



UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
CURSO DE ARTES CÊNICAS – LICENCIATURA

Trabalho de Conclusão de Curso

A COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DE A NINFA E O TIGRE:
O PROCESSO CRIATIVO E OS ATRAVESSAMENTOS TRANSPORTOS PELO
SABER ACADÊMICO

Campo Grande, MS
Novembro/2018

JEANNY MARIA BOLDONI BORGES

**A COMPOSIÇÃO DRAMÁTURGICA DE A NINFA E O TIGRE:
O PROCESSO CRIATIVO E OS ATRAVESSAMENTOS TRANSPOSTOS PELO
SABER ACADÊMICO**

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pelo Professor Doutor Francisco Carlos Espíndola Gonzalez como requisito para conclusão 4º ano do curso de Artes Cênicas – Licenciatura da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Campo Grande, MS
Novembro/2018

A COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA DE A NINFA E O TIGRE: O PROCESSO CRIATIVO E OS ATRAVESSAMENTOS TRANSPORTOS PELO SABER ACADÊMICO

Autora: Jeanny Maria Boldoni Borges
Orientador: Francisco Carlos Espíndola Gonzalez

RESUMO: Este é um estudo sobre o processo de criação da dramaturgia teatral de A Ninfa e o Tigre, iniciado em uma experiência cênica a partir dos meus atravessamentos e reflexões enquanto professora-pesquisadora bolsista do PIBCEL As obras de Isaac de Oliveira e Arte Visual da Flora e Fauna Pantaneira na escola Sebastião Santana de Oliveira e artista-pesquisadora de Artes Cênicas – UEMS, matriculada na disciplina de Composição Coreográfica. Por meio de pesquisa bibliográfica e discussão de possíveis abordagens metodológicas, pretendo apontar caminhos dentro do sistema Stanislavski, dos conceitos de *site-specific* e outras teorias estudadas na licenciatura para questionar a partir da ecopercepção de meio ambiente dos meus alunos como posso iniciar processos criativos através da dramaturgia em forma de texto ou experimentações do corpo, para responder ou não a essas dúvidas na elaboração do espetáculo “A Ninfa e o Tigre”. A medida que esse papel de professor-artista-pesquisador, tão discutido pelo o acadêmico de licenciatura em Artes Cênicas da UEMS avança como realidade, torna-se contundente a necessidade de uma investigação mais aprofundada de seus processos criativos de modo a trazer reflexões sobre como esta tríplice identidade pode transpor todo seu conhecimento construído na academia, mostrando que há entre essas três relações, a pesquisa, o fazer artístico e o ensino uma interação consistente em sua formação profissional.

PALAVRAS-CHAVE: Processos Criativos, Site-specific, Meio ambiente, Transposição didática.

Introdução

*“O tigre gentil pulou em cima da mesa
Colocou sua cabeça no meu colo e rugiu
De fome, de sono, de cansaço, de abandono
Rompeu a luta e partiu.
Ele. O tigre gentil.”*

Jeanny Maria

Os versos acima são um pequeno trecho extraído da dramaturgia de A Ninfa e o Tigre, que surgiu espontaneamente nos processos criativos dentro da disciplina de Composição Coreográfica no quarto ano da licenciatura de Artes Cênicas da UEMS no município de Campo Grande.

Este trabalho não poderia se iniciar de maneira diferente pois a questão central paira sobre essas palavras, não só seu significado e desdobramentos mas como foi o processo de composição desta parte da dramaturgia e como poderei seguir caminho explorando questões e refletindo sobre o que os atravessamentos enquanto professora-artista-pesquisadora me trouxeram, sem deixar de indagar como poderão me levar a desafiar a folha em branco e criar um espetáculo.

Desde o primeiro ano no curso, é parte da nossa rotina em muitas disciplinas

a criação de diferentes experiências cênicas e até mesmo em outras linguagens que integram-se às Artes Cênicas como as Artes Visuais e Música, no entanto, apesar de termos estudado os processos criativos de inúmeros artistas assim como teorias em cima da nossa própria prática, desenvolver algo novo, pensando em uma proposta pensando no sensível e na estética ainda segue um desafio, ainda mais se tivermos de colocar em palavras as coisas que se dão no corpo.

No último ano, o quarto de Artes Cênicas, tive de enfrentar mais um desafio destes quando nos foi instigado na disciplina de Composição Coreográfica para que criássemos uma pequena apresentação, que pelo pouco tempo disponível, preferiu-se chamar de experiência cênica pois não seria possível dar os polimentos necessários como em um espetáculo.

Como conteúdo desta disciplina, nós acadêmicos tivemos acesso a vários métodos de criação que não apenas poderíamos usar como artistas mas também como professores, sendo facilmente aplicáveis em sala de aula.

Simultaneamente, durante esse processo criativo para a construção da experiência cênica que gerou A Ninfa e o Tigre, eu participava de um projeto de extensão como bolsista, o PIBCEL (Programa Institucional de Bolsas de Cultura, Esporte e Lazer) As obras de Isaac de Oliveira e Arte Visual da Flora e Fauna Pantaneira, cujo objetivo era estimular a ecopercepção nos alunos da Escola Estadual Sebastião Santana de Oliveira através das pinturas do artista regional Isaac de Oliveira.

Uma das atividades do plano de ensino do projeto que gerou o questionamento dos alunos sobre o que é o meio ambiente. Estudos definem que o meio ambiente, ou simplesmente, ambiente como não sendo “apenas fauna e flora” mas também formado “pelos fatores abióticos, bióticos e também pela cultura humana.” (DIAS, 2002, p.32)

Esta arguição dos estudantes sobre o que é meio ambiente foi a disparadora das minhas reflexões na composição de A Ninfa e o Tigre, agindo de maneira inconsciente primeiramente, e depois de analisada a apresentação, foram surgindo evidências desse atravessamento.

Consistia, basicamente, essa atividade pedida aos alunos, que visitassem o ambiente natural da escola, observando e contemplando às árvores à exemplo de Isaac de Oliveira e seus ipês. Em seguida, deveriam analisar sobre algum elemento que pensavam não ser próprio da paisagem. Todos encontraram vários resíduos da

permanência do homem naquele lugar.

Na proposta de transportar essa reflexão para as próprias pinturas e incorporar os elementos no cenário, vários alunos questionavam-se se os seres humanos, a si próprios e seus edifícios faziam parte do meio ambiente, porque definitivamente não reconheciam o que recolheram como parte daquele cenário e escolheram não incorporar esses objetos nas suas criações.

Evidenciando esse momento, posso recordar o diálogo entre duas alunas na hora da atividade. “Lixo não faz parte do meio ambiente” assegura uma delas e então a segunda a interroga “Mas meio ambiente não é tuuuudo?” e então as duas se olharam confusas. Essa rejeição de si como



Fonte: Acervo pessoal

parte do meio ambiente já era esperado como já havia estudado no livro *Ética e Educação Ambiental* de Mauro Grun:

[...] A ideia aristotélica de natureza como algo animado e vivo, na qual espécies procuram realizar seus fins naturais, é substituída pela ideia de natureza sem vida e mecânica. A natureza de cores, sons, cheiros e toques é substituída por um mundo 'sem qualidades'. Um mundo que evita associação com a sensibilidade. (GRUN, 1996, p.27.)

Este é o ponto que norteia minha ação dentro do projeto: a vida moderna acaba afastando o convívio das crianças com as paisagens naturais, procuro estimular a ecopercepção através da arte, sensibilizando o corpo para que este se integre ao meio ambiente e o aluno se conscientize de que faz parte dele e com isso haja uma mudança de atitude em relação à natureza. No entanto, esse questionamento dos alunos e minhas vivências pessoais trouxeram atravessamentos e contribuições únicas para a composição dramaturgicamente de *A Ninfas e o Tigre*.

Ao longo desse artigo, usarei esse processo criativo como ilustração para responder uma questão que encontrei durante minha formação em Artes Cênicas, dentro dos três diferentes atravessamentos exigidos pelo curso: prática, pesquisa e ensino. Como o conhecimento acadêmico pode se transpor na minha criação dentro dessas três identidades: professor-artista-pesquisador?

Seguirei descrevendo cada passo da experiência criativa e cênica, refletindo minhas perspectivas e escolhas e traçando um caminho para uma possível resposta.

De acordo Bueno (2003, p.37) em Interações entre Fenomenologia e Educação, nosso conhecimento é formado por um conjunto de premissas sobre nossa relação com o mundo, “num processo dialético entre estrutura e significação”. É assim, este método escolhido, uma nova maneira de investigar de maneira científica algo tão amplo e móvel como a prática artística contemporânea.

Parto com minha inquietude acadêmica “Como o conhecimento acadêmico pode se transpor na minha criação dentro dessas três identidades: professor-artista-pesquisador?” para ponderar e também para observar os seus desdobramentos dentro de meu processo criativo de modo não fazer qualquer juízo de valor e pré-julgamentos, apenas me limitando a descrever os acontecimentos dentro da composição.

A Composição Dramatúrgica

O primeiro contato que tivemos com processos criativos e no curso de licenciatura de Artes Cênicas da UEMS foi na disciplina de Artes Visuais, onde houveram trabalhos em que os acadêmicos elaborariam algum elemento que pudesse ser usado de maneira cênica. Era também necessário que escrevêssemos sobre como havíamos desenvolvido a criação desse objeto cênico.

Eu já tinha tido a oportunidade de criar várias coisas que se transpunham cenicamente desde texto, música e também objetos mas pela primeira vez me vi incumbida da tarefa de explicar o que e também como havia criado. Até aquele momento, todas essas elucidações eram coisas que pareciam ser desnecessárias já que a materialidade da criação era a única coisa que importava, o único objetivo a ser atingido. No entanto, vi no texto de Regina Lara Silveira Mello um caminho sobre onde se encontrava o material que alimentava meus processos criativos, justificando-os em sua maioria:

Descrever sensações marcantes, como emoções geradas diante de certas imagens, é assunto comum à fala de todos os artistas entrevistados. Imagens como inspiração são deflagradoras do fluir de ideias correntes, o *flow*, lembranças abrigadas como memória, impregnadas que compõem o repertório do artista. (MELLO, 2012, p.83)

Lembrava que muito do que havia criado partia de cenas e sons que eu já havia presenciado e quanto mais forte fosse a sensação mais as ideias iriam fluir, fazendo com que os processos criativos se dessem de maneira mais eficiente e tranquila.

Na elaboração da dramaturgia de *A Ninfa e o Tigre* no fazer artístico na disciplina de Composição Coreográfica, posso também utilizar-me do aporte deste meu início na academia sendo possível apontar dois atravessamentos que vieram dessas cenas vívidas na minha memória: o local escolhido para a criação do exercício cênico e o episódio do questionamento das crianças do Pibcel. As obras de Isaac de Oliveira e Arte Visual da Flora e Fauna Pantaneira.

Este exercício cênico teria de partir de uma das abordagens de processos criativos estudadas na disciplina de Composição Coreográfica, sendo de minha opção o trabalho com *Site-specific*¹, que irei aprofundar mais adiante, também justificando as motivações que me fizeram usar este conceito. Para seguirmos falando de como se deu esse processo, apenas esclareço que a princípio era preciso para desenvolver a coreografia escolher um *site* (espaço) para que este interagisse com meu corpo e movimentos e vice versa.

A localização deveria ser escolhida dentro do espaço da universidade como foi a proposta, me decidi então por um *site* atrás do auditório, um tronco numa parte gramada em que há uma cerca atrás, geralmente pairando como um painel que mistura arame, o céu geralmente iluminado pelo sol, uma ampla pastagem e algumas vezes, bovinos.

O motivo desta escolha poderia ser melhor explicado trazendo o conceito de sujeito biográfico que aprendemos na disciplina de Arte-Educação no terceiro ano.

Igualmente, esse sujeito biográfico é entendido neste trabalho como aquele que ocupa um *lócus geográfico* específico no espaço – geográfico, social e cultural. Ou talvez seja melhor dizer que o sujeito está inscrito como anteparo epistêmico da produção? Haja vista que toda e qualquer observação, leitura e pesquisa sobre os fazeres artísticos (pedagógico, prático e epistêmico), da ótica que se quer aqui estabelecida, passam antes pelo *bios* do sujeito. (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p.25)

Nascida em cidade do interior e criada em um sítio, não é difícil prever que frente ao desafio de criar dramaturgia, eu parta de um lugar familiar para validar

¹De acordo Schiocchet (2013, p.133), o termo tem várias definições mas uma delas diz que *Site-specific* é “a arte que dialoga com o espaço circundante incorporando-o à obra e/ou transformando-o temporariamente ou permanentemente, sendo esta fisicamente acessível”.

meus discursos biográficos na minha prática artística.

Assinalado o *site* onde se iniciaria meu processo, me coloquei nele e comecei a buscar as memórias que poderiam servir de estímulo para o corpo se sensibilizar, pois se trata de uma disciplina de dança, então que o texto teria que vir primeiramente do movimento. No entanto, não foi o que ocorreu.

Decepcionei-me porque pensei que já havia superado esta dificuldade em um descompromissado exercício cênico anterior, sem a magnitude desta nova proposta que tinha caráter de avaliação.

Neste exercício anterior, dois meses antes, quis trazer um contraste com a paisagem juntamente com algo que representasse uma pessoa que vi em um sonho e minha relação com ela. Optei por um tecido cetim vermelho e um papel de mesma cor onde pude também deixar marcado o verso que me ocorreu no outro *site*, às margens da rodovia que parecia complementar a esse; e também o fato de haver um tom poético na fala faria sentido com a própria poética experimentada pelo corpo.

Voltando ao exercício cênico de A Ninfa e o Tigre, lembrei-me do que havia lido em A Educação dos Sentidos de Rubem Alves na disciplina Didática do Ensino da Arte:

Mas a capacidade de brincar também precisa ser aprendida. E ela tem a ver com a capacidade do corpo ser erotizado pelas coisas à sua volta, de sentir prazer nelas. Nossos sentidos – visão, audição, olfato, tato, gosto – são todos órgãos de fazer amor com o mundo, de ter prazer nele. (ALVES, 2005, p.17)

Para então brincar com meus sentidos, visitei o lugar várias vezes apenas para ouvir a música que iria me acompanhar na coreografia (*Beside You* de Phildel) e permitir que minha imaginação criasse imagens mentais que novamente se resignificariam em outra história. Não quis me separar da história porque assim como o lugar, era o que me evocava pertencimento, este é o principal motivo pelo qual me interessei pelas Artes Cênicas, simplesmente para contar histórias além das palavras.

Infelizmente, tudo o que surgia ainda me parecia uma cópia do que havia feito no exercício cênico anterior ou não me trazia a espontaneidade que eu acreditava que deveria fazer parte da minha composição coreográfica. Faltava a fé e a verdade cênica que tantas vezes me serve de impulso criativo, tão testado pelo

meu corpo quando em cena no teatro, como fala Stanislavski no livro A preparação do ator:

Sua mente, sua vontade e seus sentimentos combinam-se, para mobilizar todos os seus elementos interiores.

Extraem vida da ficção que é a peça e fazem-na parecer mais real, mais bem fundamentados os seus objetivos. Tudo isto o ajuda a sentir o papel, sua veracidade inata, a crer na real possibilidade daquilo que se está passando em cena. (STANISLAVSKI, 2015 p.311)

No entanto, eu ainda não sabia, mas outro sonho estava por vir e definitivamente me ajudaria a me colocar naquele *site* que se desdobraria em uma outra história, como já havia feito antes.

Logo depois, sonhei que criava um tigre para escândalo de todos que me cercavam aterrorizados com a presença do animal. O mesmo tigre que causava pavor no senso comum se fazia muito à vontade no meu colo e me provocava sentimentos ternos como os que havia experimentado no sonho anterior, material da primeira apresentação de *site specific*.

Achei curioso e difícil de interpretar essa presença quando acordei, porém no decorrer do dia, viriam duas crises agudas de ansiedade, a experenciação do corpo depois de um longo tempo sem qualquer ocorrência. Isso foi sem precedentes na minha história, nunca havia experienciado. Na segunda experenciação, em que eu estava no banheiro, minha amiga apareceu sem ser avisada previamente e me socorreu como de costume. Conversamos então sobre o sonho para mudar o teor dos meus pensamentos e no primeiro momento, pensei que o tigre foi uma maneira que meu inconsciente encontrou para me avisar das crises.

Ao voltar para a sala, preferi continuar as atividades de maneira que pudesse voltar minha atenção para outras coisas mais salutares e decidi voltar ao local escolhido para dar continuidade ao trabalho da composição coreográfica. Minha amiga preferiu então me acompanhar e fazer sua pesquisa lá para se certificar de que se eu precisasse, estaria presente.

Assim que cheguei, enquanto minha amiga trabalhava na sua coreografia, me veio a mente poema O Tigre gentil cujo trecho aparece na introdução deste artigo. Na hora, achei muito provável que o tal tigre era algo que estava sempre em minha companhia mas que parecia ameaçador para as outras pessoas, principalmente as que tentavam me fazer qualquer mal. Analisei então que não havia outra

interpretação melhor do que a fera ser a personificação de minha amiga e muitas das suas características se figuravam naquele companheiro onírico, o Tigre gentil.

Este foi o momento em que ficou claro para mim a história que deveria contar, que foi inspirada também nos meus sonhos, como na experiência do primeiro exercício cênico, e com um sentimento diferente: amizade, cordialidade e irmandade.

De posse deste estímulo, consegui explorar o espaço e seus elementos com mais naturalidade, ainda que estivesse interpretando um personagem. Novamente surgia a fé e a verdade cênica. Neste exercício cênico também veio a necessidade não apenas de expressar o comportamento do Tigre gentil, mas sim, como me colocar na história de maneira igualmente simbolizada.

Urge também nesse processo de criação a sensação de pertencimento com a natureza que me falava mais alto, me vi como uma Ninfa. Um ser que só existe na natureza e na imaginação dos humanos pois evocava a idéia de que o Tigre só era gentil comigo porque me via de verdade, diferente das outras pessoas no sonho.

Explorei o espaço enquanto Ninfa neste estado de fragilidade, provocado pela crise de ansiedade e me senti indefesa, confusa e cansada. Todos estes estados emocionais reverberaram nos meus movimentos, nas posições e elementos escolhidos para criar a relação com o corpo.

A síntese do encontro dos dois personagens não me ficou tão clara, no entanto, não quis fazer questão de explorar. Quis deixar em aberto, como o elemento surpresa como na proposta da apresentação anterior, por isso escolhi uma outra música que falasse da durabilidade dos relacionamentos e também por fazer parte da trilha do filme Uma questão de tempo (título original *About Time*) que eu e minha amiga assistimos juntas nas férias: *How long will I love you* do The Waterboys regravado pelo trio Jon Boden, Sam Sweeney & Ben Coleman. Entretanto preferi que este estímulo da letra fosse apenas um recurso usado por mim, optando por uma versão instrumental para esta nova apresentação.

Os movimentos não foram testados a priori, apenas permiti no último momento, dia anterior a apresentação da prova final de composição coreográfica, para apenas ouvir a música no local, ficando o mais quieta possível, para deixar o estado de criação alimentado e latente para eclodir na hora, como as asas de uma borboleta, sendo ninfa um dos seus estágios, a representação desse encontro de seu propósito e liberdade deve acontecer mesmo em um momento único.

Logo planejei que a primeira parte mostraria meu estado ninfa, até meu sono em um casulo. A segunda parte seria o descobrimento e proteção do tigre, e por último e de maneira improvisada e estimulada pela música, o momento do encontro e o despertar para a liberdade.

Preferi ainda continuar com o tecido como objeto de cena, descartando o papel vermelho mas não completamente a cor, que agora teria que ser um tom ainda contrastante mas que não pudesse ser lido como algo tão vibrante e apaixonado já que o sentimento era similar e não exatamente o mesmo da apresentação anterior. Escolhi a cor vinho então para me pautar em outras questões que envolvesse figurino e maquiagem, deixando que emergisse como no cenário em meio a uma cor neutra como preto.

Tanto uma ninfa (larva da borboleta) como uma ninfa (elemental/entidade) tem relação com a natureza, segundo Brandão (2000, p.213) “[...]as Ninfas eram divindades benfazejas e tudo propiciavam aos homens e à natureza em si”, para tal, também usei a cor vinho como base para uma coroa de flores à cabeça que preferi não fixar no cabelo deixando a possibilidade de queda como leitura para o público,



Fonte: Acervo pessoal

optando por ser ou apenas uma falha, ou um estágio da história entre outras possibilidades.

Na maquiagem pensei em novamente contrastar os tons de vinho com verde para evocar a sensação de que se trata de um ser natural. Para a criação, dei preferência por um processo espontâneo assim como a terceira parte da coreografia. Ainda me inspirei na primeira música escolhida (*Beside you* de Phildel), que coloquei para tocar repetidamente, enquanto em frente ao espelho me deixava levar intuitivamente para a paleta de cores dentro da proposta (tons de verde e vinho), sem ter estudado nenhum método e modelo previamente, me concentrando apenas na minha personagem e trazendo à memória o local escolhido.

Finalizada minhas decisões para a apresentação do exercício cênico que nomeei como A Ninfa e o Tigre, comecei a me questionar se esse processo criativo em *Site-specific* poderia também se dar no teatro e como eu poderia transformar,

adaptar, compartilhar essa composição coreográfica, ou apenas partes dela em outras linguagens artísticas.

Cogitei a possibilidade que, devido às características do *Site-specific* e das minhas escolhas, poderia explorar esta dramaturgia que se iniciou no corpo como ponto de partida para a criação de um espetáculo cujo tema falasse da minha própria relação, meus pensamentos sobre o meio ambiente refletindo as questões levantadas pelos meus alunos que também ecoaram dentro de mim.

***Site-specific* e Meio Ambiente**

O pensamento comum quando se pensa em arte, é que esta só está disponível nos espaços de cultura como teatros, museus, estúdios, salões, lugares arquitetados especificamente para melhor acomodar estas práticas, sendo que fora desse espaço a arte sofrerá adaptações que não são bem-vindas. A proposta em *site-specific* não apenas confronta a crença moderna como nos mostra que as interferências e ruídos podem ser parte do discurso da arte.

Escolhi esta concepção para a minha dramaturgia de composição coreográfica pois ainda que meu processo criativo constantemente se paute por um início familiar, logo tal, a opção me faria sair do lugar comum, de sempre criar para “espaços apropriados”. Também não posso deixar de mencionar que na prática se torna evidente a relação entre *site-specific* e o questionamento dos meus alunos do PIBCEL: se um elemento é uma interferência para tal ambiente, ele tem o direito de existir ou deve ser descartado como um corpo estranho?

Refletindo nesta questão sobre o fazer artístico e sua relação com o meio ambiente, Mendonça diz:

Com relação às artes, a retratação do meio ambiente, através da música, da pintura, da escultura, da literatura, do teatro, etc, sempre apareceu como inspiração dos artistas de forma contemplativa. Mais recentemente os artistas passaram a denunciar as agressões da sociedade contra a natureza. Essa forma de participação tem contribuído para a conscientização da problemática ambiental e em muitos casos esclarecido equívocos criados pelos alarmismos da mídia. (MENDONÇA, 2014, p.16)

Se as linguagens artísticas buscam no meio ambiente estímulos para sua prática, assim como eu pude também buscar para a dramaturgia de A Ninfa e o Tigre, não seria inteligente descartar o uso de seu potencial de sensibilização para levar ao público os temas ecológicos.

Conseqüentemente, não é difícil pensar em possibilidades para explorar o *site-specific* no teatro, se tomarmos a real disponibilidade dos espaços dedicados a essa linguagem. Mas qual seria o ponto de partida para iniciarmos um processo criativo para levar a dramaturgia de Composição Coreográfica para Teoria e Prática da Interpretação Teatral?

O Site e as Circunstâncias dadas

No segundo ano da licenciatura em Artes Cênicas da UEMS, temos como disciplina Teoria e Prática da Interpretação Teatral I e apesar de todas as disciplinas contarem com uma parte prática para não desvincular esse elo professor-artista-pesquisador desde a nossa formação, esta disciplina é a primeira a desenvolver exercícios cênicos em teatro.

Para fundamentar a nossa prática enquanto acadêmicos, estudamos as metodologias de



Fonte: Acervo Pessoal

trabalho do teatro de maneira que isso permitisse a reflexão do seu uso, preferências e escolhas dentro do nosso processo de criação.

Quando estudei o conceito de *site-specific* e também através da experimentação em *A Ninfa e o Tigre* pude associar vários pontos com o que tinha aprendido sobre o método Stanislavski. Este teórico teatral foi o disparador de várias ideias para incluir a linguagem teatral na dramaturgia iniciada pela composição coreográfica.

Podemos começar comparando algumas interferências que poderão ocorrer no site, as próprias reações da natureza agredida com o que Stanislavski chama de circunstâncias dadas.

Necessitados, antes de mais nada, de uma série ininterrupta de supostas circunstâncias, no meio das quais se desenvolve o nosso exercício. Segundo, temos de contar com uma linha sólida de visões interiores, ligadas a essas circunstâncias, de modo que elas sejam ilustradas para nós. Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cômnicos das circunstâncias externas que nos cercam (toda a disposição material do espetáculo) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que fora imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis. (STANISLAVSKI, 2015, p.96)

Se desmembrarmos o primeiro parágrafo da citação acima, podemos usar essa série de circunstâncias que devem ser desenvolvidas no exercícios como as reações da natureza frente às agressões do homem, como os resíduos que os alunos do PIBCEL recolheram e não quiseram usar na sua criação.

Como a proposta do *site-specific* é acolher tudo o que está no ambiente e usar para cena, não podemos deixar de testar essas reações, promovendo laboratórios como a exposição do corpo do ator à diferentes climas e ambientes naturais e também aos efeitos do consumo desenfreado retratado pelo ambiente dos lixões. Podemos até desconsiderar esses ambientes, escolhendo outro tipo de site mas devemos permitir que o ator investigue seus movimentos, seu comportamento e acionamentos dentro dessas circunstâncias.

Acerca da proposta de Stanislavski, podemos refletir como o ator enquanto os personagens a Ninfa e o Tigre se desenvolveriam ao terem as experiências dadas pelas circunstâncias sugeridas acima, que tipos de sentimentos viriam à tona e proporiam suas ações? Quais características essas ações evocariam? A resposta a essas perguntas poderiam gerar a literatura que alimentaria as falas se assim forem necessárias.

Vários outros estímulos poderiam surgir dentro do tema Circunstâncias dadas dentro da metodologia de Stanislavski. Sendo esta metodologia também utilizada na dança, o mesmo corpo disponível para uma linguagem estaria igualmente apto para a outra, conversando de maneira harmoniosa na criação do espetáculo.

Metodologias de Pesquisa

Foi mencionado no início, no tópico “A Composição Dramatúrgica” minha dificuldade de começar a escrever sobre meu processo criativo, principalmente porque basicamente não tinha consciência dos que me estimulava e como se dava minhas escolhas nas minhas criações.

Apesar de no decorrer deste curso de licenciatura em Artes Cênicas ir

envolvendo-me nas práticas e com isso refletindo o meu fazer artístico, tenho consciência de que o caminho usado para a elaboração da dramaturgia de A Ninfa e o Tigre não é o único, ainda mais se me debruçar sobre toda a bibliografia, vivências, métodos e caminhos metodológicos que foram disponibilizadas aos acadêmicos.

Com isso quero dizer que a metodologia usada para a escrita deste artigo não pode ser encaixada em uma única teoria mas a fusão de várias delas para poder dar conta de explicar um processo criativo dentro de uma prática artística, que perde muito quando há a obrigação de se limitar em sua expressão.

Na disciplina de Itinerários Científicos IV, pude conhecer várias maneiras de pensar a pesquisa em arte, mas dentre a bibliografia básica, se destacou a sincera carta ao leitor escrita por Mario Osorio Marques, onde li este trecho:

Mas o objetivo maior desse meu escrever foi o de testar a hipótese de que o escrever é o princípio da pesquisa, tanto no sentido de por onde deve ela iniciar sem perda de tempos, quanto no sentido de que é o escrever que a desenvolve, conduz, disciplina e faz fecunda. (MARQUES, 2006, p.12)

Desta maneira comecei escrevendo meus processos criativos e também a associações de conteúdo que me vinham, mas sempre optei pela primeira pessoa do singular, porque, embora eu tenha um certo distanciamento na descrição e reflexão desse meu fazer artístico, visto a minha posição de sujeito que analisa a própria prática artística, cujo pertencimento é intrínseco.

Comparativamente, é agora possível perceber que esta associação/dissociação que está presente em minha pesquisa, também se faz presente na minha formação profissional: o ser professor-artista-pesquisador que tem que transpor todos esses conhecimentos acadêmicos nestes três aspectos identitários.

O transpor do professor-artista-pesquisador

Desde o segundo ano de Artes Cênicas da UEMS, já começamos a discutir nossa formação e nosso papel enquanto profissionais, principalmente no evento promovido pela própria universidade, a JART 2016 Ato IV em que o tema foi “O artista-docente”.

Em seu artigo sobre a formação do professor em dança na UEMS, Araújo (2015, p.185) fala sobre os grupos de pesquisa que geraram o projeto pedagógico

da licenciatura em Artes Cênicas e afirma que “O curso busca a formação do 'artista-docente', conforme esclarece o PP do curso”.

A necessidade de incluir mais uma face é então explicada por Bessa-Oliveira:

Dessa forma, reforço a ideia que sempre defendi de que o artista é tão professor, quanto pesquisador; que o professor é tão artista quanto o é pesquisador; por conseguinte o pesquisador é um artista que ensina como professor. (BESSA-OLIVEIRA, 2017, p.255)

No eixo artista-pesquisadora, como bolsista inserida no projeto de extensão As obras de Isaac de Oliveira e Arte Visual da Flora e Fauna Pantaneira, pude colocar em prática a transposição didática de áreas do conhecimento aparentemente dicotômicas como Arte e Educação Ambiental, no entanto, como ambas refletem a cultura humana, minha formação foi enriquecida por diferentes visões sobre um mesmo objeto, mostrando que investir em fontes distintas pode trazer novas referências para mim enquanto artista.

Todas essas funções, a artista, a docente e a pesquisadora acabam por ser indissociáveis uma da outra. Se eu como artista, consciente do meu processo criativo, posso pesquisá-lo em suas mais variadas formas, também posso ensiná-los. Essa relação se tornou assim o indício do meu objetivo enquanto acadêmica que é aplicar tudo o que aprendi na universidade nesses três distintos fazeres.

Agora se mostra evidente que quando transformo esse conhecimento acadêmico em conhecimento escolar, estou realizando uma transposição didática. Ainda de acordo Almeida (2007, p.47) “A transposição do conhecimento científico para o conhecimento escolar se dá primeiro com a definição da parte que será prioridade absorver.” Dessa forma, me volta a questão sobre o que é mais importante para o meu aluno aprender?

Em Porque Arte-Educação?, Duarte Júnior abre a discussão da função da disciplina de Arte na escola, entre tudo o que foi debatido, desde a inclusão até como acontecia a arte nas salas de aulas, ele declara:

“Por isso, na arte-educação, o que importa não é o produto final obtido; não é a produção de boas obras de arte. Antes, a atenção deve recair sobre o processo de criação. O processo pelo qual o educando deve elaborar seus próprios sentidos em relação ao mundo à sua volta. A finalidade da arte-educação deve ser, sempre, o desenvolvimento de uma consciência estética.” (DUARTE JUNIOR, 2012, p.73)

Este artigo teve como prioridade refletir sobre possíveis caminhos para a conscientização e reconhecimento da atuação do professor-artista-pesquisador através do desenvolvimento de um processo criativo, refletindo seus futuros desdobramentos, encontrando na bibliografia proposta anualmente pela licenciatura em Artes Cênicas da UEMS os meios de transpor os atravessamentos na composição da dramaturgia de A Ninfa e o Tigre de maneira didática para que isso se reflita em todos os aspectos da minha formação.

Que estas discussões sejam um início para que possamos refletir a necessidade de conhecer os próprios acionamentos e práticas enquanto acadêmico, sendo a promessa que na vida profissional haja uma maior habilidade em conduzir esse saber sensível e a capacidade criativa nos nossos alunos para que se sintam mais integrados em qualquer meio que se vejam.

Não poderia arrematar essa promessa sem apresentar qualquer trecho da Ninfa, a criatura inicialmente confusa e fraca que se fecha em seu casulo para logo eclodir suas asas:

*“Reza a lenda,
Reza ela.
Disseram que eram aquelas
As fronteiras do possível
Pra quem vive de sítio,
Pra quem escreve novela.
De guardiã de si
Era ninfa,
Do mundo, desperdício,
Um efêmero bater de asas
uma longa espera.”*

Jeanny Maria

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Geraldo Peçanha. **Transposição didática: Por onde começar?** São Paulo: Cortez Editora, 2007. 72 p.

ALVES, Rubem. **A educação dos sentidos.** 10. ed. Campinas: Verus, 2005. 128 p.

ARAÚJO, Christiane; REBOLO, Flavines. A Formação do Professor de Dança: um estudo da licenciatura em Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. **Série-Estudos-Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB**, n. 39, p. 175-198, 2015.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. PESQUISA EM ARTES A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA BIOGEOGRÁFICA E DE PAISAGENS VISUAIS. **Revista Científica/FAP**, v. 14, n. 1, 2016.

BESSA-OLIVEIRA. M. A. Sensibilidade Biogeográfica: Expandindo o serartista, serprofessor, serpesquisador para um processo de ensino e aprendizagem de Artes Visuais no curso de Artes Cênicas-Licenciatura da UEMS. In: SEMINÁRIO CAPIXABA SOBRE O ENSINO DA ARTE, 12., 2017, Vitória. **Sentidos e significações de uma educação em artes visuais em tempos contraditórios.** Vitória: Ufes, 2017. 454 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. Vol. I. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda.(Original publicado em 1987). _ (2001). **Mitologia grega**, v. 1, 2000.

BUENO, Enilda Rodrigues de Almeida. Fenomenologia: A volta às coisas mesmas. In: PEIXOTO, Adão José (Org.). **Interações entre fenomenologia & educação.** Campinas: Alínea, 2003. Cap. 1. p. 9-42.

DIAS, Genebaldo Freire. **Iniciação à Temática Ambiental.** São Paulo: Editora Gaia, 2002. 110 p.

DUARTE JUNIOR, João-francisco. **Por que Arte-Educação?** 22. ed. Campinas: Papyrus, 2012. 87 p.

GRUN, Mauro. **Ética e Educação Ambiental: A conexão necessária.** Campinas: Papyrus, 1996.

MARQUES, Mário Osório. **Escrever é preciso: o princípio da pesquisa.** Editora Unijuí, 2006.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Processos criativos de artistas visuais.** Revista Trama Interdisciplinar, v. 3, n. 1, 2012.

MENDONÇA, Francisco. **Geografia e Meio Ambiente.** São Paulo: Contexto, 2014. p.16-17.

NG, Phildel Hoi Yee. Beside you. Intérprete: Phildel. In: **Phildel**. The disappearance of the girl. Londres: Decca Records, p2013. 1CD. Faixa 5.

SCHIOCCHET, Michele Louise. Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 17, p. 131-136, 2013.

SCOTT, Mike. How long will I love you. Intérprete: Jon Boden, Sam Sweeney & Ben Coleman. In: **About time**. Original motion picture soundtrack. Londres: Decca Records, p2013. 1CD. Faixa 2.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 33. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 365 p.