



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

ANTÔNIO LUIS MONTEIRO DA CUNHA

**SIMILITUDES:
Olhares sobre um processo de criação em dança na E.E.E.
Luiz Nunes Direito, em Ananindeua-PA.**

**BELÉM - PA
2012**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

ANTÔNIO LUIS MONTEIRO DA CUNHA

**SIMILITUDES:
Olhares sobre um processo de criação em dança na E.E.E.
Luiz Nunes Direito, em Ananindeua-PA.**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado Pleno em Dança, orientado pela.

Prof^ª. Msc. Luiza Monteiro e Souza.

BELÉM - PA
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

ANTONIO LUIS MONTEIRO DA CUNHA

SIMILITUDES:
Olhares sobre um processo de criação em dança na E.E.E.
Luiz Nunes Direito, em Ananindeua-PA.

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “*Licenciado Pleno em Dança*”, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: ___/___/___

Conceito: _____

Prof^a. M. Sc. Luiza Monteiro e Souza
Orientadora - Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^aDr^a. Ana Flávia Mendes Sapucahy
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^a M. Sc. Mayrla Andrade Ferreira
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELÉM-PA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Cunha, Antonio Luis Monteiro da

Similitudes: Olhares sobre um processo de criação em dança na E.E.E. Luiz Nunes Direito, em Ananindeua-PA / Antonio Luis Monteiro da Cunha; orientadora ProfªM.Sc. Luiza Monteiro e Souza. 2012.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2012

1. Dança contemporânea. 2. Dança – estudo e ensino. 3. Dança – processo de criação. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Agradeço a minha mãe por ter sempre me encaminhado para os estudos, ao meu irmão que também é o esteio de nossa família, aos amigos que encontrei ao longo deste trajeto, que ajudaram em importantes decisões e às formas de como vejo o mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao mestre amigo Deus, pois acredito em uma força maior que rege o sentido da vida na Terra.

A minha mãe Maria Lúcia e ao irmão Luiz Antônio Junior, pois sem eles não conseguiria chegar nessa etapa da vida.

Ao meu pai por ter contribuído em minha vida.

A minha irmã, Núcia Franciane, em muitos anos da vida, foi o motivo de persistir nesta caminhada.

A minha mãe biológica Núbia Franciane.

À querida amiga Ingrid Nascimento por ter acompanhado o meu trajeto, mostrado caminhos fraternais e o mundo da Arte.

A mãe da Ingrid, D. Marilene por ter me acolhido como um filho em sua casa.

A Thamires Nascimento por ter feito a festa do vestibular em sua casa, sem pensar duas vezes, que iria ficar marcado pelo resto de minha vida.

A todos os trabalhadores do Centro Espírita “A Voz do Consolador”.

Aos queridos amigos Paulino e Larissa que me disseram palavras de conforto, nos momentos mais difíceis de minha vida, as quais me servem de base até hoje.

A Célia Rosa e Alan Reis, pessoas que oportunizaram o primeiro contato com a arte, de forma em que pudesse fazer uma reforma íntima.

Aos amigos espíritas, Jorge Bruno, Andrea Vianna, Jorge Augusto, Ana Laura Ruivo, Isis Nascimento, Patrícia Suelen, Elaine Trindade, Douglas Soares e o Seu Raimundo.

Aos queridos professores do Luiz Nunes Direito: Cleide Abreu e Márcio Montoril por mostrarem uma forma de relacionar educação e arte.

Aos amigos do tempo de ensino médio na Escola Luiz Nunes Direito, Clívia Campelo, Leilane Figueiredo, Renan Delmont, Vinicius Aguiar, Augusto Barbosa, Alessandra do Vale, Carla Figueiredo, Fernanda Dantas, Diego Tancredo, Nian Queiroz, Rafaela Lobato.

A tia Beth por ter me dado a bolsa de estudos no Ribalta, no qual tracei uma história de muitas alegrias em conquistas e que se tornou a minha segunda casa durante anos.

A D. Marlene Ferreira por ter me direcionado várias vezes para o caminho certo, sempre mostrando exemplos.

A minha querida professora Mayrla Ferreira por ter me ensinado a didática do amor com o seu sorriso cativante e por ter me ouvido em várias situações de dificuldades, quais passei ao longo desses anos do meu fazer artístico.

Aos meus amigos tios adotivos Alberto e Odilene, pais de minha querida aluna Yasmin.

Ao professor Clayton Moura por ter dado a oportunidade de conhecer a dança contemporânea e que mudou o futuro de minha vida.

Aos meus queridos amigos da dança: Lilian Bruna, Felipe Almeida, Ana Vitória, Bruna Cabral, Marina Nascimento, Jessica Silva, Jackes Maciel, Sergio Vianna, Beatriz Gomes, Lorena Dantas, Bruna Santos, Robert Brendo, Uly Jéssica, Jennifer Nascimento, companheiros de dança com os quais compartilhei momentos singelos e únicos.

Ao projeto social Movidos ao Louvor da Igreja Santo Inácio de Loyola.

A todos os funcionários da ETDUFPA, pois é feito um ótimo trabalho administrativo. em especial a Rose Marir por ter me acompanhado nos últimos momentos da minha pesquisa.

A todos os professores da ETDUFPA, em especial Ana Flavia Sapacuhy por ter dado várias oportunidades em suas respectivas disciplinas, ao Carlos Dergan por ter tido sensibilidade avaliativa e a Maria Ana Azevedo.

A professora Luiza Monteiro, por ter sido minha orientadora no momento fundamental para a realização da pesquisa.

Aos companheiros da turma de 2009, em especial a Silvana Farias pois tive o privilegio de conhecer, enquanto pessoa e companheira fundamental em minha vida acadêmica.

Aos grupos de estudos: Marina Nascimento, Camila Barbosa, Aliny Luz, Debora Cardoso, Lindenberg Monteiro, AllanyCasius, Lidyani Ramos, Lilianny Serrão, Camila Barbosa, Wanessa Borges, Annaira Etna, Higor Oliveira e Thamires Melo.

Minha querida partnerde dança Natasha Pereira pois quero preservar sua amizade para sempre.

“O tema gerador, deve ser capaz de provocar situações de debate, relações, *insights* e necessidade de informação e conhecimento.”

(MARQUES, 2007, p.80)

RESUMO

Este trabalho promove reflexões a partir do processo de construção coreográfica na linguagem da dança contemporânea, chamado de espetáculo *Similitudes*, na escola pública Luiz Nunes Direito em Ananindeua, expondo a importância da dança no ambiente escolar. Sendo assim, evidenciando as contribuições no fazer artístico educacional a partir de minha vivência enquanto aluno, bailarino e, conseqüentemente, coreografo, promovendo um fazer coletivo de descobertas com os sujeitos envolvidos a partir do tema gerador. Contudo, analisando o trânsito livre de ideias para englobar todos no processo. Nesta pesquisa revelam-se aspectos críticos e reflexivos, dialogando com as falas dos sujeitos com o meu olhar, atrelando-se com os dos autores, resultando uma relação entre dança, corpo e educação.

Palavras-chave: Corpo. Dança contemporânea. Escola. *Similitudes*. Processo.

ABSTRACT

This work promotes reflections from the construction process in the choreographic language of contemporary dance show called Similarities in the public school LuizNunes Law in Anantapur, exposing the importance of dance in the school environment. Therefore, highlighting the contributions in making art education from my experience as a student, dancer and, consequently, choreographer, promoting a collective findings do with the individuals involved from the theme generator. However, analyzing the free flow of ideas to include everyone in the process. In this research shows is critical and reflective dialogue with the subjects' with my eyes, linking up with the authors, resulting in a relationship between dance, body and education.

Keywords: Body: Contemporary dance. School. Similarities. Procedure.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- <i>Similitudes</i> FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará-2007).....	50
FIGURA 2- <i>Similitudes</i> FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará-2007).....	50
FIGURA 3- <i>Similitudes</i> Hangar Centro de Convenções da Amazônia 2007.....	54
FIGURA 4- <i>Similitudes</i> FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará-2007).....	56

SUMARIO

	P.
INTRODUÇÃO.....	14
1. CAPÍTULO I: O TRAJETO: O ENCONTRO COM A MINHA DANÇA.....	19
1.1. O MEU PRIMEIRO CONTATO COM A DANÇA.....	19
1.1.2.-Ribalta: Motivos e Necessidades.....	22
1.1.3.-Clayton Moura: Vocabulário Corporal.....	25
1.1.4.-Luiz Nunes Direito: O Nascer do Coreografo.....	27
1.1.5.-Identidade Artística de Coreografar.....	30
2. CAPITULO II:QUAL DANÇA PARA QUAL CORPO?.....	35
2.1. NECESSIDADES EM EVIDÊNCIA.....	35
2.1.1. A Escola: Linguagem da Dança Contemporânea em Similitudes, Familiaridade com o Tema Gerador.....	38
2.1.3.- Pontuações Sobre Pedagogia e Dança: Coletividade e Conhecimento.....	43
3. CAPÍTULO III: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE SIMILITUDES.....	47
3.1. -A CRIAÇÃO: <i>Similitudes</i>	47
3.1.1.- A primeira Obra: A Composição Coreográfica de Similitudes.....	48
3.1.2.- O Concurso Literário: Objetivos.....	58
3.1.3.-Antônio Tavernard: Vida na Obra.....	59
3.1.4.- Leituras das Cenas: Olhar Particular e Interpretativo.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	66

INTRODUÇÃO

O espetáculo *Similitudes* foi uma criação coreográfica coletiva em 2007. O local da criação foi na E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito em Ananindeua com alunos do ensino médio. O motivo da criação partiu do convite para participarmos de um concurso literário. Explicarei mais sobre o concurso ao longo da escrita.

O meu encontro com a arte inicia em 2004, neste período foi quando comecei a me envolver nas oficinas de teatro no centro espírita *A Voz do Consolador*¹, participando de obras teatrais as quais têm a intencionalidade de divulgar os princípios que regem essa doutrina. Os ensinamentos de teatro que absorvi refletiram-se no meu desempenho artístico em outros momentos de minha vida.

Os respectivos espetáculos teatrais que participei foram *O bom Samaritano* (2004), *Reunião dos obsessores e ação da luz* (2005 dança e teatro), *Teatro Chico Xavier, Exemplo de amor* (2006), *Kardec, o Codificado* (2008), *Um natal do sertão* (2009). Sendo assim, esses foram os principais espetáculos os quais participei na instituição religiosa.

Contudo, paralelamente às atividades religiosas, sendo aluno do primeiro ano do ensino médio na E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito em 2005, envolvia-me em trabalhos artísticos nos quais os professores proporcionavam diálogos avaliativos, em suas respectivas disciplinas, conectando-os em um fazer teórico e prático por meio da arte.

Levando em consideração a minha familiaridade com arte nesse período escolar, pude então colocar em prática o conhecimento teatral nas dramaturgias, que tínhamos que reviver para associar às leituras obrigatórias do vestibular, onde comecei a aguçar o posicionamento em querer pensar formas de resignificar um conteúdo por meio de uma poética artística, no caso, o teatro.

¹Centro religiosos que pontua estudos sobre a Doutrina Espírita localizado no Conjunto Cidade Nova 5 SN 20 Nº 51 - Ananindeua - Pará

Em 2006, iniciei meus estudos em dança na escola Ribalta, um mundo no qual me envolvi profundamente, pois era uma forma de conhecer a vida por meio de movimentos poéticos, passei a entender que a fala passa por meio do gesto, sendo assim, a partir daí, adotei outra rotina em minha vida chegava a ser algo inseparável de mim.

Sendo assim, os espetáculos que participei nesta escola foram *Fábrica de Brinquedos* (Reprise em 2006), *Tudo é Brasil* (2006), *Um Mergulho do Mundo das Artes* (2007), *Continentes em Dança* (2008) e *Olhares Amazônicos* (2010), *Para Além do Oceano*(2011). Contudo, no período de 2008, entrei para a Companhia de Dança da escola, participando da montagem coreográfica completa de *Cogitatum*, na linguagem da dança contemporânea.

No final do curso de licenciatura em dança na ETDUFPA, pensei em resgatar o primeiro processo de construção coreográfica que participei enquanto bailarino e coreógrafo no foco desta pergunta: Quais as contribuições que a dança contemporânea traz no processo criativo no espetáculo *Similitudes*? Desta forma, apontando pensamentos, estímulos e criação para o corpo do aluno contemporâneo no contexto escolar.

O primeiro capítulo fala sobre os contextos que se sucederam meu encontro com a dança contemporânea, enquanto interprete e coreógrafo, traçando um caminho, revelando de que forma isso se refletiu em mim, evidenciando e associando os pensamentos sobre tal linguagem da dança.

Contudo, contextualizo o ano de 2007 em que a minha vida se entrelaça com as duas instituições: a Ribalta e o Luiz Nunes Direito, num sentido que tive de elaborar formas de como poderia aplicar o conhecimento de dança no contexto escolar.

Clayton Moura foi o principal influenciador na prática de dança contemporânea, entre 2006 e 2007 na escola Ribalta, absorvi a sua forma de ensinar e pensar dança, por meio da intencionalidade poética do movimento, onde analiso aspectos norteadores do meu nascimento, enquanto coreógrafo no contexto escolar.

O que implica a abordagem do principal influenciador, é revelar a diferença do vocabulário corporal que me afetou, no sentido de que essa vivência se refletiu em minha primeira experiência como coreógrafo, desmembrando e evidenciando outras formas vocabulariais, a partir do princípio da intencionalidade poética do gesto.

Contudo, refletindo as formas particulares de se fazer dança contemporânea, conseqüentemente, levantando questões sobre a forma como poderia propor essa linguagem, cuja situação me proporcionou uma identidade artística, ou seja, evidenciando motivos para essa prática na escola, sempre contextualizando à experiência no Luiz Nunes Direito.

A partir desse aspecto, no segundo capítulo, demonstro reflexões do meu fazer artístico, por meio dos corpos, relacionando sempre de que forma foi dado o caminho para que os sujeitos pudessem chegar na objetividade da dança contemporânea, revendo necessidades para além de uma prática lúdica, e sim, de uma forma em que o processo se torne um fazer crítico.

Neste sentido, considero o tempo e a forma de adaptação dos sujeitos para a criação em dança, pois para alguns o processo de absorção seriam fatores normais devido a sua familiaridade com a arte, mas para outros o percurso final da construção revelou tempos distintos, levando em consideração o olhar deles de como se refletiu esses aspectos no ensino e aprendizado da forma como propus a dança.

E por final, no terceiro e último capítulo, abordo o resultado de todo o caminho dessa pesquisa, pontuando de fato o processo, direcionando o olhar para as frases de movimentações, as quais são carregadas de conteúdo, com a objetividade de fazer conectividades sobre o tema gerador. Sendo assim, revelando o ambiente no qual se deu o resultado dessa prática e os motivos incentivadores para a criação em dança.

Busco a perspectiva de que “o homem chega a ser sujeito na medida em que integrado em seu contexto” (NANNI, 2001, p. 6), conseqüentemente, me conscientizando sobre a importância de considerar a realidade dos sujeitos para a criação em dança, refletindo então a forma de como ensinar, fazendo com que eles tenham autonomia da prática.

Essa prática se torna um vetor para a construção do saber, conectando teoria e prática, pois “o tema gerador não se encontra nos homens isolados da realidade, nem tampouco na realidade separada dos homens. Só pode ser compreendido nas relações homens-mundo” (MARQUES, 2007, p.77), ou seja, traço um caminho para compreender o motivo no qual pratico e faço dança.

Carreguei em minhas costas uma responsabilidade de repassar aquilo que aprendi em dança, “em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos.” (SIQUEIRA, 2006, p. 107), a minha experiência, revela os fatos para se chegar à emancipação de padrões de criação, pois tudo foi “a partir de um trânsito livre de ideias, investigação e experimentação, a dança contemporânea encontra a sua própria lógica” (BRITO 2009, p. 147).

Tal razão da prática foi encontrada para aproximar os sujeitos do tema gerador, revelando, por meio da experimentação, o acordo entre corpo e dança, sendo assim, englobando todos no processo de construção, pois “através da dança pode-se trabalhar e investigar diferentes metodologias para agregar diferentes sujeitos” (SOUZA, 2009, pg. 101), promovendo o encontro coerente com o tema abordado de forma democrática, disseminando o conhecimento.

Propor uma atividade artística no qual se pode questionar o processo é, também, de fato, favorecer a “sua autonomia como produtor de conhecimento para pensar sua realidade, sua identidade, seus objetos e transforma-los em processos de criação artística.” (FERREIRA, 2010, p. 22) resultando teoria e prática em uma obra poética por meio da dança.

O foco para analisar o resultado coreográfico partiu do princípio de pontuar o que é a célula de movimentação, pois “esta célula é uma estrutura léxica que quando associada a outras células se formam as frases de movimento, que por sua vez, quando dispostas numa composição, descrevem o itinerário coreográfico” (ALVES, 2007, p. 2), sendo assim é no sentido de que o corpo acaba criando a sua própria linguagem, a sua própria fala, uma narrativa que se torna um texto escrito por nossos corpos.

A abordagem de pesquisa é qualitativa, o método é a fenomenologia, tipo de pesquisa é um estudo de caso, o instrumentos de coleta de dados, entrevistas filmadas, vídeos e fotos. As análises desses dados foram reflexões a partir das vivências dos sujeitos envolvidos no processo de construção de *Similitudes*. É fenomenológica pelo fato de que o resultado desta pesquisa foi resultado dos fenômenos que me afetaram e que, de alguma maneira, se refletiu na minha forma de se fazer arte.

As hipóteses da pesquisa partem no sentido de que a dança contemporânea age como caminho facilitador de ensino aprendido no contexto escola, contudo, o processo é mais interessante do que o produto para o ensino de dança na escola, conseqüentemente, pontuando o hibridismo didático que serve como estratégias metodológica para o corpo que dança na escola na construção de *Similitudes*, refletindo em uma construção coletiva do saber a partir do tema gerador.

Sobre o processo de construção da pesquisa, faço uma análise nos caminhos aos quais tracei para que eu pudesse encontrar a minha dança, no sentido de idealizar uma forma particular, de se fazer dança contemporânea, a partir da necessidade de vivenciar essa atividade em minha vida através do contexto estudado.

1. CAPÍTULO I: O TRAJETO: O ENCONTRO COM A MINHA DANÇA

1.1.-O MEU PRIMEIRO CONTATO COM A DANÇA.

Abordarei neste capítulo, os caminhos que tracei e que contribuíram para a minha forma particular de se pensar a dança, no sentido de que sempre procurei um prisma em que pudesse colocar, pela corporeidade, minhas formas de como refletir por meio do movimento, carregando sentidos para uma poética em dança.

Ponto o meu contato com arte no sentido de que a partir do momento, em que encontrei essa atividade não consegui mais me desconectar dela, fazendo com que eu tenha uma necessidade de viver essa linguagem em minha vida, que vai além do foco lúdico do fazer, mas de gritar sem ser pela fala, mas pelo corpo.

Apesar de ter vivenciado o teatro em outros momentos, percebi que a dança prevaleceu, pois foi um leque de possibilidades linguísticas encontradas quando fui convidado a conhecer a dança. Isso se deve ao fato das múltiplas formas, de como se pode gerar vocabulários corpóreos nos respectivos gêneros de dança.

Visualizo nisso uma maneira de falar por meio do corpo através de vários códigos gestuais, pontuando contextos nas respectivas coreografias, queme envolvi enquanto intérprete; em minha experiência na dança, ao longo do tempo, percebi que algumas permitiam uma abertura sobre a forma de pensar e outras nem tanto.

Neste sentido, a dança contemporânea concedeu-me a liberdade de expressão, os caminhos para que pudesse ter autonomia de resignificar os pensamentos, pois essa linguagem promove pensamentos por meio de vários vocabulários corporais que podem ser criados, sendo assim:

A dança contemporânea constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas e criada por coreógrafos que têm objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa [...] Essa rede de influências leva a entender o que é o contemporâneo em dança hoje (SIQUEIRA, 2006, p. 95).

Os objetivos diferenciados de se fazer dança contemporânea promovem reflexões a partir dos motivos e necessidades desta prática. Assim, nesta pesquisa, pontuo o olhar de Siqueira em meu fazer didático coreográfico, direcionando para a minha primeira proposta de construção em dança, chamada de *Similitudes*.

As instituições nas quais perpasssei, evidenciadas nesta pesquisa, oportunizaram a minha vivência em dança contemporânea, conseqüentemente, me ajudaram a criar olhares críticos e poéticos sobre a realidade na qual eu vivia. Tais contextos eram expostos de forma subjetiva através dos laboratórios de investigações instigados por metodologias e didáticas diferenciadas.

Em especial, ressalto a instituição de dança, na qual através do contato formal, neste ambiente tive a oportunidade de absorver diferentes códigos de dança no que tange às diferentes linguagens, portanto, nesse trilhar, entrei em um processo de familiaridade, com o contexto em que vivia, relacionando minhas dificuldades pessoais. Logo, as necessidades foram me conduzindo a tal expressão de dança, que é a dança contemporânea.

Neste contexto, a escola de dança Ribalta foi o local onde conheci formalmente a dança, onde obtive a minha identidade, como intérprete na linguagem da dança contemporânea, sempre instigando o diálogo através do corpo para com o mundo; criaram-se em mim perspectivas de querer ver a luz da arte. As adversidades da vida eram poucas, perto da vontade de ser iluminado, por algo que me proporcionava felicidade e liberdade.

Por muitos anos, foi o local onde encontrei olhares, sorrisos e abraços acolhedores; aprendi a didática do amor através da dança e dançar por amor algo que nos transforma e faz com que enxerguemos o mundo, através da poética do movimento, em que o corpo escreve sua história dançando a sua própria vida.

No que diz respeito, a minha vivência como professor de dança, iniciei meus primeiros passos na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Luiz Nunes Direito (L.N.D.), localizada no município de Ananindeua-PA, que proporcionou a minha identidade como coreógrafo no ano de 2007. Essa instituição desenvolveu em mim aspectos críticos, reflexivos e educacionais; no terceiro ano do ensino médio, momento em que exerci voluntariamente o papel de coreógrafo e intérprete ao ser chamado para vivenciar um processo de construção coreográfica.

Nesse lugar, foi onde pude confrontar a experiência na academia de dança (Ribalta) com a dança realizada dentro de uma instituição de ensino (L.N.D.). A interação com o grupo coreográfico formado, fez com que percebesse a importância de relacionar o homem com o mundo.

O homem é sujeito da educação evidenciando por uma tendência interacionista, já que a interação homem-mundo, sujeito-objeto é imprescindível para que o ser humano se desenvolva e se torne sujeito de sua práxis. O homem chega a ser sujeito na medida em que integrado em seu contexto, reflete sobre ele e com ele se compromete, tomando consciência da sua historicidade. (NANNI, 2001, p. 6).

Refletindo sobre o ensino da dança, entre a academia de dança e a escola de ensino regular, comecei a permitir didáticas interacionistas, que correspondessem aos contextos aos quais estava inserido, levando em consideração a intencionalidade de se fazer dança, de uma forma crítica, que pudesse relacionar teoria e prática por meio de experimentações.

Neste sentido, entendo que a distinta forma de como se pode fazer dança dependerá dos princípios que motivam a prática. Para esta pesquisa procuro, proporcionar olhares e questionamentos sobre o que me levou a fazer dança, a partir da necessidade de participar, de um concurso literário², revelando seu processo e a importância da dança em um contexto educacional.

² O Concurso literário aconteceu na feira XI Feira Pan Amazônica do Livro em 2007 no período de 28 de Setembro a 7 de Outubro onde há a gincana literária, selecionando o melhor grupo escolar por meio de perguntas e respostas sobre a vida e obra do autor escolhido para as respectivas escolas.

Para o referido processo, tive que utilizar minha vivência de bailarino praticante de aulas em diversas linguagens de dança na Escola Ribalta, redimensionando formas de como poderia experimentar meu arcabouço corporal, para a criação, em dança contemporânea, através, dentre outras coisas, das práticas com o professor Clayton Moura³.

No geral, a partir da dimensão de experiências na Ribalta, o percurso se afinou entre duas linguagens de dança, o balé clássico e a dança contemporânea, contudo, a partir desses universos, redimensionei a instituição de ensino na vida, de forma que pudesse revelar o quanto me influenciou no percurso, no vocabulário com referência à pesquisa.

Acredito, pois, que o perfil da escola reflete no coreógrafo, conseqüentemente, nos intérpretes, ou seja, não tem como desassociar aspectos que abordo em meu fazer coreográfico, que se refletiram posteriormente, no sentido de fazer dança contemporânea, revelando outros motivos de vivenciar essa linguagem.

1.1.1.-Ribalta: Motivos e Necessidades

De acordo com Ferreira (2010) as primeiras atividades que dariam início à história da Escola de Dança Ribalta começaram em 1994. A Sra. Marlene Ferreira, atual diretora da escola, no município de Ananindeua-PA, cedeu sua casa para ser um espaço de experimentação e criação em dança.

Em 2004, surgiu oficialmente a escola de dança Ribalta, organizando turmas com divisões de faixa etária nos seus respectivos graus, oferecendo diversas linguagens artísticas como: Dança Clássica, Neo-Clássico, *Ballet* de Repertório, Dança Moderna, Jazz, Sapateado, Dança Contemporânea, Dança de Salão e Hip-Hop.

Com 17 anos, em 2006, ingressei nesta instituição por meio de uma bolsa de estudos que estava sendo ofertada para rapazes. A partir de minha entrada me envolvi em diversos trabalhos coreográficos, principalmente na dança contemporânea e na área do balé clássico.

³Clayton Saraiva de Moura, 33 anos. Professor de dança, coreógrafo e bailarino. É formado em Gestão Pública pela UNINTER.

A escola Ribalta, ao longo desses anos, atendeu crianças e adolescentes, oportunizando participações nos festivais nacionais e internacionais como o Dança Pará, FIDA (Festival Internacional de Dança da Amazônia), EIDAP (Encontro Internacional de Dança do Pará), Festival de Dança de Fortaleza-FENDAFOR e o festival internacional de Brasília.

Este lugar diferenciou-se do mundo, nele me isolava de tudo, pois, por algum razão que não sabia explicar, frequentava com uma necessidade imensa de estar sempre lá, algo que a cada dia, de alguma maneira, me complementava. No fim da tarde, após as aulas de balé clássico e de dança contemporânea, encontrava-me em um estado de libertação pelo simples fato de ter vivenciado a dança.

Contudo, desenvolvendo minhas intencionalidades poéticas corpóreas em diferentes contextos coreográficos por meio de eventos que a escola de dança Ribalta promovia, conseguia interferir e modificar minhas características de identidade na linguagem da dança, adicionando novos signos gestuais enquanto bailarino para futuras construções.

Estas experiências se refletem em minha essência até hoje, influenciando a forma de como enxergo o mundo através da dança. Tenho a visibilidade sobre a necessidade de viver a dança, sendo recebido de forma incondicional, sem ao menos passar por um processo seletivo, ou seja, houve sensibilidade de receber um indivíduo que não possuía uma forma de se expressar em dança.

Esta situação me proporcionou sonhar sem ser obrigado, no sentido em que houve o tempo de me encontrar para um fazer de dança, sem inibir minhas potencialidades que ainda estavam adormecidas, ou seja, um caminho que trilhei e me achei ao ponto de tornar minha vida uma dança. A esse respeito

Os anos se passaram e naturalmente o sonho acalentado uniu-se com o de outros jovens no ideal de possibilidades de crescimento artístico-educacional capaz de proporcionar mudanças em suas realidades. As chaves de transformação desse caminho eram desveladas pela esperança e respeito diante da plural diversidade humana. A dança ganhava força nas ações da vida, o espaço se alterava cada vez mais para abrigar novos sonhadores e as palavras de ordem eram: esperança, generosidade e sensibilidade para prosseguir e lutar pelas múltiplas redes que existem no mundo contemporâneo entre arte, educação e sociedade (FERREIRA, 2012, p.105).

A Ribalta é uma instituição de ensino que possui como maior característica a hibridização didática. Hibridização didática, tendo como foco a forma de como promover o conhecimento, foi a forma que encontrei de nomear várias experiências que absorvi e utiliza-las como estímulos estratégicos de ensino em dança, correspondendo o contexto dos envolvidos.

Ao longo de sua história, a Ribalta, identificam-se vários profissionais da dança trabalhando para um único espetáculo. Os bailarinos perpassam por distintas coreografias, com temáticas e linguagens que acabam por serem absorvidas e incorporadas, adquirindo então, maiores potencialidades, conseqüentemente, dando-lhes grandes possibilidades na prática da dança, possibilidades estas que influenciaram a minha escolha profissional.

A história da Ribalta mistura-se com a história de jovens que se tornaram professores, pois “cresceram sendo ensinados por ela e hoje são educadores de inúmeras crianças e adolescentes que chegam diariamente na escola com a imensa vontade de realizar seus sonhos” (FERREIRA, 2010, p. 50).

A minha realidade era o sonho que vivia todos os dias em uma sala de dança, explorando os meus sentidos e possibilidades de movimentações corpóreas, influenciado por diferentes contextos coreográficos. Pude participar dessa história a partir de 2006 no espetáculo *Fábrica de Brinquedos*. Ainda no ano de 2006, no segundo semestre, iniciou-se a construção do espetáculo *Tudo é Brasil* que abordava as diversas culturas que o Brasil possui, materializando essas reflexões através da dança, projetando o pensamento do coreógrafo na cena através dos corpos dos bailarinos.

Fui inserido na coreografia *Navio Negroiro*, elaborada na linguagem da dança contemporânea, a qual me fez criar a dimensão poética do movimento, em que podemos gritar sem ser ouvidos, vistos e sentidos através de nossos corpos ecoando a súplica por aqueles que sofreram em suas viagens nos mais obscuros maus tratos em um trajeto no qual não se sabia ao certo se pisariam no chão de uma terra chamada Brasil.

Nesta construção coreográfica percebi que podemos desabafar nossos desejos e anseios de forma total, a partir de apropriações de movimentações e inserindo as nossas potencialidades gestuais motivadas por uma música em que o eu lírico perpassa por nossa alma e contamine o espectador.

Atualmente, me encontro em um momento de observação da minha prática em dança, estudando olhares sobre o meu fazer, criando uma visão crítica de mim mesmo no sentido de descobrir o que me leva a fazer dança. Me encontro distantedo Ribalta, no sentido da prática pelo fato de estar envolvido nas vinculações teóricas para a presente pesquisa.

Retornando ao período da pesquisa, em 2007, começou a se pensar em um espetáculo no qual poderíamos mergulhar em um mar que se chamava arte, *Um Mergulho no Mundo das Artes*. Este me fez tear cada vez mais a visão sobre a dança, mostrando pensamentos de coletividade instigados por estímulos coreográficos de diferentes professores, entre eles o professor de dança contemporânea Clayton Moura, que foi o meu maior influenciador nesta linguagem pelo tempo de convivência. É sobre este contato, experiências e trocas que falarei no próximo tópico.

1.1.2.-Clayton Moura: Vocabulário Corporal

Em meados de 2006, Clayton Saraiva de Moura foi o meu primeiro professor de dança contemporânea, sendo assim, participei e tive como primeira construção coreográfica a obra *Sobre tudo a forma*, que fazia críticas sobre a forma corporal, utilizando como estímulos para a criação os corpos dos intérpretes envolvidos no processo.

Em entrevista no dia 23 de Setembro de 2012, Moura aponta o SESI (Serviço Social da Indústria) como o primeiro local de maior influência onde obteve o conhecimento sobre a dança contemporânea no ano de 1994, no Grupo Coreográfico, futura Cia. Tribos Balé Teatro⁴.

No ano de 1999, Moura foi convidado para o grupo de dança Danzarte. Messias Pinheiro era o diretor, professor e coreógrafo do grupo. No ano de 2000 começou a fazer aulas com Paulo Paixão⁵ no grupo chamado Núcleo de Pesquisa e Produção

⁴ A Cia. Tribos Ballet Teatro (Belém-Pará), foi criada em 1994 pelo bailarino, professor e coreógrafo Maurício Quinteiros e o Professor e Produtor Cultural Darley Quintas. A Cia. Tribos Ballet Teatro possui característica própria e temas diversificados, apresentando-se em várias cidades do Brasil e no exterior, ressaltando espetáculos como: *Acqua*, *Labirynthus*, *A Lenda do Santo*, *Promessas*, *Minha Terra*, *Vozes da Sêca*, *Prelúdio*, *Relações*, *Cantigas de Heitor*, *Palas e Fitas*, *Correntes Que Me Levam*;

⁵ Paulo Paixão é doutor em Semiótica pela PUC/SP e professor do curso de Dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Coreográfica em Linguagem Contemporânea, envolvendo-se no trabalho *Trânsito de memórias* e o *Lago sem fundo das ideias*. No ano de 2002 começou a dar aula de dança contemporânea na Escola de Danças Ribalta.

No festival de Dança chamado Dança Pará, realizado pelo SESI-PA, em 2002, Moura começou a desenvolver a sua própria linguagem de dança contemporânea, a partir de críticas feitas pelos jurados dos festivais. Sendo assim, desenvolveu seu primeiro trabalho coreográfico baseado na dança contemporânea, cujo título era *Memórias*. Este trabalho foi apresentado com bailarinos da escola Ribalta no festival, em 2003, recebendo várias críticas positivas.

Como professor e bailarino, Clayton Moura sempre procurou a sua própria linguagem corpórea baseando-se na técnica do balé clássico, quebrando a sua estética. Não havia um programa específico, pois queria que surgisse naturalmente as suas movimentações, as quais ele chamava de frases corpóreas.

Em 2004, ele começou a desenvolver o espetáculo *Intervalos*, um desdobramento do trabalho *Memórias* e, no ano de 2005, criou o espetáculo *Liberta-me*. Esses foram os principais espetáculos apontados por Clayton Moura enquanto coreógrafo e bailarino.

Dentre as várias influências que obtive do contato com o coreógrafo destaque duas. Uma é a forma como ele resignifica o tema inspirado para a criação por meio da intencionalidade do gesto, pois a narrativa corporal que emprega parte do princípio de como são distribuídos os corpos em cena. A outra influência reside na complexidade do processo de ensino e aprendizado entre bailarino e coreógrafo, pautada na vivência intensa de preparação corporal.

Percebe-se que Moura possui uma vivência intensa em festivais de dança, que, também, se refletiu em mim enquanto intérprete, pois atrelado a isso, passei por critérios avaliativos no sentido de que deveria me empenhar no vocabulário corporal que era proposto.

Esta situação fez com que me cobrasse para atingir esse vocabulário, propondo um dilatamento físico, preparando o meu corpo para a execução de movimentações complexas, movimentações estas que são extremantes e frequentes nos processos de criação de Clayton Moura. Neste sentido, tive que fazer aulas além das que fazia com

ele, para poder atender as perspectivas de se pensar a dança contemporânea no universo deste coreógrafo.

Sendo assim, a experiência da preparação corporal que obtive com Moura implica em minha primeira prática enquanto coreógrafo na escola Luiz Nunes Direito, para ministrar aulas na referida escola utilizei, dentre outras coisas, a sua forma de criar em dança contemporânea e a sua forma de utilização da intencionalidade do movimento, características estas aplicadas ao contexto escolar.

1.1.3. Luiz Nunes Direito: O Nascer de Um Coreografo

Ingressei nesta escola em 2005, momento em que eu cursava o primeiro ano do ensino médio. Nesse período, perpasssei por vários projetos culturais, entretanto no ano de 2007, minha vida nessa instituição se entrelaçou com a Ribalta, pois o conhecimento sobre a prática da dança se processou na forma de coreógrafo nesta escola de ensino formal.

Assim, comecei a questionar-me de que forma eu poderia projetar uma maneira de contextualizar os alunos em um mundo no qual parte deles não conheciam, ou seja, como elaborar formas de se pensar a dança contemporânea para que os sujeitos envolvidos fossem de fato inseridos e refletissem sobre o processo.

Assim, no processo da pesquisa, ao buscar o histórico da escola, a memória das pessoas me vinha a cada passo que eu dava naquela instituição, buscando documentos que contassem a história de um lugar carregado de fatos que ecoavam pelos prédios e corredores em suas respectivas salas, marcando pra sempre a minha essência. Auxiliado por professores e funcionários que participaram do meu trajeto, encontrei os únicos registros que evidenciavam o nascimento dessa instituição, quase esquecido em um armário da diretoria, o projeto político pedagógico criado em 2004 com o título *O Desafio do Pensar e do Fazer Coletivo*, que revelava em folhas soltas o nascimento e o nome do patrono de uma das instituições que modificaria a vida de muitos no município de Ananindeua, inclusive a minha.

Em 28 de março de 1980, no Conj. da Cidade Nova IV, abrindo turmas do Pré-escolar a 4ª série do Fundamental, construída pela COHAB (Companhia de Habitação do Pará), surgia a escola Luiz Nunes Direito. Em 1987 aumentaram mais 15

dependências, 5 salas de aula e 10 maloqueiras para o pré-escolar. Neste ano, começou também o funcionamento de 5º a 8º séries. Desde sua fundação, teve como diretora a professora Hermínia Rodrigues Marques Ferreira, que administrou o local até maio de 1996.

Criei um laço muito forte com a escola, no sentido de que muitas vezes o meu maior estímulo para retornar era pelo fato de haver atividades artísticas das quais eu podia praticar, sempre fui incentivado por professores ao contato com a arte na escola, como por exemplo, Profº Márcio Montoril⁶, que disponibilizava o seu tempo vago para manter o projeto Música e Cidadania⁷ na escola.

Tive experiências em teatro e logo pude ter uma certa influencia no modo de como a construção se dava, opinando, neste caso, em dramatizações sobre as leituras obrigatórias que estavam no desenho curricular da disciplina de língua portuguesa, conectando um fazer teórico ao prático.

Uma das atividades artísticas que me afetou profundamente nesta escola foi a Opereta do Boi⁸, prática que ultrapassou o tempo estabelecido de uma avaliação disciplinar de Educação Física. Esta atividade se prolongou durante anos por uma vontade coletiva.

Esse projeto se prolongou depois do ensino médio, de tão envolvente que foi, pois gostávamos de reviver os nossos queridos personagens do folclore regional paraense. Fizemos apresentações dentro e fora das instituições de ensino por muito tempo, divulgando o trabalho que é desenvolvido na escola.

Contudo, houve um grande trânsito de vários alunos por meio desse projeto artístico, alunos estes que tiveram grandes oportunidades de conhecer a arte da dramaturgia, muitas vezes, sem ao menos dizer uma palavra, pois ao exemplo do meu personagem (Florindo), muitos personagens não possuíam falas, pois havia uma dublagem musical que ajudava o estudante a interpretar o seu papel.

⁶ Músico e professor de educação física da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito

⁷ Projeto que visava o desenvolvimento de práticas artísticas na escola E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito

⁸ Projeto educacional que envolvia personagens do folclore Amazônico por meio da linguagem da dança, teatro e música.

Com o passar do tempo, mais precisamente no terceiro ano, fui convidado para produzir uma construção artística em que pudesse resignificar uma obra literária por meio da linguagem, o convite foi feito pela professora de língua portuguesa Cleide Abreu⁹, com o intuito de participarmos de uma gincana literária, sobre a qual falarei mais em outro momento.

Esse fato acabou ambientalizando o Luiz Nunes Direito no sentido criador, no entanto, encontrei muitas adversidades, uma delas foi o pluralismo de pensamentos, sobre tal prática e os sujeitos, com os quais me deparei, situações estas completamente diferentes de minha vivência em uma escola de dança.

Quando falo do contexto dos alunos refiro-me ao fato de que boa parte deles não tinha vivência em dança, e esse foi o caráter implicador para que eu pudesse pensar maneiras de como trazer esses alunos, sem deixar margem da construção artística, buscando as suas potencialidades. Mas como poderia fazer isso?

Esse questionamento foi o que me acompanhou até chegar à conclusão de que deveria tentar pelo olhar da experimentação e observação, naquilo que acreditava ser a dança contemporânea, utilizando-a em diversas interferências ao longo do processo, pois, apesar de uns não terem vivências em dança, outros viviam outras ramificações da arte.

Tomando esse contexto, apesar de ser responsável pela construção coreográfica, percebi que devia ter a flexibilidade de ouvi-los, pois seus questionamentos eram naturais em relação ao processo; Aquele momento era de abertura para outros olhares, fazendo com que os demais também perpassassem por uma postura de autonomia da prática, por meio de diálogos feitos em evidência para todos no grupo.

Uma das características mais instigadoras foi o local da prática, pois a escola não oferecia uma estrutura específica para a prática de dança, ou um local reservado para desenvolvermos a atividade que, muitas vezes, tinha que esperar uma sala de aula para terminar a atividade, para darmos início a algo, que, não estava no desenho curricular da escola.

⁹ Cleide Abreu Freitas, 52 anos. Professora de Língua Portuguesa da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito, no período dessa pesquisa.

Contudo, estava por minha e pela vontade do grupo desenvolvermos essa apresentação em dança, entretanto, os alunos do grupo de dez formados para desenvolver a obra, já haviam vivenciado o projeto do qual também fazia parte a Opereta do Boi, então estávamos determinados a prosseguir com a construção coreográfica.

Levando em consideração esses fatores, pode-se dizer que a prática de dança na escola só se perpetuou pelo sentido da familiaridade com a arte, porém, o universo da dança não fazia parte do cotidiano de todos. Sendo assim, essa prática se deu no início do segundo semestre de 2007 e finalizou no final deste mesmo período, onde muitas vezes tínhamos que prolongar os nossos ensaios depois das aulas.

1.1.4.-Identidade Artística de Coreografar

O convite de coreografar foi por meio da professora de Língua Portuguesa no período em que eu era estudante do terceiro ano de ensino médio, a confiança se deu pelo fato de eu ter vivenciado práticas artísticas, das quais participei ao longo do processo avaliação em sua disciplina, respectivamente, os alunos artistas da turma, também foram convidados para participar.

Conseqüentemente, escolhemos o tema indutor para construção coreográfica, pois tudo girava em torno do concurso literário, no qual tínhamos que participar. Neste concurso tínhamos que trabalhar a obra e a vida do autor; abordarei esse tema em outro momento da pesquisa.

Ao receber o poema, comecei a pensar de que forma nós poderíamos expressá-lo. Meu primeiro pensamento foi codificar formas de movimentações e repassar para o grupo dando o contexto que se desejava expressar. Mas isso implicava diretamente em um determinado questionamento. Como eu poderia propor a dança contemporânea, se não estava tendo uma postura contemporânea?

A dança contemporânea mostra pensamentos e expressa o contexto que se deseja refletir, viabilizando múltiplas interferências do grupo para se atingir o objetivo da

construção coreográfica, em que a obra seja formada a partir da ação crítica coletiva, atendendo a necessidade de expressão de todos, conseqüentemente, atingindo mais ainda o sentido de se fazer dança contemporânea, dando a capacidade de ter ideias e mesclar com as idéias do próprio grupo para a construção, ou seja, “a partir de um trânsito livre de idéias, investigação e experimentação, a dança contemporânea encontra a sua própria lógica na fusão de diversos signos que, pelo corpo que dança, se convertem em signos esteticamente coreografados” (BRITO 2009, p. 147).

Propor a liberdade de interferir no processo de construção é, também, possibilitar experimentações, enfatizando a identidade artística do grupo, fortalecendo e criando uma dinâmica de informações gestuais e, ao mesmo tempo, desenvolvendo e disseminando suas potencialidades de criar e pensar sobre a criação.

O grupo de estudantes revelados nessa pesquisa proporcionaram várias possibilidades de leituras do gesto evidenciado nos vídeos que registraram a construção, pois o caráter da dança contemporânea, também se dá a partir do pensamento que o gesto carrega, na medida em que os sujeitos passam a proporcionar reflexões a partir do tema indutor para a criação, a esse respeito

A dança contemporânea nasce com os preceitos da contemporaneidade e carrega, em si, as constantes modificações dos processos do mundo globalizado, o que implica dizer que este gênero de criação vive questões referentes ao seu tempo, mas, seria muito ingênuo pensar esta prática em função do tempo contemporâneo, apenas. (BRITO, 2009, p. 147).

A dança contemporânea só iria acontecer, de fato, se houvesse a participação de todos no processo, caso contrário, o meu objetivo não seria tão acentuado, estaria distante da necessidade que a linguagem exige. Pois, se eu tivesse seguido a proposta de codificar movimentações e repassá-las somente, os alunos se tornariam recipientes do meu pensamento, mesmo dialogando com a intencionalidade, ou seja, a dança contemporânea não ia acontecer de forma mais intensa.

Na realidade, seria uma ideia isolada de meu olhar, sem interferências do grupo, fazendo com que o gesto processado, codificado, se tornasse reflexo de apenas um sujeito, e somente a minha forma de pensar por meio do movimento seria disseminada.

A realidade com a qual me encontrei ao sair de uma academia de dança para ensinar dança em um ambiente escolar, com alunos de ensino médio e fundamental modificou as minhas projeções sobre a forma de como, se cria dança; no sentido de pensar em reconfigurar a didática para cada realidade na qual me encontrava.

A partir deste momento, comecei a criar, neste caso, me emancipar de padrões, ressignificando e elaborando formas íntimas de interpretar a dança contemporânea, “é a partir do processo criativo e só através dele que o educando poderá se emancipar, pois a criatividade possibilita a independência e liberdade do ser pela autonomia e emancipação” (NANNI, 2001, p.8), ou seja, a minha identidade artística, enquanto coreógrafo se estabeleceu na escola, pois a partir dali o meu fazer artístico enquanto criador na linguagem da dança contemporânea se refletiu em todas as obras com as quais me envolvi nesses últimos cinco anos como professor de dança.

Vale ressaltar que neste período já havia contribuído com uma criação coreográfica no grupo JEAC¹⁰ em 2005. Mesmo assim, me ponho como intérprete nesse processo, não tive autonomia como coreógrafo, no sentido de traçar um roteiro, de estruturar o processo de construção coreográfica, de ter a liberdade de decidir ao longo do tempo de criação, dentre outros aspectos que norteiam a postura de um coreógrafo de fato, pois neste processo fui direcionado e não direcionei, apenas contribuí com a sugestão de frases coreográficas.

Levando em consideração o meu trajeto enquanto artista da dança, ratifico a minha passagem na escola Ribalta, me conectando em diversas linguagens de dança, contudo, para meu trabalho no Luiz Nunes, tive que resgatar uma forma na qual eu pudesse redimensionar a minha prática para a realidade com a qual me deparei, utilizando, ainda, o pensamento de dança contemporânea de Clayton Moura.

Sendo assim, percebi que aquele momento era a possibilidade de ressignificar o vocabulário corporal que havia me influenciado e me feito ter noção sobre o processo de criação que experimentei, enquanto intérprete, conscientizando-me de que meu corpo passava por modificações, aumentando minhas potencialidades, as quais absorvi por

¹⁰ J.E.A.C. Juventude Espírita A Voz do Consolador, grupo de estudos focado na diretrizes da doutrina espírita em que praticavam também música, dança, pintura e teatro sob direção de Raimundo Santos, Célia Rosa, Alan Reis e Douglas Santos . Localiza-se no Conjunto Cidade Nova 5 SN 20 N° 51 - Ananindeua - Pará

meio de distintos coreógrafos e metodologias da Ribalta, no período de 2006 até em 2007.

Acredito, pois, que abordar a minha identidade artística de coreografar é entender o que me moveu e o que me move ao ensinar dança contemporânea. Em minha primeira experiência no Luiz Nunes Direito (L.N.D.) me deparei com vários aspectos que me deram a visibilidade necessária para aplicar formas de instigar coletivamente a criticidade do fazer coreográfico, ou seja, a minha intenção de criar era de despertar no grupo, de alguma maneira, o ato de interferir no processo de construção.

Assim sendo, dançar movimentos próprios é dar coerência a um contexto no qual se tenha familiaridade a partir de um tema gerador. O estímulo para a criação foi escolhida coletivamente, dando sentido à coreografia de uma forma prática, contudo “o tema gerador não se encontra nos homens isolados da realidade, nem tampouco na realidade separada dos homens. Só pode ser compreendido nas relações homens-mundo” (MARQUES, 2007, p.77).

A partir daí comecei a considerar e compreender a importância de desenvolver como conteúdo as abordagens que são pertinentes nas falas dos sujeitos envolvidos na construção, nas rodas avaliativas, atendendo perspectivas coletivas, em que há uma necessidade de resultar algo que traga reflexões com as familiaridades que o grupo procura, conscientizando esse aspecto com a realidade do ser e instigando visões do indivíduo sobre quaisquer que sejam os assuntos escolhidos.

A forma de propor visões críticas sobre o tema que se deseja trabalhar contribui com a missão da escola em querer torná-los capazes de serem modificadores de sua própria realidade, dando-lhes a oportunidade de aguçar e ampliar, de forma redimensionada a sua visão de mundo. Neste sentido, a própria arte pode ser libertadora e quebrar estereótipos estéticos comportamentais em relação a ela mesma.

Ao ensinar dança contemporânea identifiquei necessidades para além de uma prática lúdica, de uma maneira que os alunos fossem direcionados a crer sobre a importância de estabelecer olhares poéticos sobre a realidade na qual se vive ou do que se deseja conhecer.

A minha experiência no L.N.D. firmou a minha forma de fazer dança contemporânea devido às necessidades que foram surgindo ao longo do processo no objetivo de inserir todos os alunos na montagem coreográfica chamada de *Similitudes*.

2.CAPITULO II:QUAL DANÇA PARA QUAL CORPO?

Neste capítulo levantarei pensamentos pessoais sobre a minha experiência enquanto intérprete e coreógrafo no L.N.D., relacionando olhares dos sujeitos que se envolveram

na obra, dialogando com autores que vão me auxiliar nas reflexões evidenciadas ao longo de minha escrita e somando pensamentos que são necessários para a prática docente de dança.

2.1.-NECESSIDADES EM EVIDÊNCIA

Eu poderia pontuar outro processo de construção coreográfica para ser o meu referencial de pesquisa, mas *Similitudes* possui particularidades que evidenciam situações para serem discutidas, por se tratar de um trabalho de descobertas que chegaram a ser conflitantes para mim e para grupo que trabalhou comigo.

Neste sentido, deveríamos escolher uma obra literária, sendo assim, o poema que chamou mais atenção do grupo, foi o de *Similitudes*, e este foi o contexto escolhido por nós, com orientações da nossa professora Cleide Abreu,

...eles mesmos escolheram *Similitudes*, quando eles me disseram que eles haviam escolhido, que leram, realmente fiquei muito comovida, um poema muito bonito com muita dramaticidade e que foi interessante porque a nossa equipe, a nossa USE, foi a única que não só fez uma coreografia, mas ela tinha atores que recitavam o poema. (Entrevista concedida no dia 25/10/2012).

No momento da construção, tive que resgatar e resignificar estratégias para solucionar os problemas devido aos diferentes sujeitos envolvidos; parte do grupo possuía experiências e pensamentos de outras linguagens artísticas, conseqüentemente, corpos que respondiam de formas diferenciadas. Ao considerar as diferentes constituições do corpo, pode-se através da dança

[...] trabalhar e investigar diferentes metodologias para agregar diferentes sujeitos, ou seja, uma pluralidade de construções corporais, sem que as mesmas sirvam como motivo para que o sujeito seja colocado à margem deste tipo de linguagem (SOUZA, 2009, pg. 101).

Inicialmente, adotei um pensamento isolado, uma forma pré-estabelecida de como ia se suceder a construção artística, entretanto, questionamentos do grupo mudaram o caráter de criação, abrindo um caminho de coletividade que reafirma o objetivo da dança na escola que “[...] não é arte do espetáculo, é educação através da arte, por isso é importante a busca de uma prática coerente com a realidade escolar.” (FERREIRA, 2010, p. 22) ,ou seja, a partir da interferência do grupo, de opinar, criticar, criar roteiros de como ia se suceder a criação é que, de fato, pude envolvê-los intensamente de forma crítica, promovendo a educação através da arte.

A priori, repassei o meu repertório de movimentações que adquiri no decorrer de minhas experiências em dança. Contudo, ao persistir nesse foco, poucos conseguiam alcançar o objetivo de absorver as estruturas de movimentações já codificadas sem se machucarem, os que conseguiam realizar esses movimentos eram aqueles que já possuíam a prática, conseqüentemente, apenas três do grupo de dez alunos conseguiram fazer facilmente, mesmo ensinando passo a passo.

Eis o meu primeiro confronto, agregá-los em uma única apresentação na qual eu tivesse que visualizar suas habilidades corpóreas e evidenciá-las na coreografia. Portanto, a dança que eu buscava iria atender e extrair para a cena suas potencialidades expressivas.

Anteriormente, me preocupava com movimentações difíceis de executar, focando o virtuosismo, propondo e repetindo movimentos para o coletivo, pois, por se tratar de festival, a cobrança era normal. Neste caso, reflexo da minha vivência enquanto bailarino nos festivais de dança da região em Belém do Pará, nunca fui cobrado no sentido de proporem algo que eu não podia realizar, mas de uma cobrança pessoal, por querer atingir o virtuosismo em meu fazer de dança.

De acordo com Marques (1999) “não faria sentido ensinarmos e/ou propormos nenhum destes tipos de dança, no entanto, se não nos preocupássemos com quem está dançando” (MARQUES, 1999, p. 32). Então, reorganizei a forma de como ia se suceder o processo coreográfico e propus experimentações nas quais poderia identificar o

caminho para extrair melhores resultados, sempre havendo interferências ao longo do processo.

Trata-se de gerar o movimento a partir do discurso resultante de pensamento e ação do aluno, fundamentando sua autonomia como produtor de conhecimento para pensar sua realidade, sua identidade, seus objetos e transforma-los em processos de criação artística (FERREIRA, 2010, p. 22).

Um dos objetivos mais importantes de se fazer dança na escola em uma perspectiva educacional é, sem dúvida, o processo. Ou seja, permitir com que o aluno se torne dominador de sua criação, dando a liberdade de que o fazer é propriedade dele, e não do ponto de vista do coreógrafo, como Augusto Barbosa¹¹ diz, "nós criticamos o nosso limite que você não observava (...) você buscava sempre pensar em si e mudar para uma reconstrução pessoal melhor." (Em entrevista no dia 23/10/2012).

A espécie de perfeccionismo que falo é a exigência do sincronismo coreográfico, da harmonia do corpo com a música, a intencionalidade gestual e até mesmo as dinâmicas de entradas e saídas da cena.

Uma das maiores necessidades que tive foi a de ouvi-los, pois os laboratórios proporcionavam relatos que se misturavam com a vida do autor do poema, então, a partir da familiaridade que o grupo teve com eu lírico do poema, propiciou reflexões sobre a vida do autor, pois a escrita do poema estava revelando a condição na qual ele vivia, contudo, tornava-se um fazer liberto no qual os alunos também faziam parte da obra por meio do movimento tornando os corpos resultados de suas emoções.

Sendo assim, a forma pensada para a dança caracteriza-se como libertadora, no sentido de que a expressividade torna foco em relação à técnica propriamente dita. A música instigadora e o contexto poético correlacionados com as emoções do grupo foram os indutores principais para a construção coreográfica.

2.1.1.-A Escola: Linguagem da Dança Contemporânea em Similitudes, Familiaridades Com o Tema Gerador

¹¹ Luiz Augusto Barbosa, 22 anos. Foi aluno, no período dessa pesquisa, do terceiro ano da E.E.E.M. Antonio Gondim Linsem 2007. Atualmente, estudante de Lic. Plena em ciência da religião UEPA.

Com a ajuda da professora Cleide Freitas, descobrimos o nosso contexto indutor para a construção. A partir de um levantamento bibliográfico exposto, tivemos o consenso da obra a ser trabalhada e que, a partir dali, começou a ser discutido como íamos materializar essa expressão literária por meio de outra linguagem, levantando discussões, formas para digerir o conteúdo em que nós pudéssemos nos alimentar de uma poética que de alguma maneira nos sensibilizasse.

A dança contemporânea é uma linguagem que particulariza a forma de como se deseja mostrar o conteúdo, ou seja, o resultado dependerá diretamente da forma como o coreógrafo e os intérpretes processam os aspectos indutores para a construção coreográfica. Esses aspectos estão diretamente entrelaçados com as linguagens artísticas, que o coreógrafo possui, as quais adquire ao longo de sua vida enquanto intérprete.

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar. A formação dos bailarinos e coreógrafos geralmente reúne variadas experiências corporais como artes marciais, esportes, danças de estilos e gêneros variados e, até, o balé clássico. O resultado é um trabalho corporal que pode explorar tanto a verticalidade quanto o contato com o chão. (SIQUEIRA, 2006, p. 107).

Assim, me familiarizo profundamente com a citação da autora acima, ao falar sobre as possibilidades de constituição que uma obra coreográfica, na linguagem da dança contemporânea, pode carregar. Ao instigar a criação no L.N.D. utilizei minhas experiências sobre o que entendia de dança, hibridizando com as vivências do grupo.

Nesta linguagem, os artistas modificam os seus códigos gestuais a partir de outras formas de se pensar a dança evidenciando as suas necessidades contextuais, pois “a dança é um sistema simbólico composto de gestos e movimentos culturalmente

construídos e faz parte da vida das sociedades desde tempos arcaicos” (SIQUEIRA, 2006, p. 93).

Ou seja, falar sobre a história da dança contemporânea é falar sobre todos os aspectos interconectados que permeiam a sua construção e os seus códigos gestuais, revelando o seu próprio contexto, a sua própria contemporaneidade. A partir do que Brito (2009) diz, não haverá um término dessa linguagem, pois “tal questão persistirá por um longo tempo, sem resposta absoluta, simplesmente, por se tratar de um modo diferente de pensar e criar dança em outros ambientes, com diferentes linguagens artísticas e com distintos materiais” (BRITO, 2009, p. 147).

E Siqueira (2006) deixa bem claro que a dança contemporânea é uma forma de linguagem que consegue inserir outras linguagens “um conceito do tipo ‘guarda-chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo” (SIQUEIRA, 2006, p. 107). Contudo, conclui-se que devido à forma de se ver a história da dança contemporânea pelo mundo é inevitável não falar sobre os aspectos influenciadores para tal produção.

No Luiz Nunes de Direito, os alunos possuíam vivências intensas de outras áreas artísticas, teatro, balé, danças folclóricas, dança contemporânea, balé contemporâneo, sendo assim, essas vivências se refletiram em seus signos gestuais ao longo do processo no que diz respeito a uma criação coletiva. Contudo, “em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea” (SIQUEIRA, 2006, p. 107).

Ao analisar *Similitudes* por meio dos seus registros, vídeos, fotos e apresentações, percebi que há influências múltiplas sobre o ato de dançar, várias formas poéticas de movimentações inseridas na produção coreográfica que se acentua nas nuances de entradas e saídas de intérpretes nas cenas.

Analisando o contexto escolar no qual o processo foi construído, percebo a minha preocupação enquanto docente em promover dança no ambiente diferenciador que a escola me propõe, levando em consideração a realidade do aluno neste ambiente. E

utilizando a dança contemporânea para contribuir com a forma de processar a teoria e a prática de determinado tema gerador.

A partir de todo o contexto exposto, comecei o processo de composição coreográfica. Iniciei o meu trabalho de forma independente, ou seja, sem ter alguém para direcionar e estabelecer o que era certo e errado na dança, pois comecei a visualizar a minha forma de se fazer dança, em que as necessidades a partir do meu contato com os sujeitos afunilaram para a linguagem da dança contemporânea. Então tomei como responsabilidade de propor a criação utilizando a minha carga experiencial artística na dança.

Nesta situação, me encontrei em três posicionamentos, o de diretor, coreógrafo e dançarino, pois tive que gerenciar o grupo em sua organização e nos aspectos artísticos de criação. Ou seja, metaforicamente falando, “escrevendo os corpos no espaço”, em que, ao mesmo tempo, “me escrevia”, possibilitando também interferências de várias “escritas” do próprio grupo em meu fazer coreográfico, me modificando e ampliando a minha poética gestual.

Na década de 90, encontramos muitos dançarinos solistas que, independentes, dançam, criam e dirigem seus próprios trabalhos artísticos. Encontramos também quem consiga produzi-los, documenta-los, registra-los. Histórica e tradicionalmente no mundo ocidental, no entanto, as funções de dançarino, coreógrafo e diretor vêm sendo exercidas por *pelo menos* duas pessoas distintas: o dançarino, a quem cabe a função de dançar (executar e/ou interpretar) aquilo que é coreografado por outra pessoa, e a do coreógrafo, criador, “escritor” da dança. A ele cabe organizar os movimentos que serão dançados por outros corpos que não o seu e, do lado de fora do ato de dançar propriamente dito, assume também, não raramente, as funções de dirigir sua criação. (MARQUES, 2007, p. 103).

Marques fala sobre essa independência de coreografar na década de 90, em que os dançarinos criavam seus próprios trabalhos artísticos coreográficos, “dançarinos solistas”. A autora evidencia dois cargos distintos, o dançarino e o coreógrafo que, posteriormente, tornavam as suas produções como conteúdo a ser repassado para um

determinado grupo em que o solista acabava tendo o papel de coreografar, mas, no meu caso, exerci as duas funções, entretanto, com uma particularidade, pois ao invés de ter solos já produzidos, utilizei o meu repertório de movimentações que foram reflexos de trabalhos anteriores na linguagem da dança contemporânea, contextualizando e resignificando para os alunos envolvidos.

Ao trabalhar com o contexto, vejo uma imensa rede sendo tecida com diferentes texturas, cores, tamanhos, estruturas, complexidades. Esta rede de dança educação e educação, baseada nos relacionamentos entre os conteúdos da dança, os alunos e a sociedade, absolutamente não ignora os relacionamentos/sentimentos/sensibilidade “humanos”. (MARQUES, 2007, p. 94)

O contexto que Marques descreve quanto se trabalhar com alunos em uma perspectiva educacional por meio da dança são os fatores que estão próximos dos sujeitos, no caso, “o ponto de partida e aquilo a ser construído, trabalhado, desvelado, problematizado, transformado e desconstruído em uma ação educativa transformadora na área de dança” (MARQUES, 2007, p. 94).

A poética da obra *Similitudes* foi processada por meio de nossos corpos promovendo uma espécie de “rede” que “possibilita o aumento de nossa capacidade de encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo.”, MARQUES, (2007, p. 94).

A dança contemporânea se ajustou de forma mais democrática ao processo que iríamos iniciar, pois abarcava todos no processo, ao considerar os aspectos físicos, as movimentações, a sincronia dos corpos com a música, o tempo de absorção das dinâmicas corporais, pois a maioria não podia fazer as mesmas estruturas, então, ao longo do tempo, considerando esses aspectos, a imagem sobre o fazer poético por meio da dança ficava mais enfatizado sem cobranças acentuadas.

Devido à intensa criticidade gerada no grupo ao longo do processo, refletido por uma necessidade de dizer, de descobrir, ocorreram visualizações das próprias potencialidades dos sujeitos, que eram as formas de identificar em si próprios o que o

corpo pode falar. Não tinha cabimento torná-los simples recipientes de informações a partir do meu repertório de movimentações. Neste sentido

Na contemporaneidade [...] é possível entender o corpo não mais como um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entre em negociação com as que já estão dadas. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (SANTOS, 2011, p. 4)

Esse impasse quebrou um paradigma sobre o que eu entendia de dança contemporânea, pois, anteriormente, o que eu ia fazer era impor o meu pensamento, e não compartilhá-lo de forma que tivesse um retorno do grupo, por meio de suas opiniões e de suas falas corpóreas.

Em minha atitude de querer criar a partir da minha visão, conseqüentemente estaria criando uma “prisão corpórea”, na qual os integrantes tinham que se conformar com o que estava sendo imposto, seguindo a risca o meu olhar. Complementando esta ideia, “ao contrario do que nos dita o sensu comum, as aulas de dança podem ser verdadeiras prisões dos sentidos, das idéias, dos prazeres, da percepção e das relações que podemos traçar com o mundo” (MARQUES, 2007, p. 26).

Acredito que dependendo de minha escolha metodológica para a criação coreográfica, poderia perder o caráter educacional, utilizando-os apenas como “recipientes” de um poema, corpos de uma dança com estruturas de movimentações organizadas, não havendo estímulos de criticidade em relação aos fatores indutores para criação.

No campo da Dança, durante algum tempo, acreditava-se que o corpo deveria seguir padrões estéticos e formais de acordo com os códigos pré-estabelecidos em cada gênero de dança a “liberdade” de entender seus aspectos bio-psico-sociais como elementos essenciais para sua integração com o processo como um todo. A partir dessa visão que privilegia, acima de qualquer outro elemento, a padronização estética dos corpos, ainda pode-se

verificar atualmente condutas que levam a uma compreensão errônea a respeito do corpo que deve aprender, ensinar, e conseqüentemente dançar. (SOUZA, 2009, p. 100).

Nessa visão, eu impediria o grupo de dialogar, correlacionar com suas familiaridades com o poema. Assim, optei por não exigir movimentos perfeitamente executados, mas que seguissem um vocabulário de movimentos propostos por mim e de quem pudesse contribuir resignificando essas estruturas para a realidade dos corpos através de repetições com intencionalidades mais enfatizadas.

2.1.2.-Pontuações Sobre Pedagogia e Dança: Coletividade e Conhecimento

Aguçar a criticidade do grupo, suscitar olhares reflexivos, flexibilizar o desenvolvimento coreográfico para atender vontades distintas de expressão, mostrar caminhos em que os alunos possam trilhar sem ser por meio da cobrança e da exigência, é, de fato, propor a democracia do pensamento crítico sobre a atividade educacional, pois “o educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão” (FREIRE, 1996, p. 26).

Vejo que uma das formas de eu trazer meu aluno para a cena foi conquista-lo, é incentivá-lo por meio de outras ações nas quais ele se sentisse capaz de realizar, tirando o objetivo de focar o virtuosismo da dança.

A proposta da dança na escola, em uma perspectiva educacional, tenta desenvolver estratégias que farão com que o estudante possa olhar a realidade de forma crítica, promovendo reflexões sobre a prática e o foco a se atingir por meio da dança. O relato da Carla Figueiredo¹², revela esse olhar da prática onde há uma necessidade de flexibilizar a forma de ensinar dança na escola,

[...] tu eras uma das poucas pessoas que tinham o conhecimento de dança, ao invés de você exigir mais do projeto que você montou, não, tu procurou ajudar a gente para que pudessem ter um bom êxito no final, você não exigiu nada, pelo contrario, você trabalhou em cima do tempo pra que a gente

¹² Carla Figueiredo Ferreira, 21 anos. Foi aluna, no período dessa pesquisa, do terceiro ano do ensino médio da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito da turma 803 manhã em 2007. Atualmente é autônoma.

puddesse ter uma segurança pra dar tudo certo como deu. (Em entrevista no dia 10/10/2012)

Toda linguagem de dança, em um olhar crítico teórico e prático se torna educativa, porque “a Dança utiliza o corpo como instrumento de manifestação e ao mesmo tempo como reflexo da estrutura social” (NANNI, 2001, p. 45). Sendo assim, um estudo profundo de uma determinada dança oportunizará ao aluno o olhar crítico, conscientizando os princípios de sua prática. Esse esclarecimento, conseqüentemente, propõe uma reflexão do meio em que se vive revelando uma condição social e dando uma visão mais ampla sobre a cultura que nos cerca.

Ao pensarmos em uma educação crítica na área de dança, que nos permita ver, sentir e perceber de forma ‘clara, ampla e profunda’ (Rios, 1985), não podemos deixar de analisar com cuidado suas múltiplas relações com a sociedade em que vivemos. Ao contrário de uma visão histórica ingênua de que a dança não passa de ‘uns passinhos a mais ou a menos na vida das pessoas’, hoje não podemos mais ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade e, portanto, da dança. (MARQUES, 2007, p. 27).

Ao se trabalhar dança em uma visão educacional crítica, é necessário em suas primeiras atividades perceber, considerar, refletir e compartilhar as origens sociais de cada indivíduo, revelando suas atividades e promovendo, de fato, um reconhecimento do próprio grupo, criando reflexões e discussões sobre os sujeitos nos quais os aspectos revelados em seus discursos podem se tornar temas indutores para a construção.

O professor, engajado aos contextos dos alunos, se torna um propositos, e, principalmente, um articulador, um *interlocutor* entre estes contextos e o conhecimento em dança a ser desenvolvido na escola. Ou seja, conectado ao universo sócio-político-cultural dos alunos, cabe ao professor também escolher e intermediar as relações entre a dança dos alunos (seus repertórios pessoais e culturais como o rap, o funk, a dança de rua ou ainda suas escolhas pessoais de movimento), a dança dos artistas (o mestre de capoeira, a passista, um coreógrafo contemporâneo) e o conhecimento em sala de aula. (MARQUES, 2007, pp. 31-33)

A prática coreográfica elaborada no Luiz Nunes de Direito alcançou o objetivo educacional em uma perspectiva na qual a intermediação entre o conhecimento e o fazer foram entrelaçadas. A escolha da obra literária regional levou a ter esse caráter

construtivo, pois revela e reafirma o nosso valor cultural, mais especificamente a nossa identidade correlacionada com a essência do poema.

Aproveitar a potencialidade dos alunos, estimular a criação, propor possibilidades de movimentações e reflexões acerca do processo foram os principais fatores que deram o caráter educativo a esta experiência.

A partir das inquietações evidenciadas por meio dos questionamentos e comentários soltos e pelo desempenho de como se dava o grupo na coreografia, tive que eliminar da minha postura ao ensinar dança, os verbos, exigir, obrigar, forçar e executar, com a intencionalidade pela busca de melhores resultados em relação ao “perfeccionismo” coreográfico.

Tive que ter a sensibilidade de que os alunos possuíam tempos distintos de absorção sobre o que estava sendo proposto, considerando, também, a dificuldade sobre a vivência e pela não vivência da dança, como foi o caso da Clívia Campelo¹³, uma menina que possuía características tímidas, mas que se dedicou ao processo.

Então, foi difícil, o período de adaptação... .. Do tipo da dança, no caso eu só tinha experiência no balé clássico, com a dança contemporânea foi mais difícil porque na dança contemporânea temos que ter mais expressividade no corpo, tem que se entregar mais, você sabe né !? Sou muito tímida, então foi difícil pra mim, mas com o tempo fui me soltando mais... (Em entrevista concedida em 10/10/2012)

Com base no depoimento da Clívia Campelo, percebe-se a necessidade de estratégias, possibilidades de como trazer o aluno para uma determinada especificidade de dança, no caso, a dança contemporânea. Sendo assim, por meio dos questionamentos, fez-se com que os alunos absorvessem esse universo da dança, da poética do movimento, e que houvesse a construção de saberes por meio da arte.

De acordo com Freire (1996) “nas condições de verdadeira aprendizagem os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo” (FREIRE, 1996, p. 26). Então, nota-se que o objetivo de compartilhar o conhecimento promove a

¹³ Clívia de Fátima Alves Campelo, 23 anos. Foi aluna, no período dessa pesquisa, do terceiro ano do ensino médio da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito da turma 301 manhã em 2007. Atualmente é autônoma.

democracia crítica, na qual todos são instigados a relacionar teoria e prática, fazendo com que a experiência se torne a construção do saber.

A partir do momento em que adotei uma didática flexível de ensino em dança no *Similitudes*, parando de impor, e sim, propondo, consigo identificar assiduamente os aspectos expressivos corporais, acentuando mais a essência do trabalho e os sentimentos que o poema propõe, refletindo então com a forma que os corpos desenharam os próprios sentimentos na cena.

Considero a minha experiência no L.N.D. desafiadora, pois me questionava em todos os momentos o que eu poderia fazer com a minha vivência em dança, de que forma eu poderia processá-la, como poderia promover o conhecimento dela, questionamentos esses que só foram respondidos pelas experimentações aplicadas no grupo.

Os comentários dos sujeitos foram absorvidos e influenciaram o meu fazer ao longo do processo, críticas que levavam todos a uma construção do saber fazer, apesar de que a visão do grupo foi inserida de forma graduada, pelo simples fato de que cada um tem o tempo de processá-la e opiná-la de forma mais consistente.

Este desafio marcou a forma como penso e ensino dança ao longo desses anos, considerando que todos possuem um tempo de escuta, prática, processo e reconhecimento sobre a forma que se dá a atividade de dança contemporânea, tanto em mim quanto nos sujeitos que foram e são meus alunos. Contudo, isso propõe o entendimento e a finalidade do pensamento particular do coreógrafo em querer fazer dança contemporânea principalmente no contexto da escola.

3.CAPITULO III: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE SIMILITUDES

Neste capítulo, mostrarei e discutirei acerca do resultado do processo, que foi a construção coreográfica de *Similitudes*, a forma como se deu a montagem artística por meio da dança contemporânea, explicando o sentido do gesto pelo movimento.

O poema escolhido partiu do critério de familiaridade, ou seja, de alguma maneira a obra atingiu os intérpretes envolvidos de forma comum. Sendo assim, o construir do saber desta relação se daria por meio de uma linguagem artística. Do grupo de dez alunos que se constituiu para esse processo, oito eram da escola Luiz Nunes Direito e dois da escola Antonio Gondim Lins, ambas do município de Ananindeua, entretanto, para essa pesquisa, me comuniquei com, Augusto Barbosa, Clívia Campelo, Carla Figueiredo, Ingrid Nascimento¹⁴, Fernanda Salgado¹⁵ e Nian Queiroz¹⁶

Oito dos dez alunos possuíam vivências em outras linguagens artísticas, ou seja, foi natural a vontade de questionar minhas ações de propor formas de se dançar, contudo, não se teve tanto trabalho de instigá-los, mas tive trabalho de processar suas vontades por meio da linguagem da dança contemporânea.

3.1.-A CRIAÇÃO: *Similitudes*

Os aspectos para a criação dos gestos estão diretamente ligados aos ensaios, que na pesquisa toda chamo de experimentações corporais, induzidos pelo poema *Similitudes*, entrelaçando-se com a vida do autor, pois, Antonio Tavernard, em boa parte de suas produções literárias teve como intenção expressar a realidade em que vivia, ou seja, o poema e a vida do autor não se dissociam.

¹⁴ Ingrid Nascimento dos Santos, 22 anos. Foi aluna, no período dessa pesquisa, do terceiro ano do ensino médio da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito da turma 301 manhã em 2007. Estudante de Enfermagem pela Faculdade da Amazônia (FAMAZ).

¹⁵ Fernanda Dantas Salgado, 24 anos. Foi aluna, no período dessa pesquisa, do terceiro ano do ensino médio da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito da turma 301 manhã em 2007. Atualmente é atriz na empresa “Tio Ivan”.

¹⁶ Nian Iury Ferrão Queiroz, 22 anos. Foi aluno, no período dessa pesquisa, do terceiro ano do ensino médio da E.E.E.F.M. Luiz Nunes Direito da turma 301 manhã em 2007. Atualmente estudante de engenharia química pela Universidade Federal do Pará (UFPA), trabalha como operador de produção (ALBRAS).

Revelarei a vida e a obra do autor sobre o qual se deu a nossa a construção artística *Similitudes*, relacionando as falas sobre o contexto onde se deu o processo e de que forma se refletiu por meio de perguntas sobre a obra, da minha pessoa como coreógrafo e de que forma isso se refletiu no pensar dos alunos.

3.1.1.- A Primeira Obra: A Composição Coreográfica de Similitudes

Tínhamos que apresentar algum resultado para os organizadores do concurso literário, a priori, pensei em criar movimentos e repassá-los assiduamente, o que, iria exigir um fervor disciplinar, ignorando as falas do corpo, e estaria a fazer um aprisionamento do ser, tornando-os corpos trancados, dóceis.

Com está preocupação sobre o meu fazer coreográfico, apontei para a inspiração como um dos indutores para a criação. Narrar, pedir para que eles possam declamar, associar com a música e transpassar pelo corpo foi o caminho que me possibilitou desenhar os corpos no espaço, Gomes, ao falar sobre o processo criativo fala que

Para que o processo criativo aconteça é necessário que o artista ou coreógrafo seja estimulado, impulsionado, inspirado por algo ou alguma coisa para elaborar a coreografia. O despertar do processo criativo coreográfico, pode ter infinitas “inspirações”, a partir de obras literárias, idéias filosóficas,, idéias abstratas, música, arquitetura, natureza, lugares, pessoas, objetos, tecnologia etc. Nesse processo, o elenco do qual se dispõe, de certa forma, acaba provocando interferências na obra a ser criada. Assim como o estado emocional do artista-coreógrafo e/ou intérprete-criador também interfere nesse processo. (GOMES, 2009, Pg. 64)

A responsabilidade de coreografar com o grupo de estudantes do L.N.D. me fez focar que as necessidades de uma coletividade falam mais alto, no sentido de identificar formas de refletir o processo, ou seja, não cabe mais o pensamento de repassar movimentações e dizer o seu significado, e sim, proporcionar formas nas quais os alunos possam refletir sobre o seu fazer, refletir seus signos no contexto coreográfico.

A forma coreográfica que se deu em *Similitudes* partiu do princípio daquilo que cada um poderia oferecer, evidenciando e dinamizando suas potencialidades, criando então uma personalidade de grupo, pois nas experimentações, ao identificar que

determinado aluno não estava atingindo o objetivo de um trecho da cena, havia então a necessidade de trocar a forma de concretiza-la, caracterizando com a realidade do aluno sem perder a intencionalidade poética.

O posicionamento da Ingrid Santos na construção coreográfica foi extremamente forte, sendo o meu “braço direito”, fazendo fortes interferências devido a sua experiência em dança, se preocupando com o sincronismo, com as movimentações executadas pelo grupo em dinâmica com a música.

(...) eles tinham dificuldades, por exemplo, de absorver movimentos enquanto que eu não tinha (...) eu teria que tá te ajudando, ou então, ta ajudando eles para que houvesse evolução na coreografia, então o maior conflito foi esse, digamos que improvisar certas partes para que todos pudessem participar (Entrevista concedida no dia 7/10/2010).

A necessidade de se pensar outras formas gestuais foi no sentido de incluir todos na construção coreográfica. Eles não possuíam corpos com vivências intensas na dança, metade do grupo não tinha experiência, contudo, a situação do grupo de participar do concurso literário me fez ter a sensibilidade de resignificar a minha experiência em dança, no sentido de redimensionar movimentações corpóreas para a realidade deles sem perder o valor, o peso e a consistência do sentido que o poema queria transmitir.

Exponho neste momento duas fotos, começando pela figura 1 e terminando essa primeira parte na figura dois. Esse é o momento em que começa a coreografia com a declamação do poema, narrando a primeira estrofe, e a partir disso, todos começam a se encontrar no centro do palco, interagindo de forma livre, ao término de sua narração. Até se tornar um conglomerado corporal, com a finalidade de corporificar o eu lírico do poema.

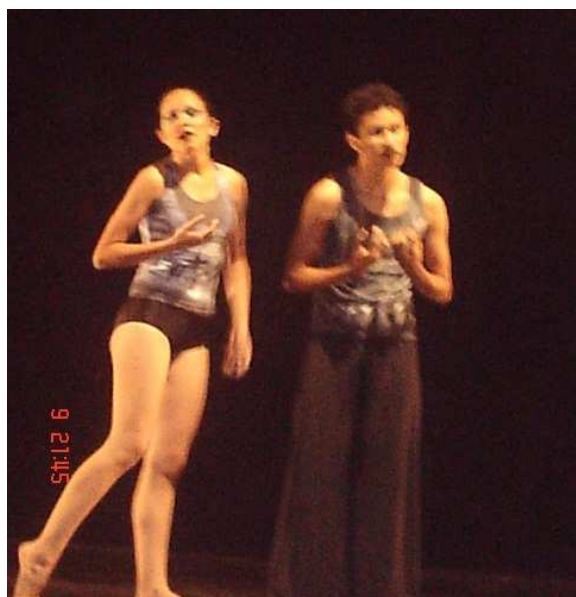


Figura 1-FEDAP (Festival Escolar de Dança Pará-2007). Fonte: acervo pessoal. Pará-2007).



Figura 2-FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará-2007). Fonte: acervo pessoal. Pará-2007).

Sempre me preocupei com a forma pela qual o grupo iria passar a essência do poema, então abri caminhos nos quais eles pudessem fazer suas gestualidades sem perder o objetivo, em que eles pudessem se preocupar mais com a mensagem do poema do que com a forma de como eles iam transmitir. Cito, então, a dificuldade de um aluno em querer carregar a Fernanda Salgado colo em uma diagonal, tendo abraços fortes de alguns casais nas extremidades.

Lembro que era o passo do Nian em me carregar, e ai chegou tantos ensaios, que o Nian estava tendo dificuldades com o braço, e ai você teve que modificar na verdade aquele passo, passou pra parte de só abraçar e ter aquela carícia no rosto, para repassar o afeto. (Entrevista concebida no dia 4/10/2012).

O depoimento de Fernanda Salgado partiu do questionamento de quais foram as dificuldades encontradas ao longo do processo de *Similitudes*. Quando percebi que o objetivo não estava sendo alcançado, de carregar e girar com ela no colo, com olhares alentadores, resolvi encontrar outra forma de se fazer aquela cena, sem perder o contexto poético, respeitando seus limites.

Limites que iam além de uma habilidade corpórea, mas, como também o entendimento da prática, foi difícil compartilhar a forma de se ver o processo no qual nós estávamos inseridos. Como por exemplo, tive que considerar a aceitação sobre tal prática, refletida no olhar do outro, como por exemplo Nian Queiroz coloca, sobre o seu processo de familiaridade da dança contemporânea.

Foi extremamente difícil pra mim, pois nunca havia dançado antes, e a dança contemporânea é, de certa forma, um estilo não muito aceito pela sociedade, e fiquei meio preocupado pelo que os outros poderiam falar (Em entrevista no dia 12/11/2012).

Conseqüentemente, a partir da prática, aos poucos, conseguiram achar um elo de ligação com o que eles estavam fazendo, conectando-se cada vez com o poema, dando-lhe familiaridades com o que viviam. O Nian Queiroz coloca esse reflexo “era um momento que eu estava apaixonado pela garota que amo até hoje. A sonoridade, os movimentos eram simples e delicados fazendo com que recordasse de alguns bons momentos que tive com a garota. (Em entrevista no dia 12/11/2012)”.

Essas mudanças se repetiam a partir do momento em que os intérpretes se preocupavam mais em executar do que expressar a mensagem em si. Sendo assim, isso refletiu autoafirmações a exemplo de Augusto Barbosa “similitudes disse um sim na minha virtude, onde afirmei o que sou, sou negro,(...) é a minha identidade e corrente de pensamento que brando ao afirmar.” (Em entrevista no dia 23/10/2012).

Essa forma de instiga-los a refletir sobre o processo faz com os sujeitos se tornem capazes de serem modificadores de seus trajetos, enquanto seres sociáveis, assim “os alunos podem ser educados *em e pela* dança do mesmo modo que a teoria e a prática podem se relacionar” (SIQUEIRA, 2007, p.78), ou seja, o ato de educar parte da prática, promovendo as suas respectivas discussões em grupo ao longo do processo de construção coreográfica.

Distribuí fragmentos do poema para o grupo, os quais tinham que ser narrados em cena e, sendo assim, ao terminar sua estrofe, cada aluno centralizava-se no palco com o intuito livre de interpretar a partir do que estava sendo narrado. A obra declamada de Similitudes foi a porta de entrada para nós e para o prosseguimento da cena.

Segue abaixo o poema, na íntegra, trabalhado por nós:

“Nasci em frente ao mar.
Meu primeiro vagido
misturou-se ao fragor do seu bramido

Tenho a vida do mar!
Tenho a alma do mar!

A mesma inquietude indefinível,
que nele é onda, e é em mim anseio,
faz-nos tremer, faz-nos fremir, faz-nos vibrar.
Às vezes, creio
que da minha loucura do impossível
sofre também o mar.
Tenho a sua amplidão iluminada
- o meu amor; e seu velário de brumas
- minha mágoa.

Ruge a tormenta... E o que ele faz com a frágua:
embates colossais,
faço com a minha fé petrificada...
té que tudo se extingue em turbilhões de espumas
e de lágrimas... Destinos abismais!...

Guarda em si tempestades que estraçoam,
Cóleras formidáveis em mim guardo...
Sobre o meu pensamento, idéias voam,
voamalciões sobre o seu dorso pardo...

Meu gigantesco irmão,
Senhor do cataclismo,
se tens, por coração, um negro abismo,
eu tenho, por abismo, um coração.
Dentro de ti, quantos naufrágios, quantos,
de naves rotas pelos vendavais?!...
E, dentro de mim, sob aguçais de prantos,
quantos naufrágios, quantos, quantos,
de sonhos, de ilusões e de ideais?!...

Faço trovas a alguém que não posso beijar
tal como tu, na angústia de querê-las
sem as poder tocar,
fazes, nas noites brancas de luar,
serenatas inúteis às estrelas...

Sou bem fraco, porém, e tu és forte...
Nada te vencerá, há de vencer-me a morte...
Embora!... Mar morto, água dormida
que por mais nada nem de leve ondeia,
hei de deixar meus versos pela vida,
como tu deixas âmbar pela areia!...”
(TAVERNARD, 1953, p. 52-53).

Após a declamação do poema, no centro do espaço cênico, começava a interatividade corporal que se resumia em um fazer de descobertas, onde nada era planejado, e sim, experimentado e observado, para que se pudesse dar início a uma resignificação por meio da dança, neste sentido, esse foi o meu olhar de como se iniciaria o processo.

Contudo, questioneimei-me arduamente de que forma eu poderia explicar o processo de construção de Similitudes, pois, o meu empecilho, de não conseguir visualizar o percurso até chegarmos ao produto final, a priori, foi pelo fato de não ter tido um planejamento científico, baseando-me em um método específico para a criação em dança. Posteriormente, encontrei a lógica de que o meu fazer coreográfico tem um olhar empírico, por instigar experimentações e observações, conectando então, a objetividade do gesto com o tema gerador, o poema de Antonio Tavernard.

Essa foto registra um dos momentos harmônicos com a trilha sonora, de acordo com as nuances os corpos se revelam como explosões sobre tal estímulo que rege os seus movimentos, com intuito, de gritarmos um desabafo por meio de nossos corpos, como se fosse um revelar de nossa existência por meio de nossos sentidos.



Figura 3 - Hangar Centro de Convenções da Amazônia. Fonte: acervo pessoal

A partir das experimentações, propondo movimentos e modificando-os para atender a realidade de uma coletividade, foram elaboradas células de movimentação carregadas de sentido. Acerca deste entendimento, Alves (2007) fala que “esta célula é uma estrutura léxica que associada a outras células se formam as frases de movimento, que por sua vez, quando dispostas numa composição, descrevem o itinerário coreográfico” (ALVES, 2007, p. 2). Assim, essas células criaram uma dimensão interpretativa do que se queria dizer por meio da dança, neste caso, pela dança contemporânea.

Quando Alves (2007) fala que a célula de movimento é uma estrutura léxica, é no sentido de que o corpo acaba criando a sua própria linguagem, a sua própria fala, e quando reunidas, proporcionam frases nas quais se podem ter leituras a partir do que eu posso chamar de “falas do corpo” na composição coreográfica.

O itinerário coreográfico que ele fala entende-se que é o roteiro, é o caminho no qual se dá o entendimento por meio de uma linguagem, uma forma com a qual sempre me preocupei no decorrer do processo, partindo do princípio em que sempre me colocava como espectador, querendo entender o que se passava nas cenas, para que eu pudesse acreditar naquilo que eu estava fazendo enquanto coreógrafo e intérprete.

Partindo do princípio em que as frases de movimentações se tornariam os “parágrafos de meu texto”, foi possível o entrelaçamento de “outras escritas corporais”, caminhos percorridos pelos desenhos coreográficos, se tornando uma estrutura que possibilitava a imaginação pela corporeidade.

Contudo, o movimento corpóreo, sendo uma linguagem, foi de fato uma forma que encontrei de resignificar o poema. Sendo assim, esses aspectos foram entrelaçados ao longo da composição, havendo então várias nuances em sincronia com os respectivos gestos poéticos. Gestos poéticos que brotaram por meio de uma estrutura, proporcionando a libertação expressiva.

Entretanto, quando evidencio a estrutura, falo no sentido de que houve pontuações nos planos espaciais, nos desenhos coreográficos, onde os intérpretes tiveram que percorrer, demarcando então, o sentido do roteiro, a narração da poética proposta por meio de nossos corpos.

Para deixar mais claro o que dizer acerca das demarcações nos planos espaciais da cena, refiro-me ao fato de evidenciar como os sujeitos fazem o trajeto para se expressarem no ato de dançar, sem inibir os seus gestos que processaram os temas estimuladores. Em entrevista, perguntei se houve no olhar deles conflitos no decorrer do processo de construção. A fala da Clívia Campelodescreve sua experiência sobre a forma de se dançar a linguagem da dança contemporânea proposta.

[...] conflitos houve sim, porque como no balé clássico é leveza, é sentimento, e já a dança contemporânea é expressar mesmo o teu corpo, de largar, dançar sem uma regra, aquilo lá era difícil, porque pra mim, parecia que não tinha forma, foi difícil aquilo porque eu estava acostumada só com uma coisa, delicadeza e já com a dança contemporânea não, a gente podia expressar os nossos sentimentos como quiséssemos no nosso corpo, sem ter regra nenhuma, isso foi bastante difícil assim, essa adaptação, esse foi o conflito (Entrevista concedida em 10/10/2012).

Neste olhar, a partir do momento que compreendi o sentido de liberdade na estrutura, no desenho coreográfico, pude ter autonomia de incentivar suas falas corpóreas e misturá-las, projetando o mesmo contexto em que “o entrelaçamento entre os gestos, os acentos, as quebras na continuidade cinematográfica, as mudanças no plano espacial, as nuances energéticas, as suspensões, dentre outras qualidades de experimentação, tecem a sintaxe da coreografia” (ALVES, 2007, p. 2).

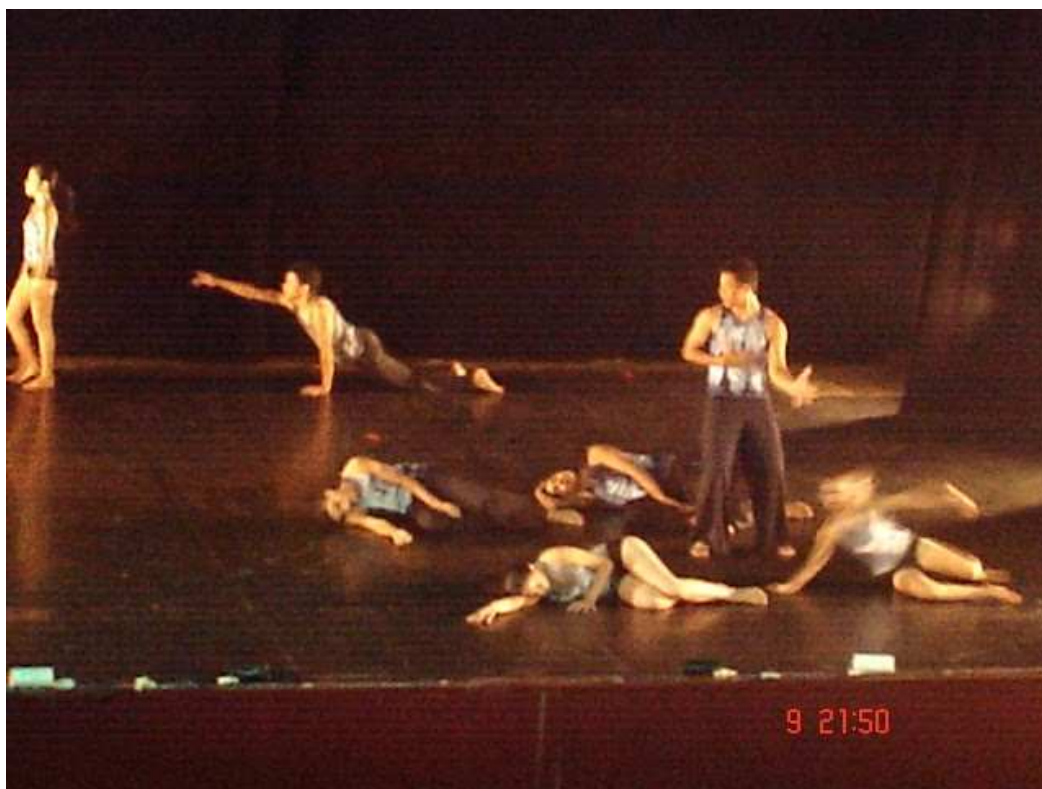


Figura 4-FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará-2007). Fonte: acervo pessoal.

Sendo assim, faço demarcações com várias possibilidades de ações na cena. As demarcações que falo são pontos nos quais os alunos puderam perpassar no plano espacial cênico, atrelando-se com a narrativa proposta em *Similitudes*, conectando-se ao ritmo musical, sendo esta uma das formas que encontrei, como se fosse um roteiro que deveria ser seguido, levando em consideração a forma como as células de movimentações brotavam no ato de dançar.

A partir do momento em que a estrutura coreográfica estava pronta comecei a observar e identificar a intencionalidade do gesto nos sujeitos, ou seja, a coreografia criava um vocabulário, em que a “sua composição se aproxima de uma linguagem, na medida em que se organiza como tal” (ALVES, 2007, p. 2). Tal estrutura coreográfica só se deu pelo fato de não querer inibir o gesto, em que o trabalho coreográfico, como um todo, deixa de ser homogêneo para heterogêneo.

Tal heterogeneidade é identificável na cena, evidenciada em cada corpo a forma de como se processou os temas indutores, mesmo que a prática seja dançada em um ato coletivo, revelando o vocabulário do corpo, tecendo várias frases de movimentações, propondo narrativas para se interpretar. Ou seja, haverá a necessidade de instigar a interpretabilidade, criando um elo para se chegar à essência do trabalho coreográfico, algo que será revelado, de forma resignificada, pelo olhar do espectador.

Essa interpretabilidade, focando a intencionalidade do movimento, me fez ter visões de continuidade sobre a experimentação coreográfica, pois, sendo o resultado de um livro, sempre haverá possibilidades infinitas para se criar sobre a poética.

Quando eu falo sobre essa infinidade do gesto poético por meio da corporeidade, justifico pelas familiaridades no que se quer absorver e resignificar pela dança contemporânea, influenciando a nossa essência, graduando a ligação com o sentido do que se quer passar, impulsionado pelo tema gerador, ou seja, é um contexto que vai além de uma simples passagem de informação, pois “O gesto expressivo, no entanto, é sempre mais que uma ação codificada, pois nele engendram-se sentidos que afetam em profundidade a sensibilidade do atuante.” (ALVES, 2007. Pg. 2)

Desmembrar a coreografia já elaborada, para três partes, foi mais fluída a construção. Identifico essa fluidez no sentido de que o processo se tornou mais envolvente, devido ao fato de que os alunos estavam profundamente envolvidos, “o gesto, na coreografia permanece como um fim provisório, em processo enquanto há atração”. (ALVES, 2007. Pg. 2). Sendo assim, o fim sempre vai ser provisório a partir da atração sobre a tal poética familiarizada.

Entendo que os sujeitos estavam se aprofundando no seu fazer coreográfico, no sentido no que posso chamar de propriedade de sua prática no de dançar aquilo que acreditou, onde o corpo proporcionou um fazer mais fluído para o desmembramento em três coreografias. O desmembramento foi feito pelo fato de nós quisermos participar do FEDAP 2007 (Festival Escolar de Dança do Pará). Possuo apenas dois registros, a segunda e a terceira coreografia documentada em vídeo, uma dançada em grupo e a terceira em que fecho a lógica coreográfica, dando um desfecho coreográfico.

3.1.2.- O Concurso Literário: Objetivos

A construção coreográfica de Similitudes foi motivada no intuito de participar do concurso literário na XI Feira Pan Amazônica do Livro promovido pelo Governo do Pará, via Secretaria de Cultura (Secult) em 2007 período de 28 de Setembro ao dia 07 de Outubro.

O local do evento, no Hangar, Centro de Convenções e Feiras da Amazônia pelo projeto Pan Amazônica na Escola, juntando dez alunos da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Antonio Gondim Lins e da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Luiz Nunes Direito, ambas de Ananindeua-Pa.

Estávamos com o compromisso traçado para desenvolver uma apresentação a partir de uma linguagem artística. Tínhamos encontros diários árduos. Pela dificuldade de encontrarmos espaço para ensaiar, na maioria das vezes encontrávamos por meio de muita espera o processo de construção coreográfica, do qual nos recordamos até hoje com muito afeto.

Dada a oportunidade de reviver uma obra à escolha do autor sorteado pela coordenação do evento, sendo um dos critérios de avaliação do concurso. Bruno de Menezes, Antonio Tavernard, Ruy Barata e Maria Lúcia Medeiros foram sorteados para as quatro escolas que participaram do festival. Infelizmente não me recordo o nome das escolas, pesquisei sobre isso, mas não encontrei, nas entrevistas os sujeitos não mencionaram e infelizmente não tive como citar as escolas nessa presente pesquisa. Antonio Tavernard, indicado para pesquisarmos a vida e a obra de Acyr Castro¹⁷ foi o avaliador da apresentação artística.

Quero deixar claro que o fato de participar de concurso, festival de dança, de ser positivo ou não, dependerá da forma que se processará a construção coreográfica, no meu caso, em *Similitudes*, enquanto coreógrafo no L.N.D., não seria válido exigir dos alunos o perfeccionismo sobre as ações que as cenas pediam, pois cada sujeito tinha o seu tempo, um determinado momento para absorver e atingir a expressiva da cena.

Posteriormente, a obra de quinze minutos se desmembrou em três coreografias, as quais eu chamava de trechos do espetáculo *Similitudes*, pois faziam parte de um todo. Esse desmembramento ocorreu devido à necessidade de nós nos enquadrarmos para a participação do FEDAP (Festival Escolar de Dança do Pará) em 2007, realizado pela Companhia Moderna de Dança em Belém do Pará.

3.1.3.-Antônio Tavernard: Vida Na Obra

Antônio de Nazaré Frazão Tavernard nasceu em 1908 em uma vila que era conhecida de S. João do Pinheiro, hoje chamada de Icoaraci, a 18 quilômetros de Belém, sob os cuidados de Othilio de Alencar Tavernard, seu pai de origem piauiense, e Marietta Frazão Tavernard, sua mãe de origem paraense. Morou em um chalé com características portuguesa, situado na Rua Siqueira Mendes, nº 585.

A frente da sua casa era voltada para o rio, conseqüentemente, a vida perto do mar se tornou fonte de inspiração para compor suas obras literárias. Uma delas, relembrando o período de sua infância, chama-se *Similitudes* inspirada em

¹⁷Um dos fundadores da Associação Paraense de Críticos Cinematográficos e da Associação Paulista de Arte. Orador, ocupa desde 1981 a cadeira nº 26, de que é patrono João de Deus do Rêgo, da Academia Paraense de Letras.

[...] uma paisagem serena e repousante, às vezes, porém, quando o céu escurece e a chuva desaba, tormentosa e agitada. As águas, geralmente tranquilas, sacudidas pelas rajadas de vento, e o rio rugem como fosse mar. Esse quadro natural da infância impressionou a tal ponto o Poeta que lhe inspirou a bela poesia *Similitudes*. (TAVERNARD, 1986, p. 13).

Posteriormente, a família Tavernard fixou-se em Belém, na avenida Conselheiro Furtado, esquina com a Generalíssimo Deodoro, a casa foi batizada de Retiro S. Benedito e neste lugar viveu dias felizes e fraternais com a sua família. Antônio começou a estudar o primário no externato Santa Mônica, aos onze anos de idade ingressou no Ginásio Paes de Carvalho. No ano de 1926 tornou-se parte da Faculdade de Direito do Pará.

Antes de cursar direito, Tavernard já evidenciava produções literárias no jornal da escola e depois de algum tempo em publicações de revistas e jornais da cidade, mas infelizmente não chegou a terminar o primeiro ano de sua faculdade, pois foi vítima de hanseníase, então “a angústia inundou o coração e a alma do poeta, mas não o venceu (TAVERNARD, 1986, p.14).” .

A partir daí começou a se dedicar como escritor até nos últimos momentos de sua vida, deixando uma herança de contos, crônicas, romances, peças de teatro e, principalmente, versos que refletem seu sofrimento até os últimos dias de vida.

Tony, apelido conhecido pelos íntimos, isolou-se no fundo do terreno de sua casa onde foi construído o Rancho Fundo, humilde chalé no qual teve que conviver os seus últimos anos de vida com a sua doença, o mesmo local em que escreveu boa parte de sua obra, “vazada em estilo pessoal e espontâneo (TAVERNARD, 1986, p.16)”, privado de uma vida normal.

Mas somente dezessete anos após a sua morte, no ano de 1953, foi publicado o livro *Místicos e Bárbaros* onde se encontra o poema *Similitudes*. Um livro com um conteúdo paralelo entre o amargo e o consolador, versos “ora mais místicos, ora mais bárbaros”. A sua produção possui traços pré-modernistas¹⁸ com características românticas, entre o parnasiano¹⁹ ou simbolista²⁰.

¹⁸ O Pré-Modernismo acontece anos antes da Semana da Arte Moderna, em 1922, e é o período de transição entre as tendências do final do Simbolismo ou Parnasianismo, século XIX, e o Modernismo.

¹⁹ O Parnasianismo foi um movimento essencialmente poético que reagiu contra os abusos sentimentais dos românticos. Alguns críticos chegam a considerá-lo uma espécie de Realismo na poesia. Tal aproximação é relativa, pois apesar de algumas identidades (objetivismo, perfeição formal) as duas correntes apresentam visões de mundo distintas. O autor realista percebe a crise da auto-imagem elogiosa da burguesia européia, já não acredita em nenhum dos valores da classe dominante e a fustiga social e

O sofrimento e o relativo isolamento ajudou o poeta apurar a sua sensibilidade em suas tendências literárias, pois é quase “impossível abstrair da sua obra esse traço permanente de tristeza, frustração e alienação, que extravasa na mais pura poesia [...]”. Contudo, a vida do autor é o poema, de forma resignificada, em uma poética literária, a qual foi revivida por meio da dança contemporânea, ou seja, não dá pra desassociar a produção coreográfica com os sentimentais do autor.

[...] a gente sentia o que ele passou naquele momento, aquela dor, aquela agonia que ele estava vivendo, então mesmo que não tenha acontecido a minha vida particularmente, mas dá pra gente imaginar, dava pra sentir tudo aquilo que ele passou. (Clívia Campelo entrevista concedida em 10/10/2012).

[...] ele estava triste até porque ele estava doente, ele não tinha muito tempo de vida, então foi um dos seus últimos poemas, eu nem conhecia aquele autor, eu nem tinha escutado falar, então pra mim eu vivi o que o autor estava vivendo, lá trás há muito tempo, há mais de cem anos atrás[...] (Ingrid Nascimento entrevista concedida em 7/10/2010).

Essas familiaridades se refletiram no fazer de nossa dança, pois absorvemos parte desse sofrimento que se misturou com o eu lírico do poema, codificando a forma como se deu a nossa dança contemporânea.

3.1.4.- Leituras Das Cenas: Olhar Particular e Interpretativo

Começo esse tópico relacionando a experiência que vivenciei com o grupo no dia em que apresentamos o resultado coreográfico na festividade de final de ano no Luiz Nunes Direito, em que houve o encerramento das atividades escolares, pois ao término da apresentação foi perceptível a incompreensão pelo alunado da escola.

moralmente. Em compensação, o autor parnasiano mantém uma soberba indiferença frente aos dramas do cotidiano, isolando-se na sua "torre de marfim"*, onde elabora teorias formalistas de acordo com a incoerência e a superficialidade vitoriosas em vários setores artísticos, no final do século XIX.

²⁰ O Simbolismo constitui-se na Europa, especialmente na França e na Bélgica, nas últimas duas décadas do século 19, como um movimento literário em reação ao Naturalismo e ao Realismo. Isto porque os simbolistas irão reivindicar uma expressão que privilegie os estados da alma e das subjetividades humanas, contra uma lógica materialista e científica até então fortemente realçada pelo Positivismo.

Ao longo da apresentação de *Similitudes*, quando não estive na cena, visualizei olhares de incompreensão sobre o que estava sendo apresentado, alguns professores persistiram no foco, tentando compreender o que se passava, outros nem tiveram o trabalho de prestar atenção, sendo assim, a dança contemporânea na escola só foi compreendida por aqueles que estavam no processo de construção coreográfica, considerando o conteúdo poético.

Levo em consideração o olhar de cada um, no sentido de que a forma de interpretar o gesto poético se torna único, havendo interseções de familiaridades sobre o tema gerador, neste sentido, mostrarei o meu olhar sobre as cenas produzidas como um todo.

A primeira parte é como se fosse uma porta para a poética do movimento por meio da dança contemporânea, pois havia uma necessidade de familiarizar os espectadores sobre o que nós estávamos falando, contudo, cada integrante estava narrando o seu trecho de poema, sendo assim, ao término do poema havia uma demarcação de improvisação, uma forma na qual podíamos transpassar aquilo que estava sendo declamado na cena.

Os trechos narrados na cena se tornaram o combustível que motivava o ato de resignificar o eu lírico do poema por meio de nossos corpos, ao ponto em que os outros corpos se conectavam dando uma dimensão particular, livre do que o corpo pedia para que pudesse expressar por meio dos gestos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Similitudes foi arte e ao mesmo tempo uma forma de instruir os alunos da escola Luiz Nunes Direito para serem agentes modificadores do processo, levando-os para a construção do saber sobre a dança através da incorporação do poema. Conseqüentemente, vi a partir do olhar dessa pesquisa, parte de minha constituição como coreógrafo, por meio das experimentações que aplicava ao longo do processo.

Realizei essa pesquisa no período em que tomei para a minha vida a perspectiva de trabalhar como professor de arte. Me envolvi intensamente com os aspectos educacionais trabalhados por meio das linguagens artísticas em meu ensino médio, sendo uma delas a linguagem da dança contemporânea. Trouxe, assim, o meu primeiro processo de construção coreográfica que fez despertar questionamentos sobre os reflexos que essa prática teve nos sujeitos envolvidos.

Entretanto, parto do princípio que o trajeto se tornou mais importante pelo fato desse trilhar das descobertas ter se dado por experimentação e observação a partir do meu olhar refletindo noutros olhares ao longo do processo, pois os autores que norteiam a pesquisa e os depoimentos dos sujeitos envolvidos são relacionados a partir de minha reflexão sobre essa relação de teoria e prática.

A montagem de *Similitudes* foi uma vivência de descobertas, apesar de ter sido um resgate de cinco anos atrás, mas, em uma visão geral, me proporcionou reflexões além do que eu esperava, norteando minhas escolhas nas experimentações que, no final, resultaram em um fazer crítico-reflexivo e libertador, conseqüentemente, construindo o saber por meio da dança contemporânea.

Sendo assim, me vi nessa pesquisa como quatro “Antonios”: o aluno, o bailarino, o coreógrafo e o pesquisador. Levando isso em consideração, apareceram dificuldades pelo caminho de desfragmentar a vivência que tive no meu lembrado Luiz Nunes Direito, que foi sendo revelada gradualmente a partir dos depoimentos dos sujeitos envolvidos.

Ao longo de todo o texto, falo sobre os laboratórios corporais que estão diretamente ligados aos ensaios, aqui vistos como laboratórios corporais, pois no decorrer do processo os alunos passaram por um processo de descobertas de uma forma que na qual não fossem inibidos, mas sim estimulados.

Defendo a idéia de que esses estímulos descobertos sejam trabalhados por meio da dança contemporânea, pois a exemplo dessa pesquisa tudo partiu de um tema gerador, ou seja, podem ser trabalhadas questões norteadoras que podem contribuir para a formação do aluno no contexto da escola, através do entrelaçamento de idéias e possibilidades do que o aluno aprende na escola.

Uma das problemáticas que trago são as contribuições que a dança contemporânea proporcionou para o grupo, implicando de que maneira poderíamos resignificar uma literatura para a linguagem da dança contemporânea, sendo assim, o processo nos levou ao intuito principal, contextualizar a obra e a vida do autor Antonio Tavernard por meio de uma linguagem da dança.

Assim, o resultado deste processo, foi o fazer poético do movimento, que abre caminhos para uma forma de se pensar dança contemporânea na escola, onde pode haver transição de idéias compartilhadas, livre, abrindo possibilidades para se trabalhar com outras temáticas mais próximas em uma relação docente e discente.

O meu objetivo geral partiu da experimentação e observação, elaborando estratégias para englobar todos no processo de construção coreográfica, refletindo pensamentos, estímulos e criação para o corpo do aluno contemporâneo no contexto escolar, atrelando-se a uma sensibilidade de considerar a forma de como o processo permite os seus dizeres por meio de seus vocabulários corpóreos.

Uma das minhas hipóteses diz que a dança contemporânea age como caminho facilitador de ensino aprendido no contexto escolar, contudo, o resultado dessa pesquisa comprova que há uma extrema flexibilidade na maneira de inserir todos no processo de construção, partindo do princípio que a forma de se pensar dança nesse seguimento é particular.

Continuando o pensamento, trago fortemente neste trabalho a ideia de que o processo é mais interessante do que o produto para o ensino de dança na escola, pois é a partir daí que começa o confronto de como apresentar o conteúdo no fazer prático, aguçando então os seus questionamentos sobre possibilidades de se pensar uma poética por meio do corpo.

Sendo assim, o hibridismo didático serviu como estratégia metodológica para o corpo que dança na escola, no caso pesquisa, na construção do espetáculo *Similitudes*. Ou seja, há inúmeras formas de se pensar neste sentido, que não foram trabalhadas na pesquisa detalhadamente, pois o processo se deu por experimentações e observações e prol de um caminho mais contextualizador na relação corpo e dança.

Contudo, vale ressaltar que essa pesquisa abriu perspectivas mais amplas em meu olhar como pesquisador, no qual se pode trabalhar com temas geradores, escolhidos coletivamente, oferecendo como estímulo, meu vocabulário corporal, por meio de estruturas de movimentações nos quais se tornaram propriedade do sujeito, dentro de uma estrutura de demarcações na cena, onde o aluno pode perpassar de forma livre com os seus objetivos no ato de dançar, a sua intenção poética do movimento.

Definitivamente essa pesquisa abre possibilidades para que eu possa aprofundar estudos teóricos e práticos pertinentes no que tange a conseguir resultados no sujeito, saindo do caráter reflexivo para uma proposição metodológica de ensino por meio da dança contemporânea atrelando-se com a intencionalidade poética do movimento, criando um vocabulário a partir dos estímulos propostos nas estruturas coreográficas.

O meu principal empecilho ao querer evidenciar as minhas reflexões sobre a pesquisa foi de esclarecer ideias por meio da escrita, de uma maneira que eu pudesse contextualizar no olhar do outro os meus pensamentos, mas que no decorrer do tempo os aspectos norteadores foram se evidenciando a medida do meu envolvimento sobre tal assunto.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS, **ACYR CASTRO**. Disponível em:<http://www.apl-pa.org.br/cadn26.html> Acessado em: 7/7/2012.

ALVES, Flavio Soares. **Composição Coreográfica: traços furtivos de dança**. TFC, Edição 01, Ano 4, 2007.

BRITO, Waldete. Por onde se vê a dança contemporânea. **Rev. Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n.1, p. 147-151, jan./jun. 2009

CAMPOS, Lílian. **Simbolismo**. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/simbolismo-subjetivismo-angustia-e-religiosidade.htm> Acesso em: 01/11/2012

COELHO, Cláudio Ulysses F. **O técnico em contabilidade e o mercado de trabalho: contexto histórico, situação atual e perspectivas**. Disponível em:<http://www.senac.br/BTS/263/boltec263d.htm> Acesso em: 7/7/2012

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Rizomas: Processos Criativos na Prática Pedagógica da Dança**. Orientadora: Patrícia Pinheiro. Ananindeua: [s.n], 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

GONZAGA, Sergius. **Parnasianismo**. Disponível em:http://educaterra.terra.com.br/literatura/parnasianismo/parnasianismo_1.htm Acesso em: 01/11/2012

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4. Ed. São Paulo; Cortez, 2007.

NANNI, Dionísia. **Dança-Educação – princípios, métodos e técnicas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2001.

ORM, **XI Feira Pan-Amazônica do Livro começa nesta sexta**. Disponível em:http://www.orm.com.br/2009/noticias/default.asp?id_noticia=289853&id_modulo=19 Acesso em: 7/7/2012

PORTALAMAZONIA. **Feira do Livro expõe o mundo mágico das artes em Belém**. Disponível em:<http://portalamazonia.globo.com/new-structure/view/scripts/noticias/noticia.php?id=58362> Acesso em: 7/7/2012

REDETEATRONAFLORESTA. **Cia. Tribos Ballet Teatro (Belém-Pará)**. Disponível em: <http://redeteatrodafloresta.ning.com/profile/CiaTribosBalletTeatro> Acesso em: 11/11/2012

SANTOS, Carlos Alberto Pereira. **Dança, Corpo e Educação: mediações possíveis**. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2º, Porto Alegre, 2011. **Anais: dança - contrações epistêmicas**. Porto Alegre: UFRGS; ANDA, 2011..

SIQUEIRA, Denise da costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção educação física e esportes)

SOUZA, Luiza Monteiro. Dança e educação. **Rev. Ensaio Geral**, Belém, vl, n.2, jul/dez 2009

TAVERNARD, A. **Obras reunidas de Antonio Tavernard**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986. Vol. 1.

VILARINHO, Sabrina. **Pré-modernismo**. Disponível em:
<http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/premodernismo.htm>. Acesso em:
01/11/2012