

LUAN CRISTIAN SIQUEIRA SANTOS

DISPONIBILIDADE CORPORAL: FATORES QUE INFLUENCIAM O  
BAILARINO DURANTE UM PROCESSO CRIATIVO COREOGRÁFICO

DATA DA DEFESA: 04/12/2018

RESULTADO: Aprovado - Nota: 10,0

BANCA EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_

Prof<sup>o</sup> Me. Getúlio Henrique Rocha Lima (Orientador)

  
\_\_\_\_\_

Prof<sup>o</sup> Ma. Raissa Caroline Brito Costa

  
\_\_\_\_\_

Prof<sup>o</sup> Ma. Yara dos Santos Costa Passos

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
BACHARELADO EM DANÇA**

**LUAN CRISTIAN SIQUEIRA SANTOS**

**DISPONIBILIDADE CORPORAL: FATORES QUE INFLUENCIAM O  
BAILARINO DURANTE UM PROCESSO CRIATIVO COREOGRÁFICO**

**MANAUS/AM**

**2018**

**LUAN CRISTIAN SIQUEIRA SANTOS**

**DISPONIBILIDADE CORPORAL: FATORES QUE INFLUENCIAM O  
BAILARINO DURANTE UM PROCESSO CRIATIVO COREOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) como requisito para obtenção do título de Bacharel em Dança, sob a orientação do professor MSc. Getulio Henrique Rocha Lima.

**MANAUS/AM**

**2018**

## RESUMO

Na atualidade, os processos coreográficos em dança contemporânea ampliam as possibilidades entre o novo e o velho, entre passado e presente ou até mesmo o certo e o errado. Esse universo congratula intérpretes e coreógrafos com um leque de probabilidades na expressão do artista em cena. Nos mais diversos procedimentos coreográficos, bailarinos e coreógrafos estão ligados diretamente a uma disponibilidade corporal e essa ligação vai além de experiências motoras e técnicas, há uma variedade de quesitos psicológicos e artísticos que também estimulam o surgimento desse corpo disponível no bailarino na cena da dança contemporânea. Como objetivo, a pesquisa buscou investigar e compreender os quesitos técnicos, artísticos e psicológicos que estão intrinsecamente presentes no decorrer da composição criativa. A pesquisa tem como embasamento metodológico o tipo exploratória com abordagem qualitativa, os procedimentos técnicos são a pesquisa de campo e participante, onde para se coletar dados foi necessário um diário de campo para o pesquisador e entrevistas semiestruturadas para os sujeitos que estavam envolvidos com o processo coreográfico, para analisar os dados foi usada a análise de discurso e análise temática em que houve transcrição das falas e separação de trechos chaves que estavam ligados a visão particular de cada um, onde foi percebido que nos sujeitos houveram interferências em diferentes fatores, contudo a criação coreográfica reverberou de forma positiva e negativa.

**Palavras-chave:** Corporeidade, Dança Contemporânea, Corpo disponível, Processo coreográfico

## **ABSTRACT**

Nowadays, the choreographic processes in contemporary dance broaden the possibilities between the new and the old, between past and present or even right and wrong. This universe welcomes interpreters and choreographers with a range of probabilities in the artist's expression on the scene. In the most diverse choreographic procedures, dancers and choreographers are directly linked to body availability and this connection goes beyond motor and technical experiences, there is a variety of psychological and artistic issues that also stimulate the emergence of this body available in the dancer in the contemporary dance scene. As an objective, the research sought to investigate and understand the technical, artistic and psychological issues that are intrinsically present in the course of creative composition. The research has as methodological basis the exploratory type with qualitative approach, the technical procedures are the field and participant research, where to collect data was necessary a field diary for the researcher and semi-structured interviews for the subjects who were involved with the choreographic process, to analyze the data was used the discourse analysis and thematic analysis in which there was transcription of the speeches and separation of key passages that were linked to the particular view of each one, where it was perceived that in the subjects there were interferences in different factors, yet the choreographic creation reverberated positively and negatively.

**Keywords:** Corporeity, Contemporary Dance, Available Body, Choreographic Process

## **AGRADECIMENTOS**

Para realização dessa pesquisa não foi necessário apenas meu próprio esforço como também de todos os profissionais que contribuíram direta e indiretamente, aos meus amigos, pais e familiares que incentivaram e acreditaram na minha capacidade. Durante o desenvolvimento dessa pesquisa algumas mãos que foram estendidas nunca serão esquecidas:

Primeiramente, ao meu querido orientador, diretor, amigo e Profº MSc. Getúlio Lima que desde o início uniu esforços para a todo instante poder me auxiliar de alguma forma, serei eternamente grato;

À todos meus professores da Universidade que de alguma forma doaram um pouco de seu tempo e conhecimento para que eu fosse um artista melhor;

À toda a equipe do Balé Experimental que me ensinou a evoluir como pessoa e profissional durante minha fase de estudos; a minha diretora ali dentro, as minhas professoras e a todos os meus colegas de trabalho que abraçaram essa causa e me incentivaram a seguir em frente;

Uma gratidão especial pelo meu parceiro Rodrigo Vieira que dispôs sua obra à disposição da minha pesquisa final da Universidade enquanto aluno;

Aos meus pais, sem eles não chegaria onde cheguei, agradeço por todos os sacrifícios, por todo apoio e amor que vocês me deram porque isso não tem valor.

Enfim, tenho noção que cada pessoa que ensinou algo à mim enquanto artista e profissional da dança, me fez chegar até aqui com um olhar diferente, então muito obrigado.

## SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Revisão de Literatura.....	10
1.1. Corporeidade.....	10
1.2. Processos coreográficos e contemporaneidade.....	18
1.3. Aspectos técnicos.....	23
1.4. Aspectos artísticos.....	31
1.5. Aspectos psicológicos.....	33
2. Metodologia.....	35
2.1. Abordagem do tipo de pesquisa.....	35
2.2. Tipo de pesquisa.....	36
2.3. Caracterização do sujeito e da pesquisa.....	37
2.4. Procedimentos técnicos.....	39
2.5. Métodos de coleta.....	40
2.6. Procedimentos para análise de dados.....	41
3. Coleta e Análise dos resultados.....	42
3.1. Aspectos técnicos.....	42
3.2. Aspectos artísticos.....	48
3.3. Aspecto cognitivo.....	55
3.4. Processo coreográfico.....	64
3.5. Disponibilidade corporal.....	73
Considerações finais.....	77
Referência bibliográfica.....	79
Apêndices.....	83

## INTRODUÇÃO

O corpo e a mente de um indivíduo vem sendo construído ao longo de sua vida, através de suas experiências e aprendizados, com isso pode carregar uma subjetividade de todo conteúdo que ele absorve do ambiente a sua volta, dessa forma ele pode estabelecer inúmeras relações corpo-ambiente em que significados são formados a partir da historicidade dessa pessoa, o movimento ou a maneira que ele busca se mover vem carregado de intenção subjetiva e comunicativa.

Em dança fatores como técnicas, linguagens e expressividade cênica, buscam construir um sistema de informação no decorrer do processo de captação de um bailarino, onde foi necessário a criação de vários modelos e formas codificadas de um corpo se manifestar em dança, algumas dessas técnicas são: balé clássico, dança moderna, dança de salão, jazz, danças populares, danças urbanas e afins. Desse modo sabemos que quando um corpo é submergido em técnicas corporais ele pode transitar entre seu estado de conforto como também em um estado de desconforto, onde esses saberes podem reverberar no indivíduo de forma que oportunizem novos significados no seu discurso corporal mesmo que essas informações não tenham passado em suas experiências culturais, biológicas ou sócio-políticas.

No entanto, algumas vezes os saberes corporais digeridos durante todo o processo de formação de um bailarino, podem não aflorar em determinados processos coreográficos, chegando este a um estado de restrição ou conflito, onde pode haver possíveis limitações nas suas tentativas de diálogo consigo, com o coreógrafo e com o processo. Portanto, foi chegado ao seguinte questionamento como fonte de estímulo para essa pesquisa: quais os fatores e como eles podem influenciar no desempenho de um intérprete durante um processo coreográfico?

Como meta geral para o projeto, o pesquisador propôs investigar esses fatores que podem ou não influenciar essa disponibilidade corporal dos bailarinos no decorrer do processo criativo coreográfico, em que precisou mais mapear, investigar e levantar questões do que de fato delimitar ou restringir as temáticas; para aprofundar o assunto foi buscado como objetivos específicos algumas questões baseadas em cima dos três elementos bases do projeto, os fatores: técnico, artístico e cognitivo; com isso houve uma preocupação em levantar os quesitos que podem influenciar na captação expressiva e artística do elenco, ou



que podem interferir psicologicamente por uma questão particular, ou ainda algo que pudesse estimular durante as aulas, ensaios e composição coreográfica de modo que tudo isso agregue importância até o final da montagem.

Dentro da contemporaneidade na dança vem surgindo ao longo do tempo diversas nomenclaturas sobre a corporeidade, alguns exemplos são o corpo polissêmico, corpo eclético, corpo neutro, corpo híbrido, corpo tabula rasa, e também o corpo disponível, onde todos tem ganhado foco em estudos corporais e pesquisas de movimento, porém a corporeidade mais aberta, mais disposta do corpo disponível foi tida como embasamento para essa pesquisa, pois esse tipo de corpo diante do processo criativo ao resultado final pode oferecer uma multiplicidade artística que possivelmente seja necessária para a obra, não se delimitando apenas na(s) técnica(s), mas envolvendo as diversas linguagens corporais, o lado artístico, expressivo e psicológico do intérprete.

Uma suposição objetiva dentre as hipóteses que permeiam a pesquisa seria entender como o bailarino poderia usar sua linguagem corporal para suprir determinado déficit motor por não ter embasamento técnico em seu processo de formação, criando então formas corporais para se chegar a determinado ponto em que consiga dialogar com as metodologias, maneiras de composição e expectativas do coreógrafo em sua obra. Ao adentrar no lado subjetivo, entendemos que a percepção, cognição, vivências e experiências de vida de um bailarino podem influenciar no modo como este se impõe na cena ou como coloca um pouco de si dentro da obra coreográfica.

Tendo em vista que a responsabilidade do bailarino tem aumentado no decorrer do tempo, observamos que ele passa de reproduzidor a intérprete-criador, e já em alguns processos pode se tornar até co-criador nas obras coreográficas contemporâneas. No entanto, este indivíduo que é dotado de corpo, mente e emoções responde tanto a influências internas e subjetivas ligadas ao aspecto artístico e cognitivo de identidade e experiências pessoais, quanto influências externas por fatores advindos de todo ambiente a sua volta como espaço, diálogos, temática, gestual, estética e até mesmo um tipo de movimentação, ambos podem bloquear sua disposição corporal. Portanto, o intuito da pesquisa é desenvolver uma melhor compreensão sobre o intérprete abarcando os estímulos do seu caráter artístico dentro de uma obra e as interferências que o mesmo pode gerar, deste

modo, a investigação pretende observar com maior cuidado os aspectos objetivos e subjetivos do (a) bailarino (a).

Como contribuição para o ramo acadêmico a proposta fortalece a linha de pesquisa sobre a corporeidade e a contemporaneidade na dança em seus enigmas que ainda estão em estudo, para que assim estimule um maior questionamento na construção deste e nos desdobramentos que a temática pode alcançar, além de acrescentar no acervo teórico e científico da Universidade como forma de retorno há todos esses anos de estudo e pesquisa dentro do âmbito acadêmico.

Para a sociedade a pesquisa traz relevância aos projetos e estudos artísticos atuais como forma de desenvolvimento na própria área designada, além do fortalecimento desses estudos corporais na cidade de Manaus e o aprofundamento de pesquisas sobre a corporeidade na era contemporânea.

Para o autor da pesquisa o projeto é uma forma de aprendizado e questionamentos que o mesmo vivenciou e que foram instigados na universidade e em sua área de trabalho; também sendo relevante a compreensão dos assuntos abordados no projeto para uma melhor assimilação em sua carreira profissional do pesquisador, sendo uma forma de crescimento pessoal, acadêmico e artístico.

Em um aspecto a parte, a pesquisa tem relevância no ambiente em que foi desenvolvida, no Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas, que faz parte de organizações do Governo do Estado do Amazonas por meio da Secretaria de Cultura, e que tem missão de estudo e preparo para estudantes que estão caminhando para o mercado profissional. O projeto buscou aproveitar tal oportunidade que é dada à alguns acadêmicos, inclusive do curso de dança da Universidade, para adentrar ao ramo científico e assim retribuir todo o conhecimento que é oferecido dentro da companhia, além de ser também a primeira pesquisa científica realizada sobre o grupo jovem do Estado do Amazonas.

## 1. REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1. A CORPOREIDADE

O corpo é “o primeiro e mais natural instrumento do homem”, ou, mais exatamente, “o primeiro e o mais natural objeto técnico” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 26).

O corpo sendo o primeiro e mais natural instrumento do homem, chega à atualidade com ramificações em diversos significados, toda a historicidade da trajetória de um indivíduo explica seu estado atual, a contemporaneidade como ponto de pesquisa traz consigo esse corpo que nela se encontra, mas que devemos explanar aqui para o entendimento posteriormente.

Um corpo que em seus primórdios tinha utilidade de instrumento para sobrevivência, para o homem atualmente é vinculado a uma gama de conotações sociais, mas mesmo assim tem ganhado ênfase para pesquisa no âmbito artístico e no fazer contemporâneo.

Segundo Dantas (1999, p. 25) “A dança é indício da arte no corpo porque mostra que ele é capaz de ser arte, de se fazer, enquanto corpo e movimento, encarnação artística. A dança é possibilidade de arte encarnada no corpo”. O corpo como instrumento natural do homem de produzir e ser arte tem se reconstruindo ao longo do tempo aonde vem sendo acompanhado pelas mudanças de cada período e isso vem modificando o mesmo.

A dança como um dos meios de propagação da arte de determinada atmosfera social necessita de corpos para se escrever e transmitir, então ela também tem o poder de comunicar, só que seu discurso é reverberado pelo corpo como um todo. É importante fazer um passeio por toda a história da dança em que o bailarino vem ganhando diversas conotações sobre sua definição e sobre a construção do estilo de cada época, para que assim entendamos como a dança chegou ao estado atual.

Escrever sobre o intérprete-criador na Dança contemporânea é permitir um passeio por um processo histórico que permeia diversas construções de pensamentos, estéticas, filosofias e modos de atuação deste artista da cena. A mudança de bailarino até intérprete-criador não está somente na grafia, mas na relação que se estabelece nestas palavras frente aos seus Tempos (...), pois a Dança está ligada diretamente a organização da sociedade, refletindo seus desejos. (FERREIRA, 2012, p. 02)

Para o entendimento da nomenclatura de Intérprete-criador na dança contemporânea devemos discorrer sobre essa evolução que se deu ao longo do tempo que teve grande influência ao estado atual que intrinsecamente está vinculada com a sociedade que acolhe a dança.

A dança vem acompanhando o homem há muito tempo, mesmo antes das técnicas “pilares” que continuam sendo desenvolvidas até os dias de hoje, mas como organização de pensamento então delimito o início de uma técnica matriz, a dança clássica que traz um amplo embasamento teórico sobre a construção dessa linguagem e como ela ainda infere influência nos dias de hoje.

Pensar especificamente na Dança Clássica Romântica é situar-se entre os séculos XVIII e XIX, período em que surge a “cultura do balé clássico”, ou seja, as padronizações referentes à técnica do balé clássico que construíram um corpo ou exigiram destes, papéis bem definidos. De uma bailarina fazia-se necessário um corpo longilíneo, leve, quase emoldurado por uma névoa etérea a qual reluzia uma figura além do ser humano quando dançava (...). Para o homem, via-se um ser dotado de força para carregar e manejar a bailarina pelo palco, enaltecendo mais ainda a sua posição de ser etéreo (FERREIRA, 2012, p. 02).

Na construção do balé clássico no período romântico em que eram exigidos papéis bem definidos tanto da mulher quanto do homem formou-se então um tipo de padronização que se estende até nos tempos atuais de modo que isso veio repercutindo no fazer da dança como “estereótipos” no senso comum da sociedade. Os papéis delineados davam conotação etérea por ser leve e longilínea a bailarina, e seu partner era visto como um ser que possuía força e virilidade ao manuseá-la.

É perceptível que a organização da técnica clássica era determinada pelos mestres da época de forma que a disciplina e rigidez começavam a tomar forma diante de tal posicionamento que era imposto aos bailarinos, mas que apesar da densa imposição da arte da época as obras tinham forte expressividade em suas propostas.

Percebe-se, desta forma, que os bailarinos estavam ancorados em uma corporalidade, ou seja, um corpo cênico votado para o fazer estruturado em partituras de movimentos e intenções determinados pelos mestres. No entanto, não era desprovido de beleza interpretativa, de construção de personagens, as ações cênicas se davam em uma ambientação fabulosa, de enredo espetacular que era permeado por sílfides, fadas, príncipes,

princesas, amores sofríveis e tragédias romanescas (FERREIRA, 2012, p. 03).

A estrutura cênica que era levada ao palco tinha configuração fantasiosa, com ambientes de contos de fadas e oníricos, e seres que eram de um imaginário espetacular como as sílfides, fadas, princesas e príncipes, reis, donzelas, animais surrealistas, dentre outros. Contudo, o balé clássico não era desprovido de beleza interpretativa, ao contrário, era rico na expressão corporal e facial que serviam de embasamento artístico para situar o ambiente com as características do mesmo, ligando-os, como complemento um do outro.

A linhagem clássica que surgiu nos séculos XVIII e XIX veio ganhando força como base técnica e teórica, porém não agradou a todo o público que se enveredava na dança, isso porque iniciando o século XX, já não cabia mais o pensamento fantasioso a dança, até porque o mundo estava passando pela primeira guerra mundial, instaurando assim turbulência nas mais variadas áreas da sociedade em geral, desestabilizando e incutindo novas significações, anseio e esperança na população da época. Partindo então de artistas da Europa e parte da América que estavam insatisfeitos com a superficialidade e rigidez clássica e seus padrões impostos, começou então o início de uma reflexão sobre aquela técnica, de modo que aquela forma de arte já não cabia mais a realidade da época, com a preocupação e questionamento do indivíduo que não se encontrava mais naquela proposta artística, por conta das angústias e devaneios urbanos que rodeavam parte dos indivíduos onde não havia mais vínculo com às monarquias.

Início do século XX surge paralelamente nos Estados Unidos e na Europa artistas insatisfeitos com a superficialidade e imposição de movimentos rígidos impostos aos corpos dos bailarinos pelo modelo do balé clássico. (...). O que se pode dizer é que aquele padrão não cabia mais nos anseios de uma nova classe artística, em um período que o ser humano estava preocupado e questionava a organização de sua sociedade, vivia suas angústias e devaneios urbanos e não mais aqueles ligados às monarquias. Tal insatisfação culminou em um movimento de busca de novos, ou melhor, diferentes caminhos para se dançar, instaurando um período histórico chamado Dança Moderna, que teve seu início com Isadora Duncan (USA), e Mary Wigman (Alemanha) (FERREIRA, 2012, p. 04).

Tais reflexões fomentaram a busca pela procura de novos movimentos e caminhos corporais para comunicar através do corpo, iniciando assim a Dança

Moderna com seus percussores Isadora Duncan (USA) e Mary Wigman (Alemanha). A necessidade de dialogar com o mundo criou a Dança Moderna, que não seguia mais o Balé Clássico com todos aqueles artifícios impostos, mas que buscava novas formas de se mover por um outro olhar artístico.

A dança no século XX já vem apresentando indícios de um “corpo polissêmico” que vai submergir em diversas linguagens, mas que ainda é ligado a uma sistematização e codificação, e também imposto a um modelo de conjunto, explica Ferreira (2012, p. 04) “Percebe-se o início de um “corpo polissêmico”, ou seja, que vai beber em várias fontes, mas ainda fortemente ligado a uma hierarquização vertical, preso a padrões de castas, submetidos ainda a um corpo de baile e os primeiros bailarinos”.

Durante esse tempo o bailarino tinha papel de reproduzidor em um grupo durante o processo de criação coreográfica, onde o coreógrafo bebia do bailarino, mas não definia ele como participante criador da obra, diz Ferreira (2012, p. 05), “o bailarino não podia questionar e não fazia parte do processo de criação (mesmo que o fizesse), ele era uma fonte no qual o coreógrafo podia beber, mas jamais o colocaria no status de criador, de participante e articulador ativo no processo de criação”.

Da metade do século XX em diante Merce Cunningham traz ao âmbito da dança novas possibilidades, novos caminhos que vão expandindo e transformando no que conhecemos de Dança Contemporânea, que abriga as mais variadas técnicas tradicionais com técnicas que não são dança, mas que acrescentam hibridez as obras coreográficas.

Meados da década de 50, Merce Cunningham dá uma reviravolta nos moldes modernos da Dança, abrindo caminho para o movimento pós-moderno na Dança, que por volta dos anos 80 passa a ser denominado de Dança Contemporânea. Este conceito engloba em si as técnicas tradicionais (balé clássico, jazz, moderno) associadas a outras técnicas que extrapolam o mundo Dança, tais como as lutas, o esporte, as técnicas corporais orientais, a dança-teatro, deixando as obras dançadas apresentar-se em híbridos cênicos, (...). Dessa forma, o cenário emergente é de uma Dança que tenta, e consegue extrapolar as fronteiras do tradicional e mistura as diversas linguagens, (...) (FERREIRA, 2012, p. 05)

Dessa maneira a Dança contemporânea se forma não determinando limites, mas permeando fronteiras que antes não eram experimentadas, a fim de misturar

várias linguagens para construção de uma própria. O bailarino então continua sendo influenciado por várias fontes técnicas que abordam o corpo como também se expandindo para as outras artes como a música, artes visuais e teatro.

O bailarino continua a beber em várias fontes, porém as fronteiras entre as artes se tornam mais rarefeitas, permitindo que este não só mergulhasse na prática e estudos se outras técnicas corporais como também de outras áreas da arte, tais como música, teatro, artes visuais. O processo de hierarquização se desloca da vertical para horizontal, onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e dar voz para sua criação. Dessa forma, já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, intérprete-criador, como possibilidade de abarcar este sujeito que não mais é um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante na construção cênica, interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status de co-criador (...) (FERREIRA, 2012, p. 05).

O processo que antes era por castas, por ordem, vem então sendo de maneira mais horizontal onde os coreógrafos começam a aceitar propostas dos dançarinos, dando liberdade de criação aos intérpretes, dessa maneira, já não cabe mais a designação de bailarino, portanto nasce daí o termo de intérprete-criador como proposta do indivíduo que não se resume a reproduzir como também dialogar com o coreógrafo, construir a cena, interferindo diretamente no processo como um co-criador da obra.

Isso reverbera então no artista de dança contemporânea que se torna hábil a ser reformular diversificando-se nos movimentos e áreas cognitivas que vão acrescentar expressividade nesse intérprete que perpassa pelas artes cênicas de uma forma mais ampla, como explica Ferreira (2012, p. 07) “Isso vem se refletir em um intérprete-criador na Dança Contemporânea capaz de fazer-se corporalmente em movimentos recheados de coloridos, ou seja, de substancializações psicofísicas que vão desembocar em uma dramaturgia de corpo e de intérprete na Dança e nas Artes da Cena em geral”.

Podemos ver então, que no decorrer da trajetória de bailarino até intérprete-criador foi estabelecida essas modificações que tiveram influência na definição desse sujeito na dança sobre a época em que estavam inseridas e no meio que se relacionavam para que ele fizesse a dança.

Percebemos que o caminho percorrido pelo bailarino até o do intérprete-criador está imbricado de afetações em que se estabelece relações dialéticas existentes entre o mundo a que se está inserido e esse mesmo mundo vivido pelo artista, o que o torna hoje, fazedor da cena dançada. Atualmente, modificador, gerador e estruturador dos processos de criação e do seu diálogo com a obra produzida, bem como corporalidade que se âncora em um corpo polissêmico que é capaz de perceber-se e mutabilizar-se de potências para expressões, de percorrer o caminho do virtual para a materialidade que tende a uma magnitude de ser pleno no fazer, no criar, no compor, no gerir-se enquanto ser-no-mundo (da cena) (FERREIRA, 2012, p. 09).

O artista segundo o autor chega à atualidade como modificador e estruturador da obra coreográfica, dialogando horizontalmente com os envolvidos; instaura-se também um corpo que caminha e modifica nas mais ramificações da expressividade corporal, adentrando ao mundo virtual para materializá-lo, criando e compondo, se posicionando como ser no mundo. A peculiaridade do artista o leva então a ser importante como unidade que antes não havia tanta liberdade quanto tem ganhado na dança contemporânea.

Um corpo que dança é único, segundo Strazzacappa (2012, p. 21) “Cada corpo é único – não se pode pensar numa técnica absoluta que possa servir a todos os corpos, nem um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas”, suas particularidades são visíveis e aparentes independente de suas características em comum com outros corpos, mesmo parado (em estado de repouso, numa cena), ou unindo-se a outros indivíduos que se propõem a executarem um trecho coreográfico que aborde os mesmos movimentos, ainda assim carrega consigo distintas vivências pessoais e artísticas que demonstram sua singularidade, isso não o torna de forma alguma errado ou correto, mas mostra justamente que cada um é particular ao movimentar-se.

O corpo que dança é um corpo construído, elaborado, trabalhado. Construído, na sua vida cotidiana, em processo de socialização, de educação, de repressão, de transgressão. Elaborado através de diferentes experiências e práticas de movimento. Trabalhado por técnicas específicas de dança, que imprimem no corpo tradições de movimento (DANTAS, 1999, p. 100).

O corpo de um bailarino pode fortalecer sua construção no conhecimento de seu repertório motor a partir de uma intensa participação na dança, aulas, oficina,



residências com professores distintos, métodos e técnicas diversas, poderão construir e elaborar neste indivíduo uma técnica ampla e diversificada.

Com o passar do tempo, surgem diversos estudos e questionamentos para a definição sobre esse corpo pertencente a uma sociedade, a uma cultura, com vivências particulares, mas que precisa e se propõe a entrelaçar-se com diversas linguagens, métodos e técnicas de dança isso porque os processos criativos coreográficos estão cada vez mais com o intuito de quebrar limites e fronteiras entre o que chamamos de arte contemporânea, deixando a obra coreográfica com variados vínculos artísticos.

Afinal de contas, o que é neutralidade de um corpo? Não há um corpo neutro. Conforme indicado anteriormente, o corpo pertence a uma sociedade, a uma cultura, e ele é portador de marcas características. Ora, em face a total ausência de outra expressão para designar esse corpo que está “pronto para tudo”, diz-se “corpo neutro”. Quanto mais o corpo do artista se expande em múltiplas direções – ou técnicas – menos ele ficará fechado no estilo próprio de uma escola fundamentada em uma escolha particular de práticas (STRAZZACAPPA, 2012, p. 36).

A neutralidade do corpo vem em nossa atualidade atentar-se ao corpo que está em cena, mais especificamente ao bailarino que usa dos artifícios técnicos para melhorar sua performance cênica, para que assim se expanda para diferentes caminhos a fim de que seu “corpo esteja pronto para tudo”, como afirma a autora acima. O “corpo neutro” traz a questão que o artista não precisa se fixar em uma única técnica, mas tem as portas abertas para visitar qual quiser, ou qual seu corpo achar necessário para aprimoramento cênico, onde poderá alcançar um reconhecimento corporal mais abrangente e por conseqüência aumentar também seu campo de diálogo artístico.

Assim, quando falamos de neutralidade do corpo, nós nos referimos às noções do corpo biológico, do corpo ao qual referia Feldenkrais: o corpo capaz de usar a maior quantidade possível de seu potencial. Quanto mais esse corpo se aproxima de sua primeira concepção, de seu potencial, mais ele é neutro. O corpo neutro é útil à capacidade de reproduzir a maior diversidade de corpos, de gestuais, de expressões. Um corpo fixado numa técnica específica é um corpo cheio de

vícios, portanto, um corpo não neutro. A neutralidade do corpo foi um dos objetivos do trabalho cênico do fim do século XX (STRAZZACAPPA, 2012, p. 36).

Um dos aspectos que será bem abordado na pesquisa mais a frente, mas que é relevante comentar neste momento é o aperfeiçoamento do artista, no elemento técnico, para uma melhor organização e preparação cênica, ele embasado nisso poderá servir-se dela a qualquer momento, trazendo a consciência de que ela não pode estar desvinculada ao objetivo final a qual ela está sendo reproduzida, a cena, se não cairá num conceito de corpo cheio de vícios de uma única vertente artística, e não produzirá conforme o potencial que tenha em si mesmo.

(...), as técnicas podem sempre contribuir para a aprendizagem do corpo. Entretanto, não se pode distanciar a técnica da finalidade à qual ela vai servir. (...), a técnica deve ter relação estreita com o palco, senão, estaremos caindo na armadilha do mito da técnica – a técnica pela técnica, isto é, a técnica como um fim (STRAZZACAPPA, 2012, p. 49).

Quanto mais técnicas o bailarino treinar mais ele vai se tornando apto e capaz de encontrar caminhos para dançar. O corpo que dança tem ganhado outra função além de reprodutor, a de pesquisador do seu próprio corpo, não buscando codificar-se ou estagnar-se em técnicas, mas em usá-las para alcançar um grau de corpo treinado suficiente para não se limitar. Como diz Strazzacappa (2012, p 49), a pesquisa e o emprego de técnicas corporais nos nossos dias mostram a preocupação recente em encontrar um corpo neutro, o ideal de corpo treinado, mas não marcado por um estilo de atuação. Trata-se de um corpo capaz de se investir ulteriormente em uma variedade de formas. Paralelamente à pesquisa visando ao aprendizado de um corpo ao mesmo tempo “aberto” e “neutro”, (...).

Referente ao mesmo corpo, ou ao menos parecido corpo que permeia uma variedade de técnicas e linguagens que Strazzacappa (2012) explana, DANTAS (1999) há alguns anos trouxe um conceito sobre um corpo disponível que se torna sensível a compreender o movimento não apenas a região imaginária como também fazer o corpo transmitir isso através do seu mover.

Segundo DANTAS (1999, p. 108), o corpo disponível para dança é um corpo que pode aprender, deglutindo, digerindo, absorvendo, acumulando sabedoria corporal, pois é o corpo que compreende o movimento. Compreender o movimento

não é esquematizar um dado sensível numa ideia, mas realizar uma intenção, corporificá-la.

Com isso acredita-se que o corpo disponível na dança vem acumulando todos esses saberes corporais justamente para usá-los em seu benefício a qualquer instante que seja solicitado um pensamento corporal mais rápido, sejam eles nas aulas técnicas, processos coreográficos, laboratórios ou em qualquer âmbito artístico que possa exigir esse tipo de corpo. Aprender, absorver e acumular pode servir ao artista de um modo geral, seja ele na sua vida cotidiana com suas vivências pessoais e artísticas, como também nos seus afazeres de aprimoramento técnico, artístico e acadêmico, todas essas áreas vão construindo esse corpo disponível que são de extrema importância para o bailarino/intérprete contemporâneo.

Os diferentes processos de que se servem bailarinos e coreógrafos para elaborar suas danças estão alicerçados na existência de corpos disponíveis para a criação. O inverso também é verdadeiro: os processos de criação proporcionam o surgimento ou o incremento de uma disponibilidade corporal (DANTAS, 1999, p.104).

A existência de corpos disponíveis dentro do processo de criação traz uma relevância no momento de construção da obra, pois o bailarino pode proporcionar ao coreógrafo os requisitos técnicos e artísticos necessários para que o processo caminhe harmonicamente para o resultado positivo do espetáculo ou coreografia final. E como o inverso também é válido; os processos criativos que ocorrem em criações coreográficas são atualmente de grande importância no surgimento e construção dessa disponibilidade corporal no bailarino que perpassa por espetáculos distintos e por isso tem que saber se posicionar em cada um deles. O intérprete, no caso, se preparado e disponível “para tudo”, terá benefício do seu próprio corpo com as técnicas que nele estão incorporadas e também por toda sua bagagem artística e pessoal acumulada no decorrer do tempo.

## 1.2. PROCESSOS COREOGRÁFICOS E CONTEMPORANEIDADE

Segundo Dantas (1999) “os processos de criação proporcionam o surgimento ou o incremento de uma disponibilidade corporal” no bailarino, isso

porque podem existir múltiplas formas de se criar uma obra, e quem usufrui dessa realidade é o intérprete que vai se aprimorando, acumulando e vivenciando diversos métodos, acrescentando em si saberes corporais e repertórios de movimentos.

Quando falamos em criação nas artes – mais precisamente em dança –, o termo “criação” pode carregar sentidos diversos. Pode significar apenas, por exemplo, a peça mais recente de um determinado artista. Mas pode igualmente arrastar consigo outras ideias tais como a de “originalidade” (o que é criado agora e, portanto, ainda não existia anteriormente), bem como a noção de “autoria” (o criador seria o autor daquilo que colocou no mundo pela primeira vez) e a de “criatividade” (SOTER, 2012, p. 01).

As construções artísticas de espetáculos em dança, com mais abertura na dança contemporânea tem buscado caminhar paralelamente com a originalidade, à autoria, a criatividade e a produção de novas formas e gestos, isso porque não havendo definição e restrições na dança contemporânea o artista que cria tem uma variedade de métodos a seguir dentro do âmbito artístico de forma geral, sendo mais específico, na dança; tendo em vista que em outras técnicas como a dança clássica e a dança moderna o foco se volta mais a remontagem ou reestruturação de obras de repertório, na dança contemporânea o coreógrafo encontra várias possibilidades para chegar à determinada proposta coreográfica.

Enquanto na dança clássica, e mesmo nas danças denominadas modernas, se cultivam as remontagens de obras de repertório, estabelecendo-se relação direta de correspondência entre as técnicas estudadas e obras em questão, na dança contemporânea o foco se volta com mais frequência e intensidade para as dinâmicas dos processos criativos. Percebidas não como peças prontas e acabadas, mas, sobretudo em sua dimensão processual, singular e inaugural, como momentos de um percurso, as obras contemporâneas demandariam a cada novo projeto uma estratégia própria, um caminho particular, um método adequado àquela proposta específica (GADELHA, 2014, p. 94).

Nos processos criativos contemporâneos são usados métodos que possam servir para um espetáculo ou proposta específica dependendo de cada coreógrafo, possibilitando assim formas e modelos que não são predeterminados, mas a procura de maneiras diferentes de se chegar a determinado objetivo, seja na movimentação, na cena, na intenção.

Segundo Gadelha (2014, p. 95), (...) enquanto a técnica de dança clássica, entre outras formas de dança que comportam vocabulários predeterminados de movimentos (campo de problema dados a *priori*), ensina a executar (reproduzir) gestos já previamente definidos, contidos em seus respectivos repertórios, os métodos usados na dança contemporânea, diferentemente das técnicas, privilegiam o trabalho sobre princípios e estratégias para a criação (produção) de gestos.

Em técnicas de dança que possuem codificações e nomenclaturas próprias ou definidas podem ter seu espaço dentro de uma obra, com reprodução de seus movimentos, mas é dada a atenção a criação de novas formas de comunicar dentro da dança contemporânea.

O contemporâneo na dança reflete uma visão particular de mundo e não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena, tampouco carrega a missão unívoca de negar uma técnica ou movimento artístico qualquer. Ocupa-se em perguntar, conhecer e escolher. Tal liberdade criativa permite a apropriação da poética etérea da dança clássica, a qualidade expressionista da dança moderna, a variedade das danças populares, de salão e de rua, até o uso de gestos cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana nos anos 1960. A função conservada refere-se à de questionar, e mesmo demolir, suas próprias categorias de enunciação e elementos compositivos. Desfazer a si mesma. Não cansa de interrogar e criticar seus contextos: arte e vida. Localizada num território sem leis fixas, modelos ou convenções imutáveis, a dança contemporânea desenha linhas que, antes de dividir, apontam outros caminhos de pesquisas e significação (XAVIER, 2014, p. 165).

A dança contemporânea tem vindo carregada de interrogações e probabilidades para que seja vista como contemporânea, ou seja, sem restrições, sem regras; contudo ela não proíbe outras vertentes artísticas e suas técnicas, mas busca e se permite deixar-se influenciar pelos modos de se mover, para que assim absorva o essencial de cada área e se direcione a pesquisa do gesto, do movimento e do corpo.

Apto a funcionar em várias línguas, o contemporâneo faz-se multilíngüe e inventa seu próprio linguajar. Com uma política que coloca em tensão as diferenças, dispõe de espaços próprios de enunciação para relacionar as línguas

que lhe convierem. Nesse contexto, não existem língua “menor” e “maior”, e não há submissão à hegemonia de uma língua qualquer. Há um interesse em pensar de modo dialógico e buscar uma escrita inventiva. O contemporâneo ultrapassa barreiras, quebra fronteiras, investe em trocas e inventa processos de articulação em que as línguas se tornam outras. O resultado é a produção e exposição de novas falas (XAVIER, 2014, p. 169).

Para cada obra coreográfica, existe um tipo de processo mesmo que seja parecido com outros, um tipo de método, uma técnica, e conseqüentemente um preparo específico para o bailarino que estará em cena, criando então estreita relação entre o intérprete com a produção que estará participando, explica Gadelha (2014):

Na dança contemporânea, toda uma paisagem de princípios, práticas, formas de organização e modos de operar sugerem visões ou abordagens bastante diferenciadas no que concerne ao preparo técnico e corporal do bailarino e sua relação com a produção coreográfica (GADELHA, 2014, p. 93).

O artista tendo em vista múltiplas formas e instrumentos técnicos e artísticos para experimentar durante a montagem/produção de uma obra (isso quando o coreógrafo dispõe liberdade do intérprete a criar), adquire a figura de proponente que ao mesmo tempo em que sugere algo é o mesmo instante que deve comandar o que propôs, como se ele extraísse o máximo daquela situação para reorganizar o material mais tarde, e pode ser aí que formas inéditas apareçam para a produção que está sendo montada.

O artista precisa interrogar a matéria prima para poder comandá-la, interpretá-la para poder dominá-la, escavá-la para que ela mesma sugira novas e inéditas possibilidades a tentar, segui-la para que seus desenvolvimentos naturais possam coincidir com as exigências da obra projetada (DANTAS, 1999, p. 104).

Os métodos que cada coreógrafo apresenta para construção de sua própria obra podem trazer mais eficácia quando seguidos pelos seus intérpretes no momento de produzir, assim a compreensão sobre o trabalho coreográfico nos bailarinos será devolvido ao que estará direcionando em cima dos aspectos exigidos a obra projetada.

Em fase de criação, a resolução de problemáticas sobre o tema e o afastar-se da zona de conforto tem sido fatores escolhidos como forma de solucionar as questões do processo criativo, até porque cabe aos corpos que estarão em cena a função de transmitir a ideia do coreógrafo, mas que antes precisam ser esclarecidas para os próprios bailarinos dentro de sala de aula, ensaios e até mesmo durante limpeza de movimentos e gestos.

Num processo de criação, os bailarinos devem ser provocados, incitados, desafiados. Devem ser chamados a resolver problemas. Seus corpos devem ser convidados a se desacomodarem e a proporem soluções, porque o processo se dá nestes corpos e é nestes corpos que a obra se realiza. Os corpos vão formando a coreografia, que também os vai transformando. Coreografar, transformar movimentos em movimentos de dança, implica também aproveitar as surpresas e sugestões que os bailarinos trazem, implica alimentar-se da disponibilidade, mas também das resistências que os corpos oferecem. Subentende incorporar as tradições e técnicas inscritas nos corpos e ao mesmo tempo potencializar o surgimento de movimentos e gestos inusitados, de formas corporais estranhas e incomuns (DANTAS, 1999, p.104).

Os indivíduos que participam do processo são modificados por estarem dentro da ação, quando se adequam a coreografia e ao gestual que contém nela, é agregado ao seu repertório motor essas diferentes formas de movimentações, que tanto podem vir do mentor da obra quanto devolvida pelos próprios bailarinos por o processo se concretizar nesses corpos. A disponibilidade a partir daí caminha em paralelo a resistência, no ponto em que o intérprete pode ou não deixar-se influenciar pelos estímulos e surpresas que podem aparecer no decorrer do processo, isso pode acabar incitando a novas formas corporais.

Durante um processo o artista tende a sofrer modificações, ele aprende novos modos de se mover, se conscientiza a determinadas sensações e todo esse conhecimento tende a agregar a seus saberes corporais, no que resulta a uma ampliação e diversificação de seu repertório artístico. Segundo Dantas (1999, p. 104) “No processo de criação coreográfica há acréscimo, soma, sobreposição e desdobramento”.

O momento em que se cria coreografia tem que ser também o mesmo que surge novas formas corporais, por trabalhar justamente em cima de corpos específicos e agindo sobre esses mesmo corpos de forma que isso vai moldando o intérprete ao ponto desejado pelo coreógrafo ou ao seu próprio ponto de vista, se

no caso, ele mesmo é seu coreógrafo. A formatividade é algo que tem caminhado paralelamente na criação e no decorrer do processo com o aperfeiçoamento dos envolvidos.

A criação de uma coreografia é a criação de formas corporais. Formas realizadas pelo corpo e para o corpo. Neste sentido, não importa se existe a figura do coreógrafo que cria para bailarinos, ou se o bailarino é o próprio coreógrafo. Cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade. São novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos (DANTAS, 1999, p. 101).

Segundo Dantas (1999, p. 100), “(...) é no ato de criação coreográfica – portanto no processo de formatividade – e no próprio ato de dançar que os corpos vão se tornando mais aptos e mais disponíveis para a dança”. O próprio ato de dançar é que alimenta o corpo para se tornar cada vez mais apto e disponível, sendo de grande relevância os ensaios e o preparo técnico somando com o intérprete em cena, juntos formam essa disponibilidade corporal que tem tanta atenção nos estudos e pesquisas atualmente.

### 1.3. ASPECTOS TÉCNICOS

O ato de formar implica estar em movimento, em dinamismo, em atividade, em experimento, no que pode abranger muitas áreas de um único indivíduo, isso inclui o sair da zona de conforto para que assim possa conseguir se familiarizar com ação praticada, explorada. Dantas (1999, p. 25) aborda dois momentos sobre esse processo formativo: “Formar pode ter vários sentidos: fazer e operar; conceber e imaginar; construir, compor e constituir; fundar, criar, preparar. Em todas as acepções, há ideia de atividade”.

Durante a fase de estudo/aprendizagem em uma linguagem artística que na maioria das vezes exige tempo e esforço para exercitar e aprimorar uma técnica torna-se natural o “errar” para que assim o artista esteja em processo de formação.

Formar pressupõe tentar, experimentar, exercitar: figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a mais expressiva. É um processo algumas vezes longo e penoso, em que as dificuldades parecem, em alguns momentos, insuperáveis. Errar, quase sempre, faz parte do formar, e por isso formar é também aventurar-se, arriscar-se (DANTAS, 1999, p. 101).



Os riscos e os desafios que surgem durante o processo de formação artística de um indivíduo fazem parte de uma progressão de descobertas, aparecendo novos caminhos a se seguir. O intérprete pode partir de aprendizados que já foram captados e que no decorrer do tempo vão se modificando com os estímulos recebidos, possibilitando a escuta do corpo em novas formas de reação a uma mesma ação, surgindo daí uma disponibilidade do corpo.

Os processos de formatividade trazem, então, possibilidades de escuta e de brechas, de novos aprendizados, de desdobramentos do que já é conhecido, de redescoberta do que já foi digerido. Acredita-se numa “disponibilidade corporal”, numa capacidade do corpo aprender, de acrescentar, de acumular técnicas e conhecimentos (principalmente quando *techné* é entendido como conhecimento), o que pode estimular imbricações e desdobramentos dos códigos de movimento inscritos nos corpos, além de tornar possível, criações de vocabulários gestuais surpreendentes e inusitados (DANTAS, 1999, p.105).

Aprender sugere ao corpo acumular conhecimentos e técnicas, desenvolvendo o indivíduo para armazenar tais saberes com intuito de corporificá-los quando necessitar, além de instigar criações de gestuais novos, abrindo espaço à criatividade no movimentar-se.

As técnicas são usadas para acompanhar o artista de modo que o complementem em cena, como era o propósito dos pesquisadores dos movimentos artísticos no final século XX, como fala Strazzacappa (2012, p. 36): “as técnicas são empregadas como uma ferramenta suplementar para a *performance*, pois foram desenvolvidas por reformadores do movimento que procuravam a adaptação do corpo do artista às necessidades da arte do espetáculo vivo do fim do século XX”.

A partir dos estudos de cada reformador vão surgindo conceitos e teorias diversificadas, abrindo assim um leque de possibilidades, caminhos e direcionamentos para que o pesquisador do corpo possa seguir.

A multiplicidade de técnicas corporais que atualmente existem são advindas dos tipos de corpos que construíram e pensaram nelas. Um único corpo pode buscar meios de exercitar quaisquer técnicas que lhe for conveniente, mas isso não significa necessariamente que ele seja excepcional em todas.

A pluralidade de técnicas corporais existentes é decorrente da pluralidade de corpos. É improvável que haja uma técnica que possa servir a todos os corpos e um corpo que possa adaptar-se a todas as técnicas. A escolha de uma ou de outra técnica é o resultado de um duplo processo. De um lado, [...], o indivíduo procura uma técnica que seja familiar ao tipo de movimento. [...]. De outro, num ato refletido, o mesmo indivíduo poderá escolher uma técnica que não tenha nada a ver com seu jeito de ser (STRAZZACAPPA, 2012, p. 31).

Ao escolher uma técnica corporal para se embasar e potencializar o fazer da sua arte, geralmente o artista procura uma que lhe é mais familiar, natural ou outra que lhe é distante, seja de suas características corporais, expressivas ou pessoais ocorrendo aí um duplo processo que é particular de cada indivíduo.

Outro fator importante que influencia na seleção de uma técnica corporal em determinado sujeito é seu gênero, sua idade e o papel em que ele exerce na sociedade, que desde cedo agrega o cidadão ao convívio cultural de determinado ambiente, justamente por haver uma diversidade de corpos é que há ainda desdobramentos de características para se levar em consideração.

A divisão das técnicas do corpo por sexo e por idade é evidente e “imediatamente invisível”. O homem e a mulher têm formas específicas de se servirem de seus corpos em razão de fatores fisiológicos (parâmetros físicos) e sociológicos (o papel de cada um na sociedade). Num mesmo indivíduo, as técnicas mudam de acordo com a idade (STRAZZACAPPA, 2012, p. 26).

Mesmo que de forma “invisível”, como cita a autora, isso produz um efeito no homem e na mulher, se ele é criança, jovem ou adulto, e até sua classe social interfere no modo que cada uma irá escolher uma técnica para se servir, ela aborda a influência que a sociedade tem no corpo em outro momento sobre isso em seu livro:

Em nossa sociedade, a opção por aprender uma técnica corporal ou se dedicar a ela está diretamente ligada a uma imagem preconcebida do corpo em relação a todos os sinais que ele traz em si mesmo; no domínio da arte, essa opção pode partir do mesmo princípio. O artista cênico pode procurar uma técnica na qual esteja vinculada diretamente ao seu ideal de corpo, (...), ou naquele defendido pelo diretor ou coreógrafo (STRAZZACAPPA, 2012, p. 34).

Como citado, na sociedade, mas que se enquadra também no âmbito artístico a escolha por estudar uma técnica é vinculada com o coletivo quando concebe um imaginário de corpo, como um estereótipo, levando assim o artista em certos casos, a buscar a junção a uma técnica que se sirva do ideal de corpo que seus educadores acreditam ser o mais apropriado a sua arte.

Sobre as técnicas do corpo Mauss (2003) define o seu aprendizado em adestramento de forma que seja em função do rendimento, para assim ser mais eficaz a assimilação de determinada técnica.

As técnicas do corpo podem se classificar em função de seu rendimento, dos resultados de um adestramento. O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento. Aqui, é um rendimento humano. Essas técnicas são, portanto, as normas humanas do adestramento humano. Assim como fazemos com animais, os homens as aplicaram voluntariamente a si mesmos e a seus filhos. As crianças foram provavelmente as primeiras criaturas assim adestradas, antes dos animais, que precisaram primeiro ser domesticados. Numa certa medida, portanto, eu poderia comparar essas técnicas, elas mesmas e sua transmissão, a adestramentos, classificando-as por ordem de eficácia (MAUSS, 2003, p. 411).

A técnica como uma forma de treinamento/adestramento acaba sendo passada de geração em geração a fim de ser transmitida para novos corpos e aprimorando neles no decorrer do tempo, como se fosse uma forma de “domesticar” algo que geralmente não se pode manusear mas de percepção corporal. Strazzacappa (2012) comenta sobre Mauss (2003) e chega à seguinte afirmativa:

A descoberta de Mauss sobre a aquisição das técnicas corporais é fundamental. Podemos precisar que as técnicas das quais fala Mauss não são simplesmente adquiridas. Uma vez adquiridas, elas são “esquecidas”. Esta palavra é empregada aqui de forma metafórica. Dizemos “esquecidas” no sentido de que não somos mais obrigados a pensar no movimento antes de realizá-lo (STRAZZACAPPA, 2012, p. 27).

Segundo tal declaração, acredito ser relevante o modo como é explanado o adestramento de uma determinada técnica, que quando captadas são aprendidas, e que no decorrer do tempo vão sendo “esquecidas”, de modo que o sujeito não precisaria pensar detalhadamente quando se propuser a realizar determinada movimentação, mas que assimilasse tal movimento para que quando necessitasse

reproduzir novamente, ele saísse de forma mais natural, explica Strazzacappa (2012):

As técnicas adquiridas se tornam técnicas esquecidas porque, a partir do momento em que se domina um movimento técnico, ele é integrado, incorporado. Isso quer dizer que não somos obrigados a pensar antes de agir, de visualizar o caminho a seguir para executar um movimento técnico. O movimento vem de uma maneira quase espontânea (STRAZZACAPPA, 2012, p. 28).

Em dança a naturalidade do movimento é um dos objetivos, por isso a prática constante, sendo construído progressivamente para tornar-se o mais natural ao corpo, para que incorpore o movimento ao seu repertório motor e torne-o familiar no modo de dançar, como fala Dantas (1999):

Um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivado e construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparentemente). Esse movimento passa a pertencer a seu repertório, a fazer parte do seu modo de ser corpo. Mais do que disfarçar o esforço, é necessário incorporá-lo e torná-lo dança (DANTAS, 1999, p.36).

O treinamento técnico passa a ser então uma forma de integrar ou incorporar o movimento ao nosso corpo segundo Strazzacappa (2012), de forma que o artista tenha domínio sem precisar pensar muito. A mesma autora afirma sobre essa prática em nossa atualidade: “Hoje, não existem regras gerais no que tange às técnicas corporais para a cena”. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 47), isso me faz refletir que já não há regras universais para preparar um bailarino para cena, abrindo então uma multiplicidade de modos de se fazer isso.

Tendo em vista que cada técnica exige uma preparação específica, seja qual for, é preciso uma consciência corporal de como ela vai reverberar quando o bailarino for praticá-la, sendo então uma das primeiras captações do indivíduo durante o processo de formatividade.

O primeiro aspecto trabalhado em qualquer técnica é a tomada de consciência de si. Chegando à sala de aula, o praticante se põe a escutar seu corpo. Como estou hoje? Como me sinto neste momento? Como meu corpo se apresenta para o começo de um trabalho físico? Sabe-se que o corpo está constantemente em movimento e evolução. O que sou hoje é

o resultado de que fui ontem e do potencial para o que serei amanhã. O corpo traz uma bagagem genética, da história individual e da história futura. Assim, tal tomada de consciência de si é, ao mesmo tempo, o ponto de partida e de chegada das técnicas estudadas (STRAZZACAPPA, 2012, p. 118).

O trabalho minucioso de escuta que o praticante deve atentar-se é fundamental para seu embasamento técnico, seja ela uma técnica familiar ou nova ao seu corpo, sendo uma responsabilidade pessoal do artista estar atento a isso. O corpo estando em constante progressão se torna resultado de suas próprias vivências, sendo esse um crescimento natural do ser humano e ao mesmo tempo pode ser probabilidade de evolução no futuro, isso tudo sem falarmos do fator genético que ele já contém, que já é uma predisposição, digamos, para caracterizar o indivíduo.

Quando se fala de técnicas corporais, deve-se sempre usar o plural, pois não existe somente um corpo, mas vários, subentendidos nas experiências e nas técnicas corporais particulares. O corpo tem uma forma, um sexo, uma massa, um peso. Ele tem uma memória – como registro de uma história passada – e, ao mesmo tempo, ele é uma projeção para o futuro, com sua bagagem genética, seus desejos, sonhos, projetos (STRAZZACAPPA, 2012, p. 31).

A variedade de técnicas corporais traz a tona diversas maneiras do corpo se apropriar delas, visto que um mesmo indivíduo poderá ter experiências e vivências diferentes de qualquer outro, por ter uma recordação que antecede a técnica.

Na contemporaneidade, é bem amplo o campo de pesquisa em que o bailarino tem para descobrir, expandir seus horizontes de aprendizado em diversas direções, segundo Gadelha (2014, p. 96) há essa multiplicidade de áreas que podem agregar conhecimento ao dançarino:

Distintas técnicas, práticas somáticas, artes marciais, laboratórios de improvisação e pesquisa de movimento, em meio a outras atividades, figuram entre as principais referências para o treinamento corporal de dançarinos na atualidade. Ademais, o diálogo com áreas de conhecimento como história, filosofia, medicina, biologia, ciências cognitivas, para citar apenas algumas, tem sido cada vez mais valorizado nos processos de formação em dança.

Além de técnicas práticas, têm ganhado relevância os conhecimentos teóricos de forma que complemente e estimulem o aprendizado como um todo.

O processo de formatividade apesar de disciplinar o corpo em alguma(s) técnica(s) específica(s) traz outro fator importante para aperfeiçoar o bailarino, que se trata da presença de palco, um quesito que é almejado por quem está constantemente em cena. Segundo Strazzacappa (2012):

Ter técnica é muito positivo, mas não somente técnica. A presença de palco, tão desejada pelos artistas, só é atingida por um treinamento técnico. No entanto, se essa técnica é muito visível, pode esconder a presença do ator. (...). A técnica deve existir para dar vida aos artistas, não para sufocá-los (STRAZZACAPPA, 2012, p. 40).

Tendo em vista que o aparecimento ou a intensificação da presença corporal de um bailarino só é atingido com o treinamento técnico, é exigida então certa precaução, para que o mesmo meio que é usado para potencializar esse aspecto, não o sufoque, com a reprodução de uma técnica.

Segundo Dantas (1999), (...) a técnica determina o que um bailarino pode dançar, ao mesmo tempo em que fornece horizontes, impõe limites. Fornece os elementos para a expressão, mas formata o corpo e os movimentos dentro das limitações daquele modelo.

A técnica quando usada de forma positiva, abre um horizonte de possibilidades que dão vida à arte que o artista produz. É ela quem define que movimentos o bailarino pode reproduzir, da mesma maneira que estabelece até onde ele pode executar com qualidade técnica, impondo limites; além de provê a expressividade ao intérprete, organiza o corpo e suas movimentações baseada naquele molde estudado.

O movimento corporal pode servir para reformulações, novas configurações em dança que transforma o corpo do artista em vários outros, Dantas (1999, p. 27) aborda essa matéria dessa forma: “Enfim, se formar em dança é configuração de matéria, no processo de configuração da matéria em dança – o movimento corporal – quem dança transforma seu próprio corpo, se molda e se remodela, se reconfigura. Quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante, transforma esse corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o vários corpos que se sucedem...”, alternar e variar a forma como esse corpo está em cena são modos

de formar em dança para que ele construa um tipo de “caráter artístico” diferenciado segundo a autora.

Segundo Strazzacappa (2012) o corpo é o mesmo, seja em cena representando ou em sua vida particular no dia-a-dia, e do mesmo modo que ele adquire um conhecimento técnico isso integrará em seu corpo durante as atividades cotidianas.

O artista cênico é um só corpo com o qual ele existe, seja no palco, seja na vida cotidiana. Todas as técnicas adquiridas para melhorar o trabalho de *performer* são parte integrante dele onde quer que ele se encontre. (...) O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus signos, também é único. Ele constitui a unidade. Uma vez adquirida a técnica, ela lhe pertence (STRAZZACAPPA, 2012, p. 30).

Como explicou Strazzacappa (2012) o corpo comportando todo um histórico cultural e social, embasamento técnico, e seus significados que agem de forma implícita nesse corpo são frutos do meio em que vive, portanto, uma unidade.

A técnica quando captada por determinado indivíduo pertence a ele, torna-se ele, servindo como um meio para atingir um fim, e não se tornando o ponto final através desse meio como cita Strazzacappa (2012, p. 38), “(...) a técnica deve servir ao artista cênico, ao espetáculo; deve ser uma ferramenta para o ator; o meio e não o fim”, para efeito que o sujeito use-a em benefício da cena, do espetáculo, do artista.

Entendido que o método pode servir de instrumento para o bailarino para alcançar determinado ponto, esse processo de formatividade pode contar com o auxílio do educador para se fazer melhor proveito do meio, sendo papel de formação também do professor ou diretor como um olhar observacional para perceber qual necessidade de tal corpo, fala Strazzacappa (2012, p. 35): “Professor, diretor e coreógrafo devem estar atentos não somente à escolha estética, mas também à escuta do corpo dos artistas. Para cada corpo, para cada indivíduo, haverá uma técnica (...)”, sendo assim a escuta pode fazer-se necessária a aquele que é responsável por instruir o artista no decorrer de sua carreira.

O processo em que o bailarino experimenta as sensações e o movimento que agem em seu corpo segundo a autora, é essencial para que ele construa o artista bailarino e não apenas um reproduzidor técnico.

O processo de construção de um movimento no corpo é etapa fundamental em que o indivíduo tem a oportunidade de experimentar as sensações e as descobertas de cada avanço na técnica, experimentações que o farão de fato artista bailarino, e não somente intérprete de uma coreografia ou movimento. É de responsabilidade do educador tomar esse conhecimento primeiro para si, para que possa transmitir verdadeiramente uma técnica capaz de se solidificar como meio, e não como fim (ARAGÃO, 2014, p. 192).

Ela explica que para o orientador conduzir seu discípulo traçar um trajeto, o conselheiro tem que ter passado por esse mesmo meio para que consiga solidificar a técnica como um recurso ao artista e não como um ponto de chegada.

#### 1.4. ASPECTOS ARTÍSTICOS

O artista se impondo na cena passa a ser notado, com isso o domínio corporal é citado como uma forma de atributo a sua arte: “o artista cênico é um “corpo visto”. O artista deve dominar seu corpo para o êxito de sua arte tão efêmera” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 30). Talvez a arte por ser transitória dependa de seu portador para que seja transmitida e chegue ao espectador, deve ser justamente esse domínio por parte do transmissor que precisa estar estável para que chegue a uma possível maturidade artística.

A mesma autora diz que é preciso um trabalho corpóreo no artista que estará em cena para que ele amplie não só suas potencialidades físicas como também sua personalidade, nisso acredito que cada um tem sua própria particularidade. “(...) é necessário ao artista cênico um trabalho corporal para que ele possa desenvolver seus potenciais tanto físicos quanto de personalidade” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 48). Cada pessoa traz consigo uma personalidade que é intrínseca, ainda mais o artista, que tem seu corpo como instrumento de trabalho, o desenvolvimento dela implica em otimizar isso que é pessoal para utilizar-se dela em sua arte, no decorrer desse processo pode suceder que o aspecto artístico venha se desenvolvendo.

Na dança o movimento se torna um fundamento, a matéria, como define Dantas (1999), e ele por si só traz intenções, regras e tradições porque é designado para formar então já vem carregado de modos para seu uso:



O movimento, matéria da dança, assim como qualquer matéria que se oferece a uma intenção formativa, já vem carregado de leis, usos, intenções e tradições. No caso da dança, não podemos esquecer que o movimento não é uma “entidade abstrata”. Embora fugaz e transitório, o movimento existe no corpo dançante. E o corpo dançante está sujeito a possibilidades e restrições de ordem biológica, social e cultural (DANTAS, 1999, p.31).

O corpo que dança está sujeito a probabilidades e limitações que são inculcadas desde seu caráter biológico até no meio em que o mesmo está inserido. O movimento que tem existido no corpo não é algo abstrato, pelo fato de ser efêmero ele compõe o corpo dançante. Sobre isso declara Dantas (1999, p. 105), “Não há separação entre quem dança e o que é dançado: quando o bailarino dança, ele não representa ou simboliza a dança, ele simplesmente vive aquela dança”. Portanto, não há separação do corpo que dança com o que é dançado, de forma que os dois estejam vinculados para uma transmissão da arte como um todo, e ela afirma também sobre o “viver aquela dança” fazendo menção a uma contínua vivência, que acarreta uma familiaridade com o modo com se dança, para assim se tornar algo cotidiano na vida do intérprete.

Segundo Dantas (1999, p. 110), "a sensação está relacionada à recepção de estímulos do meio ambiente externo, dá-se através dos órgãos dos sentidos. Sentir é sofrer a ação de algo". A dança residindo rotineiramente com o bailarino conduz aprendizado mesmo que pessoal, quando demandado para a cena, o efeito de sentir estímulos externos através da percepção dos sentidos agregar no desempenhar a ação de algo, que seria o sentir, isso influencia na intenção que o indivíduo colocará em seu movimento.

A presença corporal do bailarino como já mencionado nos aspectos técnicos, oportunizam uma abertura para o surgimento do corpo disponível no artista, mas também fazem parte dos saberes corporais do mesmo de modo que busque a intensificação disso para o amadurecimento artístico.

Um corpo disponível para a dança é um corpo que compreende o movimento e elabora seus saberes. Um dos saberes corporais diretamente implicados no dançar diz respeito ao que é chamado de intensificação da presença corporal do bailarino (DANTAS, 1999, p. 110).

Compreendendo o movimento, o bailarino poderá ter mais claro em sua mente o modo como ele organizará seus saberes corporais para que assim use-os em seu favor no instante que estará em cena. “a intensificação da presença corporal do bailarino está diretamente relacionada à manutenção de um equilíbrio e de uma postura diferenciados do equilíbrio e da postura cotidianos e ocorre em consequência do aprendizado e da incorporação de técnicas de movimentos. (DANTAS, 1999, p. 110). O equilíbrio de uma postura diferente do cotidiano está intimamente relacionado com a presença corporal do sujeito, e entra em questão como ponto de manutenção e estabilidade no processo de potencializar esse quesito no intérprete.

### 1.5. ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Para o entendimento da corporeidade nos processos coreográficos e os múltiplos aspectos que o cercam, precisamos ter em mente que além dos fatores técnicos e artísticos há entre eles também o fator psicológico que interage, de forma que seja fundamental para o desempenho de um bailarino em um processo criativo.

A partir da compreensão da expressão *processo coreográfico* como um conjunto de procedimentos para a produção da dança envolvendo um mapeamento de estímulos, impulsos, e ações, pode-se afirmar que esse processo está substancialmente vinculado a atividades cognitivas pessoais e coletivas (SCHULZE, 2008, p. 01).

Na produção de uma obra coreográfica o particular e o coletivo estão se comunicando o tempo inteiro de modo que isso esteja vinculado às atividades cognitivas, que são estimulados e com isso correspondem de alguma forma.

A dança como uma complexa rede de conexões entre técnica, expressividade e significados precisa que esses pontos tenham interação entre si, para que precise se desenvolver entre os que nela estão inseridos. Dentro do processo de criação há diversos fatores que estão sendo instigados tanto a percepção interna do bailarino quanto ao ambiente em que ele está inserido, então para que o próprio indivíduo consiga comunicar, esse sistema complexo de movimentações, espaço, tempo e signos devem estar coordenados.

A dança é uma complexa atividade envolvendo a interação de muitos processos – percepção de padrões espaço-temporais, sincronização de signos externos, coordenação complexa de movimentos do corpo, no tempo e no espaço. Investigações recentes começam a elucidar as bases cognitivas da dança. A ideia de que a dança pode ter surgido como uma forma de proto-linguagens, já que complexos movimentos ativam áreas homólogas à áreas de Broca, associada à produção da fala, baseia-se em evidências empíricas bastante recentes (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 50).

Estudos empíricos recentes evidenciam que a dança possa ter surgido de áreas cognitivas vinculadas a produção de fala, já que a complexidade do movimento aciona essa área, essas pesquisas podem então sincronizar os fatores cognitivos com os físicos de modo que ocorrendo a conexão se transforma nessa rede de interatividade que se transforma em arte.

As diversas técnicas de dança desenvolvem em seus praticantes novas e específicas habilidades cognitivas, os “artefatos cognitivos” segundo Aguiar e Queiroz (2010) que complementam essas técnicas para um amadurecimento no indivíduo.

As técnicas de dança podem ser descritas como artefatos cognitivos, ou mediadores epistêmicos, *incrementando* seus usuários com novas e específicas habilidades cognitivas. Há aqui uma importante suposição: a dança é uma tarefa cognitiva complexa que envolve primordialmente o uso e a manipulação sistemáticos do mundo externo (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 50).

Os autores acima supõem que a dança é uma complexa captação desse mundo externo, sistematizando ele para o âmbito artístico de forma que se construa daí essa complicada rede. O intérprete reformulando internamente o seu ambiente externo estará então trabalhando psicologicamente para seu próprio desenvolvimento artístico.

Para o bailarino, como forma de preparação para a cena são usados dos artifícios de condicionamento físico, como forma de preparar seu corpo para sustento de cargas excessivas que o corpo possa suportar, para a otimização da sua estrutura física, no que tange sua capacidade respiratória, massa corporal, e ampliação de movimentação como o alongamento. Além de todo foco físico, o preparo corporal artístico não se resume apenas a esse campo, como também abrangendo a corporeidade para um trabalho artístico e por seqüência atingir os

aspectos fisiológicos em sua estrutura corporal, emocional com sua bagagem psíquica e energético com seu combustível do fazer artístico.

Preparar-se para a cena não se resume apenas a ampliar o condicionamento físico – as valências físicas -, a fazer crescer a capacidade respiratória, a massa muscular e o alongamento. A preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano. Ainda, implica em auxiliar que o intérprete a compreender, de forma mais ampla, que todos esses aspectos agem em comunhão durante a cena. Não desejamos com isso diminuir a importância de se desenvolverem os aspectos anatômicos e fisiológicos, porém gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que estes não exercem supremacia sobre os demais (...). (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 128)

Todos os aspectos abordados implicam de modo que se complementem o artista para a cena, a compreensão do intérprete nessa junção traz maturação ao que vai estar no palco. Portanto, levantamos a questão da importância de todos esses fatores em consonância, sem sobrepor um ao outro.

## 2. METODOLOGIA

Tartuce (2006) aponta que a metodologia científica trata de método e ciência. Método (do grego *methodos*; *met'hodos* significa, literalmente, “caminho para chegar a um fim”) é, portanto, o caminho em direção a um objetivo; metodologia é o estudo do método, ou seja, é o corpo de regras e procedimentos estabelecidos para realizar uma pesquisa; científico deriva de ciência, a qual compreende o conjunto de conhecimentos precisos e metodicamente ordenados em relação a determinado domínio do saber. Metodologia científica é o estudo sistemático e lógico dos métodos empregados nas ciências, seus fundamentos, sua validade e sua relação com as teorias científicas.

### 2.1 ABORDAGEM DO TIPO DE PESQUISA

Para o desenvolvimento dessa pesquisa será utilizado uma abordagem do tipo **qualitativa**, por ter como intuito a compreensão do objeto de pesquisa, que

adentra no ramo da subjetividade, no qual pode analisar e procurar respostas para os fenômenos que estão sendo estudados.

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (DESLAURIERS, 1991, p. 58).

Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Aplicada inicialmente em estudos de Antropologia e Sociologia, como contraponto à pesquisa quantitativa dominante, tem alargado seu campo de atuação a áreas como a Psicologia e a Educação. A pesquisa qualitativa é criticada por seu empirismo, pela subjetividade e pelo envolvimento emocional do pesquisador. (MINAYO, 2001, p. 14).

A pesquisa qualitativa tende a salientar os aspectos dinâmicos, holísticos e individuais da experiência humana, para apreender a totalidade no contexto daqueles que estão vivenciando o fenômeno. (POLIT, BECKER e HUNGLER, 2004).

## 2.2 TIPO DE PESQUISA

Quanto aos objetivos descritos por Gil (2007), se enquadra em uma **pesquisa exploratória**, pois tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão.

Nesse caso, a pesquisa submeteu cada intérprete primeiramente a familiarizar-se com todos os aspectos que envolvem a pesquisa, para que assim

tornasse consciente do que seu corpo e sua mente são estimulados e conseqüentemente como ambos respondem ao mesmo.

O espetáculo analisado foi construído pelo coreógrafo Rodrigo Vieira, e foi observado todo o processo sem interferências do pesquisador, a partir dos estímulos do coreógrafo em cada fase da montagem, a atenção estava durante toda a construção, até nos desencontros e desconfortos. A pesquisa visou compreender todos os aspectos que envolveram o espetáculo, desde figurino, maquiagem, cenário, à estética técnica, artístico-expressiva e subjetiva que influenciou todo contexto.

### 2.3 CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO E DA PESQUISA

Com o premiado projeto ALMA DE UM POETA do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas, patrocinado pelo O Boticário na Dança e Sumaúma Park Shopping no ano de 2017, em que dentro de sua programação foi incluso a criação e produção de um novo espetáculo para o repertório da companhia, teve como coreógrafo Rodrigo Vieira e sua obra chamada de “Plutão (já foi planeta)”. O espetáculo passou por um processo de construção, e no que abarca a pesquisa foi preciso justamente de um espetáculo novo para que assim fosse estudado os fenômenos que rodeiam os bailarinos em um processo coreográfico. Coincidentemente o pesquisador tendo em vista vínculos com a companhia na época, sendo um dos bolsistas da mesma, pegou essa oportunidade de acompanhar e participar do determinado espetáculo e propôs tornar todo esse processo coreográfico como fonte de pesquisa científica, juntamente com os bailarinos e toda equipe envolvida no processo de concepção da obra.

Os participantes da pesquisa foram os 12 bailarinos do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas – BECDA no ano de 2017, 6 homens e 6 mulheres (sem incluir o próprio autor da presente pesquisa), contudo as 3 professoras, o coreógrafo e a direção artística também acrescentaram à pesquisa no momento em que foi aplicado as entrevistas semiestruturadas, envolvendo a companhia de um modo geral, então todos esses envolvidos foram objeto de estudo da pesquisa.

Para adentrar ao corpo de bailarinos da companhia jovem, geralmente é feita uma audição pública avaliativa nos quesitos técnicos e artísticos nas técnicas de Ballet Clássico, Dança Contemporânea, Trechos Coreográficos do repertório da Cia, além da entrevista com a Direção Artística. Caso, o bailarino seja selecionado ganha uma bolsa de estudos para estudar e desenvolver um trabalho pré-profissional durante um período no grupo.

Em seu Regimento Interno, O Bale Experimental trabalha com jovens entre 15 e 23 anos. Atualmente comporta 13 bailarinos com a faixa etária de 17 a 22 anos de idade, cujo um dos pré-requisitos é estar devidamente matriculado em alguma instituição de ensino, seja ela na Educação Básica ou Ensino Superior. A maioria dos estudantes e bailarinos estão ingressados no curso superior de Dança na Universidade do Estado do Amazonas na unidade de Artes e Turismo.

O Balé Experimental do Corpo e Dança do Amazonas - BECDA criado pelo Governo do Estado do Amazonas por meio da Secretaria de Estado de Cultura funciona de 15:30h as 18:30h de segunda a sexta-feira, e tem como intuito preparar e formar novos talentos para inseri-los no mercado de trabalho profissional, sendo algumas alternativas adentrar ao Corpo de Dança do Amazonas – CDA e Balé Folclórico do Amazonas - BFA, portanto a estrutura e regimento interno têm pontos em comum. A estrutura física conta com o mesmo local de trabalho da companhia principal do Estado, tendo o salão principal de dança, copa, banheiros, e um segundo estúdio, caso seja necessário.

A direção do BECDA traz consigo a direção artística de Monique Andrade cujo já foi gestora do CDA por alguns anos e assumiu a companhia jovem desde sua criação em 2014; o preparo técnico, artístico e condicionamento físico do grupo é sobre responsabilidade de três professoras que também são bailarinas do Corpo de Dança do Amazonas, Pâmela Fernandes como professora de dança contemporânea e dança moderna, Helen Rojas como assistente coreográfica e preparadora física; como inspetora Alcineia Rocha responsável pelas questões burocráticas da companhia, e Vanessa Vianna como professora de balé clássico no método RAD – Royal Academy of Dance (no ano de 2017), porém atualmente quem ocupou o cargo foi o próprio coreógrafo Rodrigo Vieira.

A pesquisa foi desenvolvida em algumas etapas, sendo estas:

- Filmagem dos ensaios e processo coreográfico;
- Aplicação das entrevistas e do TCLE ao elenco ;
- Transcrição das entrevistas;
- Coleta de dados através dos recortes das entrevistas;
- Análise do discurso

## 2.4 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A **pesquisa de campo** caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e ou/documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa (pesquisa ex-post-facto, pesquisa-ação, **pesquisa participante**, etc.) (FONSECA, 2002).

A pesquisa participante caracteriza-se pelo envolvimento e identificação do pesquisador com as pessoas investigadas (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 40). O pesquisador esteve durante todo o processo de montagem coreográfica como bailarino por estar ligado ao BECDA como bolsista, de modo, que não interferiu na criação, mas participou junto aos outros componentes do balé de modo que atentou-se para determinadas questões que surgiram durante a construção do espetáculo. Para tal proposta e para uma abrangência mais detalhista a pesquisa será abordada com o tipo de **observação participante** no qual o pesquisador se inclui na pesquisa, vivencia os fenômenos e interferências, e após a experiência compreende o assunto de ambos os lados, tanto como objeto de pesquisa quanto pesquisador.

O investigador participa até certo ponto como membro da comunidade ou população pesquisada. A ideia de sua incursão na população é ganhar a confiança do grupo, ser influenciado pelas características dos elementos do grupo e, ao mesmo tempo, conscientizá-los da importância da investigação. Este tipo de observação foi introduzido nas ciências sociais pelos antropólogos no estudo das chamadas sociedades primitivas. A técnica de observação participante ocorre pelo contato direto do pesquisador com o fenômeno observado. Obtém informações sobre a realidade dos fatores sociais em seus próprios contextos (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 75).

A observação participante permite captar uma variedade de situações ou fenômenos que não são obtidos por meio de perguntas. Os fenômenos são



observados diretamente na própria realidade. A observação participante apreende o que há de mais imponderável e evasivo na vida real (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 75).

## 2.5 MÉTODOS DE COLETA

Segundo Bertucci (2008, p. 60), os estudos realizados em nível de organização – ou de um departamento ou uma unidade qualquer – são os mais freqüentes, quando se fala na realização do TCC. Geralmente, é analisada uma ou poucas organizações (...).

A pesquisa teve como instituição o Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas, no período da montagem do espetáculo mais recente da companhia que se chamou “Plutão (já foi planeta)”.

Para a pesquisa foram escolhidos os seguintes métodos para coletar os dados: **entrevista semi-estruturada**, que será aplicada com os bailarinos, coreógrafo, professoras e diretora; e **diário de campo** formulado a partir das filmagens e vivências que serão gravadas durante toda a montagem do espetáculo.

A entrevista constitui uma técnica alternativa para se coletarem dados não documentados sobre determinado tema. É uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados, e a outra se apresenta como fonte de informação. A entrevista pode ter caráter exploratório ou ser uma coleta de informações. A de caráter exploratório é relativamente estruturada; já a de coleta de informações é altamente estruturada (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 72).

Para a presente pesquisa será utilizada a **entrevista semi-estruturada**, onde:

O pesquisador organiza um conjunto de questões (roteiro) sobre o tema que está sendo estudado, mas permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre os assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p.72).

As entrevistas serão aplicadas de forma individual em que será utilizado um **gravador de voz**, um **bloco de anotações** e algumas perguntas já esquematizadas como auxiliares para este processo de coleta.

Segundo Falkemback (1987), o diário de campo é um instrumento de anotações, um caderno com espaço suficiente para anotações, comentários e reflexão, para uso individual do investigador em seu dia a dia. Nele se anotam todas as observações de fatos concretos, fenômenos sociais, acontecimentos, relações verificadas, **experiências pessoais do investigador**, suas reflexões e comentários. Ele facilita criar o hábito de escrever e observar com atenção, descrever com precisão e refletir sobre os acontecimentos.

## 2.6 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS

Para a presente pesquisa de abordagem qualitativa o tipo de técnica para analisar os dados coletados será a **análise de conteúdo** nas entrevistas semi-estruturadas feita com os participantes, de forma que seja a forma mais apropriada para o projeto.

A análise de conteúdo é uma técnica de pesquisa e, como tal, tem determinadas características metodológicas: objetividade, sistematização e inferência (GERHARDT et al, 2009, p. 84).

Existem várias modalidades de análise de conteúdo, dentre as quais destacamos: análise lexical, análise de expressão, análise de relações, análise temática e análise de enunciação. No entanto, será definida aqui a **análise temática**, porque, além de ser a mais simples, é consideração apropriada para as investigações qualitativas. A análise temática trabalha com a noção de tema, o qual está ligado a uma afirmação a respeito de determinado assunto; comporta um feixe de relações e pode ser graficamente representada por meio de uma palavra, frase ou resumo. (GERHARDT et al, 2009, p. 84).

### 3. COLETA E ANÁLISE DOS RESULTADOS

#### 3.1 ASPECTOS TÉCNICOS

Um artista para chegar a construir uma obra, falando de produção em dança, ele tem como necessidade um percurso, um caminho, uma forma ou uma metodologia criativa para alcançar seu objetivo final. Segundo Xavier (2011), o desenvolvimento de um corpo que dança provém tanto dos saberes de técnicas já preestabelecidas no universo da dança quanto de métodos específicos e criativos para cada processo em particular. No caso do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas (BECDA) também foi percebido por um dos entrevistados que esse planejamento técnico já começara bem antes do início do processo específico de “Plutão (já foi planeta)” em que ele comentou “...a gente já vinha de uma preparação para uma possível obra não necessariamente que fosse Plutão, então a dança contemporânea junto com o balé clássico, que são as aulas que a gente tem, acho que é algo tão forte da companhia porque nos deixam prontos para as obras...” (Entrevistado 5). Podemos observar que o planejamento técnico já era aparente apesar de não ser específico para o novo balé que surgiria, porém já havia reconhecimento da existência de técnicas de dança para embasamento corporal dos intérpretes às obras.

Além do trabalho técnico da companhia que já havia diariamente, foi levado em consideração as vivências dos bailarinos ali dentro que já se encontravam em experimentos com alguns coreógrafos da cidade como explana um dos entrevistados: “...além dos trabalhos técnicos que já existiam, aula de balé, aula de dança contemporânea, também teve muito a ver com as experiências que a gente já tinha passado dentro do próprio balé experimental, já tínhamos feito trabalho com a Monique, tinha feito trabalho com a Adriana Góes, tinha feito outros trabalhos paralelos inclusive um trabalho com o Rodrigo o “Entre parênteses”, então isso foi criando um repertório de movimentos, uma linguagem corporal e que cada pessoa absorveu de forma diferente, por isso que cada um tem sua forma única de dançar, e aí tudo isso contribuiu, até os trabalhos mais simples aos trabalhos mais complexos, tudo é válido eu acredito”. (Entrevistado 13). A construção de uma linguagem corporal individual foi desenvolvida no decorrer das próprias obras do

repertório da companhia, desde as mais simples às mais complexas, até mesmo a obra anterior do coreógrafo pareceu ser bastante eficiente para o intérprete em questão. Para cada processo criativo coreográfico é necessário informações dos próprios sujeitos que dançam e refletem a dança, fora o embasamento de movimentação já existente nos corpos, isso com um olhar de que não há uma única técnica familiar entre as obras de dança contemporânea, Aguiar (2007) questiona então sobre uma única técnica deixar o bailarino pronto para qualquer processo criativo.

Até mesmo o intérprete participativo em outros processos, familiarizado ou acostumado com determinados modelos de movimentações há incutido aí o cuidado para com o manuseio dessas técnicas no próprio corpo por conta do quanto ele pode ter o controle sobre essas linguagens e não deixá-las limitarem o modo de movimentação, explica um pouco o entrevistado 9: *“...foi bem difícil mas antes de começar o processo, eu pelo menos estava com o corpo muito acostumado com um tipo de movimentação que era do espetáculo “Por um momento”, era uma movimentação específica e eu estava me adaptando para aquela movimentação, quando começou o processo de Plutão foi um impacto muito grande porque além de ser tecnicamente muito difícil era uma movimentação completamente diferente, então acho que teve esse impacto inicial mas durante o processo a gente passou por vários trabalhos de improvisação e aí nossos professores tentaram adequar a movimentação durante as aulas e eu acho que isso foi muito importante pra preparar o nosso corpo para o espetáculo, que foi uma questão da gente contribuir com a nossa improvisação mas o coreógrafo e os professores contribuíram com a técnica deles...”*. Dantas (1999) acredita que a forma de codificar movimentações no corpo, tecnicamente falando, tanto expande horizontes corporais quanto demarca, limita, dentro do suporte tecnicista. Aguiar (2007) ainda comenta que no ambiente aonde surge uma linguagem de movimentação durante a composição é nesse corpo que produz ação criativa já com suas informações é que se desenvolverá aptidões para fazer o que lhe é proposto.

Com a companhia eclética de estilos e arranjos de movimentações distintas entre seu elenco foi preciso então de uma homogeneidade corporal entre os integrantes para o grupo ficar mais conciso, isso sem desmerecer a bagagem corporal já acumulada nos corpos, como diz o entrevistado 1: *“...a princípio quando*

*a companhia foi formada pelos primeiros bailarinos do elenco, nós recebemos pessoas de diversas localidades, no sentido de vir de grupos diferentes, escolas diferentes, com pensamentos diferentes, inclusive com técnicas diferentes, como veio gente do hip hop, das danças internacionais e cada um vem trazendo essa leitura diferenciada e que a nossa preocupação principal e inicial como companhia era criar uma identidade no sentido de primeiro uniformizar esse grupo, é um extremamente eclético, que eu acho que isso, essa questão eclética é que fortalece a dança contemporânea e como um grupo eclético saber aproveitar tudo que eles trouxeram de bagagem de outros lugares pra que a gente pudesse organizar tecnicamente e artisticamente a proposta da companhia no sentido de construir um profissional que pudesse passar por diversas aulas, diversas mãos de coreógrafos, de professores e que ele tivesse realmente preparado para esse mercado de trabalho".* Com o aproveitamento das experiências anteriores dos intérpretes junto aos nivelamentos dentro da técnica de dança clássica e de dança contemporânea, percebemos então uma possível busca por abrangência do vocabulário motor, que não retira o aprendizado mas que o complementa. Com a procura de alternativas que deem ao bailarino soluções de preparo corpóreo, Aguiar (2007) explana que há dois caminhos: o múltiplo e o neutro, onde o primeiro buscaria diversidade motora por meio de saberes das diferentes técnicas sendo ou não de dança, e já a neutralidade de achar um único método que embase a formação do dançarino, os dois modos buscam resolver a questão do intérprete estar preparado para as diversas formas estéticas em dança contemporânea.

A neutralidade como embasamento de preparação corporal, no sentido amplo da palavra, busca uma técnica base que sirva de alicerce motor para o aprendizado em dança, como se esse aspecto buscasse um corpo tábula rasa onde pudesse ser reformulado a qualquer instante, por qualquer estímulo, além desse pensamento há também no imaginário coletivo de que é necessário o bailarino fazer aulas da técnica clássica para aprender a dançar, e assim conseguindo um corpo neutro, ideia a partir das práticas somáticas, em ambos uma busca por um método universal que deixe o bailarino apto para qualquer tipo de dança, a linha de raciocínio parte de Aguiar (2007). Um pensamento parecido com o do autor foi registrado nas falas de um dos entrevistados: *"Eu estava disponível, meu corpo estava super aberto ao processo, acho que o corpo de um bailarino é um papel em*

*branco que você vai lá e desenha o que quiser, eu penso assim que é um papel em branco que você desenha, o papel está sempre em branco, o coreógrafo vem desenha e depois que passa tudo, aquele processo é uma lembrança, é apagado daquele quadro mas fica a essência...*” (Entrevistado 6). O intérprete estar aberto para o processo já é um ponto positivo para ele e para quem está á frente estimulando esse artista, até porque quando ele se permite ser interferido há retorno, há troca; todavia sobre uma única técnica preparar o dançarino tecnicamente para cena, um dos entrevistados que tem a função de professor(a) dentro da companhia jovem relatou em sua fala: “...mas também tinha muito a ver que a aula não é feita pra mim, a aula, eu acredito que é feita para o bailarino e para o projeto que está sendo colocado para o bailarino, ou seja, se é o balé X, eu tenho que estudar esse balé e qual é a proposta desse balé, e eu mudo a minha aula pra este balé...” (Entrevistado 4). Percebe-se que o estudo da técnica que parte do(a) professor(a) é fundamental para esse preparo, não sendo fechado até então mas aberto a necessidade corporal dos bailarinos que ocorre antes e durante o processo criativo.

O trabalho técnico para um espetáculo é indispensável, e falando de “Plutão (já foi planeta)” foi compreendido pelos professores e direção que seria necessário um trabalho técnico específico para o balé, por haver qualidade de movimentos e um repertório-motor característico do coreógrafo, vemos isso na fala de outro professor(a) entrevistado: “Então durante o trabalho eu tive duas funções, enquanto professora eu estava trabalhando no lado mais técnico mesmo, aquele de movimento, de controle de movimento, eixo, linha, amplitude de movimento, as qualidades que mais se assemelhava ao trabalho do Rodrigo...” (Entrevistado 16). Segundo Aguiar e Queiroz (2010) as técnicas de dança são elementos que se conectam a mente dos bailarinos de modo que modificam extremamente suas habilidades perceptivas, sensoriais, e até mesmo de dedução e escolhas, dando suporte a elaboração e solução motora, a novos aprendizados técnicos para uso em cena e em sala de aula, e concepção de novos artefatos tanto em sala de aula quanto para outras obras de dança, funcionando portanto como atalhos para o desempenho criativo do profissional da dança.

Para melhor assimilação técnica da obra, que houve no decorrer do processo um dos entrevistados na função de formador na instituição comentou que houve

necessidade de extrair informações corpóreas dos próprios bolsistas para sua aula, de modo que assim a aula caminhasse lado a lado com a proposta da época: *“...beber dos bailarinos pra minha própria aula, entender o que o Rodrigo queria enquanto direção, eu falo isso na questão do improviso não na questão da coreografia quando ele chegou mesmo com as células coreográficas, eu digo da parte do improviso de como eu também podia instruir dentro da minha aula essa questão que ele precisava pro balé dele, tanto as questões de direção de improviso quanto de embasamento técnico também para limpar esse improviso esse diálogo corporal que ele estava querendo tirar deles”* (Entrevistado 4). Durante a montagem de uma obra de dança contemporânea vemos que não só o mentor artístico é responsável pela evolução técnica de seu elenco mas o professor é essencial para que esse resultado seja satisfatório para o trabalho como um todo, onde vemos mais uma vez na fala de um entrevistado: *“...houve um processo mais instrutivo de improviso, de direção de improviso com vocês, com os bailarinos mas também quando eu comecei a perceber o nível que a movimentação estava se tornando principalmente pelo desenvolvimento de cada bailarino enquanto técnica, enquanto proposta que estava sendo lançada e que o Rodrigo estava ficando enriquecido de repertório corporal, eu precisei mudar minha aula, eu precisei também entrar um pouco na loucura do Rodrigo para saber que caminho eu podia tomar pra ter esse preparo...”* (Entrevistado 4). Foi necessário então uma aproximação de duas figuras dentro da companhia, o professor e do coreógrafo para um trabalho linear na obra, um bebendo do outro para que o desempenho corporal dos intérpretes fosse eficiente, *“...basicamente através das aulas que a gente teve com ele, até com as professoras que ele conversava com ambas para poder preparar a gente corporalmente...”* (Entrevistado 11); porém percebe-se que há uma técnica de dança não sistematizada, ou codificada que permeou o processo, tratava-se da improvisação.

De acordo com Aguiar e Queiroz (2010) são exemplos de técnicas de movimentações codificadas a dança clássica e a dança moderna (alguns de precursores são Martha Graham, José Limón) mas também há técnicas não sistematizada, desempenhadas por ações e estímulos, como exemplo o contanto improvisação de Steve Paxton. Por ser uma técnica ainda recente, a improvisação ainda assim foi incorporada durante o processo coreográfico de “Plutão (já foi

planeta)” como forma de construção técnica e de cena, onde o próprio elenco foi sendo instruído tanto em aula pelos professores quanto pelo coreógrafo que também ministrou aulas; na entrevista de uma pessoa da equipe da companhia foi relatado o cuidado com este tipo de técnica: “...*não que a improvisação vai se concretizar em coreografia no sentido de todo dia ser a mesma coisa, eu vou decorar aquela célula mas eu vou entender os caminhos que funcionam e os caminhos que não funcionam, mas saber que mesmo que os caminhos funcionem eles estão abertos a acontecer algum erro...*” (Entrevistado 4). Apesar da procura e investigação corporal ter sido mais rotineira, o olhar volta-se para o possível deslizamento técnico que a própria técnica não codificada poderia causar nos corpos durante o processo, o entendimento dessa questão foi portanto eficaz na montagem.

Durante as entrevistas foi percebido em vários discursos que foi necessário o coreógrafo ir pra sala de aula, não apenas para construir a obra, mas também para ministrar aulas e estimular o elenco. “*Eu acho que principalmente pelas aulas que o Rodrigo dava, especificamente ele focava em uma movimentação, na soltura articular que ele gostava muito disso, aí as aulas de balé clássico dele geralmente eram muito assim, muito solto na barra, muito articulado e tudo isso a gente usou na montagem e que é algo que ele se identifica bastante...*” (Entrevistado 12). “...*ele passava aula exatamente pra isso, se a gente não fizesse a aula de improvisação eu ficava um pouco mais travada nessas coisas.*” (Entrevistado 14). “...*ele investigou bastante o nosso corpo e as possibilidades que a gente tinha, porque ele sabia o limite de cada um mas sempre dá pra sugar mais, acho que do corpo do ser humano mesmo, do ser humano dançante...*” (Entrevistado 6). “*Primeiro o coreógrafo começou a fazer aulas de improvisação, ver como mesmo fora daqui antes de entrar na experimental a gente já tinha uma vivência e talvez isso tenha trazido nas aulas que ele propôs, e essas aulas foram válidas porque ele trabalhava várias formas de se movimentar que com certeza prepararam muito nosso corpo...*” (Entrevistado 8). Com as experimentações durante a montagem coreográfica o elenco viu a necessidade de ser cada vez mais estimulado por aquele método que o coreógrafo propôs, portanto vemos que a improvisação foi aceita por parte dos bailarinos, no que resultou numa linguagem diferenciada e específica dentro de uma obra de dança contemporânea que estava nascendo. Segundo Aguiar (2007) ao pesquisar as diversas obras em dança contemporânea existentes há uma



multiplicidade de formas que esses espetáculos se organizam, uns reconhecidos em cima de técnica clássica e técnica de dança moderna em que ligando aos seus respectivos repertórios-motores vão se identificando a maneira como se construiu aquela obra por esses códigos corporais; já outros não é tão fácil esse reconhecimento ou definição, de modo que as técnicas se entrelaçam e criam uma linguagem específica de determinada obra, sendo mais difícil ligar o preparo formativo do elenco para a cena.

Com o coreógrafo trabalhando diretamente em contato com o elenco, essa necessidade surgiu não só por parte dos intérpretes mas como o próprio coreógrafo explica: *“...eu acho que eu só conseguiria alcançar o que eu alcancei se eu tivesse ministrado as aulas e aí eu acho que percebi uma grande dificuldade em alguns lugares de entendimento de qualidade de movimento e textura de movimento, então a minha primeira ideia foi trabalhar nesse lugar aonde todo mundo pudesse perceber seu corpo em cima das qualidades de movimento.”* (Entrevistado 3). *“...eu acho que haviam pessoas que tinham pouquíssima técnica de balé e eu acho que até de dança contemporânea que estavam ali dentro da Experimental e nem por isso as pessoas deixaram de ganhar, sei lá, espaço...”* (Entrevistado 3). Com a companhia tendo embasamento técnico de dança clássica e dança contemporânea e na época da montagem o grupo ter novos integrantes, então o ambiente estava meio dividido entre quem já estava na companhia desde o início e quem tinha acabado de entrar, com isso criou-se um cenário heterogêneo, tecnicamente falando porém nem por esse motivo foi deixado bailarino de lado, ou o não uso de qualquer integrante do grupo, sendo ele antigo ou novo, com técnica mais apurada ou com técnica mais fraca, explica o coreógrafo. Soter (2012) comenta que o ensino da dança em uma instituição é de ampla responsabilidade por fazer isso chegar a jovens e adultos que se não fosse pela oportunidade não teriam acesso, difundido então a dança com tecnicismo juntamente com a busca do virtuosismo, embasando o bailarino para ser um artista eficiente e com sólidos saberes técnicos.

### 3.2 ASPECTOS ARTÍSTICOS

A dança, segundo Porpino (2001) é um meio de comunicar, mesmo sendo não-verbal permite o descobrimento de novas formas de expressão, o que desperta

inúmeros questionamentos corporais no momento em que se dança, como uma projeção além do convencional. Submergindo a dança contemporânea que por si só tem essa liberdade de levantar inúmeros questionamentos percebemos então que há uma comunicação não-verbal, pelo menos para quem assiste o resultado final da obra. A comunicação foi abordada durante a montagem de “Plutão (Já foi planeta)” por um dos integrantes do elenco: “...então uma certa pressão fazia a gente funcionar, nós não dependíamos dessa pressão mas que a pressão chegava no momento certo ele chegava, porque aí a gente acordava e o artista acabava saindo até mesmo sem a gente pensar, então depois nós tínhamos que pensar pra realmente reorganizar as coisas que saiam, só tinha que organizar o momento certo, então acho que uma comunicação é essencial para que a gente entenda, houve comunicação” (Entrevistado 5). Com os estímulos e o processo sendo claro para os bailarinos que iriam dançar a obra percebemos que tenha sido mais eficiente a comunicação do discurso da obra que posteriormente foi para cena.

A busca que o contemporâneo requer é de várias habilidades, breves e indefinidas, com capacidade de inúmeras sensações e extremas intensidades. E busca diferença na potência, na força, na confusão, no entrelaço, pois, o contemporâneo visa no corpo uma particularidade, compreendendo-o de forma que aquele mesmo corpo comunique através de sua dança, explica Xavier (2011). Na atualidade onde se instala a dança contemporânea há essa mistura nos corpos, que fazem o ato de movimentar ganhar forma, por isso que nesses corpos é que o entendimento deve ser absorvido para assim dialogar com o expectador; durante o processo criativo do espetáculo foi percebido uma fala dentre os entrevistados que assimilou a ideia de que o coreógrafo exigia muitos artifícios dos intérpretes, estimulando e que por consequência ia deixando-os mais a vontade com a montagem e ia criando uma abertura para o bailarino colocar seu olhar ali dentro: “...durante todo o processo ele instigava muito da gente, pedia muita coisa da gente e aí a gente ia acabando tirando aquela timidez que talvez a gente tivesse pra colocar as coisas pra fora e isso potencializa o nosso artístico né, a gente vai colocando a nossa identidade...” (Entrevistado 8).

Bolsanello (2005) fala que quando um corpo perpassa pelo conhecimento de sua própria essência ele chega a tocar uma capacidade especial do ser humano de sentir e ser consciente, reconhecendo então suas limitações, buscando suas

capacidades, onde pode desenvolver e contribuir para o meio em que habita positivamente. Quando é dada a liberdade de colaborar com a obra, através dos próprios experimentos e criações, o intérprete vai ganhando espaço ali dentro e com isso também acaba por se encontrar consigo mesmo, diz um dos entrevistados: *“...como ele fez muito o processo colaborativo tiveram muitas situações que a gente teve que criar e aí muitas coisas que eu fui criando eu fui descobrindo assim ao longo do processo como que eu chegava naquilo e como que eu podia fazer melhor, algumas coisas transitaram no espetáculo, algumas da improvisações do espetáculo, então assim que eu fui me descobrindo como artista e como que eu poderia ser...”* (Entrevistado 9). Deixar a experiência em dança contemporânea fluir, no sentido de deixar acontecer e deixar se transforma em um outro tempo, espaço com intensidade diferente é único, como se não houvesse início, meio e fim, da mesma forma que passado, presente e futuro se entrelaçam como se a arte pairasse no ar, dessa forma a dança contemporânea se distancia de qualquer fórmula ou código, esse pensamento vem à tona com Xavier (2011). Podemos perceber nas falas do elenco que boa descobriu algo novo de si, ou se atentou para alguma coisa pessoal que ainda não tinha percebido com o processo de “Plutão (já foi planeta)”, e com a interferência direta do coreógrafo sugando informações corporais dos bailarinos chega-se justamente nesse ponto, onde a dança se mistura entre técnica, vivências anteriores com os estímulos, movimentações e experimentos do próprio coreógrafo naquele instante de processo criativo. Strazzacappa (2012) reforça a ideia de que é necessário um trabalho corpóreo para que o intérprete desenvolva tanto potencialidades físicas quanto de identidade.

Ainda na fala do entrevistado 9 foi percebido uma abertura pessoal ao processo: *“...logo de cara eu me identifiquei muito com o processo de Plutão, me identifiquei muito com a proposta que o Rodrigo (o coreógrafo) nos fez, com as ideias que ele sugeriu com tudo que ele estava propondo pra gente improvisar, de criação, de arte, e eu mergulhei de cabeça porque eu achei muito interessante mas aí foi uma coisa que eu percebi que eu fui crescendo junto com o processo, como artista...”* (Entrevistado 9). Conseguimos ver a relevância que um período de estudos para um balé reverbera em um bailarino onde ele se deixa influenciar pelo mentor da obra e que já podemos ver daí uma disponibilidade corporal que o instiga

artisticamente pelo fato do tema ou assunto a ser tratado ser de seu interesse pessoal. Partindo também para outra visão de um dos membros da equipe artística do grupo jovem, conseguimos perceber que houve uma palestra com um astrólogo onde ele levou toda essa historicidade que Plutão tem na Astrologia, em signos e seus significados para o grupo, interferindo como estímulo mais a fundo no tema do balé: *“...e com a palestra do astrólogo mexeu um pouco com essa questão de características de cada pessoa em relação ao seu signo, em relação ao que isso influencia na vida de cada um, então dependendo de cada personalidade realmente mexeu mais com alguns, outros nem tanto, outros ficaram com algumas interrogações, outros acharam que não era bem assim e que não ia fazer muita diferença mas o mais interessante de tudo isso é que dentro de cada personalidade, de cada ideia que a gente via como retorno, o coreógrafo soube usar muito bem essas diferenças e colocar essas personalidades dentro da construção de cada cena...”* (Entrevistado 1). O manuseio do elenco para o desenvolvimento da obra foi percebido então como um fator positivo por conta do uso dos intérpretes e suas particularidades em detrimento do tema proposto, mesmo a companhia tendo um grupo eclético de bailarinos.

Em entrevista com o coreógrafo da obra ele comenta sobre os fatores que deram suporte artístico para os bailarinos: *“...talvez acredito eu que a impulsão imagética fez com que cada um desenvolve-se seu lado artístico quando eu trabalhei com as imagens dos animais, quando eu coloquei as roupas pra todo mundo vestir ou ter colocado as imagens de esculturas para as pessoas discutirem sobre as cenas ou ter trazido o astrólogo, enfim acho que todas essas imagens conseguiram dar suporte para os bailarinos construísem seu próprio desenvolvimento artístico para cada cena...”*. A medida que o estudante vivencia tais experiências, com autonomia de experimentação, com apoio de imagens, conhecimento científico ou empírico, diálogo, vai sendo formulado um embasamento particular/pessoal onde chega-se a ter autonomia no discurso de determinado assunto, que no caso, os intérpretes estavam tendo liberdade de se inserirem no espetáculo através do processo.

Bolsanello (2005) comenta sobre essa subjetividade do aluno entrar em contato com as sensações do próprio corpo e como peça fundamental seu tutor tem nesse processo. O aprendizado não deve ser pautado no que é estudado, mas na

forma que isso é visto pelo próprio aluno, de forma que desperte uma atenção mais minuciosa do estudante sobre os detalhes do objeto de estudo, isso inicialmente aplicado na ideia de educação somática, mas que se amplia por diversas áreas do aprendizado. O autor ainda discorre que o orientador não apenas ensina exercícios mas busca focar a atenção de seus alunos a percepção de como o corpo está durante a realização de determinado exercício, evitando uma ação automática e voltando-o para a concentração no instante que faz aquilo. Ele aprende, portanto, vivenciando o próprio ato de praticar, sem ser um mero reproduzidor mas experimentando em seu próprio corpo e digerindo também de forma subjetiva o aprendizado, essa é a valorização do professor para o aluno nos saberes somáticos. Conseguimos ver isso na fala de dois entrevistados distintos que tiveram caráter de formador(a) e professor(a) dentro da companhia: *“...em cena que eu falo não só no palco mas numa escola, na rua, ou em qualquer lugar esteja para ele realmente saber o que ele está falando para esse público, o que ele quer dizer pra esse público, o que ele quer que o público entenda ou não entenda...”* (Entrevistado 1). Bolsanello (2005) ainda fala que dentro da experiência somática ela busca validar a vivência subjetiva do aluno como fonte de conhecimento, deixando o aluno livre para estar abertamente com seu corpo, sua estética e sua eficácia corpórea, lembrando que o professor tem o papel fundamental de levantar uma reflexão corporal, senso crítico sobre os valores inculcados socialmente e culturalmente da saúde e da estética. *“...não é porque eu sou professora e ensaísta que eu vou codificar a leitura daquele bailarino fazendo que ele dance do jeito que eu estou falando, pelo contrário, eu tenho que potencializar a maneira que ele quer falar aquilo, por mais que eu tenha o meu ponto de vista eu tenho que respeitar o ponto de vista dele”* (Entrevistado 4). Um com a ideia de deixar o bailarino claro em suas falas e o outro com a ideia de potencializar esse discurso, ambos com essa preocupação em não limitar o elenco para uma comunicação aberta para entendimento.

Com relação ao amadurecimento artístico do intérprete um dos entrevistados comentou que vê que há uma maturação do artista quando ele se envolve com todos os elementos que compõe a cena, de certa forma, o envolvimento do bailarino como um todo na cena: *“Eu acho que quando o movimento sai apenas da execução, na minha concepção existem diversos fatores que podem reverberar*

*nesse desenvolvimento artístico, o envolvimento do bailarino com a movimentação e o outro indivíduo que esteja em cena, o envolvimento do bailarino com a movimentação e o seu figurino, o envolvimento do bailarino com a movimentação e o olhar que ele impõe e eu acho que tudo isso desenvolve um patamar artístico de um bailarino não só a movimentação, não só linhas, não só pé ou encaixe de quadril ou o rolê técnico que acontece...” (Entrevistado 3).* O indivíduo que se prepara para a cena tem relação direta com tudo que está em sua volta e que por consequência comunica, pois, no instante em que está apresentando há um espaço, há uma temática, há uma roupagem, um personagem, há técnicas de movimentação, enfim todo um leque de ferramentas que o envolvem na cena, portanto é relevante que essa relação dele com esse ambiente esteja alinhada. Bolsanello (2005) explica que no exercitar do aluno é que a percepção do mesmo pode tornar-se flexível por ele se posicionar em pontos inusitados e não familiar. No contexto somático surgem laboratórios onde o aluno exercitar essa tênue capacidade de adaptação às situações, e que de acordo com sua personalidade e o ambiente onde vive esse saber poderá refletir em seu dia-a-dia. Conseguimos perceber, portanto, que o intérprete é fortemente influenciado pelo ambiente externo e tudo que o envolve corporalmente, até porque isso carrega veracidade no seu fazer artístico.

Com novos processos o corpo vai adquirindo saberes que até então não sabia e com isso experimentando e passando novas informações motoras para seu corpo, um dos bailarinos comentou rapidamente sobre essa questão: *“Eu acho que sempre em montagens novas, coreógrafos novos a gente aprende coisas novas né, porque eles trazem especificamente coisas que são deles, eles desenvolvem para exatamente passar isso pra gente”.* (Entrevistado 12). E Bolsanello (2005) afirma que a experiência humana juntamente com a subjetividade passam a ser regularizadas como fonte de conhecimento após o Pós-positivismo e Fenomenologia, com esse olhar filosófico em cima da visão somática o professor deve se interessar pela experiência subjetiva corporal de seu aluno.

Assim como há tempo para um intérprete assimilar algum espetáculo que ele chegue a participar, há também vezes que não é possível ter esse tempo para essa digestão da obra: *“Acho que muito veio pela pressão, acontece que a gente não teve tempo hábil muito grande para o processo então foi preciso que a gente*

*amadurecesse ele artisticamente muito rápido, teve uma pressão muito grande...*” (Entrevistado 13). Então surge aí uma necessidade de rapidez no entendimento por parte dos corpos onde está se criando a obra para não surgir entraves ou barreiras técnicas e artísticas.

Alguns dos integrantes do Balé Experimental da época conta suas experiências que foram percebidas durante o processo: “...*eu nunca só fazia lá os movimentos de corpo mas foi com plutão que eu vi que eu ia pôr um sentimento, eu precisava contar uma história pra que estivesse assistindo, pra plutão inteiro assim, em todas as cenas eu estou contando uma história, eu acho que melhorou sim, bastante meu lado artístico...*” (Entrevistado 14). “...*vocês dançavam o mesmo pas de deux mas foi aí que eu comecei a entender que a dança contemporânea é muito mais de sensação do que de movimento porque o mesmo movimento pode ser feito por várias pessoas mas cada pessoa vai dar sua sensação diferente e foi que eu vi, comecei a observar*”. (Entrevistado 10). Foi percebido o que não foi falado, o que foi mais subjetivo e pessoal do artista, esse pensamento surgiu de observações sobre a temática do balé e nos papéis que seriam desenvolvidos no decorrer do mesmo, com isso essas táticas podem funcionar para alguns já outros usam outros artifícios para melhorar sua performance artística, a sensação foi lembrada a partir daí como algo relevante no desempenho em cena, Dantas (1999) também comenta que a sensação se relaciona com a percepção das interferências do ambiente externo, através dos sentidos humanos, no caso alguém que possa sofrer uma ação seja ela qual for, esse torna o sentir.

Greiner (2009) o que ocorre em um corpo no instante do movimento é aquilo que não tem definição sistematizada porque permeia pela estabilidade da memória e saberes motores e a instabilidade do esquecimento e velhice, com isso não se nomeia, nem codifica. Com isso é subjetivo falar se um corpo consegue corresponder ou não a certos estímulos por conta da variação de todo esse ser complexo que é o ser humano, ainda mais o artista com toda sua sensibilidade e personalidade, com relação a esses fatores artísticos e já adentrando ao psicológico, vemos uma fala de um dos professores que deixa bem claro a delicadeza mas também a firmeza de um corpo estimulado: “*Os estímulos aconteceram, positivos e negativos mas eu acredito que tudo na nossa vida tem um lado positivo e negativo o que nos ajuda é a maneira como a gente enxerga, se*

*eu quero dar mais atenção ao positivo se eu quero dar mais atenção ao negativo, e se o negativo é negativo só pra mim mas pode ser positivo pro outro” (Entrevistado 4).* Cada um deve saber como traçar seu caminho enquanto performer, no caso, da sua própria interpretação, do seu próprio fazer artístico para que assim busque esse aprimoramento do artista, que não tem fórmula exata mas há um ou alguns caminhos que cada intérprete possa percorrer. A mesma autora ainda relata que o gesto em si é uma perda de memória, que pode até parecer “defeito”, mas que é justamente aí nesses espaços que se cria conhecimento, política e o corpo se tornar presente.

### 3.3 ASPECTO COGNITIVO

Ao adentrar no campo psicológico dos entrevistados que participaram do processo, a meu ver, acessa um lugar mais pessoal de cada integrante do elenco onde podemos levantar diversos fatores positivos e negativos onde houve interferência diretamente no desenvolvimento da montagem mas que estava implicitamente presente. Soter (2012) aborda a dança enquanto peça coreográfica respectivamente como algo múltiplo e íntimo; múltiplo por conta da relação do corpo dançante com o corpo que assiste a obra já em cena, e íntimo pois o caminho que se percebe o fazer da dança é particular e profundo. *“...a proposta mesmo de buscar o início dessa construção enquanto profissional e falando de Plutão eu acho que mais ainda, só o fato de você poder sentar e dialogar, fazer com que o bailarino pense, reflita, que ele indague, que ele traga suas dúvidas ou que ele inclusive, confronte...” (Entrevistado 3).* Pode-se dizer que o início desse processo mais incitativo aos intérpretes tenha começado com esse pensamento, onde nasce uma maturação não apenas técnica e artística, mas que o psicológico estivesse forte para dialogar com ideias e questionamentos. O intuito também era de influenciar a mente desse elenco em que a obra iria se moldar na cena como relata o entrevistado 3: *“...eu acho que é justamente isso a principal reverberação positiva na interferência psicológica, acho eu que tanto pra mim né, expurgar alguma coisa em arte já é uma interferência psicológica, de alguma forma isso está reverberando no meu psicológico e porque não reverberar no psicológico de quem está dentro da obra né...”*



Segundo Porpino (2001), levar o indivíduo a refletir sobre o corpo em sua época é decisivamente estar à frente de inúmeras possibilidades e interpretações, como um leque de múltiplas percepções imaginárias e reais da própria cultura. No meio de todo o caos do desconhecido, da construção de uma obra, há uma gama de probabilidades onde tanto coreógrafo busca alguns caminhos quanto o intérprete busca encontrar possíveis respostas para dialogar com o mentor, e no discurso de um olhar externo (e quando falo em “olhar externo” me refiro ao olhar de alguém da equipe da companhia, fora os bailarinos) foi percebido a sensação de um emaranhado psicológico, onde as reflexões sobre a temática do trabalho foram mexendo com o lado particular dos envolvidos. *“...de uma certa forma todas essas reflexões que foram feitas tanto pelo coreógrafo quanto pelo elenco, todas as perguntas, todas as respostas mexeram muito com esse lado psicológico de cada um...”* (Entrevistado 1). Cada pessoa tem um tempo próprio de assimilar as coisas a seu redor e estando em um processo que mexe com sua personalidade ou que busca trazer a tona mais o lado pessoal, exige então um cuidado com o caminhar dessa montagem, até porque possíveis “bloqueios” podem ocorrer por conta da demanda ser além do que o indivíduo possa estar disposto a doar naquele momento, ainda no discurso do mesmo(a) entrevistado(a) é abordado: *“...a gente percebeu que alguns, foram bastante afetados a ponto inclusive de surgir alguns entraves, e o interessante é que a partir desses entraves também novas sugestões aconteceram durante o processo, pra que a gente pudesse entender porque aquele bailarino estava agindo daquele jeito e como é que a gente poderia pegar essa ação que estava bloqueada e transformar, as vezes não no sentido de bloquear mas no sentido inclusive de transformar esse bloqueio...”*.

Segundo Xavier (2011) o contemporâneo na dança é fruto de um olhar pessoal do mundo, que não se limita em uma única forma de se compor no elenco e na obra; não há atenção em desperdiçar qualquer que seja a técnica ou movimentação artística mas se preocupa em buscar compreensão daquelas formas, buscando beber do artístico da onírica dança clássica, da qualidade expressiva da dança moderna, a diversidade das danças populares, de dança de salão e danças urbanas, chegando até no gestual usados no dia-a-dia. Com essa característica mais aberta a todos contribuírem para o processo e ao diálogo com os intérpretes que iram compor a obra, foi-se nascendo uma rede de comunicação

onde ela foi se alinhando para clarear a real temática que estava sendo jogada à companhia: *“...a gente discutia demais a obra, discutia demais o que estava sendo exposto na obra então a gente tem que saber respeitar a posição das pessoas, o que cada um pensa, então às vezes tinha coisas que alguém falava sobre algo que me machucava mas eu tinha que respeitar porque é o pensamento dela, isso influencia muito a criação dela, a cultura dela, os pais dela, a família dela...”* (Entrevistado 5). Enquanto o diálogo ia ocorrendo, ia abrindo formas de pensar determinado assunto, mas também ia crescendo o conhecimento sobre o outro, sobre a forma como o outro se posicionava sobre aquele tema, um conhecendo a realidade do outro ou pelo menos no que seu colega de trabalho acreditava enquanto conceito, começou a ser assimilado o respeito para os ideais do próximo. Até pelo coreógrafo foi percebido a necessidade de estimular psicologicamente até mesmo para dar um suporte maior ao elenco, na questão imagética: *“...E aí dessa vez eu queria experimentar como seria se eu desse um suporte maior nas imagens que passavam na minha cabeça não só nos movimentos que passavam na minha cabeça, então, sim acho que houve uma interferência psicológica muito grande, o fato de muita gente ter chorado até em alguns momentos do processo, eu acho que muita gente se divertiu também fazendo esse processo então acho que tudo isso reverberou psicologicamente...”*. O fazer-se corporalmente em uma movimentação com texturas e qualidades de várias cores é uma reflexão acerca do intérprete em dança contemporânea onde esses aspectos físico-psicológicos vão desenvolvendo uma dramaturgia corpórea e de intérprete em dança e de um modo geral, nas artes que a cena necessita fala Ferreira (2012). O fato do estímulo usado pelo coreógrafo e o que é abordado pelo autor remete ao bailarino atual que não apenas reproduz dentro de sala de aula e nos ensaios, mas que participar e infere diretamente no processo criativo, ganhando espaço e compreendendo outras formas de realizar a movimentação, com qualidades e cores diferentes, num percurso que o ajuda a crescer em sua dramaturgia corporal.

As técnicas de dança, segundo Aguiar e Queiroz (2010), são elementos psicológicos pois estruturam imagens simbólicas de um complexo comportamento motor que são unidos á diferentes níveis do ambiente como espaço, sonoplastia, iluminação, etc, o que dá origem a táticas para manuseio de semiótica, tratando de um acontecimento cultural, através da reprodução, experimentações, conexões e

afins; com isso as técnicas ajudam a fixar ideias que não existiam anteriormente e que precisam de espaço simbólico para serem afloradas em estruturas mais ou menos sistematizadas. Adentrando um pouco mais no aspecto cognitivo e com o foco do processo ser reverberado nos bailarinos por parte da equipe que estava à frente do projeto, não significava que eles mesmos seriam alvo do fator influenciando em suas ações e questionamentos sobre a temática e sua construção cênica, como relata o próprio criador de “Plutão (já foi planeta)”: *“...então pra mim foi uma luta muito grande também conseguir afunilar pra chegar no figurino, elementos cênicos, o cenário, a iluminação, a construção de cenas, por que que eu ia construir cena após cena, eu tive um diferencial dentro desse espetáculo dos outros espetáculos que eu não quis fazer ele linear diferente de todos os outros espetáculos que eu já tinha feito, eu queria blocos de cena fechados por blackout até, quero essa cena que acabe e inicia essa, que acabe e inicia essa, que acabe e inicia essa, eu quero que todas falem da mesma coisa mas que não sejam a mesma coisa então chegar nesse lugar foi muito difícil então interferiu conseqüentemente no meu lado psicológico...”*, conseguimos perceber então que os desafios e o processo criativo da cena também tem suas dificuldades e barreiras, independentemente da posição hierárquica que o indivíduo tem na montagem, ainda mais na mente que gerou a obra; pode-se dizer que a possível ideia em buscar uma especificidade para o balé, deixando-o não convencional a dança contemporânea da época em que ele é criado, é portanto extremamente experimental, em busca do desconhecido e dialoga com o que Xavier (2011) acredita sobre experimentar a contemporaneidade, é buscar enxergar o que há nas profundezas de seu tempo, onde é necessário interpretar essa escuridão além da luz, e que é destinada particularmente a quem vê ela. A maneira como cada um busca transformar o desconhecido ou até o que já lhe é familiar, formular ele a seu gosto e colocar à disposição do processo é bem significativo tanto para quem aceita usar tal pensamento corporal quanto para o próprio indivíduo que traz sua particularidade, sua historicidade, onde ele possa se comunicar além das palavras: *“...tiveram situações em que a gente teve que, a gente lembrou de momentos da nossa vida, teve que pegar algo dentro da gente e colocar pra fora e eu acho que foi essencial pra criação de muita coisa, eu acho que não foi uma criação de*

*movimento por movimento teve toda uma expressão por trás que a gente não conseguia colocar em palavras...” (Entrevistado 9).*

Em um processo onde pode-se reverberar nos intérpretes tanto positivo quanto negativamente, foi destacado nos discursos durante as entrevistas de algumas pessoas esse lado mais satisfatório e com menos atrito com os ideais e conceitos sobre a temática proposta: *“...eu acho que o psicológico é uma coisa muito frágil pra qualquer pessoa, qualquer pessoa não mas todos, e aí eu acho que nesse processo eu acho que não houve muito não, porque desde o princípio eu gostei de tudo, e eu estava preparada pra receber o que vinha e eu acho que, assim se afetou negativamente, eu acho que não, foi muito pelo contrário, afetou muito positivamente”. (Entrevistado 8). “...num belo dia que estava todo mundo no BECDA chorando em relação aos processos que teve e a gente tentar se colocar no lugar do outro, no lugar da imagem que ele mostrava, então mexeu bastante com o psicológico sim, para mim foi bem produtivo...” (Entrevistado 11). “...então houve muito muito da maneira como a gente tinha que gritar, da maneira como ouvir o reverso, da maneira como tinha que dançar e não conseguia dançar e não conseguia fazer, então aquilo psicologicamente me abalou muito assim por isso que eu digo assim que o processo de Plutão para mim foi muito bom mas foi muito ruim também porque eu passei por muita coisa durante o processo então eu entendia o lado de cada um quando alguém chorava...” (Entrevistado 5).* Com o reconhecimento da mente ter sido ser um fator delicado de se tratar ainda mais diante de uma construção artística nova, para alguns do elenco foi bem relevante que essa produção foi menos complexa a ponto deles se sentirem mais aberto ao que seria proposto ali em sala de aula, porém não retiramos a questão da dificuldade técnica, artística e psicológica que foi participar da montagem e assimilar esses três fatores que estão entrelaçados paralelamente. Fazendo referência a esse cenário, Xavier (2011) explana que quando se trata de dança contemporânea, é abordado um campo movediço onde esse ramo não cristaliza, não estagna porém não para de se expandir, de crescer; com isso ele trata a contemporaneidade na dança com um ramo onde existe uma multiplicidade do fazer artístico bem próximos à experimentação sem forma e delimitações já existentes, define como espaço e tempo para desenvolvimento de ações artísticas elaboradas e extremamente misturadas que se unem ao corpo e ao ambiente em

que se ocorre, alterando-os respectivamente; e por fim misturam suas polaridades aparentemente distintas e radicais como por exemplo a realidade e a utopia, interno e externo, o certo e o errado, a ação e a percepção e até onde há vazio e o cheio. Com tal discurso e pensamento podemos levantar a hipótese de que se juntarmos todos esses aspectos que envolvem diretamente e subjetivamente ao processo criativo do bailarino teremos influências de muitas áreas da vida do indivíduo que se acoplam durante o fazer criativo dele, de modo que ele carrega toda a experiência social, cultural, política e afins daquele mesmo artista.

Segundo Aguiar e Queiroz (2010), as técnicas de dança são consideradas artefatos cognitivos, onde desenvolvem em seus usuários novas e particulares aptidões psicológicas, criando, portanto, uma hipótese em que a dança é uma densa e difícil tarefa cognitiva que submerge o indivíduo a usar e a manipular o ambiente a sua volta sistematicamente. Embasado nessa ideia de ligação entre o processo e a vida pessoal de cada um do elenco, foi percebido que muitos dos intérpretes que passaram pelo processo advinham de situações delicadas consigo mesmo, com seus corpos, relações afetivas, responsabilidades que exigiam atenção, etc, e que muitos usaram desses artifícios e interferências do ambiente externo à companhia para ajudar a absorver ou a digerir as ideias lançadas na montagem de “Plutão (já foi planeta)”, a seguir veremos então, algumas dessas falas:

*(Entrevistado 6) - "...quando eu fazia aquele dueto (...), que a gente não podia se olhar, era tudo aquilo que eu não queria ver, todas aquelas coisas que eu falei, (...) de não querer demonstrar para as pessoas o que eu sentia, aí o meu lado psicológico meio que me afundou um pouco e eu fiquei mais sentimental, é tão engraçado que eu realmente não conseguia olhar pra ele de maneira nenhuma nesse duetinho, não conseguia, parecia que ele era um problema que eu estava enfrentando..."*

*(Entrevistado 10) - "...eu tive que me desafiar mesmo pra poder sair daquela zona de conforto que eu tinha, eu não tinha repertório motor nenhum, absolutamente nenhum pra dançar Plutão mas mesmo assim eu dancei, e eu tive que trabalhar muito nos meus medos, pelo fato de eu ser reservado esse tipo de coisa e tive que tudo isso, plutão pediu pra que eu quebrasse todo aquele meu mundo, todo aquele quadrado eu tinha que sair daquilo pra eu poder chegar pelo*

*menos perto do que o balé exigia (...) eu me senti bastante pressionado, meu psicológico ficou bem afetado naquela época, justamente por eu não ter essa vivência por eu não saber o que eu estava fazendo ainda mas estava ali e eu tinha que fazer, foi bastante complicado mas como eu falei eu me desafiei mesmo...”*

*(Entrevistado 13) - “...cada um tinha a sua percepção do processo através das suas experiências, era uma percepção muito pessoal de cada um, e pessoalmente eu passava por um momento bem atribulado então no meu caso muito interferiu negativamente, muito interferiu negativamente, até pela pressão do figurino, pela pressão de ter o físico adequado pra dançar e tudo, aí teve essa questão que de certa forma abalou meu psicológico, o lance das aulas que a gente fazia sem camisa, dos ensaios sem camisa que a gente fazia só de suquine, só de short, isso me deixava muito mal...”*

*(Entrevistado 14) – “...eu usei uma coisa que estava acontecendo na minha vida, uma coisa muito triste mas que eu precisava transformar aquilo, eu peguei dessa coisa que eu estava passando e transformei naquele solo, eu lembro que a minha avó estava doente, aí eu peguei isso e ele sempre falava que era alguma coisa que puxava e eu não queria me entregar aquilo então esses problemas, esse problema da minha avó, aquilo ali estava me assustando mas eu não podia ser fraca para aquilo então mexia muito comigo...”*

*(Entrevistado 14) - “...como a cena do “rakka”, é uma cena muito difícil também pra mim porque tem que falar alguma coisa lá na hora, as coisas fortes da nossa vida, e eu estou levando isso pro palco né, estou falando ali pra um monte de gente que eu não conheço. Eu acho aquela cena muito forte e eu acho que é uma das cenas que eu não consigo me entregar muito, eu ainda preciso trabalhar, e mesmo a gente vendo o trabalho pronto, que o processo acabou, mas eu ainda não consegui muito sabe...”*

*(Entrevistado 15) – “...ele foi chegando falando manso, e depois ele foi aumentando, aumentando de intensidade muito grande porque Plutão pra mim é um balé muito técnico e uma loucura muito grande, e se não estiver forte realmente mentalmente tu sofre muito rápido além dele ter uma carga que pelo menos pra mim, depois que eu descobri que aquela cenas do bichos que é uma ansiedade eu fiquei tipo, caramba, estou dançando um sentimento muito forte...”*

*(Entrevistado 15) – “...eu estava passando por algumas dificuldades, tanto na minha vida aqui na universidade quanto na minha vida lá em casa, no meu namoro, que me tornou muito frágil principalmente com os meus amigos, foi uma época que eu perdi muitos amigos, eu fiquei bem distante de todo mundo, eu acredito que nem tanto meu namoro mas as amizades que, as amizades são as que sustentam realmente a gente, o namoro a gente nunca sabe se vai durar ou não, então eu considero mais as amizades assim por eu estar muito frágil nisso (...).*

*(Entrevistado 15) – “...toda vez que eu olho aquele pas de deux me dá vontade de chorar e eu não sei porque, é um momento muito triste na minha vida, não sei parece, eu sempre carrego comigo o que eu nunca entendo, e eu tenho medo que isso aconteça comigo, que parece um fim realmente de um amor que tinha tudo pra dar certo mas não deu certo e às vezes eu acredito que a gente pode fazer mais e a gente acaba não fazendo e ninguém pensa tipo, eu poderia ter feito mais, e esse pas de deux ele me toca muito, sempre me dá vontade de chorar...”.*

Cada bailarino que usou sua dificuldade pessoal ali para o processo, digamos, foi em busca de uma forma que revertesse aquele incômodo que estava vivenciando, aquela experiência que permeava em tempo real à montagem para um fortalecimento artístico e psicológico para o espetáculo e que já em sala de aula isso aflorava e acabava se tornando uma ferramenta para dialogar com o conceito, temática, movimentações, de forma mais abrangente da cena. Com tal percepção ligamos isso ao que Aguiar e Queiroz (2010) acreditam, que a dança é essa difícil atividade que integra essa diversidade de processos, percebendo padrões de seu espaço e tempo, conectando-se em simbologias externas e coordenando isso com o complexo repertório-motor naquele ambiente; a ideia de que esse ato de dançar possa ser uma forma de comunicação liga-se à estudos que associam a produção da fala que ativam áreas homólogas à Broca, com evidências empíricas recentes.

Segundo Greiner (2009) é a partir do movimento que nasce o conhecimento, que é singular e que perpassa pelo agito neural ao acionamento motor e vice-versa; se torna primordial entender essas nuances internas e externas ao corpo, para conhecer os diferentes planos de complexidade que ligam imagens, reflexões e linguagens que constituem os artifícios da dança contemporânea. O espetáculo de dança contemporânea “Plutão (já foi planeta)” foi feito para uma companhia jovem,

em que se encontrava e que ainda está num ciclo de estudos corporais que chegaram a esse nível, de ter que entender esse complexo ramo da dança na contemporaneidade, que não se trata apenas de construir um movimento por movimento mas de compreender que por trás desse repertório-motor há um estudo científico, e até empírico (porque falar sobre essa subjetividade da dança é analisar as experiências durante o fazer dessa ação), para embasar que corpo, técnica, expressividade, estão ligados a mente, ao cognitivo de cada indivíduo que a pratica, buscando um aprofundamento artístico e profissional.

O projeto para o espetáculo “Plutão (já foi planeta)” foi construído no ano de 2017 com o elenco da época, onde havia um grupo eclético nas linguagens corporais, com o passar do tempo, o Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas passou por uma reformulação do grupo, pelo motivos de grande parte do elenco sair da companhia para adentrar ao Corpo de Dança do Amazonas (CDA), e ao Balé Folclórico do Amazonas (BFA), como também ir atrás de outras oportunidades fora da instituição e do país, com esse cenário houve uma seleção onde entraram novos integrantes ao grupo e onde nesses novos corpos se construiu o espetáculo, só que dessa vez esses estudantes tiveram que estudar o balé já pronto e com esse ambiente surgiu na entrevista de alguns dos membros da equipe artística do BECDA os seguintes comentários: *“...não é querer comparar mas é que esse trabalho é muito forte, é muito pesado, pesado eu digo de a carga dele entendeu, o jeito que ele foi feito, foi preparado foi pensado, dos meninos assim pegarem em menos de um mês eu ficava tensa, como é que ia ser porque a gente que participou do processo né a gente sabe como foi, foi muito choro...”*. (Entrevistado 2). *“...estava sendo feito essa releitura com esse grupo novo no sentido da gente entender como é que eles estavam absorvendo tudo isso principalmente porque o processo foi bem diferente, o primeiro elenco teve todo um aparato no sentido de entender a construção filosófica, construção histórica, científica, astrológica e tudo, e o segundo elenco teve uma leitura do que era Plutão mas realmente teve que partir para a parte técnica e artística...”* (Entrevistado 1). Percebemos então uma outra forma de visão sobre a obra, que era delicada a obra ser passada para outros corpos onde haviam muitos fatores a serem estudados novamente abrangendo eles de forma em geral, técnico, artístico e cognitivo, por



esse olhar temos um pouco da ideia da complexidade que foi esse processo que como resultado final, popularmente chamou-se Plutão.

### 3.4 PROCESSO COREOGRÁFICO

A partir do pensamento de Schulze (2008) sobre a expressão *processo coreográfico* ser um conjunto de métodos para o desenvolvimento em dança que é ligado por uma rede de estímulos, impulsos e ações, pode-se então confirmar que esse procedimento está ligado diretamente a afazeres cognitivos individualmente e coletivamente. Em diversas falas durante as entrevistas foi levantado o pensamento de que o espetáculo foi montado em conjunto, em um processo colaborativo, onde haviam debates, diálogos e com isso tudo era ia ficando mais apropriado para a equipe de um modo geral:

*(Entrevistado 4) – “...acho que o balé inteiro ele trouxe um diálogo para companhia um pouco mais próximo de bailarino, professor, coreógrafo e direção todos se encontravam no mesmo nível dialogando das mesmas coisas, como cada um tem a leitura da cena porque não é uma coisa que nesse caso, o Rodrigo chegou impondo a cena vai ser isso, não, a cena vai ser construída a partir do ponto de vista que se concretizava do conjunto...”.*

*(Entrevistado 7) – “...mesmo eu não tendo tanta experiência eu pude contribuir com o trabalho, com a minha movimentação, com tudo, então para mim isso foi muito importante, muito bom, o elenco antigo também quando eu entrei na companhia já existia, já estava na companhia, me espelhava também, porque eles já tinham uma boa técnica, boa desenvoltura e eu acho que é isso”.*

*(Entrevistado 9) – “...foi um processo essencial para eu me descobrir em muitos aspectos, eu acho que ajudou a me conhecer muito, eu passei por muitas dificuldades foram momentos tensos, foram choros, lágrimas, discussões, dores e roxos, mas eu acho que valeu a pena e que se eu pudesse eu faria tudo de novo...”.*

*(Entrevistado 16) – “...para mim foi muito satisfatório, assim não foi um processo fácil, não foi uma criação fácil porque a gente pensou bastante, o processo foi construído de maneira colaborativa então a gente não veio com nada pronto, receita de bolo, numa caixinha, não, foi tudo muito criado em conjunto e eu*

*acho que a beleza da obra foi isso porque quando a gente assiste o espetáculo a gente vê um pedacinho de cada intérprete ali...”*

Baseado nesse pensamento e forma de trabalho em conjunto onde todos possam ter a liberdade de interferir de alguma forma na obra vemos alguns autores que acreditam num caminho parecido a descentralização do processo, onde isso permeia durante a montagem e a equipe em geral possa agregar forças para um determinado fim. Segundo Porpino (2001) para se compreender um corpo que dança, é preciso olhar para a corporeidade que não restrinja apenas a criar um profissional para o mercado de trabalho, mas que posicione o aluno como capaz de criação de novas formas e saberes para a profissionalização, e supondo que talvez isso possa desenvolver aptidões originais não apenas na produtividade, na demanda mas em múltiplas áreas da vida. Soter (2012) fala que é quase impossível falar da diversidade dos processos e composições de uma forma em geral, porque cada um visa chegar a determinado fim que estará diretamente ligado à forma que foi usada para o alcance do trabalho final, o que também pode variar de artista para artista, até mesmo de obras de um mesmo autor. Com essa linha de pensamento trazemos então à tona o quão diferente foi a composição do espetáculo “Plutão (já foi planeta)” onde, nos relatos acima pudemos ver que grande parte do elenco foi cativada e se deixou levar pela proposta que ali estava sendo apresentada.

Durante um trecho da entrevista com o coreógrafo da obra, ele explica que buscou deixar que cada um tivesse sua forma de interpretar, sua leitura particular e com isso acabou percebendo pontos positivos diante desse ambiente: *“...então assim eu utilizei uma movimentação base, passei para os bailarinos a partir disso pedi pra que eles interpretassem a sua maneira, as interpretações base, depois eu trabalhei com as imagens, pedi pra que eles interpretassem a sua maneira, depois eu pedi outras imagens com bichos na cabeça e com roupas no corpo interpretassem a sua maneira, enfim eu acho que o processo é total colaborativo, não posso dizer que Plutão é meu, nunca, acho que Plutão é nosso, Plutão é de todos os bailarinos, Plutão é de todas as professoras, Plutão é das ensaístas é da direção, Plutão é meu, acho que é um processo que sempre vai estar em vida porque mesmo trocando elenco, o elenco posterior já uma outra roupagem para o mesmo discurso porque nenhum momento também eu quis trancar a obra...”*. Ele mesmo dando crédito à todos que participaram na composição criativa não quis

deixar a obra estagnada no tempo, mas continuou deixando em aberto para posteriormente, corpos diferentes, poderem passar pelo preparo artístico que o espetáculo exigiria.

Abrangendo a percepção em relação à dança e ao corpo em que se mostra essa dança, surge a necessidade de não ponderar ela como algo aquém desse mundo mas como uma linguagem que retorna como reflexão, problematização, que faz surgir pesquisas e reformula esse mundo, fazendo emergir uma forma pessoal de agir nesse indivíduo que a experimenta, pensamento baseado Kleinubing (2011). Por experiência própria o mentor da obra ainda explica que dando autonomia de percepção do espetáculo para o próprio bailarino, ele passa a também ser dono daquilo, como se constituísse uma apropriação corporal naquele instante, como um pesquisador da própria dança: *“...mas eu acredito que quanto mais eu induzo o bailarino a colaborar no processo mais ele se sente parte do processo, mais ele entende que ele está dançando aquilo que é dele, que é ele que está fazendo aquilo não é ele imitando alguém, eu não quero ninguém me imitando, eu quero que as pessoas sejam elas no seu potencial como um todo”*. Soter (2012) ainda levanta a questão que o pesquisador assim como o público no momento em que está presente e atuando em determinada montagem ali estará interferindo de algum modo.

Ainda com a mesma autora, Soter (2012) afirma que gestuais criativos e intencionais são mais do que indícios de uma época, comenta ainda que a dança não é apenas o resultado de um contexto histórico e sociocultural e que esse indivíduo e a composição criativa coreográfica não são superficiais a ponto de refletir só questões pertinentes do seu tempo e ambiente, por isso as criações em dança tem várias facetas, diferentes e plurais tanto estabelecendo relações quanto reconstituindo seu tempo, a dança pode ir além de tudo isso: levanta reflexões e antecede crises. Como é o exemplo da temática do balé, onde trazia o enredo de Plutão ser rebaixado à planeta anão sendo desconsiderado do sistema solar, e sendo visto por uma ótica filosófica de inclusão das minorias dentro da sociedade, como explica um dos professores da época: *“...eu também desenvolvia um trabalho ali de assistência junto com o Rodrigo, a gente conversava muito então acredito que alguns laboratórios a gente chegou a conversar junto e meio que planejar algumas coisas, então acredito que como foi minha contribuição, foi dessas duas*

*maneiras, tanto técnica enquanto professora, quanto por esse lado mais artístico assim de tirar de vocês... (interrupção), a gente conversou muito sobre essa questão astrológica, essa conscientização em relação as minorias, que eu não sei era uma pauta que já fazia parte da vivência de vocês por vocês serem muito jovens, antes de começar o trabalho acredito que teve toda essa amplitude dessa visão mais política, mais social também depois do trabalho, (...), plutão foi um processo muito intenso primeiro porque vem de uma pauta que eu posso dizer que eu acredito muito, tanto do lado da astrologia quanto do lado social, são duas questões que estão muito presentes no meu dia-a-dia..." (Entrevistado 16).* Cláudia então a visão de que foi estudado e defendido um ideal, um preceito moral que foi jogado em um ambiente jovem para ser discutido, onde alguns poderiam já ter uma noção mais ampla do tema enquanto para outros seria algo novo. Para situar melhor o ambiente que era o Balé Experimental e que ainda é vemos Porpino (2001) falando um pouco de uma atmosfera parecida em um de seus textos, onde convivia com estudante numa faixa de 13 á 20 anos em que estavam inserido no processo de preparação profissional em que era competitivo, e tal situação gerava confusões e inseguranças nos estudantes onde era imposto padrões a seguir como objetivo contratação, vínculos empregatícios e sucesso profissional; corpos em formação, ainda dependente dos pais a procura de entendimento para essas questões que perpassam a adolescência e o adulto. Esse era mais ou menos o ambiente onde ocorreu a composição de "Plutão (já foi planeta)", e que gerou conflitos internos por consequência desse ambiente externo e todo esse arranjo que o envolve.

Embora a atmosfera da companhia ser mais jovem o tratamento que era imposto pela direção artística, professores, ensaístas e coreógrafo eram mais horizontais, levando-os a uma maturação pessoal, artística e profissional, há um pequeno trecho onde podemos ver que isso possa ter reverberado positivamente durante a construção do espetáculo sob a perspectiva do coreógrafo: *"...trabalhar desse jeito pensando no ser humano como um todo e não apenas como um reprodutor de movimento ele tem mais funcionalidade né, então chegou acho que aquele momento de susto, tá e agora o que que eu vou fazer com tudo isso que eu tenho na mão? Porque muitas movimentações foram boas, muitas interpretações foram boas, muitos duetos foram bons, muitos trios foram bons, muita coisa foi*

*muito boa...*”. Soter (2012) fala que em boa parte da cena contemporânea do país o bailarino passa a ser um colaborador, em que vai alimentar o processo com seus questionamentos, percepções, respostas aos estímulos lhe apresentados pelo coreógrafo, e que enfim nasce daí o intérprete-criador; isso reflete tanto que já em audições ocorre o pensamento de procura de alguém habilidoso nesse sentido de agregar a produções daquele local, seja a curto prazo quanto em um tempo mais duradouro.

Com relação à direção do grupo foi dada nas mãos do coreógrafo carta branca para compor da forma que quisesse, e vemos que pelo discurso abaixo, que agregou de forma satisfatória a disciplina, atenção e responsabilidade ao rumo que o elenco foi seguindo: *“...o coreógrafo está lá exatamente para lançar todas as propostas de construção de cena, elaboração dos movimentos, a construção da parte de movimentos, de poder instigar esse bailarino a devolver toda essas ideias e eu acho que eu enquanto direção artística eu busco instigar o bailarino pra que ele possa pensar e entender cada vez mais aquilo que ele está fazendo, pra ele realmente entender ele enquanto pessoa, ele enquanto profissional, entender a força do lado psicológico dele para que a floresça esse lado artístico, pra que ele de fato tenha propriedade pra chegar no palco e saber aquilo que ele tá falando, aquilo que ele está dizendo pro público...”*. Lembrando sobre os artefatos cognitivos que Schulze (2008) fala que vemos eles dentro da composição criativa sugere uma ótica analítica que abarca o trabalho de uma forma ampla, onde coreógrafo e bailarinos estão inseridos dentro de um canal que os tornam parte desses artefatos, e que esse rumo poderia mostrar tanto o sucesso quanto o fracasso da obra podem ser avaliada nessa atividade que é compartilhada durante a elaboração criativa.

Como já falado que o grupo foi integrado no instante que foi pedido uma certa responsabilidade no fazer artístico no decorrer da montagem vemos então o seguinte posicionamento enquanto direção sob essa ótica: *“...enquanto coreógrafo de ter instigado esse lado mais de improvisação da companhia, ele de uma certa forma causou no elenco uma grande responsabilidade de você entender, você compreender o que é que o teu corpo pode propor para um espetáculo, então eu senti que o elenco naturalmente durante o processo cresceu e maturou muita coisa que a gente ainda não tinha percebido...”*. Diante do comentário e baseado na visão de Soter (2012) quando houve esse contato mais direto com a obra, com idas e

vindas do próprio objeto criativo em questão, se conseguiu-se ver uma concepção artística coletiva, visto também uma “equipe de criação” que integrou os intérpretes-criadores a obra, e isso pode-se dizer que é fundamental no processo. Isso não aconteceria antigamente em dança pois segundo Ferreira (2012) o bailarino era um mero reproduzidor, que não podia questionar, e funcionava como fonte para os coreógrafos onde jamais poderia ser chamado para criar ou articular ideias durante a composição criativa.

Para um melhor entendimento sobre essa mudança de bailarino a intérprete-criador Ferreira (2012) explica que a alteração não está somente na forma escrita, mas na relação que o indivíduo estabelece com seu Tempo ou período histórico, pois a dança acompanha a sociedade e muda refletindo as cobiças de sua época, com isso causa modificações não apenas na nomenclatura, mas no posicionamento e atitude corporal e na procura de um corpo cênico mais ativo na criação nos dias de hoje. Para vermos isso implícito dentro da montagem de Plutão pegamos o olhar que o coreógrafo tinha como forma de trabalho ali naquele grupo jovem: “...então eu acho que experimentar e ver o que cada um tinha de potencial também foi um grande ponto ápice porque eu usei isso a favor acho que do próprio trabalho, percebi aonde cada um conseguia chegar no seu potencial tanto artístico quanto técnico, sabia que uns tinham mais dificuldades técnicas do que outros, então eu tentei não valorizar as dificuldades de cada um e sim potencializar o que eles tinham de melhor pra poder em cena perceber um trabalho com a força que ele tem. (...) não tentei fazer com que as pessoas dançassem a minha movimentação, eu tentei fazer com que elas dançassem o que era delas e acredito que isso reverberou positivamente na ascensão desses bailarinos...”. O mesmo autor ainda comenta que essa relação de intérprete-criador estabelece vínculos lógicos com o mundo que o artista está inserido e o mundo onde o mesmo existe, tornando-o proponente da cena dançada; A partir desse instante ele se torna atuante, que modifica e gera comunicação com o diálogo que propõe com a obra, tal como seu corpo que se embasa na polissemia, ou seja, se adequa a potenciais expressivos e a ter plenitude no criar, no gerir, no ser-mundo enquanto está em cena.

Ferreira (2012) afirma que a obra não é um local distinto do artista, do indivíduo, mas o torna a obra, sendo o intérprete o próprio local onde nasce e se

constitui o espetáculo, proporcionando uma parceira consigo mesmo e com os outros, trocando experiências, no instante em que se põe como criador também. Durante o processo houve reverberação por parte de algumas pessoas que sentiram alguns incômodos onde nessa relação com o próximo acabou causando influências não tão esperadas, até mesmo nos faz pensar que seria necessário mais tempo para uns, já para outros menos expectativas, mas que por fim acabou que marcando esses integrantes de uma forma um pouco negativa, digamos, mas que foi percebido pelos próprios bailarinos que houve o crescimento durante a composição:

*(Entrevistado 5) - "...na verdade pra mim o processo de Plutão ele é muito devastador, eu acho que é uma das palavras que mais dá pra expressar, porque assim ele me fez mal ele me fez bem, ele pôs a não me limitar, ele não me rotulou então eu acho que isso tudo foi muito bacana porque a gente saiu de qualquer caixa entendeu, de qualquer base que, pelo menos eu, que eu estava assim, falar sobre coisas que eu não queria falar, discutir sobre coisas que eu não queria discutir, chorar quando eu não queria chorar, perder medo do que eu tinha que fazer coreograficamente falando..."*

*(Entrevistado 5) - "...isso me machuca porque parece que existe preconceito só que eu escolho aonde eu vou usar, então se é uma obra que está falando de preconceito, porque a obra está falando de um planeta que era anão e que foi expulso por ser anão digamos assim então a obra está falando de preconceito, então o alimento deveria ser não ter esse preconceito pra justamente a gente defender a bandeira de Plutão e de repente a gente está se debatendo contra o preconceito e a gente enxerga o preconceito e assim, nunca vai deixar de ter mas é tentar sei lá..."*

*(Entrevistado 10) - "...mas o processo de Plutão pra mim foi uma relação de amor e ódio porque eu sempre gostei de contemporâneo mas eu nunca tive a oportunidade de experimentar e quando eu fui experimentar foi naquela parte de cobrança, cobrança, cobrança, vai que o espetáculo vai estrear tal dia e tem pouco tempo, e corre, não tive tempo de amar e de testar, experimentar as coisas..."*

O indivíduo começa a criar suas releituras corporais por diversos caminhos, seja ele pela sonoridade, textual, visual, e afins, ou seja para essa poética ser alimentada o indivíduo deve se colocar a disposição de construção cênica onde há

diversos elos que vão se unificando de forma que ele vai compreendendo o processo, a cena, a obra Ferreira (2012); podemos observar com os trechos das entrevistas logo acima que há pessoas que gostam que não criem definições para elas, que respeitem seu espaço, o que também nos faz questionar se a maioria dos processos buscam rotular o bailarino, enxergamos também que a pressa é inimiga quando falamos de assimilação artística, para alguns é necessário um tempo maior, para que ele se sinta parte daquilo; e sobre abraçar a temática da obra, é delicado falar sobre a subjetividade do outro, porque nem sempre vemos o ser humano como um todo diante de nós, internamente só ele que pode dizer se possui dificuldade ou não, se está se sentindo bem com o processo ou não, enfim adentramos aqui em uma área que é pessoal de cada um, por conta disso não nenhuma fala pode ser generalizada mas se possível sabermos que isso pode ocorrer em qualquer lugar. Concluindo a ideia temos Greiner (2009) que afirma que não há movimento corporal sem conflitos, colapso, desordem, transição com o ambiente e perda.

A experiência no momento que o bailarino entra em contato com algo novo se dá muito positivamente quando a equipe torna o instante prazeroso e quando o ajuda a perceber os fatores que envolvem o indivíduo ali, isso se chama “experiência de fluxo” segundo Campeiz (2004), em que tornando aquele momento mais agradável o intérprete cria confiança em si mesmo, o que o permite a buscar pelo desenvolvimento de habilidades significativas para seu universo. Conseguimos avistar pela fala do coreógrafo, a preocupação em deixar mais claro os locais imagéticos em que era desejado interferir no elenco: *“...uni estímulos musicais e visuais, imagéticos né, trabalhei com muitas imagens pra que isso acontecesse, então acho que o grande ápice foi esse trabalho com imagens tanto corporais quanto dentro de um espaço simbólico”*.

Com a contemporaneidade na dança ou a dança pós-moderna não é necessário apresentar uma organização, uma lógica, um cerne antes dela, mas sim conceber e experimentar durante a composição da mesma, Muniz (2011). Portanto, foi separado alguns trechos das entrevistas onde ressaltamos a importância e o quão benéfico foi ter agentes, figuras que ajudaram o elenco a perceber muita coisa durante o processo da obra:

*(Entrevistado 5) – “...então as ensaístas são fundamentais e foram fundamentais pra obra, da gente não parar, a sala estava toda ocupada, era gente*



*ensaiando ali, ensaístas aqui, com outro ali, até a diretora em si dentro da companhia trabalhando...”.*

*(Entrevistado 6) - “...a companhia de dança não é formada só pelo elenco, porque se não tivesse as pessoas lá na frente a gente não conseguiria fazer o que a gente faz, porque eles que vão lá auxiliar, eles que vão lá e dão toques, eles que vão lá e cutucam...”.*

*(Entrevistado 7) - “...não só as ensaístas mas também a diretora e o coreógrafo a todo momento estavam ali presentes, nos dando aquela correção, aquela ajudinha, no que a gente podia melhorar, no que estava errado...”.*

*(Entrevistado 11) – “...a importância das ensaístas, foi de grande importância, como o coreógrafo, o Rodrigo no caso ele passava a metade do dia com elas e talvez ele já conversava bastante com elas, então basicamente elas já sabiam o que ele queria, elas eram a nossa ponte quando ele não podia vim ou quando ele tinha que se focar em outra coisa...”.*

*(Entrevistado 12) – “...tipo questão de tempo, musical que é muito importante, questão de como é que fala, expressão corporal que a gente tinha que ter, postura, tipo a gente está parado, ter um postura de bailarino, não ficar disperso em cena, essas coisas e então na questão coreográfica como eu falei, buscavam o máximo da movimentação que o Rodrigo queria, o máximo do estilo dele que ele queria trazer para o espetáculo e isso era bem importante porque só ele não dava conta pelo fato de ser bastante bailarinos, as ensaístas sim elas ajudavam muito até quando o rodrigo não podia estar presente...”.*

Não foi buscado comparar algum ambiente com o outro, mas sim de elucidar soluções que houberam durante o processo e que deram certo coletivamente, com um pensamento parecido Greiner (2009) fala que não é necessário conferir o que se propõe em uma cena com algum modelo já preestabelecido, mas de analisar e pontuar os elementos particulares que surgem no decorrer da composição coreográfica entre os intérpretes e o lugar onde se encontram. O próprio pensar quando se fala de ambiente foi se tornando mais complexo porque foi envolvendo não só o lugar que acontece, mas em todo o contexto sistemático do ambiente: social, político, psicológico, cultural e afins.

Portanto, o momento de ação e trabalho do artista já entra no conceito de processo criativo segundo Ferreira (2012) por conta de toda situação que coloca o

indivíduo em posição de produzir, no sentido de construir e desconstruir para um estudo corporal ficar armazenado em seu comportamento cênico, tendo em vista que ele não tem mais a dança mas ele se torna a dança e com isso se torna disponível para o processo criativo entre parceria de quem fornece caminhos quanto aos que procuram responder de sua forma esses mesmos caminhos.

### 3.5 DISPONIBILIDADE CORPORAL

Segundo Saraiva-kunz (2003) devemos pensar na dança, isso quando seu foco visa ampliar o sensível e desbloqueios de habilidades humanas, permite descobrir do movimento seus limites e probabilidades contribuindo para uma visão abrangente de si próprio e do ambiente a sua volta. Essa busca motora que diminui limitações e que acabam interferindo no indivíduo como um todo foram questões corpóreas abordadas quando era questionado nas entrevistas sobre a disponibilidade corporal durante o processo coreográfico, onde tivemos a visão abaixo de algumas das integrantes da equipe técnica da companhia:

*(Entrevistado 2) - “É estar disponível, é as vezes a gente estar disponível mas a cabeça não está disponível, quer dizer a cabeça está disponível mas o corpo ele tá meio que separado da cabeça entendeu, não é fácil, então você se deixar se levar é muito tempo assim, tem pessoas que tem esse processo assim mais rápido, outras tem esse processo mais lento, mas isso aí é com o tempo, com o tempo as pessoas vão, eu também levei muito tempo pra entender essas coisas, eles são novos, vocês eram novos”.*

*(Entrevistado 16) - “...cada um vai se desenvolver, responder ao trabalho de acordo com a suas próprias vivências, de acordo com a sua construção como pessoa, enquanto cidadão então por mais que a gente esperasse 100% não seria justo da gente falar o que para mim o que essa pessoa atingiu, não atingiu então eu acho que todo mundo com certeza saiu do processo um pouco diferente de quando entrou e isso já é satisfatório...”.*

Com a visão de formador do aluno levantamos a percepção que houve a consciência de que cada um possui seu próprio tempo de assimilação e que com isso baseará se em cima de experiências anteriores que o formaram como cidadão, então chegamos a um lugar subjetivo onde não há um medidor dessa qualidade em que não se sabe ao certo o quanto, a porcentagem que alguém poderia estar

disponível no decorrer da composição, assim como o próprio coreógrafo comenta em alguns trechos de sua entrevista:

*“...eu acho que isso demandou um pouco mais de historicidade mesmo, cada um tem sua história e a partir daquilo que eu construo na minha história eu consigo dar por exemplo para o coreógrafo como um leque de opções, tinha metade da turma com um leque de opções e metade sem mas nem por causa disso eu deixei de utilizar aquilo que alguém por exemplo teria de interessante...”*

*“Então acho eu que é um pouco complicado entrar nesse lugar porque teoricamente o ser humano as vezes ele dá sinais mas nem sempre esses sinais são a verdade que ele sente ou deixa de sentir, no entanto independente se ele estava disponível ou não sim para algumas pessoas parecia ser mais difícil participar do processo do que outras, outras entraram, mergulharam intensamente muito mais rápido dentro do processo e já outras tiveram uma dificuldade natural...”*

*“...eu vi aquele corpo no estado inicial e vi aquele corpo no estado final da obra para mim o que se construiu estava perfeito, não precisava mais, não sei para mim 90% daqueles corpos estavam disponíveis, quem sabe 100% né, nunca a gente vai saber né, talvez quem estava com dificuldade também estava disponível”*

A qualidade subjetiva em dança e nos processos criativos faz com que se crie reformulações em que muito improvável haja uma resposta exata, baseado em Xavier (2011), a dança contemporânea quando se coloca a correr risco pode ficar vulnerável a fracassar como também se encontra provocativa a novas formas de percepção, desde o corpo que emite ao corpo que se põe a observar; Há uma nascente de misturas acerca desse caráter heterogêneo que de forma intencional são feitas por criadores contemporâneos que buscam reformular esses sistemas perceptivos para mudar portanto a perspectiva de quem observa a cena, optando afinal captar qualidades paralelas a realidade.

Se para quem estava externo aos bailarinos esse processo reverberou de forma positiva pelo fato da mudança desses corpos do início do processo ao final da composição, veremos então que por parte dos intérpretes isso também foi visto por um outro ângulo onde aumenta um pouco essa ótica que se permite sofrer a ação, sofrer a temática, sofrer em Plutão:

*(Entrevistado 5) – “...vai além da minha real disponibilidade do quanto eu quero aquilo, do quanto eu estou disposto a fazer aquilo, do quanto eu me doar*

*para aquele papel sabe, se eu sou uma garça, do quanto eu quero ser uma garça, do quanto eu vou além da garça porque eu posso muito bem chegar em casa, dormir e no outro dia trabalhar, mas eu posso muito bem chegar em casa e pesquisar em como a garça se comporta, numa imagem posso desenhar, eu posso me mexer no meu quarto como uma garça, eu posso tentar chegar no ápice do que é ser uma garça e isso aí é a minha disponibilidade o quanto eu estou disposto pela minha carreira, pela arte”.*

*(Entrevistado 8) - “...mesmo eu que estava disponível tinha coisas que eu não conseguia fazer por causa do estacato e aí ela vinha e dava algumas dicas muito, muito boas, e talvez isso, talvez não com certeza contribuiu demais para mim (...). É, Plutão foi uma obra muito massa de trabalhar porque o nosso corpo mesmo que não estando, não tendo aquela técnica de estacato, redondo, explosivo, ele instigava a gente a querer estar presente na obra e fazer essas técnicas e aí o coreógrafo ajudou demais, eu no processo inteiro me senti muito disponível, acho que foi o processo que eu mais me senti disponível de todos...”.*

*(Entrevistado 13) - “...acho que o coreógrafo o rodrigo, ele conseguiu fazer com que a gente se sentisse a vontade e se sentisse parte daquilo, não foi algo imposto, foi algo compartilhado e o que fez com que fosse mais fácil se ver dentro de tudo, se ver dentro do processo, como muito partiu da gente, dos bailarinos era mais fácil se ver dentro daquilo e sentir...”.*

*(Entrevistado 14) - “...eu estava morrendo de medo, tudo era novo, mas eu queria muito tudo aquilo, eu queria aprender e eu queria fazer parte daquilo de verdade então tudo que acontecia lá na sala eu tentava pegar de alguma forma...”.*

Se cada um pôde resolver suas próprias dúvidas, ou cada um buscou suas próprias ferramentas para se alimentar do processo, o contrário também coexistiu porque tanto nas falas da equipe que gerenciou o espetáculo quanto nos corpos onde aconteceu o processo, ambos permitiram interferências, seja ela de todas as formas; Dantas (1999) afirma que o corpo disponível é aquele que busca a compreensão do movimento e organiza seus aprendizados corporais; e no que tange a construção desses saberes há vários elos que formam um único quesito, imagine levarmos em consideração a historicidade do bailarino, o ambiente que o envolve (político, social, cultural, intelectual, etc), e os aspectos técnicos, artísticos e psicológicos que estão ligados diretamente a esse artista, e com a junção desses

e de outros fatores existentes na dança podemos levantar uma infinidade de reflexões e observações que influenciam o bailarino estar disponível dentro do processo criativo coreográfico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do processo, com a coleta de dados e com o levantamento dos discursos nos permitiu averiguar os pontos satisfatórios e os pontos de incomodo que surgiu durante a composição do espetáculo “Plutão (já foi planeta)” para o Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas do coreógrafo Rodrigo Vieira, em que falando de uma forma geral chegou a ser um processo criativo colaborativo, onde grande maioria ou se não todos puderam interferir diretamente na construção da obra nos quesitos técnico, artístico e psicológico.

No aspecto técnico foi abordado que apesar de parte dos intérpretes não possuírem embasamento motor para o complexo trabalho coreográfico que estava ganhando forma, não foi acentuado o desnivelamento técnico no elenco pelo coreógrafo, muito pelo contrário foi visado extrair as qualidades técnicas que cada um possuía de melhor, já com os professores houve então um estudo mais específico para a obra buscando essa aptidão técnica que seria necessária a fim de se acoplar o aprendizado técnico formativo á composição coreográfica, isso fez construir uma possível integração, a partir da ótica do grupo.

Através das respostas dos participantes a entrevista, coleta e transcrição dos dados, e análise dos resultados podemos fazer os seguintes levantamentos:

Adentrando ao aspecto artístico, com a abertura e a proximidade da temática junto a própria vivência de alguns do grupo, fez-se então grande parte do elenco ser levado as reflexões e questionamentos exigindo que o elenco colocasse seu pensamento acerca dos estímulos imagético, sonoros e visuais que o processo trouxe para sala de aula; por parte de alguns bailarinos foi visto certa pressão no decorrer da montagem onde surgiu necessidade para mais tempo de assimilação da obra; houve também a percepção que na dança contemporânea é necessário o uso de sensações para adentrar ao fator artístico e expressivo expondo assim a forma pessoal de estar em cena; e enfim esses e outros elementos foram surgindo e mostrando a importância do movimento sair apenas da execução e aflorar intimamente ao próprio intérprete-criador.

E por fim, em um ponto crucial para refletirmos sobre a disponibilidade corporal foi percebido a relevância que a historicidade do bailarino tem quando esse indivíduo é instigado por um processo criativo coreográfico onde precisa buscar sua própria realidade ali dentro da composição baseado nas suas vivências diárias, em

que até mesmo coexistindo com o processo devem ser vistas por uma ótica diferente do normal; com os diálogos sendo instigados, com a temática sendo levantada e cada um precisando refletir para produzir foi gerou-se a partir daí choques, encontros e desencontros de ideias em que para alguns foi mais difícil assimilar o pensamento alheio do que outros; sentimentos e emoções não apenas dos intérpretes mas da equipe de forma em geral foram resgatados, foi complexo o trabalho de construção de cena onde era necessário diversos experimentos e composições até a reviravolta onde foi percebido muito material artístico para a obra, enfim a veracidade do espetáculo passou pelo fator cognitivo onde momento era positivo e momento era negativo, gerando assim a potência que artística que a obra ganhou.

Portanto, para chegarmos a disponibilidade corporal de um intérprete no decorrer do processo criativo coreográfico em dança contemporânea concluímos que o bailarino perpassa por esses três fatores primordiais para seu desenvolvimento enquanto artista, elaborando seus saberes, não restringindo seu eu pessoal e suas particularidades mas o acoplado ao seu lado profissional, ao seu lado de pesquisador corporal de si mesmo que por fim ganha força de artista; os saberes técnicos de cada um eram diferentes pelo fato do elenco ser eclético em suas linguagens contudo naquele ambiente foi buscado uma uniformidade ou uma clareza coletiva para atingir uma qualidade de movimento que a obra exigia, e ao final vimos que o amadurecimento expressivo e psicológico foi se desenvolvendo nessa trajetória de composição em que começou ser necessário que aqueles indivíduos se permitissem, permitindo que os assuntos questionados entrassem em contato consigo e as verdades ali contidas.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGUIAR, Daniella de. **Dança contemporânea – O dançarino pode ser apto para tudo?** IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007.
- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. **Artefatos cognitivos e técnicas de dança.** Revista digital de tecnologias cognitivas, n. 4, p. 49-59, 2010.
- ARAGÃO, Vera. **Desconstruindo para construir: o balé como ferramenta de criação;** p. 189 – 195. IN: A dança clássica: dobras e extensões – Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville: Nova Letra, 2014.
- BERTUCCI, Janete Lara de Oliveira. **Metodologia básica para elaboração de trabalhos de conclusão de cursos (TCC): ênfase na elaboração de TCC de pós-graduação Lato Sensu.** São Paulo: Atlas, 2008.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. **Educação Somática: corpo enquanto experiência.** Motriz – Revista da Educação Física, Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, n. 2, v. 11, p. 89-96, 07 nov. 2007.
- CAMPEIZ, E. C. F. S; VOLP, C. M. **Dança criativa: a qualidade da experiência subjetiva.** Revista Motriz, Rio Claro, v.10, n.3, p.167-172, set./dez. 2004.
- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento** – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-criador na dança contemporânea: Um corpo polissêmico e co-autor.** Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2012.
- FALKEMBACH, E. M. F. **Diário de campo: um instrumento de reflexão.** *Contexto e educação*, Ijuí, v. 2, n. 7, p. 19-24, jul.-set. 1987.
- GADELHA, Ernesto. **Repertórios coreográficos e formação em dança: uma reflexão acerca do papel da (re)montagem de obras na formação em dança**



**contemporânea**; p. 91 – 100. IN: A dança clássica: dobras e extensões – Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville: Nova Letra, 2014.

- GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise. **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2007.

- GREINER, C. (2009). **O Corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. Revista Artefilosofia, 7, pp. 180-185.

- GUAZZELLI, M. E. (2007). **O corpo e a visão social**. *Saúde Coletiva*, 4(15) Recuperado <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84201501>.

- KLEINUBING, Neusa; SARAIVA, Maria; MELO, Damiana. **saberes possíveis no processo de ensinar e aprender dança: revisitando bases epistemológicas**. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 9, n. 2, p. 199-218, maio/ago. 2011.

- MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

- MUNIZ, Z. (2011). **Rupturas e procedimentos da Dança pós-moderna**. *O Teatro Transcende*, 16 (2) 63-80.

- POLIT, D. F; BECK, C. T; HUNGLER, B. P. **Fundamentos de pesquisas em enfermagem: métodos, avaliação e utilização**. Trad. de Ana Thorell. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

- PORPINO, K. O. **Narrativas do corpo que dança: o contexto do ensino profissional.** In: 24 Reunião Anual da ANPED, 2001, Caxambu. Anais 2001.
  
- SARAIVA-KUNZ, M. C. **Dança e gênero na escola: formas de ser e viver mediadas pela educação estética.** 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.
  
- SCHULZE, Guilherme Barbosa. **Coreografando com artefatos cognitivos.** In: CONGRESSO DA ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. Memória ABRACE - Anais do V Congresso. São Paulo: Abrace, 2008. p. 01 - 11.
  
- SOTER, Sílvia. **A criação em dança.** In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE. Seminários de Dança: Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá Modos de criação, processos que deságuam em uma reflexão ética (2012). Instituto Festival de Dança de Joinville: Joinville.
  
- STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e artes cênicas. Princípios e aplicações** – Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012. – (Coleção Ágore).
  
- TOURINHO, Lígia; SILVA, Eusébio. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea.** Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.125-133, jul. 2006.
  
- TARTUCE, T.J.A. **Métodos de pesquisa.** Fortaleza: UNICE – Ensino Superior, 2006.
  
- XAVIER, Jussara Janning. **Dança multilíngüe: clássica e contemporânea;** p. 163 – 170. IN: A dança clássica: dobras e extensões – Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville: Nova Letra, 2014.
  
- XAVIER, J. J. (2011). **O que é Dança Contemporânea?.** O Teatro Transcendente, 16 (1), 35-48.



**APÊNDICES**  
**ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA**

DIA \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_

Sexo: \_\_\_\_\_

Tempo no Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas:  
\_\_\_\_\_.

- **BAILARINOS (AS)**

1. De que forma foi preparado seu corpo para receber o repertório-motor que a obra exigia?
  
2. No decorrer do processo coreográfico houve uma intensificação ou otimização da sua expressividade cênica? Como ocorreu?
  
3. Houve influência do fator psicológico durante o processo coreográfico? Se ele interferiu, de que forma (positiva ou negativa) ele reverberou em você? Comente.
  
4. As ensaístas, como um “olhar externo”, tiveram importância no decorrer do processo coreográfico? De que forma isso estimulou você? Houve alguma ajuda externa aos bailarinos para uma melhor percepção da obra enquanto ela estava sendo construída?

**ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA**

DIA \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_

Sexo: \_\_\_\_\_

Tempo no Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas:  
\_\_\_\_\_.**• COREÓGRAFO**

1. Você como coreógrafo sentiu necessidade de ministrar aulas técnicas ou experimentos específicos para potencializar tecnicamente o elenco?
2. Você acredita que houve amadurecimento artístico e /ou cênico no elenco de estreia de sua obra? Discorra sobre a experiência.
3. Quanto ao processo coreográfico, houve interferência psicológica? Na sua concepção, esta interferência foi positiva ou negativa?
4. Como foi seu processo criativo na obra em questão? Houve colaboração dos bailarinos do elenco? Como você conduziu o intérprete na obra?

**ROTEIRO DA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA**

DIA \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_

Sexo: \_\_\_\_\_

Tempo no Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas:  
\_\_\_\_\_.**• DIREÇÃO E PROFESSORAS**

1. Houve planejamento sobre o preparo técnico dos bailarinos durante o processo criativo coreográfico? Se sim, comente sobre como ocorreu esse planejamento.
2. Em relação ao planejamento, houve preocupação em potencializar o lado artístico dos intérpretes, seja individualmente ou em grupo? Você acha isso importante para o amadurecimento do artista? Comente.
3. Em relação ao aspecto cognitivo e você estando na função de orientador e formador do estudante, temos as seguintes questões:  
Você acredita que houve estímulo ao bailarino no decorrer do processo coreográfico? Se sim, na sua concepção, estes estímulos foram positivos ou negativos? Você acredita que todos os bailarinos foram afetados pelos estímulos? Houve resposta satisfatória por parte do bailarino?
4. Durante o processo coreográfico, quais suas contribuições para os intérpretes se adaptarem a obra de forma satisfatória?