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas – UFPR

A282t Aguiar, Helen Cristiane de
Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo
entre concepção artística e a Teoria de Vigotski. / Helen
Cristiane de Aguiar. – Curitiba, 2016.
141 f.

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Regina Kirschner
Guimarães.

Coorientadora: Prof^a Dr^a Tania Stoltz.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de
Educação, Universidade Federal do Paraná.

1. Dança Contemporânea. 2. Téssera – Companhia
de Dança. 3. Vigotski – Teoria Histórico-Cultural. I. Título.

CDD 792.8



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



PARECER

Defesa de Dissertação de Helen Cristiane de Aguiar para obtenção do Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO. Os abaixo assinados, Prof.^a Dr.^a Tânia Stoltz, Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli, Prof.^a Dr.^a Cristiane do Rocio Wosniak, Prof.^a Dr.^a Araci Asinelli da Luz (por parecer), arguiram, nesta data, a candidata acima citada, a qual apresentou a seguinte Dissertação: "TÊSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR: UM DIÁLOGO ENTRE A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA E A TEORIA DE VIGOTSKI"

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que a candidata está Apta ao Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
Prof. ^a Dr. ^a Tânia Stoltz		APROVADA
Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli		APROVADA
Prof. ^a Dr. ^a Cristiane do Rocio Wosniak		APROVADA
Prof. ^a Dr. ^a Araci Asinelli da Luz (por parecer)		APROVADA

Curitiba, 31 de março de 2016.

Prof.^a Dr.^a Maria Rita de Assis César
Vice-Coordenadora do PPGE



Prof.^a Dr.^a Maria Rita de Assis César
Matrícula: 150165
Vice-Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Educação

*Este trabalho é dedicado à Dança e suas
infinitas possibilidades.*

AGRADECIMENTOS

À Rafael Pacheco, pelo exemplo de força, persistência e paciência; pelos ensinamentos valiosos; pelas conversas, ideias e reflexões; pela arte compartilhada;

À Cristiane Wosniak, pelo incentivo, constante, estimulante e bem humorado;

À Tésseira Companhia de Dança da UFPR, pelas oportunidades artísticas; pela propagação de conhecimentos múltiplos;

Às professoras Sandra Regina Kirschner Guimarães e Tânia Stoltz, pela 'adoção' carinhosa; pelas orientações, sábias e amistosas;

Aos professores Guilherme Romanelli e Araci Asinelli, pelas preciosas colaborações;

À Deborah Kramer, por existir na minha vida; pelo amor a mim dispensado e explicitado no apoio incondicional;

Às amigas Maria Helena Martins, Caroline Martins e Naiana Cé, pelo amor em forma de amizade: *All you need is love*;

Aos queridos Camila Alexandre Boschini, Daniele Sena Durães, Ana Pellegrini, Sissi Valente, Gabrielle Vasconcelos, Paulo Silva, Juan Rodrigo da Silva, Bruna Póvoa, pela amizade, paciente, divertida e carinhosa;

Aos estimados Luiz Dalazen e Paula Caroline de Souza, pela parceria e disponibilidade; pelo estímulo;

Aos meus alunos, todos, por me impulsionarem à busca;

A toda minha família, em especial meus sobrinhos, por me ensinarem tanto sobre o amor;

À minha mãe, Shirlei Siqueira de Aguiar e meu pai, Odair de Aguiar (em memória) pelo amor infinito; pelo exemplo de dignidade e força; por acreditarem na minha capacidade.

Obrigada!

CONTRANARCISO

*Em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente
centenas*

*o outro
que há em mim
é você
você
e você*

*assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós*

Paulo Leminski

RESUMO

Este estudo busca compreender a concepção artística da Tésseira Companhia de Dança da UFPR por meio da análise de um processo de criação e do diálogo entre esta prática e a teoria de Lev Vigotski. São traçadas reflexões acerca da dança enquanto uma forma de arte que, por seu conteúdo cultural, histórico, de prática social e artística, consiste em uma área de conhecimento que se mostra relevante do ponto de vista educacional, graças à ampliação da visão de educação. O delineamento de um breve histórico da dança até chegar à dança moderna possibilita compreender suas principais motivações, evidenciando os fundamentos do trabalho da Companhia de Dança objeto deste estudo. O diálogo com a teoria histórico-cultural, pautada na consideração da constituição social do psiquismo, se justifica pela valorização da arte como uma das funções vitais da sociedade. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que se caracteriza como um estudo de caso. Utiliza a observação participante como método para coleta de dados e os analisa por meio da identificação de núcleos de significação, processo circunscrito dialeticamente. Foram encontrados os seguintes núcleos de significação: historicidade no processo de criação, objetivação da proposta e emoção no processo de criação, possibilitando diálogo com as ideias vigotskianas de interação, mediação e processo de internalização. A concepção artística da Tésseira Companhia de Dança da UFPR pode ser compreendida a partir da inter-relação entre os núcleos de significação encontrados, o que aponta para a complexidade e dinamicidade de seu processo de criação artística.

Palavras-chave: dança; Tésseira companhia de dança; Vigotski; teoria histórico-cultural.

ABSTRACT

This study seeks to understand the artist's conception of the T  ssera the UFPR dance company by analyzing a process of creation and dialogue between this practice and the theory of Lev Vygotsky. Are traced reflections about dance as an art form which, by its contents cultural, historical, social and artistic practice, consists of an area of knowledge that appears relevant from the point of view, thanks to the expansion of the educational vision of education. The delineation of a brief history of the dance until you reach the modern dance enables to understand their main motivations, showing the basics of the dance company object of this study. The dialogue with the historical-cultural theory, based on consideration of the social Constitution of the psyche, justification the appreciation of art as one of the vital functions of society. It is a qualitative research which is characterized as a case study. Uses participant observation as a method for data collection and analyses through the identification of cores of signification, circumscribed process dialectically. Were found the following core of meaning: historicity in the process of creating, objectification of the proposal and emotion in the process of creating, enabling dialogue with vigotskianas interaction ideas, mediation and internalization process. The artist's conception of the T  ssera dance company of UFPR can be understood from the interrelation between the core of meaning found, pointing to the complexity and dynamism of his process of artistic creation.

Keywords: dance; T  ssera dance company; Vygotsky; historical cultural theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 e FIGURA 2 emoção na cena.....	88
FIGURA 3 interação entre coreógrafo e bailarinos em ensaio	92
FIGURA 4 e FIGURA 5 Filas na abertura de Coelhos	94
FIGURA 6 e FIGURA 7 Cena das agressões físicas	95
FIGURA 8 Coelhos com a vítima	96
FIGURA 9 Correria das mulheres	96
FIGURA 10 Coelho observando sua vítima	97
FIGURA 11 Ataque a vítima letárgica	97
FIGURA 12 Conjunto de coelhos	98
FIGURA 13 Conjunto de mulheres.....	98
FIGURA 14 Líder dos coelhos agredindo as mulheres	98
FIGURA 15 conjunto de mulheres.....	99
FIGURA 16 conjunto de coelhos	99
FIGURA 17 bailarino retira a máscara antes do solo	101
FIGURA 18 coreografia solo do líder dos Coelhos.....	101
FIGURA 19 e FIGURA 20 Mulheres assistindo às ações masculinas.....	102
FIGURA 21 Os dois grupos simultaneamente.....	102
FIGURA 22 cena dos <i>pas de deux</i> em diagonal	103
FIGURA 23 reação ao grito na cena da tortura	103
FIGURA 24 e FIGURA 25 Momento do solo que expõe a imobilidade	104
FIGURA 26 e FIGURA 27 Conjuntos em cânon.....	105
FIGURA 28 e FIGURA 29 <i>Pas de deux</i> seguido de quarteto	107
FIGURA 30 e FIGURA 31 Conjunto de casais em briga	108
FIGURA 32 Mulheres fazendo os coelhos rastejarem.	108
Figura 33 Mulher grita sobre o coelho.....	109
FIGURA 34 Vitrine de mulheres	110
FIGURA 35 e FIGURA 36 Solo <i>Jack</i>	111
Figura 37 e Figura 38 Final do espetáculo.	112

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. DANÇA E EDUCAÇÃO: CONHECIMENTO E DESENVOLVIMENTO.....	17
2. RASTROS HISTÓRICOS DA DANÇA EM SEU CONTEXTO SOCIOCULTURAL	25
2.1 A TRAJETÓRIA RUMO À DANÇA MODERNA	26
2.2 A CONSOLIDAÇÃO DA DANÇA MODERNA: ALGUNS REPRESENTANTES	37
3. A TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR	44
4. VIGOTSKI: SOCIEDADE, INTERAÇÃO E EMOÇÃO	63
5. METODOLOGIA.....	76
5.1. TIPO DE PESQUISA	76
5.2. CONTEXTO DO ESTUDO.....	76
5.3. PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS.....	77
5.4 PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DE DADOS.....	79
6. A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DA TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR	81
6.1. OS NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO.....	82
6.1.1. Historicidade no processo de criação.....	82
6.1.2. Objetivação da proposta	84
6.1.3. Emoção no processo de criação	86
6.2 A OBRA COREOGRÁFICA <i>COELHOS</i>	89
6.3. DESCRIÇÃO COREOGRÁFICA DA OBRA <i>COELHOS</i>	93
6.4. O DIÁLOGO COM VIGOTSKI	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, intitulada *Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a concepção artística e a teoria de Vigotski*¹ será construída uma aproximação entre a Teoria de Lev Semyonovitch Vigotski (1896-1934) e o processo de criação artística da Téssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná, a partir do recorte - *corpus* - de uma obra coreográfica específica: *Coelhos* (2014/2015).

Portanto, este estudo visa compreender a concepção artística de uma Companhia de Dança por meio da análise de um processo de criação coreográfica e do diálogo entre teoria e prática a partir das possibilidades do referencial vigotskiano.

Vigotski, representante legítimo da visão histórico-cultural e autor de renome na área da Educação e da Psicologia, contribuiu de forma significativa para o avanço no conhecimento. Na concepção histórico-cultural, o desenvolvimento da aprendizagem e a construção do conhecimento são o resultado das relações humanas, e decorrem da convivência e produção da cultura, evidenciando que o conhecimento é socialmente construído.

De acordo com Michael Coler e Sylvia Scribner (2007), “ele foi o primeiro psicólogo moderno a sugerir os mecanismos pelos quais a cultura torna-se parte da natureza de cada pessoa” (VIGOTSKI, 2007, p. xxiv).

Ao dialogar com a teoria histórico-cultural, que considera que a produção do conhecimento está atrelada ao fato de o homem ser social, produto e produtor de sua história e de sua cultura, este estudo amplia as possibilidades de entendimento da dança produzida na UFPR, acompanhando o dinamismo de seu movimento ao longo do tempo.

Embora a dança seja uma linguagem artística que utiliza predominantemente movimentos corporais para sua realização, é na intencionalidade que a obra de arte expõe o caráter de utilização do corpo, da emoção e do movimento, como meios e não como um fim. Isso possibilita abertura à investigação, que não se fixa na

¹ O nome do autor bielorusso admite várias grafias, a saber, Vigotsky, Vygotsky, Vygotski e Vigotski. Neste trabalho, optou-se por “Vigotski” por se tratar da grafia equivalente mais próxima da língua portuguesa. No entanto, nas referências aos livros consultados, mantiveram-se as grafias utilizadas pelos editores.

corporeidade, embora não a ignore, pois se trata da arte do movimento, mas busca focar na diversidade de fatores que agem de forma interacionista, e que se completam para que esta atividade seja contemplada enquanto uma obra coreográfica, artística.

Deste modo, o problema de pesquisa refere-se à questão: *Como se desenvolve o processo coreográfico na obra Coelhos da Tésseira Companhia de Dança da UFPR e quais as possibilidades de sua discussão a partir de Lev Vigotski?*

Contextualmente é relevante destacar que no âmbito da educação, já concebida para muito além da escola, a multidisciplinaridade é considerada um fator determinante para o desenvolvimento de um cidadão crítico. Neste sentido, a Arte, e mais precisamente a Dança, funcionam como práticas, criações e materiais para desenvolver mecanismos e competências cognitivas, afetivas, motoras e sociais.

De acordo com a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação no Brasil, a educação “abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais” (BRASIL, LDB, 9394/1996, p. 1). Entende-se, portanto, que uma manifestação cultural como a dança seja algo relevante pelo ponto de vista educacional e por seu conteúdo cultural, como prática social e artística.

A partir desta linha de raciocínio, sobre a relevância da Arte já registrada na legislação nacional, nos Parâmetros Curriculares Nacionais há o destaque da importância do aprendizado e da vivência em Arte, pela consideração de que o desenvolvimento do pensamento artístico se caracteriza em um modo particular de dar sentido às experiências das pessoas e que, por meio dele, o ser humano pode ampliar a sensibilidade, a percepção, a reflexão e a imaginação, sendo este desenvolvimento possibilitado tanto por processos que se referem ao ensino e aprendizagem da arte como pela contemplação da Arte como obra originada de uma manifestação humana.

Deste modo, compreendida como uma forma de construção social, a dança se configura como uma rica expressão artística, cultural e civilizatória e, como uma realização humana construída socialmente, faz parte de uma ideiação de Educação.

Não obstante, refletir sobre a Dança, considerando toda a complexidade envolvida na sua realização, instaura uma abrangência em proporções equivalentes

as referentes ao ser humano, recomendando-se como uma possibilidade de análise a criação de um diálogo no âmbito do desenvolvimento humano, educacional.

No entanto, faz-se necessário um recorte que verifique, a partir de um traçado histórico da dança, as transformações e reformulações pelas quais passou, para evidenciar seu caráter sócio-histórico de linguagem artística e inseri-la, enquanto um fenômeno, para este estudo.

Até o final do século XIX, a dança acadêmica e pós-Romântica, com um virtuosismo que projetou e codificou a dança, a extrema e rígida técnica acabou por tornar a dança uma linguagem artificializada, fazendo-se necessária uma revolução para 'acordar' a dança que, na opinião de alguns artistas, havia se tornado uma arte desumanizada.

Assim, a dança moderna, recorte deste estudo, nasce pela contestação dos rigores acadêmicos e dos artifícios da balé, com a intenção de 'falar' à sua época, como se pode verificar nas citações de autores como: Azevedo (2012), Bourcier (2001), Martin (2007), Portinari (1989), Souza (2009) e Wosniak (2006, 2011).

Depara-se, frequentemente, com estudos e reflexões que contextualizam a dança moderna por seu caráter de rompimento com os 'modos operantes' que a antecederam. Aponta-se que esta abordagem se caracteriza pela necessidade da compreensão do principal fundamento que norteará, não apenas o surgimento, mas toda a trajetória da dança moderna: a pretensão de criar pontes entre arte e existência, sem desvincular a arte do artista e do mundo ao qual está inserido, ou seja, contemplar a interação social.

Como afirma Souza, "é na interação, e graças a ela, que se pode constituir-se socialmente" (SOUZA, 2009, p. 22), e a dança moderna abriu largos espaços do ponto de vista interacionista. A visão moderna da dança tornou possível a libertação da forma meramente aparente, incitando o diálogo com a vida cotidiana e, de maneira ambivalente, estimulando a ampliação de trocas e vivências sociais. Segundo Baudelaire (apud SOUZA, 2009, p. 98), a concepção moderna da arte "é criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Nela há interação".

Deste modo, a dança moderna mostra-se para além de um sistema, constituindo-se mais em um ponto de vista. E esse ponto de vista se desenvolveu ao

longo do tempo e, não sendo um desenvolvimento isolado, tem caminhado lado a lado com o desenvolvimento de pontos de vista em outras áreas (MARTIN, 2007).

Contextualizar a dança moderna permite adentrar-se no que se pretende discorrer mais cuidadosamente: a ideia de que a dança moderna, assim como as artes em geral, espelha sua época e, para além dos ideais que a regem, demonstra, em sua essência, a necessidade de interação entre forma e conteúdo, técnica e expressividade, ou, na linguagem filosófica, entre ideal e material.

Assim, os precursores da dança moderna clamavam por uma visão desta arte como algo ligado à realidade, buscando na expressividade e na carga emocional meios de vincular ideias que pudessem explicar sobre a vida. Dito isto, há a conexão do foco deste estudo à teoria vigotskiana: a dança moderna produzida pela Têssera Companhia de Dança da UFPR, um grupo artístico que espelha e interage com a sua realidade histórica, cultural e social em um diálogo com a teoria histórico-cultural.

Vinculada à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR, essa Companhia de Dança atua há mais de 34 anos na produção e criação artísticas estruturadas a partir dos fundamentos da dança moderna, e com sua inegável contribuição para o desenvolvimento da dança moderna/contemporânea no Paraná, conquistou reconhecimento por trabalhar de maneira ininterrupta desde sua fundação, em 10 de maio de 1981.

Inicialmente denominado 'Grupo de Danças da Universidade Federal do Paraná', constituía-se com um caráter experimental que propunha a popularização de uma linguagem artística que, embora resistente ao tempo, se adaptou e evoluiu conceitualmente, criando, além de uma identidade artística própria, um diálogo constante com o seu tempo.

Atualmente, o trabalho da Têssera Companhia de Dança da UFPR é estruturado a partir de princípios da dança moderna, fazendo uso dos conceitos de espaço, tempo, forma, movimento e gesto significativo que, em um processo dinâmico, assumem o papel de veículo de ideias (VIRTUOSO, 2010).

A obra coreográfica selecionada espelha a progressão da concepção artística da companhia, pois, formulada em 2014, reflete a visão, e os meios de produção coreográfica, atualizada.

A escolha do autor russo Vigotski, com sua teoria pautada na constituição social do psiquismo, se justifica pela identificação da importância da arte, atribuída por considerar que nesta atividade humana concentram-se processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade. Ao considerar as obras artísticas conjuntos de signos estéticos que se destinam a suscitar emoções, há “o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento” (VIGOTSKI, 1999, p.3). Com o estudo dos fundamentos psicológicos desta realização humana, o autor propõe, a partir da análise da obra, uma abordagem baseada no social e no histórico, trazendo a ideia da arte como uma das funções vitais da sociedade.

Ao afirmar que “a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social – precisamente o campo do seu sentimento” (1999, p.12), Vigotski estabelece a relevância atribuída às emoções, não só na área artística, mas na constituição psicossocial como um todo.

Embora as elaborações teóricas de Vigotski tenham grande popularidade na atualidade científica, estudos que vinculam sua teoria com a arte são pouco recorrentes. Quando inseridos os termos ‘Vigotski e dança’, nenhum estudo referente ao tema foi encontrado. Com as palavras chave ‘Vigotski e arte’, o artigo *Vigotski e o teatro: descobertas relações e revelações*, de Edlucia Robelia Oliveira de Barros et al (disponível nas referências deste estudo), e a dissertação “Teatro na escola e caminhos de desenvolvimento humano: processos afetivos-cognitivos de adolescentes” de Maria Eunice de Oliveira. Nota-se que, nas buscas, a grafia do nome do autor foi diversificada (Vigotski, Vygotski, Vygotsky, Vigotsky) na combinação com as palavras chave ‘arte’ e ‘dança’.

Deste modo, por se tratar de uma proposta que tem como foco a vinculação da teoria de Lev Vigotski com o universo artístico da dança, por meio de uma análise interpretativa da criação em dança moderna, esta pesquisa demonstra certo ineditismo.

Sobre o objeto selecionado para estudo, a dança moderna produzida pela Têssera Companhia de Dança da UFPR possui uma linguagem artística própria, pautada no entendimento de seus criadores/diretores sobre a dinâmica que envolve tanto a criação como a realização da dança. Essas atividades têm despertado o interesse da comunidade tanto artística quanto científica, mas, no entanto, ainda são ‘tímidas’ as referências acadêmicas e científicas que utilizam a Dança Moderna da UFPR como objeto de estudo. A partir do ano 2000, encontram-se publicados o livro

'Téssera 30 Anos', escrito por Cristiane Wosniak (2011), que traça um histórico da Companhia; e a monografia 'A Identidade Formativa do Curso de Dança Moderna da UFPR: um estudo de caso sobre preservação e atualização' apresentada em curso de Especialização em Artes, por Juliana Regina Virtuoso (2011).

Deste modo, por se tratar de uma Companhia de Dança que atua no cenário nacional de produção artística, com linguagem estética própria e longa trajetória de produção, mostra-se relevante o seu estudo a partir de uma de suas produções coreográficas: *Coelhos*, obra que pode evidenciar a identidade da Companhia, tanto por seu posicionamento histórico (2014/2015), como, de acordo com seu diretor fundador², por retratar os mais de 30 anos de experiência.

Apresenta-se, para tanto, no primeiro capítulo intitulado Dança e Educação: Conhecimento e Desenvolvimento, uma breve argumentação sobre a dança na sociedade, inserida em um âmbito educacional ampliado, de modo a colaborar com o reconhecimento das correlações entre dança, corpo, educação e desenvolvimento no meio social.

Em seguida, e em consonância com o objeto deste estudo, o capítulo Rastros Históricos da Dança em seu Contexto Sociocultural, que consiste em um breve histórico da dança no ocidente, se apresenta como um modo de compreender o surgimento da dança moderna, assim como alguns de seus fundamentos (aqueles que se relacionam com o trabalho desenvolvido pela Téssera Companhia de Dança da UFPR), inserindo-os no contexto histórico cultural.

O terceiro capítulo traz um histórico da Téssera Companhia de Dança da UFPR, realizado a partir da revisão de literatura a seu respeito, bem como da análise documental do grupo (matérias de jornal, programas de espetáculos e material digital contidos em plataformas online) e entrevistas abertas com o diretor fundador Rafael Pacheco.

O quarto capítulo – Vigotski: Sociedade, Interação e Emoção – explana sobre alguns dos componentes da teoria Vigotskiana e sua concepção histórico-cultural, realçando aspectos como os mecanismos de aprendizagem, a interação social e a atribuição de valor às emoções.

² Entrevista realizada em julho de 2015; Conversa com Rafael Pacheco, atual diretor da Téssera Companhia de Dança da UFPR e criador da coreografia *Coelhos*.

A Metodologia, quinto item desta sequência, aborda os métodos e instrumentos utilizados para atingir os objetivos desta pesquisa, que se caracteriza em um estudo de caso, ou seja, uma investigação que trata de um fenômeno específico, procurando encontrar suas características essenciais.

Em seguida, explana-se sobre a Tésseira Companhia de Dança da UFPR no sentido da compreensão de sua forma de produzir arte. A partir da descrição de *Coelhos* origina-se uma interpretação que possibilita a compreensão de alguns mecanismos utilizados no processo criativo, o que consolida o entrecruzamento dos dados coletados para esta pesquisa.

1. DANÇA E EDUCAÇÃO: CONHECIMENTO E DESENVOLVIMENTO

*Fechamos o corpo
Como quem fecha um livro
Por já sabê-lo de cor.
Fechando o corpo
Como quem fecha um livro
Em língua desconhecida
E desconhecido o corpo
Desconhecido tudo.
(Paulo Leminski)*

A dança como área do conhecimento, assim como a objetividade científica, é uma conquista relativamente recente se comparada à história da humanidade. Da aproximação da dança, enquanto linguagem artística, à ciência, podem emergir características que revelam sua potência como agente transformador, do homem e da sociedade. Visto que por meio da ciência a humanidade constrói e transforma constantemente sua realidade, tal aproximação traz a possibilidade de pensar sobre si mesmo e estabelecer relações para além das necessidades biológicas de sobrevivência.

Propor a vinculação entre as ideias de Vigotski e as atividades da Tésseira, uma companhia de dança moderna, apresenta-se como uma maneira de compreender a dança no âmbito da educação, visto que a ligação entre dança e educação instaura-se em um sentido amplo.

Enxerga-se a dança para além de seu ensino profissionalizante ou de sua proposta de linguagem artística em ambiente escolar, como ferramenta para o ensino de outras áreas do conhecimento; Esta reflexão, atrelada à dança e educação, traz relações entre conhecimento, corpo, sociedade, arte, educação, contexto e ciência, a fim de propor um entendimento sobre o papel social da dança.

Segundo Lenira Peral Rangel (s/d, p. 100) “a ciência ampliou a possibilidade do conhecimento para além da mística e da busca da verdade absoluta, o que permitiu que as ideias se tornassem relações possíveis entre fatos perceptivos”.

Considera-se, portanto, que o avanço na trajetória de transformação do ser humano corresponde também à capacidade de percepção, possibilitando então uma capacidade de ação consciente, que provoca uma mudança não somente na produção de conhecimento, mas no próprio ser humano. Desse modo, é levada em

conta a totalidade dos indivíduos, todas as relações que seu contexto permite e potencializa em suas ações, selecionando padrões e preferências que constituem e caracterizam essa espécie.

Ser Humano, portanto, envolve uma multiplicidade de fatores, tanto culturais como biológicos e temporais. Compreende-se que o desenvolvimento do homem, e do conhecimento, consiste em um trajeto do/no corpo, desmistificando a noção da ideia abstrata enquanto produção independente do corpo, e ressaltando que se trata de um corpo inserido em um tempo e espaço específicos, caracterizado por este contexto social, cultural e histórico.

Vigotski (2007; 2010) permite o direcionamento da atenção para a necessidade de libertar-se dos limites do organismo e explorar estudos que visem elucidar o entrelaçamento entre os processos maturacionais e os culturalmente determinados. Dito isto, compreende-se que o pensamento, a reflexão, o conhecimento, a inteligência representativa, desenvolvem-se em nível funcional, herdando o funcionamento orgânico geral da espécie que está continuamente em ação. Contudo, é a interação entre os recursos do organismo com o meio que torna possível a criação de um sistema de relações, cuja resultante é a contínua adaptação.

Pensar em adaptação remete à ação e movimento: “O movimento é, portanto, mais que um elo de conexão entre as atividades internas do homem e o mundo a sua volta; é o próprio homem, seu pensamento e sua existência no mundo” (RENGEL; MOMMENSOHN, s/d p. 100). Dança é primordialmente movimento, e percorre-se nesta reflexão a concepção da dança como uma apropriação individual e cultural dos sentidos humanos, como expressão subjetiva e social, como manifestação integrada da assimilação humana de si e da natureza e com um sentido dialético nessas dualidades.

As reflexões que abarcam a dança, logo, o corpo, apresentam certas particularidades não encontradas em outros objetos de debate, pois, falar sobre o corpo envolve uma efetiva contradição construída por nossas múltiplas dimensões materiais e imateriais: problematiza-se, simboliza-se e abstrai-se sobre a própria materialidade. Pensar o corpo pressupõe pensar uma individualidade através da qual cada corpo é único, um mundo completo formado por uma motricidade, por ideias, por sentimentos, por movimentos que são explorados e que permitem o conhecimento do mundo. É a partir do corpo que se conhece o mundo. Assim, a

dança pode ser entendida como uma das formas de explorar o mundo por meio do movimento, mas também do sentimento, ou seja, da possibilidade de unir matéria e espírito, movimento e sentimento.

Corpo e dança são indissociáveis, pois a dança apresenta-se como uma poesia do corpo, ou de forma ainda mais ampla, como o pensamento do corpo³, pois a dança se faz com o corpo, mas também com a mente, pois muitas vezes exprime ideias e sentidos que se pensaram antes.

Assim, a dança pode ser entendida como uma prática que possibilita o desenvolvimento de mecanismos e competências que podem ser utilizadas como ferramentas importantes na educação, e traz consigo a necessidade de uma concepção ampliada de corpo: é por meio do corpo que o indivíduo conhece e explora o mundo. Através de seu corpo ele pode vivenciar o contexto que o rodeia.

Tal como a educação, a dança também é concebida muito além dos processos institucionalizados, compreendendo processos formativos que se desenvolvem na convivência humana, tanto em instituições formais de ensino e pesquisa como em manifestações culturais. De acordo a Lei de diretrizes e Bases da Educação,

educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais (Brasil, LDB, 1996/2011, p. 9)

Contemplar a ideia de que as vivências socioculturais integram a noção de educação, abrange, também, a transdisciplinaridade como um fator determinante para o desenvolvimento de indivíduos autônomos e ativos, inseridos em seu meio. A dança também pode ser inserida nesta ideia como uma atividade que promove a manifestação de si e do outro, a convivência e transição de movimentos e sentimentos, bem como a transmissão de pressupostos de forma não linear, partindo daquele que vive o movimento e experimenta a dança em direção àquele que assiste, que percebe e frui o movimento do outro.

³ Termo conhecido por ser criado/utilizado por Helena Katz em sua proposição de 'Corpo mídia'. Embora este estudo não pretenda fazer alusão à tal teoria, reconhece-a como uma das possibilidades de dar sentido e significado à dança, relacionando-a a ideia linguagem.

De acordo com Erich Jantsch (apud WEIL et al, 1993, p.30), “a transdisciplinaridade é o reconhecimento da interdependência de todos os aspectos da realidade”, o que enfatiza a importância das diversas áreas do conhecimento assim como das interações sociais vividas, possibilitadoras deste processo educacional ampliado. A partir desta ótica transdisciplinar, a dança apresenta-se como uma área de conhecimento potencialmente educativa.

Neste sentido, a perspectiva dialética de Vygotsky traz uma noção de ‘interdisciplinaridade’ pensada não apenas como um agregado de conhecimentos advindos de fontes diversas, mas como dinâmica relacional, podendo se equiparar a atual noção de transdisciplinaridade.

Significa o próprio movimento incessante do conhecimento em direção ao real, que modifica qualitativamente, e não simplesmente quantitativamente, as chamadas disciplinas científicas, suas relações, suas fronteiras, suas estruturas internas, suas “identidades”, na medida em que a historicidade do real, a realidade em processo, implica a historicidade da ciência. (LIMA, 2000, p. 76).

Vários autores que pesquisam dança, com foco na esfera educacional, explanam sobre a existência cada vez mais expandida, da compreensão a respeito dos valores formativos e criativos da dança, o que leva ao alargamento das ações corporais, como pode encontrar nos estudos de Porpino (2006), Marques (2003; 2011; 2012), Barreto (2004), Strazzacappa (2001), além do conteúdo nos PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: ARTE (1998)

Assim, na esfera educacional, a dança assume o papel de garantir o desenvolvimento cultural e, como prevista na legislação (PCNs e LDB⁴), sua reflexão detalhada carrega abordagens específicas, que permitem problematizar, questionar, articular, criticar e transformar as relações entre a dança, o ensino e a sociedade.

Considerando que a prática da dança com objetivos educacionais tenha início na escola, pode-se incrementar o conhecimento dos alunos de si próprios e dos outros, levando-os a explorar o mundo da emoção e da imaginação, a criarem, a procurarem novos sentidos, novos movimentos, verificando, assim, inúmeras possibilidades de trabalho por meio desse conteúdo (MARQUES, 2003, 2012).

^{4 4} O Projeto de Lei do Senado nº 337, de 2006, de autoria do Senador Roberto Saturnino, altera os §§ 2º e 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, fixa as diretrizes e bases da educação nacional, para instituir, como conteúdo obrigatório no ensino de Artes, a música, as artes plásticas e as artes cênicas, foi transformado na Lei Ordinária 13278/2016.

A dança como área do conhecimento e linguagem artística vem recentemente sendo explicitada como conhecimento a ser tratado no ambiente escolar por duas áreas das componentes curriculares: a Educação Física e a Arte, respeitando suas especificidades e tratando tanto da cultura corporal, da consciência corporal e dos aspectos biofisiológicos do movimento, como da percepção estética e social.

Englobando a produção artística e cultural como promotoras de experiências que farão parte do desenvolvimento humano, observa-se a relevância da dança individual e socialmente. Deste modo, a dança emerge como uma forma de produção de conhecimento e educação social, podendo se efetivar a condição de linguagem artística, explorando seu potencial voltado para o desenvolvimento do sensível.

Como um instrumento de efetivação de relações sociais, levando o indivíduo a experimentar o exercício da criação e a integração com os fatores que a envolve, a dança permite o autoconhecimento e a autorreflexão. “A dança, como forma de conhecimento, de experiência estética e de expressão do ser humano, pode ser elemento de educação social do indivíduo.” (MARQUES, 2011, p. 20). Pode, portanto, atuar como agente transformador no que se refere ao corpo, ao movimento, às emoções, à receptividade nos relacionamentos e à interação mediante o envolvimento necessário para a realização e ou contemplação desta atividade artística.

De acordo com Marques (2003), para que a dança possa ser compreendida, desfrutada, apreendida em sua plenitude, abarcando seus aspectos artísticos e estéticos, é necessário que haja interação com o fazer-pensar, possibilitando uma educação diferenciada, por meio do *sentimento cognitivo*. A autora observa a possibilidade de uma educação de corpos que pensam o mundo por meio da arte e que, ao pensar, gerem uma compreensão diferenciada, tornando possíveis criações autônomas e dando destaque ao papel social, cultural e político do corpo para a vida social e, portanto, destacando também potencialidades educacionais no que se refere à dança.

Vale ressaltar que, com sua trajetória construtiva de linguagem própria, a dança fora se inserindo num campo transcendente, rompendo fronteiras que levam à ação cultural e a outras possibilidades de desenvolvimento, no campo da Educação e da Arte (PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: ARTE, 1998). Ao considerar a educação de todos os aspectos da vida humana transformados em

temas (denominados pelo MEC de Temas Transversais), abrem-se inúmeras possibilidades de abordagem através do corpo, do movimento e da dança.

Envolver a dança no âmbito da educação é perceber que os indivíduos envolvidos nesse processo carregam os traços de sua cultura, e pensar educação a partir da cultura é pensá-la como aprendizagem da cultura. Ao afirmar que dança é educação, não se alude a uma educação ou a uma dança qualquer, mas “[...] a um dançar e a um educar envolvidos pela dimensão estética do existir [...] que em muito dialoga com os conceitos [...] de Estética e de Corporeidade.” (PORPINO, 2006, p. 98).

A corporeidade é compreendida como um processo associativo e integrativo entre corpo-espaco, o que induz à crença de que a noção de corporeidade está vinculada à compreensão do ser humano como um ser no mundo, não como um todo em si mesmo, mas um todo na relação com o Universo. Deste modo, elabora-se a noção sobre os vínculos entre ser e sociedade por meio da corporeidade, o que incita a reflexão sobre corpo e mundo, ou seja, sobre interação social, sobre dança e contexto, principalmente no que diz respeito à dança em um contexto educacional amplo.

Ao trabalhar com o contexto vejo uma imensa rede sendo tecida com diferentes texturas, cores, tamanhos, estruturas, complexidades. Esta rede de dança e educação, baseada nos relacionamentos entre os conteúdos da dança, os alunos e a sociedade, absolutamente não ignora os relacionamentos/ sentimentos/ sensibilidade ‘humanos’. Ao contrário, a formação desta rede possibilita o aumento de nossa capacidade de encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo. (MARQUES, 1999, p. 95).

O trabalho corporal possibilita conhecimento de si e dos outros, gera na pessoa que dança maior estabilidade na relação dor e prazer, conhece os limites de seu corpo. Resultando na constatação de que hoje não se pode mais “ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade. E, portanto, da dança.” (MARQUES, 2003, p. 26).

A dança possui um carácter multidimensional que causa influências nas esferas corporal, cognitiva e sócio-afetiva. Do ponto de vista fisiológico, permite potencializar funções como a cardiorespiratória, promove desenvolvimento e ou aprimoramento de habilidades como força, flexibilidade, resistência, coordenação

motora, contribuindo para a melhoria da condução neuronal e do artefato neuromuscular (HAAS, 2011; FRANKLIN, 2012).

Em ligação com o âmbito sensório-motor, admite a expressão por meio de movimentos acompanhando todo o desenvolvimento da vida humana, e pressupõe que os movimentos podem externar sentimentos, emoções e estados íntimos, que variam conforme a cultura e seu modo de expressar-se. “... cada sentimento não tem apenas uma expressão corporal exterior, mas igualmente uma expressão interior, que se manifesta na escolha dos pensamentos, imagens e impressões” (VIGOTSKI, 2014, p. 16).

Desta forma, a dança, com sua edificação constitutiva por movimentos, se relaciona a estados psicológicos e resulta da ação intencional que, ao possibilitar diversas experiências corporais e emocionais, individuais e/ou coletivas, permite a manipulação e correlação entre conteúdos, motiva processos de autoconhecimento e promove a relação interessada pelo meio, favorecendo efetivamente a interação social, e objetivando o uso das emoções por meio da experiência estética.

Segundo João Francisco Duarte Junior (1991, p. 33), “a experiência estética solicita uma mudança na maneira pragmática de se perceber o mundo”, e refere-se à experiência em face de determinados objetos culturais, cuja percepção e sentimentos gerados são determinados pela relação entre o sujeito e o objeto, sendo, portanto, a experiência estética nascida de uma ação dialógica. Logo, como uma maneira de ‘ler o mundo’, trata-se de uma experiência calcada na emoção e carregada de sentidos e significados historicamente construídos, uma vez que dialogar pressupõe fazer uso de conceitos.

Aqui convém falar não só da experiência de quem dança, vivencia a dança e constrói um contexto, mas também daquele que frui, quando vê um espetáculo. A experiência estética da dança vai além da observação e admiração das capacidades do bailarino. A percepção transcende a questão do corpo; é a linguagem de um corpo para outro. Quando um bailarino anda em cena ou cai em cena, este sentimento-percepção-sensação advindo da ação transcende aquilo que se vê indo em direção a algo que se percebe intuitivamente. Trata-se de ‘tocar’ o espectador, não só por meio da beleza estética da dança, mas também pelo movimento sensível de corpos que se percebem iguais, embora diferentes. E assim também acontece em processos educacionais que incluem a dança. O indivíduo começa a perceber esta névoa de similitudes e sensações que são comuns quando se está no mundo e

quando se dança. E talvez seja esta a possibilidade mais ampla da dança: tocar aquele que faz e aquele que assiste na mesma medida, mesmo que de maneiras diferentes.

A dança tem estado historicamente presente na vida dos seres humanos e, ao longo de seu percurso, pôde assumir várias formas e propósitos, transformando-se continuamente sem, contudo, perder o seu estado de permanência enquanto pertencente a meios particulares, contextualizados sociocultural e artisticamente. Ela está notoriamente presente nesse desenvolvimento do ser humano abordado no contexto indivíduo e grupo.

Ampliando a noção de interação entre arte [dança], indivíduo e contexto, permite-se relacionar conhecimentos, enxergando a utilização de diferentes métodos em abordagens sobre o corpo, a emoção, o gesto e o movimento, e, dentro dessa perspectiva de valorização das relações, a arte da dança se revela como potencializadora de saberes.

Deste modo, entende-se que a dança se relaciona à educação de forma ampla, com atividades que abarcam a corporalidade e as funções motoras, cognitivas e emocionais, agindo, desta maneira, simultaneamente, nas esferas individual e coletiva.

Enquanto linguagem artística, a dança é passível de leituras, sendo assim, uma das formas possíveis de se ler o mundo, ou seja, de propiciar caminhos para compreender, sentir, interpretar, elaborar e se relacionar com ele, ou ainda, como mencionado por Marques (2012), uma possibilidade para se contornar em um ato de cidadania.

A seguir, um breve histórico dessa linguagem artística será abordado, com a finalidade de elucidar o entendimento do percurso da dança teatral ocidental até o desenvolvimento e consolidação da dança moderna.

2. RASTROS HISTÓRICOS DA DANÇA EM SEU CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Encontram-se na história demonstrações de que houve o tempo em que o ideal de ser humano era atribuído ao domínio da razão, da lógica, assim como houve o período de supervalorização do espírito, onde se idealizava uma ascensão ao divino, com o mundo concreto, material, corporal, chegando a vias de ser considerado pecaminoso. Porém, é

na busca evolutiva de libertação do corpo, que a dança se instala como culminância de um longo processo. Libertar o corpo e dominá-lo parece ser o destino inexorável do homem. A dança emerge como explicitação desta conquista humana. (AQUINO, 2003, p. 254).

Pela contingência reflexiva que se segue neste estudo, faz-se necessária a compreensão da dança moderna de forma conectada à historicidade da dança, expondo as concepções e ideais que lhe deram origem e demonstrando, com a vinculação dos períodos históricos, que a dança não se faz isoladamente do contexto.

Vigotski (2001) define arte como “um conjunto de signos estéticos destinados a suscitar emoções nas pessoas” (p.03), e, assim como Hegel (1832/2001), afere à arte o postulado de decorrente de cada período histórico, com a concepção de que a arte expressa o período histórico da sociedade que lhe alberga.

Neste sentido, verifica-se nas referências de autores como Azevedo (2012), Bourcier (2001), Caminada (1999), Martin (2007), Portinari (1989), Souza (2009) e Wosniak (2006), o caráter contextual da dança, que sempre existiu na história da humanidade, inclusive como uma forma de comunicação, logo, considerada uma linguagem. Deste modo, pensar a dança por períodos históricos permite melhor organizar e compreender os conceitos que vêm sendo discutidos nessa linguagem.

No entanto, não são raros os estudos e reflexões sobre dança moderna que partem de seu caráter de rompimento com os ‘modos operantes’ que a antecederam, o que serve para demonstrar um dos fundamentos que norteará, não apenas o seu surgimento, mas toda a sua trajetória: criar pontes entre arte e existência, sem desvincular a arte do artista e do mundo ao qual está inserido, ou seja, contemplar a interação e o caráter histórico cultural da dança.

Historicamente, a dança moderna nasce da contestação, do rompimento com as formas tradicionais estabelecidas pelo balé, com uma proposição de ruptura com o rigor e academicismo da balé. Entretanto, para abarcar a trajetória percorrida pela 'arte do movimento' até chegar à dança moderna faz-se necessário compreender que os seres humanos dançam desde épocas remotas, e que, apesar das modificações estruturais e/ou conceituais, seu trajeto demonstra a existência de ciclos de continuidade, apresentando-se como algo inerente à existência humana.

Com isso, instaura-se a relevância da contextualização da dança moderna, bem como dos períodos que a antecederam, de modo a traçar uma trajetória que permita compreendê-la como linguagem artística correlacionada ao meio do qual emerge.

2.1 A TRAJETÓRIA RUMO À DANÇA MODERNA

Alguns povos acreditavam que por meio da dança poderiam ter contato com os deuses; acreditavam que o movimento teria força para pedir por fertilidade de suas terras e utilizavam-na em comemorações de datas sagradas. Ou seja, gesto mimético corporal sempre esteve associado à comunicação de alguma maneira, mas a comunicação da dança considerada como linguagem artística manifesta-se somente na Grécia Antiga, onde se encontram os primeiros apontamentos da dança enquanto educação e ensino, sendo o ideal grego de beleza bastante influente no decorrer do pensamento sobre dança.

Pela consideração de que a partir da dança poderiam desenvolver seus corpos, seja para a guerra ou para fins estéticos, a dança e seu ensino passaram por questionamentos pela primeira vez na história da humanidade, Paul Bourcier (2001) aponta que na Grécia se encontra a origem da dança historicamente evidenciada enquanto arte-cênica (em similitude ao que acontece com a história de quase toda a cultura ocidental): "Ritos religiosos, pan-helênicos ou locais cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança está presente por toda parte" (BOURCIER, apud WOSNIAK, 2010, p. 41).

A autora Eliana Caminada (1999) considera a importância da captação da visão de mundo neste período histórico:

O que é importante de se colocar historicamente em relação às visões de mundo, entre o período greco-romano e a Idade Média, é que, se para os gregos, o ideal de perfeição consistia numa harmonia de corpo e espírito, ideal este herdado em grande parte pelos romanos, para o mundo judaico-cristão, o corpo foi encarado como veículo de pecado e degradação e, em nome desse conceito, no que diz respeito à dança, em que pese a beleza dos movimentos arquitetônicos gótico e romântico, grande parte da magia, poesia, liberdade e espontaneidade foi sufocada durante um longo período na história da humanidade. (CAMINADA, 1999, p. 69).

A decadência do Império Romano trouxe consigo o declínio de costumes sociais, inclusive da dança, que passam a ser considerados depravados, gerando uma desconfiança condenatória por parte dos cristãos. No entanto, a perseguição do cristianismo à dança, tanto mais se acentuou mais inutilmente se assinalou. De acordo com Caminada (1999), a tentativa de proibir não se consolida de modo a impedir o povo de dançar, e, com o desenvolvimento do balé, no sentido de uma arte mais espiritualizada, cujo clímax foi atingido no período romântico, se romperam, em grande dimensão, às restrições da igreja à dança.

Deste modo, conforme se verificam as características contextualizadas de fases históricas, identifica-se a reprodução de um processo onde as danças surgiam de manifestações populares, improvisadas, e, posteriormente, ao serem absorvidas pelas classes dominantes, refinavam-se e artificializavam-se de acordo com o gosto daqueles que dominavam.

Assim, no período do Renascimento, a dança fora praticada, também, como entretenimento da e na corte, apresentando-se como demonstração e afirmação da hierarquia monárquica, sendo sinônimo de etiqueta, protocolo, luxo e ostentação de riqueza. Entretanto, para falar sobre o Renascimento é necessário contextualizar que a renascença antes de tudo é um produto da Itália, que influenciou intensamente toda a dança ocidental. “Muito além do estilo greco-romano de encarar a vida, significou um conjunto de novas ideias, uma maneira nova de entender o mundo que passou a enxergar o homem como centro do seu próprio destino”. (CAMINADA, 1999, p.83)

Em Florença, o chefe de governo, Lourenço de Médicis, lançou a moda dos *trionfi* (triumfos), festas na corte que duravam dias. Nestas festas, apareciam danças, músicas e encenações teatrais inspiradas em antigos padrões do império romano e

suas histórias. Contextualizar essas festas traz a demonstração da dança como uma forma de diversão da elite, que sofre influência das vestimentas pesadas da época e dos padrões de etiqueta da nobreza, como, por exemplo, nunca virar as costas para o rei ou soberanos. Demonstra, também, sua ligação na criação da balé, pois a partir dessas festas da nobreza, e seus casamentos arranjados entre famílias nobres italianas e francesas, houve a possibilidade da criação e fundamentação do balé, que até então era chamado de balé de corte.

Foi sob a influência do rei Luís XIV, o Rei Sol, que o balé de corte passa a ter sua configuração transformada. O rigor e o encantamento de Luís XIV pela arte foram significativos o bastante para consolidar a estruturação da balé, criando em 1661 a *Académie Royale de la Danse* (Academia Real de Dança) e possibilitando, assim, as primeiras conceitualizações da dança que, a partir de seus ideais aristocráticos, começaram a ser definidas, ensinadas e reproduzidas.

Assim sendo, a criação da Academia Real de Dança trouxe para a história a profissionalização da dança e com ela alguns nomes de bastante influência na dança de corte e na balé. Segundo registros históricos, Charles-Louis-Pierre de Beuchamps foi de vital importância para elaboração e codificação da técnica clássica, por definir as cinco posições básicas e por considerar que havia a necessidade de fundamentar e organizar o Balé, criando assim, codificações da técnica, sobrevivente até os dias de hoje. (BOUCIER, 2001; CAMINADA, 1999; PORTINARI, 1989).

Beuchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua rigidez. (BOURCIER, 2001, p. 116)

A ideia de Beuchamps foi concretizada e esse pensamento elitizado da dança foi bastante reproduzido, até que a arte, a cultura e a sociedade passam por um novo momento de questionamentos, tendo início os primeiros pensamentos sobre liberdade, religião com a natureza, refletindo-se no pensamento dessa dança puramente formal que estava sendo reproduzida até então.

Ou seja, a codificação e profissionalização do balé formalizara-se na Corte de Luís XIV, consagrando a técnica clássica até que, no início do século XVIII, correspondendo à tendência da Revolução Francesa, surgem questionamentos e, a

partir deles, a proposta de uma reforma, com vias para a criação de uma nova estética: o Romantismo. Inaugura-se, então, a inovação estética e técnica com a utilização das sapatilhas de ponta, artifício que elevava a bailarina, e a dança, para um patamar do irreal, etéreo, fantasioso.

Uma figura relevante para essa reformulação da balé foi Jean Georges Noverre - e seu livro *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*⁵ - é uma referência rumo à compreensão do que os historiadores da dança chamam de A reforma de Noverre, cujos ideais merecem descrição. (MONTEIRO, 1998).

A reforma é significativa para a ampliação do entendimento de dança, pois Noverre foi o primeiro a defender que para estudar dança não bastava apenas se concentrar às coisas da dança, julgando necessário contemplar o todo ao seu redor para com isso gerar significações para a dança, levando-o a buscar referências no campo da música e da anatomia. Preocupando-se com a expressividade do corpo que dança e criticando duramente o balé na Ópera de Paris, Noverre e suas afirmações traziam consigo um espírito pré-romântico, que possibilitou à dança modificar sua prática.

Por uma evolução exatamente paralela, a dança conservará no início do século o formalismo da escola clássica; depois, com Noverre, fará esforços simultaneamente em direção do realismo de assuntos e da técnica e rumo à expressão da sensibilidade. (BOURCIER, 2001, p.150)

Por conseguinte, para Noverre, as belas formas corporais não eram o bastante para fazer dança, enxergando-a como algo além das belas vestimentas e grandes produções. Buscava uma dança com emoção, que trouxesse intimidade com o tema, trazendo consigo os ideais de liberdade influenciados pela Revolução Francesa. Propôs que para a dança ter mais coesão e expressão, era necessário concentrar-se na ação, sendo fundamental para a compreensão do corpo em ação a capacidade de fazer relação com diferentes áreas, de modo que toda essa bagagem de informação transparecesse na expressividade do movimento dançado.

Esse ideal libertário, que valoriza a relação entre os fenômenos da existência, mostra-se condizente com a proposta de Vigotski no que se refere à consideração de que, para o materialismo histórico, sujeito e objeto se influenciam mutuamente, e

⁵ Em português, *Cartas Sobre a Dança*, com tradução e notas da autora Mariana Monteiro (ver ref.).

as transformações, em ambos, são resultantes de ações recíprocas. Logo, constata-se que esses anseios por transformações suscitadas na dança, originadas das angústias de um artista da dança, só foram possíveis graças às alterações que o próprio ato de dançar causam neste sujeito, neste momento histórico, caracterizando-se como uma relação dialética, histórico cultural.

No período em que a sensibilidade passa a ser superior à razão, onde o balé e sua expressividade começam a dar mais ênfase aos sentimentos pessoais, adotando assim uma forma diferente dos gestos rigidamente codificados anteriormente, os ideais da Revolução Francesa estavam cada vez mais presentes na dança. Sobre isso, Bourcier afirma:

Os românticos também têm a sensação de uma libertação. A arte é conquistada pelos “grandes princípios” de 1789: liberdade, igualdade; cada artista tem o direito de se exprimir sem restrições. (BOURCIER, 2001, p. 200).

Foi Noverre quem começou a implantar esse tipo de pensamento na dança, desde muito antes do período romântico, mas seu caráter visionário proporcionou para a dança uma libertação dos padrões aristocráticos presentes até um século e meio antes. Sua participação é registrada com extrema relevância no desabrochar da dança para o período romântico, onde a sensibilidade, a emoção e o desejo de liberdade passam a ter domínio na dança.

Foram criados, então, os primeiros balés românticos, onde a mulher era retratada como alguém com aparência frágil, doente, magra, empalidecida e que sofria por amor. Os homens eram quase sempre cavaleiros, guerreiros, e príncipes, que de alguma maneira teriam o poder de salvar as moças frágeis, ou de torná-las mais frágeis e doentes do que antes, como, por exemplo, o balé Giselle, onde a jovem camponesa Giselle se apaixona por Albrecht, um cortesão que se disfarça de camponês para seduzi-la. Quando a mesma descobre a traição, enlouquece e morre. O segundo ato se passa no cemitério, onde Albrecht, arrependido, aparece para colocar flores no túmulo de Giselle, que surge como uma visão, perdendo seu amado.

Nesse período aparece, supostamente, a primeira bailarina usando sapatilhas de pontas, causando o efeito de flutuar pelo espaço e, denotando extrema leveza, as

bailarinas quase sempre apareciam como seres etéreos, imateriais, com corpos magros, pálidos e idealizados pelo ideal romantizado de ligação entre amor e sofrimento. Essa característica é bastante importante para se compreender o período romântico e o porquê das pioneiras da dança moderna, posteriormente, criticarem os padrões românticos e clássicos do balé.

Deste modo, considera-se que o contexto romântico pós-Noverre é importante tanto para a formulação da balé como para o ideal de uma dança que valoriza sentimentos humanos. Assim, até o final do século XIX, com a dança acadêmica e pós-Romântica, o virtuosismo projetou e codificou a dança, e a extrema e rígida técnica acabou por tornar a dança uma linguagem artificializada, fazendo-se necessária uma revolução para 'acordar' a dança que havia se tornado uma arte desumanizada.

No final do século XIX há o surgimento dos primeiros momentos da dança moderna, com seus precursores repensando a linguagem e atualizando suas verdades, questionando os princípios aristocráticos e românticos do balé e dando origem a uma nova forma artística. De tal modo, a dança moderna nasce pela contestação dos rigores acadêmicos e dos artifícios do balé com a intensão de falar à sua época ao mesmo tempo em que busca a valorização da subjetividade do artista. (BOURCIER, 2001; PORTINARI, 1989; SOUZA, 2009; WOSNIAK, 2006).

O final do século XIX e o início do século XX são caracterizados por transformações nas artes e na sociedade em geral. Neste contexto sócio-político há a ascensão do nazismo e a previsão de guerras; observa-se também o auge da revolução industrial, e o aparecimento do feminismo. Trata-se de um panorama de transformações e inquietudes na cultura de forma geral e o cotidiano da Modernidade refletiu diretamente na dança, e neste cenário de contestações se consagra a Dança Moderna.

No Brasil, a propagação da dança moderna e expressionista fora possibilitada pela vinda de professores e bailarinos europeus que fugiam da guerra e que, como forma de traduzir a angústia vivida, expressavam por meio da arte o sofrimento em relação ao momento de conturbação. De acordo com Vieira (2009),

o gênero foi difundido no nosso país justamente em uma época em que as pessoas tinham sede de expressar as angústias sofridas pelo momento de penúria trazido pela II Guerra Mundial. O contexto

político interno era regido pela ditadura de Getúlio Vargas e a Dança Expressionista procurava pregar justamente a liberdade de expressão do corpo através dos movimentos, que procuravam traduzir os pensamentos, os quais eram tolhidos (VIEIRA, 2009, p.14).

Assim, a arte tratava da realidade, a realidade era dura e cruel, e os precursores da dança moderna prontamente perceberam esse novo contexto, o que os levou a inserir temas de um contexto tumultuado e conflituoso: a angústia, a busca dolorosa pelo significado, a humanidade face a face com a morte.

John Martin (2007) descreve o conceito de rompimento para o surgimento dessa nova forma de dançar:

A dança moderna surgiu, na verdade, como realização dos ideais do movimento romântico. Indispôs-se de modo positivo contra a artificialidade do balé clássico, estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também reconheceu a necessidade de formas vitais desta expressão, e apreendendo o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhou-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início. (MARTIN, 2007, p. 14).

Este 'recomeçar' instalou-se como uma reformulação de todos os elementos que envolvem a dança e a determinação do movimento como sendo sua essência torna-a uma arte independente, circunscrita completamente em si mesma. Relacionando-se diretamente com a vida e sujeita a tanta variedade quanto indivíduos dançantes, a dança moderna contempla o movimento como uma unidade, uma substância, que a partir dos anos 30 consolida-se com a aquisição de um vocabulário técnico. (MARTIN, 2007; SOUZA, 2009).

Enquanto o balé que, assim como a ciência, herdou 'o legado da Razão das Luzes', culminando em um método que propunha dominar a natureza, a dança moderna traz à luz uma possibilidade de religar-se a ela. Os pés descalços anunciavam esta intenção de religação com a natureza, sem artificialidades, o que se concretiza com a formalização de nova 'gramática corporal' e estéticas diferenciadas.

Essa nova dança trazia consigo propostas de rompimento com as lógicas que fundamentavam o balé, como as sapatilhas de pontas, o virtuosismo técnico, a valorização do feminino sob a perspectiva romântica, e o próprio academicismo em que o balé estava situada.

O pensamento que fundamentou a criação da Dança Moderna é um pensamento de liberdade e autonomia do corpo que dança, tanto em processos criativos, quanto no seu processo formativo. O dualismo regras *versus* liberdade exemplifica bem o contexto da dança moderna em relação ao balé. Importante destacar algumas personalidades presentes nesse momento, que estavam pensando a dança, o gesto ou o corpo de alguma maneira diferenciada, pois esses estudos são bastante influentes tanto na formação e criação da Dança Moderna, quanto do processo de ensino e aprendizagem da mesma. Um nome importante para ser aqui comentado é François Delsarte.

Sobre este precursor da dança moderna, Azevedo (2009), Bourcier (2011) e Portinari (1989) narram que François Delsarte, estabelecido na França, considerava seus mestres os responsáveis pelo seu fracasso, pois seus métodos eram arbitrários e a partir desse questionamento de metodologia que lhe foi imposta é que foi desenvolvendo e fundamentando seu método. Relacionou a voz à emoção e, para ele, os gestos correspondiam a estados emocionais. Descobriu que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto, diferença essa, fundamental para se relacionar aos métodos de ensino da dança até então. A partir de Delsarte o corpo é mobilizado para uma nova expressividade, que é obtida pela contração e relaxamento dos músculos, gerando o entendimento de *tension – release*, conceito esse importante para a fundamentação da técnica de Martha Graham, posteriormente.

Outro nome influente na criação da Dança Moderna é Émile Jaques Dalcroze, na Suíça. Dalcroze criou o conceito de Euritmia, que nada mais era do que a interpretação do ritmo musical através do movimento. Um dos primeiros a pensar uma educação psicomotora, tendo como base a repetição de ritmos.

(...) criadora de reflexos, na progressão da complexidade e da sobreposição de ritmos, na decifração corporal, na sucessão do movimento: a música suscita no cérebro uma imagem que, por sua vez, impulsiona o movimento, que se torna expressivo caso a música tenha sido captada corretamente. As consequências pedagógicas

são o desenvolvimento do sentido musical em todo o ser – sensibilidade, inteligência, corpo – que fornece uma ordem interior que, por sua vez, comanda o equilíbrio psíquico. O método consiste em educar o aluno fazendo-lhe praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, com movimentos tão claros e econômicos quanto possível. (BOURCIER, 2001, p. 291-292)

Ressalta-se que, segundo a literatura a seu respeito, Dalcroze não tinha interesse claro em aplicar seus princípios à dança, mas sabe-se que seu método funciona como uma ferramenta utilizada na educação musical de bailarinos e, embora a seu ver a dança fosse um produto da música, o método se torna influente para o surgimento da Dança Moderna principalmente pelo fato de Mary Wigman, representante da dança expressionista, cujas ideias serão expostas mais adiante, ter sido sua aluna e posteriormente utilizado seu método para a criação de sua própria técnica. Com isso, o dalcrozianismo se destaca principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos, onde Hanya Holm – outra figura de importância neste contexto, que se fará presente nas reflexões a seguir – aluna de Mary Wigman que intermediaria sua técnica e o método dalcrozeano. (AZEVEDO, 2012; BOURCIER, 2011; CAMINADA, 2006).

Assim como Dalcroze e Delsarte, Rudolf von Laban foi também um teórico do movimento que causou grande influência na dança. Com a proposta de pesquisar os elementos fundamentais do movimento, contidos nas leis da física, e naturais do corpo humano, de modo a compreendê-los e explorá-los. Seus ideais de busca incidem em conceber o corpo e conhecer sua relação, pelo movimento, com o espaço.

Segundo Moraes (2013), Laban entrou para a história como um artista que permaneceu o quanto pôde na Alemanha para defender sua dança, até sua vida se tornar insustentável, por conta da ascensão do Nazismo, e sua única opção vir a ser o exílio, em 1937. Por sua ampla contribuição à dança moderna e ao estudo do movimento humano, julga-se importante discorrer sobre sua teoria, mesmo que de modo sucinto.

De acordo com Vieira (in MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006, p. 92), “Rudolf Laban desenvolveu ideias acerca da interação entre movimento, espaço e tempo segundo sua visão em uma atividade específica, a dança”, propondo uma fusão

entre o humano e o mundo, espacial e temporalmente tanto quanto corporal, sensitiva e emocionalmente.

Considerado como uma das figuras mais influentes da Dança Moderna (CAMINADA, 1999; AMADEI, apud MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006; FARO, 1986), principalmente no que se refere ao desenvolvimento de pedagogias corporais, Laban criou e fundamentou um sistema teórico sobre o movimento e suas características expressivas (LABAN, 1978).

Nascido na Hungria em 1879, e reconhecido por suas atividades como bailarino, pesquisador e coreógrafo, Laban teve como formação inicial a arquitetura, de onde se acredita ter surgido seu interesse pela relação entre o movimento humano e o espaço. A partir da criação de vários centros de pesquisa, suas investigações caminharam no sentido do retorno aos movimentos naturais e conscientes, buscando ocasionar um desenvolvimento amplo e profundo daqueles que o praticam. (MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006; MORAES, 2013).

Em 1926, desenvolve o *Labanotation* – um sistema de notação de movimentos, e, no período da segunda guerra mundial, durante sua estadia na Inglaterra, funda o *Modern Educational Dance*, ao passo que desenvolve a *Dança Coral* e publica suas teorias. Segundo Moraes (2013), a genialidade de Laban consiste no fato de ele ter conseguido codificar os componentes do movimento de modo a permitir um estudo disciplinado sobre ele.

Para Laban (1978; 1990), a codificação de passos consiste em algo restritivo ao espírito e a criação em dança deve ter origem a partir das possibilidades de movimento. Em sua teoria, descreve e analisa os quatro fatores básicos do movimento: tempo, espaço, peso e fluxo, constatando que todo movimento tem em sua essência nesses quatro fatores e, a partir de cada fator, a teoria desmembra suas características, facilitando assim o acesso e a utilização de sua sistematização a favor da criação de pedagogias do movimento, e permitindo a experimentação como método de ensino e aprendizagem.

Os estudos cinéticos de Laban abrem-se para uma teoria geral do movimento, que é a da *modern dance*: seus movimentos “centrífgos” e “centrípetos”, seu movimento “contínuo em forma de 8”, a noção de dinamismo captada pela tomada de consciência do peso são uma formulação metódica dos princípios utilizados por Humphrey e Graham. (BOURCIER, 2001, p. 295).

Suas teorias sobre o movimento e a coreografia estão entre os fundamentos principais da dança moderna e fazem parte de abordagens de composição em dança. Além de seu trabalho criativo e de análise da dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança para as massas, desenvolvendo com esta finalidade a arte da Dança Coral, onde um grande número de pessoas se move segundo uma coreografia de estrutura simples, porém instigante, que permite bailarinos e pessoas leigas dançarem juntas de forma colaborativa.

Yolanda Amadei refere-se à Laban como “o maior teórico do movimento humano” (in MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006, p. 32), pois desenvolveu uma sistemática própria, que estabelece parâmetros para a análise do movimento.

Existe uma relação quase matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo; e o único meio para se promover a liberdade e espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos princípios gerais de impulso e função. (LABAN, 1978, p. 11).

A contribuição de Laban para a fundamentação da Dança Moderna inclui, além da teoria do movimento desenvolvida, a *descendência* de algumas figuras importantes para a história da Dança Moderna, que estudaram diretamente com ele, como Mary Wigman e Kurt Jooss⁶, dos quais falar-se-á mais adiante. Menciona-se, ainda, suas influências indiretas para Martha Graham e Doris Humphrey, importantes figuras que representam a *modern dance* estadunidense, cujas propostas e concepções também serão abordadas na sequência.

Na Inglaterra, Laban redirecionou o foco de seu trabalho para a indústria, estudando o tempo e a energia despendida para realizar as tarefas no ambiente de trabalho. Tentou desenvolver métodos que auxiliassem os operários a se concentrar nos movimentos construtivos necessários para a realização de seu trabalho.

Outra influência importante foi a forma de dança-teatro alemã - tanztheater - que inicialmente foi desenvolvida por Rudolf von Laban (nas primeiras décadas do século XX), e levada adiante por Jooss, tendo como principal objetivo o delineamento de uma linguagem apropriada ao movimento corporal e, apesar de não ter sido a dança sua exclusiva fonte de investigação, fica claro que Laban trouxe

⁶ Kurt Jooss (1901-1979), professor e corógrafo alemão, foi aluno de Rudolf Laban e de Mary Wigman, considerada a principal representante da dança expressionista alemã.

uma contribuição significativa para o estudo sobre as potencialidades do gesto. (SCHAFFNER, 2012; SIQUEIRA, 2006).

Refletindo sobre a importância da codificação do movimento criada por Laban, Siqueira (2006) coloca:

Laban elaborou um sistema de análise da movimentação humana, aplicável à dança, à terapia, à interpretação e a qualquer outra atividade que inclua movimentos. [...] Ao final de seu trabalho, criou um esquema das várias qualidades do movimento, um código (sistema de notação) que atende a várias linguagens expressivas. (SIQUEIRA, 2006, p. 78).

Segundo Fernandes (2012), Laban, na reprodução de movimentos cotidianos, encontrou uma fonte para pesquisa, de onde resulta seu questionamento sobre a realidade contemporânea. Segundo a autora, para Laban todos os indivíduos continham em si uma habilidade para dança, o que o conecta, em certa medida, à “filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século, em movimentos de interação entre as artes [...]” (FERNANDES, 2002, p. 29).

De acordo com Laban (1978; 1990), é por intermédio dos movimentos que o ser humano se expressa e se comunica; Contêm a faculdade de tomar consciência dos padrões que os impulsos criam, possibilitando aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los [os movimentos].

Reitera-se que houve o interesse, por parte de Laban, pela movimentação humana cotidiana, bem como pela diversidade cultural apresentada nas danças populares, o que demonstra que, a partir dos estudos do autor, pode-se perceber o impacto da “modernidade” e da revolução industrial para a modificação da experiência do movimento e do gesto, do corpo e do espaço.

2.2 A CONSOLIDAÇÃO DA DANÇA MODERNA: ALGUNS REPRESENTANTES

O contexto social de pós 1ª guerra mundial, com suas inquietudes e ansiedades, impele os artistas da época a uma introspecção em suas criações, levando-os a buscar a concepção de ‘verdade’ no mundo interior das emoções. Neste marcante trânsito, entre o final do século XIX e o início do século XX, surgem nos Estados Unidos e na Alemanha os primeiros marcos da dança moderna. Um

novo tipo de dança que abre espaço para a expressão de emoções, de modo a externar o conflito interior do ser humano, esmagado por sua relação com o mundo externo.

Vale ressaltar que a dança moderna, ao instaurar-se, demonstrou inúmeras vertentes e, graças ao seu caráter de valorização do subjetivismo, alguns artistas inauguraram técnicas, escolas e estilos próprios. Neste sentido, os representantes dessas vertentes mencionados a seguir, são os que, de maneira mais efetiva, demonstram influenciar o trabalho realizado pela Têssera Companhia de Dança da UFPR, seja pela concepção técnica, estética ou ideológica.

Mary Wigman (Alemanha, 1886-1973) é uma das figuras cuja dança assinala um caráter de libertação, estando a arte até então circunscrita por limites rígidos impostos pelo contexto político e social que a época imprimia a ela. Com movimentos livres e improvisados, que evoluem naturalmente em séries rítmicas, a dança de Wigman agrega uma qualidade emocional ao movimento, permitindo autonomia ao bailarino, que culminava em definir sua própria individualidade através da dança.

Para compreender as motivações que a levaram à fundamentação de sua técnica, julga-se necessário citar seu contexto, que vivencia o período da Guerra e, ao sentir seus efeitos, fundamenta sua produção artística e sua técnica neste contexto pessimista. Para Wigman, nas palavras de Bourcier:

Formar bailarino é, portanto, torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas preestabelecidos, menos ainda adestramento corporal. É preciso se pôr à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo. Então os vislumbres de conhecimento que começam a brotar exprimem-se por esboços de gestos que contribuem para a conscientização das pulsões internas. Ao final de um longo caminho, o artista conseguirá, ao mesmo tempo, conhecer suas forças criadoras e adquirir os meios corporais para exprimi-las. Wigman quer abandonar a dança à impulsão mais profunda, à *ubris* dionisíaca. (BOURCIER, 2001, p. 299).

Considerada uma representante da dança expressionista alemã, a artista Mary Wigman, a partir dos questionamentos direcionados aos padrões de balé, fundamenta e cria uma técnica própria de dança que explora de maneira intensa a respiração.

A técnica de Wigman, que se consolida em uma coordenação que se baseia na improvisação e na teoria de Laban, no que se refere aos elementos de força, espaço e tempo, define-se a partir da concepção do movimento como fonte de investigação introspectiva. (SCAHFFNER, 2009).

Segundo Azevedo (2012), o objetivo da dança, para Mary Wigman, é expressar a personalidade do dançarino, que tendo o corpo como instrumento, utiliza a técnica para tornar-se consciente de seus próprios impulsos e, com os gestos provenientes destes impulsos, relaciona-se com sua realidade pessoal e artística.

A extensão do pensamento de Wigman é bastante relevante para a trajetória da dança moderna, por ter lecionado para bailarinos que se tornaram importantes disseminadores da dança moderna e, para o que se refere a este estudo, por inspirar o trabalho da Têssera Companhia de Dança. Wigman é uma das primeiras a fundamentar uma técnica que destaca a valorização da subjetividade do indivíduo dançante ao utilizar a expressão das emoções em sua dança.

Bourcier (2011) conta que nos estados Unidos, no mesmo período que Mary Wigman estruturava sua técnica expressionista, Martha Graham (EUA, 1894-1991), considerada umas das mães da Dança Moderna americana, dedica sua vida ao seu pensamento e conceito de dança. Graham codifica uma técnica baseada na respiração e na contração e descontração - *tension and release* - influenciada pelos métodos e estudos de François Delsarte. Vale mencionar que esta técnica é ainda hoje bastante difundida e sobrevive principalmente em Nova Iorque, contando com especialistas espalhados pelo mundo, inclusive no Brasil.

Assim como Mary Wigman, sua dança também era pensada como um meio de protesto ao seu contexto social, o que pode ser observado em obras como *Lamentation*, com a interpretação de uma personagem que perde o filho para a guerra. Para Graham, a dança é um meio de encontrar aquilo que se tem de humano, e, a partir desse encontro, aspirava criar a identificação do público, de modo a motivá-lo a se relacionar com sua arte.

Bourcier (2001) descreve o profundo interesse de Martha Graham pelas teorias freudianas, interesse esse que se refletiu em toda sua aplicação prática da dança e fundamentação de sua técnica, trazendo a atenção para o tronco, onde se acredita habitar o sentimento. Para Graham “o movimento não é produto da

invenção, mas da descoberta e, singularmente, das possibilidades de exprimir a emoção” (BOURCIER, 2001, p. 279).

Outra importante representante da dança moderna a estabelecer uma técnica que influencia a dança a gerações é Doris Humphrey (EUA, 1895-1958), bailarina e coreógrafa que rompe com os paradigmas puramente estéticos em suas pesquisas. Sua dança aborda a importância do caráter conceitual; do ritmo motor traduzido na relação entre corpo e movimento. Sua concepção agrega a questão da atividade criadora do homem para o homem, em sua inserção social, questionadora e transformadora. (SCHAFFNER, 2009).

De acordo com Azevedo (2012), sua visão de dança valoriza a autenticidade e visa à criação de uma movimentação relacionada e inserida em uma época e lugar determinado.

Para Doris Humphrey a dança parte dos movimentos da vida; os primeiros gestos estudados por ela são os sociais; aqueles utilizados no dia-a-dia e que, mal são esboçados, já se conhece seu significado. Ao dançarino cabe descobrir as raízes primordiais desses gestos banais tentando chegar à sua essência. (AZEVEDO, p. 76, 2012).

Considera que o movimento humano primordial é aquele que resiste à força da gravidade, força essa que ameaça o equilíbrio e segurança; esse esforço constante, de luta contra a gravidade, é o cerne de sua dança dramática, tendo como ritmo fundamental o ritmo motor que acontece na relação do ser humano com o espaço onde “[...] o homem coloca-se entre a tensão ocasionada pela possibilidade de queda e o risco, o abandono [...]” (idem).

Os princípios da técnica de Humphrey podem ser melhor compreendidos a partir de suas próprias palavras:

Concebo o movimento utilizado pelo dançarino como resultado de um equilíbrio. De fato, toda a minha técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e a ela voltar. Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que manter-se em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e refazer-se fall-recovery constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se a situação vertical, descobre-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda

do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Ao efetuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em sequencias rítmicas. Um outro dado é o dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade. O terceiro elemento é o desenho. (HUMPHREY, apud AZEVEDO, p. 77, 2012).

Outra influência importante é Kurt Jooss (Alemanha, 1901-1979), um pensador do mundo da dança, bailarino e coreógrafo, considerado o precursor da dança teatro (ou tanztheater), por promover a mistura entre balé clássico, artes visuais e teatro. Iniciou aulas com Rudolf von Laban em 1920 e até 1924 estudou e dançou os papéis principais de suas coreografias e é considerado um de seus seguidores mais notáveis. Associou-se também, ao lado de Laban, ao movimento nomeado *Ausdruckstanz*, Dança Expressionista.

Em 1933, recebe dos nazistas a ordem para excluir todo o povo judeu associado a sua empresa, cuja recusa resulta na fuga do país. Jooss e muitos de seus alunos encontraram refúgio na Holanda, e posteriormente na Inglaterra, onde abre uma escola em parceria com o dançarino Sigurd Leeder⁷.

A proposta de dança de Jooss alia narrativa e técnicas de teatro, inaugurando a chamada *Dança Teatro*. Desenvolvendo ainda mais o trabalho de Laban e seu sistema de notação, procura dar-lhes uma forma teatral unida às preocupações da época: Alemanha, nazista, período entre guerras, expressionismo.

Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mimica, desde *A Mesa Verde*. Como para os americanos e para Wigman, a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo. Quer que esses movimentos – aqui encontramos uma ideia de Dalcrose – seja reduzidos aos mais característicos. Donde um estilo entrecortado por uma sucessão de imagens fortes, mas vivo e colorido, que chama de “essencialismo”. (BOURCIER, 2011, p.301).

Sua mais famosa obra é *A Mesa Verde*, premiada em 1932, expõe uma exacerbada ironia ao comparar a esterilidade das discussões diplomáticas a uma mesa de jogo em que todos são perdedores.

Um canhão silencia as palavras. Mães, esposas, filhas despedem-se dos soldados. A morte entra, portando a bandeira esfarrapada,

⁷ Leeder, Sigurd (1902-1981): Bailarino, coreógrafo, professor e diretor alemão. Inicia seus estudos de dança em 1923, com Laban e funda em 1933, juntamente com Kurt Jooss, a *Jooss-Leeder School of Dance*, em Devon, e co-dirige os *Ballets Jooss*. Disponível em: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=leeder-sigurd>

seguida por um cortejo sinistro. Depois da destruição, voltam a mesa verde e os embaixadores com seu parasitismo verbal e sua duplicidade hipócrita. (PORTINARI, 1989, p. 145).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, Kurt Jooss retorna para Essen, Alemanha, onde permanece até se aposentar em 1968.

Uma de suas alunas, a partir desse período, foi a mundialmente conhecida Pina Bausch (Alemanha, 1940-2009), coreógrafa, dançarina, e diretora, é reconhecida por expandir as fronteiras da dança no século XX à frente do *Tanztheater Wuppertal* (CYPRIANO, 2005). Suas coreografias se baseiam nas experiências de vida dos bailarinos com criação conjunta com o elenco.

No intento de dar continuidade ao desenvolvimento do movimento expressionista alemão através da dança, Hanya Holm (Alemanha-EUA, 1893-1992) levou os princípios da dança de Mary Wigman para os Estados Unidos, com quem trabalhou por mais de uma década, a fim de divulgá-los. Porém, na América sua arte tomou contato e dialogou com as diferentes danças que lá existiam, como o Jazz, as danças da Broadway e outras vertentes de dança moderna que estavam sendo disseminadas simultaneamente em diferentes locais do mundo. Com isso, a técnica de Wigman manteve-se nas aulas, mas toma outra direção no que se refere à filosofia de palco sob as mãos de Hanya Holm. (PORTINARI, 1989).

Para concluir apresentam-se os principais argumentos que consolidaram a dança moderna, bem como alguns de seus representantes, enfatizando a noção das singularidades emergidas desta concepção artística.

A dança moderna, com suas variadas vertentes, mostra-se para além de um sistema ou uma técnica específica, constituindo-se mais em um ponto de vista. Esse ponto de vista se desenvolveu ao longo do tempo, e não sendo um desenvolvimento isolado, tem caminhado lado a lado com o desenvolvimento de pontos de vista em diversas áreas (MARTIN, 2007).

A sociedade liberal burguesa do século XIX atravessou conflitos de grandes dimensões, o que, conseqüentemente, demoliu valores, convenções e transformou o entendimento intelectual, repercutindo imediatamente no campo das artes. Julga-se importante notar que um amplo painel de crise de identidade por que passara a sociedade na transição entre os séculos XIX e XX, amplamente descrito e explorado pela arte, cujas guerras, recessão, o nazi-fascismo de Hitler e Mussolini contribuiu para transformar o cenário da arte e da dança no século XX. Esse ambiente,

cercado por contradições e sofrimentos, transformou o ser humano e suas expressões artísticas.

Deste modo, percebe-se que o cotidiano da Modernidade refletiu-se diretamente na dança e é neste cenário de sofrimento e contestação que se consagra a Dança Moderna. A arte tratava da realidade, a realidade era dura e cruel, e os fundadores da dança moderna prontamente perceberam esse novo contexto, o que os levou a inserir temas de um contexto tumultuado e conflituoso: a angústia, a busca dolorosa pelo significado, a humanidade face a face com a morte.

Portanto, conclui-se que a partir da formalização de ideais, a linguagem da dança moderna, embora diversificada, gradativamente se torna academicista e estruturada metodologicamente. A constatação de que a estruturação metodológica se concretizou na dança moderna indica que, de diversas maneiras, a dança e seus ciclos históricos apontam a importância da relação de interdependência entre forma e conteúdo, técnica e expressão, movimento e sentimento, e inúmeras outras dualidades necessárias para a completude da arte (e da existência).

Compreender o momento do surgimento e fundamentação da dança moderna permite apreciar atentamente os diferentes modos de olhar para o gesto e para o movimento corporal. Realça, portanto, a ideia de que a dança moderna, assim como as artes em geral, espelha sua época e, para além dos ideais que a regem, demonstra, em sua essência, a necessidade de interação entre forma e conteúdo, técnica e expressividade, ou, na linguagem filosófica, entre ideal e material.

Compreendida esta premissa, pode-se adentrar no universo da Tésseira Companhia de Dança da UFPR, em sua trajetória rumo à atual constituição criadora e propagadora de uma dança moderna que, calcada na experimentação e vivência, se consolida como detentora de um modo próprio de fazer dança.

3. A TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR

É do seio de uma organização institucional pública - a UFPR- a mais antiga universidade brasileira em funcionamento, que a Têssera Companhia de Dança emerge, em uma crescente trajetória de conquistas técnicas, conceituais e artísticas, culminando na atual concepção, com abrangência e inserção social e como propagadora da Dança Moderna.

No intento de resgatar sua história e compreender sua concepção de arte, o texto que se segue surge a partir da pesquisa e da vivência neste coletivo. Por meio de entrevistas, análise de registros documentais e revisão de publicações a seu respeito, há a análise, e busca pela compreensão, de como, gradativamente, sua atual concepção artística se constituiu.

A Têssera Companhia Dança é antes de tudo uma referência da Dança no cenário paranaense, reconhecimento conquistado ao longo de sua trajetória e a partir de sua busca por excelência, tanto no campo da produção do conhecimento quanto na difusão da Dança Moderna e na formação dos profissionais a ela ligados.

Inevitavelmente, a concepção artística e a identidade estética se misturam à narrativa histórica, pois, ao descrever o movimento rumo à criação da identidade do Grupo, discorre-se sobre o surgimento de alguns modelos de preparação técnica e estética utilizados.

Pode-se dizer que o aprimoramento constante tem sido o objetivo da Companhia que, com a finalidade social e artística, expõe suas produções por meio de atividades de formação e criação em dança em um sentido mais amplo.

Atribui-se, deste modo, tanto as motivações que levaram à criação, como os meios de preservação e atualização de uma organização artística originada no meio ambiente institucional, dando destaque às ações consideradas decisivas para as transformações ocorridas ao longo dos seus 35 anos.

Na tentativa de definir o 'perfil' identitário da Têssera Companhia de Dança em 2015, o termo que aparentemente mais se aproxima de sua 'formatação' atual é *Dança-Teatro*. Originada a partir da dança expressionista alemã, a dança-teatro tem sua raiz na Alemanha, sendo o termo criado e posto em prática por Kurt Jooss a partir da década de 1920.

No caso da dança-teatro o movimento, o tempo e espaço são elementos de uma estética de fronteiras que se entrecruzam trazendo na dramaturgia em dança uma linguagem própria que rompe barreiras entre sentidos antes fragmentados como movimento e sentimento; arte e vida; teoria e prática; execução e observação. (DINIZ, s/d, p. 3).

A definição da Companhia como sendo produtora de dança-teatro demonstra-se possível por conta da identificação da utilização de processos interpretativos associados ao alto teor emocional contido em suas construções artísticas e, ainda, por apresentar o uso de movimentação técnica unida aos elementos dramáticos (teatrais).

Quando Vigotski se refere à arte como “técnica social do sentimento” (VIGOTSKI, 1999, p. 03), parece descrever com exatidão o trabalho desenvolvido por esse grupo artístico. Ao conceber a arte como uma atividade humana intencional, o autor a considera uma ação recriadora da realidade material, capaz de transformar o indivíduo, argumento em consonância com sua concepção da natureza essencialmente histórica e social do psiquismo.

O diretor/ fundador da companhia de Dança, Rafael Pacheco (2015), ao definir o trabalho do grupo como dança moderna, enfatiza o teor emocional contido nos processos e produtos coreográficos, ressaltando que os movimentos são ‘manipulados’ de modo a carregarem o devido sentimento – e comunicá-los – de acordo com a proposta coreográfica em construção.

Deste modo, a dança moderna produzida pela Têssera Companhia de Dança da UFPR tem seu fundamento no hibridismo técnico e estético, o que possibilita a criação de uma identidade própria: Dança moderna, no sentido de se basear nos preceitos modernistas no que se refere à abordagem de temas condizentes com seu tempo; dança moderna, por utilizar a dança para expressar e externalizar angústias da época.

No entanto, o trabalho da Companhia já fora de outro modo. Sua história é marcada por modificações constantes, gradativas, sejam elas sutis ou drásticas. Em 1981, o chamado *Grupo de Danças da UFPR* foi criado por Vera Domakoski e seu então monitor Rafael Pacheco, com formatação e concepção totalmente distintas ao que hoje se apresenta (WOSNIAK, 2011).

Fundado em meio às transformações das relações entre o balé clássico e a dança moderna em solo curitibano, o grupo traz a possibilidade da popularização da dança. De acordo com os fundadores, o principal objetivo do grupo era reunir alunos de diversos cursos da instituição interessados na prática da dança sem a necessidade de demonstração de conhecimento técnico aprofundado. E, embora o anseio de criação do grupo não fosse recente, a viabilidade se devia ao apoio que a área de Educação Física recebia do então Reitor Alcy Ramalho⁸.

Vera Domakoski via na dança um imperativo social, capaz não só de garantir uma melhor qualidade ao tempo livre dos jovens, mas também de oferecer oportunidades mais amplas aos que apresentassem um melhor nível técnico ou aptidão. Acreditava ser de suma importância garantir não só aos estudantes, mas à toda comunidade o acesso a essa arte, bem como aos métodos de preparação e aprimoramento da técnica.

Segundo Wosniak (2008) o Grupo de Danças da UFPR era então constituído por mais de uma centena de pessoas, com idade entre 15 e 40 anos, divididos em categorias iniciantes e adiantados, e em sua maioria alunos graduandos de diversos cursos da Instituição.

Observando sua formação de origem, objetivos e atividades, pode-se dizer que há uma similaridade com as *danças-coral* de Laban que, assim como o grupo curitibano, trabalhava o movimento dançado focando em desenhos espaciais inscritos pelo coletivo.

O movimento coral servia para dar uma experiência de dança ao leigo, enquanto que na dança-teatro dançarinos profissionalmente treinados apresentavam a forma de arte da dança. Ele diferenciava isto de acordo com sua estrutura como orquestra, dança coral, ou câmara, incluindo danças menores como a sonata ou canção. (PARTSH-BERGSOHN, 1988, p. 37).

Em meio a um contexto social ainda marcado pela ditadura militar, a dança criada utilizava a congruência da coletividade. Pacheco (2015) conta que o trabalho funcionava como uma comunhão por meio da dança, concretizando a proposta de popularização e massificação da dança.

⁸ Alcy Ramalho, Reitor da UFPR de 1982 a 1986, natural de Ponta Grossa – PR.

A primeira ruptura marcante refere-se ao desenvolvimento da técnica, em meados de 1984. Dentro do grande número de integrantes do elenco, um pequeno grupo aparenta maior nível técnico, apresentando potenciais habilidades específicas, sendo, então, criado um núcleo de pesquisa e trabalho em dança moderna, desenvolvendo suas atividades, paralelamente. Sob a direção de Rafael Pacheco, o restrito grupo objetiva desenvolver um trabalho técnico corporal intensivo, voltado à criação e performances artísticas.

O conceito anteriormente adotado – massificação, popularização e temas brasileiros – passa por uma revisão estilística: a ideia geradora do movimento coreográfico pode resultar de qualquer material criativo: o símbolo, o cotidiano, o *non sense*, o ritual, a energia orgânica e os princípios básicos do movimento – espaço e tempo - começam a tomar forma e expressão [...] (WOSNIAK, 2011, p. 25).

A partir de 1985 as propostas estéticas de Pacheco, oriundas de sua experiência como ator e diretor teatral na cena curitibana, passam a germinar e emergir neste pequeno coletivo, cuja preparação técnica se intensifica com um programa diário, dividido entre aulas práticas, laboratórios de improvisação e composição coreográfica, além dos ensaios e apresentações constantes.

Ressalta-se que, na atualidade, a rotina de trabalho do grupo ainda se refere a encontros diários, com aulas práticas que abrangem trabalhos técnicos, processos de improvisação e composição de sequências coreográficas, bem como laboratórios de interpretação cênica, sempre em consonância com o processo de criação coreográfica em vista.

Pode-se dizer que a consolidação da identidade coreográfica começou a surgir a partir de 1986, quando o diretor passa a utilizar elementos das artes cênicas – princípios norteadores das escolas de interpretação cênica – que começam a ser revisitados pelo grupo em suas pesquisas para a redefinição de uma nova identidade estética para os trabalhos coreográficos. As aulas diárias passaram a ser divididas de modo a conterem experimentações laboratoriais do gesto cênico, propostas originadas dos estudos de textos de Constantin Stanislavsky e Jerzy Grotowsky, além dos exercícios propostos por Rudolf von Laban em sua busca do gesto significativo.

Stanislawsky foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, que, impulsionado por renovações cênicas, desenvolveu e aprimorou um sistema embasado nas ações físicas, as quais, segundo ele, transmitem o espírito interior do papel a ser interpretado. Ele considera que estas ações são abastecidas pela experiência vivida e pela imaginação que o ator empresta à personagem. A partir de Stanislawsky, ações físicas, espírito interior, e imaginação são palavras chave, integradas aos métodos de interpretação.

O nosso objetivo é, não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem a obrigação de viver interiormente seu papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. (STANISLAVSKI, 1968, p. 44-45).

Jersy Grotowski (1933-1999), diretor e fundador do 'Teatro Laboratório de Wrocław' (Polônia), é uma figura importante no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental e de vanguarda. Em sua obra 'Em Busca do Teatro Pobre' postula um teatro quase sem vestimenta, que se baseia no trabalho psicofísico do ator.

Para Grotóviski, a arte do ator necessita de uma exploração metódica, calcada sobre o princípio fundamental da unidade psicofisiológica. O aluno, consciente de seus recursos corporais, deve aprender a pensar e a falar com o corpo inteiro; é por meio dele que sua imaginação se desenvolve, a partir do momento em que passa a ser exercida corporalmente. (AZEVEDO, 2012, p. 26).

Grotowski visa o desenvolvimento de um espetáculo que não apresente nada de supérfluo e, na busca por um teatro mais ritualístico, leva às últimas consequências as ações físicas elaboradas por Stanisláviski, considerando como fundamental o trabalho relacional com a plateia. Em sua concepção, o 'pobre' no teatro refere-se a eliminar tudo o que considera desnecessário para originar o significado central que o teatro pode gerar.

Seu processo de preparação e ensaio inclui exercícios que levam ao pleno controle do corpo, "a autopenetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isso pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesa." (GROTÓVISKI, 1968, p. 23). Considera que é por meio

da pesquisa constante que o intérprete cria a possibilidade de se tornar um instrumento para a sua arte e, “seu corpo, atento aos menores impulsos e permanentemente em relação consigo mesmo e com o espaço de trabalho ao redor, consegue superar-se a si mesmo na criação.” (AZEVEDO, 2012, p. 27).

Como o material do ator é seu próprio corpo, ele deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos, como se não existisse no momento da criação – não oferecendo resistência alguma. A espontaneidade e a disciplina são aspectos básicos do trabalho do ator, e exigem uma chave metódica. (GROTÓVISKI, 1968, p. 204).

Rudolf von Laban (1879-1958), dançarino, coreógrafo e professor anteriormente mencionado, sistematiza uma base teórica para o estudo do movimento humano amplamente utilizada nas técnicas de dança moderna. Traz a conclusão de que todo e qualquer movimento é constituído por quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluxo, que se combinam e, em suas variáveis, determinam dinâmicas, intensidades e qualidades de movimentos. Busca maior integração entre movimento e realidade, pesquisando constantemente as formas adotadas pelo corpo em movimento no espaço e o uso deste corpo como meio expressivo.

Essas e outras concepções aos poucos são inseridas nas atividades dos bailarinos do grupo de dança, e direcionadas aos processos coreográficos propostos pelo diretor, que compartilha suas experiências teatrais adaptando-as à realidade da dança do referido grupo. Vale destacar que isso demonstra a influência das experiências sócio culturais do diretor/fundador para a construção da concepção artística do grupo, uma relação direta com a concepção vigotskiana de produção de conhecimento por meio das interações sociais.

A relação de Rafael Pacheco com Eva Schul fora determinante para o trabalho rumo à evolução técnica do grupo. Com sua ampla experiência em dança, ao tomar contato com o trabalho do grupo da UFPR, Schul prontamente identifica a relação entre as atividades práticas já desenvolvidas pelo grupo e suas similaridades com a dança moderna, declarando ao diretor sua opinião sobre a necessidade do investimento na qualificação técnica dos bailarinos.

Coreógrafos e bailarinos brasileiros que estudaram no exterior com precursores, criadores e disseminadores da dança moderna e da dança expressionista, trazem para o Brasil a possibilidade de desenvolver uma nova

concepção de dança, a partir dos conhecimentos artísticos adquiridos com figuras como Martha Graham, Rudolf von Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss (VIEIRA, 2009). É o caso de Eva Schul:

Nascida na Itália em 1948. Aos 16 anos vai para Nova Iorque estudar na escola do *New York City Balé*. Ao voltar para o Brasil (Porto Alegre) estuda com Tony Petzhold. Aprofundou seus estudos em dança moderna com Alwin Nikolais⁹ e em sua escola também estudou, por sete anos, com Hanya Holm – alemã discípula de Mary Wigman, uma das matriarcas da dança moderna – entre outros estilos como Martha Graham, José Limon e Merce Cunningham. Baseada nestes conceitos, Eva definiu um estilo próprio de grande aceitação em Curitiba, onde se radicou na década de 1980. (WOSNIAK, 2011, p. 30).

Deste modo, foi gradativamente e graças a múltiplas experiências e interações que o grupo se transformou e, após sucessivas seleções, se reduziu ao formato de um elenco de quinze integrantes que vislumbravam, por meio da linguagem da dança, algo além do lazer e entretenimento: produzir arte passa a ser o foco principal. Prontamente, localiza-se a consolidação do trabalho técnico formulado a partir da dança moderna.

Atualmente, o que se vê é a utilização de uma técnica de dança com hibridismo fundamentado e formulado a partir das concepções da dança moderna de figuras como Mary Wigman, Hanya Holm e Alwin Nikolais, com adaptações advindas da experiência do diretor Rafael Pacheco na educação-física, que se estabelece com dinamismo, progressão e atualizações que consideram, além das potencialidades do elenco atuante, estudos em fisiologia, biomecânica e cinesiologia.

High Society é a obra considerada ‘o divisor de águas’. Criada em 1983, a coreografia é uma adaptação do Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização de Rafael Pacheco. Seu conteúdo remete a uma espécie de crítica ao

⁹ Alwin Nikolais (1910-1993), dançarino, coreógrafo, professor e diretor americano, cujas danças abstratas combinaram movimento com vários efeitos técnicos. Estudou dança com mestres como Hanya Holm, Martha Graham e Doris Humphrey. Aos poucos desenvolveu um estilo que combina movimento, som, cores e luzes na formação de sequências, criando imagens coreográficas quase pictóricas, gerando uma dança que se soma as demais linguagens da cena.

comportamento do indivíduo em sociedade e é estruturada a partir dos elementos da dança-teatro.

De acordo com o diretor (PACHECO, 2015), neste período foram desenvolvidos trabalhos que causaram um ‘estranhamento’ no público em geral, devido às suas peculiaridades, inovações e propostas estéticas diferenciadas, pois os conceitos anteriormente adotados, de massificação e popularização passam por uma revisão estética e estilística.

Assim sendo, sob a direção de Pacheco, com sua formação em educação física, especialização em dança, experiência no teatro e cinema, docente do Curso de Danças da Fundação Teatro Guaíra e do Curso Superior de Dança¹⁰, e a partir de sua proximidade com Eva Schul, o grupo ganha nova sede e desmembra-se definitivamente daquela ideia inicial de massificação da dança.

Com vasta experiência em teatro e cinema, e vivendo intensamente o panorama das artes cênicas em Curitiba, como professor e coreógrafo, o diretor decide transferir a sede do grupo, que passa a pertencer à Pró-Reitoria de Órgãos Suplementares – que seria em breve a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – e ocupar as dependências do prédio central da UFPR, na praça Santos Andrade. (WOSNIAK, 2011, p. 27).

Norteadas pelos princípios da interpretação, essa nova fase trouxe uma abordagem corpórea mais teatral, e o Grupo de Dança se apropria de uma linguagem própria descoberta na ampliação dos símbolos, na expressividade teatral dos textos de grandes autores, num universo de possibilidades imponderáveis. As obras compostas pelo seu diretor e coreógrafo colocam ao alcance do público uma nova forma de se ver a dança. Com isso, a agenda do grupo torna-se repleta, os jornais divulgam as apresentações com ênfase e, nesse período, o grupo marca presença em mostras de dança, encontros e vence grandes festivais.

A ideia geradora do movimento coreográfico passa a poder se originar, e resultar, partindo de todo e qualquer material criativo e, por meio de símbolos, cotidiano, *non sense*, ritualísticas, energia cênica ou mesmo dos princípios básicos do movimento – tempo e espaço – começam a tomar forma e expressão em obras

¹⁰ Na época pertencente à PUC-PR em convênio com o Teatro Guaíra.

como *Fly* que, segundo Rafael Pacheco, ainda hoje diretor da Cia, marca a ruptura de propostas artísticas.

Estes e outros princípios levaram à discussão e experimentação da linguagem proposta pelo Grupo de Dança, que se apresentava ininterruptamente com obras compostas tanto por seu diretor e coreógrafo, como por convidados de renome nacional e internacional:

Eva Schul, Paulo Buarque e Luis Saião são alguns dos coreógrafos especialmente convidados pelo diretor Rafael Pacheco, por considerá-los como 'três dos melhores coreógrafos contemporâneos da atualidade'. Também Márcia Squiba e Maurício Vogue apresentam uma obra coreográfica, selecionada a partir de um ateliê de criação [processo interno do Grupo de Dança] com música do grupo *Super Tramp*. A iluminação fica a cargo do renomado artista e diretor teatral, Marcelo Marchioro. Já os figurinos foram idealizados por Rafael Pacheco e pelos próprios coreógrafos, num processo de montagem [divididos entre aulas e ensaios] que durou oito meses.¹¹

Sob a gestão universitária do Reitor Riad Salamuni¹², o Grupo de Dança da UFPR se instala na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e, nesta nova fase, o Grupo de Dança passa a ter uma agenda artística intensa, marcando presença constante na mídia impressa devido às diversas incursões em palcos tradicionais, além de apresentações inusitadas em espaços alternativos.

Cita-se a divulgação de apresentações do Jornal *O Estado do Paraná*:

depois de obter o 2º lugar, com a coreografia *Segredos* de Paulo Buarque, no Festival de Dança promovido pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, concorrendo com todos os grupos, escolas e academias de dança de Curitiba, foi aplaudido por cerca de 50.000 pessoas, que estiveram presentes em sua apresentação no Estádio Couto Pereira, no intervalo do jogo 'amistoso' entre a seleção brasileira e a paranaense de futebol.¹³

¹¹ DANÇA na reitoria. O Estado do Paraná. Curitiba, 14 de novembro de 1986, p. 8.

¹² Riad Salamuni (1927-2002), Reitor da UFPR na gestão de 1986 a 1990.

¹³ DANÇA na reitoria. O Estado do Paraná. Curitiba, 14 de novembro de 1986.

A partir da criação de *Lamentos*, uma obra coreográfica com caráter notadamente expressionista, com música de Gustav Mahler, chamada *Canção para Ninar Crianças Mortas*, o Grupo tem contato pela primeira vez com as ideias contidas nas obras do francês Antonin Artaud e seu ‘teatro da crueldade’.

Artaud (1896-1948), um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor teatral com aspirações anarquistas, e fortemente ligado ao surrealismo, que expõe em sua obra o grito, a respiração e o corpo como primordiais para o ato teatral, rejeitando a supremacia da palavra.

[...] afirmo que há uma poesia dos sentidos, e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida e que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem falada. (ARTAUD, apud AZEVEDO 2012, p. 21).

Na concepção artaudiana o ator não pode deixar-se dominar por suas emoções, pretendendo tal domínio técnico que corpo e voz sejam capazes de emitir o signo certo no momento exato.

O ator desejado por Artaud é descrito por Azevedo (2012) como aquele que, “capaz de codificar cada um de seus gestos, não largue nada ao sabor do acaso e, sobretudo, um intérprete que consiga, no momento da representação, anular todos aqueles impulsos que não estejam de algum modo vinculados à sua arte.” (AZEVEDO, 2012, p. 20-21).

Artaud explana sobre o uso da respiração e da emoção como tomada de consciência do mundo afetivo, concebendo a ideia de que alterando propositalmente a respiração, novos estados interiores podem ser descobertos, logo, dominados pelo intérprete. (ARTAUD, 2006).

Inicia-se, então, a fase em que as propostas coreográficas de Rafael Pacheco definem uma ‘marca registrada’ da Companhia, com cunho ritualista impresso em cada uma das cenas criadas a partir da energia orgânica, do gesto significativo e da concentração e do potencial criativo do corpo em movimento. Os grandes destaques do período foram duas coreografias de estruturação bastante distinta: *Celacanto* de Rafael Pacheco, um solo criado a partir da abstração de movimentos baseados nas características e energia orgânica dos animais, e *Hall Of Mirrors*, de Eva Shul, marcadamente contemporânea e vanguardista, uma coreografia criada a partir da

composição musical do grupo alemão Kraftwerk, que propunha questionamentos sobre um mundo de imagens e aparências enganosas.

Essas duas obras foram as grandes vencedoras do V Festival de Dança de Joinville, em 1987, nas modalidades solo contemporâneo e dança contemporânea.

Em 1988, no anseio de uma projeção nacional, o Grupo desejou tornar conhecida sua identidade ritualística e a opção foi de percorrer o caminho dos festivais nacionais de dança, em destaque o Festival de Dança de Joinville, o Festival do Triângulo Mineiro, em Uberlândia-MG e o Encontro Nacional de Dança (ENDA-Brasil). Iniciava-se, deste modo, a trajetória vitoriosa do Grupo de Dança da UFPR nos mais importantes festivais, encontros e mostras de dança no Brasil.

Em 1988, a coreografia *Cruel Inocência* de Rafael Pacheco, um dos principais exemplos da *fase artaudiana* do grupo, conquistou no Festival de Dança de Joinville, além do 1º Lugar na modalidade dança contemporânea – categoria profissional, o 1º Lugar Geral do Festival (troféu transitório) sendo consagrada, também, por ser vencedora do II Festival de Dança do Triângulo e do ENDA Brasil (Encontro Nacional de Dança) em São Paulo.

Após o cumprimento da extensa agenda direcionada às viagens estaduais e nacionais, no primeiro semestre de 1989, o Grupo de Dança da UFPR se prepara para dançar no VII Festival de Dança de Joinville, com uma obra inédita criada por Rafael Pacheco. A coreografia *Viajem* é considerada pela atual direção uma das mais emblemáticas da história do Grupo; conquistou todos os prêmios possíveis em festivais nacionais, recebendo comentários positivos da crítica especializada e gerando, mais tarde, a primeira montagem completa (espetáculo com uma hora de duração) a partir da releitura coreográfica da obra original.

Sobre esta coreografia, o Jornal do Estado publica, em 1989:

Uma coreografia de 15 minutos, que lembra um campo de triagem durante a II Guerra Mundial, onde os judeus eram enviados aos campos de concentração, deu ao Grupo de Dança da Universidade Federal do Paraná, o título absoluto [troféu transitório] do VII Festival de Dança de Joinville, que reuniu, este ano, bailarinos de 140 grupos, escolas e academias de dança, brasileiros e também do Chile, Argentina e França. A obra *Viajem* de Rafael Pacheco, com música de Vângelis, conseguiu três prêmios: I Lugar na modalidade Contemporâneo, categoria profissional; bicampeão geral (troféu transitório conquistado por dois anos consecutivos, obtendo média

10,0 em todos os quesitos dos jurados e ainda o Troféu Especial de 'melhor coreógrafo do festival', dado a Rafael Pacheco. Para os jurados e críticos de dança que acompanharam o trabalho do grupo, a coreografia é densa, intrigante, com ritmo intenso, preciso e a pulsação da obra é angustiante, desenvolvida a partir da linguagem da dança contemporânea utilizando também elementos e simbologias do teatro.¹⁴

A constante afirmativa do diretor Rafael Pacheco, de que o Grupo de Dança possibilita o desenvolvimento de uma linguagem cênica própria, traz consigo a perspectiva de abrir novos caminhos para a dança, como propiciar impacto na plateia, apresentando, por exemplo, obras coreográficas com intenso uso de simbolismos e com variadas possibilidades de leitura.

A obra que ilustra esta fase é *A Aparição do Whaithi* (de Rafael Pacheco). Além de buscar uma estrutura cênica pós-moderna, com cenários e figurinos futuristas, utiliza os próprios bailarinos como fonte originária de sons e palavras, sem sentido específico, gerando a 'partitura musical' que conduz às cenas coreográficas, cedendo, às vezes, lugar à improvisação estruturada, característica das linguagens das performances e dos *work in process*.

A fase de grandes conquistas e projeção nacional do trabalho, com as participações, e sucesso, pelo circuito de festivais de dança, caracteriza-se como ferramenta para consagração de sua maneira de ver e fazer a dança. A partir de 1990, o circuito dos festivais e mostras competitivas de dança é abandonado e o grupo se aventura em produções coreográficas mais extensas, com a possibilidade de realizar pequenas turnês pelo interior do Paraná. Vale ressaltar que o perfil de Festivais e Mostras competitivas impõem uma limite de tempo para coreografias, normalmente entre 4 e 7 minutos, variando de acordo com as modalidades (solos, dos trios ou conjuntos). Desta forma, a escolha do grupo por produções com uma extensão maior na duração das obras coreográficas impossibilita a participação competitiva pelo não enquadramento à regras dos eventos.

Destaca-se a seleção do Grupo pela Funarte-Brasília, que permite divulgar seu espetáculo por meio de sua circulação, com estreia da turnê no Rio de Janeiro

¹⁴ GRUPO de dança vence festival de Joinville. **Jornal do Estado** – Sessão Dança. Curitiba, 29 de julho de 1989, p. 2.

(Teatro Cacilda Becker). A apresentação teve lotação completa na apresentação e no 'bate-papo' entre o público e os artistas, ação desenvolvida com o objetivo de trocar informações e divulgar o trabalho artístico desenvolvido na UFPR.

A partir de 1991, o Grupo de Dança da UFPR recebe apoio cultural do Banco Bamerindus; com isso, investe na criação de espetáculos completos (obras com uma hora de duração) e passa a circular com a produção artística inédita por diversas cidades do país. *Viajem*, coreografia com temática atual e polêmica, envolve o movimento neonazista em sua narrativa e Rafael Pacheco, com uma releitura de sua obra, reforça o caráter sígnico da coreografia, incluindo à trilha sonora temas que remontam à ideia dos refugiados em campos de concentração. A cenografia, de grande impacto visual, com plataformas e passarelas no palco, estendendo-se à plateia – espécie de trilhos simbólicos como numa plataforma de estação ferroviária – onde se distribuem os intérpretes: bailarinos, atores, barítonos e figurantes especialmente convidados para encenação desta coreografia.

O material gráfico produzido para a temporada causou bastante repercussão na mídia, por ter como símbolo a suástica nazista e, com a proliferação deste material (cartazes, flyers, painel de rua, flâmulas), várias manifestações e uma mobilização intensiva fazem com que o então Reitor da UFPR, Carlos Faraco¹⁵, decida subir ao palco na estreia do espetáculo e pronunciar-se em relação ao direito à livre expressão. Embora polêmica, a obra *Viajem*, dedicada ao Movimento Nacional e Internacional pelos Direitos Humanos, obteve sucesso de público e crítica em todas as suas apresentações.

Outra obra coreográfica da década de 1990 que merece destaque é *Pessoas Marcadas* (1993), de Rafael Pacheco. Trata-se de uma obra de bastante mérito no repertório da Companhia, pois, para a elaboração deste espetáculo, a preparação dos bailarinos foi para além da técnica corporal, exigindo, também, preparação para a expressão vocal, impostação e técnicas variadas de respiração, visando a habilidade de falarem textos variados da obra de Bertolt Brecht durante as sequências coreográficas.

Salienta-se que Bertholt Brecht (Alemanha, 1898-1956), dramaturgo, poeta e encenador alemão, cujos trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, apresenta, em sua práxis, uma síntese entre o teatro

¹⁵ Carlos Alberto Faraco, nascido em 1950, Reitor da UFPR com gestão de 1990 a 1994.

experimental e o conceito de estranhamento. Disto resulta um trabalho que se concentra na crítica ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. Esta é uma das vertentes teatrais nas quais a Companhia se apoia e frequentemente utiliza como meio de interpretação cênica de obras coreográficas específicas, influência originada da experiência do diretor/fundador Rafael Pacheco com o teatro. De acordo com Martin Esslin (1959), o teatro de Brecht tem por objetivo provocar a indignação na plateia, para que, por meio da insatisfação, possa compreender contradições. “A base técnica brechtiana de interpretação é a concepção de que o ator não deve se considerar como tendo de encarnar o personagem, mas antes de tudo tendo de narrar as ações de outra pessoa [...]”. (MARTIN ESSLIN, 1959, p. 141).

Avançando na descrição das principais transformações do Grupo de Dança da UFPR, em março de 1995, ano que o Grupo de Dança passa a se denominar Companhia de Dança da UFPR, a ex-bailarina, Cristiane Wosniak, assume o posto de coreógrafa residente, cuja função desempenha atualmente.

O reconhecimento internacional veio em 1996, quando a Companhia viaja à Europa para participar da 6ª Bienal Universitária de Dança – intitulada *Brésil Autres Danses* – realizada em Lyon-França. Após convite oficial, a Companhia seleciona dez bailarinos que viajam acompanhados do diretor Rafael Pacheco e do diretor de trilha sonora, César Sarti.

A apresentação mescla trabalhos consagrados do repertório acrescentado a pequenos solos e duetos, e a companhia surpreende os franceses pela qualidade técnica e interpretativa apresentadas.

Em sua apresentação internacional ao lado de companhias francesas, canadenses, coreanas e americanas, a Companhia expõe as obras coreográficas: *A Aparição do Waithi*, *Tem Ar Dentro*, *Leyllas e Um Poeta*, *Divisão dos Sentidos* (versão solo), *Cruel Inocência* e *Viajem*. Com estas, a Companhia de Dança Moderna da UFPR alcança o reconhecimento e elogios da crítica, justamente por fazer alusão ao objetivo do encontro: propor e apresentar trabalhos vanguardistas, contemporâneos e com pesquisa de novas formas coreográficas. O texto de apresentação, bem como o título do programa *Brésil Autres Danses*, fornecem pistas acerca das características priorizadas na Bienal, de mostrar um panorama da dança contemporânea brasileira e, acima de tudo, da produção universitária a partir desta linguagem artística.

*Le Brésil vient nous visiter, et il est temps de faire tomber les clichés. Nous voulons montrer que ce pays est créateur d'autres formes choreographiques, d'où le titre de notre rencontre: Brésil Autres Danses. Nous découvrirons quels liens existent entre ce fond culturel et les créations contemporaines qui sont réalisées par les universitaires brésiliens. Cette rencontre avec ses jeunes artistes constitueront une découverte de la danse universitaire et une première approche pour une découverte de la danse contemporaine brésilienne...*¹⁶ (BRÉSIL AUTRES DANSES. 6^e Rencontre Universitaire de Danse. Lyon-France. Université Lumière-Lyon 2. Du 1^{er} au 6 avril 1996. 1 programme. Apud WOSNIAK, 2011, p. 69).

A comemoração dos quinze anos da Companhia, em 1997, conta com um trabalho que alia dança e tecnologia, diálogo este que vinha sendo pesquisado há algum tempo por Wosniak e Pacheco, e que, a partir da ajuda de custo por parte da administração da UFPR no último ano da gestão do Reitor José Henrique de Faria¹⁷, a produção do espetáculo comemorativo se inicia.

Estruturas cênicas são construídas para o espetáculo, com telões em várias posições no palco, imagens simultâneas, transmitidas por cabos, filmadoras e softwares conectados a terminais de computadores, dispositivos eletrônicos, microfones, TVs, multimídia e até mesmo simples sequências de slides, projetados e utilizados em cena pelos intérpretes. Trata-se das extensões tecnológicas utilizadas na obra *O Senhor da Noite*, de Rafael Pacheco.

Observa-se que o uso de tecnologias, somadas à técnica e pesquisa para criação dos movimentos corporais, bem como a elementos constituintes da obra, como figurinos, iluminação, sonorização e cenários, atribui à coreografia e, conseqüentemente, ao trabalho desenvolvido pela Companhia, um caráter de valorização da interação e da correlação das partes com o todo.

Em 1998 a Companhia, em fase de transição de elenco, acolhe diversos atores-bailarinos, e pretendendo um diferencial em sua criação coreográfica, dá

¹⁶ Tradução: *O Brasil vem nos visitar e é tempo de derrubar os clichés. Nós queremos mostrar que este país é criador (propositor) de outras formas coreográficas, daí o título de nosso Encontro: Brasil Outras Danças. Nós descobriremos quais são as relações existentes entre a sua cultura e as criações contemporâneas que são propostas pelos (grupos) universitários brasileiros. Este Encontro com os jovens artistas brasileiros constitui uma descoberta da dança universitária e uma primeira aproximação para uma descoberta (e entendimento) da própria dança contemporânea brasileira.* (Tradução: Cristiane Wosniak).

¹⁷ José Henrique de Faria ocupou o cargo de Reitor da UFPR no período de 1994 a 1998.

início às pesquisas e estudos de uma nova obra: *A Vaca*. Concebida a partir de um rigoroso estudo analítico dos signos presentes na contemporaneidade, e aplicando intensa dose de ironia e paródia, o que inclui usar em cena uma escultura de uma ‘vaca cenográfica de pernas para o ar’, a obra traz a proposta de uma ambientação cênica que alterna jogos e sequências de movimentos, atuações performáticas, inserções de canto lírico, textos falados ao vivo, vitrine viva, dublagens e karaokê.

Wosniak (2011) aponta que a virada do milênio traz para a Companhia uma vontade de aglutinar forças e perspectivas e o grande destaque do período é a nova nomenclatura do grupo, que em março de 2000 passa a ser Têssera Companhia de Dança da UFPR. Segundo o diretor, a escolha do nome refere-se a:

Têssera, palavra de origem grega que significa quatro [numa alusão aos quatro fatores de movimento utilizados na concepção das aulas e processos criativos da companhia: espaço, tempo, forma e movimento] é mais do que um simples nome para a Companhia de Dança da UFPR. Ele foi escolhido pelo diretor-coreógrafo, Rafael Pacheco, porque, se fragmentado, pode ter três conceitos expressivos: TE[Z]S, inspira pele, sensibilidade [uma das marcas registradas do grupo]; *SER*, é o presente, a realidade [o trabalho, o dia a dia da Companhia]; *SERÁ*, lembra o futuro, proposta do novo, inovação [características dos trabalhos em dança contemporânea]...¹⁸

A Têssera obtém, no ano de 2000, a aprovação de um projeto cultural na Lei de Incentivo à Cultura Municipal, cuja consequência é o apoio financeiro da empresa Siemens do Brasil para a criação e produção de mais uma obra inédita: *Tolerância Zero*, de Rafael Pacheco.

A partir de 2002¹⁹ desenvolvem-se alguns trabalhos de pesquisa voltados à Tradução Intersemiótica entre duas linguagens diferenciadas, a verbal e a não verbal, ou seja, entre a palavra escrita e o gesto.

A coreógrafa Cristiane Wosniak, faz uma releitura de um dos contos de Clarice Lispector – *Feliz Aniversário* – e cria o roteiro coreográfico de *Aniversário* (2002). No mesmo ano, o diretor/coreógrafo Rafael Pacheco propõe mais trabalho polêmico para a Companhia, *Transgressão do Medo*. Neste trabalho coreográfico, os elementos da dança-teatro se fazem presentes de forma simbólica e signica,

¹⁸ TÊSSERA: 20 anos de sensibilidade, realidade e inovação. **Notícias da UFPR:** informativo da Universidade Federal do Paraná. Ano 1, nº 3 – agosto de 2002, p. 5-6.

¹⁹ Sob a gestão do reitor Carlos Augusto Moreira Junior.

onde personagens transformam jogos rituais de maneira a exacerbar dualidades em uma constante. Esta obra foi convidada para fazer o espetáculo de encerramento do 13º Festival de Dança de Cascavel - PR, no Centro Cultural Gilberto Mayer.

Priorizando apresentações pelo interior do Paraná, em 2003 a proposta é a divulgação da produção artística da UFPR e, na temporada oficial de 2º semestre, a companhia se apresenta no Teatro Experimental, em dezembro, com o espetáculo *Fragmentos da Alma*, contendo, no 1º ato, quatro coreografias de Cristiane Wosniak que propunham alguns elementos de dança e teatro na cena e, no 2º ato, a composição da obra título ao espetáculo – *Fragmentos da Alma*, de Rafael Pacheco.

Em junho, de 2004, a Têssera Companhia de Dança é selecionada a integrar as atividades artísticas propostas pelo *Circuito Cultural Banco do Brasil*, com as apresentações de dança – *Dialogue e Plusz* – na abertura da peça teatral *Quadrante* com Paulo Autran, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto – Guairão.

É a partir de 2006 que a Têssera Companhia de Dança decide propor, além das pequenas coreografias criadas com o objetivo de ocupar eventos e espaços alternativos, duas obras inéditas anualmente e, de modo a revezarem-se na autoria e proposta, os coreógrafos objetivam demonstrar panoramas distintos entre processos e produtos de dança. Assim, com métodos e resultados diferenciados alcançados em suas abordagens do corpo em movimento a partir de uma ideia pré-estabelecida, as obras sucedem-se, provocando estados de versatilidade e ecletismo, além da possibilidade do elenco exercer e praticar variados modos de pensar e fazer dança. São exemplos deste período, as obras: *Diabliposa* (de Rafael Pacheco) e *Encartes* (de Cristiane Wosniak).

Prestes a comemorar 25 anos de existência, a Têssera inicia os ensaios de *O Anjo Negro*, de Rafael Pacheco, obra que propõe uma reflexão e discute cenicamente conceitos como fé, esperança e perversidade.

Em 2008, a coreógrafa Cristiane Wosniak propõe à Companhia uma nova pesquisa a partir dos contos de Clarice Lispector, opção que recai sobre o conto *A Imitação da Rosa* e resulta na criação da coreografia *Rosas*. Outra produção coreográfica significativa da época, criada no 2º semestre do mesmo ano, é *Silêncio*, de Rafael Pacheco, apresentada no Teatro Experimental da UFPR (TEUni) onde, devido à proximidade entre plateia e palco, favorece o caráter intimista proposto pelas cenas.

Em 2009, os coreógrafos da Têssera Companhia de Dança decidem reeditar o projeto de preservação, visibilidade e atualização de algumas peças do repertório, com a finalidade de circular e 'contar a sua história dançante' pelo fato de, em 2011, completar 30 anos de existência. Deste modo, a comemoração pelos trinta anos se inicia com a remontagem de obras que se reconfiguram nos espetáculos denominados *Tempo* (2009) e *Diacronia* (2010).

Em 2010, em comemoração aos 30 anos, a companhia apresenta *Arthur*, de Rafael Pacheco, cuja narrativa ritualista coloca em cena personagens simbólicos inspirados em lendas e histórias medievais arthurianas, com estreia no Teatro Experimental da UFPR e reapresentação no Teatro da Reitoria em março de 2011.

No mesmo ano, ainda como parte das atividades programadas para a comemoração dos trinta anos da companhia, há a estreia do espetáculo *Só em Acapulco*, do diretor e coreógrafo Rafael Pacheco e com trilha sonora de Cesar Sarti. A coreografia traz à cena uma leitura aberta da estética brechtiana. Bertolt Brecht desenvolveu suas obras em meio ao surgimento e ascensão do nazismo, nascendo como uma antítese a todas as formas de opressão. Ao ser obrigado ao 'exílio', torna-se um homem só, arrancado de sua pátria, de sua cultura e das marcas de sua identidade social, passando a conviver com novas estruturas sociais que lhe proporcionaram estranhamento, perante o outro e a si mesmo. Este é contexto no qual se desenvolve a proposta do espetáculo, com situações de estranhamento, cenas *non sense*, e atitudes inusitadas frente às propostas e jogos coreográficos. O elenco dá vida a personagens metropolitanos que desfilam e dançam em meio a um suposto Brecht encarnado como 'sujeito contemporâneo', aturcido em suas reflexões e pensamentos críticos. Tudo o que existe é a solidão. Mesmo em face da sociedade de aparências, cujos movimentos são vazios, virtuais e desprovidos de sentido. (WOSNIAK, 2011; PACHECO, 2014).

Durante o 2º semestre de 2011, a coreógrafa Cristiane Wosniak cria *Valsa 30*, em uma alusão à comemoração dos 30 anos da Companhia, somados às comemorações do centenário da UFPR, além do centenário de nascimento do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. A opção recai sobre a peça teatral psicológica, *Valsa Nº 6*, escrita pelo dramaturgo em 1951 e que toma forma, sob o movimento dançante.

Em 2012, o espetáculo *Lapses*, de Rafael Pacheco e com trilha sonora de Helen de Aguiar, encerra a trilogia dos estudos e pesquisas do coreógrafo em

relação às diferentes interpretações simbólicas do universo dos anjos e arcanjos. Anteriormente, foram criadas as obras coreográficas *O anjo* (1995) e *O anjo Negro* (2006), sendo *Lapses*, segundo do diretor Rafael Pacheco (2014) o fechamento de suas ideias para o tema.

Em 2014, no primeiro semestre, Rafael Pacheco cria *A Tésseira vai Dançar/Coelhos*, uma coreografia com temática relacionada à ultraviolência, que abre possibilidades para reflexões sobre questões de gênero; no segundo semestre é apresentada a coreografia *LimoNada Nada Concreta*, de Cristiane Wosniak, obra que traz uma homenagem ao poeta concretista Décio Pignatari, ambas com trilha sonora de Helen de Aguiar.

Visualizar o histórico da Tésseira Companhia de Dança da UFPR traz a percepção de que suas modificações progressivas são o resultado das possibilidades permitidas por cada um dos contextos vivenciados, tanto no sentido de apoio institucional, como no aprimoramento e domínio técnico e artístico consolidados gradualmente pelas experiências e vivências dos dirigentes. Observa-se, portanto, que a atual estruturação da Tésseira se caracteriza como um agente em constante transformação, em uma dinâmica que inclui o tempo, o conhecimento e as relações entre os indivíduos que a compõem e sua já consolidada concepção artística.

4. VIGOTSKI: SOCIEDADE, INTERAÇÃO E EMOÇÃO

Todo inventor, até mesmo um gênio, sempre é consequência de seu tempo e ambiente. Sua criatividade deriva das necessidades que foram criadas antes dele e baseia-se nas possibilidades que, uma vez mais, existem fora dele. É por isso que observamos uma continuidade rigorosa no desenvolvimento histórico da tecnologia e da ciência. Nenhuma invenção ou descoberta científica aparece antes de serem criadas as condições materiais e psicológicas necessárias para o seu surgimento. A criatividade é um processo historicamente contínuo em que cada forma seguinte é determinada pelas precedentes. (VIGOTSKI, apud VAN DER VEER e VALSINER, 2009, p. 11).

Dentre as diversas perspectivas de estudos da psicologia do desenvolvimento, Ribeiro (2005) assinala as teorias Evolucionistas, Ambientalistas, Inatistas, Sócio interacionista, Construtivistas e Psicanalíticas. Contemplando o sócio-interacionismo, fundamentado em Lev Vigotski, as reflexões a seguir seguem pontos de sua teoria, que considera o sujeito inserido em uma dinâmica que envolve relações de troca, dialéticas, com o meio, e indica que o desenvolvimento humano se dá por meio de processos históricos e sociais.

De acordo com Rabello e Passos (s/d), “pela interação social, aprendemos e nos desenvolvemos, criamos novas formas de agir no mundo, ampliando nossas ferramentas de atuação neste contexto cultural complexo [...]”, o que assinala a interação social como agente determinante dos processos de desenvolvimento.

A compreensão de Vigotski como sócio interacionista se dá graças à constatação da importância atribuída à relação entre indivíduo e ambiente na construção dos processos psicológicos em suas teorias. Nota-se que o indivíduo é visto como sujeito ativo em seu próprio processo de desenvolvimento, não estando passivo ao ambiente e tampouco dependente apenas da organicidade e de mecanismos de maturação.

A teoria, como o próprio nome sugere, considera que o desenvolvimento humano é algo conexo ao ambiente e à interação sociocultural do sujeito, cujo desenvolvimento orgânico pleno depende destas relações. Consequentemente, a história da sociedade na qual o sujeito se desenvolve, e a história pessoal deste sujeito, são fatores cruciais que vão determinar sua forma de pensar e agir.

Lev Semionovich Vigotski nasceu em 17 de novembro de 1896, em uma pequena cidade russa e, apesar de viver apenas 37 anos, morrendo de tuberculose em 1934, tem uma intensa produção intelectual. Vindo de uma família de origem judaica, é dela que vêm sua intimidade com as artes, as línguas, e a estética, como apontam autores como van der Veer e Valsiner (2009), Toassa (2011), Rego (2014) e Barreto e Bastos (2014).

Segundo Toassa (2011), dentre as poucas profissões autorizadas aos judeus, Vigotski escolheu a de advogado, graduando-se em 1917 na Universidade de Moscou, entretanto, não chega a exercê-la. Com seu intenso conhecimento em ciências, humanidades e artes, dá início às suas publicações aos 19 anos de idade. (TOASSA, 2011; VAN DER VEER e VALSINER, 2009).

Uma das principais características da obra vigotskiana é a rica diversidade de temas abordados, dentre os quais se encontram a crítica à crise na psicologia, as especificidades do psiquismo humano, a gênese social das funções psicológicas superiores e o papel da cultura no desenvolvimento das funções psíquicas, as relações entre pensamento e linguagem, as relações entre desenvolvimento e aprendizagem, a psicologia da arte. De acordo com Rego (2014), a variedade de assuntos objetiva a articulação das informações dos diferentes componentes que integram os processos mentais. Assim, pode-se dizer que o objetivo central da teoria histórico cultural de Vigotski reside em “caracterizar os aspectos tipicamente humanos do comportamento e elaborar hipóteses de como estas características se formaram ao longo da história humana e de como se desenvolvem durante a vida de um indivíduo.” (VIGOTSKI, 2007, p. 3).

A teoria Vigotskiana, apoiada em pesquisas científicas, busca a compreensão da complexidade do processo do conhecimento, demonstrando que a maneira como o indivíduo se situa no mundo é determinada pelo seu contexto histórico-cultural, e esse situar-se no mundo ocorre de forma dinâmica, de diferentes maneiras no decorrer do tempo. Vigotski afirma: "o comportamento do homem é formado por peculiaridades e condições biológicas e sociais do seu crescimento" (VIGOTSKI, 2001, p.63).

Ao enfatizar o meio social e cultural, Vigotski defende o postulado de que o desenvolvimento sofrerá variações na medida em que o ambiente também variar, e que os aspectos externos são demasiadamente impactantes para o desenvolvimento dos indivíduos.

De acordo com Vigotski (1996), é esta dinâmica sócio-interacionista que possibilita a transformação de processos interpessoais para intrapessoais, e o desenvolvimento, principalmente o psicológico/mental, depende da aprendizagem na medida em que ocorre por meio de processos de internalização de conceitos. Compreendido deste modo, a construção do conhecimento se dá dialogicamente, do social para o individual, e vice-versa, se processando por meio da interatividade, da atividade do indivíduo com o meio.

Ao tratar das funções psicológicas superiores no desenvolvimento, Vigotski as classifica em dois momentos: Primeiro no nível social, e, depois, no nível individual; primeiro entre pessoas (interpsicológica) e, depois, no interior do indivíduo (intrapsicológica). Isso se aplica igualmente para atenção voluntária, para a memória lógica e para a formação de conceitos. Todas as funções superiores originam-se das relações reais entre indivíduos humanos (Vigotski, 1998, p.75).

Assim, as atividades cognitivas básicas do indivíduo ocorrem de acordo com sua história social e acabam se constituindo no produto do desenvolvimento histórico-cultural de sua comunidade e, deste modo, tanto as habilidades cognitivas como as formas de estruturar o pensamento resultam de atividades praticadas de acordo com os hábitos sociais da cultura em que o indivíduo está inserido.

A partir da concepção do autor, é possível observar que a interação tem papel fundamental no desenvolvimento da mente. Na interação entre sujeitos se estabelecem os processos de aprendizagem e, por consequência, o aprimoramento de suas estruturas mentais existentes desde o nascimento. Nesse processo, o ser humano necessita estabelecer uma rede de contatos com outros seres humanos para incrementar e construir novos conceitos. O outro social se torna, portanto, altamente significativo para o desenvolvimento, uma vez que assume o papel de meio de verificação das diferenças entre as suas competências e as dos demais para, a partir deste processo, formular hipóteses e sintetizar ideias acerca desses laços constituídos. Um processo que prevê a passagem do interpessoal para o intrapessoal.

Nessa dinâmica, é importante apontar que o sujeito é um elemento ativo no processo de construção do seu conhecimento, pois, conforme estabelece relações e se comunica, desenvolve-se cultural e socialmente, constituindo-se como indivíduo.

Criando um diálogo desta concepção com a prática da dança, a construção do conhecimento não se contemplará apenas pela atividade prática – corporal –

envolvida nesta forma de arte, mas na medida em que o indivíduo dançante permite-se à comunicação com seus pares, tanto quanto com a cultura local do ambiente ao qual está inserido, sintetizando e internalizando suas vivências.

Nesse sentido, o aprendizado acontece a partir da apropriação participatória, a qual se refere a como os indivíduos mudam a partir de seu envolvimento em uma ou outra atividade. Esse grau de envolvimento é determinado pela emoção, sentimento e afeto que impactará no interesse, na motivação e no empenho depreendidos para a atividade. Com a participação guiada como processo interpessoal, através do qual as pessoas são envolvidas na atividade sociocultural, a apropriação participatória é o processo pessoal pelo qual, através do compromisso em uma atividade, os indivíduos mudam e controlam uma situação posterior preparada pela própria participação na situação prévia. Esse é o processo de apropriação, e não de aquisição. (VIGOTSKI, 2007).

O ser humano não vive isolado, ele participa de diferentes ambientes. Os grupos reúnem seus integrantes em torno de um objetivo comum e as pessoas geralmente participam desses grupos porque se sentem acolhidas, porque percebem que naquele grupo sua presença é importante, então, pode-se afirmar que a comunicação cria vínculos e é fundamental para que os indivíduos se efetivem como humanos.

Pozo (2002, p. 60) salienta que "possivelmente em toda atividade ou comportamento humano se está produzindo aprendizagem em maior ou menor dose." Então, mesmo na ausência de um objetivo claro de ensinar algo, interações informais e/ou assistemáticas entre os sujeitos podem levá-los a um novo aprendizado. Neste sentido, têm-se o exemplo das experiências geradas da convivência com a Têssera Companhia de Dança: Nas relações entre público e obra (ou intérprete e obra) contempladas nas apresentações dos espetáculos, mesmo que o ato de ensinar não seja o objetivo principal, estas ações – relações - promovem aprendizados graças às interações dialéticas possibilitadas pela experiência estética.

Desta forma, a partir do entendimento de que o processo de aprendizado depende diretamente de processos de interação, faz-se necessário enfatizar que esta interação não se resume à interação entre os sujeitos. A interação razão-emoção, indivíduo-meio, corpo-mente, entre outras, podem ser compreendidas como fundamentais para o entendimento da dialética proposta pelo autor russo.

De acordo com Rego (1997), ao invés de olhar para o final do processo de desenvolvimento, Vigotski debruçou-se sobre o processo e analisou a participação do sujeito nas atividades sociais; propôs que o desenvolvimento não precede a socialização, e sim que as estruturas e relações sociais levam ao desenvolvimento das funções mentais. Considera que o processo básico pelo qual isto ocorre é a mediação, ou seja, aquela que promove a ligação entre as estruturas social e pessoalmente construídas, por meio de instrumentos e sinais.

Na teoria de Vigotski explicita-se a ideia de que é por meio da socialização que o indivíduo desenvolve processos mentais superiores. Assim, pode-se depreender a noção de que a conversão das relações sócio-históricas e culturais em funções cognitivas realiza-se maneira indireta, ou seja, mediada. Para tornar possível essa mediação é necessário incluir o uso de “instrumentos” e “signos”, assim denominados por Vigotski. Moreira (1999) explica que “um ‘instrumento’ é algo que pode ser usado para fazer alguma coisa; um *signo* é algo que significa alguma coisa.” (MOREIRA, 1999, p. 111).

Vigotski ainda defende que não se pode conceituar algo sem se utilizar de um conceito pré-estabelecido. Assim, frisa a ideia da necessidade de o indivíduo se socializar para obter o conhecimento, e assim o desenvolvimento da mente.

Com a preocupação em compreender quais os aspectos da dinâmica da cultura e da sociedade teriam influência no desenvolvimento do sujeito, Vigotski chama a atenção para o fato de que as funções no desenvolvimento do ser humano se dão de forma dialética, em nível social e em nível individual, sendo o conhecimento construído a partir da internalização de signos construídos culturalmente (REGO, 1997).

Para Vigotski, o desenvolvimento cognitivo deveria ser entendido como um processo de apropriação da cultura. Assim, tem-se o desenvolvimento cognitivo do indivíduo ocorrendo em dois planos, o primeiro ocorre enquanto se comunica e interage socialmente e outro após tal interação e a partir de si mesmo.

Vigotski desenvolveu o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), sendo a distância entre “o nível de desenvolvimento real da criança, determinado a partir da resolução independente de problemas”, e o nível mais elevado de desenvolvimento potencial, determinado pela “resolução de problemas com a ajuda do adulto ou em colaboração com os seus pares mais capacitados” (VIGOTSKI, 1988, p. 86).

Acerca da Zona de Desenvolvimento Proximal, proposta por Vigotski, Fino destaca que:

[...] na perspectiva de Vygotsky, exercer a função de professor (considerando uma ZDP) implica assistir o aluno proporcionando-lhe apoio e recursos, de modo que ele seja capaz de aplicar um nível de conhecimento mais elevado do que lhe seria possível sem ajuda. Nas palavras de Bruner, actuar como professor considerando uma ZDP tem que ver com a maneira como se organiza o contexto, de modo que a criança possa atingir um patamar mais elevado ou mais abstracto a partir do qual reflecte. (FINO, 2001, p.7).

Van der Veer e Valsiner (2009) sintetizam o conceito, descrevendo que o nível de desenvolvimento real é independente e se caracteriza pelas habilidades intelectuais que já se domina, o que representa as funções já amadurecidas, porém, quando depende de ações cooperativas, com outros indivíduos mais capazes, há o desempenho assistido, revelando potenciais futuros. Deste modo, a ZDP

é a distancia entre seu desenvolvimento real, determinado com a ajuda de tarefas solucionadas de forma independente, e o nível de seu desenvolvimento potencial, determinadas com a ajuda de tarefas solucionadas pela criança com a orientação de adultos e em cooperação com seus colegas mais capazes. (VYGOTSKY, apud VALSINER, 2009, p. 365).

Recapitulando, na teoria de Vigotski (*apud* MOREIRA, 1999), os instrumentos e signos são construções histórico-sociais e culturais, e a internalização desses instrumentos e signos socialmente construídos pelo indivíduo é uma reconstrução interna em sua mente, que está em constante mutabilidade.

Nessa busca pelo aprofundamento teórico para este estudo, um ponto que merece destaque é o que se refere à emoção. De acordo com Vigotski, a emoção instala-se como um regulador do comportamento que, associada aos estímulos externos, modulam as ações de modo a esconder ou expor as emoções (DRAGO; RODRIGUES, 2009).

Vigotski afirma que:

A emoção é a reação reflexa de certos estímulos que são mediados a partir do meio sociocultural. As emoções influenciam e diversificam o comportamento, portanto, quando as palavras são ditas com

sentimentos agem sobre o indivíduo de forma diferente de quando isto não acontece. (VIGOTSKI, 2001, p. 130)

Percebe-se, portanto, que as emoções têm forte influência na vida do ser humano, e a imaginação é um dos principais motivadores de novos sentimentos que, ligados à memória, ao pensamento e às emoções, fazem com que o ser humano desenvolva novas ferramentas sociais, e por meio de seu potencial criativo, se diferencie dos outros animais (DRAGO; RODRIGUES, 2009).

Segundo João Pedro Fróis, na introdução do livro *Imaginação e criatividade na infância* (VIGOTSKI, 2014), a imaginação é, pela sua natureza, antecipatória, porque possibilita ir além do apreendido diretamente, desempenhando, portanto, um papel determinante no trajeto da criação.

Vigotski divide a emoção em dois grupos:

Um relacionado aos sentimentos positivos (força, satisfação, etc.) e outro relacionado aos sentimentos negativos (depressão, sofrimento, etc.). Cada cor, cheiro e sabor despertam um sentimento de prazer ou desprazer e as emoções despertadas relacionadas à vivência têm caráter ativo, servindo como organizador interno das reações, estimulando ou inibindo-as. (VIGOTSKI, 2001, p. 130).

O autor traz como proposta a ideia da formação do pensamento do indivíduo como algo intrínseco à zona da motivação, destacando que o corpo humano funciona através de fatores motivacionais como impulsos, afeto e emoção (BRUNO, NETO, 2012). O pensamento também é formado a partir destes fatores, uma vez que eles motivam o ser humano por meio do sentimento. O afeto e a emoção podem atuar, por exemplo, no sentido de responder rapidamente a uma situação de surpresa, como é o caso do impulso (BRUNO, NETO, 2012).

Neste exposto, entende-se que:

Se fazemos alguma coisa com alegria as reações emocionais de alegria não significam nada senão que vamos continuar tentando fazer a mesma coisa. Se fazemos algo com repulsa isso significa que no futuro procuraremos por todos os meios interromper essas ocupações. Por outras palavras, o novo momento que as emoções inserem no comportamento consiste inteiramente na regulação das reações pelo organismo (VIGOTSKI, 2001, p. 139).

“Vygotsky entende que a base do pensamento é afetivo-volitiva [...]” (BRUNO, NETO, 2012, p. 11), e esta ideia da ligação entre ação e vontade

(processos volitivos) pode ser direcionada ao interesse de crescer, de buscar respostas, de entender o que se passa ao seu redor, de desenvolver-se.

A finalidade desse assunto é chamar a atenção para o fato de que os gestos demonstrados com posturas e atitudes corporais têm o papel não somente de executar, mas de demonstrar as disposições afetivas do sujeito.

Todo o conteúdo dos estudos de Lev Vigotski sobre a aprendizagem, aquisição e uso de conceitos, linguagem, interação, mediação, emoção, criatividade, etc, prestam auxílio para o entendimento das reflexões sobre a arte e as emoções, principalmente no que se refere à constatação da atribuição, pelo referido autor, do caráter social, histórico, no desenvolvimento de funções psicológicas superiores.

Em *Psicologia da Arte*, Vigotski (1999) descreve seu objetivo de “rever a psicologia tradicional da arte” em uma tentativa de unificar os enfoques sociológico e estético da arte, de modo a propor complementaridade, com uma fundamentação sócio-psicológica.

Para o autor, a arte está diretamente ligada à realidade, à vida, não no sentido de imitação ou reprodução, mas de modo a enxergá-la como resultado de uma ação criativa transformada em produto cultural, ou seja, como uma construção social. Sua busca procura o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento (VIGOTSKI, 1999, p.03).

Barroco e Superti (2014), em um artigo que propõe aprofundar-se na reflexão sobre o exposto em *Psicologia da Arte* e suas contribuições para o desenvolvimento humano, explicitam a posição do autor no que se refere à necessidade de íntima relação entre psicologia, arte e sociedade:

Neste sentido, a arte pode ser entendida como um produto cultural, mediador entre o indivíduo e o gênero humano. Ou seja, quem a produz, nela cristaliza complexas atividades mentais, as quais podem ser apropriadas pelos demais seres humanos. (BARROCO; SUPERTI, 2014, p. 23).

Prevalece, portanto, o argumento central da interação social como decisiva para a apropriação e desenvolvimento de funções psicológicas superiores – no caso, desenvolvimento das emoções suscitadas tanto no ato criativo como na contemplação da arte, por exemplo.

Vigotski (1999) considera que o material para o conteúdo da arte é apreendido da realidade, o que determina a intrínseca ligação entre a arte e as

relações sociais de sua época, tornando-a resultado da atividade humana, o que caminha em sentido contrário a qualquer noção da arte como algo místico, religioso, em seu processo de criação. Com essa refutação às origens divinas, defende, também, que os efeitos causados por este produto cultural só podem ser processados, assim como elaborados, pelos seres humanos, inseridos e contextualizados histórico culturalmente.

No entanto, o processamento e a apropriação são possibilitados pela mediação, o que corrobora a compreensão da importância atribuída às interações e mediações em sua teoria.

Ao destacar a necessária relação entre psicologia e arte, Vigotski postula a noção de que na arte está expressa a realidade social da qual esta faz parte, objetivada de modo a conter características psicológicas complexas e permitir a apropriação destas características por outros indivíduos. Neste sentido, fica posto o estado dialético da arte e, “ao se produzir arte e ao dela se apropriar, funções psicológicas do sujeito também são formadas e desenvolvidas” (BARROCO; SUPERTI, 2014, p.24), o que serve de embasamento, e justificativa, para a argumentação sobre a relevância da arte, no caso deste estudo, da dança, como auxiliadora no processo de desenvolvimento humano.

Considerando a obra de arte um conjunto de signos estéticos que se destinam a suscitar emoções, há “o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento” (VIGOTSKI, 1999, p.3), e com o estudo dos fundamentos psicológicos da arte, o autor propõe, a partir da análise da arte, uma abordagem baseada no social e no histórico, trazendo a ideia da arte como uma das funções vitais da sociedade.

Ao afirmar “a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social – precisamente o campo do seu sentimento” (1999, p.12) Vigotski estabelece a relevância atribuída às emoções, não só no campo da arte, mas na constituição psicossocial como um todo.

No artigo *Teoria das Emoções em Vigotski* (MACHADO et al., 2011), há um resgate sobre as publicações do autor que abordam a questão sobre as emoções que demonstram que, embora haja um crescente interesse científico pelas concepções e teorias do autor, poucas evidências de estudo se aproximam dessa temática. Concluem que, assim como parece se evidenciar em toda sua obra, o objetivo central da teoria das emoções (inacabada) condiz com um projeto em busca

de uma psicologia geral, ou seja, de superação da postura cartesiana, dualista, visando contemplar toda a “complexidade da vida emocional, suas possibilidades de desenvolvimento e transformação, sua função de conhecimento” (MACHADO et al, 2011, p. 655), e afirmar a relação entre estados emocionais e intelectuais, incluindo as emoções no desenvolvimento da consciência.

[Vigotski] introduziu na psicologia: a emoção como positividade epistemológica, superando a tradicional abordagem negativa, própria das teorias que analisam o homem à reboque da sociedade. Nessas teorias a afetividade é perigosa porque está associada à individualidade, à criatividade e ao incontrolável, por isso, a presença das emoções na explicação do comportamento só pode ser pela negatividade e pela patologia. (SAWAIA, apud MACHADO et al. 2011, p. 656)

Deste modo, as emoções em Vigotski reafirmam a sua concepção de homem histórico-social, onde o desenvolvimento ontogenético (individual), filogenético (da espécie), sociogenético (social) e microgenético (de habilidade específica) são processos inter-relacionados, mediados e interativos; reiteram a possibilidade de constante transformação individual e social, processadas dialeticamente, possibilitando aprendizado e desenvolvimento constantes. De acordo com Machado et al. (2011, p. 656):

O homem, em seu aspecto emocional, precisa ser compreendido como síntese das relações sociais, e neste sentido, as emoções são datadas historicamente e são construídas a partir das condições materiais de produção.

Em oposição a estudos sobre a recepção da arte com enfoque a esquemas do tipo estímulo-resposta, Vigotski defende o estudo da gênese das reações estéticas proporcionadas pela arte. Segundo Vigotski (1999), a arte é um produto social, dirigido a suscitar um determinado efeito em seu público, e na medida em que cada um a vivencia à sua maneira, a arte converte-se de social a pessoal.

A partir do uso do termo *vivência*, que serve para expressar a ideia de que uma situação objetiva pode ter interpretação, percepção, sendo experimentada e vivenciada de maneiras diferentes por diversos sujeitos, Vigotski atribui ao termo a noção de que esta proporciona uma experiência acompanhada por sentimentos e emoções. Ao conectar as vivências - que “envolvem necessariamente qualidades

emocionais, sensações e percepções, acarretando uma imersão do sujeito no mundo” (TOASSA, 2011), suscitadas diante da arte, designa como ativas a apreensão e reconstituição da obra pelo leitor. Portanto, vivência se trata de um fenômeno orientado pela linguagem, direcionado por uma intencionalidade comunicativa.

Para o autor, a diferença dos dispositivos técnicos empregados na produção de objetos (os instrumentos), a obra de arte age sobre o próprio homem como um sistema de estímulos destinado a desencadear uma reação estética/catarse [...]. (TOASSA, 2011, p. 58).

Neste sentido, para Vigotski, a arte contém a intencionalidade de comunicar e afetar o receptor, mediada por sua consciência individual, onde “o impacto catártico da arte incide diretamente na subjetividade e indiretamente nas atividades humanas” (TOASSA, 2011, p. 59), sendo que a dimensão de seu efeito varia entre as pessoas, significando o alcance ao domínio sobre os próprios sentimentos. Vigotski (1999) defende a ideia de que ao interagir com uma obra de arte, estabelece-se uma relação social para além do ‘contágio emocional’, pois a emoção artística não se limita a imitar afetos comuns, da vida cotidiana, mas sim, refere-se a afetos comuns transformados pela catarse artística.

Pode-se dizer que o social da arte, para Vigotski, se refere à semiótica artística que, na medida em que reveste, dá respaldo e existência materializada a emoções, de algum modo passa a comunicá-las, dando-lhes sentido na arte, se tornando um veículo para emoções. As emoções que são artisticamente vivenciadas são as próprias emoções alteradas pela vivência da arte, podendo, assim, exercerem estas vivências um efeito intelectual-afetivo. (VIGOTSKI, 1999; TOASSA, 2011). “Por meio de sua semiótica específica [...] a arte resgata nossas emoções da sua falta de direção interna; consome energia e acarreta algum poder do homem sobre suas necessidades insatisfeitas.” (TOASSA, 2011, p. 62).

Dentre as funções da arte, dispostas por Vigotski em *Psicologia da Arte*, está a vazão dos sentimentos comuns, como forma de descarga energética – função simbólica tanto quanto a imaginação do adulto ou o ‘faz de conta’ da criança (TOASSA, 2011); o rompimento de um equilíbrio interno consolidado, permitindo reestruturação de dispêndios psíquicos; reformulação, para a mente, que

proporcionam novas soluções para paixões e emoções; criação de uma atitude sensível, por meio da experiência estética, que pode ser utilizada em atos futuros, além de permitir transformar paixão em ação. De acordo com a autora, para Vigotski

a arte deflagra o funcionamento de uma rede de funções (percepção, linguagem, pensamento, memória, sentimento) que assume o papel de sujeito da recepção da obra: sujeito que suspende temporariamente o julgamento pragmático da vida para vivenciar a fantasia do artista. Esse elemento forte e irracional que acompanha a suspensão do julgamento é uma espécie de mergulho na obra de arte [...] em que o apreciador tende a sofrer a reação estética organizada pelo sistema de estímulos da obra, e, por meio dela, a subsequente catarse de seus próprios sentimentos. (TOASSA, 2011, p. 63).

Resumindo, a ideia de Vigotski é de que a obra de arte, pelo fato de suscitar a catarse, ou seja, a transformação de sentimentos possui uma função social e psicológica, pois, por meio da dinamicidade destas transformações, aspectos fundamentais da teoria histórico-cultural se revelam, como a regulação de emoções e seu caráter sistêmico, indissociáveis do status de funções psíquicas culturalizadas.

Relacionando a dança à teoria vigotskiana, pode-se tanto dialogar no sentido da aprendizagem, que compreende os processos de aquisição e domínio desta área do conhecimento, o que engloba a valorização das interações e explicita o desenvolvimento de funções psicológicas, principalmente no que se refere a imaginação, criatividade e uso das emoções.

Sobre a relação das emoções no desenvolvimento desta forma de arte – a dança – menciona-se sua importância para os processos motivacionais que determinarão o empenho e esforço do bailarino na trajetória de aprendizagem, o que delibera maior ou menor envolvimento nas atividades progressivas do trabalho técnico. Citam-se, também, os processos catárticos descritos por Vigotski, que na dança podem ocorrer não apenas em sua contemplação, no diálogo entre público e obra, como pelos próprios bailarinos que, ao se apropriarem das ideias e emoções de seus personagens abrem um canal para transformação emocional.

Dentre os estudos de Laban (LABAN, 1978; 1990; MOMMENSÖHN, 2006), encontram-se sugestões de relação entre os fatores do movimento e as emoções. “Ao nomear os quatro fatores do movimento, Laban relacionou-os com estados psicofísicos específicos: espaço/atenção, tempo/ decisão, peso/sensação e

fluência/emoção” (MORAES, 2013, p. 113), o que traz a possibilidade de pautar, a partir do movimento, a presença e comunicação de variados estados emocionais.

Isabel Marques (2010; 2011; 2012), traz, também uma possibilidade de relacionar a dança com a teoria vigotskiana no sentido de ‘dança e contexto’ onde, explorando possibilidades de ensino, relaciona a potencialidade da linguagem artística quando trabalhada vinculada ao contexto dos estudantes de dança.

Deste modo, o que se pretende explorar a seguir refere-se às possibilidades de relacionar e criar um diálogo entre a teoria vigotskiana e a prática da dança – moderna – por meio da análise das atividades que englobam tanto o processo de criação da Têssera Companhia de Dança da UFPR como a consolidação – apresentação – da obra coreográfica, utilizando a coreografia *Coelhos* como forma de ilustração de tais possibilidades dialógicas.

5. METODOLOGIA

5.1. TIPO DE PESQUISA

De acordo com Gunther (2006), a pesquisa qualitativa busca a compreensão das relações complexas de um fenômeno, por meio de um método que se adapta ao objeto de estudo. Um estudo de caso, que consiste em uma abordagem metodológica adequada à compreensão, exploração ou descrição de contextos nos quais estão simultaneamente envolvidos diversos fatores, investiga o fenômeno partindo do seu contexto real, fazendo uso de múltiplas fontes de evidências, sendo, desta forma, um método favorável em estudos cujo fenômeno a ser estudado é amplo e complexo.

Assim sendo, por se tratar das subjetividades de uma obra coreográfica, esta pesquisa traz a exigência de um delineamento qualitativo, caracterizando-se como um estudo de caso, considerando que tal delineamento se mostra adequado por possibilitar a compreensão das complexidades que envolvem o fenômeno.

Os aspectos essenciais da pesquisa qualitativa consistem na escolha adequada de métodos e teorias convenientes; no reconhecimento e na análise de diversas perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento; e na variedade de abordagens e métodos. (FLICK, 2009).

Segundo Flick (2009), os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador como parte explícita da produção de conhecimento e, deste modo, a subjetividade do pesquisador, e daqueles que estão no universo da pesquisa, tornam-se parte do processo.

5.2. CONTEXTO DO ESTUDO

A pesquisa ocorreu em uma instituição pública, de cunho federal, com diversos prédios espalhados na capital e no interior do Estado do Paraná. Adentram-se em anos voltados à estruturação e formação educacional de profissionais em constante análise e adaptação às demandas sociais. Dentro de um mesmo edifício é possível encontrar técnicos, professores, alunos e comunidade, usufruindo do mesmo local, mas com diversas finalidades. Desta maneira, tem-se um espaço que contém uma pluralidade de conhecimentos e várias maneiras de desenvolvê-los, e é nesse meio plural que se encontra a Têssera Companhia de Dança da UFPR.

A Companhia emerge em uma crescente trajetória de conquistas técnicas e conceituais que, por consequência, fundamentam e caracterizam sua identidade por meio de suas produções artísticas. Sendo uma referência em Dança no cenário artístico paranaense, devido ao reconhecimento conquistado e desenvolvido desde sua criação em 1981, o atual status de propagadora da Dança abarca sua inserção social na difusão da Dança Moderna, na produção do conhecimento, e na formação e instrumentalização de profissionais.

O grupo é constituído por vinte e cinco integrantes, dentre eles o diretor/coreógrafo fundador, duas coreógrafas residentes e vinte e dois bailarinos, que passam a compor o quadro do elenco após serem aprovados no teste de seleção, que ocorre anualmente. A faixa etária do elenco varia entre 19 e 36 anos, que, com diferentes níveis de experiência técnica e cênica, convivem diariamente nas aulas e nos processos práticos da dança moderna, atividade que culmina na produção de, no mínimo, duas montagens coreográficas por ano, com um formato de espetáculo que dura em média uma hora.

5.3. PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS

Para atingir seus objetivos, esta pesquisa se caracteriza como um estudo de caso, que percorre múltiplos procedimentos, cujos métodos consistem na observação participante e análise videográfica.

Um estudo de caso tem por objetivo a descrição e/ou a reconstrução de um caso (FLICK, 2009), aqui determinado pela Têssera Companhia de Dança da UFPR e tendo como *corpus* de análise (recorte da realidade) a obra coreográfica *Coelhos* (2014/2015).

A observação participante segue a descrição apresentada por Denzin (apud FLICK 2009, p. 207): “A observação participante será definida como uma estratégia de campo que combina, simultaneamente, a análise de documentos, a entrevista de respondentes e informantes, a participação e observação diretas e a introspecção”.

A entrevista, como instrumento utilizado para permitir o acesso aos processos psíquicos (sentidos e significados), apresenta-se de modo recorrente, a fim de aprofundar colocações e reflexões.

Salienta-se que a pesquisadora é membro participante da Têssera Companhia de Dança da UFPR há mais de dezesseis anos, bem como integra o

elenco e a equipe técnica da obra coreográfica selecionada, o que traz acesso irrestrito ao campo, ao fenômeno e às pessoas que integram o caso.

A coreografia *Coelhos* é a obra que se apresenta como o *corpus* de análise desta pesquisa, por caracterizar-se como o trabalho coreográfico que representa a atual concepção artística da Têssera, tanto por sua localização no tempo (última coreografia criada pelo diretor/fundador) como pela identificação de sua completude enquanto 'retrato' desta forma singular de conceber dança.

Flick (2009), sobre a contribuição da análise de filmes como instrumento de pesquisa, discorre dizendo que o uso de mídias (filmes e fotografias), comparados às entrevistas, fornece o componente não verbal dos eventos e práticas:

As situações observadas são efêmeras, ao passo que a gravação dos eventos com a utilização de mídias permite o acesso repetido a esses eventos, podendo-se transpor as limitações da percepção e da documentação características da observação. (FLICK, 2009, p. 225).

Logo, somam-se à observação participante – que utiliza como instrumento as observações propriamente ditas, entrevistas e análise de documentos – a descrição e análise do vídeo da obra coreográfica *Coelhos*, como mais um instrumento para coleta de dados, no sentido de ilustrar o resultado do processo construído pela companhia de dança. Como *corpus* de análise, o vídeo de *Coelhos* traz consigo toda a evolução da concepção artística da Têssera Companhia de Dança construída ao longo de sua existência.

O vídeo como mais um instrumento vem para corroborar com a descrição e análise da concepção de dança desta companhia, como forma de demonstrar a consolidação de seu trabalho, uma vez que neste grupo não se tem a visão da dança como processo, mas sim como finalidade artística de criação de obras a serem apresentadas ao público.

Vale a ressalva de que a imersão da pesquisadora no campo do fenômeno adota todos os cuidados éticos cabíveis à execução deste estudo, com consentimento cedido pelo dirigente, bem como assentimento pelos integrantes do grupo. (Ver apêndices 1, 2 e 3).

5.4 PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DE DADOS

Para a análise dos dados, o procedimento utilizado como método incide nos *núcleos de significação* (AGUIAR e OZELLA, 2006; 2013), inspirado na obra de Vigotski. As etapas do método consistem em (1) leitura flutuante; (2) levantamento de pré-indicadores, (3) sistematização de indicadores e (4) sistematização dos núcleos de significação, processos estes que se operacionalizam por meio de leituras sistemáticas do material verbal.

As leituras “flutuantes” permitem destacar e organizar os Pré-indicadores a partir das palavras inseridas no contexto que lhes atribui significado. Os temas utilizados com maior frequência, que são enfatizados nas falas, formam um critério básico para filtrar os Pré-indicadores, de modo a verificar sua importância para a compreensão do objetivo da investigação.

É importante frisar que nessa etapa de levantamento dos pré-indicadores também ocorre, de forma simultânea, o movimento de síntese; afinal, o pensamento é mediado o tempo todo pelo movimento dialético de análise e síntese. Por tratar-se de um processo dialético, um movimento não existe sem o outro. Não há um momento estrito de análise e outro de síntese. Se não tivermos uma visão do todo, mesmo que esse todo se revele apenas no nível da aparência, não há como abstrair seus elementos. (AGUIAR, SOARES e MACHADO, 2015, p. 66).

De acordo com Aguiar, Soares e Machado (2015), “A ideia de significação remete à dialética, que configura a relação entre sentidos e significados constituídos pelo sujeito frente à realidade na qual atua” (AGUIAR, SOARES e MACHADO, 2015, p. 59) e, para Vigotski (2001), o significado corresponde: (1) na semântica: relações que a palavra pode encerrar; (2) na psicologia: generalização (conceito). Assim, os significados são produções históricas e sociais, que permitem a comunicação e socialização das experiências, já o sentido possui uma amplitude maior, na medida em que se articula com eventos psicológicos. Portanto, o sentido deve ser entendido como um ato do homem mediado socialmente.

À referência aos significados da palavra compreende-os como totalidades parciais, ou seja, parte do todo, como elementos que constituem e são constituídos na dialética da totalidade contextual.

O segundo passo consiste no processo de aglutinação, sistematização dos pré-indicadores, feita por meio da similaridade, complementaridade, ou

contraposição. A partir de pré-indicadores já determinados torna-se possível avançar para os indicadores.

Partindo do pressuposto metodológico de que os pré-indicadores, quando dialeticamente articulados, possibilitam o aprofundamento rumo ao conhecimento das formas de significação, a intenção, nessa fase, conforme apontam Aguiar e Ozella (2006; 2013), é alcançar uma abstração que permita ter maior aproximação dos sentidos constituídos.

O que se pretende na segunda etapa é, portanto, apreender o modo pelo qual os pré-indicadores se articulam constituindo as formas de significação da realidade. Posto isto, convém ressaltar que nessa fase (sistematização de indicadores) já se verifica um momento de síntese que, por sua natureza, é ainda provisório. Somente quando passamos para a etapa de constituição dos núcleos de significação é que o processo de síntese é retomado (mais uma vez) com o intuito de abstrair as contradições que configuram as relações entre os indicadores. (AGUIAR, SOARES e MACHADO, 2015, p.68).

Em seguida, realiza-se a seleção daquilo que se aproxima dos indicadores (nuclearização). O núcleo é composto por diferenças e igualdades, que se complementam ou divergem, sendo, por exemplo, extraídos da fala do participante uma frase curta que reflita articulação. Observa-se que, assim como no momento do levantamento de pré-indicadores a proposta metodológica consiste em analisar as palavras ditas e apreender seus significados, o momento da sistematização dos indicadores tem como finalidade a negação do discurso tal como se apresenta.

Vale mencionar que, mesmo que a ferramenta de análise (vídeo da coreografia *Coelhos*) consista em um instrumento de dados não verbais, esse mecanismo se faz possível. Isto se torna aplicável tanto por meio da articulação entre o vídeo e os dados obtidos pela observação participante, como pelo fato da construção do pensamento, logo, a possibilidade de interpretação do conteúdo da obra coreográfica, se mostrar possível por meio da linguagem.

Para tanto, explicita-se, por meio do processo de análise e síntese, as contradições entre os pré-indicadores, de modo a articulá-los para compor os indicadores. Deste modo, os indicadores permitem prosseguir em direção ao processo de síntese, processo este que culmina na terceira etapa, a de construção dos núcleos de significação. Após a análise de cada núcleo, passa-se à análise inter-núcleos que deverá responder ao objetivo da pesquisa.

6. A CONCEPÇÃO ARTÍSTICA DA TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR

Como destacado anteriormente, a decisão pelo Estudo de Caso como metodologia para esta pesquisa se deve à abrangência e complexidade a que se refere o fenômeno estudado: a concepção artística de uma Companhia de Dança, a partir da análise de um processo de criação coreográfica, por meio do diálogo entre essa prática e o referencial teórico vigotskiano.

Para a análise do *corpus* (coreografia *Coelhos*), foram triangulados dados oriundos da imersão no campo (observação participante), das entrevistas semiestruturadas com o criador da obra (realizadas durante a remontagem, em 2015) e do grupo focal, arranjado após a temporada de espetáculos, em novembro de 2015, cuja participação foi de adesão voluntária.

Dos vinte e um bailarinos integrantes do elenco, nove fizeram parte do grupo focal, que se configurou em uma ocorrência em que os integrantes se sentissem à vontade para falar sobre a experiência na coreografia em questão. Tanto as entrevistas como as falas do grupo focal foram gravadas em áudio e acrescidas de anotações da pesquisadora, que considerou os dados expressivos não verbais apresentados durante as situações.

Tendo em vista que o propósito do estudo consiste na compreensão da concepção artística de um grupo de dança e da possibilidade de diálogo com a teoria de Vigotski, a codificação dos dados para a seleção dos indicadores que levaram aos núcleos de significação considera a reincidência dos conceitos registrados, também, durante os ensaios e processos criativos da composição de *Coelhos* (imersão no campo em 2014), principalmente no que se refere às indicações do diretor durante a montagem da obra.

A noção de significação remete à dialética, e configura-se na relação entre sentidos e significados constituídos partindo do todo, e identificado nas partes como elementos que o constituem (e são constituídos). Assim, a sistematização dos indicadores, que consiste em alcançar uma abstração que permita ter maior aproximação dos sentidos constituídos (na concepção da obra coreográfica, que é o fenômeno em estudo) permitiu traçar um perfil analítico da coreografia.

Portanto, a busca da compreensão das principais ideias norteadoras dessa criação artística, traz uma articulação já para a descrição da coreografia e entre ela

(a descrição) e os dados coletados por meio da pesquisa de campo (documentos, observação participante, entrevistas e análise da coreografia), obtidos durante o processo de criação e realização do espetáculo, e pela posterior análise do vídeo da obra.

6.1. OS NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO

A fase interpretativa deste estudo se fez possível por meio da criação de núcleos de significação, retirados principalmente das falas das entrevistas e do grupo focal. Para tanto, foram integrados conceitos retirados do campo, por meio de registros em diário, cuja função demonstra-se fundamental para a construção da descrição da coreografia tanto quanto para sua análise, uma vez que os sentidos atribuídos relacionam-se aos indicados na realidade do fenômeno.

Salienta-se que os núcleos de significação abaixo assinalados contém a constante relação entre si (como se pode notar no texto analítico do fenômeno em estudo), sendo sua separação com fins exclusivamente expositivos e metodológicos, não podendo, de maneira alguma, serem contemplados separadamente na geração do significado da concepção artística da Têssera Companhia de Dança da UFPR.

A partir do método utilizado, foram encontrados três núcleos de significação para responder ao objetivo do estudo: historicidade no processo de criação; objetivação da proposta e emoção no processo de criação.

6.1.1. Historicidade no processo de criação

Este núcleo de significação expõe em si o fundamento do trabalho em dança moderna, que, como aborda o segundo capítulo deste estudo, se propõe a 'falar' sobre seu tempo, colocando em perspectiva temporal e espacial as ações humanas por meio da arte.

Os indicadores 'questões da atualidade', 'contextualizado', 'o mundo atual', 'estar conectado', 'os problemas do mundo', 'angústias que vivemos' e 'percepção de mundo', foram eleitos a partir da leitura dos dados da pesquisa e selecionados dentre pré-indicadores de acordo com a reincidência, similaridade e contraposição.

Têm, como exemplo, trechos da narrativa do diretor (em entrevista) onde explica como são escolhidos os temas para as coreografias: "dizem respeito ao que

vem na alma humana no momento”, estando, deste modo, sempre relacionados com a atualidade. A temática de *Coelhos* é mais um exemplo dessa abordagem de temas contemporâneos, destacando a historicidade da obra, pois: “Em decorrência da intensa exploração de temas ligados à contemporaneidade e, dentre eles, a crescente violência e até os liames da ultraviolência, o coreógrafo Rafael Pacheco inicia, em 2013, a pesquisa do tema (...)” (PACHECO, WOSNIAK, 2015, p.52).

O coreógrafo conta que além da preocupação em abordar temas atuais, a forma com que os aborda é, também, carregada de historicidade, pois em seu processo de pesquisa para a criação da coreografia ele correlaciona imagens, fatos, acontecimentos reais vistos em notícias de jornais, etc. Ele expõe: “eu vejo o que está acontecendo no mundo, de que jeito [...]”, e completa: [em *Coelhos*] “eu me informei sobre grupos de resistência na Ucrânia; na época, aqui no Brasil, estavam em alta notícias sobre as ações dos black blocks [...] essas coisas alimentam minha pesquisa para a criação”. Registra-se também a indicação “é só olhar como está o mundo lá fora”, dita durante um dos ensaios ao insistir que o elenco interpretasse a cena em questão.

Outros espetáculos demonstram a mesma característica na escolha do tema. A coreografia *Só em Acapulco* (2011), por exemplo, fora construída a partir da temática do exílio e, quando interrogado sobre o porquê de considerá-lo um tema atual, o diretor (criador da obra) explana sobre como o mundo contemporâneo faz com que as pessoas sintam-se cada vez mais solitárias e perdidas, mesmo em meio a multidões. Deste modo, mesmo quando relacionadas a questões mais subjetivas como sensações, as temáticas são ‘retiradas’ da atualidade.

Enquanto um núcleo de significação, a historicidade vai além da escolha dos temas. Aprofundando-se no trabalho de rotina do grupo, pode-se notar o quanto é influenciado por sua própria história. Um exemplo disso está no trabalho técnico, que diariamente desenvolve-se e se atualiza. No diário de campo²⁰ consta a incorporação de um exercício não habitual na aula, cuja explicação sucede sobre “se constatarmos que ele é eficaz, passará a fazer parte da nossa aula”. Ainda, observando o capítulo que remonta o histórico da Companhia, podem-se notar transformações ao longo dos períodos, demonstrando, assim, que a historicidade é um fator determinante no trabalho desenvolvido por esse grupo de dança.

²⁰ Anotações de registro de campo (25/03/2015), aula prática/técnica e ensaio.

Neste sentido, dialoga com Vigotski (1999) no sentido da consideração de que o material de seu conteúdo – criação em dança – é apreendido da realidade, determinando a inerente união entre a arte e as relações sociais da época. Sugere, ainda, que os efeitos causados por este produto cultural só podem ser processados, assim como elaborados, por sujeitos inseridos e contextualizados histórico e culturalmente.

6.1.2. Objetivação da proposta

Para a obtenção deste núcleo, os dados da observação participante foram fundamentais. São dados vindos do campo e que se mostram repetidamente na rotina diária de aulas e ensaios. O grupo focal traz contribuições no sentido de corroborar a possibilidade da seleção dos pré-indicadores abaixo descritos.

Indicadores: Apropriação da ideia; ação responsiva e colaborativa; processo dinâmico. Pré-indicadores: colaboração; apoio; autonomia; responsabilidade. Ajuste; processo; transformação; troca. Entendimento da ideia; comunicação da ideia; buscar/saber o significado; assimilação. A objetivação da proposta diz respeito ao processo de construir a realidade externa, projetando-se em objetos. Na Tésseira, especificamente na peça *Coelhos*, ela se configura via interação entre os participantes, mediação dos dirigentes no processo de criação e na internalização de conceitos fundamentais que sustentam a ideia diretriz da peça.

Como descrito anteriormente, o método de criação dos coreógrafos da Tésseira Companhia de Dança da UFPR consiste em, a partir de uma ideia, e depois de intensa pesquisa, reelaborá-la e concretizá-la em formato de obra coreográfica. Para tanto, a postura praticada pelo elenco é determinante para a realização do processo e da obra, não bastando os estudos individuais e demonstrando serem necessárias atitudes conjuntas e colaborativas.

Mediação implica em uma instância relacional entre objetos, processos, ou situações e, neste sentido, o conceito indica que um elemento viabiliza a realização de outro que, apesar de diferente dele, é o que garante a sua efetivação e concretização. Deste modo, a mediação é como um centro organizador que possibilita a interação entre as partes, trazendo a função de instituir o todo. No entanto, a interação ocorre a partir da mediação e vice-versa, consistindo-se, mais uma vez, em processos dialéticos.

O elenco colabora com a criação de movimentos, dando 'vida' aos personagens, incorporando e interpretando as ideias, mas, contudo, isso só é possível graças às relações criadas neste ambiente.

É possível notar, a partir de alguns exemplos retirados das falas do grupo focal, como estas relações afetam o processo da montagem de *Coelhos*. “Apesar de serem pessoas bem diferentes, estão todos voltados para a mesma coisa”. “Você tem um sentimento de desafio, de autonomia e de experiência. Mas não é só autonomia, é responsabilidade. Eu tenho que trabalhar [a ideia], trazer para outra esfera, me entregar.” “É confuso... a maneira como você se relaciona altera como você dança. Você tem a sua autonomia, e seu colega também, e daí você tem o apoio do outro”. “Na *Téssera* você sabe que ‘tá’ todo mundo ali com aquele objetivo.”

A ideia, o tema gerador, (que em *Coelhos* é violência/ultraviolência) é escolhida e explorada de modo que a apropriação e objetivação dela resultem em uma obra coreográfica. “Na *lida* com o processo criativo você, tipo, se joga.”

Estes são alguns exemplos de como este processo percorre um caminho onde relacionam-se à pesquisa a disposição, a assimilação da proposta e o empenho do grupo.

De acordo com dados da entrevista com o coreógrafo, “há a assimilação e a correlação de imagens, estudos e aprofundamento da questão posta”, que vão determinar o elemento desencadeador “dos processos de criação envolvendo a estrutura narrativa, interpretativa e cenográfica”.

Pacheco conta na entrevista que no processo de montagem de *Coelhos* “foi feito uma assimilação de imagens, uma correlação de imagens com a questão da neutralização do indivíduo para assumir uma nova identidade. Eu comecei a olhar aquelas imagens de coelhos, eu percebi que quando o indivíduo colocava uma máscara ele anulava o ‘eu’ dele e assumia uma ideia conceitual”. Esclarece que não se trata de um processo linear, sendo tudo pensado, pesquisado e realizado simultaneamente.

Registra-se também que nos ensaios estão envolvidas intensas discussões, leituras de textos, questionamentos, observação dos fenômenos do cotidiano, coleta de relatos, que posteriormente são direcionados em laboratórios de improvisação, composição e interpretação teatral.

Um dos elementos do grupo focal conta: “são trazidos temas, coisas que a gente não costuma pensar. Como é que eu vou trabalhar desta forma se é uma

coisa que eu não conheço? Então, você faz a pesquisa, você tenta escutar histórias, você tenta absorver aquilo para você. De uma forma, é um aprendizado também, é um conhecimento novo além da dança”.

Estes dados remetem a ideia vigotskiana de ligação entre ação e vontade, no sentido da demonstração do interesse em crescer, da busca por respostas para o entendimento do que se passa ao seu redor. Assim, essa base afetivo-volitiva chama a atenção para o fato de que estas posturas, comportamentos e atitudes relacionais desenvolvem um papel que demonstra as disposições afetivas do sujeito em relação à proposta, vinculando os núcleos de significação expostos (emoção e objetivação do processo de criação) entre si.

6.1.3. Emoção no processo de criação

Trata-se do núcleo mais significativo dentre os abordados, sobretudo no que se refere às produções artísticas, pois é o principal gerador das ações do grupo. As constantes indicações do diretor durante as montagens e ensaios da coreografia, apoiam a determinação de sua significância. A emoção no processo de criação diz respeito a um fenômeno complexo, que mobiliza todo o organismo e que envolve os movimentos e a expressão de sentimentos.

Destaca-se que mencionar a emoção no *processo* de criação refere-se ao ato de criação como um todo, o que envolve, inclusive, as apresentações dos espetáculos, pelo fato da dança, com sua efemeridade, incidir em uma arte em constante processo de mutabilidade onde, mesmo *acabada*, revela-se em contínua transformação.

Neste sentido, a noção de *processo de criação* diz respeito a uma totalidade passível de diálogo com a teoria histórico cultural: um todo estruturado, porém, em pleno curso de desenvolvimento e de autocriação, não se referindo a algo fixo e imutável.

Nomear o núcleo de significação *emoção no processo de criação* implica em um modo específico de descrever a coreografia *Coelhos*, cujas cenas são circunscritas, notadamente, pela exposição de impressões e emoções que carregam. Os indicativos são retirados da participação da pesquisadora nos processos de criação, nos espetáculos e, principalmente, das falas do diretor nas entrevistas e orientações para o elenco integrante da obra artística.

“A emoção é a base de tudo. Sem ela meu trabalho não acontece” é uma informação repetida pelo diretor inúmeras vezes, tanto nas entrevistas como em recomendações aos bailarinos.

Quando determinado para o grupo focal o tema da ‘discussão’ – qual a identidade – do trabalho da Companhia, o resultado reincidente na emoção. Dentre as palavras utilizadas estão ‘forte’, ‘denso’, ‘pesado’ e termos afins, que trazem consigo explicações sobre a necessidade de ser e estar disponível para realizar este tipo de trabalho, que posteriormente é diagnosticado como ‘com alta carga emocional’ por todos os integrantes, e visualizado, também, na fala do diretor, quando cruzados os dados coletados.

Uma bailarina integrante do grupo focal diz: “quem vem para a Têssera já sabe que é forte, pesado, já sabe que a Companhia tem esse peso, esse jeito...” ao falar sobre o trabalho a que são expostos os bailarinos para chegarem à cena. E complementa: “Estou fazendo um personagem em cima disso [violência e medo], mas como eu me sinto de fato quando acontece isso?” ao descrever que a emoção colocada na personagem é transformada cenicamente, mas se trata de uma emoção real, carregada de sentidos.

Segundo Pacheco, “esta é a grande chave do trabalho aqui: é emocional. Detectar qual a questão emocional está fazendo mais sentido na cabeça das pessoas.” Tem-se, a partir daí, a explicação de que após determinada qual a emoção a ser comunicada na coreografia, o próximo passo é determinar como, com quais meios ela será explorada. “Determinando qual é o padrão da emoção eu posso iniciar o processo de montagem da ação física [...] posso criar o gesto que vai dar suporte à emoção.”

FIGURA 1 e FIGURA 2 emoção na cena



Fonte: Christian Alves / acervo da Companhia

Em *Coelhos*, o tema violência / ultraviolência gera a emoção medo, por exemplo, e ela passa a ser a força motriz para as cenas. No entanto, refere-se a medos específicos, gerados pelos desdobramentos da violência. “Os próprios coelhos [da coreografia] sentem medo, por isso se vestem de modo a se anularem como indivíduos.”

Pacheco explica, ainda, que toda a obra coreográfica é desenvolvida de modo a representar as sensações e sentimentos que se relacionam com a ideia coreográfica: “se eu tenho uma situação de medo isso gera uma reação, e essa reação, emocional, vai me dar um gesto que signifique que eu estou com medo, que seja representativo deste medo”.

As figuras 1 e 2 expõem a dramaticidade de dois momentos da coreografia: um *pas de deux* – duo masculino e feminino – entre uma mulher e um coelho, onde ambos apresentam ações violentas e emocionadas, e um solo da bailarina cuja representação de dor e sofrimento é exibida com alta carga emocional.

Estas figuras ilustram como a emoção é vista dentro da concepção artística da Têssera, e em especial no espetáculo *Coelhos*: um fator que contextualiza o trabalho; a força motriz para criação e a peça chave no que se refere ao envolvimento entre público e obra.

Para maior visibilidade dos núcleos de significação e de sua interdependência, passa-se à descrição e discussão da obra *Coelhos*.

6.2 A OBRA COREOGRÁFICA COELHOS

O que ocorre em cena é apenas parte da projeção e do reflexo de outros acontecimentos que se desenrolam nos bastidores.
(VIGOTSKI)

Criada pela Têssera Companhia de Dança da UFPR, *Coelhos* (2014/2015) é uma obra coreográfica com duração média de 55 minutos que possui uma estrutura cênica originada a partir da visão de uma “ação violenta e imediata que desencadeia um conflito direto na relação humana sem prever ou medir consequências” (PROGRAMA DE ESPETÁCULO, 2015).

Em *Coelhos*, o palco do Teatro da Reitoria da UFPR (com chão recoberto por linóleos pretos e um recorte retangular de grama sintética centralizada em meio a uma estrutura de metal e madeira em formato de U invertido) transforma-se no cenário onde são expostas relações de oposição, que exibem um contexto que mistura realidade, fantasia, símbolos de violência, amortecimento social, escapismo, (a)moralidade, identidades fragmentadas. (PACHECO; WOSNIAK, 2015).

Com coreografia e direção de Rafael Pacheco, tem trilha sonora de Helen de Aguiar, iluminação de Luis Tschannerl e figurinos e adereços idealizados pelo próprio coreógrafo, executados por Terezinha de Lourdes (Neca), e as máscaras criadas e confeccionadas por Cisléa Maria dos Santos.

Trata-se de um espetáculo de dança que aborda a temática da violência urbana atual, ou a ultraviolência, expondo diversas faces de atos agressivos, brutais, por vezes subliminares, por meio da sugestão de violência física e psicológica.

De acordo com Pacheco²¹, a constante busca por temas ligados à contemporaneidade levou-o à violência, e a exploração – intensa – deste conceito, percorrendo um trajeto que alcança conexões com a ultraviolência, definindo a ideia central da coreografia. A partir disso, pesquisas e coletas de materiais diversos em diferentes fontes, criam o aporte que fundamentará o processo criativo.

Em decorrência da intensa exploração de temas ligados à contemporaneidade e, dentre eles, a crescente violência e até os liames da ultraviolência, o coreógrafo Rafael Pacheco inicia, em 2013, a pesquisa do tema, a coleta de material – depoimentos, matérias jornalísticas, filmes documentários e ficcionais, além de

²¹ Conversa durante pesquisa de campo realizada em 24/06/2015.

imagens que extrapolam as redes sociais – mesclando realidade, fantasia, símbolos de violência, amortecimento social, escapismo, (a)moralidade, identidades fragmentadas, o sujeito com máscaras sociais e finalmente o descentramento do sujeito, provocado pela pós-modernidade. (PACHECO; WOSNIAK, 2015, p.58)

Neste sentido, observa-se que a interação é um agente determinante dentro do processo de desenvolvimento da obra coreográfica. É por meio dela [da interação] que a Companhia realiza suas produções, no sentido de efetuar constantes trocas dialéticas com o meio – o que inclui a escolha dos temas a serem abordados e os significados atribuídos a eles.

O elenco é composto por dez artistas usando roupas que remetem à identificação de gênero feminino, com vestidos rodados, floridos em branco e preto, e onze artistas cujo figurino remete à identificação de gênero masculino, com calça social e blazer, ambos pretos, e camisa branca. O elenco desenvolve a função de contribuir com o processo de criação na pesquisa de movimentos, no sentido da apropriação da ideia, da interpretação cênica, da compreensão e composição do gesto e, principalmente, na incorporação de um modo particular de se mover, complementando, desta forma, a subjetividade da obra somada à sua, aderindo ao coletivo de modo a compor sua dramaturgia individualmente e em grupo, na cena e na obra como um todo.

Os ‘processos psicológicos’ da obra coreográfica são construídos a partir da ação dos indivíduos (bailarinos), de modo que a interação entre eles (elenco) cria as relações necessárias para que os outros elementos se tornem signos em cena. Ou seja, assim como na teoria vigotskiana, a interação é apresentada como primordial, determinante, no processo coreográfico do grupo e na criação de uma dinâmica que torna possível o seu desenvolvimento e a sua existência enquanto obra.

Os elementos que formam o figurino de *Coelhos* se caracterizam por uma concepção de imagem que de maneira simbólica reúne o social, o humano e o animalesco que, emblematicamente, e conscientemente estereotipada, exibem em seu conjunto o uso de adereços cênicos: máscaras de coelho e tacos de metal.

Para configurar cenicamente o apoio ao gesto e ao movimento coreográfico, o coreógrafo recorre novamente às imagens icônicas visualizadas em função da ordem do ‘ataque’, do golpe violento. O taco de beisebol. Em seu processo de abstração e estilização, um bastão de metal prateado transcende o próprio taco de madeira,

tornando-se seu signo. Relações semióticas triádicas: objeto/taco; signo/bastão cênico metalizado; interpretante/ultraviolência conceitual. (PACHECO, WOSNIAK, 2015, p. 59).

Expostos em cena de forma ameaçadora, os coelhos exercem várias ações que caracterizam tanto a opressão física como a psicológica sobre as mulheres, de modo a sujeitá-las a sofrimentos e constrangimentos constantes, construindo um conjunto de ações que passam a simbolizar a 'violência pura', a ultraviolência.

Estas máscaras utilizadas pelos bailarinos que representam os 'homens', assim como suas vestimentas descritas anteriormente, simbolizam a anulação da identidade do indivíduo no momento das ações violentas, representando, desta maneira, a violência em si, como um conceito com diferentes níveis, graduações e manifestações.

Aos poucos, surge a imagem/adereço icônico: a máscara social que seria um dos fios condutores da dramaturgia e da narrativa coreográfica. Trata-se da máscara de um coelho branco, felpudo, fofo. Inofensivo? A ideia da aparente e (im)provável violência associada a este símbolo não se comprova assim tão efetiva. De acordo com pesquisa filmográfica e demais imagens disponíveis em plataformas digitais, este símbolo surge, de forma insistente, em atitudes nonsense, provocativas, sanguinárias, eróticas, perversas e até associadas ao horror. Ambiguidade? Certamente. E este fator interessa bastante ao criador. (PACHECO, WOSNIAK, 2015, p. 59).

Deste modo, se afirma a noção de que a utilização de diversos elementos como recursos na construção/exploração de ideias apoiam a criação das obras artísticas que, subjetivas, objetivam a comunicação com o público.

Desde os primeiros preparativos rumo à criação, a interação se faz presente na rotina do trabalho: nos processos de montagem da coreografia, nos ensaios, nas apresentações; entre os integrantes do elenco que desenvolvem suas atividades em conjunto, entre o elenco e o diretor/coreógrafo, e, posteriormente, entre a obra coreográfica e o público.

FIGURA 3 interação entre coreógrafo e bailarinos em ensaio



Fonte: Christian Alves / Acervo da Companhia

A figura 3 ilustra um dos momentos do ensaio em que, além da interação entre o duo de bailarinos que desempenhará a cena, há a constante interação com o diretor/coreógrafo – bem como com a ideia/conceito da cena e da coreografia.

Este processo interativo é o que torna possível o desenvolvimento da ideia dentro da obra coreográfica. Ao transformar uma ideia em um produto cultural, esse produto passa a pertencer ao repertório daqueles indivíduos atuantes, de modo que sua produção os influencia, criando uma relação dialética entre a obra e os indivíduos, que ao desenvolvê-la desenvolvem-se.

Deste modo, o processo de criação coreográfica como um todo reflete a dinâmica proposta por Vigotski, de modo a construir-se dialeticamente do social para o individual, e vice-versa, e sendo articulado por meio da constante interação.

Tendo como referência o objeto de estudo de *Psicologia da Arte* (VIGOTSKI, 1999), que versa sobre a estruturação psicológica da obra de arte, sugere-se que por meio dela é possível isolar elementos do procedimento estético que se distinguem dos sujeitos - criadores ou consumidores - da arte.

Dessa maneira, a análise de *Coelhos* não discute sobre uma ‘subjetificação’ da coreografia como portadora de uma psique própria, pois notoriamente ela não chega a ser um sujeito. Por meio desta análise, deste sistema de estímulos específicos, emerge uma tentativa de ‘objetificação’ da experiência estética resultante.

6.3. DESCRIÇÃO COREOGRÁFICA DA OBRA COELHOS

Durante o processo de criação da coreografia, o elenco aprende novas combinações de sequências de movimentos, seja por meio das pesquisas coletivas e individuais ou pela construção de 'células' pelo coreógrafo. Posteriormente, vem a solicitação para que se apropriem deste movimentos – e das ideias que os originaram – de modo que sua internalização reflita em um modo 'mais natural' de apresentá-los. Este é um processo contínuo e gradativo que, refletindo sobre a apropriação participatória descrita por Vigotski, a atuação do bailarino modifica-se de acordo com seu envolvimento com a atividade, tanto no que se refere à movimentação corporal como à exploração da ideia/tema nos processos interpretativos.

Destarte, tal envolvimento é determinado pela emoção, sentimento, afeto, que despertam o interesse e trazem a motivação necessária para o empenho na atividade. Logo, a apropriação participatória, à qual se enxerga referências entre o processo de criação em dança e a teoria de Vigotski, advém da participação dos sujeitos em um processo interpessoal (coreografia conjunto), cujo objetivo é comum aos participantes (a criação e apresentação da obra; passar a ideia da obra), criando, assim, o vínculo necessário para a efetivação de todo o processo.

A seguir, considera-se necessário apresentar uma descrição da coreografia *Coelhos*, que remonta brevemente um delineamento das cenas e profere comentários analítico-interpretativos juntamente à descrição, de modo a incluírem-se os conceitos, proposições e intenções com os quais foram traçadas as montagens, ensaios e apresentação da obra artística.

As fotos inseridas no corpo do texto se propõem a ilustrar alguns dos acontecimentos da obra coreográfica. Foram selecionadas de modo que suas inserções possam auxiliar na compreensão da descrição bem como na percepção das intensões e emoções propostas nas cenas

Abertura: Anunciando o ataque.

O espetáculo tem início em *blackout*²², ao som de batidas estacadas não identificadas. Logo se acende um foco, à esquerda do palco, e tem-se a visão de

²² Palco todo escuro, sem iluminação.

um(a) bailarino(a) vestindo calça e blazer pretos, camisa branca e uma máscara felpuda de coelho, segurando um taco metálico sobre uma estrutura de madeira e metal à qual ele(a), em meio a movimentos sutis, bate insistentemente. Conforme as batidas do taco neste cenário diminuem, aumenta a amplitude de sua movimentação corporal, e inicia-se uma trilha sonora com gargalhadas sarcásticas e música de suspense, ao passo que se acendem as luzes ao fundo do palco.

No corredor de luz, uma fila de dez bailarinos(as), também vestidos de terno, porém sem máscaras, dispostos paralelamente, lado à lado, ao fundo de toda a extensão do palco; estão estáticos, em uma postura de 'pré-ataque', observando, de modo intimidador, a linha idêntica de moças, posicionadas à frente, na boca de cena. Nesta fila estão dez bailarinas, com vestidos floridos em branco e preto, paradas com feições de aflição e medo.

O coelho à esquerda interrompe as batidas e movimenta-se de maneira a deliciar-se com a situação posta, observando a movimentação dos grupos. A trilha sonora, com sons de sussurros misturados a uma densidade que remete ao suspense, dá suporte ao primeiro confronto entre os grupos 'masculino' e 'feminino'.

FIGURA 4 e FIGURA 5 Filas na abertura de Coelhos



Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 01: Assédios e ataques simbólicos.

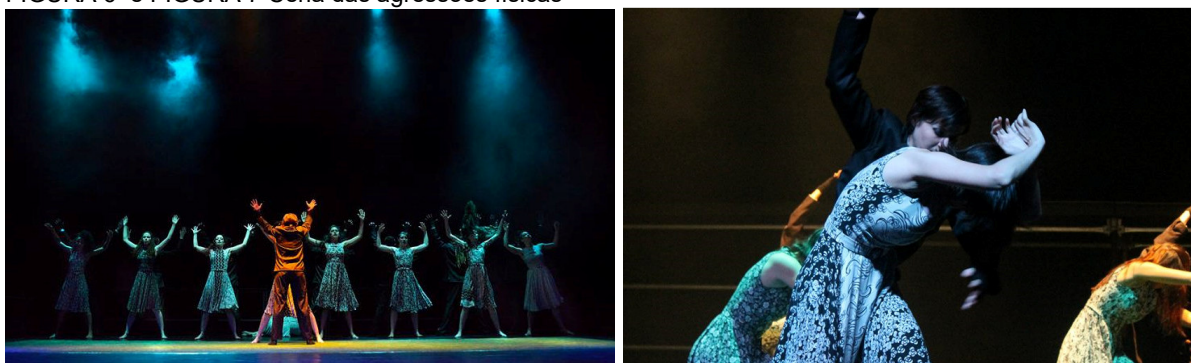
Os dez bailarinos que representam o grupo de gênero masculino realizam sucessivos ataques ao grupo que representa o gênero feminino, indo continuamente ao seu encontro, com comportamento que sugere um assédio violento e desagradável. As mulheres, demonstrando claramente desconforto, repulsa e medo, sensações originadas deste cerco, intercalam em suas atitudes um misto de fuga e submissão, de modo a lentamente recuarem, caminhando rumo ao encontro da linha masculina (fundo do palco).

O encontro se concretiza no exato momento em que uma das figuras femininas manifesta-se com um estridente grito de pavor, ao ser arrastada e jogada no fundo do palco, centralizada, pela figura masculina que a assediava até então. Simultaneamente, outra delas que se distancia mais à frente do grupo, iniciando movimentos estereotipados de charme e sedução.

Neste momento, sete dos homens dão as costas às sete mulheres, alinhados em duas filas, ficando a mulher que fora arrastada caída no meio deles. Os movimentos corporais desta fila de casais misturam a ideia de uma 'batida policial' (das mulheres para com os homens) com imobilização e agressão física (dos homens para com as mulheres). Esta cena é apresentada de modo subjetivo, pois outra dupla (masculino e feminino) se enfrenta no centro do palco, exibindo um ataque bastante realista, que serve de espelho para os movimentos abstraídos da fila ao fundo.

São observadas agressões expostas e sugeridas em mais um ou dois desenhos coreográficos, até que sete das nove figuras femininas conseguem escapar, restando uma estirada no chão e outra, a mulher que se deslocou para frente esquerda do palco, posicionada sobre a estrutura do cenário. Ela passa, então, a ser o foco da cena, de modo que sua exibição e movimentação buscam seduzir as figuras masculinas.

FIGURA 6 e FIGURA 7 Cena das agressões físicas



Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 02: Provocação e fuga.

Aos seis minutos do espetáculo, após a fuga das sete figuras femininas, e desaparecimento dos sete homens que estavam em cena, três coelhos arrastam a bailarina deitada ao fundo do palco, deixando-a bem ao centro, no meio da grama, 'morta' em cena. Esta ação provoca a bailarina que estava em destaque, deslocada

à esquerda com solo provocativo, causando uma mudança em seu padrão de movimentos: em um misto de estranhamento e confusão, observa o trio de coelhos e inicia com eles um quarteto, onde é carregada para este universo que, sendo a única figura feminina, se exhibe de modo provocativo na tentativa de atrair mais um elemento masculino, também mascarado. Com uma mistura de fuga e afronta, sua sequência de movimentos inclui uma correria em círculos pelo palco, até o momento de sua percepção de que o coelho responsável pela morte da mulher estendida no chão está presente e a sós com ela, causando-lhe medo. Quando está prestes a iniciar uma relação – duo – com este coelho, tem-se uma correria desenfreada, desesperada, de todas as mulheres por toda a extensão do palco, caracterizando desesperos e tentativas de fuga.

Após a fuga dos braços do coelho, esta bailarina exhibe movimentos de averiguação sobre corpo estendido no chão, e ao percebê-la imóvel, como anúncio de morte, inicia uma coreografia carregada de tensão e expressão de lamento. Seu solo é interrompido pelo posicionamento das mulheres ao redor do corpo, com uma coreografia que simula a levantada de um caixão e posterior depoimento sobre o caso. O coelho observa de longe e aos poucos se aproxima, como demonstração de ser o detentor daquele corpo e, enquanto as mulheres vão lentamente se afastando, com movimentos descompassados, até se posicionarem em uma fila na lateral direita do palco, ele toma o poder sobre o corpo no chão.

FIGURA 8 Coelhos com a vítima
FIGURA 9 Correria das mulheres



Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 03: Deliberação do ataque.

Dos nove aos onze minutos do espetáculo, no centro do palco, sobre a grama, acontece um duo entre um coelho e a mulher em estado letárgico, com as outras mulheres de costas para a cena. O grupo de mulheres, que no início desta

cena está em linha, aos poucos se posiciona em um grupo fechado, na diagonal ao fundo, permanecendo de costas para o ataque do coelho, apresentam uma coreografia leve, com movimentos sinuosos de quadris e ombros, anunciando um charme direcionado para outro coelho, posicionado em um foco sobre a estrutura.

FIGURA 10 Coelho observando sua vítima

FIGURA 11 Ataque a vítima letárgica



Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 04: A entrada do bando de coelhos.

Finalizando a cena anterior com o coelho arrastando a mulher novamente para o fundo do palco, seu corpo permanece estendido no chão, junto à estrutura do cenário, por mais alguns instantes. O Coelho que assistia a ‘cena de estupro’ desencadeia a entrada do grupo de coelhos, pela esquerda do palco; entram entre saltos e corridas de modo a dominarem quase todo o espaço da cena. A coreografia deste grupo abstrai movimentos animais, de empolgação e interesse por mais ataques, finalizando a partitura coreográfica subindo na estrutura lateral do cenário, como em uma arquibancada, assistindo e se deliciando com o medo anunciado pelas mulheres.

As mulheres e seus movimentos de quadril e ombros aos poucos se deslocam para frente do palco, e, em uma sequência coreográfica que declara desespero e medo pelo ataque declarado, termina com todas caídas no chão, tremendo, chorando e manifestando temores de que algum ataque similar possa ocorrer-lhes.

FIGURA 12 Conjunto de coelhos
 FIGURA 13 Conjunto de mulheres

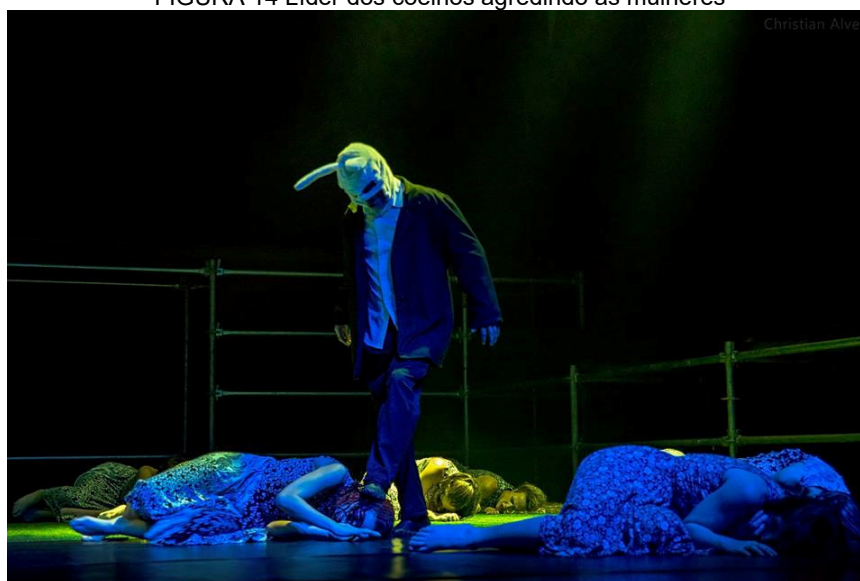


Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 05: ataque direto

A cena expõe um coelho em *status* de chefe do grupo, cuja entrada no palco expõe sua liderança, tanto no sentido do medo revelado pelas mulheres no chão, como pela atitude, quase que em estado de aclamação, por parte dos demais coelhos, que o assistem agredir as mulheres com chutes, pontapés e puxadas de cabelos. São expostos gritos de terror, choro e sons característicos de angústia e dor, intercalados com tremidas e rastejamentos no chão, enquanto os coelhos se deliciam com este fato, observando a dor das mulheres e a vitória – poder – do coelho deflagrador da ação.

FIGURA 14 Líder dos coelhos agredindo as mulheres



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 06: confronto entre os grupos.

O coelho líder desencadeia a cena, trazendo os demais elementos do grupo masculino para uma sequência coreográfica que, simultaneamente à sequência de movimentos executada pelas mulheres, finda em um confronto direto, deflagrando um conjunto de duos, cujos coelhos se apoderam das mulheres, que respondem a isso com um misto de fuga e provocação. São exibidas mais duas ou três formações coreográficas que abordam essa dualidade entre provocação/medo e fuga/ataque, até a vinda de uma troca de luz, música e contexto, deflagrada pelo coelho chefe (batizado de *Jack*²³) e saída dos conjuntos de coelhos e mulheres, trazendo a cena seguinte.

FIGURA 15 conjunto de mulheres
FIGURA 16 conjunto de coelhos



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 07: demonstração de poder

A sonoridade que se apresenta é a da gargalhada do início do espetáculo, claramente simbolizando a anunciação de um ataque consciente e declarado. O coelho *Jack* retira sua máscara e exhibe uma sequência solo, com uma trilha sonora que mistura som de caixinha de música, com uma base sinistra, sobreposta de um trecho da letra da música *sweet dreams* (*EURYTHMICS*, 1983) e a gargalhada ao final, o que provoca uma confusão sobre o papel do coelho e da mulher em cena, sugerindo uma ambiguidade no que se refere ao interesse dela por este universo violento.

A trilha sonora de *Coelhos*, construída a partir da mixagem de trechos de músicas e efeitos sonoros diversos, cumpre a função de criar o clima para a cena,

²³ O personagem líder dos coelhos (peça chave da obra coreográfica) fora batizado de *Jack* – pelo elenco e pelo diretor, em meio a rotina de ensaios - por conta da música final do espetáculo, seu solo, possuir uma letra narrativa cujo personagem tem o mesmo nome.

de modo a se apresentar como um dos elementos que vem a colaborar com a comunicação da ideia da obra coreográfica. Apresenta, neste momento, um fragmentado da letra de uma música originalmente composta pelo grupo *Eurythmics*, em 1983.

Sweet dreams are made of these / Who am I to disagree? / Travel the world and the seven seas / Everybody's looking for something / Some of them want to use you / Some of them wanna get used by you / Some of them want to abuse you / Some of them want to be abused / now, go sleep!²⁴

Pela intercepção de uma repetição de sequência do começo do balé, onde uma das mulheres é carregada por três coelhos, a intenção coreográfica é claramente modificada, pois na tentativa de fuga, a interpretação da moça sugere a demonstração de interesse pelo coelho Jack, e não mais medo dos outros três que a carregam, como na cena anteriormente apresentada.

Enquanto ela se exhibe para o coelho Jack, as demais mulheres se posicionam na passarela ao fundo do palco, sentadas em linha reta e com posição estereotipada de 'boa moça', assistindo a relação entre o 'casal'. Ele a seduz por alguns segundos, com movimentos delicados de giros guiados pela mão, e a descarta junto ao grupo de mulheres.

Neste momento, acontece um trio masculino, sem máscaras, com uma coreografia que apresenta movimentação enérgica e vigorosa, com exibição de força, interpretada de modo a aparentar que os rapazes desejam o que está acontecendo no duo (o coelho Jack sendo provocado pela mulher, tendo ela em seu poder). A cena finaliza quando as moças descem do cenário, e aos poucos todos os 'homens' se posicionam na frente do palco, sentados no chão sem máscaras, diluindo o duo de modo que a mulher se junta às outras.

²⁴ Tradução: *Doces sonhos são feitos disto / Quem sou eu pra discordar? / Viajando o mundo e os sete mares / Todo mundo está à procura de algo / Alguns deles querem te usar / Alguns deles querem ser usados por você / Alguns deles querem abusar de você / Alguns deles querem ser abusados / Agora, vai dormir.* (traduzido pela autora).

FIGURA 17 bailarino retira a máscara antes do solo
 FIGURA 18 coreografia solo do líder dos Coelhos



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 08: O cerco armado

Ao som de um coro que combina vozes masculinas e femininas, ajustado ao som de órgão quase ritualístico, a cena se divide em acontecimentos distintos que acontecem simultaneamente: ao fundo, sobe luz branca fraca, as mulheres posicionadas em grupo fechado, centralizado, movimentam-se de forma cadenciosa, com tronco fluído para os lados, em movimentos ondulados e circulares, caracterizando uma languidez de quase desistência.

Paralelamente a isso, os homens, todos sentados em duplas, em grupo um pouco mais aberto, porém também centralizados, movimentam-se sutilmente, deslocando para trás, cujo foco da ação está na interpretação: rostos que encaram a plateia com um ar de “eu não fiz nada, mas a próxima pode ser você”²⁵.

O grupo masculino se divide em dois, ao meio, em uma trajetória espacial que, separando-se metade para cada lado, se direciona ao “atrás das mulheres”, enquanto elas avançam à frente, ainda em grupo fechado, caminhando com ares de pedindo socorro, e iniciam uma sequência de movimentos com pernas altas, ondulação de tronco e interpretação lamuriosa, sendo interrompidas pelo avanço do grupo masculino que caminha de modo ameaçador, e se agacham em uma posição que caracteriza que estão incorporados pelo coelho.

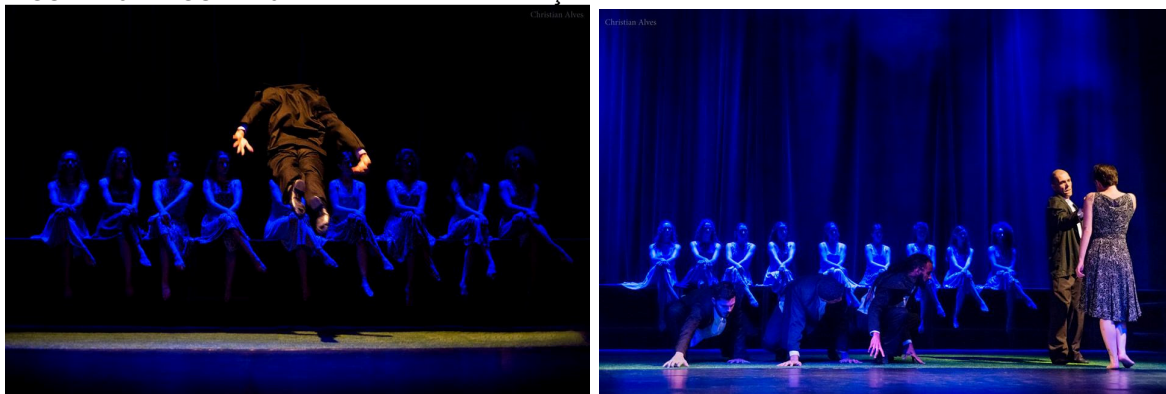
Criando uma aproximação à ideia de um universo surrealista, os dois grupos dividem a cena como se não estivessem no mesmo espaço/tempo: eles, animais, no chão, como que a procura da presa. Elas, quase que de forma

²⁵ Indicação de interpretação dada pelo diretor/coreógrafo durante um dos ensaios, após a coreografia ter sido composta.

narrativa, contam, com sua sequência de movimentos, sobre os coelhos e pontapés, demonstrando temor à possibilidade da volta do agressor.

Assim, com movimentos de sofrimento e medo, exibem um desenho coreográfico em que se separam e se unem, as mulheres finalizam a cena encarando os homens e juntando-se a eles.

FIGURA 19 e FIGURA 20 Mulheres assistindo às ações masculinas



Crédito: Christian Alves / Acervo da Companhia

FIGURA 21 Os dois grupos simultaneamente



Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 09: Um conjunto

Posicionados em um grupo fechando em formato triangular, no fundo direito do palco, os bailarinos preenchem a diagonal em um batalhão que executa movimentos de braços e tronco. A sequência, composta por linhas e executada de modo a demonstrar as formas no corpo, é realizada de maneira conduzida, e em

alguns momentos com fluência interrompida, embora seja realizada em conjunto, demonstra carregar diferentes intenções.

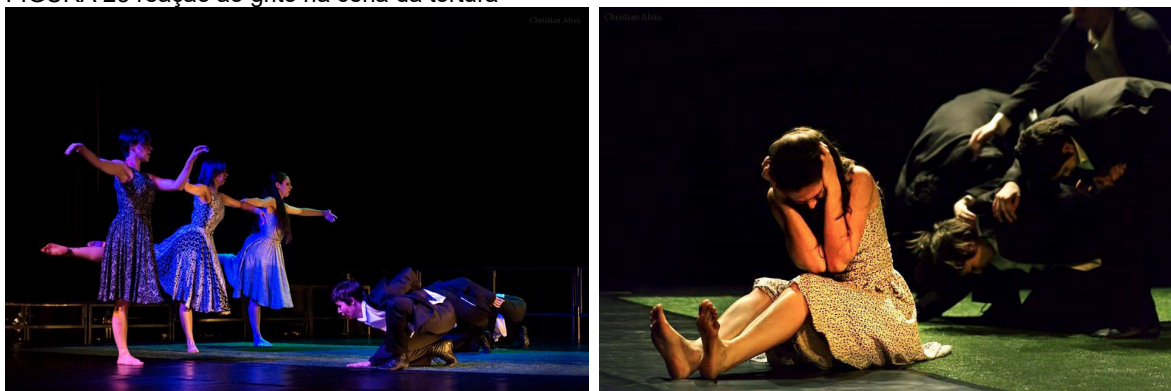
Três mulheres fogem deste conjunto, iniciando um trio em diagonal, enquanto o restante do grupo continua sua coreografia. Logo, três figuras masculinas, ao perceberem o escape, dirigem-se a elas, de modo que o sexteto se transforma em três duos, com coreografia provocante e agressiva.

Simultaneamente, uma mulher do grupo, ao perceber os ataques das duplas, dilui sua sequência coreográfica e observa o ocorrido. Foge, posiciona-se sobre a passarela direita do cenário, e reinicia a sequência de braços e tronco, simbolizando sinalizadores de pedido de socorro. Aos poucos, o grupo todo em conjunto sai de cena, ficando um elemento masculino ao lado desta mulher, sobre a estrutura, com os dois dançando em conjunto.

Os três duos terminam deixando as mulheres no chão, enquanto os homens se encaminham para a passarela, retirando a mulher que dança sobre ela. Com gritos pavorosos de desespero, é levada ao chão e, junto com dois homens, desenvolvem uma coreografia, em trio, que beira a tortura. Com o deslocamento de um dos homens para junto dos outros dois em cena, ela ainda é agredida e assediada antes de ser jogada para junto das três sentadas ao chão.

Os quatro elementos masculinos se juntam e caminham em direção às quatro mulheres, que, se levantando do chão, desenvolvem uma sequência coreográfica em conjunto, onde os oito elementos em cena reproduzem uma mesma movimentação, marcada pelo contraste de tempo e variação de velocidade, assim como de movimentos enérgicos e fluídos levemente.

FIGURA 22 cena dos *pas de deux* em diagonal
FIGURA 23 reação ao grito na cena da tortura



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 10: Imobilidade

Sob o som suave de um adágio com piano, voz e violino, resta apenas uma mulher em cena. Com o palco todo escuro e um único feixe de luz aceso sobre ela, a moça lentamente se levanta do chão, com dificuldade, com movimentos vibratórios por todo o corpo.

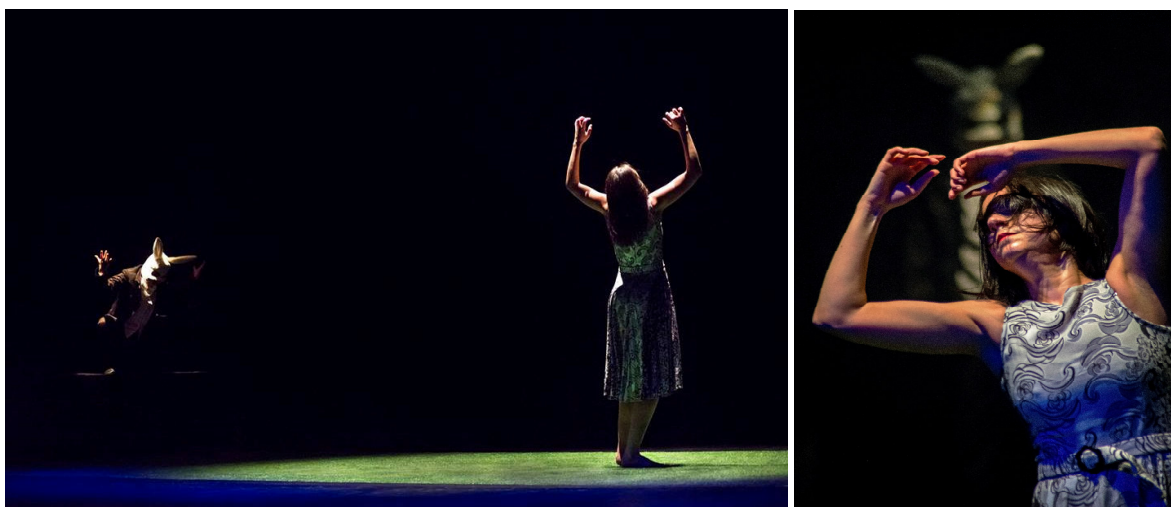
Sem sair deste foco central de luz, travada por uma dor e sofrimento intensos, demonstra imobilidade, e com seus movimentos ínfimos, porém carregados por uma intensidade que parece anunciar uma explosão, treme e emite alguns sons de uma respiração difícil, próximo ao choro.

A explosão não acontece. O choro não vem. A carga emocional utilizada é alta o bastante a ponto de seu reflexo, em movimentos, se tornar um contraponto opositor de imobilidade. São poucos minutos de um desespero tamanho que a angústia de um único elemento preenche completamente o palco e a cena.

Um coelho, que na mesma posição da abertura, move-se lentamente sobre a passarela esquerda da estrutura do cenário, observando sua reação, se dilui com um efeito de luz que o faz desaparecer na escuridão, como se fosse uma recordação.

No final da música, uma mulher e dois elementos masculinos andam lentamente, entrando em cena com uma caminhada parecida com um cortejo: branda, carregada de tristeza, com peso sentimental. Deflagra-se, então, a abertura da próxima cena.

FIGURA 24 e FIGURA 25 Momento do solo que expõe a imobilidade



Cena 11: *I hate you*

Aos poucos o palco se enche de elementos em uma composição complexa que expõe diversos acontecimentos simultaneamente: A mulher dos movimentos vibratórios continua por mais uns instantes no centro do palco, como se estivesse em um universo paralelo aos acontecimentos do momento; o trio que entrou na caminhada cortejada inicia uma sequência de movimentação ampla e abrupta, com saltos, giros e repetições executadas com coreografia em forma de *canon*, conforme outros trios vão adentrando à cena; um coelho observa, estático; um coelho, sobre a passarela ao fundo, desenvolve uma sequência cara a cara com uma mulher; a repetição de uma célula coreográfica se intensifica, de modo que, aos poucos, todos os elementos em cena passam a executá-la, exceto o coelho que observa, que, agora sobre a grama, fixa seu olhar em uma elemento feminino do conjunto.

Uma fila vertical de seis bailarinos (elementos masculinos e femininos) se posiciona sobre a estrutura lateral esquerda e observa a cena; anteriormente ao término do conjunto em ação, uma das mulheres interrompe os movimentos e para no centro da grama, observando o coelho.

A fila posicionada sobre a estrutura dança enquanto a sequência do grupo no centro do palco termina em meio a saltos e correria. A mulher no centro da grama e o coelho *Jack* se olham com ar de enfrentamento, porém, imóveis.

FIGURA 26 e FIGURA 27 Conjuntos em cânon



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 12: pas de deux e quarteto

Mescladas às batidas marcantes do final da música da cena anterior, retorna o som das gargalhadas que anunciam a volta do *Jack*. Elas ecoam e emendam o

início de uma cena musicada por suaves violinos, ao passo que ocorre a lenta aproximação do casal (Coelho e mulher sobre a grama), enquanto a fila continua sua sequência e se desloca no espaço.

A mulher, ao sentir a ameaça da aproximação do coelho, foge para cima da passarela lateral e, sobre ela, corre inúmeras vezes, numa clara tentativa de fuga. O coelho suavemente se aproxima e, com um gesto que propõe à moça que desça da estrutura, segurando sua mão, a convida para dançar. A interpretação mistura desconfiança e prazer, pois, apesar do receio ela é ludibriada e os dois dão início a um *pas de deux*. Tal duo é o destaque de uma cena que traz durante seu início outros três casais que reproduzem, como ecos deste acontecimento, trechos da mesma sequência coreográfica com tempo e intencionalidade diferentes.

Durante este processo, a coreografia do casal em destaque é trabalhada e explorada fundamentando-se na repetição do gesto, que, de modo gradativo, potencializa a carga emocional do par e da cena, em um misto de agressões e gentilezas, finalizando com a separação do duo e sucessiva apresentação de um quarteto, com a presença de mais duas mulheres.

Em cena, a 'provocadora', que desde a abertura do espetáculo apresenta uma postura que 'testa os limites' da violência dos coelhos; a 'violentada', mulher que sofreu as agressões mais realistas na cena 01 e depois desempenhou o solo da imobilidade, com os movimentos vibratórios; e a 'reincidente' que exibiu o *pas de deux*, caracterizando-se como a mulher que sofre as agressões, mas, de uma maneira ou de outra, passa novamente pelas mesmas torturas.

O quarteto, sequenciado de maneira dinâmica, apresenta destreza técnica, variações nas qualidades de movimentos e alto teor emocional, findando com um movimento de braços significando 'basta!'.

FIGURA 28 e FIGURA 29 *Pas de deux* seguido de quarteto

Créditos Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 13: casais

Conforme o quarteto dilui a cena, de modo que as três mulheres caminham, perdidas, após o movimento do 'basta', algumas mulheres e alguns coelhos adentram a cena, aos poucos e aleatoriamente, iniciando uma sequência célula em duos (coelho e mulher), caracterizando brigas. Em meio aos movimentos dançados, exibem abraços, socos, puxões, jogadas no chão, apertos no pescoço e uma combinação que demonstra a dualidade contida em discussões. Mais uma vez, a forma coreográfica utilizada para intensificar a ideia é a repetição, que conforme aumenta a velocidade, aumenta a impressão do caos causado pela cena.

Finaliza-se com a separação dos dois grupos – coelhos e mulheres – de modo a remontarem uma pequena porção de uma sequência apresentada anteriormente. As mulheres, em grupo fechado atrás do tapete de grama, e os homens, todos com máscaras de coelho, sobre o gramado e mais à frente do palco. Contudo, ambos os grupos se apresentam com uma carga emocional mais intensa, exibindo a ideia de que as mulheres estão, cada vez mais, alimentando e expondo uma raiva crescida pelo efeito de toda violência sofrida até então.

FIGURA 30 e FIGURA 31 Conjunto de casais em briga



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 14: contra ataque

As mulheres avançam do fundo do palco com caminhada firme e olhar marcado, cada uma em 'seu' coelho, levantando-o do chão pelo pescoço. Inicia-se uma sequência de tapas, socos e agressões físicas por parte das mulheres, as quais os coelhos revidam com fúria e força. Durante a coreografia, os movimentos apresentados os levam ao chão, de modo que as mulheres os fazem literalmente rastejarem e, deixando-os ali, exibem uma cuspada sobre os corpos e, em seguida, correm, escapando deles e dos possíveis efeitos que sua revida possa causar.

Enquanto as mulheres, posicionadas em grupo fechado na diagonal direita (fundo do palco), executam movimentos que remetem ao arrependimento, dúvida, desespero, com pequenas suspensões em meio às pegadas na cabeça, os coelhos voltam a se movimentar vigorosamente com abstrações animais como demonstração de retorno e aumento de sua carga de violência.

FIGURA 32 Mulheres fazendo os coelhos rastejarem.

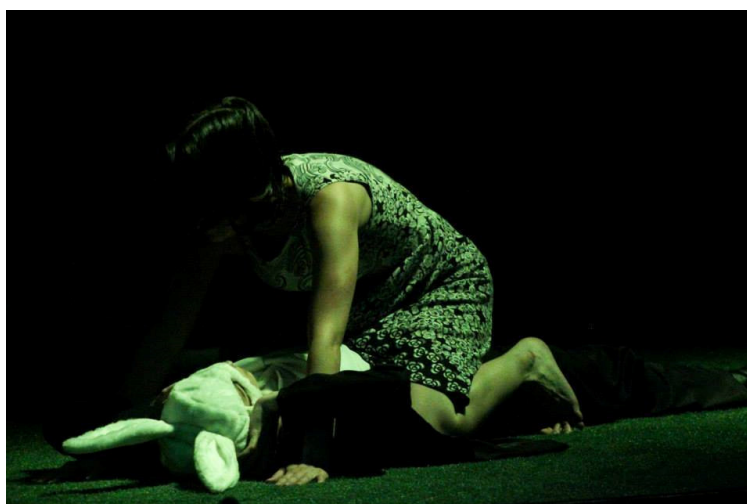


Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 15: Fúria feminina

Conforme a composição da coreografia caminha demonstrando que a revolta e a fúria das mulheres cresce gradativamente, os coelhos exibem coreografias cujas repetições exibem a intensificação do ódio, de modo que, desestabilizados pela atitude de revida das mulheres, misturam espanto, revolta e aumento da violência. As mulheres, em mais um confronto direto, ajoelham-se sobre os corpos deitados dos coelhos e, aos berros, exibem uma força não esperada. Seus gritos estridentes deixam os coelhos sem ação por alguns segundos, tempo suficiente para que as figuras femininas se retirem do palco, colocando-se em fila sobre a passarela no fundo.

Figura 33 Mulher grita sobre o coelho



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 16: vitrine de mulheres e dominação dos coelhos

Os coelhos, em choque, vibram o corpo todo, com espasmos que caracterizam a surpresa pelo embate direto com as mulheres. Enquanto se debatem no chão, as mulheres exibem-se, em poses sensuais, como manequins em uma vitrine e aparentam se deliciarem com a confusão mental apresentada pelos coelhos. Conforme os coelhos voltam a si e iniciam alguns movimentos característicos de sua personagem, elas se jogam no chão e se debatem fortemente. Esta alternância entre pose e loucura e entre pausa e movimento entre os dois grupos se repete por três vezes, de modo que a intensão das poses femininas vai se diluindo até chegar à última pose apresentada, quase em estado letárgico. Este é o momento que os coelhos, munidos de seus tacos, se aproximam

da passarela e as espancam, insistentemente, até que seus movimentos findam e elas caem da estrutura, para fora de cena.

Em conjunto, os coelhos exibem uma última sequência dinâmica que em seu final traz de volta a 'sobriedade' de sua violência dominante, de modo que, aos poucos, seus movimentos diminuem e eles se encaminham para a passarela. Todos, menos um, que entregando seu taco, permanece no cento do palco.

FIGURA 34 Vitrine de mulheres



Créditos: Christian Alves / Acervo da Companhia

Cena 17: Jack

Observando os outros coelhos caminharem, este coelho – *Jack* – apresenta um misto de estranhamento com arrependimento, e com movimentos espasmódicos dá início ao solo que desencadeia o final do espetáculo. Coloca constantemente as mãos sobre a cabeça, inclina-se para trás, agacha-se 'cavoucando' a grama, e em seguida retoma a posição verticalizada, como se estivesse em um processo metamórfico que mistura consternação e angústia aos movimentos característicos do animal. Decide pela retirada da máscara, que com dramaticidade desencadeia uma coreografia que parece narrar brevemente todo o ocorrido durante o espetáculo, como se todos os acontecimentos estivessem marcando aquela

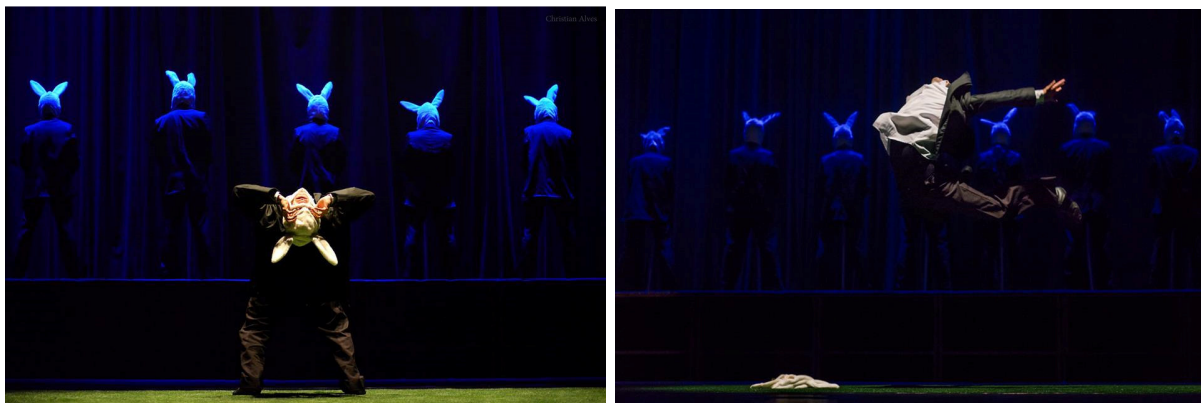
sequência. Esta ação demonstra desencadear sofrimento, pois, marcado por questionamentos, a culpa parece tomar conta do personagem.

No momento da retirada de máscara, uma das mulheres (a mesma 'provocadora' do início) aparece em cena e, sob um pequeno foco de luz, se contorce com movimentos que remetem ao desejo e transmutação interna. Aos poucos, ela se encaminha para a máscara jogada ao chão (que fora tirada pelo *Jack*), sugerindo a ideia de que seu interesse pelo coelho era no sentido de estar em seu lugar e não de entregar-se a ele. Ao passo que a movimentação do Jack diminui, até sua completa desistência (ou morte), a moça se apodera da máscara, a veste e se delicia com a aquisição desta 'nova personalidade'.

O batalhão de coelhos posicionado na passarela permanece de costas até o exato momento da morte de *Jack*. Ao se virarem, observam sua desistência e se abaixam, em espreita, até o momento em que a mulher veste a máscara. Tal ação desencadeia a batida de tacos na estrutura, como se o grupo de coelhos estivesse ovacionando a cena, numa tentativa de acordar seu líder, sem sucesso.

A mulher, apoderada da máscara, apodera-se também de força e domínio da situação, e lentamente se vira para o grupo. Com um sinal, ordena que o grupo silencie, e com isso exhibe sua força e contradiz a possível visão de fragilidade feminina construída ao longo das cenas. Vira-se lentamente para a plateia, em posse do mesmo sinal de silêncio, caminha para frente de modo a demonstrar seu poder sobre os eventos. O palco escurece, sobrando uma leve réstia de luz em seu foco, que abruptamente se apaga sem que a moça desmanche sua ordem de 'silêncio!'. (Fim?)

FIGURA 35 e FIGURA 36 Solo *Jack*



Créditos: Christian Alves / Douglas Fróis / Acervo da Companhia

Figura 37 e Figura 38 Final do espetáculo.



Créditos: Douglas Fróis / Christian Alves / Acervo da Companhia

O espetáculo termina com a sugestão de que a violência, enquanto uma ação que pode ser desencadeada por inúmeros ou nenhum motivo aparente, não é de exclusividade de gênero, mas algo presente na humanidade. Sugere, ainda, que a transposição do 'poder' do coelho para o gênero feminino poderia dar início a outra sucessão de eventos violentos, talvez de outra estirpe, contudo similarmente carregados de dramaticidade.

A partir do conteúdo dramático apresentado em *Coelhos* torna-se possível visualizar a profundidade com que a Companhia aborda os temas escolhidos para suas criações artísticas, por meio da percepção e criação de re-significações.

6.4. O DIÁLOGO COM VIGOTSKI

A Têssera Companhia de Dança da UFPR comunica sua identidade, seu discurso, ao construir sua própria forma de dançar e de representar, agregando múltiplas expressões artísticas, transformando-se e adaptando-se ao meio. Na construção de um espetáculo, cria uma linguagem que escreve pormenores no tempo e no espaço, estabelecendo um contexto multisensível por meio dos corpos, movimentos, ideias e emoções expostos na cena.

Após seus trinta e cinco anos de atividades, atualmente o trabalho se configura a partir da opção pelos fundamentos formativos e estéticos da dança

moderna (PACHECO; WOSNIAK, 2015), fundamentação esta que se apresenta ideológica e ativamente, nos corpos, movimentos e proposições artísticas.

Todavia, trata-se de um processo dinâmico, como descrito anteriormente no capítulo sobre o histórico do grupo, cujo passar do tempo transforma constantemente os modos de operar da companhia, o que leva a adaptações e atualizações em suas atividades.

Neste sentido, torna-se incontestável a definição deste objeto – Têssera Companhia de Dança – como histórico e culturalmente construído, existindo em um determinado tempo e espaço, cuja formação social e as configurações culturais são específicas. Desta forma, em sua configuração, a companhia vive “o presente marcado pelo passado e projetado para o futuro que em si traz, dialeticamente, as marcas pregressas, numa reconstrução constante do que está dado e do novo que surge” (MINAYO, 2008, p. 39), conferindo-lhe, desta forma, uma relação direta com a concepção histórico-cultural de Vigotski.

Embora o tempo transforme os materiais, as ideias, os sujeitos dançantes e a bagagem de experiências desse coletivo, as marcas do passado – inspiradas pelos fundamentos da dança moderna – se mantêm em sua essência, tendo como força motriz a dança moderna com elementos de teatro.

De acordo com a descrição do capítulo que remonta ao histórico do grupo, a linguagem corporal da Têssera Companhia de Dança se correlaciona com a expressividade interpretativa do teatro, pois vincula aos movimentos e à corporeidade um alto teor emocional explanados nas ideias que dão origem às obras.

Para tanto, sucede com um método próprio de fazer dança, por meio da utilização de temas ligados à contemporaneidade, e explorando-os por meio de estudos, pesquisas, observação de acontecimentos cotidianos, discussões, experiências dos sujeitos envolvidos, cria suas coreografias e performances artísticas.

Expondo obras coreográficas no e para o mundo, a produção artística da Companhia reflete a concepção vigotskiana de arte, exposta por Barroco & Superti (2014), versando-a como uma ação humana intencional que transforma o sujeito a partir da recriação da realidade, o que só é possível devido à natureza social e história do psiquismo.

Como consequência dessa concepção, incide a visão da arte como um objeto cultural construído socialmente, que a partir de determinada técnica e temática, objetiva sentimentos e demais capacidades mentais tipicamente humanas. Deste modo, a subjetividade do sujeito que frui pela e na obra, torna-a um objeto artístico que possibilita processos dialógicos na própria existência dinâmica, e na ação de interação com o público. Assim, esta subjetividade, contida na e por meio da obra, constrói a subjetividade da própria obra, que mantém constantes co-relações, sendo criada e recriada constantemente em seus sentidos e consolidando a arte como objeto cultural.

Na dança, o movimento existe para cumprir a finalidade específica de ser matéria prima na formulação de impressões, representação de experiências, projeção de sentidos, valores e significados, para revelar culturas, sentimentos, sensações, emoções e pensamentos. (VIEIRA, 2009).

Nas concepções coreográficas da Têssera, embora a movimentação corporal seja sua essência, articulam-se outros elementos, que se somam de modo a enfatizarem o significado temático do espetáculo. Como resultado, têm-se obras artísticas que ultrapassam os liames do movimento corporal e instituem conexões que possibilitam a criação do universo cênico, por meio de um procedimento que tem como objetivo um determinado resultado.

Ou seja, através do uso de um conjunto de mecanismos que permitem aproximar-se da meta traçada, há o pressuposto de que, em um processo de criação de um espetáculo de dança que objetiva a exploração e comunicação de determinada ideia, certa conduta, procedimento, produzirá alguns efeitos e resultados vislumbrados.

A prática da ideia de ‘uma rede sígnica’ dos corpos dançantes da Têssera Companhia de Dança da UFPR, traduz o conceito vigotskiano de interação, onde cada elemento compositivo da obra tem de se relacionar – interagir – com os outros para criar o sentido e o significado da obra.

Os bailarinos, ao se confrontarem com as questões expostas nos espetáculos, como o tema Coelhos, por exemplo, e suas relações entre homem-mulher, os ato de subjugar, a violência em todos os sentidos, promovem um tipo de interação que os expõe a provocações, instigando o pensamento e reelaborações internas sobre tais questões, corroborando a noção vigotskiana de atribuição de importância às interações.

Os corpos dançantes da Têssera formam uma rede sónica e se (re)tecem continuamente enquanto uma manifestação da arte do corpo em diálogo – mas não subordinação – às demais linguagens artísticas, como o figurino, a composição sonora, a cenografia, o texto (no caso de adaptações literárias) e a direção cênica. Os bailarinos desempenham seus papéis em cena. Desempenham seus papéis não só como indivíduos/artistas/seres físicos em movimento, mas também como objetos/meios estéticos/personagens. Esta é a forma de pensamento e ação que comporta a dança praticada na UFPR. (PACHECO, WOSNIAK, 2015, p.57).

Deste modo, se por meio do ordenamento de uma forma específica de atuação, cujos mecanismos de ação utilizados para a criação coreográfica detêm procedimentos específicos, talvez esta concepção artística possa ser considerada uma técnica – própria – para criação em dança.

Neste sentido, dialoga-se com Vigotski no que se refere à sua análise em relação à estrutura da obra de arte, no sentido de que a concepção artística da Companhia – sua técnica – sempre busca causar algum efeito, um tipo de afetamento em seu público.

A partir da visão vigotskiana de arte como “técnica da emoção”, dialoga-se sobre a noção de arte como técnica, procedimento, o que remete ao formalismo, o inspirador das análises do autor. A forma, enquanto estrutura ou processo de estruturação, é o elemento que define, determina e diferencia o domínio da arte e seus efeitos. Assim, a análise formal de Vigotski traz relação direta com a forma conceituada na Têssera Companhia de Dança da UFPR.

A forma é um dos princípios norteadores do trabalho da Companhia e diz relação às possibilidades estruturais da coreografia como um todo. Dentro deste princípio, unidade, variedade, repetição, contraste, transição, sequência, clímax, proporção, harmonia são elementos de lida consciente ou subconsciente, utilizados tanto nos processos de pesquisa e seleção dos movimentos, como para a estruturação de quaisquer outros fatores que influenciarão na composição final (figurino, cenário, estrutura sonora, etc.).

Para Vigotski, a emoção formalizada na obra de arte não é simplesmente a emoção vivida, “mas é a emoção objetificada”. A partir do formalismo russo, Vigotski

reelabora o choque sensível da obra de arte atribuindo-lhe o caráter de conflito emocional entre forma e conteúdo - ou, entre estrutura e matéria. (VIGOTSKI, 1999).

Deste modo,

A emoção na obra diz respeito não somente ao conteúdo (“significado”) mas igualmente à forma (“significante”), na medida em que a integração entre ambos os aspectos da obra, a adequação da forma ao conteúdo e vice-versa (...) se reflete, na verdade, como processo conflitivo (ou seja, dialético) na medida em que a dimensão emocional da obra não é simplesmente uma propriedade exclusiva do conteúdo. (LIMA, 2000, p.80).

Em sua reelaboração, Vigotski observa que à forma atribui-se um significado próprio, de modo que ela o traz em si, como, por exemplo, na organização e apresentação dos eventos da narrativa. Neste sentido, a visão da Tésseira sobre o trabalho formal, estrutural da coreografia, traz consigo esta ação dialética, uma vez que a exploração da ideia e o uso da emoção são possibilitados por meio da estruturação coreográfica e vice-versa.

Como parte integrante da concepção de dança da Companhia, os conceitos espaço, tempo, forma, movimento e gesto significativo, são explorados a partir de duas vertentes: o trabalho de preparação física dos bailarinos, e nas concepções artísticas. No trabalho de preparação física dos bailarinos, eles são explorados em quatro etapas, que constituem as aulas: chão, centro axial, deslocamentos e processos criativos (improvisação e composição coreográfica).

Primeiramente no chão, são trabalhados sequências e exercícios caracterizados por movimentos onde o bailarino, sentado e deitado em diferentes posições ao longo da aula, desenvolve e aprimora habilidades motoras específicas relacionadas à linguagem da dança moderna, podendo procurar de modo mais confortável as qualidades físicas pertinentes à execução de cada passo, tendo o nível de esforço minimizado graças às posições corporais mais estáveis.

A parte subsequente da aula está no *centro axial*, com o uso da verticalidade e possibilidade de oposição a ela, com exploração sequências de exercícios que promovem o uso das variadas habilidades motoras e qualidades físicas, buscando aprimorar o domínio sobre as possibilidades de movimentos corporais e combinações gradativas entre elas.

Nos deslocamentos, exploram-se as diversas maneiras de deslocar o corpo no espaço, desde formas mais simples como caminhadas e corridas, até sequências complexas de combinações de movimentos, podendo variar o tempo, a forma, o uso do espaço, etc, se caracterizando como o momento onde as possibilidades adquiridas estão intrincadas, ao passo que a aquisição e ampliação do repertório de movimentos são instigadas por meio de novas combinações.

O trabalho de improvisação e composição, na proposta dessa Companhia, refere-se a um meio de chegar a uma finalidade. Os processos de pesquisa e seleção de movimentos são utilizados para buscar modos de se mover que transmitam a ideia proposta na coreografia em processo de construção.

Menciona-se que a conceituação dos fatores Espaço, Tempo, Fluxo e Peso ganham visibilidade a partir da proposta de análise do movimento proposta por Rudolf Laban (1978). O espaço, por exemplo, é onde acontece o movimento. É o que situa a pessoa no mundo relacional. Este fator inclui explorações da esfera pessoal de movimento, explorações dimensionais, planares, diagonais ou transversas. De acordo com Laban (1978), o espaço é uma localidade que não deve ser abordada separadamente do movimento, pois o movimento é constituído pelo trajeto entre diferentes pontos no espaço, sendo, portanto, o espaço um aspecto oculto do movimento, e o movimento o aspecto visível do espaço.

Na dança, tempo e espaço são elementos que funcionam de maneira inseparável e simultânea, e são enfatizados pelo movimento. O tempo pode ser percebido pela duração, velocidade, acentuação e periodicidade do movimento. O movimento é o meio expressivo da dança em sua função simbólico-interpretativa. (LABAN, 1978; ROBATTO, in MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006).

Vale ressaltar que reflexões acerca desses conceitos, como os de espaço e tempo, por exemplo, e dos aspectos centrais das relações estabelecidas entre ser humano e realidade por meio destas duas grandezas, são temas recorrentes em estudos filosóficos, científicos e na arte em geral. Dito isto, torna-se imprescindível a clareza de que os conceitos têm um sentido amplo, mas significado específico de acordo com sua contextualização, nesta configuração de dança.

Assim, no trabalho da Têssera Companhia de Dança, o uso e exploração dos conceitos de espaço, tempo, forma, movimento e gesto significativo, obedecem à significação da sua arte, da sua concepção de dança.

Desta maneira, a Forma ultrapassa a plasticidade do desenho corporal do bailarino e traz consigo, também, a conformação e organização do espaço (e do tempo), definindo a abordagem estética da coreografia. Carrega um conteúdo implícito de uma concepção que abrange a estrutura coreográfica como um todo, sendo uma organização que associa todos os fatores que integram a composição, trazendo aproximações com as ideias vigotskiana acima descritas sobre forma e conteúdo.

Assim, quando têm início os processos de criação coreográfica, os conceitos passam a ter relação com as personagens e com a ideia da obra como um todo. Neste sentido, o diretor exemplifica um processo de exploração dos conceitos:

Por exemplo, o tempo. Qual é o tempo dessa personagem? Como ele se move, e quais são os tempos de sua ação? Qual configuração corporal tem a ver com ela, e assim por diante. Em um segundo momento, busca-se a relação entre esses elementos e a emoção da personagem: como [a personagem] reage à emoção, de que modo é colocada 'para fora', e como ela se relaciona com os conceitos.²⁶ (PACHECO, 2015).

Deste modo, a emoção passa a ser a força motriz para os movimentos, o elemento que os desencadeia, e o processo se mostra 'em via de mão dupla', sendo a emoção o 'ponto um' que leva aos conceitos.

Segundo Pacheco (2015), esse mesmo processo, pensado individualmente nas personagens, espelha-se no coletivo da obra, de modo a articular o micro e o macro, as partes com o todo. O macro é a coreografia como um todo, com todos os elementos que envolvem uma obra dentro da ideia conceito desta obra. E, para que isto aconteça, cada bailarino, cada personagem e cada elemento que faça parte dessa obra, é pensado, explorado e preparado para fazer parte do todo.

Neste sentido, o todo - obra coreográfica - é criado a partir de uma ideia/tema. Utilizando como método de criação a exploração desta ideia, a partir de pesquisas de conteúdo, de movimentos, laboratórios de improvisação e composição, de modo a surgirem novas proposições acerca desta ideia, a concretização da coreografia é a somatória dos elementos que, selecionados a partir da reelaboração e articulados de modo a comporem as partes que criam o todo, passam a conferir sentidos e

²⁶ Entrevista realizada em setembro de 2015.

significados estéticos em cena, tanto em elementos individuais como na obra como um todo.

Promovendo um diálogo desta concepção de arte com a teoria vigotskiana, enxerga-se similaridade na descrição de que:

Cada impressão representa um todo complexo composto por um conjunto de múltiplas partes independentes. A dissociação implica a fragmentação deste todo complexo, separando as suas partes individuais, preferencialmente por comparação umas com as outras; [...] A dissociação é, desse modo, condição necessária para a subsequente atividade da fantasia. (VIGOTSKI, 2014, p. 26).

Vigotski (2014) utiliza os conceitos de dissociação e associação, como mecanismos de criação originados a partir das impressões adquiridas por meio da percepção. Neste sentido, pode-se dizer que as criações artísticas percorrem este processo de modificação e transformação, que se baseia na dinâmica das excitações e transformações a que as imagens lhes correspondem.

Pelos pontos de vista do processo de criação e reelaboração de ideias realizado pelo coreógrafo, pela participação dos sujeitos dançantes, que trazem consigo suas bagagens subjetivas, ou ainda, pela fruição da obra através das percepções do espectador, uma atividade dinâmica de constante associação – dissociação – ‘re-associação’ parece evidente.

Para ligar diferentes elementos, o homem deve, antes de tudo, fragmentar a associação natural dos elementos, tal como inicialmente foram percebidos. [...] a capacidade de extrair traços individuais de um conjunto complexo tem importância para todo trabalho criativo que o homem realiza sobre as impressões. (VIGOTSKI, 20014, p. 26).

Correlacionando este princípio vigotskiano com a produção coreográfica observada no processo de *Coelhos*, o tema violência (ultraviolência) fora pesquisado de modo a refletir associações e dissociações que possibilitaram um resultado cênico que aborda diferentes facetas deste conceito social de modo aprofundado.

Como exemplo desta análise, o uso dos tacos, máscaras, e diferentes maneiras de agressão podem ser considerados associações feitas a partir de anteriores dissociações: o taco de basebol dissociado de sua função original,

transportando-se para objeto cênico representativo que se associa a ideia de pancada; o próprio coelho, com imagem branca e fofa transportada à proposição de máscara de anulação individual, associando-a a atos agressivos. Ao dissociá-los de sua função natural, criando novas associações em um conjunto novo de relações, cria-se a obra coreográfica pela 'recombinação' de elementos.

Deste modo,

Ao processo de dissociação sucede-se o processo de modificação a que são sujeitados esses elementos dissociados. O processo de modificação ou de transformação baseia-se na dinâmica das nossas estimulações/excitações nervosas internas e das imagens que lhes correspondem. (VIGOTSKI, 2014, p. 26).

Logo, o conteúdo imagético dado pela realidade é acrescido por dados da imaginação e da criatividade como subsídios para a criação artística. Para Vigotski, a imaginação é uma cognição sensível, uma capacidade para a reprodução de impressões sensoriais, e as imagens produzidas a partir dela, seja em obras artísticas ou em textos literários, contaminam e estão contaminadas pela realidade emocional.

Portanto, nas imagens das cenas coreográficas, sejam dos coelhos como indivíduos violentos que provocam efeitos de estranhamento e repúdio, sejam as construídas por meio de sequências plásticas de movimentos, a constituição da obra reflete uma intensa atividade criativa passível de diálogo com a noção de Vigotski (2014) de que a criatividade é uma realização humana geradora do novo. Por meio de reflexos de algum objeto do mundo exterior ou por elaborações, e reelaborações, do cérebro e do sentir, a atividade criativa vive e se manifesta apenas no próprio ser humano.

O diretor/coreógrafo não 'inventou' a violência; nem tampouco o coelho, ou a própria dança. Porém, com sua capacidade criativa e imaginativa, foi capaz de criar um universo que recombina noções existentes no real e as aborda de uma forma nova.

Um ponto que chama a atenção dentro da teoria de Vigostki é a noção de mediação do desenvolvimento humano, considerada uma das noções centrais da teoria histórico-cultural. A mediação pode ser identificada e relacionada à concepção artística da Tésseira em diferentes aspectos e escalas.

Inicialmente, traçando um paralelo entre a função simbólica e o processo de criação em dança, tal função apresenta-se na realização da arte no sentido da produção e manipulação de signos, que desempenham o papel de distanciar o sujeito de seu contexto natural imediato, o que possibilita retirar-se do automatismo da percepção, tanto por meio da criação (artista) – como da percepção (público) – para um novo contexto: a obra de arte. Ou seja, em sua concepção, baseada na criação a partir de ideias, conceitos originários, a Companhia vivencia a mediação simbólica.

O processo simbólico substitui e retarda a ação no real e contribui assim para a extensão no tempo e re-orientação dos processos perceptivos e cognitivos, modificando as possibilidades de intervenção na realidade e, deste modo, a eficácia da ação. (LIMA, 2000, p. 74).

O signo, enquanto um veículo do significado, funciona como o substituto, o mediador da relação dialética. Deste modo, na coreografia, os sujeitos dançantes passam, também, a signos mediadores, uma vez que assumem o papel de traduzir significados na e da cena, assim como os outros elementos comunicacionais presentes na obra, como os figurinos, adereços, o modo de abordagem do tema e o que passam a representar.

Dialoga-se, ainda, com a ideia da mediação e função instrumental notada nos processos formativos da dança, onde todo conhecimento é alcançado por meio da mediação realizada pela figura do professor, coreógrafo, diretor ou colega mais experiente.

Durante a montagem coreográfica, o aprendizado de ‘sequências célula’²⁷ é um processo mediado pelo coreógrafo; nos ensaios, enquanto aprimoram-se os domínios sobre os movimentos, os bailarinos(as) são constantemente direcionados para a melhoria de sua plasticidade, intencionalidade do gesto, comunicação da ideia, o que remete à ideia de ZDP.

No processo criativo da Têssera Companhia de Dança da UFPR, conhecimentos específicos, mas não exclusivamente estes, são expostos a

²⁷ Termo utilizado pelo diretor/coreógrafo Rafael Pacheco durante o processo de início da montagem coreográfica. Refere-se a uma combinação de movimentos corporais criada especialmente para a coreografia em questão, de modo que, posteriormente, conforme as cenas são construídas, esta sequência pode sofrer pequenas variações (direção, amplitude, deslocamento espacial, tempo, repetição de trechos, etc.).

experimentações que buscam atualização, inovação, aquisição de novas habilidades. Trata-se de um processo de pesquisa vivenciado cotidianamente. Com isso, o trabalho dos bailarinos é realizado sempre dentro da ZDP, e, com a prática constante e auxílio do professor (instrutor, diretor, coreógrafo), passam a dominar novas competências e a trabalharem em 'novas' ZDPs.

Ressalta-se que a identificação deste alargamento da Zona de Desenvolvimento Proximal não se refere apenas às atividades físicas desenvolvidas pelos bailarinos, pois são 'desafiados' em suas funções expressivas e interpretativas durante o processo compositivo da obra coreográfica.

Neste sentido, a atuação do elenco nas aulas e ensaios diários aponta, também, para a ideia da relação entre ação e vontade, ou, processos volitivos. Os dados da observação participante combinados com relatos do grupo focal apontam que o sentimento de 'desafio' (em compreender, aprender, acertar, conseguir) eleva o nível de esforço e dedicação do elenco. Desta feita, há, simultaneamente, o desenvolvimento da arte (coreografia em processo) e dele próprio, por meio da aquisição de novas competências.

Pode-se afirmar que a (con)vivência com esta concepção de dança proporciona experiências que, acompanhadas por sentimentos, conectam-se às suas vivências, envolvendo suas percepções, sensações, qualidades emocionais, e sendo, portanto, o que torna possível a imersão do sujeito 'neste mundo' (desta obra).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de uma aproximação entre a teoria de Vigotski e a concepção artística da Têssera Companhia de Dança da UFPR, por meio da análise de uma obra específica – *Coelhos* – trouxe consigo uma complicação: a necessidade de compreender um fenômeno complexo – a criação de uma obra coreográfica – para conseguir, com isso, traçar possíveis relações com os elementos da teoria do referido autor. Conforme a imersão no campo de estudo se intensificou, sua abrangência se mostrou ampliada e complexa.

A ação de identificação de núcleos de significação, de modo a comporem a essência determinante da concepção artística do grupo, circunscreveu-se por um método dialético, encontrando-se, assim, o primeiro diálogo com a teoria de Vigotski no próprio processo de busca. Foram encontrados os seguintes núcleos de significação: historicidade no processo de criação; objetivação da proposta e emoção no processo de criação.

À visão histórico-cultural pôde-se vincular tal formato de criação artística em alguns pontos, elencados principalmente no que diz respeito ao processo de criação. Durante a criação e objetivação da proposta, encontraram-se possibilidades de diálogo com as ideias vigotskianas de interação, mediação e processo de internalização.

A historicidade pôde ser notada na escolha de temas contemporâneos para as coreografias (como a ideia de violência urbana observada atualmente e utilizada como geradora de *Coelhos*) e na utilização de uma técnica híbrida, que se fundamenta na dança moderna, embora constantemente atualizada.

A transformação de uma ideia/tema em algo concreto, ou seja, a ‘objetivação’ em formato de uma coreografia solidificada, caracteriza-se como um todo complexo, que se formaliza graças à interação de múltiplos elementos. São processos interativos entre o elenco de bailarinos, materiais sîgnicos como figurinos, cenários e gestos; entre música, iluminação e tema. Ou seja, a interação de todos os elementos compositivos entre si, bem como com a ideia da coreografia, exigem, para tanto, a internalização e apropriação dos conceitos, movimentos e emoções em questão. Nesse sentido, a mediação dos dirigentes do processo torna-se fundamental.

Desta maneira, a apropriação da proposta da coreografia é intercedida pela interação e reflete a internalização de conceitos que, posteriormente manifestados pela ação – dança/movimento – representam um trajeto não linear percorrido pelo artista, tanto no que se refere à composição (coreógrafo) como à interpretação (elenco e/ou público) da coreografia, tratando-se, também, de um processo dialético.

Ao debruçar-se sobre os possíveis significados e sentidos gerados pela visão de arte da Têssera Companhia de Dança, há a incidência de um elemento chave: a emoção no processo de criação. Identificada como um dos núcleos de significação, há evidentes indícios de que a carga emocional durante o processo é característica marcante e determinante em todas as diferentes fases da produção artística do grupo.

O trajeto percorrido por esta pesquisa, realizado pelo entrecruzamento constante de dados oriundos da imersão no campo, demonstra a imensidão de fatores possíveis de serem abordados e estudados dentro deste fenômeno, considerando este resultado apenas uma tímida iniciação e passível de aprofundamento em vários sentidos.

Os indícios de aproximação com as ideias vigotskianas podem servir de inspiração para o surgimento de outros diálogos, não identificados por este estudo.

Por fim, este estudo vinculou a arte da dança com a teoria do autor russo e descortinou a dança como uma importante realização humana, capaz de transformações individual e social. Dito isso, espera-se que tal vinculação sirva de incentivo para novos estudos tanto quanto para a valorização da dança em algum dos muitos aspectos possíveis.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, W. M. J; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 26, n.2, p. 222-245, 2006.

_____. **Apreensão dos sentidos**: aprimorando a proposta dos núcleos de significação. Estudos RBEP. Brasília, v. 94, n. 236, p. 299-322, jan./abr. 2013.

AGUIAR, W. M. J.; SOARES, J. R.; MACHADO, V. C. Núcleos de significação: uma proposta histórico-dialética de apreensão das significações. **Cadernos de Pesquisa**, v. 45, n 155, p. 56-75. Jan/mar. 2015.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, S. M. **O Papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARRETO, S.J. **Psicomotricidade – educação e reeducação**. Blumenau: Acadêmica, 2000.

BARROCO, S. M. S.; SUPERTI, T. **Vigotski e o estudo da psicologia da arte**: Contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia & sociedade*. 26(1). 22-31.

BARROS, E. R. O.; CAMARGO, R. C.; ROSA, M. M. **Vigotski e o teatro**: descobertas, relações e revelações. *Psicol. estud.* [online]. 2011, vol.16, n.2, pp. 229-240. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722011000200006>

BELEI, R. A.; GIMENIZ-PASCHOAL, S. R.; NASCIMENTO, E. N.; MATSUMOTO, P. H. V. R. **O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa**. **Cadernos de Educação** FaE/PPGE/UFPel, Pelotas, 2008. [online] Disponível em: http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/1350501221.pdf [acesso em 15 março 2015]

BIAGGIO, A. M. B. **Psicologia do desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BISSE, J. M. **Dança e modernidade**. Dissertação de Mestrado, Campinas: Unicamp, 2008.

BOGÉA, I. **Maria Duchenes. O espaço do movimento**. Um filme de Ines Bogéa e Sergio Roizenblit. ENCARTE. Disponível em: www.inesbogea.com.br/biografia_MariaDuschenes.pdf. Acesso em 07/08/2015.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: SPRINT, 1999.

DAMÁSIO, A. R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DELARI JUNIOR, Achilles. Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. *Psicol. estud.* [online]. 2011, vol.16, n.2, pp. 181-197. ISSN 1413-7372. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722011000200002>.

DINIZ, C. V. C.; KONZEN, C. **A emoção na dança-teatro através da relação entre os planos do conteúdo e da expressão**. Disponível em: www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt4/isabel.pdf acesso em 20/01/2015.

DUARTE Jr. J. F. **Por que arte-educação?**. 8a ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

_____. **Fundamentos estéticos da educação**. 4a ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. **O que é beleza** (Experiência estética). 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ESSLIN, M. **BRECHT: dos males o menor**. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FINO, C. N. **Vygotsky e a Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP)**: três implicações pedagógicas. In.: *Revista Portuguesa de Educação*, vol. 14, nº 2, 2001.

FRANKLIN, E. **Condicionamento físico para a dança** [trad. Orlando Laitano]. Barueri, SP: Manole, 2012.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto alegre: Artmed, 2009.

FUX, M. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983.

GROTÓVISKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUNTHER, Hartmut. Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: essa é a questão? **Psicologia: teoria e pesquisa**. Brasília, v. 22, n. 2, agos/2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ptp/v22n2/a10v22n2 acesso em 20/09/2015.

HAAS, J. G. **Anatomia da dança**. [trad. Paulo Laino Cândido]. Barueri, SP: Manole, 2011.

HEGEL, G. W.F. **Cursos de estética**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. 5ª edição. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: ícone, 1990.

LA TAILLE, Y. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão.** São Paulo: Summus, 1992.

LEVIN, E. **A infância em cena.** Petrópolis: Vozes, 1997.

LLINÁS, R. **El cérebro y el mito del yo: el papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humanos.** Tradução de Eugenia Guzmán. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

LIMA, M. G. **A psicologia da arte e os fundamentos da teoria histórico-cultural do desenvolvimento humano.** Interações. Vol. 5 - Nº 9 - pp. 73-81, JAN/JUN 2000.

LOOS, H. A Interdependência Mutua da Cognição e do Afeto: Atribuindo Sentido a Aprendizagem. **Múltiplas faces do educar:** processos de aprendizagem, educação e saúde, formação docente. Curitiba, p. 13-36: Editora UFPR, 2007.

LOOS, H.; SANT'ANA, R. S.. Cognição, afeto e desenvolvimento humano: a emoção de viver e a razão de existir. **Educar em Revista.** Curitiba, n. 30, p. 165-182, 2007.

LOVE, P. **Modern dance terminology.** A dance horizons book. Princeton book company: Hightstown, New Jersey, 1997.

MACHADO, L. V.; FACCI, M. G. D.; BARROCO, S. M. S. **teoria das emoções em Vigotski.** Psicologia em Estudo, Maringá, v. 16, n. 4, p. 647-657, out./dez. 2011.

MAGIOLINO, L. L. S. **A significação das emoções no processo de organização dramática do psiquismo e de constituição social do sujeito.** Revista Psicologia e Sociedade, v. 26. 2014. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs2/index.php/seerpsicsoc/article/view/3833/0> Acesso em: 20 de julho de 2015.

MAHEIRIE, Kátia. **Processo de criação no fazer musical:** uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Psicol. estud. [online]. 2003, vol.8, n.2, pp. 147-153. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722003000200016>

MALLMANN, M. L. C.; BARRETO, J. S. **A dança e seus efeitos no desenvolvimento das inteligências múltiplas da criança.** Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/danca_intelig.pdf Acesso em 05 de agosto de 2015.

MARQUES, I. A. **Ensino da dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortês, 2011.

_____. **Linguagem da dança: Arte e Ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.

_____, BRASIL, F. **Arte em questões.** São Paulo: Digitexto, 2012.

MARTIN, John. [1933] **A dança moderna.** [trad. Rogério Miglioini]. São Paulo: Portal Editora, 2007.

MOMMENSOHN, M.; PETRELA, P. (org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEIRO, M. **NOVERRE**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

MOURA, D. K. R.; **O uso de dicas de aprendizagem no ensino de habilidade da dança moderna**. Dissertação de Mestrado, UFPR, 2006. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/dissertacao/danca_dicas.pdf Acesso em: 14 de maio de 2015.

MOUTINHO, K.; CONTI, L. Considerações sobre a psicologia da arte e a perspectiva narrativista. *Psicol. estud.* [online]. 2010, vol.15, n.4, pp. 685-694. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722010000400004>.

MOREIRA, M. A. **Teorias de aprendizagem**. São Paulo: EPU, 1999.

NANI, D. **Dança educação**: Pré-escola à Universidade. Rio de Janeiro, RJ: Sprint, 1995.

NAVAS, C. D. L. **Dança moderna**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OSSONA, P. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PACHECO, R.; WOSNIAK, C. R. Têssera Companhia de Dança: quando os Coelhos saíram da toca. **TOM caderno de ensaios**. nº2, outubro de 2015, pp. 56-64. Disponível em <http://www.proec.ufpr.br/download/cultura/2015/tom2.pdf>

PALUDO, K. I. **Altas habilidades/superdotação, identidade e resiliência**. Curitiba: Juruá, 2014.

PARTSH-BERGSOHN, I. **Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch**, *Dance Theatre Journal*, tradução Ciane Fernandes. vol. 6, no. 02, outono de 1988, pp. 37 a 39.

PEREIRA, H. **Dança educativa e desenvolvimento psicomotor**. Disponível em: <http://somostumbis.blogspot.com.br/2012/01/danca-educativa-e-desenvolvimento.html> Acesso em 05 de julho de 2015.

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

POZO, J. I.; MORTIMER, E.F. **Aprendizes e mestres**: a nova cultura da aprendizagem. Porto Alegre: ARTMED, 2002.

RABELLO, E.T. e PASSOS, J. S. **Vygotsky e o desenvolvimento humano**. Disponível em <http://www.josesilveira.com/artigos/vygotsky.pdf> no dia 10 de julho de 2015.

RANGEL, L.P.; MOMMENSOHN, M. **O corpo e o conhecimento: dança educativa.** s/d, disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_10_p099-109_c.pdf Acesso em: 23 de julho de 2015.

REGO, T.C. **Vygotsky: Uma Perspectiva Histórico-Cultural da Educação.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

RIBEIRO, A. M. **Curso de formação profissional em educação infantil.** Rio de Janeiro: EPSJV / Creche Fiocruz, 2005.

SANT'ANA-LOOS, R. **Do método e da filodoxia na compreensão da realidade: o caso da leitura de projeto científico de L. S. Vygotsky para a psicologia.** Tese de Doutorado, Curitiba: UFPR, 2013.

SCHAFFNER, C. P. **A dança expressionista: Alemanha e Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SOREL, Luiz. Os festivais conquistam o país: um saldo positivo. **Revista Dançar.** São Paulo-SP, edição de outubro de 1988, nº 26, p. 23-24.

SOUZA, J. F. R. **As origens da modern dance: uma análise sociológica.** São Paulo: annablume, UCAM, 2009.

STANISLÁVSKI, C. **A preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

STOLTZ, T. **A constante criação de si a partir do outro.** Educação e Alteridade. (p. 167-178). São Carlos: EdUFSCar, 2010.

STRAZZACAPPA, M. **A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. Cadernos CEDES.** Campinas, v.21 n.53, abr. 2001. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/danca_esc.pdf Acesso em: 23 de julho de 2015.

_____. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações.** Campinas: Papyrus, 2012.

_____. **Entre a arte e a docência: A formação do Artista da Dança.** Campinas: PAPIRUS, 2006.

TOASSA, G. **Emoções e vivências em Vigotski.** Campinas, SO: Papyrus, 2011.

VALSINER, J.; VAN DER VAN DER VEER, R. **Vygotsky, uma síntese.** São Paulo: Edições Loyola, 2009.

VIEIRA, A. P. **Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no BRASIL.** Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/danca_mod.pdf. Acesso em: 05 de agosto de 2015.

_____. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** Julho/ Agosto/ Setembro de 2009 Vol. 6 Ano VI nº 3. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

VIEIRA, J. A. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A formação social da mente**. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VYGOTSKY, L. S. **OBRAS ESCOGIDAS IV**. Psicologia infantil, cap. 10.

_____. **Pensamento e Linguagem**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

WEIL, P.; D'AMBROSIO, U.; CREMA, R. **Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento**. São Paulo: Summus, 1993.

WOSNIAK, C. R. **Dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: UTP, 2006.

_____. **Téssera Companhia de Dança da UFPR: 30 anos**. Curitiba: UFPR, 2011.

_____. Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba. **Seminários de Dança – histórias em movimento: biografias e registros em dança**. [Orgs. Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora] Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu, _____
declaro que recebi as todas as informações necessárias sobre a natureza e objetivos da pesquisa **“Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a concepção artística e a teoria de Vigotski”** e concordo em participar voluntariamente do estudo, estando ciente das atividades envolvidas nas diferentes fases do seu desenvolvimento.

Curitiba, _____ de _____ de _____.

ASSINATURA

APÊNDICE 2

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ENTREVISTA

Título do estudo:

Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a concepção artística e a teoria de Vigotski

Pessoa responsável pelo projeto: HELEN CRISTIANE DE AGUIAR

Instituição de acolhimento: Universidade Federal do Paraná

Este documento, designado **Consentimento, Informado, Livre e Esclarecido**, contém informações importantes em relação ao estudo para o qual foi abordado/a, bem como o que esperar se decidir participar do mesmo. Leia atentamente toda a informação aqui contida. Deve sentir-se inteiramente livre para colocar qualquer questão, assim como para discutir com terceiros (amigos, familiares) a decisão da sua participação neste estudo.

Informação geral

O presente estudo pretende investigar a concepção artística da Téssera Companhia de Dança da UFPR. Tendo como objetivo principal a intenção de estabelecer um diálogo entre esta prática e a teoria de Lev Vigotski, as informações obtidas neste processo são de extrema importância.

Qual a duração esperada da minha participação?

Sua participação se constitui em uma entrevista que terá a duração mínima de quarenta e cinco minutos e máxima de uma hora e meia.

Quais os procedimentos do estudo em que vou participar?

Você participará de uma entrevista, onde será necessário responder de forma completa cada questionamento, bem como demonstrar a sua opinião pessoal sobre o assunto. A partir do registro de áudio, a sua opinião será transcrita pelo investigador e enviada para sua apreciação e concordância acerca das informações dadas.

A minha participação é voluntária?

A sua participação é voluntária. Caso decida participar deste estudo é importante ter conhecimento que poderá desistir a qualquer momento, sem qualquer tipo de consequência.

Quais os possíveis benefícios da minha participação?

A sua participação vai contribuir com o levantamento de informações acerca do campo de estudo que tem a dança e esta Companhia como foco e, por meio destas informações, estará contribuindo com a construção de conhecimentos sobre o fenômeno estudado.

Quais os possíveis riscos da minha participação?

Não há nenhum risco para a sua participação, visto que tudo que disser será gravado, posteriormente transcrito e enviado para sua observação, a fim de confirmar se concorda com as informações que forneceu.

Como é assegurada a confidencialidade dos dados?

A investigadora se compromete a preservar as informações na íntegra e não divulgá-las exceto para fins do estudo. O seu nome apenas será divulgado mediante uma autorização prévia.

O que acontecerá aos dados quando a investigação terminar?

As informações levantadas serão parte integrante da tese de pesquisa, que irão compor com a teoria da área as discussões e conclusões sobre o estudo.

Como irão os resultados do estudo ser divulgados e com que finalidades?

Os resultados do estudo serão divulgados por meio da dissertação de pesquisa, apresentada para fins de obtenção de grau de mestre, bem como poderão ser apresentados em publicações científicas visando divulgar novas informações sobre o tema.

Em caso de dúvidas quem devo contactar?

Para qualquer questão relacionada com a sua participação neste estudo, por favor, contactar: Helen de Aguiar – helencrisaguiar@hotmail.com – (41) 9938-8575

Assinatura do Consentimento Informado, Livre e Esclarecido

Eu, _____
li o presente documento e estou consciente do que esperar quanto à minha participação no estudo **“Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a cocepção artística e a teoria de Vigotski”**. Tive a oportunidade de colocar todas as questões e as respostas esclareceram todas as minhas dúvidas. Assim, aceito voluntariamente participar neste estudo.

Curitiba, ____ de _____ de _____.

Assinatura

APÊNDICE 3

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

GRUPO FOCAL

Título do estudo:

Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a concepção artística e a teoria de Vigotski

Pessoa responsável pelo projeto: HELEN CRISTIANE DE AGUIAR

Instituição de acolhimento: Universidade Federal do Paraná

Este documento, designado **Consentimento, Informado, Livre e Esclarecido**, contém informações importantes em relação ao estudo para o qual foi abordado/a, bem como o que esperar se decidir participar do mesmo. Leia atentamente toda a informação aqui contida. Deve sentir-se inteiramente livre para colocar qualquer questão, assim como para discutir com terceiros (amigos, familiares) a decisão da sua participação neste estudo.

Informação geral

O presente estudo pretende investigar a concepção artística da Téssera Companhia de Dança da UFPR. Tendo como objetivo principal a intenção de estabelecer um diálogo entre esta prática e a teoria de Lev Vigotski, as informações obtidas neste processo são de extrema importância.

Qual a duração esperada da minha participação?

Sua participação se constitui numa discussão em grupo que terá a duração mínima de quarenta e cinco minutos e máxima de uma hora e meia.

Quais os procedimentos do estudo em que vou participar?

Você participará de um grupo de discussão (conhecido como grupo focal) onde será necessário responder e debater sobre temas relacionados a sua participação na Téssera Companhia de Dança, demonstrando sua opinião pessoal sobre o assunto. A partir do registro de áudio, a sua opinião será transcrita e utilizada pela investigadora, que garante a preservação do anonimato na pesquisa.

A minha participação é voluntária?

A sua participação é voluntária. Caso decida participar deste estudo é importante ter conhecimento que poderá desistir a qualquer momento, sem qualquer tipo de consequência.

Quais os possíveis benefícios da minha participação?

A sua participação vai contribuir com o levantamento de informações acerca do campo de estudo que tem a dança e esta Companhia como foco e, por meio destas informações, estará contribuindo com a construção de conhecimentos sobre o fenômeno estudado.

Quais os possíveis riscos da minha participação?

Não há nenhum risco para a sua participação, visto que tudo que disser será gravado, posteriormente transcrito e enviado para sua observação, a fim de confirmar se concorda com as informações que forneceu.

Como é assegurada a confidencialidade dos dados?

A investigadora se compromete a preservar as informações na íntegra e não divulgá-las exceto para fins do estudo. O seu nome não será divulgado.

O que acontecerá aos dados quando a investigação terminar?

As informações levantadas serão parte integrante da tese de pesquisa, que irão compor com a teoria da área as discussões e conclusões sobre o estudo.

Como irão os resultados do estudo ser divulgados e com que finalidades?

Os resultados do estudo serão divulgados por meio da dissertação de pesquisa, apresentada para fins de obtenção de grau de mestre, bem como poderão ser apresentados em publicações científicas visando divulgar novas informações sobre o tema.

Em caso de dúvidas quem devo contactar?

Para qualquer questão relacionada com a sua participação neste estudo, por favor, contactar: Helen de Aguiar – helencrisaguiar@hotmail.com – (41) 9938-8575

Assinatura do Consentimento Informado, Livre e Esclarecido

Eu, _____
li o presente documento e estou consciente do que esperar quanto à minha participação no estudo **“Téssera Companhia de Dança da UFPR: um diálogo entre a cocepção artística e a teoria de Vigotski”**. Tive a oportunidade de colocar todas as questões e as respostas esclareceram todas as minhas dúvidas. Assim, aceito voluntariamente participar deste estudo.

Curitiba, ____ de _____ de _____.

Assinatura

APENDICE 4

ROTEIRO DE ENTREVISTA

<p>Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGE Pesquisadora: HELEN CRISTIANE DE AGUIAR</p>
<p>Entrevista Semi-Estruturada - Coreógrafo(a)*</p>
<ul style="list-style-type: none">• Este material faz parte do estudo de Mestrado “Téssera Companhia de Dança da UFPR: Um diálogo entre a concepção artística e a teoria de Vigotski”. A publicação de seu conteúdo obedece à autorização dos envolvidos;• Sua participação é imprescindível para que se possam atingir os objetivos da pesquisa.• Caso não se sinta a vontade com alguma das perguntas, não se sinta na obrigação de respondê-la. <p>Caso queira acrescentar informações, que julgue pertinentes à temática sinta-se incentivado a fazê-lo. Suas colaborações efetivarão o aprofundamento do estudo.</p> <p style="text-align: right;">Grata por sua colaboração!</p>
<p>Dados pessoais</p> <p>Data: ___/___/____. Horário: _____ Local: _____</p> <p>Entrevistado: _____</p> <p>Gênero: Feminino (<input type="checkbox"/>) Masculino (<input type="checkbox"/>)</p> <p>Formação: _____</p> <p>Idade: _____</p>
<p>Tendo sua autorização, haverá a gravação desta conversa, que servirá de auxílio no momento de análise do conteúdo. Caso permita, saliento que a gravação somente será utilizada para transcrição do conteúdo e posterior análise dos dados, garantindo processos éticos.</p>

Roteiro de Perguntas

01. A Tésseira trabalha com alguns conceitos norteadores (espaço, tempo, forma, movimento e gesto significativo), de que maneira eles são explorados para criação de coreografias?
02. De que maneira estes elementos se articulam na coreografia?
03. Qual a base para a criação das obras coreográficas?
04. Qual o fator determinante da Identidade Artística da Tésseira?
05. Como é a relação entre o elenco e a obra coreográfica?
06. Qual o estímulo inicial para o desenvolvimento de uma coreografia?
07. Quais os elementos imprescindíveis para a estruturação de uma coreografia?
08. Por quais fases passa um processo de criação, de seu início até sua realização?
09. A Companhia tem 25 integrantes. Como se caracteriza o trabalho em grupo?
10. Há algo que gostaria de acrescentar a respeito do processo de criação da Tésseira Companhia de Dança?

Coreógrafo(a)

Pesquisadora Responsável

OBRIGADA PELA COLABORAÇÃO!