

## **CIA. DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA UFRJ: ESPAÇO DE PESQUISA E FORMAÇÃO DE INTÉRPRETES CONTEMPORÂNEOS**

PATRÍCIA GOMES PEREIRA (UFRJ)

### **RESUMO:**

Este trabalho apresenta e discute metodologias desenvolvidas e aplicadas nos processos de criação de espetáculos da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ, visando analisar como a referida companhia vem se constituindo como espaço de formação de intérpretes e coreógrafos contemporâneos. Os projetos artísticos da Companhia têm como uma das referências fundamentais no desenvolvimento dos laboratórios de criação a Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Sua teoria pode ser entendida como um grande sistema de categorização, análise e exploração gestual que valoriza as narrativas corporais e gestualidades diversas e singulares potencializando o intérprete-criador a sair dos clichês gestuais e investigar novas possibilidades nos processos criativos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo de criação, Formação do Artista, Pesquisa Acadêmica, Dança Contemporânea.

## **CIA. CONTEMPORARY DANCE OF THE UFRJ: RESEARCH SPACE AND TRAINING OF CONTEMPORARY INTERPRETERS**

### **ABSTRACT**

This paper presents and discusses methodologies developed and applied in the process of creating spectacles of the Cia. Contemporary Dance of the UFRJ, aiming to analyze how this company has been constituted as a space of training interpreters and contemporary choreographers. The artistic projects of the company are one of the fundamental references in the development of Creative Labs the theory Fundamentals Dance Helenita Sá Earp. Her theory can be understood as a large system of categorization, analysis and sign exploration that value the body narratives, several and singular gestures empowering the performer-creator out of cliches gestures and investigate new possibilities in creatives processes.

**KEYWORDS:** Creation Processes, Artist Formation, Academic Research, Contemporary Dance.

A Cia de Dança Contemporânea da UFRJ constitui-se como um espaço de aprofundamento e pesquisa em dança, que integra professores, funcionários e alunos da graduação em Dança e outras graduações em artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Existem vários projetos vinculados à Companhia, cada qual com seu respectivo coordenador, que desenvolve determinada linha temática de pesquisa e investigação artística.

Os alunos que participam da Companhia recebem créditos de algumas disciplinas curriculares do curso de Bacharelado em Dança, tais como: Estágio de roteirização e montagem coreográfica, Estágio de interpretação coreográfica, Tópicos especiais em elaboração coreográfica, dentre outras. Os discentes também recebem bolsas de iniciação artístico-cultural ou bolsas de extensão concedidas respectivamente pela Pró-reitoria de Graduação e Pró-reitoria de Extensão. Para o recebimento de bolsas, os projetos são anualmente submetidos e avaliados pelos programas de bolsas da Reitoria e, posteriormente, abre-se um processo de seleção para os discentes.

As pesquisas cênicas produzidas na Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ privilegiam uma constante experimentação e investigação de possibilidades expressivas e criativas do corpo na cena. Os processos de criação são desenvolvidos de modo que os intérpretes-criadores participem de todo processo de composição coreográfica, seja quanto à definição do tema, à criação de frases de movimento, das cenas, do figurino, do cenário, etc. Nesta perspectiva, o bailarino, considerado intérprete-criador, também é autor do trabalho e não apenas mero executor.

Os processos de criação partem da investigação e pesquisa do corpo. Convergimos com a ideia de que o corpo é “o responsável por todo o projeto coreográfico” (LOUPPE, 2012: 79). Por mais que se tenha um tema a ser desenvolvido, tal tema é explorado a partir do entendimento e investimento de cada corpo, de cada intérprete-criador em relação à proposta em questão. Os gestos e movimentos partem da descoberta de cada corpo dançante. Nas obras que serão apontadas mais adiante, é muito explorada a utilização de objetos, mas, mesmo assim, não se perde a ideia de que o corpo é fonte e

referência de criação. Na dança contemporânea, como diz Louppe, “as convenções figurativas e narrativas já não ditam a presença dos corpos em cena [...] o próprio corpo humano é matéria própria do acto criativo” (2012: 14).

Nos laboratórios criativos cada corpo é estimulado a expressar-se e a manifestar-se de modo singular. As cenas são criadas a partir de um intenso processo de experimentação do corpo no qual vão surgindo imagens e ideias trazidas por cada um. Portanto, o processo depende do envolvimento e comprometimento de cada intérprete na criação.

Nesta perspectiva, caminhamos para uma discussão sobre uma formação em dança que enfatize a produção de subjetividades. O processo criador é aqui entendido como meio de subjetivação e constituição de si. Para desenvolver essa ideia tomamos como referência o conceito de “cuidado de si” de Foucault (2010), que nos abre uma possibilidade para refletir sobre a formação de artistas cênicos contemporâneos. Para Foucault (2010: 9):

O cuidado de si vai ser considerado [...] como o momento do primeiro despertar. Situa-se exatamente no momento em que os olhos se abrem, em que sai do sono e se alcança a luz primeira [...] O cuidado de si é uma espécie de guilho que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.

Assim, a partir das palavras de Foucault devemos fazer algumas problematizações em torno do cuidado de si. Em primeiro lugar, o cuidado de si não se define como uma prática médica, mas como um conjunto de ações, atitudes, como um *ethos*, como uma postura ética, existencial, na condução de nosso cotidiano. É como um dever de nós mesmos, na busca daquilo que nos torna intenso em nosso viver. Seguindo outra inspiração foucaultiana, entendemos que o cuidado de si só se torna possível produzindo uma estética da existência, isto é, fazer da vida uma obra de arte. Deste modo, o cuidado de si não é um receituário de comportamentos e hábitos que devemos seguir à risca, mas uma aventura criadora do viver, que nos coloca sempre num limite, na abertura à criação, buscando modos singulares de potencializar nossa vida. Cuidar de si é, necessariamente, criação de modos inventivos e únicos de vida. Criação, vida e cuidado de si andam indissociáveis.

Pensar o “cuidado de si” na prática de dança contemporânea nos remete a questionar: Afinal, como o intérprete e coreógrafo contemporâneo compreendem o corpo? Como o professor-coreógrafo convida o aluno-intérprete a olhar e trabalhar o seu corpo? Nesta direção, Foucault nos diz sobre o “cuidado de si”:

[...] é uma atitude – para consigo, para com os outros, para com o mundo [...] é também uma certa forma de atenção, de olhar (...) Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos (FOULCAULT, 2010: 11-12).

O corpo dançante que cuida de si deve se colocar em estado constante de inquietude, na busca de novas e ínfimas percepções de seu corpo, do outro e do mundo, seja nas experiências que vivencia em sala de aula, nos ensaios, na cena e na vida. Aqui a relação entre corpo dançante e cuidado de si, vai além do intérprete-criador ter um espaço para uma escrita de si na composição coreográfica, mas ressaltamos também um estado constante de engajamento nas experiências em que vive, seja no âmbito pedagógico-artístico, seja no cotidiano. É o que parece apontar Stanislavski sobre a experiência do ator e nos permite pensar sobre a experiência do bailarino.

O ator criativo não tem somente que chegar à calma e ao autocontrole, pressupostos de todo trabalho criativo, tem também que ter ao mesmo tempo diante de seus olhos outro objetivo, que consiste em voltar a despertar em si mesmo o gosto pela busca, para encontrar um gosto pelo trabalho duradouro e complicado em seus papéis e personagens, sem se irritar, com um sentimento de boa vontade com relação ao próximo e através da própria experiência na vida real de todos os dias. [Grifo e Tradução nossa] (STANISLAVSKI, 1994: 107).

Cada sujeito precisa investir em si mesmo, aproveitando o máximo das experiências vividas. Pensando no contexto da formação em dança hoje, para que o aluno-intérprete-coreógrafo cuide de si, possibilitando transformações no ser do sujeito, são necessárias práticas e atitudes que propiciem essa mudança. Então surge a questão: Que práticas de dança podem incitar no corpo dançante uma espécie de cuidado de si? Que tipo de experiência seria interessante desenvolver? Uma experiência pedagógico-artística que privilegia a espontaneidade ou a disciplina? A forma ou a não-forma? A experiência de

dentro ou a experiência do fora? A técnica ou a criatividade? A proposta é pensar para além dessas dicotomias.

No contexto da dança contemporânea, que nos interessa aqui, uma multiplicidade de poéticas, de procedimentos metodológicos, de processos criativos, assim como uma diversidade de técnicas, formam o artista da cena. Dentro desta diversidade, interessa-nos investigar práticas, modos de fazer pedagógicos e artísticos que conduzam à singularidade e subjetividade do corpo dançante. Identificamos que a proposta de Earp pode ser uma via para essa discussão. É com base na reflexão dos processos de criação da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ, que têm como referência principal a proposta de Earp, que desenvolveremos essa discussão.

### **Apontamentos sobre os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp**

A teoria de Earp pode ser entendida como um grande sistema de categorização, análise e exploração gestual. Semelhantemente a Laban, Earp desejava que o indivíduo pudesse compreender a gigantesca variedade de movimentos que seu corpo podia realizar. Essa diversidade é vista como uma potência para amplificação da existência de cada um. Na diversidade gestual, uma multiplicidade de sensações e sentidos do corpo pode se abrir a uma corporeidade intensa, exploratória e criadora. Assim, se o sistema tem uma natureza de categorização e sistematização para análise da variedade gestual, por outro lado, em sua aplicabilidade, exige que estes gestos sejam vivenciados e descobertos não apenas pelo intelecto, mas pela sensação, exploração e criação.

Logo, no sistema de Earp, os laboratórios de criação gestuais são ferramentas fundamentais à medida que valorizam as narrativas corporais e gestualidades diversas e singulares, potencializando o intérprete-criador a sair dos clichês gestuais e investigar novas possibilidades nos processos criativos. Se, por um lado, afirmamos que o sistema de Earp é uma singularização dos gestos a partir de elementos basilares para cada ação corporal, também podemos afirmar que guarda um modo de criar ações corporais próprias, entender suas possibilidades gestuais e cuidar de seu corpo.

Na sua proposta técnico-artística, Earp desenvolve um trabalho artesanal do corpo instigando o aluno-intérprete a um exercício constante de aprimoramento do gesto e descoberta de novas possibilidades de comunicação com o corpo. Nesta perspectiva, investe na formação de um sujeito criador de sua própria dança e não reproduzidor, a partir de uma relação dialógica entre professor-aluno e coreógrafo-intérprete, no processo educacional e artístico.

Para construção desse artesanato corporal, Earp vem, desde a década de 1940, como professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisando e estruturando conteúdos e metodologias para a construção de aulas de dança e composição coreográfica baseadas em princípios e não em modelos fechados, considerando um trabalho corporal que conecte aspectos motores, expressivos e criativos, pautado numa prática artística e educacional libertadora.

Earp desenvolve sua pesquisa em dança influenciada pelo pensamento moderno da sua época. Ela reconhecia que Jacques Dalcroze, Isadora Duncan e Rudolf Laban constituíam uma tríade no desenvolvimento de um pensamento de vanguarda na dança no século XX.

Essa ideia de um trabalho de corpo na dança baseada em princípios e não em modelos fechados tem sua origem em Rudolf Laban, que, em sua pesquisa sobre o movimento humano, não determina vocabulários e códigos de movimento a serem seguidos, mas propõe esquemas detalhados de investigação do movimento expressivo que nos apontam possibilidades de avançar ininterruptamente na pesquisa da ação corporal. Earp, seguindo essa mesma lógica, organiza seu estudo dando suporte para pensar uma prática de dança em que a técnica e criatividade não estão dissociadas. A partir desse pensamento estrutura e organiza conhecimentos relativos aos parâmetros MOVIMENTO, ESPAÇO-FORMA, DINÂMICA E TEMPO. Esses parâmetros, segundo a pesquisa da Professora Helenita Sá Earp, são princípios geradores e diversificadores da ação corporal. (MEYER, 2012, MOTTA, 2006, SEDLEIR, 2012).

É a partir da análise e reflexão de processos de criação de espetáculos da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ, que exemplificaremos como a proposta de Earp vem sendo aplicada e vem contribuindo para a formação de intérpretes e coreógrafos contemporâneos.

### Processos Criativos e Abordagens metodológicas

Ressaltamos aqui o projeto de pesquisa e montagem coreográfica (DC3): *Discursos do Corpo na Cena Coreográfica*. Pensar o corpo contemporâneo inserido nas contradições do seu tempo tem sido o foco de interesse das investigações, criações e composições coreográficas deste projeto, coordenado por Patrícia Pereira, em diálogo com diversos artistas e pesquisadores de diferentes áreas do saber. Com base nessa linha temática, foram criados os espetáculos *Sob Medida*, em 2005; *Vai Fazer o Quê?*, em 2008; e *Veia*, em 2010/2011.

Em *Sob Medida*, abordam-se questões relacionadas ao corpo, à moda e ao consumo, na contemporaneidade. O desafio foi estudar os novos sentidos atribuídos ao corpo feminino e colocar em cena imagens que promovessem essas reflexões.



*Sob medida*. Patrícia Pereira, Vivian Vieira, Cecília Estella e Bárbara Barros. Fotógrafo Marco Fernandes.

No espetáculo *Vai fazer o quê?*, propõe-se uma reflexão sobre o tempo livre, acesso aos bens culturais, a tensão entre controle e liberdade, o sujeito e sua relação com seu lazer. Utilizou-se na cena um boneco conhecido culturalmente como João teimoso, um elemento cênico que foi referência fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.



*Vai fazer o quê?*. Luciana Lima, Malcolm Matheus e Shirlene Paixão. Foto de Marco Fernandes.

*Veia* é uma investigação cênica sobre as relações de poder, opressão e submissão e rebeldia que os indivíduos estabelecem entre si. Nesta pesquisa, constroem-se metáforas destas relações das quais o homem é, simultaneamente, algoz e vítima.

Nesses diferentes espetáculos, o texto cênico foi construído a partir dos diálogos e descobertas gestados ao longo da criação com todos os integrantes da pesquisa. Foram realizados diversos laboratórios com estímulos diferenciados, discussão de textos sobre a temática, análise de situações do cotidiano, realização de oficinas com profissionais convidados, apresentação de fragmentos coreográficos ao longo do processo, e também foi desenvolvida uma intensa preparação corporal, que, a cada trabalho, exigiu especificidades e particularidades em função da proposta e dos corpos que participavam do processo. Na dança contemporânea, o corpo dançante é matéria para criação,



portanto, o resultado de cada pesquisa esteve atrelado à disponibilidade, entrega e comprometimento dos indivíduos que participaram do processo, tornando cada obra singular.

Consideramos fundamental discutir o trabalho corporal desenvolvido junto ao processo de montagem, pois é esse trabalho que potencializa e intensifica a capacidade criativa do corpo dançante. Entendemos que o processo de criação de um espetáculo abrange diversas ações e dinâmicas em que o corpo é lugar de destaque e estudo.

Nos diferentes processos o desenvolvimento do trabalho corporal estava sempre relacionado ao que a pesquisa nos conduzia. O corpo da cena requisitava certo tipo de trabalho técnico. Compartilhamos com o pensamento de Dantas (1999) de que o contexto poético influencia e faz surgir novas técnicas:

[...] técnicas de dança resultam de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas e estéticas de coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados por um contexto poético, por um contexto de criação de obras coreográficas. Nesse sentido, diferentes poéticas referenciam diferentes técnicas e as inovações técnicas possibilitam experimentações que podem referenciar o surgimento de novas poéticas (DANTAS, 1999: 44).

Essa relação dinâmica entre técnica e poética foi fortemente vivenciada nos trabalhos. De modo que, em certos momentos, os laboratórios criativos nos conduzia a investigação de elementos técnicos, e, em outros momentos, observava-se que potencializando o corpo facilitávamos o alcance de novas descobertas, colocando-nos sempre em pesquisa. Dantas (1999) também apresenta a noção de que a técnica pode ser compreendida como um saber-fazer, que pode ser ensinado e reinventado, portanto não precisa ser algo fechado e fixo, pode renovar-se, tornando-se um formar.

Nesse processo desenvolveu-se uma investigação para construção de aulas de técnica de dança e laboratórios criativos pensando nas características e qualidades de movimentos que estavam sendo mais requisitadas a cada trabalho.

Em *Sob Medida*, destacam-se: movimentos suaves com trajetórias definidas dos membros superiores no espaço, transição de posturas com graça e leveza, família transferência e locomoção em níveis baixo e médio conduzida pela ação do olhar, família volta e salto impulsionados pelo quadril, urgência nos movimentos das partes do corpo sem descaracterizar o percurso do movimento no espaço, contatos e apoios em dupla com ênfase na ação de pressionar e abandono do peso sobre o corpo do outro, ação básica de pressionar o ar, o chão, o outro, o próprio corpo, relação corpo e objeto (num sentido de jogo de encantamento e disputa). Família é entendida como o movimento do corpo como um todo. Segundo os Fundamentos da Dança de Earp, cada família agrupa movimentos com características semelhantes e classificam-se em: transferência, locomoção, volta, salto, queda e elevação.

Em *Vai Fazer o quê?*: movimentos com ênfase nas trajetórias retilíneas das partes e do corpo como um todo no espaço, transição entre movimentos retilíneos e circulares, nuance entre tensão e relaxamento da musculatura, transição entre movimentos realizados em fluxo contínuo e interrompido, relações corpo e peso (forte e suave, pesado e leve), olhar direcionado e olhar periférico, equilíbrio e desequilíbrio gerando transferências, voltas, quedas e elevações, relação corpo e objeto (ações de desviar-se, se apoiar, conduzir, jogar, envolver e tocar o objeto com diferentes partes do corpo), contatos e apoios (em relação ao corpo do outro e do corpo com o objeto). O objeto utilizado foi um boneco inflável de 1,5 altura e 50 cm de largura. Em cena foram utilizados cerca de 10 bonecos.

No espetáculo *Veia*: movimentos lançados das partes do corpo, movimentos percutidos, movimentos conduzidos lentos e com grande dispêndio de energia, movimentos iniciados por pequenos e grandes impulsos, movimentos explorando acentos e passagem de força contínua e descontínua, movimentos com resistência e abandono das partes em relação a força da gravidade, movimentos realizados em grande velocidade ao ponto de gerar um borrão no espaço.

Cada uma dessas características mereceu uma pesquisa minuciosa que capacitava o intérprete a ampliar e qualificar seu potencial técnico-artístico.

Ressaltamos que as aulas de técnica seguiram a estrutura de lição completa, que é uma das organizações metodológicas de aula prática de dança proposta por Earp. Esta organização envolve as etapas introdução, estudo segmentar, estudo das famílias e finalização, que podem ser desenvolvidas através da conjunção de estratégias diretivas e não-diretivas (MOTTA, 2006). As aulas são estruturadas de acordo com uma temática específica, desenvolvida em todas as etapas de modo encadeado, objetivando consciência do movimento, desenvolvimento das valências físicas, desempenho performático, compreensão da aplicação dos referenciais trabalhados para o aprimoramento técnico-artístico. Portanto, na lição completa, é uma abordagem que envolve sensação, análise, repetição, experimentação e criação.

Nessa metodologia, o professor elabora o percurso da aula buscando desenvolver uma progressão enfatizando tanto o entendimento da aplicação do conteúdo, quanto o desenvolvimento das habilidades motoras, sensoriais, expressivas e criativas. Na parte diretiva, o professor elabora exercícios e propõe ao aluno a experimentação de algumas possibilidades de movimentos sobre determinado tema. Nesse percurso, propõe-se uma referência sobre a possibilidade de aplicação do conteúdo, referência essa que favorece que os alunos, posteriormente, experimentem novas possibilidades de aplicação daquele conteúdo por iniciativa própria. Portanto, a repetição aqui é bem-vinda, no sentido de gerar um aprofundamento e abertura da experiência. A parte não diretiva são momentos da aula em que o professor abre a oportunidade para o aluno criar a partir do tema desenvolvido. Esses momentos podem ocorrer em diferentes fases da aula, mas sempre ligados à parte diretiva, que é a que predomina nessa estrutura de aula.

É importante destacar que as possibilidades de movimentos orientadas pelo professor não são fechadas, mas podem renovar-se a cada aula. O que exige um estado de investigação constante do professor e atenção do aluno.

Além da lição completa, desenvolveram-se também: a lição de laboratórios, que pode ser tipo estudo, tipo relacional, tipo pequeno roteiro e tipo grande roteiro coreográfico; a lição de coreografia; e lição de treinamento.

Na lição de laboratório, as estratégias são não diretivas, ou seja, propõe-se uma ideia e o aluno-intérprete desenvolve sua pesquisa buscando uma diversidade de possibilidades para trabalhar aquela proposta, seja através de improvisação ou através de uma elaboração mais minuciosa. Dependendo do tipo de laboratório, uma ideia pode ser mais detalhada gerando um estudo mais aprofundado acerca de uma característica de movimento, como o laboratório tipo estudo, ou pode estar agregada a outras, ampliando as referências e conexões, como no laboratório tipo relacional, podendo resultar num pequeno ou grande roteiro. Na elaboração das obras citadas anteriormente, essas metodologias foram exploradas tanto através de uma improvisação mais aberta, como com delimitações para experimentação. Nessas abordagens, o aluno-intérprete tem autonomia na criação.

Na lição de treinamento, enfatiza-se o aprimoramento do sentido e detalhes dos gestos e movimentos de cada intérprete e ou do conjunto da cena para correção e definição de elementos rítmicos, espaciais e dinâmicos que definem a composição.

A partir da experiência de alguns processos de criação e abordagens metodológicas acima apresentadas, destacam-se alguns exemplos, visando mobilizar a ação criadora dos intérpretes:

- a) Lança-se uma ideia de movimento e os bailarinos criam partituras de movimentos a partir daquela ideia, a exemplo de criar movimentos explorando somente o nível baixo, de modo que o olhar conduza a descoberta dos movimentos no espaço. Cabe observar que a ideia de movimento pode ser apresentada antecipadamente pelo coreógrafo-diretor, ou sugerida após observar alguma característica de movimento num laboratório mais aberto que propôs aos bailarinos, ou mesmo pode ser apresentada pelo próprio bailarino.

b) Lança-se uma situação-conflito, e os bailarinos criam partituras de movimentos atendendo a essa situação, por exemplo: quatro bailarinas criam partituras de movimentos em que o objetivo é desenvolver uma disputa por uma única saia. Essa situação, como no item anterior, pode vir tanto do coreógrafo-diretor como do bailarino.

c) Lança-se um questão e cada intérprete-criador apresenta uma resposta. Por exemplo: O que te oprime ou já te oprimiu? A resposta pode ser uma partitura de movimentos, uma poesia, uma música, um texto, um desenho, etc.

d) Lança-se um elemento de referência. Por exemplo: uma música, ou um objeto, ou a relação com outra pessoa, etc. Nessa abordagem, não se delimita a proposta de movimento, ela acontece pela entrega e exploração da relação do corpo com os referenciais propostos.

e) Lança-se apenas uma trajetória no espaço como orientação para criação.

f) Lançam-se palavras de ação, como desviar, enfrentar, submeter, etc.

Essas são apenas algumas abordagens, que podem ainda se entrecruzar de alguma forma. Por exemplo: a partir das respostas trazidas pelos intérpretes-criadores do item c, o coreógrafo-diretor pode propor uma ideia de movimento a ser trabalhado e ou uma situação-problema a ser explorado pelos intérpretes-criadores.

Portanto, as partituras de movimentos podem surgir de uma improvisação ou mesmo de uma experimentação mais analítica do movimento. À medida que as partituras são definidas, elas são aprofundadas, reelaboradas, conectadas a outras partituras da mesma pessoa ou de outra. É a partir do material selecionado dos laboratórios que as cenas vão sendo construídas e, aos poucos, encadeadas, resultando o texto cênico. Esse foi o caminho percorrido nos espetáculos citados, criávamos blocos de cenas,

explorando subtemas do tema principal e depois íamos costurando a ligação entre as elas até definir o roteiro final.

Em cada processo tivemos um grupo diferente. Apenas três intérpretes participaram de dois processos consecutivos. Essa variação de grupo exigiu uma atenção para cada intérprete, cada sujeito, cada corpo, conseqüentemente, com potencialidades, habilidades, experiências e vivências, outras histórias de dança e de vida que mereciam atenção e abertura de quem dirigiu o trabalho.

Como os processos de criação foram desenvolvidos com um grupo, isto possibilitou criar solos, duos, trios e cena com todo o grupo. Desse modo, diversificou-se e ampliou-se a experiência da composição e da atuação cênica.

Todos os processos da Cia. levaram em torno de um ano ou um ano e meio para estreia, seguindo para uma série de apresentações. Essa fase proporcionava a continuidade da criação. Enquanto o espetáculo estivesse em cartaz, era tempo de lapidar, detalhar e reelaborar as intenções dos gestos, dos movimentos, das cenas, gerando um aprofundamento e detalhamento do espetáculo.

Os processos de criação ocorreram através de uma práxis indivisível entre “fazer e refletir e refletir e fazer”. De modo que todo o percurso exigia um engajamento de toda a equipe. O professor-diretor assumiu uma função de orientador e facilitador das experiências técnico-criativas. É nesta perspectiva que consideramos fundamental a vivência do processo de criação cênica para a formação de intérpretes e coreógrafos contemporâneos, pois, ao vivenciar o processo de criação, o intérprete-criador se forma ao formar. Esse pensamento é baseado em Ostrower, que nos diz que “criar é basicamente formar” (1987, p. 9), e ainda que:

Formar importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação. (...) ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura (OSTROWER, 1987: 51).

Na dança o corpo é matéria inesgotável para a criação e, como não estamos num corpo, nós somos corpo, como nos diz Merleau-Ponty (1999), estamos em constante processo de transformação de nossos pensamentos, sensações, comportamentos, conhecimentos, enfim do que e de quem somos.

Sobre os processos de criação, Ostrower (1987: 53) afirma:

[...] todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria.

Tratando-se da linguagem da dança, não é um caso apenas de identificação com a matéria, pois o sujeito é a própria matéria em transformação. “Quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante transforma este corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o vários corpos que se sucedem” (DANTAS, 1999: 27-28). Ao considerar o ato dançante como transformador do sujeito, acreditamos também na importância de criar e descobrir procedimentos e metodologias que levem o intérprete-criador a uma espécie de cuidado de si, onde as forças para descobertas e redescobertas do gesto sejam constantemente renovadas gerando um corpo sempre em devir.

### **Considerações Finais**

A partir das reflexões desenvolvidas, acreditamos que a Cia. vem contribuindo para a formação de intérpretes e coreógrafos contemporâneos à medida que abre espaço aos graduandos em Dança da UFRJ para participarem ativamente de todo o processo de criação, desde a concepção do tema até definição do roteiro final, instigando a investigação de temáticas relacionadas à questão do cotidiano, fazendo refletir sobre a sua própria vida e sobre a sociedade em geral.

Os processos de criação baseiam-se na investigação e construção de possibilidades estéticas que apontem sempre para a transformação da linguagem. Desse modo, investiga-se a linguagem da dança promovendo o

aprimoramento dos gestos e movimentos, assim como a descoberta constante de possibilidades de comunicação com o corpo, num sentido de amplificar, por meio da criação, a existência de cada um.

A Cia. também tem o compromisso em viabilizar a experiência da cena, através das apresentações e diálogos com os espectadores após os espetáculos, para uma conversa sobre o processo de criação e um possível retorno dos mesmos sobre a recepção da obra. Outra ação é a escrita e apresentação de trabalhos acadêmicos sobre a pesquisa cênica desenvolvida. Nesta perspectiva, cria-se, na Cia., um ambiente pedagógico-artístico que incentiva um estado constante de inquietude do corpo dançante, gerando a formação de sujeitos sensíveis, críticos e criativos.

## Referências

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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

FOUCAULT, Michel. *A Hermeneutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*; 3ª Edição, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MOTTA, Maria Alice Monteiro. *Teoria Fundamentos da Dança – Uma abordagem Epistemológica à Luz da Teoria Das Estranhezas*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2006.

MEYER, André Alves. *Dança e Ciência: estudo acerca de processos de roteirização e Montagem coreográfica baseados em formas e padrões de organização biológicos a partir dos Fundamentos da dança de Helenita Sá Earp*. Tese de doutorado. Pós-graduação em química biológica na área de concentração em Educação, Difusão e Gestão do Instituto de Bioquímica Médica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.



OLIVEIRA, Lara Seidler. *Dancidade: gesto como campo de circulação de forças*. Tese de Doutorado. Pós graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes: 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes: 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ética y Disciplina. Metodo de Acciones Físicas (Propedéutica do ator)*. Coleção Escenologia. México: Edotorial Gaceta, 1994.

**Patrícia Gomes Pereira**

Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Professora assistente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diretora e Coreógrafa da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ. Integrante do grupo de pesquisa das Artes do Corpo (GPAC- UFRJ). Email: patgpereira@gmail.com