

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

**IGOR LABORDA RODRIGUES**

**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: REFLEXÕES SOBRE OS MODOS DE  
PRODUZIR DANÇA DE TRÊS COREÓGRAFOS AMAZONENSES**

MANAUS

2023

IGOR LABORDA RODRIGUES

**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: REFLEXÕES SOBRE OS MODOS DE  
PRODUZIR DANÇA DE TRÊS COREÓGRAFOS AMAZONENSES**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido a Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como nota final para a obtenção do título de Bacharel em Dança.

**Orientador:** Profº Dr. André Duarte Paes

MANAUS

2023

IGOR LABORDA RODRIGUES

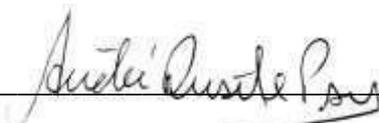
**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: REFLEXÕES SOBRE OS MODOS DE  
PRODUZIR DANÇA DE TRÊS COREÓGRAFOS AMAZONENSES**

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Nota Final: 8,0

Manaus, 24 de março de 2023

**Banca Examinadora:**



Prof. Me. André Duarte Paes



Prof. Me. Valdemir de Oliveira



Profa. Ma. Daniely Peinado dos Santos

Dedico a Deus, a razão maior de minhas conquistas. A minha mãe M<sup>a</sup> Dulcimar e ao meu pai Diogo, que não se fazem presente fisicamente, mas estão presentes eternamente em meu coração. E a minha família de amigos, em especial aqueles mais próximos que me dão incentivo especial a minha vida profissional e acadêmica. Agradeço imensamente ao meu orientador: Prof<sup>o</sup> Me. André Duarte Paes.

## **Agradecimentos**

Agradeço em primeiro lugar a Deus por ter permitido chegar até aqui, por ter me dado força para não desisti em meio as dificuldades.

A minha família por todo incentivo e aos amigos por sempre me encorajar a permanecer de cabeça erguida.

Sou grato as pessoas que me influenciam a engajar na vida acadêmica, Rhandy Jacquiminutt por ter me incentivado.

Ao meu companheiro Júlio pela força e persistência em todos os momentos.

A todos os outros amigos, gratidão por todo o apoio, carinho inspiração.

Aos amigos da faculdade, Gabriel Rebelo, Jacicleide Medeiros, Anderson Auanário, Diana, Tanaka etc, com os quais dividi experiências que foram significativas nesta trajetória.

Aos professores de todos as disciplinas das quais eu estudei.

A secretária do curso de dança, Anielli, por todos os momentos que me ajudou.

E muito obrigado ao meu orientador, que sempre esteve comigo ao longo da minha trajetória na universidade e me dando oportunidades, a você André Duarte toda minha admiração e respeito.

“Goze este dia porque é a vida. A própria vida da vida. Em seu breve transcurso, você encontrará todas as realidades e verdades da existência: a sorte do crescimento, o esplendor da criação, a glória do poder. Porque o ontem é só um sonho e o amanhã, só uma visão. Porque o hoje, bem...”

Provérbios indianos.

## RESUMO

A composição coreográfica em dança possui uma linha de pensamento própria, embora seja um termo bastante comum e utilizado tradicionalmente, recentemente seu conceito tem sido ampliado. Tendo em vista isto, esta pesquisa científica tem como proposta a investigação sobre os modos de produzir dança partindo do ponto de vista de três coreógrafos amazonenses, com o objetivo de oferecer linhas gerais um panorama dos procedimentos para composições coreográficas, proporcionando uma visão singular quanto aos seus modos de fazer, entender, conceituar e abranger processos de composições coreográficas de cada sujeito da pesquisa. Esta pesquisa é caracterizada como pesquisa de campo, e de cunho qualitativa, sendo relevante para o público acadêmico/artista e apreciadores da arte, vista que a mesma possibilita um diálogo com quem a observa revelando a compreensão que temos do mundo na forma de vê-la ou fazê-la.

**Palavras-chave: composição coreográfica; dança; conceitos.**

## ABSTRACT

The choreographic composition in dance has its own line of thought, although it is a very common and traditionally used term, recently its concept has been expanded. Bearing this in mind, this scientific research has as its proposal the investigation into the ways of producing dance from the point of view of three Amazonian choreographers, with the objective of offering general lines an overview of the procedures for choreographic compositions, providing a singular vision regarding the their ways of doing, understanding, conceptualizing and encompassing processes of choreographic compositions of each research subject. This research is characterized as field research, and of a qualitative nature, being relevant for the academic public/artist and art lovers, since it enables a dialogue with those who observe it, revealing the understanding we have of the world in the way we see it. it or make it.

**Keywords:** choreographic composition; dance; concepts.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Labonotation Kinesfera. 1978.....	24
<b>Figura 2.</b> Método sensorial de notação do movimento.....	28
<b>Figura 3.</b> Capa do livro <i>Chorégraphie,, ou L'art de décrire par caracteres</i> .....	38
<b>Figura 4.</b> Duarte, palco do festival de dança de Joenville SC. ANO.....	46
<b>Figura 5.</b> Rhandy Jacquiminutt, apresentação Cia Poona de dança. 2021.....	47
<b>Figura 6.</b> Eduardo Amaral, bailarino e coreógrafo.....	48

<b>SUMÁRIO</b>	
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – REVISÃO DA LITERATURA .....</b>	<b>09</b>
<b>1.1 A DANÇA .....</b>	<b>09</b>
<b>1 2 COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA X PROCESSO CRIATIVO .....</b>	<b>14</b>
<b>1.3 COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA.....</b>	<b>18</b>
1.3.1. O movimento humano e a criação de significados.....	19
1.3.2. A expressividade.....	20
1.3.3. A técnica.....	22
<b>1.4. PROCESSO CRIATIVO .....</b>	<b>26</b>
<b>1.5. PRINCÍPIOS ESTÉTICOS E CORPOREIDADE.....</b>	<b>31</b>
<b>1.6. POTENCIALIDADE DO CONCEITO DE COREOGRAFIA.....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO 2 – ASPECTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>43</b>
<b>2.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....</b>	<b>43</b>
2.1.1. Quanto a Natureza da Pesquisa.....	43
2.1.2. Quanto aos objetivos metodológicos.....	44
2.1.3 Quanto a abordagem.....	44
2.1.4 Quanto aos procedimentos técnicos empregados.....	45
<b>2.2 SUJEITO DA PESQUISA .....</b>	<b>45</b>
<b>2.3 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS.....</b>	<b>48</b>
<b>2.4 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS.....</b>	<b>49</b>
<b>2.5 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS.....</b>	<b>50</b>

<b>CAPÍTULO 3 – DISCURSÕES E RESULTADOS OBTIDOS .....</b>	<b>51</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>64</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Esta monografia não almeja descobrir verdades neste percurso de elaboração de conhecimentos, mas sim perceber possibilidades admissíveis por meio da expressão corporal própria. O fenômeno da composição coreográfica aqui concebido enquanto um potencial na instrução estética, acarreta aspecto como a discernimento, intencionalidade e a percepção, ou seja, o corpo embutido neste fenômeno quando dança.

A composição coreográfica em dança possui uma linha de pensamento própria. Embora seja um termo bastante comum e utilizado tradicionalmente, recentemente seu conceito tem sido ampliado.

A partir desse contexto surgiu o seguinte questionamento: como é conduzido um modo de composição coreográfica? Como é conduzido os modos de composição coreográfica de artistas amazonenses, e como isso se perpetua no fazer, pensar e produzir dança no cenário artístico?

Este estudo tem como principal objetivo de oferecer linhas gerais um panorama dos procedimentos para composições coreográficas, proporcionando uma visão singular quanto aos seus modos de fazer, entender, conceituar e abranger processos de composições coreográficas de cada sujeito da pesquisa.

Para alcançar o objetivo geral foram propostos os seguintes objetivos específicos: a) contextualizar através de dados sobre os modos de produzir dança abordados por cada coreógrafo, provocando pensamentos sobre o contexto atual da dança; b) refletir os modos e os pensamentos através da composição coreográfica, que se distinguem entre os sujeitos; c) registrar as experiências do compor dança, de cada coreógrafo e seus conceitos.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda a dança como percurso histórico, além dos discursos sobre o entendimento de composição coreográfica e processo criativo, a fim de dialogar com os princípios estéticos, estruturas coreográficas e corporeidade, expressividade, técnicas e notações coreográficas. No que tange uma composição no âmbito da dança.

No segundo capítulo é descrito os aspectos metodológicos relacionados a pesquisa, mostrando todos os procedimentos necessários para a realização do trabalho, o qual foi realizado os procedimentos para obter os resultados.

No terceiro capítulo foram analisadas as respostas dos sujeitos, e interpretadas através reflexões com base na pesquisa, para as considerações finais do mesmo.

Acredita-se que seja relevante fazer um levantamento sobre os modos de produzir coreografias em sua composição. Assim demonstrar e promover discussões em torno da importância deles, nesta arte e conseqüentemente fazer este registro documental sobre a pesquisa em contribuição ao meio acadêmico, social e artístico.

## **CAPÍTULO 1 – REVISÃO DA LITERATURA**

### **1. 1 A DANÇA**

Ao estudarmos a dança devemos entendê-la como um fenômeno social, uma manifestação da cultura corporal que ganhou vários sentidos e significados ao longo da evolução humana. Uma expressão que representa diversos aspectos da vida humana, pode ser considerada como linguagem social que permite a transmissão de sentimentos, emoções de afetividade vivida nas esferas da religiosidade, trabalho, costumes, hábitos, saúde, guerra, entre outros.

A dança é uma forma de linguagem ou uma maneira de se comunicar, os bailarinos e coreógrafos conhecem os gestos e exploram os movimentos, criam e observam o ambiente que o corpo ocupa no espaço, criando formas e novas linguagens de dança. Não necessariamente precisa-se compreender a dança, para poder apreciar, apenas trata-se de sentir, escutar e se deixar levar pelas sensações e impressões, assim como não há somente uma maneira de dançar, há também vários modos de assistir.

Cavrell (2017) afirma que a dança, assim como outras formas de arte, é um reflexo de seu tempo. Cada época contém o potencial não só para transformar o artista, mas para o artista se tornar um transformador de sua era, pois a História exige um olhar para o corpo a partir de diferentes perspectivas; possibilitando a compreensão e apresentação das práticas culturais de movimentos dos povos, tendo em vista uma formação de alto afirmação de quem fomos e do que somos. Ela proporciona o encontro do ser humano com sua história, seu presente, passado e futuro, através dela o ser humano resgata o sentido e atribui novos sentidos à vida.

Através de Platão e Sócrates, um dos grandes pensadores filósofo gregos, considerou a dança como atividade que formava cidadão completo. A dança daria proporções corretas ao corpo e uma fonte boa de saúde além de ser uma ótima maneira de reflexão estética e filosófica onde faz ganhar mais espaço na educação grega. (DINIZ; SANTOS, 2009).

A dança começou a perder sua atmosfera em relação ao corpo. Conforme, Diniz e Santos (2009), a partir do século IV, o teatro e a dança foram condenados. O batismo era recusado aos que atuavam no circo ou na pantomima, (...). Mesmo no século XVII, na França, os comediantes ainda não poderiam ser enterrados no “campo santo”. A tradição popular, no entanto, é tão forte que até o século XVII a Dança, sob a forma de rondas que acompanhavam os salmos, fez parte da liturgia. A partir do século XVII, a dança foi banida.

A tradição da dança até então fazia parte da periferia dos povos e só no século XV que surgiu o primeiro professor de dança, Guglielmo Ebreo (1420-1484), que teve um papel fundamental na criação do ballet. Logo, a dança era privilégio do sexo masculino e só mais tarde as mulheres poderiam participar ativamente das danças folclóricas.

Ao passar das épocas e dos séculos, diferentes modalidades de danças foram surgindo em todo o mundo, cada uma com suas características culturais e marcantes do local de origem. E com a globalização surgiram novos estilos de dança, que por sua vez receberam influências dos estilos já existentes, pois, desse modo, não seria possível perceber essas modernizações nas danças cênicas, populares, regionais, danças de salão, danças urbanas, danças de matriz africana e indígenas, danças circulares etc. (DINIZ.; SANTOS, 2009).

Durante a trajetória do balé <sup>1</sup> clássico, apesar de diferenças contextuais apresentadas em seus diversos momentos na história, algumas questões comuns participam de sua constituição e, conseqüentemente dos modos de criação coreográfica e seu desenvolvimento. A dança moderna surge em contrapartida do ballet, das formas e posições estéticas.

---

<sup>1</sup> O termo balé veio do italiano ballo e de seu diminutivo balletto. Na França, que recebeu a influência italiana, a palavra usada era e, é ainda hoje, ballet. Na nossa Língua Portuguesa, dizemos balé. Com o rei Luis XIV (1638-1715) o balé teve um grande desenvolvimento, pois ele foi um exímio bailarino que criou vários personagens para si próprio, como deuses e heróis, entre 1651 e 1669. Em 1661, Luís XIV fundou a Academie Royale de la Musique et de la Danse (“Academia Real da Música e da Dança”), (RENGEL; SCHAFFNER; OLIVEIRA, Lenira, Carmem, Eduardo, 2016).

Gualberto (2018), afirma que a dança formatada até então transforma-se a partir da necessidade de expressão autoral, de resgate da individualidade e do próprio corpo, num tempo de desigualdades e conflitos. A mudança no pensamento modifica

---

o modo como a dança é feita e a noção de coreográfica também se modifica. O ballet impôs incontáveis regras aos seus praticantes: penteados, roupas, passos a serem executados, postura do corpo etc.

Contudo, tantas regras e tanta solidez formal se tornaram incompatíveis valores do mundo moderno. Aos poucos surgiu a necessidade de se quebrar tal rigidez. Essa ruptura conceitual foi o grande legado que a dança moderna trouxe para o universo artístico do século XX. Este novo estilo rompeu todas as regras e os formalismos que eram usados e apreciados até então.

Cabe esclarecer que o balé é uma arte moderna, entretanto a dança é pré-histórica, com isso, a história do balé consiste em um momento de toda a história da dança, apesar de, ao longo dos tempos, ter construído no imaginário social o balé como significado generalizado do que seria dança. (FARO, 1998).

A criação de coreografias parte da busca pelo movimento de cada impulso, de cada sentimento e pensamento. Surgiram então novos pensadores e teorizadores da dança moderna como Isadora Duncan (1877 – 1927), Loie Fuller (1862 – 1928), Ruth Sant Dennis (1879 – 1968), Martha Graham (1864 – 1991), Mary Wigman (1886 – 1973). Inicialmente, essa dança foi considerada radical. Os dançarinos que se voltaram para a dança moderna queriam impor uma maior liberdade de repertório e, principalmente expor com maior veracidade as emoções.

A dança sempre foi valorizada por povos, desde a antiguidade, ainda é considerada uma herança cultural e uma atividade inerente à natureza humana, a partir destas perspectivas, exponho acerca da dança no Amazonas, especificamente em Manaus, onde não há registros que comprovem sua origem. Porém, cabe aqui trazer referências de grandes artistas que influenciaram a dança na história de Manaus/Am.

Houve dois grandes momentos que contribuíram para elevar o Amazonas, o tempo áureo da borracha e o portentoso Teatro Amazonas. A partir desse momento a dança ganha notoriedade através de grandes personalidades, que fixaram residência na cidade e para fundar suas academias de balés.

Apesar destes e de outros episódios, a dança no Amazonas, enquanto expressão artística, só ganhou impulso com o retorno do bailarino José Rezende, em 1970 (XAVIER, 2002), de onde saíram vários discípulos que influenciaram e ainda influenciam a dança no Amazonas.

Pela academia de balé clássico do professor José Rezende, passaram muitos jovens sonhadores que hoje trabalham como professores de dança, bailarinos, coordenadores de núcleos de arte e diretores de grupos de dança. Dentre eles destacamos Conceição Souza, Iza Kokay (atualmente bailarina da Companhia Balé da Cidade de Niterói), Ana Mendes (exintegrante do Corpo de Dança do Amazonas, professora de balé clássico e idealizadora do MODAMA – Mostra de Dança de Manaus), Jaime Tribuzzy (atualmente bailarino da Companhia Balé da Cidade de Niterói), Marcos Veníciu (atualmente bailarino do Ballet Stagium), entre outros (LIMA, 2013, p. 60).

Após se permear por muito tempo, a dança ganha um novo olhar artístico. Conceição Souza <sup>2</sup> criou o primeiro grupo artístico independente com pretensões de profissionalização, que culminou na primeira formação de um corpo de baile oficial do Estado. O grupo de dança contemporânea DANÇAVIVA.

De acordo com Xavier (2002), a concretização não seria fácil, já que o Brasil ainda vivia sob a aba da censura prévia imposta pela ditadura militar e qualquer incentivo a uma arte contestadora estava fora de cogitação. A prosta de trabalho do grupo defendia a ideia de dança a outras meios.

E por longos episódios a dança e o seu fazer artístico se perpetua, assim como as tradições culturais. Atualmente em Manaus/Am existem corpos estáveis constituídos de forma profissional pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia

---

<sup>2</sup> Maria da Conceição Souza nasceu em Maués/AM. Considerada a precursora da Dança Moderna no Amazonas, na década de 1980 fez diversos cursos de dança em São Paulo, vivenciando outras linguagens da dança, a qual passou a desenvolvê-la no estado amazonense. Formada em Educação Física também Coreógrafa. Criou o Grupo Espaço de Dança do Amazonas – GEDAM, em 1986. Atualmente é Diretora Artística do Balé Folclórico do Amazonas e Diretora Artística do GEDAM (LIMA, 2013, p. 47-48).

Criativa – SEC, com direito a remuneração salarial, como o Corpo de Dança no Amazonas (1998) e o Balé Folclórico do Amazonas (2001), bem como companhias e grupos independentes que fomentam e incentivam a arte, especificamente a dança no Amazonas e fora dele.

Periodicamente, existem os festivais e eventos de dança que incentivam a arte através de suas execuções, tais são o Festival Amazonas de Dança, Festival Folclórico do Amazonas, Mova-se, Modama entre outros. Conforme o quadro 1.

Quadro 1: Informativo de festivais e eventos de incentivo através de suas execuções.

<b>FESTIVAIS E EVENTOS QUE FOMENTAM A CULTURA EM MANAU-AM</b>		
<b>EVENTOS</b>	<b>CRIADORES</b>	<b>OBJETIVO</b>
Festival Amazonas de Dança – FAD (2012)	Governo do Estado, Secretaria de Estado e de Cultura e Associação de profissionais de dança do Amazonas (PRODAM).	Promover a divulgação de obras de artistas independentes em Manaus, além de trazer visibilidades aos artistas e fomentar a cultura e arte através da dança.
Festival Folclórico do Amazonas (1957)	Prefeitura Municipal de Manaus e Governo do Estado.	Tem como objetivo o apoio a cultura e grupos folclóricos de Manaus. Além de valorizar o empreendedorismo local e cultural.
Mova-se (2009)	João Fernandes	Ampliar patrocínios e apoios para a cadeia produtiva de dança na Região Norte; divulgar sua produção; e de formar uma grande rede na área, que possibilite aos trabalhos locais chegar a todas as cidades da região.

Modama (1996)	Ana Mendes	Tem como objetivo, conciliar os mais variados estilos e gêneros de dança e contribuir para o conhecimento cultural.
---------------	------------	---

**Fonte:** Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa- SEC.

Afirma Campos Filho (2022) que, atualmente a dança em Manaus possui um caráter de identidade cultural, pois é mostrado em apresentações, uma imersão nesta grande mistura de cultura e contexto histórico, que o povo manauara tem no sangue e em suas composições coreográficas.

## 1.2. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA X PROCESSO CRIATIVO

A composição coreográfica em dança possui uma linha de pensamento própria. Embora seja um termo bastante comum e utilizado tradicionalmente, recentemente seu conceito tem sido ampliado. Já o processo criativo é um termo mais contemporâneo, seu conceito surge na contemporaneidade, partindo da ideia de ser criativo para as coisas, ou seja, era necessário se ter criatividade. Ambos os termos possuem linhas de pensamento diferentes, mas podemos tentar compreender como cada um deles dialoga com o outro.

A ideia de processo criativo, ou de processo de criação, é um termo bastante contemporâneo, como já mencionado acima, por isso não o trato aqui como uma ideia tradicional, como no termo composição coreográfica em dança. Na verdade, os artistas contemporâneos criaram este termo processo criativo e depois começaram a pensar as artes tradicionais, ou seja, o modo mais tradicional de fazer arte, embora, também, tinha lá seus processos criativos, mas o entendimento do termo processo de criação ou criativo ainda não existia em tempos passados. Os termos e conceitos existentes sofrem transformações a cada maneira de pensar e criar a dança, o processo de evolução e criação se perpetua por décadas (MORAIS, 2019).

O caminho para entendermos a diferença entre composição e criação, se compreendermos ambos os conceitos, passamos a perceber qual a distinção entre

um e o outro. Diríamos que a composição coreográfica por um momento passa por um processo criativo, assim como o processo criativo passa por um momento por uma composição coreográfica, mas que a composição coreográfica não é um processo criativo como um todo.

Assim, o sujeito que se aventura em um processo criativo é ao mesmo tempo instrumento e instrumentista, criador e intérprete, configurando-se como a unidade é nele que se manifestam os mais diversos fenômenos, sejam eles de conflitos ou harmonia (LIMA, 2006, p. 72).

Compor é um ato de organizar coisas pré-existentes, ou seja, no caso da dança, os movimentos, passos, gestos já existentes, esses elementos são organizados com a ideia de compor. A composição existe em todas as áreas e linguagens artísticas. Na música, por exemplo, normalmente ouvimos falar dos músicos que os mesmos fizeram uma composição musical. A música possui símbolos definidos, uma escrita musical, notas bem-organizadas.

De alguma forma a música passeia por uma série de códigos já bem estabelecidos, muitos artistas organizam essas composições musicais, ainda que seja possível criar em música, mas essa seria uma longa discussão para ser abordada aqui. Os músicos são mais qualificados para dizer onde a música deixa de ser composição e dar abertura para a criação, portanto, vamos nos ater a nossa discussão na dança.

Outra questão é, o simples fato de organizar coisas já é um ato criativo em qualquer campo do saber. No caso da dança, quando as organizamos de uma certa forma estamos criando visualidade, estamos criando algo novo. Então, existe um ato ímpeto criativo na ação de compor, mas esse ato não é todo o processo criativo, porque o processo criativo envolve outras coisas para além da organização.

A grande diferença entre uma coisa e outra é que, quando falamos de composição coreográfica entendemos que já temos um material, e muitas pessoas se utilizam de composição coreográfica quando já existe uma técnica pré-estabelecida, uma modalidade bem estruturada, os movimentos já estão dados, os alunos já estudaram na escola de dança e sabem os nomes dos passos. “A coreografia, bem

como a dança de modo geral, era entendida como uma junção de passos de um determinado código, que de forma mais fidedigna ao original pretendia ser repetida de modo a se alcançar a perfeição da cópia” (GUALBERTO, 2018, p. 05).

A partir disso, a ação criativa atuará, fazendo toda a organização dos elementos para levar a obra para a cena. Então, dentro dessa lógica, já possuímos o material e o processo criativo foi baseado só na ideia de composição coreográfica, a partir de uma ideia tradicional de se criar dança. Basicamente seria, pegar determinado material que já se tem, organizando-o de algum modo, ensaiando e levando para a cena. Essa é a ideia de composição coreográfica, ou seja, uma ação de composição

Quando falamos de processo criativo pensando pelo viés dessa abordagem contemporânea, ele envolve muito mais elementos que a composição. A composição coreográfica para o processo criativo, seria algo que acontece no final da criação e não no início. Seria mais ou menos quando falamos que vamos fazer uma composição coreográfica, uma criação de passos específicos de uma modalidade já existente.

No processo criativo partimos das escolhas, do start, gatilho, dispositivo, desses interesses de pesquisa conceituais, éticos, políticos, dentre outros. A partir dessas instâncias levantamos material, fazendo pesquisa, deixar o corpo experimentar diferentes possibilidades, começamos a praticar, e desse modo surge os movimentos desses experimentos. É claro que pode existir movimentos já codificados, passos já dados, mas entendemos que nesse processo vamos criar movimentos.

Nesse momento de processo criativo estamos para criar materiais, fazer surgir ainda outros elementos. Depois que levantamos todo esse material, observamos todos eles, criamos um recorte, selecionamos algumas coisas, refazemo-los ou excluimos outras, partimos para o recorte e nos aprofundamos tecnicamente ao mesmo tempo, começamos a organizar essa movimentação e chegamos no momento de compor coreograficamente.

A composição coreográfica vem depois que levantamos os materiais e já criamos a movimentação. Já concebemos os diálogos com os interesses conceituais de pesquisa com a movimentação, recortamos, inclusive que já lapidamos tecnicamente esses movimentos. Todo esse trabalho está muito ligado a dramaturgia da obra que

vai para a cena. Depois que se compõe, organiza a dramaturgia, ensaia e apresenta para o público.

Processo criativo é algo muito mais amplo para dá conta de toda esta relação, e leva muito mais tempo para ser feito. Um exemplo interessante fora da dança que poderíamos pensar, mas ajuda a entendermos com mais clareza é a criação de um boneco. Uma coisa é um artista das artes visuais querendo criar um boneco de alguém, a pessoa usa uma folha de papel, rascunha, começa a desenhar e não gosta, apaga, recomeça de novo, ou seja, começa a pensar essa estética, tudo isso é todo um processo criativo. É muito diferente de pegarmos um aplicativo de celular para criar um boneco da pessoa. No celular já tem vários tipos de cabelo, rosto, olhos, boca, nariz etc. Essa seria a composição coreográfica, a ideia de compor, compondo um boneco com elementos pré-existentes.

A composição coreográfica é um ato criativo, mas que não dá conta de todas a noção de processo criativo. Podemos fazer um processo criativo onde o grande foco é a composição coreográfica. Existe muitos artistas criando coisas incríveis com o material pré-existente e isso é uma super possibilidade, tanto de criar coisas com técnica específicas, com passos já codificados, modalidades específicas, ou imagens, fotos, vídeos, dia a dia, apropria-se e cria-se a partir dessas movimentações.

O movimento em uma dança, bem como sua estrutura ou forma, são criados com um intensão específica na coreografia: isso que a dança é criada para produzir determinado efeito visual, emocional ou narrativo. Diferentemente das combinações de movimento que você aprendeu em uma aula técnica de dança, as quais são criadas para ajudá-lo a obter ou rever habilidades físicas específicas, o movimento na coreografia é criado mais para o modo como ele será assistido ou como ele se enquadra na ideia de uma dança. O processo de criar danças - a exemplo de todas as ações criativas - é, de fato, um ciclo contínuo de atividades, que envolve criar, avaliar e revisar. (GUIGUERRE, 2016, p. 72).

A partir disso, começamos a entender que o fenômeno dança possui um significado muito mais amplos do que movimentos ritmados guiados pela música, mas não podemos negar a importância do ritmo, seja ele sonoro ou corporal, ele existe e é fundamental para dança, também estabelece a harmonia e o equilíbrio dos

movimentos, o ritmo dá força e expressões aos gestos executados por quem dança, ao pensarmos na dança é comum também entendermos *coreografia*<sup>3</sup>.

José Gil (*apud* PAULO, 2015, p. 20) ao responder “o que é coreografia?”, o autor declara que é um grupo de movimento com conexão própria, ou seja, a lógica do movimento. Entretanto, se mencionarmos especificamente a dança, devemos acrescentar “uma coleção de certos movimentos determinados ou imaginados”, e Gil ressalta que “como toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas”.

A arte da coreografia consiste na distribuição de corpos e suas relações no espaço. É uma distribuição de partes no campo visível e do dizível que fixa posições para corpos específicos. No entanto, no confronto entre os corpos e suas relações, desenquadramentos e deslocamentos podem ter lugar. Essa

---

continuada distribuição e reconfiguração do sensível, como diz Jacques Rancière, que estrutura o corpo e suas partes e o liga à ordem simbólica existente, que permita intervenções sobre os discursos hegemônicos, as distribuições tradicionais e os enquadramentos fixos (SIEGMUND; HOLSCHER, 2017, p. 12 *apud* CALDAS, p.37).

Podemos notar que que “Alguns coreógrafos ainda utilizam vídeo dança, como ferramenta de apoio para auxiliar em sua avaliação. Seguida de uma revisão da dança onde isso poderia envolver a mudança de movimento, estruturas, uso do espaço ou quaisquer outros elementos da dança” (GUIGUERRE, 2016, p. 73).

### 1.3 COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Esta monografia não almeja descobrir verdades neste percurso de elaboração de conhecimentos, mas sim perceber possibilidades admissíveis por meio da expressão corporal própria. O fenômeno da composição coreográfica aqui concebido enquanto um potencial na instrução estética, acarreta aspecto como a discernimento,

---

<sup>3</sup> **Coreografia** - É a arte da composição estética dos movimentos corporais, cuja origem se dá quando surge a necessidade de apresentar uma ideia ou sentimento a um público, através de movimentos corporais expressivos, passando de ritualísticos para cênicos ou espetaculares. Portal São Francisco. Disponível em: <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/arte/coreografia>>. Acesso em: 07.10.2022.

intencionalidade e a percepção, ou seja, o corpo embutido neste fenômeno quando dança.

Quando um artista, movido pelas suas necessidades, desenvolve um método, o faz para conduzir suas ideias, seus conteúdos, suas experiências e seus pensamentos. No caso específico de um artista da dança, do corpo e do movimento, que inicia sua prática a partir do vivenciado, este necessita em determinado momento de táticas que o encaminhem como intérprete, intérprete-criador, coreógrafo ou professor (LOBO; NAVAS, 2008).

Há artistas cúmplices de seus mestres, pois estes foram instruídos com base em métodos bem-organizados e que preferem prosseguir no mesmo caminho, incorporando sua assinatura pessoal, ou mesmo uma noção pessoal do mundo, o que acabará transformando o método inicial, agregando a ele outros subsídios ao longo do caminho percorrido (LOBO; NAVAS, 2008).

Outros, mais apreensivos, ou quem sabe contrariados e questionadores, arriscam-se na estruturação de seus próprios desígnios. O método se arquiteta com foco na concepção do intérprete e sua capacidade de criar. Por isso, partindo de seu interior inicia a criação, fundamentando-se em outros métodos e em vivências particulares, na qual delineiam outras representações, expressões e objetivos (LOBO; NAVAS, 2008).

O modo de pensar a dança ocasiona um olhar mais delineado sobre a composição coreográfica, sobretudo em sua estrutura. Em meus estudos percebi que se dá muita relevância ao produto final, a coreografia acabada. Mas chamo atenção sobre a característica na técnica do movimento. Pois, qualquer tipo de dança, determina um grau de técnica dentro do estilo que se está dançando. “Não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesis” (SARAIVA KUNZ et al, 2003, p.121).

Os elementos que se estabelecem na composição coreográfica envolvem o movimento humano, a expressividade e a técnica, onde em seus processos históricos, se baseiam fundamentalmente em princípios norteadores fixos.

### 1.3.1. O movimento humano e a criação de significados

Segundo Dantas (1999), dançar é produzir no corpo a sensação do movimento, enfocando o pensamento de movimento humano para o movimento na dança. Ambos considerados como matéria-prima desta arte, e como configuração simbólica, provisória, fugaz e efêmera.

Um ponto de vista interessante elucidado nas teorias abordadas por Saraiva Kunz (2003), é o antagonismo que aponta, simultaneamente, a dança para além do movimento, embora seja um movimento, mas é muito mais que um movimento, e é exatamente na tentativa de esclarecer esta suposição é que necessitamos investigar outros saberes para esta discussão como, por exemplo, a questão da origem do movimento na dança.

Dantas (1999) também faz declarações que corroboram com esse pensamento, garantindo que o movimento na dança demanda sua aridez e perfeição, pois o movimento não existe para cumprir outra função senão a dele mesmo, de acordo com esta autora, quem dança o faz porque executa movimentos que não têm, claramente nenhum proveito ou função, mas que contém sensação e sentido em si mesmo, recriados, revividos a cada instante.

Merleau-Ponty (1999) considera como abstrato o movimento na dança, pois este estabelece no corpo um procedimento de ponderação e constituição da subjetividade, sobrepondo o ambiente físico um recinto virtual ou humano. Para o autor a probabilidade de projeção torna viável a disposição dos dados humanos em um sistema de significados.

A dança, em todas as suas formas, modalidades, estilos, não diz respeito somente à produção e aprimoramento de movimentos, mas também a criar danças. Muitos artistas através de sua arte produziram danças para se expressar como pessoas e pensar transformações na sociedade. Em decorrência disso, vários intérpretes da dança em diversos momentos históricos que atuaram em coreografias ajudaram a modificar a cultura de uma época.

Os movimentos recusam o sentido linear e são situados com expressão de sentimentos para transmitir uma mensagem por meio da dança em execução. Não é interessante marginalizar os movimentos, colocando expressões sem sentidos na composição coreográfica. O movimento humano em si já possui uma combinação mecânica legítima do mesmo, mas também possui uma bagagem de experiências vividas culturalmente pela pessoa que dança. "A expressividade dos gestos representa a possibilidade discursiva do contato imediato com o mundo da percepção" (MERLEAU-PONTY, 1999).

### **1.3.2. A expressividade**

Ao empregar o termo vivenciar a dança, estamos evidenciando outro assunto relevante neste estudo, quer dizer, para que uma pessoa se expresse e submersa nessa experiência através da dança, não basta estar executando movimentos adequadamente, pois há a precisão de outros olhares e sentidos, a fim de exceder um singelo conjunto de movimentos já elaborados, cuja criação não é particular.

Por conseguinte, a pessoa não se dispõe à experiência de interpretar e expressar-se artisticamente. A expressividade atua na conduta humana, na vida, porém, é necessário direcionar para esse fenômeno no conjunto artístico, mais exclusivamente na composição coreográfica, interrogando a respeito da natureza da expressividade na ação de coreografar.

Como se conecta o fenômeno da expressividade na coreografia em relação à hegemonia da propriedade técnica? Como expandir o olhar partidário do conceito de expressão e técnica? Ou seja, como atingir à natureza da expressão nos movimentos que compõem uma coreografia?

Segundo Müller (1999) Merleau-Ponty tendo como desígnio a ofensiva ao distúrbio racional indica o conceito de expressividade da experiência, percebendo esta como atitude automática cujo contato estabelece significado ou acontecimentos. Deste modo, o autor idealiza expressão como a intervenção essencial na forma da

qual nossas experiências gestuais provocam fenômenos ou sentidos simbólicos, ou seja, a representação.

Vale ressaltar que estas experiências gestuais eram desprovidas de valor cognitivo por Descartes, tornaram assim a pertencer as reflexões filosóficas acerca dos fenômenos, considerando estas experiências inerentes da nossa existência, repensando o contato essencial do próprio corpo com as coisas terrenas e/ou com o outro (MÜLLER, 1999).

Neste ponto o autor deseja dizer que temos que colocar expressividade nos movimentos, e que para isso utilizemos a bagagem de experiência vividas no cotidiano do sujeito, utilizando o espontâneo e o essencial. Pois, o movimento adquire existência por meio da expressão e não somente se reproduz como uma linha física do corpo. Mas tendo que transmitir uma mensagem, sinergia. Para alcançar seu alvo que é o de expressar um sentimento por meio da composição coreográfica. O desfecho disto é que temos uma união perfeita entre o movimento humano e a expressividade, não podendo ignorar o terceiro ponto – a técnica. "O decisivo da técnica não reside, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no descobrimento." (HEIDEGGER, 2002, p.18).

### **1.3.3. A técnica**

A dança contém como um de seus elementos a questão da técnica, porém é indispensável explorá-la, a fim de abranger suas possibilidades e despontar hipóteses e equívocos que circulam a experiência e o ensino da dança. Vale lembrar que na história da humanidade a técnica concebe como acontecimento dinâmico e presente quase em todos os domínios da vida. Na dança mostra-se enquanto um elemento que em cada alcance acaba se sobrepondo a experiência estética, enviando-nos a um conceito e uso partidário e comum desse elemento. "O primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo" (Mauss apud Saraiva Kunz et al, 2005, p.120).

Todavia, na dança também se tem a compreensão de que a técnica se alude como um meio para se atingir a um determinado fim, uma atitude de inspeção do saber fazer em contraponto de uma obra acabada, como bem exemplifica Heller (2003, p.100) “movo meu corpo de uma forma tal e qual para que o público veja uma determinada expressão em meu corpo”. Ou seja, a técnica está à disposição de uma representação de um movimento, impera a instrumentalidade e o princípio de causalidade.

Atualmente quando se menciona a técnica do corpo que dança, acena ao comando e efeito de seus movimentos; retornando à ação mecânica que induz a uma afinidade de ação e reação. Os autores supracitados nos dizem que, mesmo dominando a técnica de um determinado estilo de dança isso não garante um adequado trabalho de composição coreográfica. Se mais uma vez não realizarmos uma aliança exata entre o movimento e a expressividade, acrescentando a técnica, não conseguiremos organizar de forma categórica a composição coreográfica.

A palavra ‘técnica’ deriva do grego *techné*, o fazer artístico. Conforme Abbagnano (1999), o significado mais remoto desse termo indica que o sentido genérico do mesmo corresponde com o sentido geral de arte, abrangendo qualquer conjunto de normas capaz de administrar eficientemente uma atividade qualquer.

Significando ainda produzir, criar, habilidade, artifício, engenhosidade.

De acordo com Fensterseifer e González (2005), para os gregos o entendimento de técnica compunha o conjunto teórico-prático das técnicas intelectivas, corporais e fabris, desse modo, a compreensão de técnica permite uma extensão “desveladora”, que seguia também os contornos da “*physis*” a qual envolve a noção de conjunto orgânico que abrange a “unidade-, indivisível-, indissolúvel-, de todas as coisas de todas as dimensões e aspectos” (p.396).

Portanto, não podemos ignorar a técnica, por se tratar de fundamental relevância para constituição do movimento de modo livre e focado no objeto – corpo. Entretanto, temos que adicioná-lo a todos os outros elementos, para se obter um conjunto que se completa como um todo.

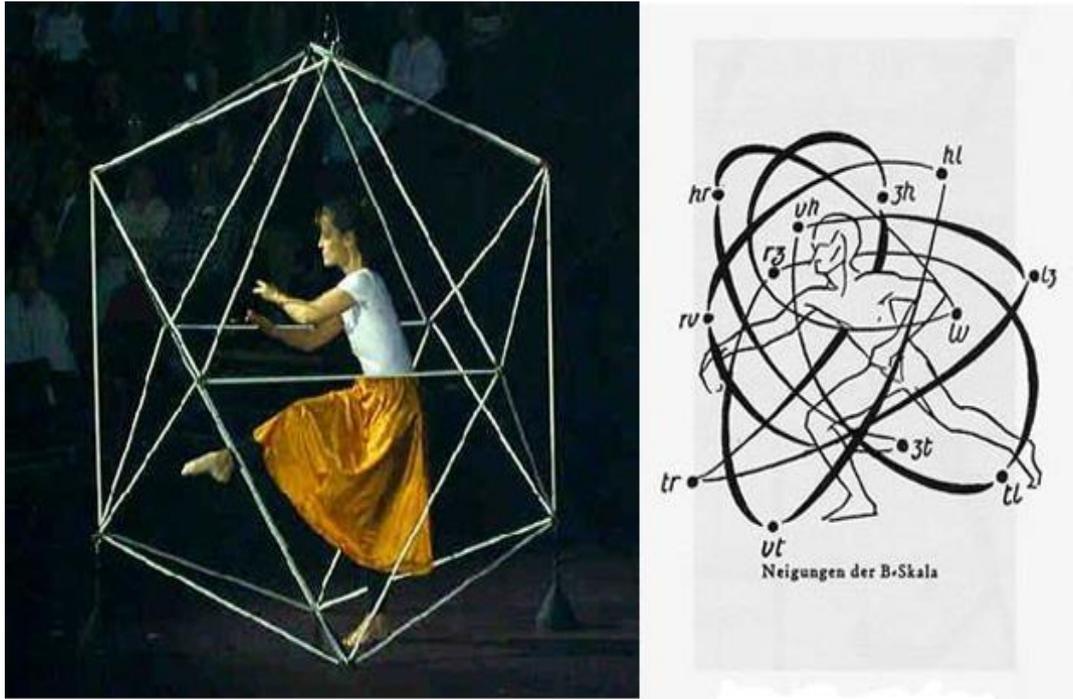
As composições são criadas através de técnicas fundamentais, por ex., a improvisação, tradução e semiótica, Iconologia etc. Onde o coreógrafo oferece uma pontuação que serve como guia para um movimento criado a partir da linguagem corporal do bailarino.

Para Ana Caroline Mundim, Sandra Meyer e Suzi Weber, em seu artigo “A composição em tempo real como Estratégia inventiva” (2013), afirma que a improvisação em dança, dentro desta perspectiva de “tempo/espaco real”, trabalha com movimentos que não são pré-estabelecidos enquanto partitura fixa. No entanto, trabalhamos como que conhecemos, trazemos organizações corporais e composições de movimentos já experimentadas anteriormente, ideias que de alguma forma já visitamos e ao mesmo apresentamos e projetamos.

### Notações coreográficas

Curiosamente, ao pesquisarmos sobre o assunto podemos encontrar algumas técnicas de notação, citadas e ainda utilizadas. Enquanto na música o compositor escreve a partitura, na coreografia o coreógrafo cria os movimentos, mas a anotação dele é feita por outros profissionais, que grafam tais movimentos, em sinais eventualmente ininteligível para o criador. O coreógrafo é livre e segue seus entendimentos, é necessário, no entanto, que tenha profundo conhecimento de formas de dança e vasta cultura musical e plástica.

**Labanotation** é um método de notação da dança criado por Rudolfo Laban (1879-1958). A *labanotation* foi produzida ao longo da trajetória de vida de Lanban e, para representar seus parâmetros de movimento investigados. A forma inicial mais estruturada foi somente apresentada por Laban em seu livro ***Principes of dançar and movement notarion*** (1959), revelando o amadurecimento e coroamento de seu pensamento.



**Figura 1:** Labanotation Kinesfera, 1978.

**Fonte:** <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Labanotation>.

Então para compreender a *Labanotation*, é preciso entender a lógica dos présímbolos e suas relações combinatórias, isto é, a lógica de combinação presente na obra de Laban tem sua dinâmica mais radical na *Labanotation*. Para alguns estudiosos de Laban, a escrita do movimento é uma obra a parte do todo (ALMEIDA, 2017).

**Merce Cunningham** criador de uma técnica rigorosa a fim de treinar dançarinos para apresentarem em sua intelectualmente intensiva. Seu objetivo na dança não era expressão da emoção ou da narrativa de uma história. seu objetivo não era pessoal e nem político. ERA VISUAL. O movimento por se só expressivo, independente de intenções de expressividade.

O dançarino se esforça para ter habilidades corporais plenas e equilibradas, para se identificar por completo com o movimento de um modo tão devastadoramente impessoal quanto possível. Não para se gabar, mas para mostrar: não para se exhibir, mas para transmitir a ternura do espírito humano por meio de ações disciplinadas de um corpo humano (CUNNINGHAM, 1997, p.60).

A **videodança** é considerado um método de produto híbrido que mistura audiovisual e dança, onde o movimento acontece para ou através da câmera. Para Durães (2021), consiste em uma linguagem híbrida, em um ambiente onde a imagem se torna um fenômeno cada vez mais estudado em diversas áreas do conhecimento.

Em termos dos campos da dança e do audiovisual- do qual participam a arte cinematográfica e a linguagem do vídeo -, sabemos que seus enlaces instigaram uma série de experimentos e criações que, como tempo, vieram formar o específico nicho de pensamentos, modos operativos e condutas artísticas ao qual se nomeia *videodança* (AIRES, 2022).

Percursora deste método no Brasil, destaca-se a bailarina, coreógrafa e videomaker paulista, *Analivia Cordeiro* (1959).

O que tange a **NOTA-ANNA**, se pode entender como um software de notação de movimento humano que descreve graficamente o deslocamento espacial de 24 articulações do corpo em dimensões. A entrada de dados pode ser através de vídeos ou sensores.



**Figura 2:** Método sensorial de notação do movimento.

**Fonte:** <https://www.analivia.com.br/nota-anna-portugues/>

**O Contact improvisation**, método criado pelo bailarino e coreógrafo americano *Steve Paxton*. A improvisação de contato joga com a arte de perder o equilíbrio, contrabalançar, encontrar as prateleiras do corpo, aprender a mecânica do corpo para

lidar com o peso de outra pessoa ou ser levantado, técnicas de respiração e pode envolver a arte de conhecer seu parceiro além do ponto físico através da fisicalidade.

A Improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista, em primeiro lugar, o caráter de experimentação e espontaneidade (SANTINHO, 2013).

A improvisação em dança, muitas vezes, é utilizada pelo coreógrafo como ferramenta de organização de seus movimentos que, depois, ele transforma em coreografia. Mas, a improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do sistema dança, podendo ser considerada, como um tipo de espetáculo e não como um meio de produzir material para coreografias (MARTINS, 2002).

**Iconografia** é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também é exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (COSTA, 2014, p.45).

A iconografia é utilizada para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte. Desta forma, se dedica a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas, estudando sua origem e formação (MARIANO, 2013).

#### **1.4. PROCESSO CRIATIVO**

Atualmente o termo processo criativo é utilizado em quase tudo, inclusive para criações empresariais. Na dança, o processo criativo é discutido de forma ampla, pois seu conteúdo é bastante abrangente. Desse modo, a proposta aqui não é criar um plano que atenda todos os aspectos do processo criativo, mas que possamos entender esta ideia destes dois termos, processo criativo, e porque este termo vem sendo bastante utilizado artisticamente nas últimas décadas por muitos artistas contemporâneos.

A ideia de falar sobre o termo processo é um começo para entender o porquê deste termo ser bastante utilizado na contemporaneidade nos afazeres artísticos. A palavra processo vem do latim *procedere*, tem a ver com a ideia de avançar, desenvolver, algo que se move para frente.

Processo: Derivado do latim *processus*, de *procedere*, embora pra sua derivação se apresente em sentido equivalente a procedimento, pois que exprime, também, ação de proceder ou ação de prosseguir, na linguagem jurídica outra é sua significação, em distinção a procedimento. Exprime, propriamente, a ordem ou a sequência das coisas, para que cada uma delas venha a seu devido tempo, dirigindo, assim, a evolução a ser seguida no procedimento, até que se cumpra sua finalidade. Processo é a relação jurídica vinculada, com o escopo de decisão, entre as partes e o Estado Juiz, ou entre o administrado e a Administração. (MOTA apud Vocabulário Jurídico, 2009, p. 1098).

Durante muito tempo entendemos esta ideia de processo como se fosse uma linha, denominada de unidirecional, ou unidimensional, devido ter uma única fileira. Dentro desta lógica o processo é algo com começo, meio e fim, na qual precisamos conhecer essas etapas. Ou seja, o que devemos fazer na primeira etapa, o que desenvolver no meio e por último, o que fazemos no final. Esta é um modo de conceber processo, mas não é a única possível.

Existe pessoas que pensam processo como fenômeno, um recorte de uma experiência vivida por alguém, e entendemos que dentro deste fenômeno há muitas camadas sobrepostas. Então, não seria somente uma etapa, na qual uma coisa é feita em seguida da outra, mas é o entendimento de muitas camadas que se sobrepõe e influenciam uma à outra ao mesmo tempo.

Outro entendimento de processo abrange muito mais complexidade na sua compreensão, pois é percebido como processo tridimensional, aquele que se transforma. A lógica linear e do existir etapas, estas vão mudando com o tempo por meio de uma realidade que ao mesmo tempo vai acumulando camadas de fatores se sobrepondo cada vez mais, fazendo-se necessárias para o processo. Estas transformações adquiridas no processo recebe uma série de interferências inesperadas de diferentes direções, mas por ele fazer parte da vida, os imprevistos precisam ser agregados, entendidos como parte do mesmo.

A partir destas três características – unidimensional, bidimensional e tridimensional – é o que propomos começarmos a pensar processo criativo em dança. Dentro desta lógica do processo unidimensional podemos afirmar que qualquer criação em dança, ou qualquer fazer dançado é um processo. De alguma forma existe ali um desejo, algo que move o criador, fazendo nem que seja “vou dançar”, e aí tem um processo de desenvolvimento disso e chegaremos num produto.

Durante muito tempo entendemos processo criativo em dança nessa lógica mais linear e muitas pessoas ainda criam dança dentro deste contexto linear. O conceito de começo, meio e fim pode ser uma sugestão, ou seja, a ideia de um desenvolvimento, partindo de uma proposta até chegar ao produto. O que acontece dentro de uma proposta é o tempo de desenvolvimento que chamamos de processo, até porque não seria a ideia e nem o produto especificamente, mas esse tempo gasto neste desenvolvimento.

Podemos compreender que no desenvolvimento do processo, aquela ideia que era só ideia vai se transformar significativamente e não vai chegar ao produto exatamente da mesma forma que foi pensada antes. O processo vai passar por uma série de fatores durante sua execução, uma série de etapas de momento. E durante o processo surgirá inclusive limitações em relação a qualquer ideia ou outras possibilidades de como podemos desenvolver tal ideia.

Dentro da ideia de processo criativo temos um problema muito discutido no meio de um pensamento mais contemporâneo de dança que é esta dicotomização entre teoria e prática, ou entre razão e ação, corpo e mente. A ideia do processo se pauta muito numa racionalidade na qual precisamos muito ter uma ideia, e ela vem da mente, da cabeça, do abstrato, e aí precisa ser executada pelo corpo. Às vezes surgem alguns termos complicados como: passar para o corpo - “ah, alguma coisa veio na minha cabeça, agora preciso passar para o corpo para me mover e agir diante desta ideia”. É por isso e por outras questões que este pensamento de processo criativo é contestado no meio das artes na contemporaneidade.

Outra possibilidade quando pensamos no processo criativo bidimensional, nos movemos por um desejo - “eu quero criar alguma coisa”, mas o que pensamos - “o

quê que eu tenho para criar?”, e este o que eu tenho para criar tem a ver com uma série de camadas. Quais são as nossas vivências, experiências em dança, quais conhecimentos técnicos que possuímos? O que já criamos antes, quais são os elementos cênicos que gostamos e que nos identificamos?

A partir desses questionamentos que vamos entender nossas camadas das próprias experiências, daquilo que já temos, e vamos criando um processo de desenvolvimento considerando as vivências, as experiências dessa camada para construir alguma coisa. Dentro da ideia de um processo bidimensional a podemos ter uma grande ideia no início, mas também podemos ter outra ideia durante o passar desse processo.

Começamos vivenciando coisas que já temos, criando a partir das próprias referências, mas outras ideias vão surgindo durante esse processo até chegarmos no momento que conseguimos entendê-lo. Desse modo, temos um produto a partir desse intuito. Nesse entendimento começamos a perceber aquilo que é produto definido, mas é algo também composto de muitas camadas.

Quando falamos de uma apresentação de dança, seja uma pequena coreografia ou até uma grande obra artística, um espetáculo. Olhamos para diversas camadas, temos a camada do movimento, do corpo, do visual, temos a iluminação, o figurino, apresentamos vários outros elementos que vão além do movimento que está sendo visto. Inclusive as camadas sonoras que tem muitas interferências. A escolha de espaço e a relação que se quer agarrar com o público. Tudo isso influencia no processo de pesquisa e vai compor ali uma estética final dessa obra, desse espetáculo.

Mais complexo é o entendimento tridimensional de um processo. Acreditamos que seja até um pouco mais delicado porque surgem formas muito rígidas tridimensionais na nossa cabeça, embora estejamos falando de uma terceira possibilidade. Dentro desta oportunidade o processo é muito parecido com o processo bidimensional de camadas, apesar de entendermos que tudo está em transformação a todo momento.

Muitas ideias podem surgir e quando chegamos no final na qual ainda não é um produto pronto, o espetáculo pronto. Muitas vezes chamamos de *working progress*, no sentido de que estamos compartilhando uma criação até aquele momento, porque entende-se que a continuação da criação muitas outras coisas haveriam de surgir. Então, o que se mostra é um recorte daquela experiência.

Quem trabalha com processo de criativo desse modo, acolhendo tudo o que acontece na vida e todas essas interferências, muitas vezes chega o momento que você tem que fazer uma escolha e estabelecer um recorte, porque senão não seja possível dar conta de tudo. Começamos a perceber que o processo de criação é tão amplo quanto a nossa própria vida.

Quando falamos de processo de criativo precisamos entender que o processo está sempre nas mãos de alguém e que esse entendimento de variação desde do unidimensional até o tridimensional está relacionado a questão de poder. O quanto esse artista quer ter poder sobre a própria obra, o quanto ele acredita que domina uma criação e o quanto possui de conhecimento suficiente para conceber uma obra.

De alguma forma esse processo unidimensional é realizado por qualquer artista que deseja ter um certo domínio de sua obra. Mas, às vezes queremos realizar mais rapidamente aproveitando receitas prontas, aquilo que já se sabe fazer e vamos desenvolvendo dentro dessa lógica de dominação. Conforme vamos abrindo esse processo para o bidimensional ou tridimensional, perde-se um pouco de domínio sobre a obra. Começamos a perceber que as várias camadas envolvem muitas pessoas e que não detemos tanto poder.

Aquela ideia que obtemos no começo, no meio ou em algum momento do processo, pode não ser aquilo que vai terminar o produto e às vezes até nos surpreendemos com o produto, pois nunca imaginaríamos que faria uma coisa como esta ou que isso passaria pela nossa cabeça. Dar um pouco essa sensação de que não dominamos esse final do produto.

Esta relação de processo poder ser aplicada com diversas questões da nossa vida e queremos instigar o leitor a pensar como é que temos lido com os processos da nossa vida. Ministrando aula de dança é um grande processo criativo, as

diferentes vivências que realizamos também são processos. Às vezes não olhamos esse termo criativo, mas estamos vivendo processos.

Como temos lido com o processo, com essa relação de dominação dos nossos processos? O quanto estamos abertos para as diferenças que surge num tempo de quarentena, fazendo tantos artistas pensarem como é que vão lidar com seus processos no momento tão diferente. Como é que irão lidar com seus processos daqui para frente com tantas incertezas vindouras? Esta é a nossa proposta de reflexão neste estudo.

Como é que você o tem lido com os processos da vida? E quais são as características dos seus processos? Quando é que você acha que um processo precisa ser assumido de uma maneira mais unidimensional, bidimensional ou tridimensional?

## **1.5. PRINCÍPIOS ESTÉTICOS E CORPOREIDADE**

Uma dança bonita ou um corpo, podem ser significativos, embora não necessariamente agradável ou divertida de assistir. Alguns elementos que contribuem com a beleza de uma coreografia são referidos como princípios estéticos: unidade; equilíbrio; variedade; repetição; e contraste. Todavia, seus corpos refletem essa estética bem como a coreografia na dança.

Ao discutir relações de corporalidade, produção estética e estruturas coreográficas, a autora Lúcia Matos em seu livro *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos*, observa que com novas territorializações estéticas podem advir de experimentações e explorações que têm o corpo como eixo primeiro de investigação criativa e compositiva.

Esta relação intrínseca entre investigação criativa centrada e desenvolvida no/pelo corpo e composição coreográfica me remete ao termo “corporeografia”, conceito que vem amplamente discutido no âmbito do PROCEDA<sup>4</sup>. É um ritmo de

---

divergência estética que proposições que incluem pluralidades, diferenças [...].  
(MATOS, 2014, p. 12-13).

Para esse momento do texto vale a pena dialogar com às danças pós-modernas, utilizando-se do aporte teórico e histórico das autoras (SILVA 2005 e MUNDIM 2013). Pois, segundo elas, o debate abriga posições definidas como, por exemplo, aquelas que combatem a existência do movimento, outras que o julgam como um desdobramento do modernismo, outros que defendem a ideia de que é uma reação à corrente anterior, outros que o definem como combinação de conceitos de várias épocas e ainda as que insistem em classificá-lo como intervalo, mesmo que de longa duração, como preparação para o movimento que ainda está por acontecer. Não há consenso de opiniões e o termo muitas vezes é usado de forma ambígua.

Tratando-se de corpo como sujeito, no romantismo a dança era considerada feminina, os coreógrafos apenas do gênero. Embora sob as luzes do palco as mulheres parecessem reinar absolutamente, na dança e na sociedade o domínio ainda era masculino: os homens tinham o poder como professores, coreógrafos, produtores e diretos, determinando praticamente todas as normas sobre cada papel. Segundo HANNA (1999), o balé clássico deixou um legado de imagens de papéis sexuais que, em relações heterossexuais e cavalheirescas, criaram essa ilusão romântica que legitima e encobre a dominação masculina, que seria combatido pelas bailarinas e coreógrafas do século XX.

Acerca desse assunto, podemos aproximar esta reflexão com a região norte do Brasil, o Amazonas, especificamente Manaus, onde se localiza a sede do Corpo de Dança do Amazonas, companhia criada pelo governo do Estado em 1998. Uma vez

---

<sup>4</sup> Processos coreográficos e Educacionais em Dança, grupo de Pesquisa (PROCEDA) vinculado ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, onde a autora coordena.

que este corpo estável está fora do eixo RJ/SP já possui notoriedade nacional e internacional, além de estabelecer diálogo com outras áreas de conhecimento e linguagens artísticas. O intuito é mostrar o quanto o CDA colabora com a história das Danças Pós-Modernas no Brasil e os estudos epistemológicos.

Para falarmos em dança precisamos ter em mente a ideia de corpo, estilos, conceitos, estética e linguagens. Segundo Giguere (2016), a Dança Moderna é um termo abrangente que abarca muitos tipos diferentes de técnicas da dança. Na dança pós-moderna, os fundamentos e técnicas, também são abrangentes e ambos não são coesos e sim diversificados. Acreditamos que dentro desses modelos a divisão atende às convenções sociais, bem como serve para fins didáticos. Porém, não é raro que algumas épocas tenham aspectos em comum com outras. Então, os períodos estão interligados, hibridados, cruzados, alguns se fazem presentes na atualidade.

No contexto da dança pós-moderna podemos elencar algumas referências para nortear o princípio de seu surgimento como: Merce Cunningham, Isadora Duncan ou até mesmo as cartas de Noverre, dentre outras possibilidades que os historiadores pesquisam, inclusive a Sagração da Primavera de Vaslav Nijinski.

Conforme Monteiro (1998), existem teóricos que consideram as cartas de Noverre (primeira versão editada em 1760), como princípio da dança pós-moderna. A autora faz uma leitura crítica dos textos de Noverre como importância fundamental para o desenvolvimento de qualquer reflexão criteriosa sobre os espetáculos de dança da modernidade. E ainda contextualiza como as reflexões estéticas eram mobilizadas pelo mesmo impulso renovador que atingia todos os campos do saber.

Mas, e como era esse corpo que/na dança durante alguns períodos históricos? E de que forma vem sendo transfigurado durante esse percurso histórico? Para ilustrar essa reflexão podemos citar a partir do Romantismo, pois nesse período era possível que a dança fosse considerada feminina, o corpo da mulher estava em evidência em cena. As obras coreográficas eram criadas por coreógrafos masculinos, e nesse período a idealização cênica baseava-se no amor, na adoração do místico e a elevação do espírito, coexistindo entre um mundo real e sobrenatural.

Após o período romântico entramos na era Moderna de Michel Fokine com o Balé Moderno, o Neoclássico, no qual, para ele, a dança era considerada masculina, (OLIVEIRA, 2007). O corpo do homem colocado em evidência, as obras coreográficas ainda eram criadas por homens. Este coreógrafo decidiu explorar seus próprios pontos de vista da coesão artística, considerava outros caminhos para criação e possibilidades coreográficas - a dança interpretativa.

Logo então alguns homens foram eficazes em novas direções, tais como Sergei Diaghilev (1872-1929), com grande vitalidade, Michael Fokine (1880-1942), coreografando movimentos similares para ambos os sexos, George Balanchine (1904-1983), transformou seu legado quando escreveu balés de mulheres fortes e independentes (ASSIS, SARAIVA, 2013).

Depois surge George Balanchine e torna a dizer que a Dança é feminina, o corpo da mulher volta ficar em evidência, as obras coreográficas ainda continuam sendo criadas por homens. Balanchine é reconhecido como o coreógrafo que revolucionou o pensamento e a visão sobre a dança no mundo, sendo responsável pela fusão dos conceitos modernos com as ideias tradicionais do balé clássico, o verdadeiro criador do bailado contemporâneo e um dos maiores influenciadores dos mestres da dança de nossos dias.

Todos estes pioneiros estavam insatisfeitos com a estagnação da coreografia tradicional que estava baseada em performances solo e dominada por gestos mímicos, dentre outros elementos, apesar de permanecer com a ação do corpo contra a gravidade.

Na época da ruptura na virada do séc. XIX para o XX a dança moderna surge e abre espaço para as mulheres tomarem a linha de frente na criação, no conceito e na estética da dança e da arte como: Graham, Humphrey, Wigman e Dunham; o corpo passar a agir em favor da gravidade (GIGUERE, 2016).

Logo então surge a primeira coreógrafa mulher, Bronislava Ninjinska (1891-1972), foi a única que encenou papéis masculinos, se mostrando ser versátil e adaptável (ASSI, SARAIVA, 2013).

No Brasil, em termos de técnica de dança dentro da linguagem do balé clássico como preparo corporal do bailarino brasileiro, podemos citar a paulistana Ivonice Satie<sup>5</sup>, também associava os conceitos modernos com a linguagem do balé clássico num bailado contemporâneo; a mulher como criadora, diretora e professora da dança e todas com seus estilos, métodos, diferenças e filosofias.

Atualmente temos Flávio Sampaio (2013) que também contribui com a sua prática e teoria no balé clássico na atualidade com suas literaturas no qual ele narra que “ainda não há no Brasil muitas Escolas de Dança que se preocupem com uma

---

formação mais ampla em torno da dança restrita muitas vezes apenas a técnicas acadêmica<sup>6</sup>, em sua grande maioria pelo balé clássico” (p. 11).

O saudoso Klauss Vianna (2005) era conhecido pela técnica, método, preparação. Não queria o fim do balé, não negava e sim questionava e reinventava um balé brasileiro. Tinha as características da dança moderna, quase contemporânea. Segundo Miller (2007), ele tinha a relação com o teatro e a dança. Nessa mesma linha de raciocínio não podemos deixar de citar também o Lourenço Elias Homem Filho com o seu Balé Release como proposta de técnica e cena. Todos eles apontam para a construção de novas epistemologias e paradigmas de análise sociocultural, agindo na valorização de saberes não hegemônicos que provém de regiões e de países periféricos.

Para Merce Cunningham a Dançar é para todos, aboliu a hierarquia entre os intérpretes da dança. Todos fazem solo, duos, conjunto, e todos tem importância na cena. Não existe a figura do primeiro bailarino(a), solista, corpo de baile, etc. Embora Cunningham seja considerado como um dos pioneiros da dança moderna por alguns

---

<sup>5</sup> Área 32 comunicações, OLHAR Companhia de Danças de Diadema disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jAIQC6vlq-E>> acesso, 18.03.2023.

<sup>6</sup> acadêmico referente a dança sistematizada na Academia Real de Música e dança, fundada na França por Luis XIV, em 1672, e desenvolvida em várias escolas, métodos e estilos.

pesquisadores, também é considerado por outros como pós-moderno. Aquele que está na linha de transição de um período para outro, interligado (GIGUERE, 2016).

Seu objetivo na dança era visual, pois, a dança para ele, não era expressão da emoção ou da narrativa de uma história. Sua relação com o espaço e gravidade era mais favorável com a descentralização do espaço, ou seja, sem demarcação certa, qualquer lugar é frente e trás.

A origem do seu movimento partia da conexão de todo o corpo, entre membros como no balé clássico e do tronco e costas como na dança moderna. A música foi separada da dança, não possuíam nenhuma relação verdadeira, exceto ocuparem o teatro ao mesmo tempo. “Embora não conduza a dança, a música servia só para acompanhar a cena, a apresentação com músicas já existentes como as de John Cage” (GIGUERE, 2016).

---

No Brasil, em termos de técnica de dança dentro da linguagem da pós-moderna como preparo corporal do bailarino brasileiro e a cena, podemos citar o bailarino e coreógrafo Mário Nascimento <sup>7</sup> que também desenvolve, assim como Merce Cunningham, uma abordagem técnica rigorosa utilizada a fim de treinar dançarinos para se apresentarem em sua estética intelectualmente intensa. Seu estilo é marcado por grande velocidade e linhas claras. Alguns termos são triviais como caminhar e correr, explorando a virtuosidade dos bailarinos. Sua dinâmica corporal é marcada por mudanças rápidas de direção, bem como uma dança precisa e plenamente comprometida. No geral é a dinâmica que irá fazer o diferencial na técnica e suas direções.

Mário Nascimento, atual diretor, coreógrafo e professor de técnica do Corpo de Dança do Amazonas – CDA, criou a obra Cabanagem para a companhia e a obra fala sobre a revolta popular que negros, índios e mestiços insurgiram contra a elite política regencial. Diversas batalhas fizeram com que o movimento ficasse marcado por

---

<sup>7</sup> Canal Curta Dança- Cia Mário Nascimento disponível em: <<https://Youtube.com/watch?v=Z8ynGRHnafo>> acesso: 18.03.2023.

violência. A pesquisa para esta obra partiu da literatura de Márcio Souza e Marilene Corrêa, na qual o coreógrafo iniciou o seu trabalho mergulhando o universo Cabanos. A obra não é narrativa e apropria-se da essência da Cabanagem, utilizando a linguagem própria de Mário Nascimento para traduzir o espírito de resistência, de luta, de revolta, de preservação das culturas de determinado local. Segundo Mário<sup>8</sup>:

“Busquei a essência da Cabanagem em muitas andanças pela cidade de Manaus, em contato com as pessoas da rua, com a arquitetura. Além da literatura, isso serviu de fonte de pesquisa e desenvolvimento da obra”.

E se falando de corpos, vale a pena citar o corpo negro na dança. Katherine Dunham, como a primeira negra a criar uma técnica de dança, revolucionou a dança americana na década de 1930, indo para as raízes da dança negra e dos rituais. Foi pioneira no uso da coreografia folclórica e étnica, e uma das fundadoras do movimento de dança antropológica. Mostrou ao mundo que a herança afro-americana é bonita. Concluiu um trabalho inovador sobre a antropologia da dança do Caribe e do Brasil

---

como uma nova disciplina acadêmica. Ela é creditada por trazer essas influências do Caribe e da África para um mundo de dança dominado pela Europa. Chamada de "Matriarca da dança negra" (GIGUERE, 2016).

Também temos Germany Acogny que produz um pensamento consolidado em dança a partir da síntese entre danças do Oeste Africano, sobretudo das regiões do Senegal e Benin, associadas à dança clássica e à dança moderna. O elemento condutor dessa relação entre culturas é a ligação expressa com as forças da natureza e com uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo. Essa noção de um corpo considerado globalmente e cuja energia circula em si e no universo é premissa presente em diversas culturas africanas (SILVA.; SANTOS, 2017).

Para ilustrar esse enunciado vale a pena citar a obra de Clébio Oliveira denominada de Mata criada para o Corpo de Dança do Amazonas em 2018, que aborda os Indivíduos nativos que se deslocam entre resistência, força, vulnerabilidade

---

<sup>8</sup> CONECTDANCE , Dia a Dia, O Bailarino e Coreógrafo é o novo diretor artístico do Corpo de Dança do Amazonas, 29, de Dezembro de 2019.

e liturgia. Solitariamente, eles se movem pelo espaço e aos poucos vão se tornando uma multidão. Nesse panorama em constante modificação, eles se transformam em um corpo-coletivo, um corpo-sensorial, um corpo-território, um corpo-índio, criando fluxos de imagens que ecoam pelo espaço.

Atualmente é comum uma Abordagem eclética à técnica da dança e a concepção coreográfica. Isso significa que o coreógrafo pode estar fazendo uso de mais uma das técnicas abordadas de uma determinada categoria de dança para a cena.

Suas fontes podem ser clássicas, modernas, folclóricas ou até populares. Podem recorrer a mímicas ou acrobacias, para compor movimentos expressivos, imitativos, abstratos, estilizados, fundidos aí seus gostos ou original. Grupos maiores ou menores, solistas e sempre em busca de uma composição plástica-rítmica de efeitos estéticos. A base de seu é o ritmo, podendo ou não seguir a música, contrapor-se a ela ou dela prescindir totalmente, criando seu ritmo próprio.

## **1.6. POTENCIALIDADE DO CONCEITO DE COREOGRAFIA.**

O que é Coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer uma lógica de movimento, próprio (GIL,2001, p.81). A criação Coreográfica Contemporânea através de composição abrange uma multiplicidade de métodos e processos, que se distinguem entre si. A procura de uma lógica de movimento próprio, tal como refere Gil (2001), e a forma como essa lógica é posta em prática, através de conceitos operacionais e de determinados procedimentos coreográficos, difere de coreógrafo para coreógrafo.

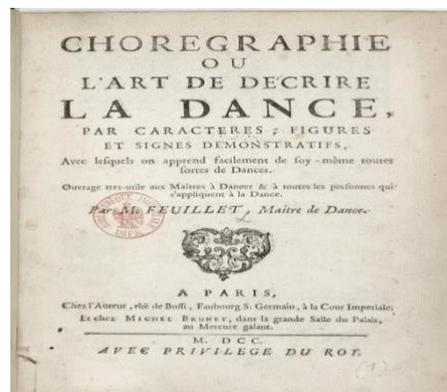
Primeiramente pensamos o corpo na dança e de que forma vem sendo potencializado ao longo dos tempos. Tais termos hoje são comuns nos contextos de criação artística e emergem como máquinas de invenção corporal e cênica, ainda que possuam matrizes, alcances, incidências, motivações e implicações diversas. (ALMEIDA, 2017).

O termo “coreografia”, segundo Trindade, tem um contexto histórico variado, ele é derivado da palavra Coreia (Xopeia), uma dança grega dançada em círculos e

acompanhada por canto, passou a significar a arte na criação de dança, e o Coreógrafo, o profissional que coordena essa criação (TRINDADE, 2007, p. 29).

O termo coreografia surge na dança, em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época. Seu criador Raoul Auger Feuillet, mestre do balé, introduziu seu neologismo que literalmente quer dizer a grafia do coro (TRINDADE, 2007, p. 205).

Raoul Auger Feuillet (1653-1709) havia sido aluno de Charles-Loius\_Pierre de Beauchamps (1631-1730). *Chorégraphie ou Art de noter la danse* (coreografia ou arte de notar dança) de Feuillet foi publicado em 1700 (PALUDO, 2015, p. 20).



**Figura 3:** – Capa do livro *Chorégraphie,, ou L'art de décrire par caracteres.*  
**Fonte:** <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>.

A dança e conceito de coreografia começou a ganhar um contexto mais fisiológico, psicológico, e pedagógico, onde a coreografia deixa de ter um papel de serva para assumir uma função mais propositora.

“A coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos, como: sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero e, os entrelaça a todos nos seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um povir". (LEPECKI, 2011, p. 46).

A partir de perspectivas e práticas acerca de conceitos e conceitos e termos em um processo de criação, relacionando corpo e coreografia, processo/produto.

“[...] o corpo que dança permite o sensível com toda a sua gama de possibilidades de sensações variadas de imagens e significados. Essas percepções são incorporadas pelo artista em criação e ação cênica por meio de suas vivências e experiências - como tatuagens em movimentos revelando que o corpo é vestido de seus vestígios”. (MILLER, p. 18, 2007).

Embora a dança pós-moderna<sup>9</sup> dessa ênfase bem maior à música que ao drama, os movimentos eram apenas incidentais. Na dança clássica, o que importavam eram as poses, o movimento que unia era irrelevante. Tentava-se de tudo pra esconder a ação muscular e criar a impressão de que o corpo era movido por alguma energia externa que eliminava todo o esforço.

Segundo a concepção histórica de Cavrell (2017), a dança precisava deixar o circuito de entretenimento dos *Music Halls*, e se mover para o reino da alta arte: ser considerada sagrada, se elevar acima do mundano. Ela precisava alcançar o sublime; ela precisava ser bela e comparada ao natural. Com Isadora, seus ritmos foram tirados da natureza, como o movimento das ondas ou o vento. Como as viagens se tornaram menos custosas e mais fáceis, passou a ser possível observar e estudar a dança em outras culturas, a descoberta de como o corpo se move de acordo com cada etnia, servindo de inspiração para a criação de danças.

---

Para Merce Cunningham e seus artistas colaborativos, cada artista pertencia a uma área diferente, a música, a dança, e 57 artes visuais e, preparava o seu trabalho sem conhecimento do trabalho dos outros. Cabia à perspectiva do espectador definir como as coisas se encaixavam juntas. (CAVRELL, 2017, p. 56-57).

Doris Humphrey ponderou sobre a questão de como repensar a dança a partir de uma necessidade mais conceitual:

Me parece que aquela convulsão sociais do cataclisma do primeiro mundo foi, mais da qualquer outra coisa, responsável pela emergência da teoria composicional. Os choques atingiram a vida impensada dos bailarinos até o âmago, especialmente nos Estados Unidos. Tudo foi reavaliado à luz da

---

<sup>9</sup> A conceituação de pós-moderno na dança surgiu por volta dos anos 1960, nos Estados Unidos, mas espalhou-se por muitos países, inclusive no Brasil (RENGEL; SCHAFFNER; OLIVEIR, 2016).

violência e de terríveis rupturas, e a dança não foi uma exceção... Nos Estados Unidos e na Alemanha, bailarinos se perguntavam questões sérias. 'Sobre o que estou dançando?' (apud MEYERS, 2008, p. 17).

Então, esse conceito se configura quando, a dança começou a expandir em direções que a levavam para fora de modelos convencionais. Os seus assuntos giravam em torno do movimento comum e, áreas que não eram consideradas como parte do domínio das artes da cena começaram a infiltrar eventos de apresentações. As apresentações do *Judson Dance Group* e, mais tarde, do *GrandUnion*, levaram a dança a patamares que desafiavam a definição da arte que marcou o início da performance como instrumento de intervenção. Os temas também eram políticos, sociais e culturalmente conectados. Assim, foi colocado em questão o que se dançava, onde se dançava, como se dançava e, também quem podia dançar. (CAVRELL, 2017, p. 57).

Para Martins (2019), essas novas dinâmicas que integram a dança as instituições tradicionalmente reservadas as artes visuais (museu e galerias de arte), assim como a criação de ambientes próprios para cada peça (mistos entre a caixa preta e o cubo branco), formam as bases para intrincadas relações de apropriação, tensão, diálogo e ruído no que tange o eixo da coreografia, pois uma vez que o ambiente se transforma toda a rede sistêmica do discurso coreográfico se modifica. Observa-se que, concomitantemente às mudanças nos formatos de apresentação, o próprio conceito de coreografia estaria sofrendo profundas mutações.

Em março de 2012, o MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) organizava uma conferência que tinha por título exatamente *Coreografia Expandida. Situações, Movimentos, Objetos...* (*Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...*) e que projetava a coreografia como “uma prática expandida, distanciandose da pesquisa artística na direção de outros mundos<sup>1</sup>”. Em sua apresentação, lemos:

Nos últimos anos, o termo "coreografia" tem sido utilizado em um sentido cada vez maior, tornando-se sinônimo de estruturas e estratégias específicas desconectadas da expressão corporal, estilo e representação corporal subjetivas. Assim, o significado da coreografia transformou-se de se referir a

um conjunto de protocolos ou ferramentas utilizadas para produzir algo predeterminado, ou seja, uma dança, para um cluster aberto de ferramentas que podem ser utilizadas em uma capacidade genérica tanto para análise quanto para produção. (XAVIER, 2012, p. 01).

Muitas transformações foram acontecendo a partir de então, e pela perspectiva de CALDAS (2019) proclamava-se ali uma “verdadeira revolução” na coreografia, cujo sentido se via em expansão continuada, não mais referido a uma prefiguração de movimentos de uma dança, mas uma série aberta de instanciações atravessadas por uma dimensão flagrantemente política, já que inscrita numa “sociedade em alto grau organizada em torno de movimento, da subjetividade e da troca imaterial”. De certo modo, é como se a própria coreografia fosse um ouriço que se precisasse reconhecer (ou projetar) agora como raposa.

Apesar da crise de política, econômica, social e porventura fatos que acontecia durante a revolução tecnológica a dança se perpetuava, e no Brasil segundo Holly (2019):

[...] a dança tratava muito de coreografias em que o corpo foi levado a seus limites, e uma certa overdose de atletismo dominou. Como uma resposta, uma onda de dança conceitual começou a infiltrar a cena. Era a combustão completa do corpo. As pessoas falavam sobre corpos exaustos e o campo das ideias puras ocupou o lugar do movimento de fato: um bailarino virtual, sem nenhuma presença física; muitos objetos inanimados entraram no espaço cênico; ou mesmo só o corpo parado. (p. 59).

E então chegou-se uma nova era, onde o corpo queria se mover, enquanto Lia Rodrigues (2010) falou cada um sabe mais do que precisa. O corpo faz parte da vida. O corpo de nossa época é cheio de informações misturadas, mas mais conhecimentos significa mais possibilidade. Prefiro que cheguem para trabalhar comigo muito inexperientes. Minha companhia tem papel de formação. Não sei aonde vou, também é preciso se preocupar com de onde vem o dinheiro, como sobreviver agora.

Sloterdijk (2002) afirma que “a modernidade é, ontologicamente, puro ser para o movimento”, sendo este o projeto da modernidade, fundamentalmente cinético. Mas Lepecki ressalta que devemos lembrar que a operação de equiparar a existência da

dança com o movimento não importa quão senso comum pareça hoje, é na verdade um desenvolvimento histórico bastante recente (LEPECKI, 2017, p. 31).

Conforme Paulino (2021) nos fala que, se a coreografia começou a aparecer nos tempos modernos para remodelar o corpo e fazê-lo “representar a si” como um “ser para o movimento”, então podemos considerar que o conceito de dança sofreu um desgaste ao ser associado somente à exibição de movimentos contínuos, partilhando da crítica geral de ter como intenção disciplinar a subjetividade, a maneira que o sujeito vai se constituindo. Ao colocar em questão qual a função da coreografia na modernidade, André Lepecki (2017) enfatiza que esta função deveria ser precisamente a de “repensar o sujeito em termos de corpo”, mas que não é sempre submissa a ideia contínua da cinética, e que permanece e permanecerá em diálogo com a filosofia e teorias críticas.

Atualmente a dança contemporânea vem desconstruindo essa noção estabelecida por muitos e grandes pesquisadores já citados anteriormente. Assim como o papel do coreógrafo, foi se reestabelecendo. Assim como diz Paulino (2021, p. 42) “[...], a coreografia pode se tornar para o coreógrafo, uma zona de conforto e certa previsibilidade”. Elucidando a fala de LEPECKI (2017), a coreografia surgiu precisamente em resposta a essa condição ontológica, ativando a escrita no campo da dança para garantir que a existência da dança adquira um passado e, portanto, um futuro.

## **CAPÍTULO 2 - ASPECTOS METODOLÓGICOS**

O método científico pode ser definido como um conjunto de etapas e instrumentos pelo qual o pesquisador científico, direciona seu projeto de trabalho com critérios de caráter científico para alcançar dados que suportam ou não sua teoria inicial (CIRIBELLI, 2003). Desse modo, a metodologia partirá de fontes que possam ser utilizadas para abordagem e tratamento do objeto de estudo em questão, cujo desenho metodológico seguirá primeiramente a natureza bibliográfica, consultando registros disponíveis, decorrente de análises anteriores, em documentos impressos como livros, artigos, teses, etc.

A ciência propõe-se a captar e manipular a realidade assim como ela é. a metodologia desenvolve a preocupação em torno de como chegar a isto. É importante percebermos que a ideia que fazemos da realidade de certa maneira precede a ideia de como tratá-la. Nisto fica clara sua posição instrumental, portanto está a serviço da captação da realidade. Se não temos ideia da realidade, sequer coloca-se a questão da captação. DEMO (1985).

### **2.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA**

Este capítulo objetiva definir a metodologia que será utilizada na pesquisa, bem como apontar quais ferramentas serão usadas na condução e análise dos resultados.

#### **2.1.1 Quanto a Natureza da Pesquisa**

A pesquisa segundo a sua natureza, está classificada como Pesquisa de Campo, tendo em vista que visa um estudo preliminar do principal objetivo proposto na

pesquisa. É lembrado por Martins (2014, p. 74), que este tipo de pesquisa tem por finalidade esclarecer conceitos, bem como aprimorar conhecimento do pesquisador ou público relacionado ao fenômeno que se deseja investigar, buscando torná-lo mais explícito e claro.

A metodologia aplicada à referida pesquisa teve um olhar investigativo para com os sujeitos da pesquisa, por meio de suas vivências, conhecimento e processo desenvolvido em suas composições coreográficas.

### **2.1.2. Quanto aos objetivos metodológicos**

O referido estudo tem por caracterização quanto aos objetivos metodológicos, uma pesquisa de cunho exploratória, cujo desenho metodológico seguirá o estudo prévio do principal objetivo proposto na pesquisa.

De acordo com Martins (2014, p.74), a pesquisa exploratória tem por intenção aclarar conceitos, como aprimorar a compreensão e conhecimento do pesquisador e/ou público relacionado ao fenômeno que se pretende investigar, ou seja, buscando o levantamento de dados e informações sobre um determinado objeto, definindo um campo de trabalho, delimitando e mapeando as condições de manifestação desse objeto de estudo. (SEVERINO, 2017, p.94).

Conforme expõe Gil (1991), pesquisas exploratórias visam facilitar e familiarizar o pesquisador com o problema objeto da pesquisa, para permitir a construção de hipóteses ou tornar a questão mais clara.

### **2.1.3 Quanto a abordagem**

A pesquisa assumiu uma abordagem qualitativa, onde se desenvolve uma análise da temática investigada, bem como das questões e suas relações, caracterizando-se “**por seus atributos e aspectos não mensuráveis, mas definidos claramente**”. (FACHIN, 2002, p.82)

Este tipo de abordagem, oferecem perspectivas diferentes, mas não são necessariamente polos opostos. (SILVA, 2010). O presente estudo, buscou como base a interpretação do fenômeno dentro do seu contexto, levando em consideração a relação da dinâmica entre a singularidade do sujeito e a subjetividade do fenômeno, sendo analisado os dados não mensuráveis.

#### **2.1.4 Quanto aos procedimentos técnicos empregados**

Quanto aos procedimentos fez-se uso de:

- a) **Fontes bibliográficas**, pois são essenciais para um trabalho investigativo e minucioso, pois busca o conhecimento e a base fundamental para o todo de uma pesquisa. (PIZZANI; SILVA; BELLO; HAYASHI, 2012). Nesta pesquisa foi realizada a seleção e levantamentos de dados e informações com o intuito de contextualizar o tema proposto e, refletir acerca dos conteúdos apresentados no presente estudo, por autores que dialogam acerca da composição coreográfica.
- b) **Pesquisa de campo**, tendo em vista que, o pesquisador realizou a pesquisa pessoalmente, no local onde atuam os sujeitos da pesquisa e, onde ocorre o fenômeno investigado, ou seja, tendo uma relação direta com as pessoas relevante ao objeto da pesquisa.
- c) **Observação não participante**, realizando a observação do fenômeno estudado, por meio do acompanhamento da vivência dos sujeitos da pesquisa, participando assim, ao longo do tempo da pesquisa das suas atividades, bem como, acompanhando todas as ações praticadas pelos sujeitos. Observando suas manifestações e capitando todos os elementos pertinentes para o estudo do fenômeno investigado.

#### **2.2 SUJEITO DA PESQUISA**

Tendo em vista que, o cenário artístico da dança no Amazonas, dispõe de muitos profissionais que atuam como coreógrafos, buscou-se selecionar uma amostra na qual

o pesquisador pudesse ter uma relação direta com os sujeitos da pesquisa, com intuito de absorver melhor as informações e dados coletados, respeitando a fidelidade e veracidade dos mesmos e, acompanhar o desenvolvimento do processo de Composição Coreográfica de cada sujeito, permitindo está o mais próximo do fenômeno estudado.

O objeto da pesquisa tem como características, sujeitos que atuam como coreógrafos no cenário artístico da dança no Amazonas, sendo assim, selecionou-se os seguintes profissionais:

**a) André Duarte Paes**

Nasceu em 24 de novembro de 1974 em Manaus/AM. É pesquisador, professor, bailarino e coreógrafo, fez especialização em metodologia do Ensino Superior – Uninorte/AM e atualmente é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes/UEA. É Bacharel em Dança pela universidade de Artes do Paraná e formado pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra. Obteve cursos e treinamentos diversos sob a orientação de professores de dança renomados do Brasil e do exterior. Participou de algumas experiências em companhias como Cisne Negro Cia de Dança (SP), na G2 Cia de Dança do Teatro Guaíra (PR), Ballet Sopro (SP) e na Têssera Cia de Dança de UFPR (PR). É professor do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Criador e diretor da Entrecorpus Cia de Dança. Já integrou o Corpo de Dança do Amazonas onde atuou como bailarino, professor de dança contemporânea e realizou alguns trabalhos coreográficos para o CDA e para grupos independentes.



**Figura 4:** André Duarte, palco do festival de dança de Joenville SC.

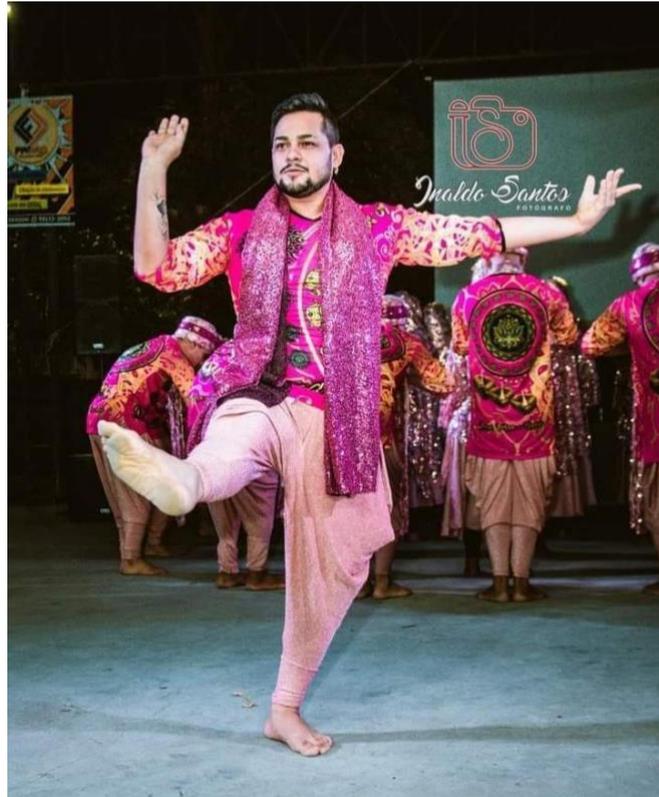
**Fonte:** Registro disponibilizado pelo coreógrafo André Duarte Paes.

**b) Rhandy Jacquiminutt**

Nasceu no dia 18 de janeiro de 1991 em Manaus, é aluno do curso de dança pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA, realiza um trabalho coreográfico no âmbito das danças folclóricas e com a dança indiana, em Manaus e em municípios adjacentes, atualmente coreógrafo da Cia Poona<sup>10</sup> de Dança, grupo Folclórico que realiza apresentações durante o período de festas juninas e carnavalescas em grandes festivais Folclóricos dentro e fora de Manaus-AM. Também já realizou trabalho coreográficos em grupos folclóricos em Itacoatiara/Am, Manacapuru/Am, Uricurituba/Am. Além de realizar trabalhos em Agremiações carnavalesca dos grupos especiais e acesso do carnaval de Manaus/Am.

---

<sup>10</sup> <https://instagram.com/poonadance?igshid=YmMyMTA2M2Y=> Cia Poona de dança.



**Figura 5:** Rhandy Jacquiminutt, apresentação Cia Poona de dança. 2021.

**Fonte:** <https://www.facebook.com/rhandy.jacquiminutt.5?mibextid=ZbWKwL>,  
Fotografia de Inaldo Santos.

---

### c) **Eduardo Amaral**

Nasceu no dia 22 de junho de 1974, sua origem na dança começou na Escola Estadual Marquês de Santa Cruz, suas experiências são advindas de grupos locais do bairro onde nasceu, e participou de grupos folclóricos, além de viajar pelo Brasil com a Cia Brasileira de danças Russas. Integrou o Corpo de Dança do Amazonas, e atualmente é coreógrafo, Bailarino e *Metre* de ballet do Balé Folclórico do Amazonas. Graduado em dança pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA.



**Figura 6:** Eduardo Amaral, bailarino e coreógrafo.

**Fonte:** <https://www.facebook.com/eduardoamaral.dasiria?mibextid=ZbWKwL>

### 2.3 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Para a pesquisa se selecionou recursos de natureza escrita, textual, verbal e audiovisual. Como instrumento de coleta de dados fez-se uso:

- a) **Levantamento de fontes bibliográficas:** com fontes impressas (documentos de domínios científicos: livros, teses, dissertações e artigos científicos) e; fontes eletrônicas (consultas à internet), acerca do tema Dança no contexto histórico, Dança no Amazonas, Composições Coreográficas e outros.
- b) **Mídia de áudio:** gravação de áudio para posterior análise de dados.
- c) **Observação não participante:** A partir da observação por parte do pesquisador, permitindo visualizar e absorver os fatos com eventual clareza. A observação não participante é aquela que não interfere no recolhimento dos dados e atua somente como analisador.

d) **Questionário:** Optou-se pelo questionário, na qual o informante tem a possibilidade de discorrer sobre suas experiências, a partir do foco principal proposto pelo pesquisador; ao mesmo tempo que permite respostas livres e espontâneas do informante, valoriza a atuação do entrevistador. (TRINIÑOS, 1987). O questionário foi aplicado aos participantes da pesquisa, sendo composto por 11 perguntas abertas, permitindo com que a amostra exponha seu próprio parecer com relação ao que lhe foram questionados.

## 2.4 PROCEDIMENTOS PARA COLETA DOS DADOS

Nesta pesquisa para alcançar os objetivos propostos, respeitou-se os seguintes passo:

a) **Análise bibliográfica:** A identificação e reconhecimento do assunto foram os primeiros passos para o desenvolvimento da pesquisa, onde buscou-se em fontes físicas e virtuais acerca do objeto da pesquisa. Posteriormente buscou-se realizar uma revisão da literatura acerca do tema proposto. Analisando-os e interpretando-os por meio de um estudo detalhado, contextualizando e organizando as informações levantadas.

b) **Observação Não Participante:** dado pela observação direta dos sujeitos da pesquisa/coreógrafos, onde foram observadas o desenvolvimento de composições coreográficas valorizando e direcionando o olhar para as singularidades de cada um.

Ressalta-se que, foi realizado o acompanhamento dos ensaios para nível de informações e melhor entendimento no que tange composição coreográfica.

c) **Questionário:** foi realizado o envio do questionário aos participantes da pesquisa por meio de rede de comunicação virtual (whatsapp e email), com prazo de três dias para coleta deles, vale ressaltar que dois sujeitos optaram por responder o questionário por áudio e apenas um por escrito, não sendo feitas objeções pelo

pesquisador, referente a forma de como os sujeitos responderiam o questionário, pois não iria interferir na fidelidade e veracidade das informações.

## **2.5 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE DADOS**

- a) **Leitura do material** sempre que se julgou necessário, com o intuito de desencadear uma reflexão acerca do fenômeno estudado.
- b) **Extração de informações e percepções do processo**, respeitando a ética e veracidade da pesquisa. Assegurando a preservação e não manipulação das informações, objetivando a interpretação dos resultados durante o processo e seus significados de forma mais próxima e real do que se obteve.

### **CAPÍTULO 3 – DISCURSÕES E RESULTADOS OBTIDOS**

A avaliação dessas respostas é uma reflexão acerca da composição coreográfica de cada coreógrafo a partir de uma amplitude dos conceitos, da dança, dos corpos e como cada um aborda suas composições.

Cada um dos entrevistados trouxe uma perspectiva particular, acerca de um pensamento, embora existam diversos métodos e diferentes técnicas de análise de dados, os métodos utilizados nesta pesquisa concentra-se na análise textual, e da minha experiência obtida durante a vida acadêmica com a dança contemporânea e outros estilos.

A dança já é um processo expressivo em construção, então, quando a mente pensar em compor, automaticamente já se pensa em um conjunto de elementos de movimentos, experimentado pelo coreógrafo e posteriormente pelos seus bailarinos ou intérpretes, a partir desta concepção conheceremos o desenvolvimento do processo de composição de cada sujeito desta pesquisa. Abrangendo vários elementos onde possamos entender e compreender suas singularidades.

Podemos notar que os métodos utilizados pelos criadores são diversos, e não seguem um padrão estético. Todavia, surgem através de práticas, e experimentações. Partindo desta perspectiva, André Duarte aborda por exemplo, um entendimento de método que se disponha a um corpo social na dança, e a partir de uma análise de como é esse corpo, é que se desenvolve um método, que se torna processo de composição, onde a construção desse método envolve não só o corpo, mas a ideia de criar possibilidades de construção, logo então, Eduardo Amaral, simplifica a ideia, trazendo uma eficácia daquilo que deseja trabalhar em cena, partindo pelo desenvolvimento do campo pró-perceptível e sensorial, propondo vários exercícios

aos intérpretes que lhe cause uma reação e uma reflexão de um corpo que ganha uma forma, que seja objeto de pesquisa de algo que deseja trabalhar, através de sensações, cheiro, cores entre outros. Na dança contemporânea, destacam-se os percursos essencialmente singulares, cujo trabalho se distingue pela forma particular como define seus modos de operar e de entender coreografia.

Além da liberdade poética que o corpo exerce sempre que se movimenta, Rhandy Jackquiminutt assegura que a coreografia tal qual a dança, é uma composição estética que conta uma história, cria figuras, e diz muito sem expressar com palavras. As técnicas existentes começam também a ter reflexos importantes nas criações coreográficas, embora, alguns corpos não tenham nenhum contato com a técnica ou com a dança codificada, não por falta de interesse, mas por não terem acesso. Todavia, os estilos surgem a partir de um contexto explorado. Conforme os criadores tenham experimentado outras linguagens, a técnica não se restringe ao corpo, pelo contrário, ela torna potente as obras e os resultados.

Assim como a técnica, o processo criativo, geralmente se inicia a partir das experiências adquiridas na vida, seja ela, social, profissional e artística, podendo assim, contribuir com diversas áreas do conhecimento, em um processo simultâneo, como apresenta André Duarte. A ideia de experimentar métodos e estilos é sempre amadurecedor para a prática como pesquisa. Desta maneira, Duarte aborda em seus laboratórios a prática como pesquisa de processo criativo, a partir de uma música, ou a partir do movimento, das improvisações, de laboratórios, e de conceitos abordados durante o processo, as ideias que surgem durante o processo, e entram em dialogar com o coletivo, sempre trabalhando com os bailarinos a partir de seus próprios movimentos, posteriormente a interferência do intérprete no processo. Tendo em vista que o corpo se torna mais potente, quando ele é dividido, plural, multiplicado, tanto para quem cria, quanto para quem se absorve. Aborda em seus laboratórios células coreográficas, temas, elementos de estímulo, dependendo do compartilhamento de ideias através de um fórum de discussão até chegar em um tema, sem se prender a uma forma tradicional de criar.

E em uma outra perspectiva Rhandy Jacquiminutt conduz seus processos através de uma estrutura clara e objetiva, que é bem característico das companhias folclóricas da cidade Manaus, tendo em vista suas experiências através desta arte, dando-se o primeiro momento através do contato inicial com os novos e antigos integrantes da companhia. O segundo momento se compõe o processo de aprendizagem do estilo, que é o estilo de dança indiana do grupo, além da montagem das partes intituladas: primeira-conjunta; segunda-conjunta; masculina; feminina; e saída, posteriormente a fase de absorção da coreografia pré estabelecida e pré-estruturada, seja ela, por uma música ou tema. Contudo, o processo de adaptação dos dançarinos para com o estilo, seja decorrente do tempo que se desenvolvem a construção dos espetáculos. Eduardo Amaral em uma outra esfera de pensamento, conduz seus processos, primeiramente pela base histórica. Atualmente no GET – Grupo Experimental de Teatro do Liceu de Artes e ofícios Cláudio Santoro, a série corpo sentimento na qual, estuda-se um trecho importante da história do Amazonas e trazem a narrativa para o palco, onde a condução perpassa pelo conhecimento histórico do fato, e através de imagens que vão sendo criadas na mente e o corpo do ator. Processo também realizado no Balé Folclórico do Amazonas – BFA.

É importante notar que embora esses métodos são característicos de seus criadores, os estilos de corpos que praticam a dança em Manaus, sempre adquirem algo particular, referente a algo que aprendeu em suas experiências. Pensando em estilos, André Duarte já trabalhou com coreografias encomendadas, contemplando vários estilos, ainda que, sua formação contemple o balé clássico, a dança moderna e a dança contemporânea, esta multiplicidade de experiências facilita trabalhar com corpos diversos, sobretudo amazonenses, que trazem outras linguagens, como as danças urbanas, danças folclóricas, jazz, tornando suas obras mais potentes e de estilo próprio, trazendo uma assinatura corporal autoral.

E Jacquiminutt, ainda que sempre encontra uma multiplicidade de corpos em seu grupo de dança, não abre mão de potencializar seu estilo, através da dança moderna e contemporânea que adquiriu no âmbito acadêmico e artístico, logo seu proposto estilo na companhia é característico da cultura indiana, desenvolve sua essência a

partir de um conceito, de uma história que narra o enredo, mesmo que tenham corpos que nunca tiveram contato com a dança, tão pouco, com o estilo de dança indiana, desenvolvido em sua companhia.

E logo próximo a essa vertente da dança em Manaus, Eduardo Amaral advindo de manifestações folclóricas tradicionais e de muitas experiências folclóricas, sempre utiliza diversas linguagens, mesmo que não tenha domínio, procura investigar, utilizar das fontes como pesquisa, percebendo que o estilo tende a se tornar uma boa ferramenta para suas obras - “É necessário compreender que a dança contemporânea bebi de outras fontes, quanto mais domínio de estilos, mais se torna valioso o resultado”. Posteriormente a interferência do intérprete aconteça a interferir na obra, dando mais veracidade à dança - “quando o bailarino se apropria das intenções do movimento, mas também como conceito e ideia, o corpo e a mente se transmutam entre criador e intérprete. Apesar de uma característica peculiar que cada corpo amazonense apresenta”. afirma Eduardo Amaral.

Ainda que exista coreógrafos que ofereça uma coreografia para seus bailarinos se apropriarem da mesma, que é ainda comum em companhias e grupos de Manaus, André Duarte traz uma oportunidade de oferecer possibilidades de interpretação, trazendo uma proposta daquilo que se quer como resultado, ou fazer um trabalho inverso, oferecer uma proposta onde o bailarino-intérprete possa trazer uma interpretação própria, particular de sua experiência, tornando mais plural e potente o resultado.

Rhandy Jacquiminutt refleti que, “mergulhar e deixar ser levado é a base para um bom desempenho do conjunto, seja da coreografia como um todo, ou como um simples interlúdio”. Já que muitos corpos sem experiência tenham liberdade de se apropriar do gestual coreográfico que a sua companhia oferece.

Conceituar é uma maneira de pensar de forma mais filosófica, então dentro dessa perspectiva que o coreógrafo Rhandy, quando inicia a fase construtiva, é analisa o que se tem como material humano, estético, e outros fatores que podem contribuir na obra. Corpos, espaços, tempo, ação e energia são alguns dos conceitos utilizados para dar sentido ao que está sendo criado, mas sem esquecer dos conceitos

de outras artes e como contribuem fielmente, como interpretação, áudio visual, treinamento, compreensão e dinamismo.

Entrando em um conceito mais peculiar baseado nos espaços, tempo de duração e público-alvo, o coreógrafo Eduardo Amaral, utiliza conceitos diversos, oriundos de várias temáticas regionais que parte desde a cognição, ao entender as necessidades para tal criação. E apesar de fatores que nos perpassam a vida, em um mundo pós pandêmico o coreógrafo André Duarte, começa a conceituar as suas obras durante a prática de criação. Muitas vezes surge de uma narrativa que se transforma num contexto pessoal e coletivo, a ideia vai tomando corpo, forma e movimento no corpo que dança. Em sua última obra M.A.R.C.A.S, observou-se na prática a existência de uma célula de movimento criada antes da pandemia e após, ressignificada, réconceituada, tendo o movimento corporal dentro do contexto da pandemia e qual era esse corpo isolado. Cada parte pensada sobre conceito de pandemia, de isolamento, de passagem, onde o conceito vai se construindo, sem existir o conceito antes do processo e tornando o conceito o ponto de apoio além do quesito coreografia.

Logo o entendimento de coreografia assim como processo de criação, ampliou-se, aderiu mais ramificações - onde reproduzir movimento já não estabelece um conceito de pensamento. Coordenação de movimento, direção de movimentos, texto de movimento, narrativa corporal, criação coletiva, são termos que se estabelecem a partir da evolução do corpo, uma colocação trazida pelo coreógrafo André Duarte. Nada obstante, Eduardo Amaral, não se prende ao termo coreografia pois, o corpo é visceral, é liberto para criar o seu próprio conceito de coreografia. Um caminho onde muitos intérpretes da dança costumam se enveredar.

Um conceito mais filosófico é levantado por Rhandy Jackquiminutt, onde coreografia diz respeito a construção de movimentos previamente estabelecidos, por corpos, que desenvolvem movimentos, música que também pode ser ausente, cujo objeto é transmitir diversas qualidades, basear em atos, impactos, sentimentos, ideologias, biografias, e ainda ser terapêutico, ou uma simples diversão.

Nesta perspectiva, sublinhamos que o corpo na Dança Contemporânea procura uma singularidade própria? talvez, as ideias, as filosofias e os conceitos, estão sendo

criados por cada indivíduo, a partir de suas perspectivas pessoais sobre tal, que amplia para novos horizontes de criação. O corpo do artista é também, corpo-cultura, já que não se despreza de suas referências embora sempre possa apegar-se a outras novas.

A dança contemporânea com sua pluralidade de linguagens, temáticas, e de intenções, precisa de um público disposto e aberto contato com a linguagem atípica, pouco explorada, experimentais. O corpo investiga possibilidades de ser plural, a dança contemporânea naturalmente carrega consigo está ideia. Trazer uma ideia de corpo múltiplo, plural, é fazer potente o trabalho exercido pelo coreógrafo contemporâneo, justamente para revelar e dialogar com diversidades biológicas e culturais de cada corpo. Não há um modelo de corpo. Somos tão diversos. E temos a riqueza da dança e das relações artísticas, educativas, e de convívio social.

Vale ressaltar a dança pós pandemia, onde outras maneiras de compor a dança foram desenvolvidos, embora de forma tímida, porém, tornando-se mais potentes. Entretanto, um novo corpo virtual fora inserido na cena, no palco que também se tornou virtual, olhares, ângulos, espacialidades são trabalhados, interagindo com a tecnologia, onde modos de fazer, pensar e criar danças, somam com outros processos e modificando sempre o modo de compor coreografias.

A dança em Manaus, e de modo geral, tivera várias fases e incremento, desde a chegada de grandes personalidades advinda de outros países e estados, que agregaram diversas maneiras, métodos, técnicas e experiências que contribuíram para um corpo característico.

Acredita-se que a composição coreográfica possa nos levar a entender o processo na qual a coreografia está inserida e como se estrutura. Visto que temos uma gama de possibilidades distintas que possam nos assegurar daquilo que gostaríamos de compor na da dança almejar novos resultados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição coreográfica bem como o processo de evolução da dança, se multiplica paralelo ao tempo. O corpo contemporâneo na dança possibilita outras maneiras de se produzir dança. Os sujeitos entrevistados assim como os autores bibliográficos aqui citados, abordaram suas características no âmbito da dança, entre conceitos e termos, a fim de agregar suas experiências para a história da dança em Manaus e no Amazonas.

Este trabalho propôs um estudo reflexível acerca da composição coreográfica em dança, possibilitando um novo discurso sobre o que vem pensando coreógrafos e criadores da dança contemporânea. Uma abordagem com vivências e experiências de coreógrafos na cidade de Manaus – Amazonas.

Neste sentido a dança contemporânea e o pensamento contemporâneo, tem uma atitude politicamente democrática e, sobretudo, não faz discriminação entre pessoas e corpos. É uma dança que não propõe a não importar modelos rígidos, preconceituosos e raciais, a fim de melhorar o senso crítico e criativo da dança.

O relato dessa pesquisa é relevante para história de um país que está produzindo, métodos, técnicas em danças, mesmo que recente, a nível local e global. Foi de suma importância registrar esta pesquisa que consta que naquele momento algumas pessoas expõem suas singularidades, quanto aos seus modos do fazer, entender, conceituar, de abranger processos de criação em dança, a fim indagar outros mapeamentos ou formas de pensamento e criação. Também contemplando, não só na prática, bem como na teoria de processos, impondo até possibilidades de criar uma metodologia própria da arte, que se desagarre das outras metodologias, das ciências humanas, sociais e etc.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AIRES, Daniel Silva. **Corpoviral: perspectiva de criação em videodança** / Daniel Silva Aires - São Paulo: editora Dialética, 2022.

ALMEIDA, Paulo Sérgio Caldas. **O coreógrafo e a Coreografia: derivas artístico pedagógicas a partir das proporções de William Forsythe**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza – CE, 2017.

ALMEIDA, .... **Reflexões sobre a labanotation**. Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 87100, jul/out, 2017.

ASSIS, M. D. P. de; SARAIVA, M. do C. **O FEMININO E O MASCULINO NA DANÇA: DAS ORIGENS DO BALÉ À CONTEMPORANEIDADE**. *Movimento*, [S. l.], v. 19, n. 2, abr/jun, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência** / tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.

CALDAS, Paulo. Coreo/Grafia. **Dança não é (só) coreografia**. Organização: Instituto Festival de Dança de Joenville e Jussara Xavier. Joenville, p. 22-40, 2017.

**CAMPOS FILHO, André Henrique Lima. Dança, história e memória: uma semente plantada no curso da Universidade do Estado do Amazonas**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Dança). Universidade do Estado do Amazonas. 2022.

CAVRELL, Holly. **Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica. Dança não é (só) coreografia**. Organização: Instituto Festival de Dança de Joenville e Jussara Xavier. Joenville, p. 54-61, 2017.

CIRIBELLA, Marilda Corrêa. **Como elaborar uma dissertação de mestrado através da pesquisa científica**. Marilda Ciribella Corrêa. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

COSTA, Raissa Caroline Brito. **Iconografia e processos de criação: imagens da dança na obra pictórica de Edgar Degas / Raissa Caroline Brito Costa.** Manaus: UEA, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudos do processo de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea.** - Revista CAMHU, 2011.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DEMO Pedro. **Instrução à metodologia.** 2 Ed. – São Paulo: Atlas, 1985.

DINIZ, Thays Naif. SANTOS, Gisely Franco. **História da dança – Sempre.** Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil, 2009.

ELLMERICH, Luiz. **História da dança.** 3 Ed. São Paulo. Ricorde, 1964.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança.** 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FENSTERSEIFER, P. & GONZÁLEZ, F. **Dicionário Crítico de Educação Física.** Ijuí:Unijuí, 2005.

GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a dança.** Lisboa: Relógio D'água Editores. 2001.

GIL, Antonio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 1991.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projeto de pesquisa.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUALBERTO, Carolina Lage. **Coreógrafo pra quê?** Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais. Departamento de Artes Cênica/Universidade Federal de Minas Gerais, Técnica Coreógrafa. 2018.

GIGUERE, Miriam. **Dança Moderna: fundamentos e técnicas.** Barueri, SP: Manole, 2016.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e genero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo.** Tradução Mauro Gama, Rio de Janeiro: rocco, 1999.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências.** Petrópolis: Vozes, 2002.

HELLER, Alberto. **Ritmo, Motricidade, Expressão: O tempo Vivido na Música.** Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia.** Revista Ilha, Florianópolis, v.13, n.1, p. 41-60, 2011.

LEPECKI, André. **Exauri a dança: performance e a política do movimento.** 1 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA, Getúlio Henrique Rocha et al. **Corpo de Dança do Amazonas: história e memória,** 2013.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento.** Brasília: LGE Editora, 2008.

MALHOTRA, Naresh K. **Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada.** 3 Ed. Porto Alegre: Brookman, 2001.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos.** Salvador: EDUFBA, 2014.

MARTINS, Cleide. **Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo.** Pós-graduação em comunicação e semiótica. Pontifícia universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARQUES, A.S. **As concepções pessoais da criatividade em dança dos professores e alunos do ensino artístico.** Projeto de tese de Doutorado em Ciências da Educação não- publicado, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

MARQUES, Ana Silva, XAVIER, Madalena. **Criatividade em dança: Conceções, métodos e processos de composição Coreográfica no ensino da dança.** Revista Portuguesa de Educação Artística, 3, 47-59, 2013.

MARIANO, Sara Maria Pinto. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro.** Dissertação para obtenção de títulos de mestre em artes, apresentada ao departamento de artes da Universidade de Brasília, 2013.

MEDEIROS, Jacicleide Alves. **INTÉRPRETE-CRIADOR: um estudo do processo de criação em dança contemporânea.** Manaus. UEA, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MODESTO, Estela Rebouças Bezerra. **APOSTILA DE METODOLOGIA PARA O TRABALHO DE PESQUISA**. CETAM - Centro de Educação Tecnológica do Amazonas Técnico em Meio Ambiente/Instituto Benjamin Constant, 2015.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: Cartas Sobre a Dança Edusp, 1998.

MORAIS, Juliana. **Coreografia e instalação**: Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. O percevejo online, 7(1), p. 13-27, 2016.

MOTA, Ademar Ferreira. **O controle de constitucionalidade no processo administrativo fiscal**. Revista científica eletrônica do curso de direito – ISSN: 2358-8551, 12º Edição - Julho de 2017.

MULLER, Marcos J. **Merleau-Ponty: acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças Brasileiras Contemporâneas**: um caleidoscópio. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapeming, 2013.

MUDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WRBER, Suzi. **A composição em tempo real como estratégia inventiva**. Revista Cena n. 13. Período do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DADUFRGS). ISSN 1519-275X, 2013.

MYERS, G. E. **Who's not afraid of Martha Graham? Dunham**: American Dance Festival, 2008.

OLIVEIRA, A. C. **Como elaborar projeto de pesquisa**. 6 Ed. São Paulo: Atlas, 2017.

OLIVEIRA, Flavia Fontes. **A dança e a crítica - uma análise de suas relações na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado): Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Católica, 2007.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**/ Lucina Paludo – porto Alegre, 2015.

PIZZANI, Luciana; SILVA, Rosemary Cristina; BELLO, Suzelei Faria; HAYASHI, Maria Cristina Piumbato Innocentini. **A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento**. RDBC: Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação. Campinas-SP, v. 10, n2, p. 53-66, 2012.

RIBAS, Tomás. **Que é o ballet**. 3 Ed. Lisboa: Coleção Arcádia, 1959. (Arte).

RENGEL; SCHAFFNER; OLIVEIRA, Lenira, Carmem, Eduardo. **Dança, corpo e Contemporaneidade**. Salvador, 2016.

RODRIGUES, Lia. **Depoimento concebido à Autora Holly**. Artigo, corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica. São Paulo, set. 2010.

SAMPAIO, Flávio. **Balé Essencial**. Fortaleza: Editora Sprint, 2013.

SAMPAIO, Flávio. **Balé | passo a passo: história, técnica e terminologia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. **Improvisação em Dança**. Mesquita Oliveira – Guarapuara; UNICENTRO, 2013.

SARAIVA, Maria do Carmo et al. **Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea**. In: SILVA, Ana Márcia; DAMIANI, Iara Regina (org.). Práticas Corporais, vol. 3. (p. 61-78) Florianópolis: Nauemblu Ciência e Arte, 2005.

SARAIVA KUNZ, M.A. **Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética**. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2003.

SEVERIANO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico [livro eletrônico]** / Antônio Joaquim Severiano. - 2. ed. - São Paulo: Cortez, 2017.

SHULZE, Guilherme Barbosa. **Criação em dança através de ferramentas digitais**. EDUCAmazônia – Educação Sociedade e Meio Ambiente, Humaitá, LAPESAM, GISREA/UFAM/CNPq/EDUA, Ano 4, V. VII, vol. 7, n. 2, 2011, p. 45-55. ISSN 19833423. Retriever July 15, 2017.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 59-76.

SILVA, Gisele Cristina Resende Fernandes. **Método Científico na psicologia: Abordagem qualitativa e quantitativa**. Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Brasil, 2010.

SILVA, Luciane.; SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny Conceição | Concept.**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, jul./dez. 2017.

TRIVINOS, A. N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flavia Pilla do. **A ESCRITA DA DANÇA: UM HISTÓRICO DA NOTAÇÃO DO MOVIMENTO**. Movimento (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 201-223, set. 2007

TURTELLI, Larissa Santos. **O espetáculo cênico no método BailarinoPesquisador-Intérprete (BPI): um estudo a partir da criação e apresentações do espetáculo de dança Valsa do Desassossego**. / Larissa Sato Tutelli – Campinas, São Paulo: [s.n], 2009.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 6ª Ed. São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Adalto Xavier. **Dançando conforme a música**. Editora: Valer e Governo do Amazonas. Manaus/Am, 2002.

ZANELLA, Liane Carly Hermes. **Metodologia de pesquisa**. – 2 Ed. rev. Atual. – Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/UFSC, 2011.

**APÊNDICE – PLANO DE TRABALHO**



**ANEXOS**

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, **“composição coreográfica: reflexões sobre os modos de produzir dança de três coreógrafos amazonenses”** porque tem o perfil e preenche os critérios para tal, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pela própria pesquisadora das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações. O (a) Sr. (a) será submetido (a) a um questionário com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que o(a) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av.

Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Igor Laborda Rodrigues

Endereço: rua Maria Fernandes, 348 colônia terra nova

E-mail: ilr.dan16@uea.edu.br

Telefone: (92) 985912824

### CONSENTIMENTO

Eu, \_\_\_\_\_, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haver remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

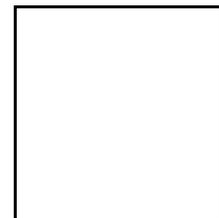
\_\_\_\_\_

Assinatura do participante

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

\_\_\_\_\_

Assinatura do Pesquisador Responsável



Impressão do dedo Caso não saiba polegar. assinar

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

**QUESTIONÁRIO PARA OS PARTICIPANTES DA PESQUISA**

1. Qual é o seu nome completo e a sua idade? E qual sua trajetória com a dança?
2. Onde você nasceu e está residindo atualmente?
3. Como é a construção dos seus processos criativos em dança?
4. Você costuma utilizar um estilo de dança?
5. Quais conceitos você vai construindo durante o processo criativo?
6. Qual método você usa durante o processo de criação?
7. Como é conduzido o seu processo?
8. Como você descreve o termo coreografia?
9. Os bailarinos (intérpretes), apropriam-se dos movimentos e das intensões que compõem a coreografia?
10. Com a evolução dos conceitos e dos termos de coreografia e do processo de criativo: como você percebe o cenário atual contemporâneo da dança pós pandemia?

11. Você considera relevante gerar reflexões acerca do processo criativo, e de como isso potencializa o pensamento de teorização da dança? Por quê?

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

**QUESTIONÁRIO PARA OS PARTICIPANTES DA PESQUISA**

1. Qual é o seu nome completo e a sua idade? E qual sua trajetória com a dança?

Rhandy Jackquiminutt, 32 anos. A dança sempre se fez presente em minha vida, acredito que se não dançasse não existiria vida na minha vida. Mesmo quando criança, já havia conectividade com a dança, a dança folclórica e sua virtuosidade e energia, me encaixaram na medida certa, para que eu adentrasse nesse mundo de possibilidades, a dança. E isso foi apenas o começo do que vinha pela frente, depois passei por diversos grupos folclóricos da Cidade de Manaus, desde grupos "mirins", à grupos especiais. Afro-Brasileira, Venezuela, Rio Grande do Sul, foram os primeiros, em seguida passei pelas grandes Cias, Cia Manaós – Balé Ucraniano, sob a responsabilidade técnica de Eduardo Amaral, Origem – Dança da Caxemira, com Felipe Monteiro, entre outras. Enveredei-me em grupos de cidades do interior, como Itacoatiara, Silves, Urucurituba, dentre outras. Em seguida, fundei minha própria Cia, mesmo antes de ingressar o curso de dança da Universidade do Estado do Amazonas. Denominada Cia Poona de Dança, é um dos grupos folclóricos que possui grande influência no período junino, e em outros períodos como carnaval, natal etc., o intuito maior da Cia Poona além de valores e perseverança, é também disseminar arte e cultura através da arte da dança.

2. Onde você nasceu e está residindo atualmente?

Nasci na cidade de Manaus, e por aqui, faço morada. Já passei temporada em lugares distintos e bem diferentes daqui, mas nada se compara com a nossa casa.

3. Como é a construção dos seus processos criativos em dança?

A vida por si só é um processo diário, onde tudo ao meu redor, os menores detalhes, as pessoas, situações, enfim, começa por aí, em seguida cria-se uma



ligação do comum, do cotidiano, com a ciência, com referências, fazendo esse fio condutor que gera ideias, que gera sensações, além de buscar conhecer quem está dentro desse processo, os corpos, as limitações, pois como sabemos, cada corpo é um corpo, mas somos corpo ou somos cultura? Então eu me preparo psicologicamente, corporalmente, afinal estou sendo espelho daqueles que esperam grandes momentos com a dança.

4. Quais conceitos você vai construindo durante o processo criativo?

Dentro da perspectiva que estou criando, quando inicia a fase construtiva, faço uma breve análise do que me tem como material humano, estética e quais fatores podem contribuir na obra. Corpos, espaço, tempo, ação e energia, são alguns dos conceitos que utilizo para dá sentido ao que está sendo criado, mas não podemos esquecer de conceitos de outras artes e de corpo que contribuem fielmente, como interpretação, áudio, visual, treinamento, compreensão e dinamismo.

5. Qual estilo você usa em suas coreografias?

Eu não costumo usar um único estilo de dança, costumo pegar um pedaço tudo, tanto das danças codificadas, que apresentam uma certa técnica, quanto as danças populares, que são danças que não possuem uma linguagem técnica. A dança contemporânea e a dança moderna também são agregadas na construção. Hip Hop e alguns estilos tradicionais de dança indiana fazem parte dessa estrutura. Não costumo seguir uma única linha de pensamento, agrego outros estilos, formas e movimentações corporais. Tendo em vista que o estilo da dança indiana é estilizado para agregar os diversos corpos que compõe a dança.

6. Qual método você usa durante o processo de criação?

Para essa concepção eu penso no corpo de forma natural, para depois encaixar a codificação, ou seja, entender que o corpo é como uma criança, tem o processo de "engatinhar", depois os pequenos passou, até que correr já seja algo natural, respeitar os artistas em questão e suas qualidades em espaço cênico, figurino, é a base da minha metodologia, além de entender que parte, ou grande parte da Cia, nunca teve

contato com a dança técnica, codificada, não por pouco interesse, mas por não ter acesso. A dança contemporânea e suas compreensões, fazem parte de métodos utilizados na Cia.

#### 7. Como é conduzido o seu processo?

Primeiramente faz-se a recepção, para conhecermos as pessoas e saber de suas experiências e suas perspectivas, em seguida alongamento e aquecimento, de forma unilateral sem muito vigor, somente após o conhecimento desses corpos, suas peculiaridades, que as coisas ficam mais intensas. Após todo esse tempo inicial, faço a integração com os demais componentes, e aí sim, começa o trabalho de construção. Mas sempre que necessário, paramos para detectar possíveis nuances, pois como nem todos tiveram a base das vertentes da dança, como balé, dança contemporânea, entre outras, surgem dificuldades e/ou diferença na visão geral da coreografia. Após as correções ou modificações, dependendo das variações, continuamos o processo. Acho isso necessário para que criar conexão entre os componentes, limpeza e firmeza, além de dá uniformidade, tendo um corpo artístico plausível, com segurança e realizando a obra dentro das finalidades antes definidas.

#### 8. Como você descreve o termo coreografia?

Além da liberdade poética que o corpo exerce sempre que se movimenta ou não, tendo em vista que até mesmo imóvel, o interprete tem uma informação para passar, bem como as codificações das danças técnicas, coreografia sob minha ótica diz respeito a construção de movimentos previamente estabelecidos, por corpos, que desenvolvem movimentos, música, que também pode ser ausente, cujo o objetivo é transmitir diversas qualidades, podendo ser sobre a vida de alguém, um lugar, heranças culturais, folclore, enfim uma infinidade de possibilidades que tem sentido e história, baseado em atos, impactos, sentimentos, ideologia, biografias, e ainda, pode ser por terapia, ou simplesmente diversão. Por fim, coreografia é uma composição estética que conta uma história, cria figuras, e fala muito, mesmo sem dizer uma palavra.

9. Os bailarinos (intérpretes), apropriam-se dos movimentos e das intensões que compõem a coreografia?

A instrução as quais passamos quando são entendidas e passadas com todos os aspectos que nela precisamos, e quando há consciência do que se fará, com certeza há apropriação, não só de intensões de movimentos, mas de sentimentos. Mergulhar e deixar ser levado é a base para um bom desempenho do conjunto, seja da coreografia como um todo, o espetáculo, como de um simples interlúdio. Não se trata de sobrecarga, se trata do bom desempenho dos intérpretes.

10. Como a evolução dos conceitos e dos termos de coreografia e do processo de criativo: como você percebe o cenário atual contemporânea da dança pós pandemia?

O corpo nunca parou, mesmo na pandemia, agora ainda mais precisamos nos conhecer enquanto alunos, professores, pesquisadores, intérpretes, amantes, seja lá qual seja o lugar na dança. O corpo mudou, os aspectos sensoriais, a respiração, o medo do toque, enfim uma infinidade de questões novas apareceu, como lhe dar e como entender e reproduzir isso na dança é novo. Além de toda a parte estética, corporal, sensorial, ainda temos que perpassar entre os caminhos da política e do desenvolvimento social. Apenas um tolo trata esse assunto com banal e pífio, o que já era difícil, ficou pior, não é culpa de um ou de outro, mas de todos que comungam das artes, e não são sabedores de seus direitos, dificultam ainda mais o desenvolvimento da dança no cenário socio, econômico e político em que nos vemos.

11. Você considera relevante gerar reflexões acerca do processo criativo, e de como isso potencializa o pensamento de teorização da dança? Por quê?

Conhecimento nunca é demais, pelo contrário, quanto mais se busca, mais se fala, mais conversa, mais se faz reflexões, mais precisamos. A relevância não está apenas no que a história nos deixou, mas está no hoje e no futuro. Entender que o homem é o objeto da vida, e a vida é um processo, nascer e morrer são as únicas certezas, então viver nesse meio é como um processo criativo, é cheio de surpresa e de cultura. Potencializa o artista sempre que ele busca o diferente, quando se sai da



zona de conforto é que é desafiador, porque o ontem já vimos, já sabemos, mas o que hoje estamos apresentando de diferente em nossos espetáculos? Aparentemente uma reprodução do ontem, e se seguir assim, o amanhã será a reprodução do hoje, então quando se gera reflexões, sentimos um desenrolar de possibilidades, um leque de caminhos novos e os desafios sanados. Todos sabemos que duas cabeças pensam mais que uma, mas várias cabeças juntas, num propósito unificado não só pensam, mas descobrem o que realmente significa infinito.

## **UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO CURSO SUPERIOR DE DANÇA**

### **QUESTIONÁRIO PARA OS PARTICIPANTES DA PESQUISA**

1. Qual é o seu nome completo e a sua idade? E qual sua trajetória com a dança? Meu nome é André Duarte Paes, 48 anos, minha trajetória na dança começou na década de 90, começou com prática informal, onde participei de alguns grupos de danças, e depois da formação do ensino médio, decidi me aprofundar mais em dança, foi então que escolhi a dança como profissão, após um período de prática informal na dança eu fui prestar vestibular do curso de dança fora de Manaus, onde consegui construir uma carreira na graduação em dança, em diversas escolas, grupos e companhias, depois eu retornei para Manaus e dei continuidade.

2. Onde você nasceu e está residindo atualmente?

Nasci em Manaus-Am, e depois fui ter uma carreira fora nas cidades de Curitiba e São Paulo, onde passei uma experiência de formação profissional, durante oito anos, depois retorno a Manaus para dar continuidade no meu fazer artístico, trazendo toda uma bagagem de conhecimentos.

3. Como é a construção dos seus processos criativos em dança?

Desde quando eu comecei a dançar, a minha vida com a dança foi múltipla, várias funções, pude trabalhar não só como intérprete bailarino, como também comecei a entender e ter consciência do movimento para exercer o magistério, ser ensaiador e outras funções, em um processo contínuo e simultâneo, que se desenvolveu durante a minha caminhada. Desde sempre eu já experimentava diversos processos criativos, através de músicas, através de movimentos, e de métodos pré-existentes. Gosto muito de trabalhar com crítica social, através de temáticas do cotidiano sobre o corpo

social, já trabalhei por encomenda onde alguém pediu que eu criasse algo específico, onde a dança falava de amor, morte, Amazônia, e então os processos foram surgindo de várias formas, onde eu sempre utilizei a prática como pesquisa de processo criativo, onde sempre partia através da música, movimento, das improvisações, laboratórios, de conceitos que eu abordava durante o processo e desenvolvia com o grupo, daí partia uma ideia, onde era compartilhada no coletivo. No início da minha carreira eu trabalhava com perspectiva do meu movimento onde era passado para os intérpretes, depois eu passei trabalhar com as interferências dos intérpretes, acreditando que esse corpo se tornasse mais potente, plural, multiplicável.

4. Você costuma utilizar um estilo de dança?

Depende, eu já trabalhei com coreografias encomendada com estilos neoclássico, clássica, moderna e contemporânea. Mas sempre me dei bem com as duas linguagens tanto o balé clássico, quanto a linguagem da dança moderna contemporânea, devido minha formação, nunca tive conflito de identidade com relação as linguagens. No entanto, venho trabalhando com corpos que tem outras linguagens, como as danças urbanas, danças folclóricas, jazz, etc. Embora o jazz de antigamente tinha apenas um conceito, hoje já existe diversos conceitos associados, ramificados em várias linguagens dentro da própria linguagem, assim como, as danças urbanas. Então eu aproveito isso, eu potencializo dentro da obra, sem ter uma preferência.

5. Quais conceitos você vai construindo durante o processo criativo?

Geralmente, o repertório clássico tem aquela linha de pensamento linear, onde o personagem nasce, se desenvolve, se casa, onde é preso a uma narrativa de começo, meio e fim. Ultimamente estou brincando com essas narrativas, trazendo sempre vários conceitos, transformando a estrutura. M.A.R.C.A.S, 2022, começou exatamente de trás para frente, começou com uma célula de movimento, antes da pandemia, e então durante a pandemia pensamos em ressignificar aquele experimento corporal, dando ressignificado para ele, então reconceituar dentro do contexto da pandemia, o que era esse corpo isolado, esse corpo doente, essa área de delimitação, como foi trabalhar com elementos dentro de um ambiente que era diferente da sala de ensaio,

reconceituar o espaço, reconceituar o movimento, trazendo vários símbolos referente a nossa cultura, referente ao nosso corpo. Foi um processo árduo, longo e complexo, até achar cada conceito que se reverberando a cada célula de movimento, dando significado cada parte, aproximando mais da nossa cultura. Então a cada processo o conceito vai se construindo, não existe um conceito antes do processo.

6. Qual método você usa durante o processo de criação?

O início de carreira eu criava muito pelo instinto, pelo método inconsciente, por uma música, temas, etc. Depois de estudos, percebo que os métodos que eu abordava tinham nomes, definidos tecnicamente, como o método iconológico, método de tradução intersemiótica, método da prática como pesquisa, etc. Eles surgem a partir de uma prática, como improvisação, ou de análise de imagens, corpo social.

7. Como é conduzido o seu processo?

Meu processo parte de um laboratório, as vezes eu trago uma célula coreográfica, em outras a gente faz um fórum de discussão, trazendo um tema a ser discutido, e então elegemos alguns elementos que possa nos estimular para o movimento, sem ter uma forma única de construir. Depende muito de como a gente pensa e de como é compartilhado esse pensamento, a partir de um discussão desse fórum surgem as ideias, os temas e a partir daí começamos a desenvolver.

8. Como você descreve o termo coreografia?

Na minha fase de doutorado, um dos colegas apresenta um artigo de que o conceito de coreografia vem se ampliando, embora ainda se aplique em muitas companhias onde o coreógrafo propõe o movimento e o bailarino só executa, o conceito assim como outros conceitos em dança vem se ampliando, bem como as linguagens das danças, aderindo mais ramificações de processos de criação. Assim como os termos, coreografia já não é mais a mesma, já existe uma amplitude, dos conceitos e dos modos de coreografar.

9. Os bailarinos (intérpretes), apropriam-se dos movimentos e dos intensões que compõem a coreografia?

Em muitos processos no início da minha carreira, eu cobrava do elenco aquilo que eu gostaria que fizessem, que era bem interessante no meu corpo, com a intensão que eu gostaria, e era interessante que eles bebessem dessa fonte por uma questão de experiência, e na dança a gente oferece ao intérprete possibilidades de interpretação, também fazer o processo inverso, oferecer ao bailarino, e ele transformar para uma impressão pessoal, tornando mais plural e potente a obra. Particularmente gosto de dividir com o elenco com quem eu trabalho, onde cada um tem uma potência de corpo, trabalhando de acordo com o que o outro tem a oferecer, mantendo a essência do movimento, embora a interpretação seja autoral, autônoma.

10. Com a evolução dos conceitos e dos termos de coreografia e do processo de criativo: como você percebe o cenário atual contemporâneo da dança pós pandemia?

Se os processos criativos têm seus amplos conceitos, um universo bem abrangente, percebo que durante a pandemia mais processos foram surgindo, mesmo que de forma tímida, se tornaram mais potentes na pandemia, trazendo um novo palco, um novo corpo, uma outra perspectiva de olhar, saindo da forma convencional de plateia e palco, entrando em um outro tipo de processo de criar dança e de produzir dança. Somando outros olhas e processos tecnológicos, virtuais, benefícios que nos trazem maneiras de repensar a dança.

11. Você considera relevante gerar reflexões acerca do processo criativo, e de como isso potencializa o pensamento de teorização da dança? Por quê?

É sempre bom ter registrado, Brasil é um país que vem produzindo conhecimento em dança muito recente, temos muitas referências bibliográficas de outros países, e em Manaus ainda mais restrito ainda. Importante sim fazer um registro de processos para que possam dizer que naquele momento algumas pessoas citaram seus modos de fazer, entender, conceituar, abranger processos de criação em dança e então mapear formas e pensamentos de criação, acredito que não existe uma única forma de criar e sim várias outras maneiras. É importante um registro para que seja contemplado não só na prática, e bem como teoria, até para criarmos uma metodologia própria da arte, que não dependa de outras metodologias, e assim por diante.

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

**QUESTIONÁRIO PARA OS PARTICIPANTES DA PESQUISA**

1. Qual é o seu nome completo e a sua idade? E qual sua trajetória com a dança?

Eduardo Chaves do Amaral, 49 anos, minha origem na dança são Marquesianas, em 1962 foi criado o festival folclórico Marquesiano, situado no bairro de São Raimundo, em Manaus –Am, graças as observações da irmã Armandina, que era orientadora pedagógica da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz. Então observando as tradições e os fenômenos folclóricos, resolveu utilizar esses fenômenos como ferramenta potencializadora do ensino aprendizagem na escola, trazendo para o âmbito escolar, todo o estudo das tradições baseados em pesquisas, onde a escola comandava todas as outras escolas dos bairros adjacentes, e esse projeto incrível se multiplicou para todas as outras escolas, e foi quando eu estudando na primeira série em 1981 na Escola Santo Antônio, situado no Bairro Santo Antônio, onde eu nasci, que tive o contato com a dança, e a partir daí não parei mais, entrando em vários grupos do bairro como, INSTINTO, GRUPO SANTOS DANÇA da paróquia do bairro, e outros diversos grupos da escola e dançando diversas no festival folclórico Marquesiano, até viajar por todo o Brasil com a Companhia Brasileira de Danças Russas, com os dançarinos de asas nos pés e fogo nas veias, até em 1998 entrar no Corpo de Dança do Amazonas, enveredar e descobrir a parte coreográfica, parte da pesquisa, até chegar hoje no Balé Folclórico do Amazonas, hoje em dia mais com a parte de pesquisa.

2. Onde você nasceu e está residindo atualmente?

Nasci em Manaus-Am, minha família chega do interior, oriunda do município de São Francisco do Bacuri, região do Rio Purus-Am, nos anos 70, onde se instalaram na casa da minha tia no bairro Educandos, depois fomos residir no bairro Santo Antônio. Naquela época o bairro era pouco assistido pelo poder público, então as ruas não eram

asfaltadas, não tinham calçadas ou meio fio, e o relevo do bairro onde nasci era muito peculiar, onde ambulâncias não tinham acesso. Eu nasci em casa com ajuda de uma parteira, e até hoje eu resíduo no bairro, porém, a alguns metros da casa onde eu nasci.

3. Como é a construção dos seus processos criativos em dança?

São baseados no meu subjuntivo, baseado naquilo que eu já vi, ou na minha experiência, no meu conhecimento empírico e literário, conhecendo as pessoas, observando a realidade, percebendo os fenômenos a minha frente e principalmente dialogando com as pessoas. Hoje essa forma de colocar minhas loucuras, de materializar aquilo que eu imagino, o meu pensamento na verdade, tudo baseado em imagens e sensações, sendo transcrito como texto de movimento, como dizia Ricardo Risoene, onde eu possa criar um diálogo com o espectador, havendo uma troca de energia. Antigamente eu passava para um campo mais universal na minha dança, hoje meus trabalhos se resumem exatamente ao campo regional, baseados em trabalhos históricos, da Amazônia e do conhecimento tradicional, então são essas imagens que eu trago, lide com coreógrafos, com professores da minha região que fazem uma leitura de cores, cheiros, gostos, audácia e temperamento do povo amazonense, tudo isso fazendo com que eu me mova, onde tudo é experimento, baseado em um trabalho de construção de um pensamento para um trabalho artístico, coreográfico.

4. Você costuma utilizar um estilo de dança?

Quando estou compondo um trabalho eu utilizo diversas linguagens, mesmo que eu não domine aquela linguagem, eu procuro aprender, perguntar e aprender, vou beber nas fontes necessárias, quando eu percebo que aquela modalidade de dança possa se tornar uma ferramenta para o meu trabalho. Isso é totalmente necessário compreender, que a dança contemporânea bebi de outras fontes, então quanto mais você entender, ou procurar dominar o mínimo que seja algumas modalidades, isso será maravilhoso, mais valioso será o seu trabalho.

5. Quais conceitos você vai construindo durante o processo criativo?

Os conceitos são diversos, depende muito daquilo que eu quero expressar, ou muitas vezes do espaço onde eu quero apresentar, é claro que isso não é uma regra de bolo, então a gente pode criar alguns conceitos, desde que o meu cognitivo faça-me entender as necessidades para tal criação. Então são conceitos diversos, desde o meu entendimento de mundo perpassando pelo meu subjetivo, tendo aparte sensitiva e também técnica, não podemos criar arte sem um trabalho técnico e de sensibilidade.

6. Qual método você usa durante o processo de criação?

Os métodos que eu utilizo são bem simples, talvez eles me tragam uma certa eficácia daquilo que eu quero apresentar em cena. Tudo passa pelo desenvolvimento pro perceptivo e sensorial, propondo vários exercícios para os meus intérpretes, onde possa causar uma reação e claro uma reflexão de um corpo que tenha um certo movimento, que seja objeto de pesquisa de um tal trabalho que eu queira desenvolver. Então, vai desde o cansaço extremo, até a sensação de cheiro, percepção de cores, qual a reação que isso causa? Eu realizo muito esse exercício no grupo de teatro do LICEU/AM.

7. Como é conduzido o seu processo?

Primeiramente pela parte histórica, criei no grupo experimental de teatro do Liceu de Artes e Ofício Cláudio Santoro, a série “corpo sentimento” na qual nós estudamos um trecho importante da história do Amazonas, e trazemos essa narrativa para o palco, e então a condução perpassa pelo conhecimento histórico do fato e as imagens que vão sendo criadas na mente e no corpo dos atores, essa dança teatro que nós buscamos, que experimentamos, faz com que comece pelo processo histórico do fato, eu também realizo esse trabalho no Balé Folclórico do Amazonas em diversos espetáculos de dança, inclusive no último balé estreado que teve uma condução histórica muito forte, que foi OS CATRAIEIROS.

8. Como você descreve o termo coreografia?

Definir o termo coreografia é difícil, porque hoje os conceitos, as ideias, as filosofias mudaram, hoje em dia eu não me apego muito ao termo. Ricardo Risoene dizia a questão do texto de movimento, pra ele toda a cena que ele criava era uma narrativa corporal, onde parecia que o corpo realmente falava, ele mesmo criou uma técnica que utilizava dos membros superiores, na qual aplicava muito bem, já que o mesmo era muito fã de Shakespeare, trazendo essa dramaturgia em suas obras, e eu acabei absorvendo um pouco disso. Acredito que cada um pode criar seu conceito de coreografia, eu costumo enveredar pela dramaturgia, eu não busco um desenho perfeito, uma geometria perfeita, embora eu gosto bastante já que é uma características

advinda das danças folclóricas, das danças internacionais árabes, das danças russas, as indianas, a primeira dança indiana de Manaus foi em 1986 do bairro Santo Antônio, então a partir da minha coreologia é difícil definir esse termo, eu tendo pegar vários conceitos e transformas em um, baseado em todos as coisas que eu crio.

9. Os bailarinos (intérpretes), apropriam-se dos movimentos e das intensões que compõem a coreografia?

Todos os bailarinos sempre que eu já trabalhei, eles sempre absorvem os movimentos, dos intensões que faz parte da composição, então quando o bailarino se apropria, não só do movimento, mas também do conceito, da ideia, ele acaba se tornando um pedaço seu, parte do coreógrafo e vai para o corpo e mente daquela pessoa. Uma vez Ivonice Satie, diretora do Corpo de Dança do Amazonas, dizia-me que eu era uma espécie de replicador do movimento dela, tanto que eu conseguia reproduzir exatamente o movimento dela, não que eu conseguia fazer perfeito, mas a questão da intensão. Ela tinha um balanço rápido de origem NICÔNICA, onde afirmava que é a intensão que parecia que eu à copiava onde parecia que era uma réplica. Então eu acredito sim nessa fase, onde é muito difícil porque cada bailarino tem sua identidade biológica, e eu acho incrível que com essa diferença da nossa anatomia a gente consiga reproduzir o movimento de um outro corpo que é totalmente diferente do nosso.

10. Com a evolução dos conceitos e dos termos de coreografia e do processo de criativo: como você percebe o cenário atual contemporâneo da dança pós pandemia? A dança em Manaus já tivera várias fases, houve diversas evoluções na dança, desde as primeiras companhias como, DANÇA VIVA, GEDAM, NUDAQUE, GUILHERME GIL, entre outros. Então essas pessoas trouxeram uma linguagem na dança de evolução, percebendo sempre um caminho a seguir, onde os estilos foram se construindo, então houve um período junto com o Corpo de Dança do Amazonas que começaram as aulas, as práticas, com o pensamento de começo, meio e fim, isso com a chegada do mestre IVO BANIKOVISK, da Bulgária. E depois com a criação da UEA, em diante. Porém temos que tomar um cuidado, parece-me que as vezes estamos indo para o

mesmo caminho, talvez eu esteja errado, mas a questão da diversidade na dança é melhor coisa que tem. A ideia é diversificar as ideias e assumir suas características, tendo em vista que a evolução da dança é eterna.

11. Você considera relevante gerar reflexões acerca do processo criativo, e de como isso potencializa o pensamento de teorização da dança? Por quê?

É super relevante, pois como seres pensantes e políticos, a gente começa a levantar questionamento daquilo que pensamos, onde moramos, ou o que somos, e temos ideias que podem discutidas e/ou debatidas, e quando se levanta realmente conceitos e ideias a arte presta seu papel, porque ela mesma é uma forma de expressão humana, então é claro que para eu ter uma reflexão, eu tenho que observar e ter uma ideia na cabeça, fazendo contrap

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, **“composição coreográfica: reflexões sobre os modos de produzir dança de três coreógrafos amazonenses”** porque tem o perfil e preenche os critérios para tal, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pelo próprio pesquisador das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a um questionário com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que o(a) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola

Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am,  
que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Igor Laborda Rodrigues

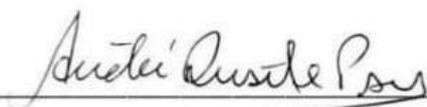
Endereço: Rua Maria Fernandes, 348 – Colônia Terra Nova

E-mail: [ilr.dan16@uea.edu.br](mailto:ilr.dan16@uea.edu.br)

Telefone: (92) 985912824

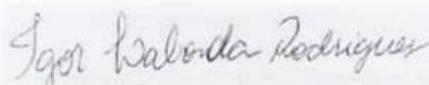
## CONSENTIMENTO

Eu, André Duarte Paes, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não haverá remuneração, e que posso desistir a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.



Assinatura do participante

Data: 19/03/2023



Assinatura do Pesquisador Responsável



Impressão do dedo polegar  
caso não saiba assinar

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, **“composição coreográfica: reflexões sobre os modos de produzir dança de três coreógrafos amazonenses”** porque tem o perfil e preenche os critérios para tal, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pelo próprio pesquisador das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a um questionário com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que o(a) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola

Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am,  
que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Igor Laborda Rodrigues

Endereço: rua Maria Fernandes, 348 colônia terra nova

E-mail: ilr.dan16@uea.edu.br

Telefone: (92) 985912824

#### CONSENTIMENTO

Eu, Eduardo Chaves do Amaral

li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

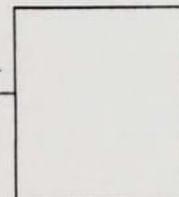
Eduardo Chaves do Amaral

Assinatura do participante

Data: 16/03/2023

Igor Laborda Rodrigues

Assinatura do Pesquisador Responsável



Impressão do dedo polegar  
Caso não saiba assinar

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, **“composição coreográfica: reflexões sobre os modos de produzir dança de três coreógrafos amazonenses”** porque tem o perfil e preenche os critérios para tal, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pelo próprio pesquisador das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a um questionário com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.

Esclarecemos que o(a) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola

Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am,  
que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs

Pesquisador: Igor Laborda Rodrigues

Endereço: rua Maria Fernandes, 348 colônia terra nova

E-mail: ilr.dan16@uea.edu.br

Telefone: (92) 985912824

#### CONSENTIMENTO

Eu, Ramder Sena Bandeira Jacquimimult,  
li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente,  
concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador  
quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por  
isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações  
disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de  
direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou  
haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente.  
Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e  
pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

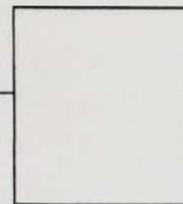
Ramder Sena Bandeira

Data: 19 / 03 / 2023

Assinatura do participante

Igor Laborda Rodrigues

Assinatura do Pesquisador Responsável



Impressão do dedo polegar  
Caso não saiba assinar