

JULIANA ADUR

CRIAÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA
Possibilidades de transformação do bailarino

Monografia apresentada como requisito parcial para conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Física, do Departamento de Educação Física, Setor de Ciências Biológicas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Giancarlo Martins

CURITIBA
2003

*Dedico estas palavras àquela que soube
melhor do que ninguém plantar sementes do
dançar e do viver.*

*Àquela que me ensinou o quanto podemos
transformar e envolver sensivelmente o
público com nosso trabalho.*

*À Débora Barreto, meu anjinho de luz e eterna
fonte de inspiração à minha arte.*

Agradeço primeiramente à Deus, minha base, pela força e coragem que recebi para enfrentar as dificuldades surgidas em meu caminho e pelo privilégio de uma vida repleta de oportunidades e conquistas;

Agradeço à minha mãe, minha melhor amiga, pelos seus ensinamentos preciosos e por ser a grande responsável na formação do ser humano que hoje eu sou;

Agradeço ao meu pai, meu lado criança, por me deixar ser um pedaço dele em vida e pela sua eterna presença na ausência;

Agradeço à minha irmã; minha super-herói, pela sua grande amizade e pelo seu exemplo de humildade e determinação;

Agradeço à Déa, Juzinha e Ri, meus sempre cúmplices da dança, pela inesquecível oportunidade de trabalho conjunto e por terem vivido comigo os momentos mais mágicos que já tive;

Agradeço ao Diego, meu amor, pelo grande incentivo à construção desta pesquisa, por me mostrar que eu também sou capaz de escrever e, é claro, por me amar;

Agradeço à Regina, minha eterna tia Rê, por ter sido a primeira a me mostrar o quanto dançar pode ser maravilhoso e por nunca me deixar desistir;

Agradeço à Cíntia, minha mestra, por me acolher debaixo de suas asas tão carinhosas e por compartilhar comigo todas as suas crises e todo seu conhecimento;

Agradeço à todos os meus amigos e alunos, meus vagalumes, pela grande troca de experiências e por preencherem de luz a minha dança.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	v
RESUMO	vi
1. INTRODUÇÃO	02
2. REVISÃO DE LITERATURA	06
2.1. Conceituando a Dança Contemporânea	06
2.2. Processos de Criação	12
2.2.1. Criatividade: Expressão autêntica do ser	12
2.2.2. Criação na Dança Contemporânea: Caminhos para uma construção transformadora	22
2.2.3. Intérprete-criador: Contribuições e modificações do sujeito criativo	31
3. METODOLOGIA	42
4. CONCLUSÃO	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
ANEXOS	48

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Cia. de Dança Maguy Marin	01
FIGURA 2 - Cia. de Dança Maguy Marin	01
FIGURA 3 - Dani Lima Cia. de Dança	05
FIGURA 4 - Wuppertal Tanztheater	05
FIGURA 5 - Wuppertal Tanztheater	11
FIGURA 6 - Wuppertal Tanztheater	11
FIGURA 7 - Cia. de Dança Maguy Marin	21
FIGURA 8 - Cia. de Dança Maguy Marin	21
FIGURA 9 - Cia. de Dança Maguy Marin	30
FIGURA 10 - Wuppertal Tanztheater	30

RESUMO

O presente trabalho surgiu de inúmeros questionamentos, porém, a inquietação primordial encontra-se na observação dos processos de composição coreográfica mais utilizados pela dança da atualidade e suas respectivas conseqüências na formação humana de cada bailarino. Enquanto alguns profissionais desta área permanecem satisfeitos com os métodos tradicionais de criação, onde a repetição e a busca pela perfeição estética imperam no caminho educativo, inúmeros outros coreógrafos já começam a vislumbrar possibilidades inovadoras em que o bailarino recebe a oportunidade de contribuir com seu conhecimento (corporal e intelectual) na construção de um trabalho coreográfico. Temos como principal objetivo desta pesquisa, portanto, descobrir se é possível estender os resultados e as modificações conseqüentes de um ato criador para muito além dos ensaios e aulas de dança, para a vida pessoal e social do sujeito que cria. Para isso foi necessária a realização de uma revisão de literatura afim de que o leitor possa compreender melhor este assunto sob o ponto de vista de inúmeros autores, principalmente, da área da dança e da criatividade. Primeiramente foi elaborado um capítulo inicial na tentativa de esclarecer melhor algumas definições que permeiam a dança contemporânea, já que se trata da principal manifestação artística a permitir o total envolvimento do intérprete-criador. Em seguida, no capítulo *Processos de Criação*, damos início à uma explanação sobre a criatividade propriamente dita, bem como sua divisão em fases distintas de realização e sua influência direta na vida do ser humano que a desenvolve. Trataremos também, de forma mais específica, dos processos de criação mais utilizados por profissionais da dança contemporânea, apontando possibilidades e alternativas para que essa construção coreográfica transformadora possa ocorrer na prática. Uma forma de incentivar professores e coreógrafos a experimentar, adaptando de acordo com seus métodos particulares de trabalho, uma elaboração coreográfica criativa com a participação ativa de seus bailarinos. Finalmente, após ter sido realizada uma pesquisa de campo qualitativa, onde foram distribuídos questionários para bailarinos e coreógrafos de 4 (quatro) companhias de dança contemporânea do Estado do Paraná, e após terem sido analisados todos os depoimentos recolhidos desta pesquisa, encerramos o capítulo discutindo todos os aspectos positivos e negativos desta forma de trabalho diferenciada. Tentamos especialmente desvendar se essa atitude de possibilitar a participação dos bailarinos na composição, assim como a de desenvolver ao máximo seu potencial criativo, poderá influenciar na sua maneira de ver, sentir, pensar e agir. Se essa atitude tem força suficiente para interferir nas relações que esses bailarinos possuem com o seu próprio corpo, com seus pensamentos e sentimentos e com os outros. Pois, segundo Einstein: *A mente que se abre a uma nova idéia jamais volta ao seu tamanho original.*

O QUE É BONITO

É O QUE PERSEGUE O INFINITO

MAS EU NÃO SOU, EU NÃO SOU

EU GOSTO DO QUE É INACABADO, O IMPERFEITO

O ESTRAGADO

O QUE DANÇOU

EU QUERO MAIS EROSÃO, MENOS GRANITO

NAMORAR O ZERO E O NÃO

ESCREVER TUDO O QUE DESPREZO

E DESPREZAR TUDO O QUE ACREDITO

EU NÃO QUERO A GRAVAÇÃO, NÃO



EU QUERO O GRITO

QUE A GENTE VAI, A GENTE VAI

E FICA A OBRA

MAS EU PERSIGO O QUE FALTA, NÃO O QUE SOBRA

E QUERO TUDO QUE DÁ E PASSA

QUERO TUDO QUE SE DESPE

SE DESPEDE E DESPEDAÇA

O QUE É BONITO



LENINE

1. INTRODUÇÃO

O processo de composição coreográfica com participação ativa dos bailarinos (intérpretes - criadores) na dança contemporânea é o tema central desta pesquisa, motivada pela constatação de que os hábitos coreográficos da dança na Antigüidade continuam a influenciar inúmeros trabalhos atuais, onde os bailarinos são, muitas vezes, impedidos de dar a sua contribuição neste trabalho de composição e impossibilitados, conseqüentemente, de desenvolver todo o seu potencial criativo. Desde o auge da evolução do balé clássico no Renascimento, até os nossos dias, a dança tem sido geralmente observada apenas como uma mera forma de reprodução de movimentos (quase sempre visando a perfeição estética).

Hoje, o Balé Clássico segue um código de normas, que pode ser francês, italiano, russo, mas não perde a rigidez, chegando ao ponto de haver correções na angulação do rosto dos/as bailarinos/as, e desses, pela hierarquia que aprenderam a obedecer desde muito cedo permitem que modelem até mesmo seus rostos, expressões e olhares, ressaltando assim o processo de homogeneização social. (ASSUMPÇÃO, 2002, p.7)

Essa imagem da dança-reprodução ocorre porque, na maioria dos trabalhos coreográficos, é o próprio coreógrafo quem assume o papel central da criação, deixando para o bailarino a função única de reproduzir no seu corpo todas as suas idéias e concepções. E essa manipulação corporal não ocorre única e exclusivamente no balé clássico, muito pelo contrário, ela se manifesta em todas as modalidades de dança hoje existentes, inclusive na dança contemporânea.

A dança, conseqüentemente, seria apenas o ato de copiar movimentos pré-estabelecidos e/ou criados anteriormente por uma só figura, o coreógrafo? Quais as possibilidades que um bailarino possui de interagir mais concretamente neste processo criativo, através da contribuição de suas experiências passadas e de toda sua bagagem corporal? Que dança é essa que permite tal interação? De que forma o processo de criação coreográfica pode ser também um possível meio de transformação pessoal e social para o bailarino que cria (intérprete- criador) ?

Nas suas mais variadas formas de manifestação, a dança solicita dos bailarinos uma disponibilidade corporal, especialmente quando há a necessidade coreográfica desse bailarino carregar de emoção e de intenção algo que já está pronto, acabado. Coreografias que foram concebidas sem a sua participação direta.

Por outro lado, a dança pode se configurar como uma grande via de enriquecimento e transformação do bailarino, a medida em que ele é instigado a não apenas dançar uma história, mas a fazer parte dessa história.

Não parece mais suficiente apresentar um dançarino a partir de um currículo contando a história cronológica e a procedência das aulas que cursou. O tempo se transforma. Relaciona presente, passado e futuro na mesma rede de relações, na mesma escala. O tempo do corpo que dança traz enredado em seus tecidos a história da espécie, a história pessoal, a história do espetáculo, um presente que é sempre passado e futuro conjuntamente. (GREINER, 1999, p.68)

O bailarino que participa do processo de composição coreográfica, tem a chance maior de tornar-se um cidadão mais autônomo de suas idéias e ações e mais crítico sobre toda realidade que o cerca. Afinal, dependendo da proposta do coreógrafo, será extremamente necessário que esse bailarino pesquise à fundo essa realidade para, só então, expressá-la no seu corpo e na sua arte.

É de fundamental importância que se possibilite ao bailarino a chance de existir não apenas como um simples corpo que se move, mas um corpo que se move, que pensa, que cria e que se manifesta integralmente enquanto artista. Pois, através deste processo, a dança poderá promover neste sujeito um novo diálogo consigo mesmo e uma grande redescoberta de suas relações pessoais e sociais. O ato de permitir a participação ativa dos bailarinos, sejam eles profissionais, amadores ou apenas estudantes, no processo de composição coreográfica, contribui de maneira significativa para “a formação de pessoas que não apenas aprendam os conhecimentos elaborados pela humanidade como verdades absolutas e imutáveis, porém que saibam refletir e que se sintam capazes de interferir sobre esses conhecimentos, reelaborando-os.” (SARAIVA, apud ASSUMPÇÃO, 2002, p.17)

Sendo assim, a relevância desta pesquisa está justamente em descobrir como se dá na prática este processo de criação e quais as possíveis modificações

que este processo poderá proporcionar aos bailarinos que dele participam; já que se trata de uma nova vertente de composição coreográfica que poderá, futuramente, alterar os rumos e as tendências da dança contemporânea.

O objetivo primordial desta monografia é o de tentar demonstrar, através da revisão de literatura e dos depoimentos de bailarinos e coreógrafos colhidos durante a pesquisa, a real importância que o ato de criar possui na vida do sujeito criador. Queremos apresentar possibilidades para que essa participação e contribuição do bailarino ocorram em um processo de composição coreográfica e descobrir, de que forma essa “permissão” dada pelo coreógrafo ou professor, poderá influenciar este bailarino na sua forma de pensar, agir e se portar diante da sociedade em que ele está inserido.

O que se pretende também com essa pesquisa, é incentivar os profissionais do corpo e da dança a reconhecer a verdadeira humanidade dos bailarinos com o qual trabalham. Reconhecer que o “corpo não é mais instrumento de algo ou alguém. Ele é um sujeito indistinto do seu objeto e do artefato que constrói como dança, interpretação teatral, performance ou circo”. (GREINER, 1999, p.68) E assim, permitir a verdadeira expressão destes corpos criativos que são únicos, individuais e insubstituíveis.

*AO AMANHECER DO SÉCULO XXI
ENFRENTAMOS UMA CRISE POLÍTICA, SOCIAL E MORAL.*

*A DANÇA, COMO TODAS AS OUTRAS ARTES,
ABANDONOU OS VALORES TRADICIONAIS*

*OS QUAIS OS ARTISTAS VÊM LUTANDO HÁ GERAÇÕES:
A NARRATIVA, A TÉCNICA E A DIVERSÃO.*



*MUITOS ARTISTAS HOJE SE PREOCUPAM
COM OS SINAIS DOS TEMPOS E SE VOLTAM
PARA MÉTODOS DE TRABALHO QUE INTEGREM
O MUNDO AO REDOR MAIS RADICALMENTE.
ESTE TALVEZ SEJA O ÚNICO CAMINHO PARA A DANÇA,
SE ELA QUIZER FUGIR DO CONFORMISMO
NOS ANOS A SEGUIR.*

DOCUMENTÁRIO "DANCE OF THE CENTURY"

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1. Conceituando a Dança Contemporânea

Se observarmos atentamente como a dança vem se construindo historicamente, perceberemos com alguma clareza, momentos de extrema importância que delimitaram mudanças cruciais à sua manifestação. Como é o caso da dança moderna, que negou com todas as forças o academicismo e as representações utópicas do balé clássico através da ousadia de Isadora Duncan¹ e sua dança livre e desrepressora. Ou, como ocorreu posteriormente com a dança pós-moderna que, mesmo não possuindo a mesma cólera e ânsia de transformação existentes no período anterior, negou as principais características que constituíam a dança moderna, como por exemplo, a narrativa, a representação dramática e o significado. “Surge assim uma espécie de dialética na história da dança de nossa época. A dança moderna no começo do século é a primeira negação do balé clássico. Em meados do século, aparece a negação da negação.” (GARAUDY, 1980, p.137)

A dança pós-moderna teve então o seu período de crescimento máximo em meados da década de 60, onde ocorre uma grande alteração nos conceitos coreográficos e, acima de tudo, na intencionalidade dos movimentos. “Por muito tempo durante os anos 60, podia-se ir a um concerto de dança onde ninguém dançava, seguido de uma festa onde todos dançavam.” (REICH, apud DRIVER, p.16) Inúmeros coreógrafos começaram a desenvolver seus trabalhos com a preocupação de, através de uma “nova dança”, expressar a realidade histórica de que estavam fazendo parte naquele momento. Para estes novos coreógrafos, “o conteúdo no sentido tradicional, isto é, a narração e a emoção, devem ser colocadas de lado, passando-se a valorizar e reter apenas o movimento pelo movimento (num espaço qualquer) sem qualquer ‘significação’, como matéria única da dança” (WOSNIAK, 1994, p.55).

¹ Isadora Duncan foi uma bailarina que revolucionou os rumos da dança no ano de 1900. Contestando as formas duras e rígidas do balé clássico, decide abandonar as sapatilhas de ponta afim de manifestar um corpo livre saudável, com movimentos intimamente ligados à essência humana e à natureza.

Segundo NAVAS² (apud WOSNIAK, 1994, p.55), os bailarinos e coreógrafos pós-modernos passam a preocupar-se com a dança e sua forma, com a dança enquanto linguagem autônoma e especializada, passível de existir sem música, cenários, figurinos, enredo ou emoção a ser contada. Trata-se de uma época de experimentação, onde profissionais de arte, interessados em trabalhar com dança, se reúnem em grupos para criar infra-estrutura que lhes permitam mais com menos custos e maior informalidade. Como é o caso de um pequeno grupo de novos artistas que conseguiu uma velha igreja em Nova York chamada Judson Church, uma espécie de barracão que funcionava a princípio como um espaço de ensaios e criações coreográficas e que transformou-se, posteriormente, na Judson Dance Theatre. Muitos coreógrafos que trabalhavam neste local, tiveram suas produções artísticas bastante reconhecidas pela sociedade da época (alguns sobrevivem até mesmo nos dias atuais), como é o caso de Merce Cunningham, Lucinda Childs, Trisha Brown, entre outros.

Esses artistas – muitos deles, porém não todos, ligados ao Judson Dance Theatre – não eram necessariamente semelhantes quanto ao estilo. Seus métodos criativos variavam da dança construída ao acaso (chance dance), de improvisações a partir de scores e sistemas pré-estabelecidos, de jogos de regras e tarefas e de um interesse minimalista para sustentar o emaranhado da multimídia” (BANES, p.20)

Muitas dessas características marcantes da dança pós-moderna continuam vivas em inúmeros trabalhos coreográficos da atualidade, considerados, inclusive, como trabalhos de dança contemporânea. Daí surge a maior dificuldade de conceituação dessa modalidade, pois os fatos históricos não ocorrem isoladamente ou de maneira linear no espaço e no tempo, sendo, então, muito comum a freqüente confusão que se faz entre essas duas modalidades.

Definir, portanto, o que é a dança contemporânea, torna-se tarefa extremamente delicada por dois grandes motivos: primeiro porque se trata do atual, daquilo que está acontecendo em nosso tempo, e um diagnóstico deste tempo presente corre o risco de não apresentar consistência suficiente para qualquer espécie de afirmação. Segundo porque os fatos históricos não podem ser encarados como pedaços de tempo que congelaram no passado, pois o que vivemos hoje existe em

² NAVAS, Cássia. Imagens da dança em São Paulo. 1 ed. São Paulo. IMESP, 1987.

conseqüência de tudo aquilo que já se viveu um dia. O semiólogo Umberto Eco, em uma entrevista cedida à GNT no documentário *Dance of the Century*, fez o seguinte comentário: “A vanguarda destrói o passado, desfigura-o e uma vez destruído, ele é cancelado. A resposta pós-modernista ou modernista é o reconhecimento de que o passado não pode ser destruído, pois isto leva ao silêncio. O passado deve ser revisitado com ironia e sem inocência.” Portanto, a dança contemporânea contém em sua essência inúmeras características que foram sendo enraizadas pela própria dança ao longo dos anos, especialmente pela dança pós-moderna. O que a diferencia realmente das outras vertentes, é justamente o não negar o que se realizou no passado, mas sim, tentar revisitá-lo no intuito de aproveitar tudo aquilo que for útil e/ou necessário para a construção de um trabalho coreográfico, afim de satisfazer as necessidades de expressão artística do coreógrafo e do bailarino contemporâneo. “ A nova dança herda traços de todos seus antecessores pós-modernos : a objetividade, a não-linearidade e a não-representação dos anos sessenta; o formalismo e a fisicalidade dos anos setenta; o ecletismo e a paródia dos anos oitenta. (SIEGEL, 1993, p.2)

Há na dança contemporânea, uma espécie de liberdade criadora onde qualquer técnica pode ser utilizada, inclusive outras técnicas corporais que não somente as de dança, para que se atinjam os objetivos esperados de um trabalho coreográfico (como as artes marciais, os esportes olímpicos, as danças étnicas, entre outros). Ela pode também explorar diferentes linguagens cênicas, ou interagir com outras manifestações artísticas de modo a enriquecer sua maneira de refletir a realidade, de transpor para os palcos o dia-a-dia e os acontecimentos de nossa época.

A necessidade de inovar, de libertar-se de padrões e de expandir o cenário dançante, é que leva artistas da dança, desde a década de 60, buscarem novas formas de linguagem corporal, movimentos que fossem de encontro com o retrato do mundo atual. Esta busca pelo novo tem dado aos artistas, possibilidades de perceberem em seus corpos novas sensações, novos movimentos, novas formas de linguagem. (ASSUMPÇÃO, 2003, p.10)

Talvez seja essa a sua maior característica: “O pluralismo, e o abandono da noção moderna de método, estilo, escola a ser seguida. Não existe um método Pina Bausch, um método Karole Armitage ou Lucinda Childs, como havia o método Martha

Graham, Isadora Duncan ou Laban. O bailarino e o coreógrafo está livre para utilizar-se de todos os recursos de dentro e de fora da dança.” (VICENTE, 1997)

Além disso, existem outras características marcantes que, ora advindas da pós-modernidade, ora sendo completamente inovadoras, delimitam aspectos importantes da dança contemporânea. Uma delas é o fato de que qualquer pessoa pode experimentar o ato de dançar, independente se é bailarino ou não ou se possui um corpo preparado dentro de uma técnica específica para essa tarefa ou não. Esse corpo preparado está aqui citado como referência ao corpo que realiza algo em função da técnica, que se prende a ela como um fim único na execução e criação coreográfica e que “vicia-se” em padrões de movimento pré-estabelecidos. Não é que a dança contemporânea negue a técnica, ela apenas a encara como meio, e não como fim, para atingir seus objetivos. Existe, portanto um grande respeito a esses corpos dançantes que não são - e não precisam ser – iguais uns aos outros, e “a essência desta forma contemporânea de movimento da dança é que cada indivíduo tem uma esfera na qual se desenvolve seu próprio enfoque e utiliza sua própria interpretação.” (LABAN, 1990, p.55)

Pina Bausch, coreógrafa contemporânea alemã, é um exemplo concreto de que a ecleticidade dos bailarinos em cena pode dar muito certo. “Seu grupo foi chamado de circo de atitudes e por outros de laboratórios de excentricidade. Brigando com a estética convencional ela utiliza atores dançarinos que não precisam esconder barriga saliente, costas arqueadas, óculos de míope, pernas cabeludas.” (VICENTE, 1997) Além disso, esse corpo contemporâneo precisa ter uma grande disponibilidade de aprendizado, para poder experimentar com tranquilidade as mais variadas formas de trabalho que são, na maioria das vezes, muito características de acordo com a intenção de cada professor ou coreógrafo.

Que diferença há entre uma obra coreográfica de um “grande” mestre, como Merce Cunningham ou Trisha Brown, e as produções contemporâneas, sobretudo na França? Nos primeiros, não há apenas uma estética permanente, mas também um “corpo” construído à luz dos princípios criadores. Hoje em dia, ao contrário, a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando, portanto uma referência corporal constitutiva. (LOUPPE, 2000, p.27)

Outra característica fundamental, e a qual será tratada mais detalhadamente neste trabalho em capítulos posteriores, baseia-se no processo de composição coreográfica. As possibilidades de coreografar na dança contemporânea tornam-se infinitas a medida em que não existem regras específicas para tal. Na maioria das vezes o papel do coreógrafo enquanto figura central da criação se dissolve para permitir a participação conjunta de seus bailarinos na realização de um trabalho. As idéias e particularidades de cada integrante de um grupo são respeitadas e utilizadas de forma consciente e criativa na composição.

O processo coreográfico contemporâneo é muito pluralístico também. Inúmeros métodos de criação são permitidos e baseados apenas numa escolha individual. A maneira como o material coreográfico é organizado pode ser extremamente oposto de uma pessoa para outra. Em geral, contudo, coreógrafos contemporâneos deixam que a dança tome forma a partir da própria experiência de criação juntamente com seus dançarinos. (SILVA, 1984, p.7)

Neste sentido, deixa-se um pouco de lado a preocupação com o resultado final de uma criação coreográfica para dar mais importância ao processo. Daí surge o termo *intérprete-criador*, pois o bailarino deixa de ser apenas um artista manipulável pelas mãos do coreógrafo e começa a intervir ativamente nesta construção. Tudo isso através de sua disponibilidade para realizar qualquer tipo de experimentação ou improvisação, sua contribuição pessoal, seu interesse em pesquisar e sua entrega para tornar o trabalho sempre o mais rico e criativo possível.

Segundo ASSUMPÇÃO (2003, p.11), a liberdade de se dizer o que quiser, da maneira que quiser, utilizando suas próprias experiências, suas próprias possibilidades, respeitando o seu corpo e seus pensamentos, fazem da dança contemporânea um grande passo para a emancipação do indivíduo. Sendo assim, acreditamos que esse processo de composição coreográfica com a participação dos intérpretes-criadores, bem como a dança contemporânea que o sustenta, proporciona ao bailarino a chance de uma mudança de nível pessoal e intransferível, tornando-o um ser humano mais autônomo, crítico e consciente de suas responsabilidades enquanto artista que informa, que educa e, acima de tudo, que induz o espectador à reflexão constante.



QUE A ARTE NOS APONTE UMA RESPOSTA
MESMO QUE ELA NÃO SAIBA.
E QUE NINGUÉM A TENTE COMPLICAR
PORQUE É PRECISO SIMPLICIDADE
PARA FAZÊ-LA FLORESCER.

PORQUE METADE DE MIM É A PLATÉIA
E A OUTRA METADE, A CANÇÃO.
E QUE A MINHA LOUCURA SEJA PERDOADA.
PORQUE METADE DE MIM É AMOR
E A OUTRA METADE... TAMBÉM.

FERREIRA GOULART



2.2. Processos de criação

2.2.1. Criatividade : Expressão autêntica do ser

A criatividade é um fenômeno bastante flexível e subjetivo sendo, portanto, de difícil definição. Segundo GHISELIN³ (apud KNELLER, 1978, p.13), criatividade é “o processo de mudança, de desenvolvimento, de evolução, na organização da vida subjetiva”. Outra autora, BRAUMANN (2003), declara que a “criatividade é um potencial inerente ao homem e a realização deste potencial é uma das suas necessidades”. Portanto, mesmo que inúmeras vezes se mostre intimamente ligada às manifestações artísticas e culturais, a criatividade é considerada uma característica comum a todos os seres humanos. O simples ato de solucionar um problema ou de utilizar a imaginação afim de gerar diferentes respostas a um mesmo questionamento, já representa em si mesmo um valioso ato criador. Nem sempre uma criação precisa ter necessariamente uma forma concreta e definida ou ser apresentada como um produto final, pois muitas vezes o processo de criar está acontecendo ininterruptamente na mente do sujeito que cria, através de imagens, idéias e planos que poderão, ou não, transformar-se posteriormente em ação.

Devemos apenas ter um certo cuidado para que as definições de criatividade não tomem um rumo demasiadamente livre. A criatividade, afirma BARZUN⁴ (apud KNELLER, 1978, p.14), torna-se muitas vezes “um dispositivo pelo qual nos propiciamos fáceis satisfações, ao mesmo tempo que evitamos julgamentos necessários”. Ou seja, para inúmeras pessoas, o ato de criar nada mais é do que uma maneira de se expressar livremente ou de relaxar impulsos e tensões. Mas será que o simples misturar de tintas em uma tela representa uma pintura criativa? Há os que ainda relacionam criatividade com tudo aquilo que é inconventional ou que não existe necessidade de qualquer trabalho duro para se atingi-la.

Toda definição de criatividade, porém, deve considerar o elemento essencial da *novidade*. Escreveu POINCARÉ (apud KNELLER, 1979, p.69):

³ GHISELIN, Brewster. *The Creative Process*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1952, p.2

⁴ BARZUN, Jacques, *The Cults of Research and Creativity*, Harpers Magazine, 1964, p.18-20

Na verdade, o que é criação matemática? Não consiste em fazer novas combinações com entidades matemáticas já conhecidas. Qualquer um poderia fazer isso, mas as combinações assim construídas seriam infinitas e, na sua maior parte, absolutamente sem interesse. Criar consiste precisamente em não fazer combinações inúteis e em fazer aquelas que são úteis e que constituem uma pequena história. Invenção é discernimento e escolha.

Criamos quando elaboramos uma idéia, quando desenvolvemos um determinado comportamento ou criamos uma obra que seja nova para nós ou para aqueles que entram em contato com o resultado de nossa criação. Digo "nova para nós" porque, mesmo quando alguém descobre algo que foi revelado por outros, sua descoberta ainda assim representa uma realização criadora; "... desde que uma pessoas faz, inventa ou pensa algo que é novo para si mesma, podemos dizer que realizou ato criador" (ANDERSON⁵ apud KNELLER, 1978, p.16).

O ato criador não precisa necessariamente possuir uma grande repercussão artística ou social, como é o caso das grandes obras de arte ou dos grandes gênios, cientistas e pensadores. Montar uma casa de bonecas de maneiras diversificadas por uma criança, pode ser algo tão novo para ela quanto a descoberta da gravidade foi algo novo para Newton.

A novidade pode ser grande e transcendente, como a de quem inventou o transistor ou a televisão em cores; ou pode ser mais modesta, como a de quem escreve um simples conto para entreter seus alunos, ou a daquele que desenha um pequeno acréscimo para o automóvel Ford Topaz, ou põe um bonito adorno em seu vestido. (RODRIGUÉZ, 1992, p.30)

Alguns autores, porém, discordam que toda e qualquer criação possui o mesmo valor e que existem, na verdade, altas e baixas formas de criação. Como é o caso de KNELLER (1978, p.16) que diz que a "mais alta forma de criação é seguramente aquela que (...) quebra o molde do costume e estende as possibilidades do pensamento e da percepção." Independentemente do grau de valiosidade que uma criação possui, podemos considerar a novidade como sendo um critério realmente importante na identificação de um pensamento ou de um ato criativo. No caso específico da dança, o criador possui em suas mãos, duas grandes responsabilidades: a

⁵ ANDERSON, Harold H. Creativity and Its Cultivation. Nova York: Harper and Row, 1959, p.223

de descobrir em seu próprio corpo novas formas de movimentação e de expressão cênica no espaço e no tempo, em contraposição a tudo aquilo que é tido como hábitos ou como vícios corporais, e a de surpreender aqueles que assistem o seu trabalho com algo bastante inovador (criativo). “Neste aspecto o artista é um arqueólogo, que revela camadas cada vez mais profundas à medida que trabalha, que recupera não apenas antigas civilizações, mas algo que ainda está por nascer, algo nunca visto nem ouvido antes. Ele não está apenas removendo superfícies aparentes de um objeto externo, está removendo superfícies aparentes do Ser, revelando sua natureza original”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.39)

A criação nem sempre é um fato que ocorre repentinamente em nossas vidas, ela muitas vezes se manifesta de forma lenta e processual, através de determinados procedimentos ou fases específicas. Para o autor NACHMANOVITCH (1993, p.27), por exemplo, na “criação da obra de arte, há dois momentos distintos: o momento da inspiração, em que uma intuição de beleza chega ao artista, e a luta, geralmente difícil, para manter a inspiração durante tempo suficiente para transportá-la para o papel ou para a tela, para o filme ou a pedra”. Porém, trataremos neste trabalho, uma outra divisão do ato criativo bastante aceita entre os estudiosos do assunto, onde as fases da criação se dividem em apreensão, preparação, incubação, iluminação e verificação.

No entanto, alguns autores sustentam muito lucidamente que “os vários processos que participam na criação, em verdade são tão complexos e entremeados uns aos outros, que seria irrealístico congelá-los numa simples seqüência (KNELLER, 1978, p.73). Compreendendo, portanto, que um acontecimento importante como a criação não pode ser analisado na prática através de divisões distintas e estagnadas na lógica formal, discutiremos essas fases de maneira bastante descompromissada, com o único intuito de esclarecer melhor ao leitor como o processo criativo é pensado atualmente.

APREENSÃO: Trata-se do surgimento de um *insight*⁶, o nascimento de uma semente criadora. O criador precisa, em um determinado momento, se inquietar diante de um idéia a ser realizada ou de um problema a ser resolvido.

Aquele que não tem perguntas, não encontra respostas. Aquele que não busca nada não encontra nada. A história dos grandes inventos registra casos célebres de indivíduos que viam o que milhares e milhares haviam visto, porém, pessoas que souberam mover o caleidoscópio da natureza e da cultura, para obter novas configurações com os mesmos elementos que haviam estado à mão de todos. (RODRIGUÉZ, 1992, p.49)

Até este momento, o criador não teve uma inspiração propriamente dita, apenas percebeu um algo novo ainda por fazer.

PREPARAÇÃO: Esta é a etapa da investigação profunda, onde o criador vai em busca do melhor material para descobrir todas as potencialidades de sua semente criadora. É quando o criador pesquisa, anota, lê, discute, propõe soluções ou alternativas para a sua criação. "Um romancista pode ter um momento de *insight* (literalmente um *flash*) em que se revelam o nascimento, o significado e o propósito de um novo livro, mas talvez leve anos para escrevê-lo" (NACHMANOVITCH, 1993, p.27). Um bailarino, por exemplo, poderá ficar horas, ou até mesmo dias, pesquisando uma determinada forma de movimentação, assistindo espetáculos que possam acrescentar algo de positivo em seu trabalho, trocando idéias com outros profissionais (da área da dança ou não), até chegar no resultado esperado de sua criação.

Parece que as idéias criadoras só nos ocorrem quando empregamos muito tempo e energia exatamente na atividade que lhe torna mais difícil emergir (...) talvez essa imersão em nosso assunto seja condição de pensamento criador, não só porque nos dá os materiais com que pensamos, mas ainda porque nos familiariza com as dificuldades do problema (GRUBER, apud KNELLER, 1978, p.65)

Existem alguns casos, porém, que a fase da preparação ocorre sem antes ter surgido uma apreensão. Mas nestes casos o criador está na verdade buscando, através de sua investigação, um propósito ou idéia motriz para a sua criação.

⁶ Momento de iluminação intelectual, ápice criativo.

INCUBAÇÃO: Tendo o período de investigação terminado, tarefa essa realizada conscientemente, chega o momento do nosso inconsciente realizar sua função. Um momento de silêncio criador, onde todas as informações absorvidas anteriormente são agora digeridas de forma às vezes rápida e às vezes muito lenta; seja qual for o tempo necessário para o acontecimento dessa fase, ela deverá obrigatoriamente existir, pois não há inspiração sem o trabalho do inconsciente.

ILUMINAÇÃO: O momento da iluminação é quando o criador atinge uma espécie de êxtase do processo criativo, suas idéias tornam-se palpáveis, seus problemas são solucionados e suas inquietações, finalmente esclarecidas. Ou seja, a iluminação para “o cientista, é a hipótese que explica os fatos. Para o artista, é a forma desejada e buscada. E, para qualquer pessoa, é a solução ao problema, que esta traz nas mãos.” (RODRIGUÉZ, 1992, p.52) Muitas vezes a incubação e a iluminação se entrelaçam em uma única fase, como se o momento da incubação fosse o montar de um quebra-cabeça onde experimentamos ora uma peça, ora outra, até acharmos a peça ideal; quando a encontramos, surge o momento da iluminação. Desse jogo subconsciente surgirão em nossa consciência sínteses e novas configurações dos dados sobre as quais trabalhará nosso intelecto, pesando-as, julgando-as, adequando-as ao problema ou à situação. Ao surgimento dessas sínteses em nossa consciência damos o nome de *inspiração*.

Muitas vezes temos a sensação de que esse momento sublime foge completamente ao nosso controle, pois ele ocorre freqüentemente nas horas mais inusitadas, até mesmo quando nem estamos pensando em nosso tema de criação. “Ainda mais, a inspiração é uma das mais intensas alegrias que o homem conhece. Ao firmar a visão que durante tanto tempo lhe fugiu, o criador é consumido pela exaltação. De fato, a inspiração é de tal momo súbita e todo-poderosa, que o criador pode até acreditar que ele detém um poder maior que ele mesmo.” (KNELLER, 1879, p.70)

VERIFICAÇÃO: Este é o passo de concretização das idéias, quando o criador dá formas acabadas à sua inspiração. Ou seja, o nosso intelecto deverá

terminar o trabalho iniciado pela imaginação. De acordo com POINCARÉ⁷ (apud KNELLER, 1979, p.71):

Jamais acontece que o trabalho inconsciente propicie o resultado *já pronto* de um cálculo longo em que apenas tenhamos que aplicar regras fixas (...) O mais que nos é lícito esperar dessas inspirações, que são fruto de atividade do inconsciente, é obter pontos de partida para aqueles cálculos. Estes últimos, propriamente ditos, tem de ser realizados no segundo período, de trabalho consciente, que se segue à inspiração, quando os resultados desta são verificados, e deduzidas as conseqüências.

Às vezes esse trabalho de revisão pode durar muito tempo, chegando até a desanimar muitas vezes o criador, pois durante “esse tempo, enquanto tem que manter as idéias frescas e claras, ele precisa comer, viver, ganhar dinheiro, sofrer, conviver com os amigos e fazer todas as coisas que um ser humano faz.” (NACHMANOVITCH, 1993, p.27) Mas também pode acontecer, durante esse período, o surgimento de novas idéias e novos *insights*, afinal, como foi comentado anteriormente, os processos de criação não podem ser radicalmente separados em fases distintas quando se trata da própria prática do criar. Então a apreensão e a verificação, neste caso, podem se inter cruzar de maneira que uma revisão poderá levar o criador à novas intuições, ou até mesmo, à caminhos bem diferentes que aqueles propostos originalmente. É muito interessante também que, durante a verificação, o criador se disponha a mostrar o fruto de seu trabalho para outras pessoas. “Quando um menino construiu ou desenhou algo, é normal que corra a mostrá-lo a sua mãe. Esta reação naturalíssima indica que o processo criativo necessita ainda ser concluído.” (RODRIGUÉZ, 1992, p. 54). A exposição do seu trabalho à crítica poderá auxiliá-lo no aperfeiçoamento de sua criação, sem contar no prazer que lhe é proporcionado pela percepção das reações e opiniões alheias.

Em resumo, o processo criativo que se apresenta aqui dividido em cinco fases distintas, dificilmente encontra-se segmentado na experiência. O ato de criar não é tão simples como quando é descrito através de uma simples descrição lógica como essa. Ele exige muita paciência e disponibilidade daquele que cria. Mesmo assim, é tão necessário para o homem quanto o próprio ato de respirar, porque é instintivo, e porque

⁷ POINCARÉ, Henri, *Science and Method*, trad. F. Maitland, Nova York: Dover, 1952, citado por Henle, p.42

precisamos entrar constantemente em contato com o novo. “A criação do novo não é conquista do intelecto, mas do instinto de prazer agindo por uma necessidade interior. A mente criativa brinca com os objetos que ama.” (JUNG⁸, apud NACHMANOVITCH, 1993, p.49)

Essa brincadeira da mente criativa é fonte inesgotável de satisfação pessoal. Quem é que nunca emocionou-se com uma grande descoberta ou com uma idéia brilhante, que nunca se sentiu perfeitamente realizado ao encontrar a solução de seus problemas ou ao construir um trabalho bom e original?

Portanto criar pode, e deve, ser considerada uma ação extremamente prazerosa, um lugar onde percebemos e, acima de tudo, despertamos todas as nossas potencialidades lúdicas e imaginativas. Criar é como brincar, jogamos com as nossas idéias e apostamos em um resultado positivo. “Somente através da diversão, e apenas da diversão, o indivíduo, criança ou adulto, é capaz de ser criativo e de usar toda a sua personalidade, e é apenas sendo criativo que o indivíduo descobre o seu ser mais profundo.” (WINNICOTT, apud NACHMANOVITCH, 1993, p.56)

Na dança, o processo criativo também representa uma grande oportunidade de se realizar um trabalho coreográfico com muito prazer e diversão. E é por isso que essa prática nunca deveria ser negada aos bailarinos, porque através dela o sujeito tem a possibilidade de estar em constante descoberta e enriquecimento do seu ser. “Criar significa mais do que inventar. O processo de criar tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que usufrui da criação (renova-os).” (BRAUMANN, 2003) Além disso, existem outras inúmeras contribuições que a criatividade proporciona aos bailarinos que criam (intérpretes-criadores) e, conseqüentemente, a todos os seres humanos. E se a criatividade pode ser constantemente estimulada, os indivíduos que recebem essa oportunidade certamente irão adquirir, progressivamente, todos os benefícios desta prática.

A pessoa que desenvolve a sua criatividade, por exemplo, tende a ser mais consciente sobre o mundo que a cerca, pois observa coisas que na maioria das vezes passam despercebidas por aqueles que possuem pouco ou nenhum hábito criativo. Ela experimenta mais do que os outros e é mais aberta ao seu ambiente e às informações

⁸ JUNG, Carl. Psychological types. Londres, Kegan Paul, 1923.

e estímulos emitidos por ele. De acordo com KNELLER, (1978, p.79), a pessoa que recebe a oportunidade de se manifestar criativamente na sociedade em que está inserida

é em geral fluente, no sentido de produzir mais idéias do que uma pessoa comum, sobre determinado assunto. Pode ou não exprimi-las verbalmente. O artista, por exemplo, realiza suas idéias em tinta ou argila, o dançarino nos movimentos do corpo. (...) O criador também revela acentuado senso de humor ou, como diz o psicólogo, capacidade de reagir espontaneamente à discordância de sentido ou implicação. Uma das razões disso consiste em que ele enxerga mais sentidos, muitos deles sutis e raros, numa situação do que uma criatura comum.

O ser que se utiliza de todo seu potencial de criação também é mais flexível que a maioria, pois arrisca inúmeras alternativas para a resolução de uma única questão. Por exemplo, se lhe dão nas mãos um saco plástico, ele poderá utilizá-lo para revestir uma lixeira, guardar determinados objetos, ou ainda para criar um balão de ar ou uma máscara engraçada.

Outra característica extremamente importante do sujeito que cria, é o seu caráter sempre inconformado. "As pessoas criativas vivem em constante questionamento. Uma das tantas semelhanças entre o gênio e a criança é que ambos tem, em alto grau, a capacidade de assombrar-se, de surpreender-se e de perguntar uma e mil vezes: por quê?" (RODRIGUÉZ, 1992, p.74) Talvez esse seja um dos fatores pelo qual cada vez mais nos é tirado a chance de criar. Porque nem sempre as perguntas são bem vindas na sociedade capitalista a qual fazemos parte. Quem muito questiona e demonstra freqüente insatisfação por todas as coisas, atrapalha a minoria dominante na sua busca pela passividade. "A mentalidade consumista de hoje em dia leva as pessoas à total passividade. A pessoa age como um receptor que pega o que encontra e sofre as imposições do mundo. Se é necessário afastar-se do comum – em nome da originalidade e do progresso – ele tende a esperar que essas mudanças lhe sejam reveladas ou dadas pelo meio ambiente, ou seja, pelo mundo social e pelo mundo percebido, ou, ainda, pelo estoque de inspirações inconscientemente geradas." (AMHEIM, 1966, p.299)

Com a arte, mais especificamente com a dança, acontece a mesma coisa. Muitas vezes recebemos ou damos tudo pronto e mastigado, para que ninguém tenha o

trabalho de "pensar demais". O coreógrafo toma todas as resoluções e o bailarino cumpre fielmente as ordens. Mas, se a criatividade pode modificar o bailarino para melhor, tornando-o um sujeito mais crítico, mais sensível, mais flexível e mais consciente, que motivos consistentes nós temos para impedi-lo de criar? Por que não abrir esse espaço, permitindo que ele exponha as suas idéias e dê as suas contribuições ao trabalho coreográfico? Não é, de maneira alguma, o objetivo deste trabalho, comparar ou criticar os diferentes métodos de composição coreográfica utilizados na arte de dançar. Queremos apenas alertar os profissionais da área sobre a importância do processo criativo na vida do bailarino e o quanto pode ser importante (e prazeroso) para ele, participar ativamente dessa construção e carregar para o palco, ou para qualquer outro espaço de apreciação, um pouco da sua vida e da sua história pessoal.

2.2.2. Criação na dança contemporânea: Caminhos para uma construção transformadora

Como pudemos perceber no capítulo anterior, a criatividade geralmente é encarada como uma área do conhecimento bastante complexa e multifacetada. Existem inúmeras teorias a respeito do fazer criativo, mas nenhuma considerada verdade absoluta por se tratar de um estudo do comportamento humano. E quando se trata do humano, as certezas e afirmações tornam-se perigosas ou se diluem em mais outras centenas de questionamentos. Além disso, as motivações que levam o artista a desenvolver uma determinada criação também são analisadas de formas diferentes pelos inúmeros estudiosos desta área. Por exemplo:

Para alguns psicólogos cognitivos, o artista é movido pelo simples prazer de descobrir, de explorar com vistas ao inédito, o pensamento psicanalista, ao contrário, entende que o impulso primeiro da atividade artística surge da necessidade de resolver conflitos interiores ou interiorizados, ao nível do inconsciente; os estudiosos da linha humanista atribuem a gênese da construção artística à tendência natural da espécie humana de buscar sempre uma auto-realização enquanto experiência plena e integrada das potencialidades individuais. (IANNITELLI, 2000, p.248)

Sendo assim, podemos concluir que existem variadas maneiras de criar e que as inúmeras teorias sobre o processo criativo nunca estarão completas se não considerarem o caráter essencialmente plural que caracteriza os procedimentos e princípios da elaboração artística.

A criação artística envolve diferentes potencialidades e capacidades de percepção e de processamento do ser criador. Dependendo da sua área de atuação específica, o artista dispõe de “ferramentas” distintas para a construção de sua obra. O pintor se utiliza do pincel e da tinta para criar um quadro, o músico recorre aos seus instrumentos, o cantor à sua voz e, na dança, o corpo, em seus mais variados aspectos, representa o instrumento central de criatividade e expressão. É o corpo o canal direto do público com a obra artística (experiência-estética), é aquele que permite uma comunicação onde conteúdos culturais, históricos, sociais e pessoais são revelados. “A

dança define-se, precisamente, pela expressão poética do movimento humano - uma expressão que integra o artista (seu corpo, sua natureza, sua história, sua cultura e seus traços psicológicos), o corpo enquanto instrumento expressivo e operacional, o movimento expressivo e a criação coreográfica.” (IANNITELLI, 2000, p. 255)

O que distancia a dança da maioria das manifestações artísticas, é que nela existem duas possibilidades de se utilizar esta "ferramenta" essencial à criação no processo coreográfico. O corpo pode ser, como na música por exemplo, manipulado por um outro indivíduo criador, reproduzindo fielmente aquilo que lhe é solicitado. Ou, ser ao mesmo tempo, fonte e matéria da criação.

Na dança, o processo coreográfico requer a apreensão de movimentos ou seqüências coreográficas, podendo estas serem formuladas por um coreógrafo ou por todos os participantes do elenco, no caso de uma criação coletiva. A possibilidade de criar cenas ou seqüências de movimentos, e estas serem executadas por outros bailarinos, refere-se à técnica do espelho, na medida em que você vê o que você faz ou o que você é, o que pode ainda suscitar um desenvolvimento cênico em relação ao primeiro evento, por exemplo. (CORDEIRO, 1999, p. 61)

Acreditamos que essa técnica de espelho, onde uma só pessoa toma as rédeas do processo criativo numa atitude quase narcisista de dominação dos bailarinos, continua ocorrendo com bastante freqüência até os dias de hoje por causa do passado e das origens da composição coreográfica. É bastante compreensível que jovens coreógrafos tenham grande dificuldade de se desvencilhar dos métodos tradicionais de criação em dança que se enraizaram historicamente em nossa sociedade, dando ênfase à técnica e ao virtuosismo. Eles “são todos muito sensíveis mas também medrosos. De repente pede-se que eles abandonem toda a sua experiência com esta praticidade aprendida, o vocabulário adquirido e mais toda a experiência e docilidade para com regras impostas, para a partir daí seguir a sua própria sensibilidade. Não é fácil, e eles se sentem nus, com medo.” (HUMPHREY, 1959, p.7)

Apesar disto, atualmente já existe um grande número de coreógrafos que, apesar de todas as dificuldades encontradas e de toda a influência de uma única possibilidade coreográfica apreendida ao longo de suas vidas, conseguiram afastar o medo da inovação para ir em busca de uma nova dança. Coreógrafos que perceberam

a importância da existência de uma “democracia criadora”, reconhecendo que, com a contribuição de seus bailarinos no trabalho coreográfico, as suas possibilidades do fazer criativo se multiplicam infinitamente enriquecendo ainda mais a sua arte.

Se compreendermos que “a dança requisita do dançarino não somente a expressão de sentimentos através de formas corporais, mas também, propõe um aperfeiçoamento inteligente da sua linguagem corporal para além de significados óbvios” (CORDEIRO, 1999, p.63), veremos que o principal motivo de tamanho enriquecimento se dá pela multiplicidade dos integrantes de um grupo. Afinal, cada indivíduo possui suas particularidades e características especiais que o definem como único no universo. São idéias, conceitos, valores, imagens e corpos completamente diferentes que, misturados, podem dar origem a uma obra de arte criativa e original.

Isso não significa que os papéis de coreógrafo e bailarino devam se diluir no trabalho coreográfico e que as responsabilidades sobre a criação precisam ser divididas igualmente entre todos os participantes. Ainda é necessário, neste processo, que haja uma figura centralizadora encarregada de organizar adequadamente toda e qualquer manifestação expressiva que ocorrer durante a criação. Também não é nossa intenção afirmar que as técnicas de dança são inúteis e que devem ser deixadas de lado na dança contemporânea, mas sim, queremos apresentar alternativas para que o ensino da dança não seja “como um simples vocabulário de movimentos sedimentados numa seqüência técnica, (...) que os dançarinos deveriam aprender os princípios do movimento e serem encorajados a expandir-se dentro do seu próprio caminho. (HUMPHREY, 1959, p. 6)

Desta forma, podemos concluir que

O coreógrafo não é simplesmente aquele que compulsivamente cria movimentos e os joga para os dançarinos. Ele deve desenvolver os seus métodos e isto só existe através da experiência. Essa experiência deverá ter trazido diversas possibilidades de criação. A habilidade coreográfica, como em qualquer outra arte, está ligada parcialmente à capacidade de analisar as possibilidades. A arte está exatamente no trabalho de seleção dessas possibilidades. (NADEL, 1970, p. 2)

Tendo em vista que a disponibilidade criativa dos bailarinos tem se desenvolvido amplamente na sua relação com o coreógrafo e o produto coreográfico, a sua atuação como um simples intérprete de idéias e sensações formuladas por outro

indivíduo criador pertence ao passado. É essencial que, neste presente momento de evolução da dança, se dê a devida importância ao processo criativo onde, na maioria das vezes, não existem roteiros rigidamente estabelecidos. Pois é este processo que, posteriormente, se transformará na coreografia propriamente dita. “Na dança, em que não há textos e em que o momento da apresentação sempre foi supervalorizado, o processo de construção do espetáculo ganha um novo papel. No qual cada corpo, cada bailarino tem sua contribuição na obra. O momento de criação e discussão é agora tão importante que algumas é levado para palco.” (BRUM, 2002)

De acordo com SILVA (1984, p.8),

Este processo coreográfico exige uma quantidade enorme de experimentação e improvisação. O que uma dança pode conter e o que é acessível a ela fica claro aos olhos durante o momento criativo. O coreógrafo pode ou não ‘trazer de casa’ algumas idéias. Quando isso acontece é apenas na forma de uma vaga visualização que apenas juntamente com o dançarino de desenvolverá e em alguns casos se transformará completamente no decorrer do processo.

Para dar início à uma composição coreográfica, é necessário que o coreógrafo seja instigado e/ou motivado por um determinado tema que será sua fonte de inspiração criativa. Este tema poderá surgir inusitadamente para ele ou então representar a união de inúmeros estímulos e questionamentos recebidos ao longo do seu caminhar artístico. Mas, afinal, de onde surgem as idéias para a construção de uma dança?

De muitas fontes: da experiência da vida, da música, teatro, história, psicologia, literatura, poesia, ritual religioso, folclore, condições sociais, fantasia, sentimentos, impressões, etc. Pode vir ainda de interesses mais específicos e técnicos como uma teoria do movimento, estilos de dança, efeitos teatrais, pintura, ou ainda fontes mais abstratas, como linha, a cor, forma, dinâmica, ritmo. É raro o coreógrafo fazer uma escolha deliberada de um tema por meios completamente racionais. É mais comum ele se entusiasmar, se apaixonar inconscientemente por alguns temas. Todo pensamento irracional vem (ou deveria vir) em seguida à escolha do tema. Neste momento então, o coreógrafo pergunta-se se este é um tema válido ou não e se será importante transformá-lo em dança. (HUMPHREY, 1959, p. 7)

A partir desse impulso motriz à criação, o coreógrafo contemporâneo deverá então definir de que maneira ele irá desenvolver, juntamente com os seus bailarinos, a obra coreográfica por ele idealizada. Ele poderá selecionar uma técnica específica de

composição coreográfica utilizada por outros profissionais da dança ou elaborar um método de trabalho particular. Pode ele se utilizar de qualquer técnica de dança como o Balé Clássico ou a Dança Moderna, ou ainda buscar referências de movimentação em outras manifestações corporais como circo, ginástica natural, yoga, lutas, esportes, e assim por diante. Podemos aqui citar como exemplo um dos trabalhos da coreógrafa carioca Débora Colker chamado *Vulcano*, em que ela, ao levar “sua formação de atleta para o palco, experimenta e desafia a força, o equilíbrio e a flexibilidade do bailarino. Fazendo uma leitura coreográfica dos esportes, o desafio, a competitividade e um pouco de neurose vão ao extremo.” (BRUM, 2002)

O coreógrafo ainda pode optar por trabalhar com bailarinos profissionais ou com não-bailarinos, em se utilizar do palco para as suas apresentações ou de espaços alternativos, em seguir uma narrativa coreográfica ou valer-se de diversos níveis de abstração. A estética da dança contemporânea é bastante plural e nela estão dispostas possibilidades infinitas de criação, que oferecem ao coreógrafo uma grande visibilidade criativa e liberdade de expressão.

Existem coreógrafos como Douglas Dunn, que praticam o que se chamaria de coreografia do relativismo, deixando que suas apresentações sigam o passo da improvisação ligeiramente estruturada. Existem outros, como Lucinda Childs e Twylla Tharp, por exemplo, que geralmente traçam geometricamente os seus produtos no espaço. Existem ainda aqueles que chamam a atenção do espectador para a complexidade dos seus movimentos ou opostamente para a simplicidade deles. Alguns enfatizam o elemento tempo, outros o tratamento estilístico e assim por diante. (SILVA, 1984, p. 12)

Cada profissional tenta encontrar seu caminho individual na arte de compor uma coreografia, e estradas a serem percorridas é o que não falta em um mundo repleto de estímulos à criação. Nosso objetivo, neste momento, é o de oferecer algumas alternativas coreográficas bastante interessantes utilizadas por profissionais atuantes nesta área, afim de ampliar os horizontes daqueles que se interessam pela arte de coreografar. E, ao mesmo tempo, instigar o leitor a descobrir que essas alternativas podem ser constantemente recriadas/reinventadas, dando origem a um novo fazer coreográfico.

Existem trabalhos em dança, por exemplo, inspirados nas manifestações culturais de nosso país. Coreógrafos que se utilizam da análise de danças folclóricas e regionais ou simplesmente de gestos específicos manifestados em uma determinada região do Brasil. Como é o caso de uma pesquisa coreográfica realizada por duas alunas do curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada *O gestual da cultura baiana como referencial para a criação coreográfica contemporânea na Bahia*. Essas alunas, orientadas pela professora da Escola de Dança da UFBA, Lia Robato, tentam deixar claro neste trabalho que o gestual presente na cultura baiana pode ser a base para a criação coreográfica contemporânea devido, entre outros aspectos, à riqueza e historicidade existentes nele. Ou também como acontece nos espetáculos *Empresta-me teus olhos* e *Coreografia para ouvir*, da Quasar Cia de Dança (GO), em que os movimentos são freqüentemente inspirados na manifestação oral do povo brasileiro, suas músicas e suas danças. “As movimentações não são mais fluidas, os movimentos são menos ligados, às vezes até quebrados. Há um uso muito grande da encenação, do teatro. O grupo quebra a narrativa tradicional e coloca no palco temas do cotidiano.” (BRUM, 2002)

Outra fonte de inspiração coreográfica bastante difundida na dança contemporânea é a literatura. Inúmeros coreógrafos pesquisam à fundo obras literárias, transformando-as, posteriormente, em motivação à pesquisa de movimento de seus bailarinos. Por exemplo, o encontro da coreógrafa Márcia Rubin com a poeta carioca Ana Cristina Cesar, seu origem ao espetáculo *Tudo que eu nunca te disse*.

Sobre a interação literatura-dança, Marcia ressalta que durante o processo criativo deparou com uma importante descoberta: a junção de palavras da poesia de Ana Cristina gerava uma tensão no espaço e no tempo, e esta tensão podia ser revelada em movimento, estudando-se seus fluxos, ritmos e oposições. Mas não foi somente das tensões das palavras que a coreografia se originou. O texto também criou algumas imagens de movimento, e estes movimentos foram trabalhados e multiplicados isoladamente, distanciando-os do poema que os tinha originado. (BRUM, 2002)

Já a coreógrafa curitibana da Phoros Cia de Dança, Cíntia Napoli, optou por trabalhar com um clássico da literatura teatral. O seu próximo espetáculo será baseado na obra shakespereana *Romeu e Julieta*, e tratará mais especificamente do universo

feminino da personagem Julieta com todas as suas inquietações, dúvidas e anseios. Para se apropriar de maneira adequada deste universo feminino, Cíntia tem pesquisado intensamente com o seu grupo, além do próprio texto original de Shakespeare, outras manifestações literárias, musicais e iconográficas que contribuirão na construção coreográfica. Todo esse processo é realizado na tentativa de contemporaneizar a história de Julieta, relacionando-a com todas as dificuldades e problemas enfrentados pela mulher do século XXI.

Ainda se tratando de literatura, existem alguns casos de trabalhos inspirados em contos de fadas, onde os bailarinos se responsabilizam por pesquisar corporalmente as características físicas e psicológicas de cada um de seus personagens. No espetáculo *Cinderela* de Maguy Marin, por exemplo, cada “dançarino tem um estilo de movimento relacionado diretamente à personagem que representa. As irmãs e a madrasta são gordas, más e excessivamente confiantes, e se movem pesadamente, com os joelhos dobrados. Cinderela possui gestos mais delicados, embora ainda infantis, revelando uma personalidade sonhadora e hesitante.” (CANTON, 1994, p. 130) Outras fábulas foram coreografadas com processos de criação semelhantes à de Maguy Marin, como *A menina sem mãos* do grupo americano Kinematic e *Barba Azul*, da excepcional coreógrafa alemã Pina Bausch.

Pina Bausch possui uma estrutura de trabalho bastante peculiar que lhe rende espetáculos muito bem conceituados pela crítica mundial da dança e de grande valor artístico. Ela se utiliza de perguntas para desenvolver o potencial criativo de seus bailarinos, que pesquisam soluções corporais a esses questionamentos recebidos, dando a ela material coreográfico suficiente à elaboração de uma espetáculo.

Abrindo o discurso subjetivo, criado inicialmente pelos seus próprios bailarinos-atores nas questões formuladas por ela mesma, Bausch associa livremente essas imagens em colagens aparentemente sem sentido, repetindo ações de movimentos, até que estas percam seu sentido original e multipliquem-se na representação de novos significados. Os balés de Bausch questionam as reações sociais aparentes e lançam perguntas acerca da consciência humana nas suas relações de convívio. (CORDEIRO, 1999, p. 57)

Raimond Hoghe, colaborador de dramaturgia da companhia de dança de Pina Bausch (Wuppertal Dance Theater) expõe claramente um pouco do processo de

trabalho desta coreógrafa em seu livro *Bandoneon – Em quê o tango pode ser bom para tudo* (Bandoneon é o nome de um dos espetáculos de Pina Baush).

Pina Bausch coloca questões. A primeira semana de ensaios é determinada por perguntas, quatro ou cinco em um ensaio, mais de cem no decorrer do trabalho. Muito concentrada, muito tranqüila, a diretora, autora e coreógrafa acompanha a busca de respostas pelo seu grupo, e lembrança e a (re)descoberta da própria história. Incentiva cada um deles a se posicionar individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações, (...) Sem qualquer avaliação imediata, Pina Baush se introduz na perspectiva das repostas, nas histórias de cada um, anota num papel, continua questionando. (ROGHE, 1989, p. 14)

Além de todos esses exemplos citados, é importante ressaltar que, com o avanço acelerado da tecnologia, a dança contemporânea tem recebido também grande influência dos aparelhos eletrônicos e dos meios de comunicação tão presentes na sociedade moderna. Temos percebido que as possibilidades de uso do computador e, por tabela, da Internet começam a seduzir grupos, companhias, coreógrafos, professores e simpatizantes, não somente como forma de divulgação ou troca de informações mas também como um meio ou ferramenta para a criação de danças e o exercício de criatividade em sala de aula.

Em resumo, o coreógrafo contemporâneo possui em suas mãos uma gama infinita de fontes de inspiração, idéias, estímulos criativos e métodos de composição coreográfica que podem auxiliá-lo na construção de uma obra artística inovadora e original. E ele é livre para fazer o que quiser. Desta forma, acreditamos que "a Arte deva lidar com a liberdade, qualquer que seja o seu meio de expressão. A dança contemporânea mostra que isso é possível. Se o artista segue regras por vezes castradoras, certamente não poderá deixar que a sua imaginação criadora atinja ao mais altos níveis de realização humana." (SILVA, 1984, p. 12)

GOSTARIA QUE PUDÉSSEMOS CRIAR UMA SITUAÇÃO
NA QUAL FOSSE POSSÍVEL TRABALHAR MUITO.

GOSTARIA QUE TODOS OS PARTICIPANTES
DESSE TRABALHO FIZESSEM TUDO COM PRAZER E
GRANDE SENSO DE RESPONSABILIDADE.

NÃO QUERO QUE AS PESSOAS TRABALHEM
E SE TORTUREM, SOFRENDO DO COMEÇO AO FIM.

QUERO ALEGRIA NO TRABALHO,

E QUE ELA SEJA TRANSMITIDA AO PÚBLICO.

QUERO - E NEM SEI BEM COMO VOU EXPRESSAR ISSO -
QUE ALGUMA COISA SE EXPANDA, LANGE PONTES.



QUERO FAZER MUITOS AMIGOS
NO MUNDO INTEIRO.

E QUE TENHAMOS NOVAMENTE VONTADE DE
ACEITAR O DESAFIO DA VIDA,
E MÃOS À OBRA!

PINA BAUSCH



2.2.3. Intérprete-criador: Contribuições e modificações do sujeito criativo

Ser um intérprete-criador nem sempre é uma tarefa simples, como se todos nós tivéssemos nascido e crescido com o hábito de criar freqüentemente e de nos movimentar com liberdade. Sabemos que na realidade não é isso que ocorre, pois vivemos em um meio onde o ato de criar se transforma cada vez mais em artigo de luxo, envolvidos pela lógica da economia do gesto e do não-movimento. Somos constantemente tolhidos sim, em aulas de dança em que a reprodução e a busca pela perfeição dominam o ambiente de aprendizado, mas também em nossas pequenas manifestações cotidianas onde somos imobilizados em ações estritamente fundamentais a nossa sobrevivência.

Essa imobilização, que tem como principal objetivo manter a condição privilegiada do *status quo* vigente através da ordem entre os homens, já que a repressão corporal tende a se refletir no controle da expressão mental, torna as pessoas cada vez mais parecidas umas com as outras, sem idéias próprias, sem valores formados, sem espaço de comunicação, sem criatividade. Isso é o que chamamos de processo de homogeneização, um lugar onde a individualidade não é bem vinda. Segundo BRIKMAN (1989, p. 74)

Nas últimas décadas – e cada vez com mais força – o mundo exterior nos alveja com um bombardeio de imagens que nos impactam através do cinema, da televisão, do rádio, da imprensa ... Essa avalanche de imagens provenientes do mundo exterior bloqueia, desloca, substitui nossas próprias imagens internas, nossos próprio e peculiares conteúdos. Assim a imagem interior não encontra lugar, não emerge, não é estimulada. Desse modo, nesta época tecnificada e massificada, a imaginação se limita e se torna apenas reprodutora.

Reproduzimos as roupas da moda, reproduzimos as músicas do momento, reproduzimos as coreografias de dança, os programas de TV, os corpos malhados, os gestos refinados dos filmes hollywoodianos. E essa reprodução tem o poder de nos aprisionar neste molde ideal de existência, em que a melhor forma de sobreviver consiste em seguir as normas de manifestação socialmente aceitas e olhar sempre somente para a frente, nunca para os lados.

Sendo assim, ser um intérprete-criador já representa em si um grande ato de coragem, heroísmo na tentativa de romper com hábitos e valores enraizados socialmente. Para se trabalhar com um intérprete-criador, é necessário que se construa progressivamente nos bailarinos um corpo cênico, ou seja, um corpo disponível para todo tipo de proposta e experimentação e para uma incessante busca do novo e do desconhecido. É necessário também que se desenvolva um pensamento criador, um pensamento sempre alerta, crítico e reflexivo, aberto a todas as idéias que possam surgir durante o processo coreográfico. Trata-se, então,

de uma tarefa de longa duração, um processo contínuo que, apesar da necessidade de se alcançar resultados concretos, nunca chegará a um fim. É um empenho que envolve o treinamento de técnicas e vivências corporais extra-cotidianas e cotidianas também, pois às vezes pode ser necessário empreender o desenraizamento das técnicas corporais cotidianas e vivências automatizadas pela rotina diária, para se ganhar e descobrir novas qualidades (REIS, 1999, p. 63).

Para podermos compreender melhor como esse trabalho de participação ativa dos bailarinos na composição coreográfica se dá na prática, - bem como a construção deste corpo cênico - discutiremos neste capítulo o resultado da pesquisa de campo realizada através da aplicação de questionários à bailarinos e coreógrafos de dança contemporânea. Colocaremos aqui alguns depoimentos considerados de grande valia para o maior entendimento do leitor à respeito deste tema sob a ótica de inúmeros profissionais da área.

Inicialmente tentamos descobrir como esses profissionais encaram e/ou definem a dança contemporânea, ou seja, como eles vislumbram a arte que realizam; pois se trata de algo extremamente complexo conceituar essa forma de manifestação artística realizada no nosso tempo e que permite a contribuição dos bailarinos na criação coreográfica.

“É a possibilidade do próprio bailarino criar e desenvolver seus movimentos (intérprete-criador), colocando na sua movimentação toda a experiência que está armazenada no seu corpo (fisicamente) e nas suas experiências de vida (mentalmente).

Silvia C. Prado / bailarina – Phoros Cia. de Dança

“Acho a dança contemporânea uma das mais completas formas de manifestação artística. Ela permite que você trabalhe com diversas linhas e estilos, ou seja, ela é híbrida. A verdadeira dança contemporânea é investigativa, é necessário que você esteja sempre pesquisando e compartilhando idéias. Por isto me adaptei muito bem.”

Fernando Nunes / coreógrafo – Verve Cia. de Dança

“ Esta é uma questão bastante complexa e subjetiva, mas levando-se em conta a minha opinião pessoal é o estilo de dança mais “generoso” de todos pois qualquer pessoa está apta a dançar contemporâneo pois basta querer. É também o estilo que mais possibilita ao bailarino descobrir e conhecer seu corpo e desta forma auxiliando a criação de novos movimentos não codificados e a descoberta de uma movimentação própria do indivíduo, respeitando o tempo e a limitação que cada corpo possui.”

Ana Paula Souza / bailarina – Phoros Cia de Dança

Foi possível perceber na maioria das respostas obtidas, a respeito das idéias concebidas sobre dança contemporânea, uma grande preocupação com a individualidade de cada bailarino, através da valorização daquilo que cada um possui de mais interessante e característico, bem como com a liberdade de criação e necessidade de árdua pesquisa e investigação. A dança contemporânea, não se constituindo de definições fixas e acabadas, permite que cada indivíduo possua a sua própria visão sobre ela e que estes pontos de vista possam estar em constante modificação de acordo com as experiências adquiridas ao longo do tempo. E é isso que a torna uma arte tão rica e fascinante.

Como na dança contemporânea não existe um formato pré-estabelecido de se criar danças, pesquisamos também através dos questionários, como se dá o processo de composição coreográfica de cada uma das companhias participantes da pesquisa de campo e de que maneira os bailarinos contribuem com essa tarefa de criação. Obtivemos os seguintes resultados:

“O nosso diretor primeiramente roteiriza o trabalho e então debatemos assuntos pertinentes à obra. Depois disto, o diretor e mais dois coreógrafos da Companhia se reúnem para produzir a coreografia que, pelo próprio trabalho, torna-se passível de mudanças. Neste processo de criação, habilidades individuais são maximizados, sendo estas contribuições específicas cruciais na caracterização final do espetáculo.”

Valdir Rocha / bailarino – Verve Cia de Dança

“O processo de composição coreográfica se dá por meio da improvisação realizada pelos bailarinos, e a coreógrafa realiza a estruturação final, dando direcionamentos para a improvisação. Minha contribuição neste processo é com os movimentos que improviso e com os comentários das sensações e imagens que vem com este trabalho.”

Fernanda Dantas Jacob / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“Tem dois caminhos: O 1º é o que geralmente acontece. O coreógrafo ou diretor convidado dirige o trabalho e nós os bailarinos entramos com a criação de movimentos e também com a interpretação. Fazemos a pesquisa de movimentos. (...) O 2º caminho é um tipo de trabalho que todos dirigem. Escolhemos uma idéia, um tema e todos dão palpites e direcionam juntos.”

Rogério Francisco Halila / bailarino – G2 Cia de Dança

“Geralmente lanço um tema, oriento o bailarino criador através de fundamentos da fisicalidade ou através de emoções e sensações. Após os bailarinos pesquisarem, interfiro (se for preciso) e por último trabalho na composição (tempo, espaço, fluência, dramaturgia)”

Cintia Napoli / coreógrafa – Phoros Cia de Dança

Como pudemos perceber, não existe certo ou errado quando se trata de criação coreográfica na dança contemporânea com intérpretes-criadores, cada coreógrafo busca uma forma de trabalho particular em que o diálogo com seus bailarinos possa resultar – ou não - na matéria prima da composição. Para o coreógrafo, trabalhar com intérpretes-criadores também não é tão simples quanto parece, pois ele não poderá simplesmente trazer todas as suas idéias prontas e bem estruturadas de casa, para então repassar aos seus bailarinos esperando que eles somente reproduzam os passos corretamente. O coreógrafo tem o papel fundamental de perceber com sensibilidade todas as potencialidades de seus bailarinos, assim como as maneiras com que se diferenciam e se complementam, aproveitando as melhores manifestações de criação obtidas durante os ensaios para compor um bom espetáculo. "Como um cientista num laboratório, começa a testar novos comandos e vai conferindo os resultados. Tanto segura a velocidade habitual de execução de um movimento, como a acelera (tal como o DJ interferindo com a mão na velocidade com que o toca-discos roda a bolacha do LP)." (KATZ, 1993, p.22)

Desta forma, trabalhar com intérpretes-criadores deve ser uma escolha consciente do coreógrafo, é importante que ele saiba antecipadamente e com bastante clareza as maiores dificuldades que poderão ser enfrentadas no meio deste caminho (bloqueios, resistência à criação, falta de participação, entre outras). Mas, se pelo menos aparentemente esta forma de criação coreográfica parece ser mais complexa e trabalhosa que as formas tradicionais de composição, onde as idéias são mais limitadas mas ao mesmo tempo existe uma maior comodidade / estabilidade profissional, porque tantos coreógrafos da atualidade optam por trabalhar com os intérpretes-criadores?

“Porque é o curso natural das coisas. Hoje é preciso compartilhar, ter respostas e leituras individuais. Nunca o indivíduo foi tão solicitado. É necessário pesquisa e o diferencial está na quantidade de opções que aquele mesmo tema pode variar quando decodificado por diversas pessoas. É como ter diversas qualidades em filtros diferentes, você vai ter uma série de opções, caminhos para seguir. Há também uma quebra pelo igual, o linear. A coreografia não segue somente aquela gramática

estabelecida por aquele indivíduo. Para coreografar é muito mais interessante. Você joga o estímulo e recebe diversas respostas e linhas sobre o mesmo conteúdo.”

Fernando Nunes / coreógrafo – Verve Cia de Dança

“Porque, para encontrar essa individualidade você precisa estar profundamente em contato com seu corpo (mente-emoção). A função do coreógrafo (eu) é apenas explorar, abrir e identificar caminhos para o bailarino descobrir o que está fazendo com seu corpo neste momento que dança. “

Rosemeri Rocha / coreógrafa – Grupo de Dança da FAP

“A opção por trabalhar com intérpretes-criadores vem da disponibilidade da pessoa que estou trabalhando. Gosto de pessoas que me tragam elementos e não executem o que eu passo. Posso até apresentar uma seqüência de movimentos, mas peço que o intérprete desconstrua aquela seqüência ou incorpore de maneira que ele apresente um caminho próprio para a seqüência, não quero que copie aquilo que eu fiz. Atualmente estou buscando conceber idéias a partir de improvisações, estou resistente para criar seqüências coreográficas.”

Graciela Oliveira / coreógrafa – Verve Cia de Dança

Tendo o coreógrafo feito a sua escolha por essa forma de trabalho coreográfico, é chegada a hora de por as mãos na massa e partir para a prática. De acordo com a sua maneira individual de coreografar, seja lançando estímulos, propondo improvisações, apresentando possibilidades ou dando tarefas, ele solicitará de seus bailarinos respostas para seus questionamentos e soluções para suas idéias. De repente, ao entrar em contato com todas essas informações, o bailarino tem a sensação de estar completamente no escuro e de que será impossível encontrar uma luz no fim do túnel; como se sua mente de esvaziasse e seu corpo desaprendesse a se movimentar.

Há um momento precioso neste etapa, quando o bailarino começa a destituir-se de sua armadura. Ele não consegue movimentar-se como antes, torna-se frágil, pois é

como se não soubesse mais dançar. Em seguida, conduzindo o movimento de dentro para fora, com os sentidos aguçados, ele começa a perceber a unidade de seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consciente. O movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos. (RODRIGUES, 1997, p.147)

Passada essa fase inicial repleta de inquietações, os pensamentos vão pouco a pouco fazendo mais sentido e a criação começa a fluir com mais naturalidade. Mas até então este processo poderá se mostrar bastante doloroso para muitos bailarinos, especialmente se considerarmos o fato, como já foi dito anteriormente, de que somos impedidos diariamente de sermos nós mesmos, e de descobrirmos a importância da especificidade de nossos corpos e suas possibilidades de movimentação. “ A crise profunda que nossa sociedade atravessa decorre em parte das condições desumanas que lhe são impostas. Desde a infância, somos obrigados à uma adaptação forçada, em detrimento de todo nosso ser, tanto físico quanto psíquico” (BERGE, 1988, p. 21). Quando crianças, por exemplo, ouvíamos constantemente de nossos pais qual era a "forma correta" de sentar-se à mesa, de se relacionar com os colegas, de pentear os cabelos, de andar, de falar, etc, e éramos, inclusive, impedidos de brincar com a justificativa de que nos cansaríamos muito ou de que sujaríamos nossas roupas. Todos esses fatores vão, aos poucos, criando hábitos pessoais em que o movimento corporal passa a ser ignorado, enquanto que o desenvolvimento intelectual é mais valorizado e estimulado. Para os adultos, é muito mais importante que uma criança se mostre inteligente do que ela se movimente de maneira integral no ambiente em que vive.

Por todos esse aspectos, podemos concluir que o ato de criar se apresenta inúmeras vezes como um grande desafio para o bailarino e, ao mesmo tempo em que essa tarefa pode representar algo bastante prazeroso por toda a liberdade de expressão que proporciona, pode também ser constrangedor e desconfortável para aquele que participa do processo. Através dos depoimentos é possível compreender com maior clareza que não é nossa intenção transformar a criação coreográfica com intérpretes-criadores em um conto de fadas onde tudo sempre é perfeito e encantador, pois criar também exige esforço e apresenta muitas dificuldades. Tentaremos observar

se, na maioria das vezes, esta participação se mostra fácil ou difícil para os bailarinos entrevistados e quais são as maiores dificuldades encontradas.

“Difícil, pois a tendência é de irmos pelos caminhos que nosso corpo está habituado. Por isso tento sempre desconstruir movimentos, construir, achar outras dimensões dentro deles e assim por diante.”

Candice Didonet / bailarina – Verve Cia de Dança

“Muito difícil, acredito que seja porque minha experiência com a dança contemporânea seja pequena, faltando uma experiência de movimentos e a falta de coragem em “arriscar” em novas movimentações.”

Silvia C. Prado / bailarina – Phoros Cia de Dança

“É um pouco difícil, porque eu não tinha muita improvisação antes. Minha dificuldade é por eu não ser criativa.”

Mariana Hilda Batista / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“É um pouco difícil, porque é uma linguagem nova para mim, tenho dificuldades principalmente por insegurança nos meus movimentos.”

Renata Roel / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“Dependendo da proposta o processo pode ser mais fácil ou mais difícil. Sempre vai ser mais difícil de criar uma movimentação pela qual o seu corpo não está acostumado ou tentar passar um determinado tema ou sensação pela qual nunca se viveu ou sentiu.”

Viviane da Silva Ceconello / bailarina – Phoros Cia de Dança

“Trabalhar como intérprete-criador sem dúvida não é uma tarefa fácil. Mais que executar movimentos é preciso antes descobri-los (ou inventá-los), é preciso trabalhar cada gesto com um sentido de extrair dele (ou colocar nele) o máximo de suas possibilidades expressivas, direcionando-as ainda para um caminho, uma direção de

interpretação, ainda que não se procure fechá-la de uma forma hermética. Por outro lado, para além das dificuldades há uma generosidade implicada nessa tarefa que também merece ser levada em conta, uma generosidade da dança, que nos permite construí-la e fazer parte dela com tudo aquilo que somos, e exatamente o que somos (sem a necessidade de interpretarmos, simplesmente, algo que pode não dizer nada), e uma generosidade de nós bailarinos para com ela (dança), uma vez que emprestamos, para construí-la e executá-la, pedaços e histórias de nós mesmos.”

Elisabete Finger / bailarina – Phoros Cia de Dança

Através destas respostas é possível perceber que a maior dificuldade está exatamente na falta de experiência com o trabalho criativo, pois as bailarinas escrevem sobre a tendência de se executar movimentos habituais, da insegurança nos movimentos por se tratar de uma nova linguagem, da falta de criatividade – ou seria falta de oportunidades à criação? - e da dificuldade em realizar algo que o corpo não está acostumado a fazer. Segundo NADEL (1970, p.07)

Para alguns, criar danças é uma tarefa que flui naturalmente. Para outros é um processo doloroso. Aqueles que dançam ou dançaram ou ainda que conviveram com bons coreógrafos, foram naturalmente pré-educados em coreografia, sem saber. É possível ser um grande coreógrafo sem ter sido um grande dançarino. Um bom teatrólogo não precisa ser ator, um compositor não é necessariamente um grande intérprete. Porém, para todos estes artistas um bom resultado só é conseguido através da experiência.

E é essa experiência, constituída por todas as dificuldades encontradas, tentativas fracassadas, erros e certos, discussões, investigações, observações, pesquisas de movimento, idéias interessantes, concepções deixadas de lado, e assim por diante, que promove no bailarino criador uma grande modificação em sua maneira de ver o mundo. A experiência modifica o seu olhar sobre todas as coisas, transforma sua maneira de pensar e de agir. Ou seja, a participação ativa no trabalho coreográfico contribui de diversas maneiras na formação humana do sujeito que cria, produz conseqüências de extrema importância na sua vida pessoal e na sua constituição enquanto cidadão autônomo, crítico e consciente sobre a sociedade da qual faz parte.

“São incontáveis conseqüências e transformações, além do amadurecimento consigo entender, avaliar e resolver certas situações de maneiras melhores do anteriormente. Conseguimos enxergar as coisas por outros lados, mas claro, isso depois de um bom tempo, pois nada muda de um dia para o outro.”

Cristiane Kerber / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“Me deixa mais criativa e visivelmente mais questionadora. Não me deixo levar a entender o que os outros querem, primeiro tiro as minhas conclusões e depois concordo ou discordo.”

Renata Ayres de Aguirre / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“Você se torna mais sincero, se desprende de alguns conceitos. Trabalha cooperativamente. E, principalmente, precisa estar alerta, conectado com o que está acontecendo a sua volta, direcionar seu trabalho para este caminho.”

Humberto Antonetti / bailarino – G2 Cia. de Dança

“Ele promove uma maior conscientização, um maior auto-conhecimento. Faço descobertas do meu modo de ser, de me relacionar na vida através do que percebo nos processos de improvisação. Até mesmo lembranças são ativadas com essa movimentação corporal, pois toda nossa história pessoal (sensações, sentimentos, experiências de movimentos que vivemos) fica registrada em nosso corpo, e este tipo de trabalho, ativa esses registros, trazendo à tona essas memórias e emoções. “

Fernanda Dantas Jacob / bailarina – Grupo de Dança da FAP

“Desperta uma atenção maior aos pequenos atos e movimentos do cotidiano e, uma abertura às situações improváveis, o que traz um grande e enriquecedor crescimento diante dos inesperados caminhos da dança e da vida.”

Candice Didonet / bailarina – Verve Cia de Dança

“Depois que comecei a trabalhar com improvisação percebi que tornei-me uma pessoa mais calma e paciente pois aprendi a esperar e não querer o resultado perfeito na hora. (...) Passei a fazer indagações sobre a vida, o corpo e comportamento que eu antes nunca havia parado para pensar.”

Ana Paula de Souza / bailarina – Phoros Cia de Dança

“O trabalho como criador passa a ocupar um espaço muito maior em minha vida do que aquele normalmente destinado a ele. Como o material para a pesquisa está em nós mesmos, nas coisas que lemos, assistimos, escutamos, nas pessoas que conhecemos, nas situações nas quais nos implicamos, nas escolhas que fazemos, no modo como vivemos em sociedade, todo o tempo é tempo de pesquisa e não há como não pensar nas questões que levantamos em cada trabalho com a dança a todo tempo. O reflexo disso, me parece, é uma sensibilidade e uma disponibilidade para observar o mundo em volta que talvez não faça parte da vida de outras pessoas como faz da minha.”

Elisabete Finger / bailarina – Phoros Cia de Dança

Portanto, por maiores que sejam as dificuldades encontradas pelo intérprete-criador no momento da sua criação, é muito importante que ele não se deixe abalar por elas e que compreenda com lucidez que esta atitude emancipatória vai muito além das paredes da sala de aula e dos instantes em que trabalha junto ao coreógrafo. Ela certamente se refletirá nos mais diversos aspectos do seu cotidiano e do seu caminhar, acrescentando na sua história pessoal uma boa dose de originalidade, sensibilidade, consciência e individualidade, destacando-a entre tantas outras histórias que se encontram apagadas pela repressão social ou pelo simples medo de criar.

3. METODOLOGIA

→ Revisão de literatura analítica com o objetivo de proporcionar maior consistência teórico-científica ao tema central da pesquisa;

→ Pesquisa de campo qualitativa: aplicação de questionários abertos a bailarinos e coreógrafos e 4 (quatro) companhias de dança contemporânea do Estado do Paraná, com o objetivo de enriquecer a revisão de literatura.

As companhias entrevistadas foram:

- G2 Cia. de Dança;
- Grupo de Dança da FAP (Faculdade de Artes do Paraná);
- Phoros Cia. de Dança;
- Verve Cia. de Dança

4. CONCLUSÃO

A dança, assim como toda e qualquer manifestação essencialmente humana, reflete dia após dia as influências de uma sociedade preocupada única e exclusivamente com a calma. Uma calma que significa não pensar, não refletir e não questionar; aceitar de forma obediente tudo o que nos é colocado diante dos olhos. Portanto, nadar contra a maré do comodismo não é realmente uma tarefa simples, pois a inércia insiste em nos manter estagnados no lugar comum até mesmo contra a nossa própria vontade. Sendo assim, são necessárias persistência e coragem para que os profissionais desta arte, tanto coreógrafos quanto bailarinos, consigam romper com padrões coreográficos já tão fixados historicamente pela dança que se construiu no passado.

Pudemos perceber com esta pesquisa que o ato de criar é um grande desafio para todos os envolvidos com o processo de composição. O coreógrafo, por exemplo, se vê diante de situações onde o fazer dançante não é mais sua exclusiva responsabilidade. E não é nada simples depender e/ou confiar no trabalho de outras pessoas quando se está habituado a contar somente com o seu próprio potencial. Já o bailarino, por sua vez, terá que enfrentar freqüentemente sentimentos de insegurança, medo e constrangimento para conseguir criar algo que satisfaça integralmente suas expectativas e as expectativas de seu coreógrafo.

Porém, apesar de contarmos que esse processo de mudança, assim como qualquer outro, requer paciência e muita dedicação de todos os envolvidos no trabalho criativo, queremos também neste momento reafirmar a importância do envolvimento direto do bailarino no processo de composição coreográfica. Destacar novamente que "o corpo que executa a dança, que pertence à ela enquanto objeto estético, não é apenas um corpo fisiológico e biológico, mas também um corpo social e cultural. (...) E que a dança, enquanto forma de arte, nos requisita um olhar que nos interroge sobre nosso corpo, sobre nossas ações e emoções, sobre nossas sensações próprias e sobre

criação, mais claras ainda estão expostas todas as conseqüências positivas que ela traz ao profissional da dança.

Constatamos, especialmente através dos depoimentos cedidos por inúmeros intérpretes-criadores na pesquisa de campo, que a batalha pela construção de uma dança totalitária e emancipatória, onde o bailarino é respeitado justamente pelas suas diferenças e pela sua individualidade e onde suas idéias possuem grande valor, tem sido extremamente válida. E que os resultados dessa tentativa serão certamente refletidas com intensidade no universo particular de cada bailarino, na sua visão de mundo, nas suas percepções, críticas, atitudes e modificações pessoais. É muito importante lembrarmos também que, além de modificações à nível pessoal, esse reflexo conseqüentemente atingirá algo muito maior que é a nossa sociedade como um todo, ou seja, é das pequenas modificações no universo de cada sujeito criador que poderemos **criar** um lugar mais justo e igualitário para vivermos. Constatamos, também, que o próprio coreógrafo pode aprender muito através dessa grande troca de experiências com seus bailarinos e com a descoberta de vários pequenos mundos tão diferentes do seu. Mundos que, se valorizados de maneira adequada, irão certamente contribuir de forma significativa na construção de um grande espetáculo. No espetáculo coreográfico, no espetáculo da vida.

*“E não há melhor resposta
Que o espetáculo da vida:
Vê-la desfiar seu fio
Que também se chama vida
Ver a fábrica que ela mesma
Teimosamente, se fabrica
Vê-la brotar como há pouco
Em nova vida explodida”*

João Cabral de Melo Neto

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMHEIM, R. **Towards a psychology of art**. London : Faber and Faber, 1966
- ASSUMPÇÃO, A.C.R. **O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação**. 39 f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Física) – Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- BANES, S. **Será isso pós-moderno?** In: DALY, A. (Ed) **O que aconteceu com a dança pós-moderna?** Texas-Austin: [s.n.], [199-], 19-23.
- BERGE, Y. **Viver o seu corpo : por uma pedagogia do movimento**. 4 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1988.
- BRAUMANN, M. **Criatividade artística e criatividade científica**. Disponível em: [/.../contributos/7_7_2003/Manuela_Braumann_-_criatividade_científica_html/](#)
Acesso em: 25 ago. 2003.
- BRIKMAN, L. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo : Summus, 1989.
- BRUM, L. **Literatura em movimento**. Disponível em : www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/rj/art/artigocompl.jsp?artigo.codigo=266
Acesso em 17 set. 2003.
- CANTON, K. **E o príncipe dançou ... : O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo : Ática, 1994.
- CORDEIRO, I. **A partilha ou um ensaio de comunicação – o psicodrama como técnica aplicada à composição coreográfica**. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, n.8, 1999. 53-65
- DANÇA e Internet**. Disponível em: www.ifrance.com/vagalume/DancaInternet.htm
Acesso em: 17 set. 2003
- DRIVER, S. **Seria necessário outro nome?** In: DALY, A. (Ed) **O que aconteceu com a dança pós-moderna?** Texas-Austin: [s.n.], [199-], 16-19.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GNT. RIOLON, L. (Dir). **Dance of the Century: Contemporary Dance – The Explosion**. São Paulo: GLOBOSAT [199-].

GREINER, C. **A cultura e as novas dramaturgias do corpo que dança**. In: Cadernos do GIPE-CIT. Salvador, n.8, 1999. 65-70

HUMPHREY, D. **The art of making dances**. In: WOSNIAK, C. Métodos e técnicas coreográficas. Disciplina de História da Dança, Faculdade de Artes do Paraná, 1995 (mimeo).

IANNITELLI, L. M. **Dança, corpo e movimento: a criatividade artística**. In: BIÃO, A.; PEREIRA, L.C.C.; PITOMBO, R. (Org). Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo: Annablume: Salvador: GIPE-CIT, 2000. 247-256

KATZ, H. **O coreógrafo como DJ**. In: LAPA, R. (Dir) Lições de Jornalismo 1. Rio de Janeiro, 1993. 5-24

KNELLER, G. **Arte e Ciência da Criatividade**. 12. ed. São Paulo : IBRASA, 1978

LABAN, R.v. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Editora Ícone, 1990.

LOUPPE, L. **Corpos Híbridos**. In: LAPA, R. (Dir). Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. 27-40

NACHMANOVITCH, S. **Ser Criativo** : O poder da improvisação na vida e na arte. 3. ed. São Paulo : Summus, 1993

NADEL, M. **The dance experience**. In: WOSNIAK, C. O processo de criar danças. Disciplina de Historia da Dança, Faculdade de Artes do Paraná, 1995 (mimeo).

PESQUISA propõe gestual da baiana como referencial para a dança. Disponível em:

www.facom.ufba.br/cienciapress/press136/artigo3.html/

Acesso em: 17 set. 2003.

REIS, D. **Etnocenologia e a criação do ator-dançarino**. In: BIÃO, A. (Dir). Repertório Teatro e Dança – Ano 2, n.3 – Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999. 60-63

RODRIGUES, G.E.F. **Bailarino - pesquisador - intérprete** : processo de formação. Rio de Janeiro : Funarte, 1997.

RODRIGUÉZ ESTRADA, M. **Manual da Criatividade** : os processos psíquicos e o desenvolvimento. São Paulo : IBRASA, 1992

ROGHE, R.; WEISS, U. **Bandoneon** : em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo : Attar, 1989.

ROSA, T. **Dança é Jogo** : Trisha Brown e a Cena Contemporânea. 79 f. Monografia (Graduação em Bacharelado em Comunicação) – Dep. de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

SACCHET, G. **Performance Pós-moderna**. Monografia (Especialização em consciência corporal - dança). Universidade de Curitiba, Faculdade de Artes do Paraná, 1999.

SIEGEL, M. **Será ainda pós-moderno? Será que isso importa?** In: DALY, A. (Ed.) **O que aconteceu com a dança pós-moderna?** Texas-Austin: [s.n.], [199-], 2 - 5.

SILVA, E. **A dança contemporânea americana e os seus novos processos coreográficos**. Bahia : [s.n.], 1984

THOMAS, H. **Do You Want to Join Dance?** : Postmodernism/ Postructuralism, the Body, and Dance. London : Routledge, 1996

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Biblioteca Central. **Normas para apresentação de trabalhos**. 6 ed. Editora da UFPR, 1996.

VICENTE, A. V. **Dança e Pós-modernidade**. Disponível em:

www.geocities.com/pistache_online/arquivo.html

Acesso em: 17 set. 2003

WOSNIAK, C. **Alterações na concepção filosófica e conceitual do espaço na dança pós-moderna em relação à dança moderna**. Monografia (Especialização em Artes-Dança) - Dep. de Dança, Faculdade de Artes do Paraná, 1994.

www.altavista.com.br/imagem/pinabausch (download em 2004).

www.altavista.com.br/imagem/maguymarin (download em 2004)

www.google.com.br/imagem/danilimaciadedanca (download em 2004)

COMPANHIAS ENTREVISTADAS



VERVE



G2



PHOROS



GRUPO DE DANÇA DA FAP

ANEXO 1 - QUESTIONÁRIO APLICADO AOS BAILARINOS/AS**NOME:** _____**IDADE:** _____**GRUPO/CIA DE DANÇA:** _____

- 1) Qual é a sua trajetória na dança? (modalidades que praticou em ordem cronológica)
- 2) O que tem lhe motivado a trilhar este caminho?
- 3) Para você, o que é dança contemporânea?
- 4) Por que decidiu participar deste grupo/cia de dança?
- 5) Qual é o processo de composição coreográfica deste grupo/cia de dança e qual a sua contribuição neste processo?
- 6) Este processo criativo é fácil ou difícil para você? Por quê? Se difícil, quais as principais dificuldades encontradas?
- 7) Quais as conseqüências e transformações pessoais que este ato de criar acarreta em sua formação humana?

ANEXO 2 - QUESTIONÁRIO APLICADO AOS COREÓGRAFOS/AS**NOME:** _____**IDADE:** _____**GRUPO/CIA DE DANÇA:** _____

- 1) O que te levou a trabalhar como coreógrafo? Fale um pouco da sua trajetória profissional.
- 2) Para você, o que é dança contemporânea e por que decidiu trabalhar com essa modalidade?
- 3) Como é o seu processo de criação e composição coreográfica (estruturação, estímulos, transmissão das idéias, etc.) ?
- 4) Por que optou trabalhar com intérpretes – criadores?
- 5) É possível observar algum tipo de contribuição na formação humana de seus bailarinos, resultante deste processo de trabalho?