



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

NATANAEL MAGNO TENÓRIO

TÍTULO DA PESQUISA:

COREO**BRIGUE** – Impressões e Reflexões no Contexto do Processo Criativo
em Dança

BELÉM-PA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

NATANAEL MAGNO TENÓRIO

COREOBRIGUE – Impressões e Reflexões no Contexto do Processo Criativo
em Dança.

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado à disciplina TCC II, do curso de
Licenciatura em Dança (UFPA), como
requisito para avaliação parcial, sob
orientação da Profa. Dra. Waldete Brito Silva
de Freitas.

BELÉM-PA

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

T312c Tenório, Natanael Magno
 COREOBRIGUE – Impressões e Reflexões no Contexto do
 Processo Criativo em Dança / Natanael Magno Tenório. 2024.
 38 f.

 Orientadora: Profa. Dra. Waldete Brito Silva de Freitas

 Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade
 Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança,
 Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2024.

 1. Dança. 2. Improvisação na dança. 3. Dança moderna. 4.
 Coreografia (Dança). I. Título.

CDD - 23. ed. 793.3

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos quatro dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e quatro, às dezesseis horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Dra. Waldete Brito Silva de Freitas (Orientadora e Presidente da Sessão) e Profa. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira (Membro interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **COREOBRIGUE – IMPRESSÕES E REFLEXÕES NO CONTEXTO DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA**, de autoria do aluno: Natanael Magno Tenório, matrícula: 201806040021, da turma: 2018, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou o aluno para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito excelente ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim aprovado (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pelo aluno.

Waldete Brito Silva de Freitas
Presidente da Banca

Maria Ana A. de Oliveira
Membro da Banca

NATANAEL MAGNO TENÓRIO
Aluno (a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Pai celestial por ter me dado a oportunidade de concluir os processos formativos desse curso.

Às minhas avós, Maria Magno e Orfila Fernandes, que me criaram com bondade e carinho, me ensinando os valores cristãos e a superação dos percalços da vida.

À professora Waldete Brito que me estimulou a pesquisa, a experimentação e a criação artística em dança.

A todos os amigos, parceiros e apoiadores que torceram por mim de verdade.

Meu muito obrigado!

RESUMO

O projeto de dança CoreoBrigue – o qual se inspira na história do brigue palhaço, no tempo do seu processo criativo, suscitou a cada encontro possibilidades de experimentação e criação poética no corpo a partir das propostas conceituais por Laban (fatores do movimento), e do método de improvisação em dança na perspectiva de José Gil, cujos corpos transformam-se e transcrevem-se no tempo/espço narrativas oriundas do acaso significativo e assim tecem partituras corporais coreográficas a partir do contexto indutor sobre o massacre do brigue palhaço. Neste ínterim as múltiplas experiências atravessadas pelo corpo, através dos inúmeros laboratórios corporais, transformaram-se em recursos dramatúrgicos – recursos esses que na ótica metodológica da bricolagem a partir dos conceitos de Kincheloe, advém da experimentação, da análise e da integração das variantes para se obter um resultado, cujos corpos envolvidos transitam em “mares desconhecidos”, no qual desdobram-se em um fazer real e imaginário da cena. Nesse contexto, o corpo já não se comporta mais como corpo comum, mas como corpo que se transcende, que se bricola daquilo que está à sua volta, na qual a liberdade de criar, de constatar, de sentir, converteu-se em cena poética.

Palavras-chave: brigue palhaço; dança; processo criativo; improvisação.

ABSTRACT

The CoreoBrigue dance project – which is inspired by the history of the clown brig, during its creative process, has raised at each meeting possibilities for experimentation and poetic creation in the body based on the conceptual proposals by Laban (factors of movement), and the dance improvisation method from the perspective of José Gil, whose bodies transform and transcribe narratives arising from significant chance in time/space and thus weave choreographic body scores based on the inducing context of the clown brig massacre. In the meantime, the multiple experiences traversed by the body, through the countless body laboratories, have been transformed into dramaturgical resources – resources that, from the methodological perspective of bricolage based on Kincheloe's concepts, come from experimentation, analysis and integration of variants to obtain a result, whose involved bodies travel in “unknown seas”, in which they unfold in a real and imaginary making of the scene. In this context, the body no longer behaves like an ordinary body, but rather as a body that transcends itself, that makes do with what is around it, in which the freedom to create, to observe, to feel, has become a poetic scene.

Keywords: clown brigue; dance; creative process; improvisation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: O massacre	Página 14
Imagem 2: Apresentação – Feira do Açaí	Página 17
Imagem 3: Ensaio fotográfico	Página 20
Imagem 4: Diálogo-Interação	Página 21
Imagem 5: Laboratório de corpo.....	Página 24
Imagem 6: Processo criativo 1	Página 27
Imagem 7: Tabela fatores do movimento	Página 28
Imagem 8: Processo criativo 2	Página 32
Imagem 9: As 4 estacas	Página 35
Imagem 10: Arte de divulgação	Página 36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.2	O contexto de inspiração: adesão do Pará	13
2	O PRIMEIRO CONTATO: O INÍCIO DE TUDO.....	16
2.1	Coreobrigue : uma nova versão	19
2.2	Coreobrigue : entre a corêutica e a eucinéctica	22
3.	REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DA DANÇA.....	28
3.1	O processo de montagem: a bricolagem em ação	34
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
.	REFERÊNCIAS	39

1. INTRODUÇÃO

Eu sou um louco que ama a humanidade.
Minha loucura é o amor à humanidade.
(NIJINSKI)

CoreoBrigue, nasce a partir da ideia de junção da palavra Coreologia, que significa ciência do movimento ou “Arte do Movimento”, conceituada por Rudolf Laban (1966), e da palavra *brigue*, um tipo de navio inglês de época. O objetivo desta produção textual visa compartilhar as experiências e vivências acerca do projeto de dança contemporânea *CoreoBrigue*, projeto este selecionado no edital Prêmio Vicente Salles de Experimentação Artística da Fundação Cultural do Pará/2021, cuja iniciativa foi do bailarino e professor de dança: Natan Magno - assim mais conhecido.

Coreobrigue, para além da junção dos dois termos como mencionados acima, entendo também pela ideia de interdisciplinaridade na dança, ou seja, unindo dança e história, mas, principalmente, pela ideia de intitular o projeto a partir de um acrônimo que utilizou as iniciais dos vocábulos: coreografia e brigue palhaço. O projeto/espetáculo teve como fato inspirador o *massacre do brigue palhaço* (1823), dramatizado através da dança contemporânea com recurso do audiovisual, cujos corpos dançantes a partir da experimentação/laboratório de corpo buscaram ressignificar em frases de movimentos os aspectos do massacre do brigue palhaço, fato este que abriu caminho para a revolução Cabana (1835), bem como fez suscitar o sentimento de pertencimento local, a luta política e a formação de uma identidade paraense - que até hoje permeia nossas relações e sentimentos, porém, tais fatos são, por vezes, negligenciados e esquecidos por parte do poder público e da população paraense.

Desta forma, buscou-se no projeto uma produção de dança a partir da intuição-criadora do movimento que inferisse o massacre vivido pelos vitimados a mando de John Greenfel – o marechal imperial. Para tanto, qual o ponto de partida dessa intuição-criadora?

- Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja, nato da cidade de Poszony-Hungria (1879 – 1958), foi um estudioso teórico da dança que desenvolveu um estudo metódico e acadêmico da dança.

Certamente, essa foi uma questão desafiadora para a construção cênica do espetáculo. Então, partiu-se da contextualização histórica sobre o massacre do brigue palhaço e “todo” possível cenário concreto sobre ele, dentre os principais: a imagem do navio da época ancorado às margens da baía do Guajará e o possível porão - representado em imagens, onde os revolucionários foram presos e mortos. Esses recursos imaginários serviram de base para o processo criativo em dança – alicerçado, principalmente, numa relação de ensino-aprendizagem, no qual envolveu a dança como meio recurso metodológico para difundir o saber a respeito do massacre do brigue palhaço, bem como fortalecer traços da identidade local, a emancipação intelectual e a construção da cidadania por meio de uma dança crítica e contextualizada.

Diante disso, pouco se sabe, no sentido da literatura histórica e cultural sobre o massacre do *Brigue Palhaço*, bem como da sua importância historiográfica para o estopim da revolução Cabana (1835). Ou seja, está pesquisa, para além de uma narração estética-coreográfica, se justifica também como meio de um resgate memorável acerca do episódio do massacre do *Brigue Palhaço* ocorrido em 20 de outubro de 1823, na extinta província do Grão-Pará, como também visa contribuir para a produção do conhecimento e o acervo artístico-cultural.

O objeto de pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, alinhada a uma perspectiva de tessitura bibliográfica visa analisar documentalmente, por meio de imagens, vídeos e escritas o processo criativo do espetáculo de dança *CoreoBrigue*, e o efeito de um ensino não formal do conhecimento a respeito do massacre do *brigue palhaço*, um ensino metodologicamente possível, através de uma dança com clara expressão estética-política, a saber; a dança contemporânea. A dança contemporânea na sua dimensão conceitual no que se refere ao pensar e ao fazer a arte contemporânea, não desconsidera os fatos que permeiam a sociedade em seu tempo e espaço, ou seja, um fazer engajado com as questões relativas às estruturas sociais, políticas e culturais. Visto que a dança não é somente show, mas também um meio de reflexão intrapessoal, filosófica e crítica da realidade, pois, por meio do processo criativo em dança *Coreobrigue*, pude perceber-me como artista e fazedor de arte, na qual, retrospectivamente, me instigou a lembrar minhas vivências e experiências ao longo da minha trajetória artística e no que isso culmina para minha prática

docente, ou seja, a minha formação se encontra continuamente por meio da dança contemporânea, em criações significativas para mim e para meus alunos.

A metodologia de pesquisa aqui empregada é a **Bricolagem**, terminologia advinda do francês isto é da palavra *Bricolage*, na perspectiva antropológica de Lévi-Strauss (1979), designa o indivíduo que faz alguma coisa de acordo com os materiais dispostos à sua volta, e nele realiza um trabalho usando procedimentos não convencionais, ou seja, afastado de um plano preestabelecido de normas e processos tecnicamente padronizado, o que caracteriza especialmente o fato de operar com materiais fragmentados. A bricolagem em sua dimensão conceitual abarca consigo diversas abordagens a respeito do fato existencial, no que compreende sobre a construção histórica do conhecimento formulada pela humanidade a partir da interação com o meio. Por exemplo na pesquisa de Certeau (1994), que faz análise sobre a fundição de elementos culturais na qual resultam em algo novo, ele utiliza a bricolagem como meio para representar essa constatação, pois, a bricolagem pode ser entendida como forma de colar pedaços diversificados na qual se configura um terceiro objeto.

Para Kincheloe (2007), a bricolagem pode ser definida como um método de investigação que busca sempre integrar os diferentes pontos de vista diante de um determinado fenômeno, na qual as variantes, a execução, a análise e a interpretação se somam para se obter um resultado, porém, inacabado, sempre aberto a novas experiências a partir do surgimento de novas demandas requeridas pela atualidade social, sem desconsiderar as formas e influências de poderes na sociedade, bem como seus entraves e conflitos sociais. Em síntese, a bricolagem pode ser entendida como a ação do fazer de tudo com aquilo que se tem ao alcance, e o indivíduo que se utiliza dessa linha metódica se personifica enquanto *bricoleur*. Deste modo, o que caracteriza de fato um *bricoleur* é a sua criatividade em formular possíveis objetos de acordo com sua necessidade momentânea, bem como levantar suposições a respeito de um fenômeno social na qual todas as circunstâncias serão levadas em consideração, pois, a bricolagem enquanto metodologia de pesquisa faz com que o pesquisador tenha um olhar mais abrangente sobre o objeto a ser estudado, isto é, o *bricoleur* enquanto agente pesquisador, no seu ato analítico procura problematizar o assunto de interesse, pois, a bricolagem em contraponto

ao modo de pesquisa positivista, a mesma não estuda o objeto isoladamente, pelo contrário é levado em consideração todo o contexto que o circunda, o que inevitavelmente resulta na complexidade.

Dessa forma, na segunda parte desta pesquisa (1.1 Contexto de Inspiração – Adesão do Pará), faço um breve contexto histórico sobre o massacre do Brigue Palhaço, no que tange à época da independência do Brasil e o conflito sócio-político que a antiga província do Pará vivia. Na terceira parte (2 Primeiro Contato: O Início de Tudo), discorro minha primeira experiência com a história do massacre do Brigue palhaço, na qual culminou com um processo criativo performático apresentado na Feira do Açaí em Belém do Pará. Em seguida, na parte (2.1 CoreoBrigue: Uma Nova Versão), trago um desdobramento do primeiro contato, mas agora transformado em um projeto artístico, o qual, em um momento oportuno foi submetido a um edital de fomento cultural e aprovado em segundo lugar em toda região guajarina. Posteriormente, na quinta parte (2.2 CoreoBrigue: Entre a Coreologia e a Eucinéctica), faço uma abordagem dos estudos conceituados por Rudolf Laban - como base do processo criativo, no que tange os fatores do movimento e as ações básicas corporais. Dando continuidade (3 Reflexões Sobre o Ensino da Dança), abordo a aplicação dos estudos de Laban, bem como minhas experiências metodológicas de ensino-aprendizagem, laboratórios de experimentação, dentre outros. Por fim (3.1 O Processo de Montagem) aqui discorro os desafios pós imersão nos processos de experimentação, bem como o processo de montagem coreográfica e ligação das cenas – culminando no resultado do espetáculo de dança CoreoBrigue.

Portanto este trabalho tem como objetivo despertar nos aprendizes da dança o interesse pelo conhecimento e pela pesquisa que pode estar aliada à releitura de fatos históricos, os quais ressignificados à luz de conceitos artísticos ganham outras possibilidades de apreciação e entendimento por parte dos participantes e do público. Esta pesquisa se apoia à linha de pesquisa do Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Dança da UFPA (PPC-dança): Ensino das Poéticas e Processos de Encenação: estudos sobre tendências contemporâneas das artes do espetáculo, imaginário e criação, composição, formação e recepção.

1.1 Contexto de Inspiração - Adesão do Pará

Tradicionalmente, 15 de agosto é comemorado o dia da adesão do Pará à independência do Brasil. Visto que, a Província do Grão-Pará (assim chamada na época) foi o último estado a aderir a causa da independência do Brasil (1822) – movimento de emancipação da coroa portuguesa liderado por **Dom Pedro I**. Contudo, tal contexto histórico foi permeado de relações conflitantes e de contornos arbitrários.

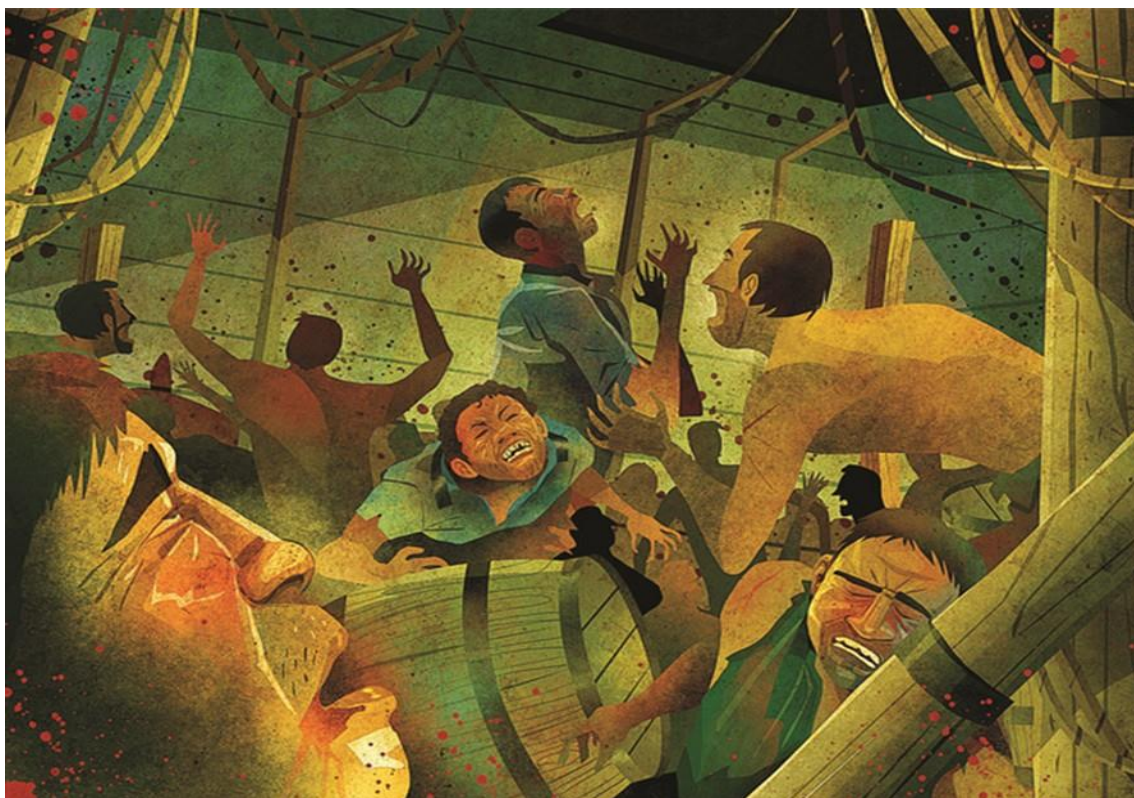
Certamente, o dia da adesão do Pará é nos colocado como um dia comemorativo, pelo devido fato desse ter sido o último estado a se unificar ao novo estado imperial brasileiro. E assim, tal efeito histórico é nos repassados em livros de história, conteúdos escolares e pinturas representativas – o que nos leva a crer sobre a melhor opção na época. No entanto, esse momento histórico é permeado de controvérsias. A começar pela chegada de John Greenfel, que com pretexto blefou dizendo que sua frota era a primeira de outras frotas de navios que sitiaram a cidade de Belém/PA, caso os paraenses não aceitassem aderir à independência. Ou seja, um golpe arquitetado.

Outro fato que colaborou para a assinatura do termo de adesão do Estado à Independência foi o blefe realizado por uma frota de militares enviada por D Pedro I com o intuito de unir o país e incentivar a adesão à causa da independência. Os militares afirmavam que eram o primeiro de uma frota de navios que invadiria o Estado, caso os paraenses não aceitassem pacificamente se tornar brasileiros. Entretanto tudo não passava de um golpe e, quando as elites locais perceberam, já era tarde demais e já estavam politicamente obrigadas a assinar o documento de adesão (UFPA, 2017).

Diante disso, as lideranças políticas do estado na época se viram obrigadas politicamente a assinar o documento de adesão do estado do Pará à unificação do Brasil. Porém, após alguns meses de adesão, muitos paraenses não estavam conformados com a nova regência administrativa – tanto os que

ainda primavam pela governança portuguesa, quanto pelos marginalizados que em suas vidas quase nada mudara. Foi então que grupos de revoltosos surgiram e começaram a reivindicar por seus direitos.

Imagem 1 - O Massacre



Fonte: Otávio, 2022. Foto - Arte | Agência O Globo

Dessa forma, foi em 16 de outubro de 1823, John Greenfel, chega a Belém, de forma arbitrária e violenta, perseguindo e prendendo os revoltosos contrários à adesão à independência e as políticas injustas que aqui se encontravam. Greenfel, ordenou no dia 20 de outubro a transferência de 256 presos para o porão de um brigue denominado Diligente, lá os presos agitaram-se em um estreito espaço, sem água e faltando-lhes o ar.

O desespero tomou conta de todos e a guarnição se viu eminentemente ameaçada, assim, dispararam com suas armas para dentro do porão e depois lançaram covardemente sobre os presos cal virgem – fazendo com que eles se agonizassem até a morte.

Perante o exposto, tal evento ficou conhecido na literatura popular como *Tragédia do Brigue Palhaço*, pelo devido fato do local onde estavam os presos

ser um *brigue* (um tipo de navio inglês de época) e pela aparência dos mortos, os quais com cal virgem em seus rostos, ficaram com a aparência de *palhaços fúnebres*. Porém, vale ressaltar, com o desdobramento do conhecimento e da consciência crítica - hoje não se concebe mais o termo: tragédia do *brigue palhaço*, pois, tragédia estar vinculada a uma fatalidade independente da intencionalidade humana. Já o fato em questão tratou-se de um **massacre**, visto que, John Greenfel, ordenou a prisão e posteriormente a morte dos prisioneiros como forma de mostrar força e opressão aqueles que se rebelassem a nova ordem imperial.

De acordo com a historiadora da Universidade Federal do Pará, Magda Ricci:

É um momento especial de formação de uma identidade local. O que nasceu mais rápido foi um sentimento de pertencimento ao Pará. A adesão do Pará e a dos paraenses à causa brasileira em 15 de agosto de 1823, foi o primeiro passo para a formação de uma identidade patriótica maior, porém esse processo identitário foi longo e cheio de reveses. (UFPA, 2017).

Portanto, pouco se sabe, historicamente, do massacre do *Brigue Palhaço*, bem como da sua importância historiográfica para o início da revolução popular cabana. Então, esta produção textual para além de uma apresentação de um processo artístico em dança, se apresenta também como meio de um resgate de uma data memorável acerca do massacre do *Brigue Palhaço*, ocorrida em 20 de outubro de 1823, bem como visa contribuir para a produção do conhecimento, o acervo artístico-cultural, a construção de uma identidade local e o fortalecimento da cidadania.

2 PRIMEIRO CONTATO: O INÍCIO DE TUDO

No ano de 2020, especificamente no mês de outubro, um amigo meu, cujo nome é: ¹**Jefferson Rodrigues**, me contactou para compartilhar sua ideia de montar uma apresentação artística em homenagem ao massacre do brigue palhaço. Posteriormente, decidimos nos encontrarmos para dialogar sobre a proposta, foi então que ele me apresentou a seu amigo chamado ²João, mais conhecido pelo apelido de Feijão, que conhecia muito bem a história do brigue palhaço. João, então, de forma oralmente me contou em detalhes a história sobre o massacre do brigue palhaço. Do ponto de partida, esse foi meu primeiro contato com essa incrível história.

Diante disso, já conhecendo um panorama histórico sobre o massacre do brigue palhaço, convidei quatro amigos artistas da cena Belenense, propondo-lhes um processo de montagem cênica que dramatizassem o massacre do brigue palhaço. Partimos então, do laboratório de corpo - da experimentação criativa, no qual a intuição criadora inferisse no movimento dos corpos em performance os aspectos vividos pelas vítimas do massacre do brigue palhaço. Assim, eu a frente desse processo criativo, fui compondo as partituras corporais que me eram apresentadas, bem como induzia àqueles corpos em tempo real a executarem sequências coreográficas predefinidas.

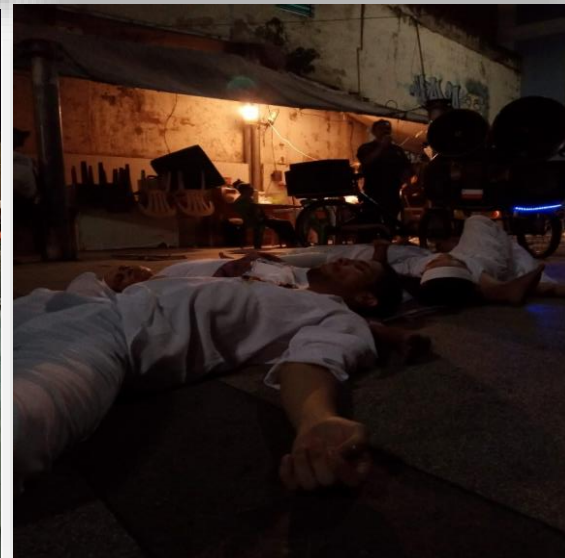
Portanto, basicamente em quatro ou seis ensaios, montamos uma performance coreográfica de mais ou menos 4 minutos e apresentamos em memória ao massacre do brigue palhaço no dia 22 de outubro de 2020 ao ar livre na feira do açaí em Belém/pa. Sendo toda logística e divulgação organizada pelos proponentes Jefferson Rodrigues e o Ângelo Tupinambá – ambos ativistas do movimento **Amazonia Independente**, cujas pautas são a emancipação da região norte do Brasil, as denúncias explorativas e a valorização da cultura amazônida. A apresentação foi de caráter extraoficial, pois nossa produção foi elaborada a partir de recursos próprios – uma iniciativa independente.

1-Jefferson Rodrigues, é estudante de história (UFPA), e militante pela causa amazônida.

2-João Santos, mais conhecido pelo nome artístico de João Feijão, é músico, estudante de música na Universidade Federal do Pará. É militante pela causa amazônida e pela cultura popular.

EM MEMÓRIA AO MASSACRE DO BRIGUE PALHAÇO

Imagem 2 - Apresentação - Feira do Açaí



. Fonte: arquivo pessoal

As imagens acima, são registros feitos no dia da apresentação realizada na feira do açaí. Nelas podemos observar o contexto da apresentação, que se realizou à noite, em um ponto estratégico - de frente para a baía do Guajará, ao lado do forte do castelo e nas calçadas de mármore onde ficam os bares e conveniências da localidade. A escolha estratégica de tal ponto, foi uma inferência histórica a possível localização do navio *brigue* ancorado as margens

da baía do Guajará no dia 16 de outubro de 1823, bem como por ser um ponto de descarregamento de açaí vindo das ilhas próxima a Belém.

Ao chegarmos no lugar da apresentação, eu e o elenco absorvemos todo o contexto daquele local – um local tipicamente e intensamente movimentado por trabalhadores e transeuntes. Mas, havia um público específico para nossa apresentação, o qual eram pessoas vinculadas ao movimento político *Amazônia Independente* e simpatizantes pela causa. Então, o proponente ¹Angelo Tupinambá conduziu a intervenção artística, anunciando em sua bike-som o momento da apresentação – iniciando com os músicos percussistas que tocavam um tipo de sonoridade semelhante a um chamado. No espaço configurado pelos músicos os intérpretes entraram em cena e deitaram-se no chão, começando ao som do tambor todo ato performático.

Abaixo apresento a lista dos envolvidos na produção.

Equipe Técnica:	Elenco:
Direção: Natan Magno	Danilo Martins
Músicos: Uirande Gomes e Feijão	Ivany Palheta
Proponente: Jefferson Rodrigues	Tiago Lobo
Parceria: Ângelo Tupinambá	Salete

Assim, nossa apresentação chamava atenção daquelas pessoas que por ali passavam, principalmente, aquelas que no local trabalhavam. Nada parou aquele cotidiano típico – as pessoas continuavam com suas tarefas, mas sempre observando o que estava acontecendo, umas curiosas, outras já entendiam o que se passava. Nesse contexto, nossa apresentação para além de uma concepção estético-artística, foi uma intervenção estético-política.

1-Angelo Madson da Costa Barbosa Tupinambá, cientista social – sociólogo, formado pela Universidade Federal do Pará. Atua como midiativista na Amazônia há 28 anos. É fundador do Instituto Idade Mídia – Comunicação para Cidadania.

2.1 **Coreobrigue**: uma nova versão

Através de um breve processo coreográfico referido anteriormente, mais tarde ele ganhou novas dimensões – uma nova versão surgiu. Mas agora com fomento a partir de um edital realizado pela Fundação Cultural do Pará – edital Prêmio Vicente Salles de Experimentação Artística 2021, no qual eu submeti o projeto escrito denominado **Coreobrigue**, sendo selecionado como único projeto de dança em toda região do Guajará. Assim, após o resultado na época, comecei a pensar como o trabalho iria se desenvolver, no que tange aos planos de ação e as estratégias de produção do projeto em si, bem como os participantes que iriam compor aquele processo e a concretização do resultado artístico.

Diante disso, tive a feliz ideia de me comunicar com a minha amiga Ivany Palheta, a qual foi participante do primeiro processo coreográfico realizado na feira do açaí em Belém/Pa, 2020. Ela, moradora do bairro do Telégrafo – Belém/Pa, pôde me ajudar com a logística do espaço para o processo coreográfico, bem como com a integração de jovens ao projeto que em sua maioria eram oriundos do próprio bairro. O espaço cedido foi a Casa Pastoral de Nossa Senhora Aparecida do Telégrafo, o qual pertence a paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, lugar onde acontece atividades religiosas ligada a catequese e atividades culturais, bem como cursos e reuniões dos moradores da comunidade. O local é de boa qualidade para atividades corporais, pois dispõe de um amplo salão arejado e com uma ventilação dignamente adequada.

A partir de um fomento em mãos, o projeto pôde obter uma nova roupagem, isto é, a aquisição de novos recursos, como por exemplo: a confecção de camisas e figurinos, como também a compra de instrumentos de percussão e contratação de um músico. Todos esses recursos trouxeram um novo diferencial para o projeto.

Os CoreoBrigues

Imagem 3 - Ensaio Fotográfico



Fonte: por David Rock.

As imagens acima trataram-se de um breve processo fotográfico e de ensaio coreográfico realizado no Ve-o-Rio em Belém do Pará, com o intuito de complementar a documentação do projeto, bem como foi um momento de lazer para os integrantes do projeto. Carinhosamente chamados de Coreobrigues, esses meninos e meninas são em maioria do bairro do Telégrafo, e muitos já possuem experiência artística em dança, teatro e música, pois em seu bairro, a saber: O Telégrafo, tradicionalmente, produz representações de nascimento e morte de Jesus Cristo, através da comunidade religiosa Casa Pastoral, vinculada à Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. A mesma comunidade cedeu seu espaço para o Projeto de Dança Contemporânea: CoreoBrigue, isto é, através da mediação de uma das dançarinas do projeto. Dessa forma, o projeto beneficiou diretamente cerca de 15 pessoas, e indiretamente 10 pessoas, isto é, no que compreende no desdobramento do conhecimento estético e conceitual em dança, bem como as prestações de serviços, parcerias e o fomento à produção artístico – cultural na comunidade local e demais localidades.

De início, os primeiros integrantes como vistos acima, foram poucos, pois ainda estávamos em processo de divulgação do projeto – para que novos jovens soubessem da existência do projeto no bairro. Enquanto isso, comecei a colocar em prática a primeira etapa do projeto, começando, primeiramente, pela explanação do conhecimento a respeito da história do massacre do brigue

palhaço alinhada as atividades de laboratório de corpo, pesquisa e experimentação do movimento. Mas para que isso ocorresse, elaborei uma metodologia de condução baseada nos fatores do movimento conceituado por Rudolf Laban - teórico e coreógrafo do início do século XX. Laban, foi um estudioso do movimento que contribuiu significativamente para o pensamento da dança – redimensionando a concepção do corpo e do movimento na cultura e na sociedade. As pesquisas que fundamentaram minhas práticas metodológicas e me guiaram teoricamente nesse processo coreográfico foi, principalmente, a Coreologia, um campo de estudo explorado por Laban e seus contemporâneos de área, que busca analisar o corpo e o movimento. Tal conceito será abordado e relacionado ao processo criativo no decorrer deste texto.

Encontros/ Vivências/ Experiências

Imagem 4 - Diálogo-Interação



Fonte: por Natan Magno.

As imagens acima relatam os encontros semanais que envolviam práticas corporais, rodas de conversa, leitura e reflexão a respeito do tema e do processo criativo em dança. Pois, para além de uma montagem cênica, o projeto de dança CoreoBrigue, visava também levar como proposta a experiência estética do

movimento corporal, bem como o conhecimento sobre a história do massacre do Brigue Palhaço e, conseqüentemente, a apropriação dos bens culturais como formação humana, pessoal e coletiva por parte dos integrantes do projeto. Em uma relação horizontal, os participantes eram convidados a se expressar, contribuindo com seus ideais e ideias, impressões e percepções, bem como colocar em prática o exercício do pensamento intelectual projetados em falas, defesas, concepções, apreciações e valores.

2.2. Coreobrigue: entre a corêutica e a eucinética

Coreologia, entre várias interpretações possíveis, é um termo criado a partir da junção de dois vocábulos gregos: chorós e lógos. Chorós significa círculo, movimentos circulares. No contexto clássico, chorós é o coro da tragédia clássica, cujos deslocamentos realizados na orquestra, fluidos e dramáticos, eram percebidos como dança. Lógos é linguagem, ciência, razão. Coreologia, por conseguinte, é a ciência/linguagem do movimento ou “A Arte do Movimento” (Bewegung *apud* Madureira, 2020, p. 1).

A Coreologia estrutura-se em dois grandes pilares: a Corêutica que trata da relação espacial e a Eucinética que trata das ações dos movimentos corporais e sua relação com a expressividade, porém ambas devem ser pensadas como uma unidade, pois as ações corporais estão intimamente relacionadas a uma escrita expressiva no espaço. Logo, tais conceitos foram direcionando minhas intervenções metodológicas em um pensar-fazer nas atividades propostas.

Diante disso, no início das atividades do processo criativo do projeto, em primeiro momento não trabalhei processos coreográficos predefinidos, ou seja, formas estéticas já codificadas historicamente, e, sim busquei outras formas de movimento através da experimentação do corpo. E para isso acontecer significativamente, como recurso imaginário, eu explanava a história do massacre do brigue palhaço e instigava os participantes a inferirem em seus movimentos corporais ações que dramatizassem as sensações do confinamento, do sofrimento e do clamor vividos pelos vitimados do massacre do brigue palhaço. Esse momento de experimentação, basicamente, se

amparava em uma perspectiva da improvisação, pois o ato de improvisar desenvolve no indivíduo a capacidade criativa do movimento, bem como libera uma subjetividade em iminência. Há autores que chamam a improvisação de jogo, por exemplo Sartre (1989) diz que “... **o jogo libera a subjetividade**”. Isto porque, o indivíduo partindo de circunstâncias que lhe exigem resolução de algo, este aciona mecanismos cognitivos para a invenção de estratégias, descobrindo assim possibilidades para a solução do problema.

Certamente, os fatores do movimento de Rudolf Laban, foram diretrizes essenciais para o alcance dos meus objetivos, os quais de início seria fazer com que aqueles jovens se envolvessem ativamente no processo criativo e se desvencilhasse de qualquer inibição que limitasse a descoberta do seu intra movimento expressivo. Então, a partir das intervenções metodológicas aplicadas, eu ia conduzindo os participantes a explorarem o movimento pelo espaço, tendo como conteúdo as noções básicas de geometria espacial, ou seja, orientações sobre as dimensões do espaço (altura, largura e profundidade), os níveis espaciais (alto, médio e baixo) e as direções espaciais (frente, diagonais, lados e trás). Há também outras categorias de orientação espacial dentro do estudo da Corêutica, que inclusive se vale de três sólidos definido por Platão, a saber: o octaedro, o hexaedro e o icosaedro. Esses sólidos definem 26 direções de orientação espacial. Todavia, basicamente, eu me detive apenas nas orientações das categorias dimensionais e diagonais.

Dentre todos esses termos referidos acima, o que mais focalizei enquanto condutor do processo criativo, foi no conceito da Cinesfera (Kinesphere) que é uma direção central da qual todas as outras direções se originam. Para termos um entendimento mais imagético do que se trata a Cinesfera - imaginemos um corpo de um bailarino em determinado espaço, onde ao se movimentar seus movimentos são delimitados pelo alcance de seus membros a partir de algum ponto de apoio corporal.

Para Laban (1990), todo e qualquer movimento feito por um indivíduo se dá no espaço definido pela sua própria cinesfera, mesmo que haja algum tipo de deslocamento. Esse tipo de trabalho conceitual desenvolve no sujeito a percepção da relação corpo-espaço e corpo-movimento, justamente, por ser um

momento oportuno de exploração de novas descobertas corporais e possibilidades consigo mesmo.

A cinesfera é uma ocasião da pesquisa espacial, da relação corpo e ambiente, no qual a desenvoltura das formas decorre de fatores intrínsecos e extrínsecos ao sujeito, ou seja, intrínsecos relacionados às experiências prévias do indivíduo e extrínsecos relacionados aos estímulos que decorre do ambiente externo - todo um contexto relacional que ambas devem ser observadas de forma integradas, pois o sujeito não está dissociado do contexto que o cerca.

Imagem 5 - Laboratório de corpo



Fonte: por Natan Magno.

Nas imagens acima, como se pode notar, trata-se de um dos primeiros processos de imersão na pesquisa do movimento significativo. Pois, trabalhar a pesquisa do movimento significativo é perceber as sensações e reflexões que nos atravessam no tempo da *prax* e nelas se envolver profundamente se entregando ao acaso significativo. Vale ressaltar que o acaso significativo esta relacionado ao percurso de criação, na qual o criador percebe pontos até então imperceptíveis naquele contexto, e tais pontos revelados servem de inspirações

para sua obra em desenvolvimento, pois “[...] novos apelos, de algo não-realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa.” (Ostrower, 2013, p. 9). Neste ínterim, os corpos mergulhados no processo de investigação são percebidos como corpos dilatados, corpos difusos – em um fenômeno que transcende a própria razão do ser. Corpos que se percebe e são percebidos em um fluxo contínuo de concentração e desconcentração. Um outro estado temporal de corpo.

Retomando as contribuições conceituais de Laban, no contexto da arte do movimento, Laban faz uma similaridade da prática do movimento com as escalas musicais feito por músicos, isto é, no campo da aprendizagem da música as escalas musicais são executadas como exercício técnicos que direcionam os estudantes a compreensão de alguns princípios da harmonia (intervalos melódicos maiores e menores) e articulação (*legato*, *non legato*, *staccato*), o que é essencial para fazer um musical mais livre e expressivo (*apud* Madureira, 2020, p.12). Já em relação às escalas do movimento, elas conscientizam o participante a compreender a harmonia espacial (planos, níveis, dimensões) e suas articulações.

Diante disso, na Corêutica de Laban, a primeira escala do movimento a ser estudada é a escala dimensional, um conjunto de seis movimentos organizados nas três dimensões do espaço, cujos movimentos se combinam em pares antagônicos, a saber: alto-baixo (altura), direita-esquerda (largura), frente-trás (profundidade). Compreender essa primeira escala é fundamental para se perceber no espaço e as dimensões espaciais que parte da ideia de situar-se em determinado lugar/espaço. Após esse processo básico de aprendizagem sobre corpo-espaço, partimos para uma compreensão mais complexa sobre o corpo e o movimento, nos quais as escaladas de movimentos ganham novas proporções, ou seja, o corpo extrai-se da relação de uma forma quadrada para as relações tridimensionais do movimento, com fluidez, articulação e a inteireza de um corpo em sua máxima amplitude do movimento.

Interessante notar a similaridade que Laban faz sobre as escalas do movimento com as escalas da música. Mas, para compreendermos melhor tal similaridade vamos conhecer brevemente sobre os termos musicais *legato*, *non legato* e *staccato*, e assim fazer as correlações com a arte do movimento. Em

legato, palavra italiana, consiste em ligar as notas sucessivamente, sem que haja intervalo de silêncio entre elas. Por sua vez, non legato (não ligado) significa que as notas não são ligadas, ou seja, havendo intervalos de silêncio entre elas. Por último, em staccato, indica que as notas mesmo sendo executadas rapidamente, porém, cada uma delas devem ser destacadas nitidamente. Tal similaridade nos leva a reconhecer que a arte do movimento está intimamente correlacionada à arte da música, pois, a dança em uma perspectiva clássica sempre foi regida pela música, ou seja, a música desempenha um papel primordial na produção de uma obra coreográfica. No entanto, com o advento da abordagem da arte contemporânea, essa concepção toma novos rumos, isto é, rompendo com paradigmas que apenas reproduzia e indo em direção a um fazer de uma arte mais autêntica e mais próxima à realidade humana. Para exemplificar, podemos notar em algumas produções contemporâneas de dança a não utilização da música instrumental, mas em contrapartida, novos estímulos sonoros são experimentados, seja o barulho peculiar de uma grande metrópole, seja sons produzidos do próprio corpo ou apenas o barulho do “silêncio” na cena - isto dependerá de cada proposta artística em dança.

No decorrer do processo criativo do espetáculo Coreobrigue, trouxe inicialmente como pano de fundo musical os instrumentos da percussão tocado em tempo real, por acreditar que estes eram mais autênticos a cultura local, bem como pelo seu ritmo de pulsação que atravessa os corpos que dançam. Outro aspecto musical que também utilizei foi uma playlist de Kevin Sport no YouTube que dispõe o Official Graham Music – músicas das produções de Martha Graham, que traz um mix dos instrumentos clássicos com a percussão africana. Mas, independentemente de tudo isso que foi falado anteriormente, a sonoridade segue como estímulo vetor do processo criativo em dança.

Imagem 6 - Processo criativo 1

Fonte: por Natan Magno.

A imagem acima, trata-se de um dos diversos registros das atividades de corpo, no qual os participantes buscam explorar as diversas formas de mobilidade pelo espaço/tempo. Induzidos pela percussão que toca. Em tal atividade, trabalhou-se os níveis espaciais, o deslocamento pelo espaço, a exploração das articulações do corpo e a noção da cinesfera espacial.

Agora partimos para um outro pilar da Coreologia, a Eucinéctica, um conceito que discorre sobre os aspectos qualitativos do movimento e da qualidade expressiva do movimento. Tal conceito busca analisar as diversas ações corporais humanas, seja elas sociais, culturais ou estéticas. O objetivo é investigar a destreza, o movimento técnico preciso, a desenvoltura performática e toda uma expressividade conjunta da ação empregada. Laban propôs que tais ações fossem observadas e elaboradas através de quatro fatores: o espaço, o tempo, o peso e a fluência – cada um possuindo uma subdivisão interna, ou seja, o espaço pode ser direto ou flexível; o tempo pode ser sustentado ou súbito (lento ou rápido); o peso pode ser leve ou firme; e a fluência pode ser livre ou controlada. Todas essas variáveis foram metodologicamente aplicadas no processo criativo do projeto de dança Coreobrigue, pois, o projeto para além de um resultado coreográfico, tinha também como compromisso a iniciação de novos artistas na formação em dança, sendo os métodos de Laban essências na condução de ensino dos fundamentos da dança.

3 REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DA DANÇA

O ensino da dança implica primeiramente a escolha do gênero dançante, seja ele o ballet clássico, o jazz, o sapateado, a dança de salão, a dança contemporânea e dentre tantos outros. Em segundo, trabalhar as noções básicas do movimento técnico, ou seja, movimentos decompostos, fragmentados que resultem em uma assimilação compreensiva por parte do participante.

Neste processo de condução inicial da dança, se faz de suma importância que o professor se atente aos diferentes corpos que o cerca, pois, cada participante é singular e merece atenção diferenciada. Outro aspecto importante em relação ao ensino da dança é trabalhar o fortalecimento das musculaturas, flexibilidade e o alongamento – esses exercícios corporais são fundamentais para o desenvolvimento do corpo e conseqüentemente o desenvolvimento das habilidades técnicas e maior desempenho corporal.

Diante disso, os fatores do movimento proposto por Laban, desempenha um papel fundamental na preparação técnica e no condicionamento corporal do bailarino, pois, as ações empregadas exploram as variabilidades sobre o corpo com maior liberdade e criatividade nas ações corporais. Tais ações são 8 proposto por Laban, como mostrado na tabela abaixo:

Imagem 7: Tabela fatores do movimento

Tabela 1: As ações corporais básicas e suas qualidades

AÇÃO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Deslizar	Direto	Leve	Lento
Flutuar	Flexível	Leve	Lento
Pontuar	Direto	Leve	Rápido
Sacudir	Flexível	Leve	Rápido
Pressionar	Direto	Firme	Lento
Torcer	Flexível	Firme	Lento
Socar	Direto	Firme	Rápido
Chicotear	Flexível	Firme	Rápido

Fonte: Rengel (2006, p. 128).

Como visto na tabela acima, temos as oito ações básicas e os três fatores do movimento (espaço, peso e tempo) e suas respectivas qualidades. Tais ações básicas são executadas entre as combinações possíveis dos fatores espaço, peso e tempo – estes três últimos acontecem de maneira inevitável.

Fazendo um adendo, Rengel argumenta:

Rengel (2014, p. 28) argumenta que o fator fluência “não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a qualidade da fluência, a ação acontece”. Por essa razão, esse fator encontra-se ausente na tabela 1 (apud Madureira, 2020).

Os fatores do movimento, de acordo com Laban, aciona estados psicofísicos, isto é, ele relaciona cada fator com a mente humana, a saber: espaço/atenção, tempo/decisão, peso/sensação e fluência/emoção. Essas evidências demonstram que a dança também é um processo cognitivo, um processo holístico de aprendizagem - cujo corpo, principal instrumento de realização da dança, não está dissociada da razão/cabeça, ambos são um só, um estado de processamento mental.

Neste sentido, durante o processo criativo do espetáculo Coreobrigue, as ações básicas do movimento eram combinadas entre si e relacionadas aos fatores espaço, tempo, peso e fluência, sendo em algumas etapas de forma isolada para facilitar a compreensão (processo didático) e outras de forma simultâneas. Todavia, esses conjuntos de ações de movimentos também eram articulados aos aspectos de conscientização corporal, harmonia espacial, expressividade e criatividade – no que tange a improvisação e a composição coreográfica em tempo real. Para além desses termos, também eram exploradas diferentes formas de movimentos (atos de se movimentar), consciência de ações isoladas, consciência espacial, adaptação ao companheiro de cena, formações grupais, bem como o estímulo a percepção do jogo e a sensação da atmosfera laborativa.

As ações básicas do movimento, dentro do contexto do processo criativo Coreobrigue, inicialmente eram articulados por meio da indução sugerida da fala, na qual visava-se conduzir os participantes a uma compreensão das combinações entre essas ações, bem como da percepção das transições entre elas, podendo variar diferentes mudanças dessas ações, isto é, transições

graduais ou repentinas - tais mudanças podem acarretar em combinações entre dois ou mais fatores, bem como nas diferentes mudanças na qualidades das ações. Por exemplo: os fatores espaço e tempo da ação socar forem alterados, teremos a ação torcer – que por sua vez possui um espaço flexível, um tempo lento e um peso firme, assim como o socar.

Após a compreensão dos fatores e a relação das ações, partimos para a simultaneidade das ações, isto é, induzidos pela oscilação da música, os participantes do processo criativo exploravam todos os fatores e ações simultaneamente através da transição abrupta.

Nesse fenômeno criativo, a transição abrupta de movimentos produz uma grande expressividade visual do corpo, pois todos os fatores são alterados dinamicamente. Neste sentido, empregar a ação socar, que por exemplo é uma ação agressiva, na transição abrupta, torna-se a flutuar e assim acontece com a diferentes ações do movimento, ou seja, uma articulação de ações opostas: socar-flutuar, deslizar-chicotear, pontuar-torcer e sacudir-pressionar.

Abordar esses conceitos práticos no processo criativo em dança, bem como no ensino da dança, conduz os participantes a uma compreensão global sobre o seu corpo, que de acordo com:

Conhecer e praticar os conceitos-chave da Coreologia de Laban pode ser um ponto de fuga do tecnicismo ainda muito presente nos espaços de ensino de artes corporais. Essa forma mecânica de ensinar, que não leva em consideração a capacidade de síntese do aluno, se associa à obsessiva busca pela perfeição da forma. (Madureira, 2020, p. 22).

Importante notar nos estudos de Laban que ele faz uma analogia da Coreologia com a gramática, mais precisamente, um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pois ao combinar as ações básicas, pode-se dizer que se formam as “palavras” e as palavras articuladas formam-se as “frases”. Esse pensamento, traz como proposta pedagógica um ensino-aprendizagem em artes corporais, na qual os participantes conquistam gradativamente sua autonomia – não ficando apenas dependendo dos comandos do professor ou do coreógrafo, pois vão desenvolvendo a consciência de sua localização corporal,

bem como seu alinhamento estético-corporal e a criatividade em compor as ações corporais – o que os tornam coautores do processo criativo em dança.

De acordo:

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte (Vianna, 1990, p. 58).

Seguindo esse princípio de Vianna, no processo criativo Coreobrigue, os participantes para além de compreender os fatores e as ações do movimento como caminho de autoconsciência e liberdade poética – também trouxe a ideia de uma abordagem sobre o conhecimento de um fato histórico-social, ou seja, uma perspectiva interdisciplinar (dança e história) no qual para muitos dos intérpretes foi um processo de construção do conhecimento a respeito do massacre do brigue palhaço, isso sem a necessidade do rigor pedagógico conteudistas - apenas usando a oralidade e a imaginação nos movimentos criativo em dança.

Para muitos dos participantes, o processo criativo em dança naquele contexto foi um ponto de partida para que eles fossem pesquisar ainda mais sobre a história do massacre do brigue palhaço. Outro ponto importante nesse processo criativo, foi relacionar o movimento corporal e os estados emocionais – uma presença cênica na qual os participantes inferem sensações nos seus movimentos efêmeros, do contrário, movimentar-se sem emoção, sem desejo e sem o deleite nas formas dançantes, seria apenas formas vazias e sem significados intrapessoais.

LABORATÓRIO DE COMPOSIÇÃO IMPROVISADA E COREOGRÁFICA

Imagem 8 - Processo criativo 2



Fonte: por Natan Magno)

A imagem acima, trata-se de um registro de laboratório de pesquisa corporal, que após a internalização das ações básicas do movimento, partimos para a ideia de improvisação na dança, na qual para os bailarinos é um momento espontâneo de criação e de pesquisa do movimento – favorecendo ao intérprete e ao grupo o desenvolvimento e a seleção de material coreográfico a partir de uma variedade de explorações criativas. Em diálogo com Smith-Artaud, “Improvisar é a prática da criatividade ao integrar criação e execução, o bailarino, simultaneamente origina e executa movimentos sem planejamento prévio” (1992, p. 80). A composição improvisada infere uma dança autenticamente efêmera, a qual articuladas com as articulações do corpo, influi o movimento expressivo, expandido e o torna mais consciente de si. Tal metodologia é aqui analisada em uma perspectiva da dança real, ou seja, feita no aqui e agora, onde o movimento é oriundo dos múltiplos estímulos que atravessam o corpo, bem como encaminha o fluxo corporal à composição orgânica dos movimentos esteticamente efêmeros. Há autores que chamam a improvisação de jogo, por exemplo **Sartre (1989)** diz que “... o jogo libera a subjetividade”. Isto porque, o

indivíduo partindo das circunstâncias que lhe exige resolução de algo, este aciona mecanismos cognitivos para a invenção de estratégias, descobrindo possibilidades para a solução do problema. No caso do intérprete, este aciona o seu repertório corporal de experiências dançantes – no que tange as habilidades técnicas apreendidas e o saber em utilizá-las em circunstâncias de processos criativos.

A experiência estética do movimento pode ser compreendida como certa vivência atravessada pelas percepções do corpo e elaborada pelas diferentes formas humanas de reagir, como a linguagem, a emoção e o pensamento. Tem a potência de sensibilização, de tocar o sujeito, de promover alterações em seus modos de sentir, de ver e de compreender a realidade. (Texto adaptado da BNCC).

A improvisação como técnica é frequentemente abordada nos processos criativos em dança, seja ela em pesquisas acadêmicas ou em processos de montagem coreográficas de companhias de dança. Improvisar na dança está intimamente relacionado à busca de novas formas corporais e, conseqüentemente, a pesquisa e a elaboração técnica do movimento.

A improvisação como prática potencializa o desenvolvimento da consciência interna dos movimentos, bem como a consciência sobre o espaço e o tempo. Ao improvisar, o praticante desenvolve a auto percepção e, conseqüentemente, uma outra perspectiva do dançar, pois o indivíduo sente no momento os efeitos da sua criação - mesmo que os movimentos sejam passageiros (efêmeros), ligeiros, que por vezes não nos damos conta do controle do fluxo que o corpo delineia no espaço-tempo, mas tendo a atenção da qualidade e do “domínio” sobre o corpo. De acordo com o filósofo José Gil, produz dois efeitos: primeiro, amplia a consciência da escala do movimento; depois, a própria consciência se transforma, deixando de se manifestar como um olhar externo para incorporar-se dele. “A consciência torna-se a consciência do corpo, os seus movimentos enquanto movimento de consciência adquirem as características dos movimentos corporais” (Gil, 2009, p. 109).

Diante disso, a improvisação na dança, perpassa qualquer procedimento metodológico, não há um modo único de fazer, pois sua essência é a espontaneidade em criar movimentos por meio de uma variedade de

explorações criativas. É no criar-fazer que o intérprete desenvolve sua pesquisa e a produção de material.

De acordo com a citação:

Isso o faz ser um pesquisador dinâmico sempre atento às circunstâncias que se apresentam durante o seu processo de pesquisa, sem nenhuma exigência de seguir uma única técnica ou norma previamente estabelecida, ele caminha em direção a transcender a unicidade do fazer racional para avançar novos patamares criativos permeados de improvisação, incerteza, indeterminação e acaso, como portas de entrada de onde pode observar a dimensão de sua bricolagem criativa (Freitas, 2012, p. 1).

Fazendo um adendo, a autora acima é uma artista-pesquisadora em Belém do Pará, que contribui para a pesquisa e a produção em dança na perspectiva da improvisação e da bricolagem, realizando estudos e inúmeros laboratórios de corpo. Vale destacar, uma das influências que direcionaram o processo de dança CoreBrigue, advêm da minha formação nos estudos e laboratórios de improvisação realizado pela referida autora.

Portanto, a improvisação em dança, pode ser considerada uma ótima via, uma alternativa que contribui para o processo de criação, bem como para a formação processual de quem dela lança mão, pois o fluxo em dança é sempre contínuo, inacabado – nos levando a novas experiências e percepções e, conseqüentemente, reformulando nossos conceitos e práticas em dança.

3.1 O processo de montagem: a bricolagem em ação

Após alguns meses de processos exploratórios, na qual os participantes já haviam imergidos em diversas experiências com o corpo, conhecendo a si e os conceitos básicos do movimento e suas potencialidades, partimos para o processo de elaboração de montagem do espetáculo. Nessa fase, eu enquanto proponente do projeto, eu não tinha um plano orientador para o processo de montagem do espetáculo, na qual reunisse todos os nossos esforços feitos durante o processo criativo junto a temática do projeto. A única referência partia do primeiro processo criativo apresentado na feira do açaí, como descrito no início desta produção textual.

Dessa forma, como ponto de partida, já que estávamos nos reportando a uma história que envolvia uma embarcação (Brigue – um tipo de navio inglês de época), então, tive a ideia de trabalhar com os intérpretes uma encenação que inferisse em seus corpos um barco como se tivesse velejando. E como recurso cênico para tal efeito, utilizamos quatro cajados de madeira - que delineavam a forma da ¹Proa de um ²barco. Cujos corpos dançantes ao som do tambor e do mar balanceavam-se numa perspectiva de alto-mar.

Nesse contexto, recorri a fundamentação da bricolagem, que de acordo com:

Trata-se de um pesquisador ativo, que produz conhecimentos derivados de investigações detalhadas e extraídas de materiais diversos, como por exemplo, palavras soltas, pedaços de papéis, de madeiras, de tecidos, distintas substâncias, ou como no caso da dança, através de fragmentos de movimentos, trechos de músicas, partes de um texto, de figurinos e com qualquer outro vestígio de material que esteja ao alcance das mãos do criador, que favoreça e realmente a sua sensibilidade criativa (Freitas, 2012, p. 1).

Diante disso, seletivamente, fui lançando mão dos materiais que havíamos produzido durante os laboratórios de corpo – experimentado movimentos, fragmentos musicais, objetos cênico, figurinos, dentre outras alternativas possíveis, bricolando esses recursos disponíveis de acordo com o fluxo criativo e as percepções surgidas no momento da montagem do espetáculo.

1 Proa – É a extremidade anterior do navio no sentido de sua marcha normal. Quase sempre tem a forma exterior adequada para mais facilmente fender o mar.

2 Barco - . Embarcação e navio – Embarcação é uma construção feita de madeira, concreto, ferro, aço ou da combinação desses e outros materiais, que flutua e é destinada a transportar pela água pessoas ou coisas. Barco tem o mesmo significado, mas usa-se pouco.

Imagem 9 - As 4 estacas



Fonte: por Natan Magno

As imagens acima se trata de um processo de experimentação utilizando as estacas de madeira na qual representava um barco em movimento. Tais artefatos cênicos foram cruciais para o início de montagem do espetáculo **CoreoBrigue**, pois a partir da elaboração de manuseio dos elementos pudemos criar possibilidades de movimentos coreografados – manuseios estes que se converteram em estética cênica. Para dar um efeito de barco velejando - o pensar sobre a elaboração musical foi também de suma importância para o efeito da forma cênica. Sendo os instrumentos percussivos utilizados: Efeito Jatoba e Pandeirão de Nylon – ambos com som de água. Dessa forma, o processo de montagem foi desdobrando-se em um fazer prático e criativo.

Nesse momento, a atenção se exigiu mais do grupo, visto que no processo de montagem naturalmente as ideias que surgem são inúmeras, então precisa-se definir as ideias mais convenientes à concepção do espetáculo, pois a obra de arte se expressa pela forma, a partir de uma intuição criadora que se materializa advinda da subjetividade de quem a cria. Coletivamente, fomos encaminhado o processo de montagem coreográfica – integrando trabalhos de corpo feito anteriormente.

Certamente, a criação artística necessita de três elementos fundamentais na composição: a intuição criadora, os recursos disponíveis e as técnicas possíveis. Como ênfase, a intuição criadora nos remete a uma avaliação do inconsciente, de um conhecimento sem precedência de elaboração lógica. O fazer vai criando conexões a partir da crença que algo vai acontecer.

Portanto, nessa fase de ensino-aprendizagem da dança no que diz respeito às técnicas preestabelecidas, bem como ao processo criativo de técnicas contemporâneas em dança, os envolvidos são conduzidos a mergulhar em uma subjetividade poética do movimento contextualizado. Ou seja, uma dança que busca ressignificar através das ações, gestos e movimentos as sensações vividas e sentidas pelo corpo, no qual o primeiro campo de conhecimento a ser explorado pelo sujeito é o seu próprio corpo. Em articulação com um breve fragmento literário de Susanne Langer: A dança é então criada através da objetivação dessas sensações e experiências subjetivas.

Imagem 10 - Arte de divulgação



Fonte: por Natan Magno

A imagem acima, foi a arte de divulgação do espetáculo de dança Coreobrigue, apresentado na Associação do Moradores da Vila da Barca, no bairro do Telégrafo. E Também transmitido ao vivo pela Live na plataforma instagram. A apresentação, para além do resultado do projeto, foi também a prestação de contas junto à Fundação Cultural do Pará.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coreobrigue, foi um projeto de dança que me fez refletir enquanto futuro professor formado em dança, que a prática docente requer pesquisa e engajamento contínuo, pois nossas propostas pedagógicas relacionada à dança, seja no ambiente de ensino formal ou informal, ela também pode vir a ser contextualizada e significativa em um processo criativo em dança. A dança como parte de um todo da sociedade não está dissociada da história, da política ou das complexidades sociais, ou seja, nesse processo criativo, trago como testemunho que a arte de dançar pode estar relacionada a outros fenômenos epistemológicos da dimensão do conhecimento, bem como com a realidade em que se vive. E assim formar cidadão críticos, participativos e com interesse em inovar os processos criativos em dança.

Portanto, nosso processo de dança se apresenta até aqui, de forma panorâmica, apresentando nossas vivências e experiências vividas no decorrer do projeto de dança CoreoBrigue, no qual mergulhamos, experimentamos e criamos mundos imaginários, que o fazer da arte pôde nos proporcionar, bem como criamos laços afetivos, amizades e conseqüentemente o convívio social. Agora continuamos a seguir com nossas vivências e criações na arte da dança, em uma perspectiva do inacabado, destrinchando essa obra para novos horizontes na medida de nossas experimentações surgidas, em uma busca incessante pelo novo. CoreoBrigue, para além de um espetáculo de dança, é um sentimento histórico-cultural

REFERÊNCIAS:

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A Poética da Improvisação e o Acaso no Processo Cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso**. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela UFBA. Salvador, 2012.

GIL, José. **Movimento Total**: O corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2009.

KINCHELOE, J. L. O poder da bricolagem: ampliando os métodos de pesquisa. In: KINCHELOE, J. L.; BERRY, K. S. (Eds.) **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007. P. 15-37.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Collectifs**. Paris, FR: Gallimard, 1979.

MADUREIRA, José Rafael. A coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Revista Pensar a Prática**, v.23, e60104, 2020, p. 1.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007. 126 p.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013

OTÁVIO, Chico. **‘200+20’: No projeto de independência, Brasil nasceu com batalhas e um massacre com 254 vítimas**. [Publicado em:] 08/08/2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/direitos-humanos/noticia/2022/08/20020-no-projeto-de-independencia-brasil-nasceu-com-batalhas-e-um-massacre-com-254-vitimas.ghtml>. Acesso em: out. 2024.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 121 p.

SOUZA, Luiza Monteiro e. Dança, escola e educação: referências para o ensino-aprendizagem. **Revista Tucunduba**, v. 1, p. 1-7, 2010.

UFPA. **Pesquisadora da UFPA explica a história do feriado de 15 de agosto**. Publicado: 14 de agosto de 2017. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/406-pesquisadora-da-ufpa-explica-a-historia-do-feriado-de-15-de-agosto>. Acesso em: out. 2024.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo, SP: Summus Editorial, 1990. P.58.