Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

CORPOS MADUROS EM CENA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA DA COMPANHIA TURNO 2

MATURE BODIES ON STAGE: CHOREOGRAPHIC CREATION PROCESSES OF THE COMPANHIA TURNO 2

CUERPOS MADUROS EN ESCENA: PROCESOS DE CREACIÓN COREOGRÁFICA DE LA COMPANHIA TURNO 2

Natália Cristina de Camargo
Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil

Lucas Bezerra Furtado
Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil

Daniela Llopart Castro
Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil

Resumo

Este artigo é resultado de pesquisa realizada para monografia de conclusão do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Foram analisados percursos de criação coreográfica de duas obras do projeto unificado Turno 2: pesquisa e criação artística, enfatizando a maturidade dos corpos que dançam na Companhia Turno 2. É contextualizado o estudo, avaliando a experiência individual como aporte para a composição coreográfica. As obras buscaram salientar a potência dos dançarinos maduros, testando limites e instigando-os a se colocarem em cena com confiança e expressividade. A intenção dos integrantes é buscar refúgio nas artes para se conectar com seu eu, se expressar, sentir-se valorizado e vivo.

Palavras-chave: Dança; maturidade; envelhecimento.

Abstract

This article is the result of a research carried out for the conclusion monograph of the Dance Degree course at the Universidade Federal de Pelotas. Choreographic creation paths of two dance works from the unified project Turno 2: pesquisa e criação artística were analyzed, emphasizing the maturity of the bodies that dance in Companhia Turno 2. The study is contextualized, evaluating the individual experience as support for the choreographic composition. The works sought to

DE CAMARGO, Natália Cristina; BEZERRA FURTADO, Lucas; LLOPART CASTRO, Daniela. CORPOS MADUROS EM CENA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA DA COMPANHIA TURNO 2. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-21, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

highlight the power of mature dancers, testing limits and encouraging them to take the stage with confidence and expressiveness. The intention of the members is to seek refuge in the arts to connect with themselves, express themselves, feel valued and alive.

Keywords: Dance; maturity; aging.

Resumen

Este artículo es resultado de la investigación realizada para la monografía final del curso de Licenciatura en Danza de la Universidad Federal de Pelotas. Se analizaron los recorridos de creación coreográfica de dos obras del proyecto unificado Turno 2: investigación y creación artística, enfatizando la madurez de los cuerpos que danzan en la Compañía Turno 2. El estudio se contextualiza, evaluando la experiencia individual como aporte a la composición coreográfica. Las obras buscaron resaltar el poder de los bailarines maduros, probando los límites y animándolos a subir al escenario con confianza y expresividad. La intención de los miembros es buscar refugio en las artes para conectarse con ellos mismos, expresarse, sentirse valorados y vivos.

Palabras clave: Danza; madurez; envejecimiento.

Percurso do estudo

Criada na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) no ano de 2023, a *Companhia Turno 2* faz parte do projeto unificado *Turno 2: pesquisa e criação artística* da mesma instituição. O projeto é coordenado pelas Daniela Llopart Castro e Eleonora Campos da Motta Santos e possui interesse na dança que urge de corpos maduros – acima dos quarenta anos. Para desenvolver suas atividades, os participantes orientam-se pela pesquisa guiada pela prática.

Na Companhia, o grupo vem desenvolvendo propostas cênico-coreográficas como processo de investigação de uma outra dança possível. O texto aqui descrito traz informações da monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Dança intitulada *Corpos maduros em cena: analisando os processos de criação coreográfica no projeto de pesquisa Turno 2*[1] que buscou analisar e apresentar percepções sobre as montagens *Passantes* e *Girar no Vazio* – coreografias montadas para o grupo – através de pesquisa etnográfica realizada entre agosto

[1] Trabalho de conclusão de curso da aluna Natália Cristina de Camargo, defendido em abril de 2024.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

de 2022 e dezembro de 2023. Portanto, os dados informados referem-se ao período do estudo em questão.

Conforme coloca Gerhardt *et al.* (2009), a intenção de um estudo etnográfico é se aprofundar no conhecimento de um grupo social, neste caso, a Companhia Turno 2 e as percepções de seus dançarinos maduros. Com a pesquisadora inserida no grupo desde sua criação com as oficinas ofertadas nos primeiros meses de projeto até as demais atividades do grupo – aulas, apresentações, encontros informais – concordamos com a conceituação de Yin (1984), quando salienta que uma das maiores características de uma pesquisa etnográfica é a longa estadia do observador dentro do grupo a ser investigado. Assim, levando em consideração a presença em praticamente todos os ensaios e encontros do grupo, a pesquisadora assumiu o papel de observadora participante, tornando-se um membro efetivo da companhia e uma pessoa próxima de todos.

Para aproximar-se ainda mais na busca das inquietações e reflexões que propunha a pesquisa, o estudo foi apoiado em uma característica particular da etnografia em dança destacada por Dantas, que “é necessariamente ancorada no corpo e na experiência do corpo, ao invés de basear-se em textos, artefatos ou abstrações” (Dantas, 2016, p. 171). Em concordância com a autora, fazer uso da abordagem etnográfica, permite compreender o sentido que as práticas coreográficas têm para dançarinos e coreógrafos, situando-as no contexto da produção atual em dança, junto à reflexão sobre as relações entre tais práticas e os contextos culturais que as englobam.

Da posição de pertencente ao grupo, a pesquisadora pôde realizar uma observação mais detalhada, mantendo a escuta sempre atenta, observando o modo de cada indivíduo interagir e as relações do grupo para a coleta das informações e dados necessários à pesquisa. Foram utilizados alguns instrumentos de coleta que permitiram a investigação aqui apresentada, bem como a busca de respostas e reflexões para as inquietações que impulsionaram o início desta pesquisa. São eles: o diário de campo, fotos e vídeos gravados dos encontros, questionários aplicados com dançarinas/os, entrevistas com as duas coreógrafas, conversas realizadas com integrantes do grupo e considerações da pesquisadora sobre os acontecimentos, trazendo para o texto um pouco dos

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

efeitos somáticos provocados nela para assim, como diz Caria (2002, p. 1), nos permitir trazer a “subjectividade e emocionalidade dos seus autores e protagonistas”.

Um dos pontos de extrema importância foi compreender como se dá a corporeidade de dançarinos maduros e como estes se relacionam com seus corpos. Para uma melhor caracterização e entendimento das metodologias de composição coreográfica utilizadas dentro da Turno 2, se fez necessário entender este reconhecimento na relação do corpo como centro da experiência humana e no modo como os corpos são empregados, treinados, educados e usados nos espaços, inclusive de trabalho (Styhre, 2004).

Como decorrência da pesquisa, seguem as reflexões apresentadas na monografia realizada para finalização do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

A experiência como aporte dos processos de criação coreográfica da Turno 2

Traçando um perfil da companhia de dança Turno 2, no período do estudo, a mesma era formada por 16 integrantes, com um elenco majoritariamente feminino – havia 11 mulheres e 5 homens – de faixa etária média entre 47 e 56 anos. A experiência prévia das dançarinas e dançarinos que formavam este conjunto era, em sua grande maioria, com a prática do ballet clássico, seguida da dança contemporânea e do jazz. Alguns integrantes possuíam pouca experiência e apenas duas pessoas não apresentavam nenhuma experiência anterior com dança. O primeiro contato, para mais da metade dos integrantes, foi quando crianças, e o tempo de prática igual ou superior a 10 anos. Percebemos, com esses dados, a heterogeneidade do grupo estudado. Munidos dessas informações e dados básicos, conseguimos dar sequência à análise qualitativa referente aos interesses dessa pesquisa.

Ao considerar um grupo tão diverso, concordamos que a bagagem pessoal de cada dançarino – e isso inclui suas experiências de vida, emoções, perspectivas, hábitos e habilidades – podem influenciar em suas movimentações e na forma como eles se expressam na dança. Considerando essa proposição,

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

acreditamos que as pessoas que integram a Turno 2, tem muito a colaborar com os trabalhos desenvolvidos.

Entretanto, o aprendizado técnico também se faz necessário pois possibilita a realização de movimentos específicos que podem ser requeridos pela coreografia. A técnica da dança forma a base para inúmeras possibilidades de execução de movimentos, permitindo que os dançarinos compartilhem suas histórias de maneiras únicas. Siqueira diz que “é no desenvolvimento da técnica que se prepara o corpo para aplicar a linguagem artística” (Siqueira, 2006. p.212).

Seguindo a linha de pensamento da autora, se uma pessoa tem contato e experiência com qualquer modalidade de dança, este corpo estará mais bem preparado para a execução de movimentos propostos. Ao contrário, quando pensamos em uma pessoa que nunca teve relação com dança, no momento que este indivíduo tiver o seu primeiro contato, possivelmente terá uma maior dificuldade em compreender e executar os movimentos do que aquele que já está habituado, pelo fato de não ter desenvolvido esta habilidade durante sua trajetória de vida, uma intimidade e conhecimento de suas próprias possibilidades de movimentações.

Ambas as coreógrafas da Turno 2[2] exteriorizam isso, uma vez que durante a entrevista, destacaram que o ponto de maior dificuldade enfrentado durante os processos de montagem dos trabalhos artísticos, foi justamente a falta de técnica ou intimidade com alguma modalidade de dança. Como coloca a coreógrafa Lua, quando a maioria dos dançarinos apresentam uma determinada experiência técnica, e apenas dois ou três não possuem o mesmo conhecimento, isto provoca um desafio, pois, para não se indispor com alguns, acaba sendo necessário encaixar a todos no trabalho, provocando um declínio no nível da produção que está sendo montada.

Visando proporcionar experiências corporais diferentes das que os integrantes já pudessem ter experimentado ao longo de suas trajetórias, foram realizadas oficinas variadas durante o tempo da pesquisa. Nestes momentos, a pesquisadora notou dois contrapontos importantes com relação à bagagem

[2] Neste texto, de maneira a acompanhar as informações apresentadas na monografia da pesquisa aqui relatada, os nomes das coreógrafas e dos integrantes da Cia. Turno 2 encontram-se substituídos por Sol, Lua e pelos signos do zodíaco.

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

técnica. Foi percebido que quem não possuía nenhuma experiência com dança, estava muito mais disposto a tentar executar as movimentações que para eles não eram comuns do que aqueles que dominavam a técnica de algum segmento da dança, mais diretamente o ballet, pois de alguma maneira, para eles, estariam fazendo o movimento de forma “errada” se não fosse executado dentro do rigor da técnica clássica.

Em se tratando de improviso e criação, também é percebido certa resistência por parte das e dos dançarinos vindos do balé, assim como relata a coreógrafa Sol, que a primeira coisa que escuta quando pede para que façam um improviso é: “eu não sei criar!”. Entretanto, como ela coloca, é executando os movimentos de improviso que vem primeiro os passos codificados da técnica e, na sequência da experimentação, depois de diversos encontros, é quando a pessoa consegue entender que a repetição dos movimentos pode provocar uma mudança na sua qualidade, transformando-o em algo mais interessante, sendo isso um processo que necessita entrega individual.

Segundo Robatto, o dançarino deve se aperfeiçoar e dominar a técnica da dança para que ele possa ter repertório de movimentos e consiga exteriorizar suas ideias e sentimentos através de seu corpo, “porém, sem deixar que essa classificação se torne inibidora da espontaneidade interpretativa e criativa” (Robatto, 1994, p.110). Comungando do mesmo pensamento, Dantas diz que é necessário “deixar o corpo conhecer diferentes maneiras de dançar – através da aquisição, criação e recriação de técnicas corporais – para poder optar pela sua melhor maneira de fazer dança. E tornar-se mais expressivo (Dantas, 1999, p. 59). Isso permite ampliar o vocabulário de movimentações possíveis, enriquecendo a dança e a expressividade de quem a executa, passando a utilizar a técnica como uma ferramenta multiplicadora, e não inibidora de movimentos.

Em momentos variados durante a entrevista, as coreógrafas apresentaram opiniões diferentes em relação ao trabalho com pessoas maduras que tem como base a técnica do balé clássico. Uma diz que gosta muito de trabalhar com dançarinos deste gênero, pois em seu entendimento, possuem uma linha corporal mais bonita. Já a outra, percebe que os dançarinos do ballet são mais rígidos e não conseguem, na sua opinião, executar com sucesso movimentos indiretos.

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

As linhas técnicas de cada integrante da companhia são visivelmente expressas durante as aulas e ensaios. São posturas e comportamentos executados de maneira natural devido à experiência anterior e alta repetição. É praticamente possível identificar qual a técnica que cada um teve mais contato apenas observando a entrada na sala de aula, a postura que têm durante a aula e os movimentos que executam no aquecimento.

Os participantes que têm sua raiz no balé clássico estão habituados a usar sapatilha meia ponta, *collant* para as mulheres, malha para os homens e cabelo bem preso. Para aquecimento e alongamento, normalmente utilizam a barra, ou quando sentados, estão com a postura ereta, braços alongados e pés *en dehors*[3], enquanto quem tem maior relação com a dança contemporânea, tem preferência por estar de pés descalços ou de meia, já possui uma intimidade maior com o chão, então costumam deitar-se para alongar e quando em pé, usualmente fecham os olhos e sentem seus corpos, alongando-se com movimentos mais fluidos e indiretos. Para os que vêm do jazz, tênis de dança ou então a sapatilha meia ponta, normalmente seguindo uma sequência padrão de alongamento.

Um dos momentos mais perceptíveis da técnica impregnada nos corpos maduros foi durante a oficina de danças urbanas, ministrada por uma artista e professora de Pelotas, na época, discente do curso de dança da UFPel. Em sua oficina ela demonstrou e ensinou passos básicos desta técnica, montando pequenas células coreográficas com o grupo. Em diversos momentos, durante a execução das sequências demonstradas, as pessoas, com a intenção de repetir o movimento passado, executavam um movimento muito mais semelhante ao balé do que ao original, em razão do condicionamento dos corpos à técnica clássica na maioria dos integrantes da companhia.

Referindo-se a essas ideias, Castro, citando Dantas, coloca que a técnica de dança tem o objetivo de “tornar natural o movimento, que não é inato, mas motivado e construído, tornando-se de fácil execução para o dançarino. Esse movimento passa a pertencer a seu repertório, fazendo parte do seu modo de ser

[3] “En dehors” é um termo francês e significa “para fora”. No ballet, é a rotação externa que se trabalha em todos os passos do ballet; ou seja, os pés no ballet estarão sempre apontados para fora. Fonte: https://petitedanse.com.br/8-curiosidades-sobre-o-en-dehors-que-voce-precisa-saber/

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

corpo" (Castro, 2007, p. 126). Isso indica que o trabalho de ballet desenvolvido por anos, ficou tão registrado nesses corpos que passou a ser parte deles.

Esta oficina foi uma das mais desafiadoras para todos/as da Turno 2, pois ninguém teve contato anterior com a técnica das danças urbanas. Porém, abraçaram o desafio e se entregaram durante a aula, permitindo-se experimentar e ampliar o vocabulário de movimentações corporais, oportunizando "construir novos pensares sobre seus corpos" (Vieira, 2016, p.163).

Os próximos encontros que seguiram esta oficina, foram muito proveitosos e provocadores, pois ao utilizarem os movimentos aprendidos, os dançarinos passaram a dançá-los com outra intenção e em uma dinâmica diferente, o que fez surgirem movimentações diversas. Percebemos que, a partir da experimentação com uma técnica nova, os corpos já treinados e impregnados por outros gêneros de dança, possibilitaram a produção de movimentos mais expressivos e diferenciados daqueles codificados.

Outra observação está relacionada com as condições físicas desses dançarinos/as da companhia. Durante os processos, presenciamos vários momentos dos integrantes cansados, a ponto de pararem entre as passagens das coreografias ou das atividades, quando diziam: "calma, não tenho mais fôlego", "meu joelho não aguenta mais", "hoje não vou fazer porque estou com dor", demonstrando que agora já não possuem o mesmo condicionamento físico de quando iniciaram na dança, indicando a necessidade de se pensar novas estratégias para aulas, ensaios e composições coreográficas com estes corpos.

> Minha dificuldade maior é acompanhar meus colegas que, na grande maioria, tem mais experiência e não ficaram tantos anos afastados da dança. Eu parei aos 16 e voltei aos 51 (Áries).
> Percebo que meu corpo já não executa os movimentos como antes. Perdi muito a flexibilidade e isso me incomoda (Touro).

Essas sensações e percepções de dores nas articulações como joelhos, ombros e quadris, diminuição da flexibilidade e mobilidade de pernas e coluna mencionadas por vários dançarinos do grupo, fazem parte das mudanças físicas provocadas pelo amadurecimento corporal. Concordando com Nóbrega *et al*. (1999), quando coloca que aos 35 anos começam a surgir alterações naturais, que

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

provocam degenerações diversas, entre elas a redução da mobilidade e flexibilidade.

Quando questionados sobre as mudanças que percebem em seus corpos e em suas performances, observamos que a grande maioria relata que se sentem mais seguros no palco atualmente. Acreditam que a maturidade, tanto em relação à idade quanto ao conhecimento corporal e técnico que adquiriram e desenvolveram durante a vida, os colocam em um patamar de maior tranquilidade e leveza para uma apresentação artística do que quando eram mais jovens e inexperientes.

> [...] me sinto mais à vontade no palco, mais seguro para atuar. Mesmo percebendo que a performance física possa não ser a mesma e às vezes talvez seja até melhor, a segurança e a maturidade dão mais confiança para dançar e curtir o momento. Talvez hoje eu dance com mais prazer do que no início, por essa maior segurança ou desprendimento em relação a expectativas. (Áries)

De acordo com Lira (2018), uma bailarina de 53 anos relatou que com o passar do tempo sua dança se modificou. A virtuosidade das pernas altas e muitos giros, abriu espaço para a expressividade apreendida e toda a bagagem e refinamento que a técnica adquirida ao longo dos anos possibilitou ter.

Junto com esta maturidade e reconhecimento corporal, vem também a consciência e a percepção de que os movimentos não têm a mesma plasticidade estética de antes e nem são executados com a facilidade de anos atrás, podendo gerar conflitos internos, como percebemos no relato de Gêmeos, que, mesmo tendo esta consciência e dizendo-se portadora de outros valores que não só o da alta performance – tais como a autoconfiança e maturidade cênica – se sente um pouco frustrada, especialmente porque exigiu muito esforço para chegar ao nível que dançava e, ao envelhecer, é inevitável regredir. Muitas vezes, esta dançarina se julga pela idade que tem e por seguir dançando balé, admitindo a existência de um preconceito interno e medo de ser alvo de julgamento dos outros por este mesmo motivo. O depoimento abaixo demonstra esse entendimento em relação às mudanças físicas.

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

> [...] é uma coisa sensorial, pela experiência que eu tive de dança muito antiga, de muito tempo e coisas que eu fazia, eu imaginava fazer um *developpé*, então eu tenho essa sensação do *developpé*, eu o sinto como ele já foi feito uma vez, só que atualmente eu faço e olho e é um horror, porque aquele *developpé* que eu sinto no meu corpo, não existe mais de verdade, visualmente, né? Só realmente nessa sensação que ficou marcada (Sol).

Este é um depoimento que anda muito próximos dos objetivos do projeto de pesquisa Turno 2 que, para além de promover estudos e fomentar escritas acadêmicas sobre a dança em corpos maduros, possibilita com seus trabalhos artísticos, ampliar, divulgar e dar mais visibilidade ao trabalho de dança realizado por corpos diversos, neste caso, àqueles envelhecidos.

Existe, portanto, este preconceito com o dançarino mais velho, provocando uma dificuldade em encontrar locais para praticar e fazer aulas técnicas e principalmente, reduzindo os espaços da cena desses corpos ditos fora do padrão.

> [...] percebo que o público se impacta com o fato de um grupo maduro apresentar coreografias mais elaboradas (Câncer).
> [...] acho que o público julga mais por sermos mais velhos (Leão).

Castro defende e fomenta a produção de dança com corpos maduros, valorizando uma performance artística para além do virtuosismo e potência técnica, possibilitando usar certas características como “aquela da lentidão de reação, da instabilidade pela falta de equilíbrio, da experiência e das marcas corporais que revelam essas vivências” (Castro, 2020, p. 131) a favor do enriquecimento da cena provocando a “desconstrução de muitos discursos fragmentadores e instrumentalizadores” (Vieira, 2016) que ainda desacreditam e censuram este tipo de trabalho, inviabilizando o ser artista maduro, principalmente nos palcos da dança. Pensando nessa disseminação da arte da dança realizada por corpos maduros, os trabalhos coreográficos que foram produzidos pela companhia até os dias de hoje, foram divulgados e apresentados ao público.

Passantes foi a primeira obra montada pela Turno 2 e teve sua estreia em forma de ensaio aberto, durante a 8ª edição do SIIEPE em 2022, na UFPel. As apresentações artísticas aconteceram no *hall* de entrada do Restaurante Universitário, com uma estrutura básica que contou com linóleo e som. Por ser a

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

primeira apresentação da companhia ao público, todos estavam muito ansiosos e nervosos. Este foi um momento, para a grande maioria, de retorno à cena, pois grande parte deles estava parada há algum tempo e alguns nunca haviam se apresentado.

Devido à bagagem técnica da coreógrafa e o fato deste ser o primeiro trabalho do grupo, majoritariamente formado por dançarinos provindos da linha clássica, a obra apresenta elementos que deixam visível a impregnação desta técnica em seus movimentos "como corpos mais eretos e posturados, bem como braços alongados e formações pensadas em alinhamentos e estruturas padrões" (Camargo, 2023, p. 255).

Como uma composição colaborativa, cada indivíduo pôde contribuir no trabalho coreográfico de *Passantes*, trazendo suas características pessoais, que depois foram desenvolvidas em grupo. Esta interação e abertura entre coreógrafa e dançarinos, possibilitou que incorporassem nas movimentações suas próprias expressões corporais, participando ativamente no processo e resultado da obra e permitindo um vínculo maior com ela, o que ampliou a sensação de pertencimento de todos no grupo. Isto foi possível através dos laboratórios de experimentação propostos pela coreógrafa durante o período de criação desta composição, "experimentando o que ali [...] conseguia ver, o que cada um tinha de melhor ali para explorar" (coreógrafa Sol durante entrevista).

O ensino da dança, para Castro (2007), ainda se baseia na cópia de movimentos padronizados, suprimindo as características individuais de movimentação. Assim, o que resta para o dançarino é buscar a melhor forma de se adaptar para reproduzir o que lhe é passado. Esse tipo de processo educacional, na reflexão de Marques, "visa a aprimorar, controlar e vencer o corpo e seus limites físicos, não havendo preocupação com o processo criativo corporal individual, muito menos em traçar relações entre corpo, dança e sociedade" (Marques *apud* Castro, 2007, p. 124). Isto posto, impacta diretamente na reflexão sobre os modos de composição coreográfica e dança com os corpos maduros nos dias de hoje. Afinal, o que vem sendo feito? Como o trabalho é encaminhado? De que forma isso acontece?

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

Estes questionamentos encontram-se no cerne das proposições de objetivos do projeto Turno 2, que seguiu suas investigações promovendo o convite à outra coreógrafa, que abordasse a dança sob outra ótica, partindo também de outra modalidade/técnica. A intenção foi ampliar a percepção que se tem sobre estes corpos e expandir o campo de reflexão que já havíamos alcançado.

Girar no vazio, estreou de maneira diferente. No palco do auditório do Centro de Artes da UFPel durante o 1º UNIFICA[4], com luzes e público sentado na plateia, dispondo de total atenção para a performance a ser apresentada. Ansiedade e nervosismo ainda se fizeram presentes nos últimos ensaios e nos minutos que antecederam a apresentação desta obra, porém, foram diferentes da passada na estreia do primeiro trabalho. Aqui os participantes do elenco já estavam mais entrosados entre si e familiarizados com a subida aos palcos. Mais do que isso, agora todos já tinham a experiência de terem se apresentado dançando para um público diversificado.

Mesmo possuindo certa similaridade com o processo de criação anterior, a composição de *Girar no Vazio* foi mais diretiva. A coreógrafa, a fim de padronizar a visualidade dos corpos, solicitou a todos que viessem aos ensaios com roupas pretas, o que é uma característica introjetada do rigor e padrão imposto nas técnicas de balé e em algumas vertentes do jazz, presente ainda hoje nas escolas e academias de dança.

Um pequeno detalhe como este gerou, no início, desconforto no grupo, pois as dançarinas já estavam acostumadas a irem para as aulas sem preocupação com as cores das roupas. A tensão provocada passou a sensação de que todos estavam sendo avaliados constantemente. Porém, mais à frente, o desconforto se transformou, ativando memórias e conexões com outros momentos de dança que fizeram parte de suas vidas anteriormente.

Nos encontros, e ouvindo relatos dos integrantes, durante os dois processos, notamos um certo recolhimento, uma timidez e até um bloqueio no início das atividades de criação, como comenta a coreógrafa, porém obtivemos um resultado positivo no questionário sobre este ponto.

[4] Congresso dos Projetos Unificados do Centro de Artes

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

> Passantes foi mais fácil e mais tranquilo de assimilar. (Touro)
> No Passantes o processo foi mais participativo, onde me senti fazendo parte dele, entendendo melhor o trabalho. (Virgem)

Existem inúmeras maneiras de se elaborar um trabalho artístico de dança, isso é definido de acordo com a proposta de quem cria. Cada coreógrafo pode ter seu próprio processo criativo e único. Este processo é uma combinação de criatividade, expressão artística e compreensão do elenco que está sendo coreografado, já que "as criações em dança são multiformes, distintas umas das outras e plurais" (Soter, 2012).

> A multiplicidade de caminhos e os processos de criação e composição nos indicam como é difícil – talvez mesmo impossível – tratar deste tema em linhas gerais. Os métodos – aqui entendidos como caminhos adotados para se chegar a um fim específico – estarão intimamente ligados à obra, àquilo que afinal chega à cena, e poderão variar de artista para artista e até, em alguns casos, de uma para outra peça de um mesmo criador (Soter, 2012, p. 5).

O caminho metodológico que as coreógrafas trilharam tiveram suas diferenças e particularidades, porém, ambas iniciaram a criação destes trabalhos pela escolha da música. Para as duas, esta foi uma decisão pessoal e específica, pois já queriam coreografar a trilha musical em questão. Como colocam, a partir do momento que definem a música, passam a escutá-la repetidamente por inúmeras vezes, principalmente quando estão sozinhas, para assim se familiarizar com a sonoridade e suas nuances, assumindo que esta seja uma das metodologias criativas que utilizam em seus trabalhos.

> [...] O processo criativo de ambas parecia ter uma "linha mais horizontal" entre coreógrafas e bailarinos, o que era um pouco diferente do que eu era acostumada. Sinto também que a experiência de cada bailarino maduro foi valorizada e "escutada" em ambas as coreografias (Gêmeos).

De maneira geral, as coreógrafas mostraram visões e metodologias de trabalho diversas devido às trajetórias trilhadas, que são guiadas pelos interesses pessoais e motivações acadêmicas específicas de cada uma. Assim, os objetivos

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

cênicos e composições coreográficas dos trabalhos aqui apresentados se diferem bastante. No entanto, os dois processos criativos foram, em alguns momentos, citados pelos dançarinos, como semelhantes, mantendo uma horizontalidade entre coreógrafas e dançarinos, com valorização da experiência de cada integrante.

Analisando as obras finais, é possível identificar características da personalidade das coreógrafas e suas motivações, como movimentos mais técnicos e busca pelo virtuosismo; sequências mais rápidas ou lentas; conjuntos uníssonos e divisão de grupos. Para a grande maioria do elenco, o processo mais desafiador foi *Girar no Vazio*. Abaixo, alguns comentários sobre o porquê consideraram este processo mais difícil:

> Coreografia mais elaborada e com vários movimentos que exigem técnica e experiência de palco (Escorpião).
> Montagem coreográfica com um grupo extremamente heterogêneo (Sagitário).
> A exigência física e técnica que preciso me qualificar mais para dar conta da proposta desenvolvida (Libra).
> Desde o início foram ensinadas várias coreografias diferentes, justamente para que a coreógrafa conhecesse nossas habilidades. Isso exigiu bastante da concentração e memória. Logo que iniciou Girar no Vazio, todos ensaios foram muito intensos, pois tínhamos pouco tempo (Câncer).
> A rapidez da movimentação me deixava um pouco estressada, pois tinha dificuldade de decorar. Ao mesmo tempo, quando decorava, algumas vezes haviam modificações e isso me atrapalhava. Também a exigência da coreógrafa muitas vezes era desgastante para o elenco (Touro).

No entanto, mesmo *Girar no Vazio* sendo considerado o processo mais desafiador, também foi eleito o que mais os dançarinos se identificaram. Relataram que um método de trabalho já conhecido, associado à exploração dos limites de cada um, participações colaborativas do grupo e também, como colocou sagitário, estar presente em todo o processo de criação, fez toda a diferença.

Soter *apud* Camargo (2023), concorda que quando existe um exercício dialógico entre coreógrafo e dançarino, isso faz com que o intérprete deixe de ser apenas um executor de movimentos, para se tornar um intérprete-criador, fazendo com que o dançarino se identifique ainda mais com a obra. Além disso, assim como as coreógrafas utilizaram a repetição da música para assimilar todas as suas nuances e criar movimentos corpóreos e de cena, o treino e a repetição das

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

coreografias tornaram mais orgânica a execução dos movimentos. Isso possibilitou que não fosse necessário pensar no próximo movimento, pois ele acontecia naturalmente, sendo executado de maneira a se encaixar na fluidez da música, ação esperada pela proposta sugerida.

Na questão de criação de células coreográficas, Sol e Lua trabalharam de formas distintas, uma procurou executar primeiramente em seu próprio corpo, analisando se seria possível ou não, baseando-se nos movimentos já explorados ou criados com os dançarinos durante as experiências criativas em sala de aula, enquanto que a outra elaborou uma sequência coreográfica de acordo com o que pretendia, deixando apenas para ser finalizada em sala de aula, "caso precisasse alterar alguma coisa que não ficou bonita visualmente", como colocado pela coreógrafa.

Esta pequena palavra "bonito" foi um disparador de conversas e discussões em diversos momentos durante os encontros, potencializados pelos contextos em que falas como "o movimento tem que ser bonito", "se olhem no espelho e vejam se está bonito", "eu quero vê-los lindos no palco", "o figurino tem que valorizar, para vocês se sentirem bonitos", "vamos tirar isso que não está bonito" foram citadas.

Procurando no dicionário Michaelis On-Line, encontramos diversas definições para esta palavra, algumas citamos aqui: "[...] que agrada aos sentidos e ao espírito; belo; que demonstra um bom índice de competência; que apresenta características atmosféricas agradáveis; que está de acordo com as convenções sociais [...]" (Michaelis, 2024)

Isso provocou a reflexão sobre o significado de bonito. O que faz com que um movimento ou uma coreografia seja considerada bonita? O entendimento da beleza e do que é belo, não só a de um movimento, mas de tudo que nos cerca, é subjetivo e pode variar de pessoa para pessoa. Para tanto, alguns elementos, em nossa concepção, podem contribuir para que uma coreografia seja considerada "bonita": expressividade, que é a capacidade de transmitir emoção através dos movimentos ou da presença cênica; criatividade, mesmo com poucos movimentos, elaborar diversas possibilidades de execução; estética visual, que envolve a composição dos movimentos e o uso do espaço, criando imagens e dinâmica na

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

cena; conexão entre os dançarinos e segurança em estar no palco, que ajudam na capacidade de transmitir o enredo para o público deixando as emoções fluírem e técnica, que auxilia na precisão e controle na execução dos movimentos.

A beleza de uma coreografia pode ser uma combinação desses elementos, juntamente com a interpretação individual de quem a assiste e frui. O que é considerado bonito por uma pessoa pode não ser o mesmo para outra, mas esses princípios geralmente contribuem para criar uma coreografia visualmente interessante para quem assiste. Entretanto, para além da apreciação visual relacionada à beleza de uma obra de dança, há que se pensar nas provocações que ela nos gera.

Dito isto, ressaltamos que estes dois trabalhos coreográficos buscaram, assim como York-Pryce em sua afirmação, “destacar e celebrar a diferença corporal do dançarino maduro em relação aos dançarinos mais jovens e exibir visualmente como sua prática, e não sua idade, os define.” (York-Pryce, 2018, p.2, tradução nossa), testando limites e instigando estes corpos dançantes para que se coloquem em cena, com confiança e expressividade.

Considerações finais

Durante os encontros da Turno 2 foi possível constatar que possuir qualquer experiência com dança faz diferença durante o processo de criação, provocando uma discrepância nos movimentos, atitudes e aceitação dos e das dançarinas da companhia.

Ao longo da criação dos trabalhos coreográficos identificou-se o que cada coreógrafa considerava interessante e priorizava para destacar em cena. Após as entrevistas, concluímos que cada uma valorizava características e elementos coreográficos distintos, assim como seus processos criativos se diferiam.

A coreografia de *Passantes* é mais lenta, porém exige mais expressão corporal e facial, é uma obra mais emocionalmente expressiva, que se apoia nas nuances da música, com pausas e movimentos mais indiretos e fluidos. É construída através da adição de movimentos menos técnicos e que, em sua maioria, partiram de criações colaborativas com o grupo.

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

Além de ter sido uma coreografia com um processo de criação diferente do que a maioria estava acostumada, foi o primeiro trabalho do grupo. Quando foi iniciado, os envolvidos regressavam de um período pandêmico e de isolamento, e por este motivo, haviam voltado recentemente a movimentar seus corpos e reativar as memórias musculares, sendo esta a primeira vez que se apresentaram novamente dançando.

Já o processo de *Girar no Vazio* foi construído em cenário diferente. O grupo estava consolidado e com afinidade adquirida pela convivência, tanto em sala de aula quanto em momentos de lazer. A maioria do elenco praticava alguma atividade física e, todos eles, durante a construção coreográfica, estavam fazendo aulas de dança em algum espaço artístico da cidade, portanto, os corpos já estavam mais ativos e acostumados aos movimentos.

Ao perceber uma maior aproximação dos e das dançarinas com a coreografia *Girar no Vazio*, suspeitamos que o diferencial possa ter sido o fato de que esta composição percorreu um processo mais diretivo do que criativo, mesmo havendo momentos pontuais de sugestões do grupo. Avaliamos, também, que após as experiências iniciais relacionadas à alteração da metodologia de criação e vivências em aulas de dança, o grupo apresentou mudanças de comportamentos visíveis, se mostrando muito empolgado para as apresentações e imerso nos ensaios.

Debert (1999) nos convida a olhar com mais atenção em direção às transformações recentes nos grupos e nas categorias etárias, pois a periodização criada há tempos precisa ser revista devido a mudanças nos comportamentos e padrões da sociedade. Esta crítica vai ao encontro de uma das definições de bonito, “que está de acordo com as convenções sociais” (Michaelis, 2024).

Sabemos que os corpos maduros ainda são marginalizados nas artes por uma questão de preconceitos estruturais quanto à pessoa velha, porém o grupo estudado tem se mostrado vivaz e potente artisticamente, além de disposto a se mostrar em cena, contribuindo com a quebra deste paradigma.

A maioria do elenco da Turno 2, teve uma vida com anos de prática de dança, com apresentações e competições em festivais e mostras na área, a exemplo do *Festival de Dança de Joinville* e do *Prêmio Desterro*. A possibilidade

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

de continuar dançando, apesar da idade que hoje tem, se torna positiva e revigorante. Praticar dança na maturidade, para essas pessoas, vai muito além da prática de alguma atividade física pensando na saúde, pois o objetivo maior é manter viva dentro de cada um e uma a chama artística.

Como declarado pelas pessoas integrantes da Companhia, apesar das dificuldades encontradas, como tempo disponível, família, trabalho e limitações provocadas pela idade, a intenção delas é buscar um refúgio nas artes, pois é dançando que se conectam com o seu eu mais íntimo, se expressam, se sentem valorizadas e vivas.

Com esta pesquisa foi possível aprender um pouco mais sobre como as composições coreográficas são únicas e os processos criativos são de uma infinidade de possibilidades. Em se tratando de corpos maduros, as lições vêm, geralmente, em caminhos de mão dupla, não sendo o ensinamento somente das coreógrafas, pois todos ali possuem bagagens e experiências de vida, sejam elas do mundo da dança ou não.

O corpo de todos nós é marcado por memórias, afetivas e físicas, fazendo com que cada indivíduo seja único em seus movimentos e expressões. Então, pôde ser percebido durante o processo que a bagagem que cada um carrega, ultrapassa por vezes a expressão corporal e as linhas de movimento, e nos marcam nas intenções e pensamentos que temos e nas atitudes que tomamos.

Queremos continuar lutando para maior valorização da arte na idade madura, para criar e fortalecer este espaço que é de direito de artistas que hoje dançam com a idade que tem, com os corpos que tem, moldados por suas vivências e carregando suas bagagens.

Encerramos este texto com uma das respostas ao questionário enviado, que acreditamos representar o pensamento e sensação de muitas pessoas envolvidas com esta forma de expressão artística: Por que você ainda continua dançando nos dias de hoje?

> Porque acredito na arte da dança como algo a ser feito em qualquer idade, desde que com a intenção correta. A dança é minha vida e estar envolvida, de alguma forma, com ela, me satisfaz plenamente. (Virgem)

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

Referências:

CAMARGO, N. C; FRANCO, F, I; FRANÇA, V, M; SANTOS, E, C, M; CASTRO, D, L; **Criações coreográficas no projeto de pesquisa Turno 2.** Congresso dos projetos unificados do Centro de Artes da UFPel. Pelotas, 2023. Disponível em https://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/prefix/11987/ANAIS%20Unifica%20pronto.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 20 de março de 2024.

CARIA, T, H. A construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: reflexividade e fronteiras. In: **Experiência etnográfica em Ciências Sociais.** Porto, Afrontamento, p. 9-20, 2002.

CASTRO, D, L. **Dançar na maturidade: Experiências artísticas na região sul do Brasil.** 2020. Tese Doutorado. Universidade de Lisboa, Faculdade em Motricidade Humana na especialidade de Dança. Lisboa, 2020.

CASTRO, D. L. GONÇALVES, M. C. M. SANTOS, E. C. M. MARTINS, R. S. SAYÃO, M. E. S. A maturidade em cena: Experiências com o espetáculo Apenas Mulher no Projeto Bailar. **Revista Paralelo 31** p. 89-115, dezembro 2016.

CASTRO, D. L. O aperfeiçoamento das técnicas de movimento em Dança, **Revista Movimento**, v 13, n 1, jan-abril, 2007, p 121-130, Escola de Educação Física Rio Grande do Sul, Brasil. 2007.
DANTAS, M, F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, Dezembro 2016.

DANTAS, M. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora Universidade, UFRGS, 1999.

DEBERT, G. G. Velhice e o curso da vida pós-moderno. **Revista USP**, São Paulo, n.42, p. 70-83, junho/agosto 1999.

GERHARDT, Tatiana Engel, *et alli*. Estrutura do projeto de pesquisa. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

LIRA, C. Quando bailarinas envelhecem: gênero, corpo e envelhecimento. **Revista Feminismos**. vol.6, n.2, mai. ago. 2018.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis**. Editora Melhoramentos. 2024. Disponível em https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/envelhecer/ Visitado em 11 de fevereiro 2024.

NÓBREGA, A. C. L. et al. Posicionamento oficial da sociedade brasileira de medicina do esporte e da sociedade brasileira de geriatria e gerontologia: atividade física e saúde no idoso. **Revista brasileira de medicina do esporte**, Curitiba, v. 5, n. 6, p.207-211, nov.dez, 1999.

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

ROBATTO, L. **Dança em Processo:** a linguagem do indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SIQUEIRA, D. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas: Autores Associados. p. 212 Campinas. 2006.

STYHRE, A. The (re)embodied organization: four perspectives on the body in organizations. **Human Resource Development International**, v.7, n.1, p.101-116, 2004.

VIEIRA, M, S. A memória gruda na pele ou a dança madura do corpo. **Art Reserch Journal/ Revista de pesquisa em arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM** em parceria com a UFRN, v.3, n.2, p.160-177, jul./dez, 2016.

YIN, R. Case study research: Design and methods. **Sage Publications.** New bury Park CA. 1984

YORK-PRYCE, S. Re-directing the lens. **Creativity and Aesthetics**. Queensland College of Art, Griffith University, 2018.

Recebido em: 19/11/2024.
Aceito em: 03/01/2025.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Natália Cristina de Camargo
Graduanda no Curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista FAPERGS do Projeto Unificado “TURNO 2: Pesquisa e criação artística” da UFPel. Integrante do grupo de pesquisa OMEGA/Cnpq. Artista do Grupo Tholl. Bailarina com formação em jazz.
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-9082-3773
E-mail: nataliacmg@yahoo.com.br

Lucas Bezerra Furtado
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (PPGE/UFPel) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição (PPGARTES/UFPel). É bolsista de demanda social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/DS), licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (2023) e especialista em Arte na Educação (2024). Pesquisador no GEPIEM/Cnpq e integrante do projeto unificado "Turno 2:

V. 64, N. 64(2025)
ISSN 2319-0868

pesquisa e criação artística". Desenvolve estudos com ênfase no Corpo, Imaginário, Educação, Arte Memória e Narrativas (auto)biográficas, atuando principalmente nas pesquisas direcionadas à formação docente e a investigações acerca de masculinidades dissidentes.
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-5444-9406
E-mail: lucasbfurtado.lb@gmail.com

Daniela Llopart Castro
Professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Motricidade Humana na especialidade de Dança pela Universidade de Lisboa (2020), Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2002). Pesquisadora dos grupos de pesquisa GEEDAC/Cnpq e OMEGA/Cnpq. Coordenadora de Comitê Temático na Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Coordenadora do Projeto Unificado “Turno 2: pesquisa e criação artística”. Tem experiência nas áreas de Artes e Educação, com ênfase em Dança, atuando principalmente com dança e envelhecimento, formação docente e produções artísticas.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5906-7929
E-mail: danielallopartcastro@gmail.com

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

DE CAMARGO, Natália Cristina; BEZERRA FURTADO, Lucas; LLOPART CASTRO, Daniela. CORPOS MADUROS EM CENA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA DA COMPANHIA TURNO 2. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-21, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br