



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

EVERTON PIRES DA CONCEIÇÃO

**CAMINHOS CRIATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA EM COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA NA DANÇA DE SALÃO**

Belém
2012

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

EVERTON PIRES DA CONCEIÇÃO

**CAMINHOS CRIATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA EM COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA NA DANÇA DE SALÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Teatro e Dança da UFPA-ETDUFPA,
como requisito parcial para obtenção do grau de
Licenciado Pleno em Dança, orientado pelo Prof.
Dr. Paulo Paixão.

Belém
2012

EVERTON PIRES DA CONCEIÇÃO

**CAMINHOS CRIATIVOS: UMA EXPERIÊNCIA EM COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA NA DANÇA DE SALÃO**

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado adequado para obtenção de grau de Licenciado Pleno em Dança e aprovado na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data de defesa: 20/12/2012.

Conceito: _____

Banca examinadora



Prof. Dr. Paulo Paixão

Orientador - Escola de Teatro e Dança- ICA/UFPA

Prof. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucay
Avaliadora - Escola de Teatro e Dança- ICA/UFPA

Avaliadora - Prof. M.Sc. Mayrla Andrade

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia, via 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 Querton Pires da Conceição

Local e Data 15 de Abril de 2013

Ao meu pai Manuel Moraes da Conceição, que na sua maneira contida de amar, torce muito pelo meu sucesso.

A minha mãe Ivanilde Pinho Pires que me deu a oportunidade de viver e contemplar a vida. Chorou de felicidade quando passei no vestibular, a ela dedico este trabalho.

A minha avó Rita Teixeira de Pinho (*in Memoriam*) que me criou com todo seu amor e me ensinou os valores que hoje prezo na vida.

Ao meu avô José Francisco Pires (*in Memoriam*) que também ajudou em minha criação, sempre esteve ao meu lado e me mostrou o caminho da humildade e da sabedoria.

Aos meus filhos Brian Castro da Conceição, Vivian Castro da Conceição, Ana Rita Castro da Conceição e Letícia Costa da Conceição, que me deram o prazer de ser pai e me fortaleceram.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus por estar sempre presente em minha vida; quando duvidei, ele me guiou pelos caminhos que hoje me fazem ser o homem que sou. Que na sua infinita bondade de pai me fez acreditar que posso alcançar todos os meus objetivos sem precisar ferir o direito de outrem.

Agradeço aos meus avós José Francisco Pires e Rita Teixeira de Pinho (*in Memoriam*) e Manuel Moraes da conceição e Ivanilde Pinho Pires, que torcem pelo meu sucesso, priorizando meus estudos. Mostraram-me que caminho eu deveria seguir, sendo meu porto seguro e meus heróis enquanto precisei ser instruído para a vida. Nunca foram de encontro à minha escolha profissional, pois tiveram certeza que eu seguiria o caminho do bem.

Agradeço a Dra. Toshiko Noguchi, que sempre esteve presente em minha vida desde quando iniciei na dança de salão. Uma pessoa que também me instruiu quando precisei. Alguém que não hesitou em me ajudar, quando necessitei. Adotou-me como filho. Deu-me forças quando eu decidi ir para universidade cursar dança.

A Noemia Sampaio de Castro, mãe dos meus filhos, Brian Conceição, Viviam Conceição e Ana Rita Conceição, que sempre me apoiou quando precisei estudar e torceu por mim, em minhas vitórias e também e nos tropeços. Principalmente por ser uma mãe exemplar para os meus filhos.

Aos meus irmãos Nicolino Rocha da Conceição Neto, Manuel Moraes da Conceição Filho, Mario Pinho da Conceição, Ivanilce Pinho da Conceição, Ivanildo Pinho da Conceição e Ivonete Pinho da Conceição, que se fazem presente em minha vida, sinto muito orgulhos de tê-los como irmãos. A minha tia Rosa Pinho Pires, primos: Ana Paula Pires de Oliveira, Anne Karoline, Afonso Mauro Filho e todos os primos que foram presentes na minha vida. Também aos cunhados, que se fazem presentes.

A Luana Gemaque, que tem se tornado uma pessoa muito importante na minha vida. Como parceira de dança me proporciona muitas conquistas e contribui para o nosso crescimento profissional através do seu amor à dança.

Em especial também ao Sebastyan Martins, por sua amizade sincera e por ser uma pessoa fora de sério, está sempre disposto a ajudar. A Amanda Bressan, que foi minha parceira e está fazendo parte deste trabalho através das fotos. Assim, como Sebastyan Martins, Caio Macedo, Marciléia, Junior Silva, Henrique Duarte, Mariana Cuesta, Fernando

Murai, Patrícia, Luana Borges, Alexandra e Lourival Torres, Ronaldo, Carolina Rodrigues e Jean Gama.

Ao Roberto Ribeiro, que gentilmente cedeu seus livros sobre a dança de salão, para enriquecer o conteúdo deste trabalho. A todos os meus amigos que de alguma forma contribuíram para as minhas conquistas. Aos meus alunos que sempre me proporcionaram grande alegria subsidiando muitas vezes meu aperfeiçoamento e as condições para eu viver da dança de salão.

A Universidade Federal do Pará, e a equipe de professores que foram fundamentais na minha formação acadêmica. Ao Projeto Dança e realidade Contextual do qual fiz parte de Agosto de 2009 a Dezembro de 2011 e ao Programa Pibic Pard pelo qual fui contemplado com uma bolsa de estudos de abril de 2010 á Agosto de 2012. Todas essas experiências foram importantes para a minha formação acadêmica.

Ao meu querido orientador Prof. Dr. Paulo Paixão, que me incentivou a pesquisar a composição coreográfica na dança de salão. Sempre teve boa vontade e muita paciência, seja na orientação de TCC seja no projeto Dança e Realidade Contextual. Proporcionou-me a bolsa de pesquisa, citada acima. Sou grato por todo o apoio recebido do Professor Paulo Paixão na Universidade Federal do Pará.

Aos professores Giselle Guillhon, Ana Flávia Mendes Sapucay, Bene Martins, Mayrla Andrade, Carlos Dergan, Wlad Lima, Paes Loureiro, Waldete Brito e tantos outros, que contribuíram para que eu seja um licenciado em dança pela Universidade Federal do Pará. Os conhecimentos adquiridos na universidade serão compartilhados com outras pessoas.

Aos meus amigos que me ajudaram diretamente nesta pesquisa. A José Tiago Torres Monteiro, que sempre foi um amigo verdadeiro durante os anos que passei na universidade e, prontificando-se, ajudou com a formatação deste trabalho e deu a sua opinião sobre o texto, numa corrida contra o tempo.

A Liliany Serrão que aos poucos se tornou uma grande amiga e com sua sinceridade e simpatia, conquistou minha amizade; obrigado, Liliany Serrão. A Silvana Farias que se prontificou a ler este trabalho. A minha amiga Raquel Lima, Renan Rosário, Lindemberg Monteiro, Natasha Pereira, Dielle Angelim, Lidiane Ramos, Adriele Pinho, Higor, Anny Erika, Rosana Rodrigues, Camila Barbosa, Debora Cardoso, Wanessa Borges e todos os outros que de alguma forma contribuíram para o meu crescimento como profissional da dança.

A dança é alimento da alma. Ao dançar me refugio nas movimentações provenientes dos sentimentos. Sentimentos esses, que só quem a viveu, por algum instante que seja, é capaz de decifrar seu real significado. A dança é para mim um sonho real.

Everton Pires

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar minhas vivências criativas enquanto coreógrafo de dança de salão. Quais questões me instigam no processo de criação das danças? Qual o sentimento do artista envolvido? Para responder estas perguntas, dialoguei com autores como: LOBO/ NAVAS (2008) e ROBATTO (1994), que tratam dos processos de criação em dança; PERNA (2001), sobre contexto histórico da dança de salão na Europa e no Brasil; na coreografia, PAIXÃO (2003), entre outros. Resultando na exposição de minhas experiências após trabalhar os processos criativos nas coreografias em dança. Logo, faço também uma reflexão das qualidades do artista na dança de salão.

Palavras - chave: Coreografia, Processos de criação, Dança de Salão.

ABSTRACT

This research aims to analyze my experiences as a creative choreographer in the dance hall. These are questions that entice me to think how to create dances, which the artist's feelings involved? To answer these questions and dialogue with authors, LOBO/ NAVAS (2008) and ROBATTO (1994), dealing with the creative processes in dance, PERNA (2001), the historical background of ballroom dancing in Europe and Brazil, in choreography, PAIXÃO (2003), among others. As a result, I share my experiences after I started working on my creative processes in dance choreography. Soon, I also a reflection of the qualities of the artist in ballroom dancing.

Keywords: Choreography, Proceedings of creation, ballroom dancing.

Lista de figuras

Figura 1:	Dança Pará
Figura 2:	No estímulo da música
Figura 3:	Baile da Rainha Expofac – Castanhal- PA
Figura 4:	No zouk
Figura 5:	Aula de jazz
Figura 6:	Influência de outros gêneros de dança
Figura 7:	Cantando e dançando a Amazônia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A DANÇA DE SALÃO	15
2.1. A DANÇA DE SALÃO DA EUROPA AO BRASIL.....	17
2.2. AS INQUIETAÇÕES DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA DE SALÃO.....	18
2.3. EM BUSCA DE NOVOS CONHECIMENTOS.....	21
2.4. A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA	24
2.5. O COREGRAFO NA DANÇA DE SALÃO.....	28
3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO	31
3.1. O INICIAR DOS PROCESSOS CRITIVOS	31
3.2. OS ESTIMULOS QUE VEM DE FORA.....	32
3.3. CRIANDO COM MINHA PARCEIRA.....	34
3.4. A MÚSICA COMO ESTÍMULO PARA A CRIAÇÃO	35
3.5. COREOGRAFAR A PARTIR DE UM TEMA	37
3.6. CRIANDO A PARTIR DO ARQUIVO DE MOVIMENTOS	38
3.7. OS PASSOS AÉREOS NA DANÇA DE SALÃO	39
4. AS MINHAS EXPERIÊNCIAS COM O PROCESSO CRIATIVO NA DANÇA DE SALÃO E SEUS RESULTADOS	44
4.1. A EVOLUÇÃO A PARTIR DOS PROCESSOS CRIATIVOS E AS INFLUÊNCIAS DE OUTROS GENEROS DE DANÇA.....	46
4.2. A ALMA DO COREOGRAFO	50
4.3. AS QUALIDADES DO COREOGRAFO NA DANÇA DE SALÃO...	52
4.4. A COREOGRAFIA NA E A EXPRESSÃO DO DANÇARINO NA DANÇA DE SALÃO.....	55
4.5. A COREOGRAFIA E O ESPECTADOR	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
6. REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é sobre as inquietações a respeito da composição coreográfica, mais especificamente os processos criativos em dança de salão. Há 13 anos, tive muitas questões inquietantes em torno desse assunto, desde então, tenho me perguntado: como se criam, de onde vieram as danças? ou mesmo, como faço para criá-las? Então, para entender todo esse processo é feita uma análise das minhas vivências enquanto coreógrafo na dança de salão.

Iniciei na dança de salão em 22 de setembro de 1999, na academia do Marcelo Thiganá, na época chamava-se Casa de Dança Marcelo Thiganá, situada na esquina da Av. João Paulo II com a Av. Ceará. Comecei como bolsista e, após um ano, entrei para a companhia de dança, não demorou muito para eu começar a ministrar aulas. No início foi difícil, pois eu não tinha muito domínio técnico, mas sobrava-me vontade, o que me motivou a continuar com a possibilidade de ser profissional da dança de salão. Comecei a focar na coreografia em dança de salão e questionar minha capacidade criativa, e o que fazer para ser excelente na arte da composição.

Tais perguntas me acompanham desde que habitei o mundo da dança de salão. No entanto, ao tentar achar estudos ou livros que falem da dança de salão e os processos criativos, não tive sucesso. Ao perguntar aos professores mais antigos na época sobre o assunto, não obtive respostas, eles apenas conheciam os processos de seus professores, ou seja, viam seus mestres coreografando e os copiavam, como se fosse necessário repassar como tradição de geração em geração os métodos de criação coreográfica, sem poder inovar.

A cada busca sem respostas, me inquietava, já que o meu interesse era dominar esse assunto, tanto na teoria quanto na prática. Mas a princípio, queria apenas entender esse processo. Foi então, que comecei a buscar um método próprio para criar minhas coreografias.

Ao começar a criar passos de dança, acenderam ainda mais essas perguntas. De inquietações passaram a ser angústias. Senti necessidade de estudar outros gêneros para enriquecer a minha arte para entender mais os processos criativos.

Lembro-me a conversa decisiva em que optei por esta pesquisa. Até então, meu foco era outro. Estávamos reunidos no projeto Dança e Realidade Contextual. Eu perguntei ao coordenador o que era a “poesia na dança?”, depois o que era “plástica da dança?” e por fim o que era “fotografia”? Ele discorreu e retrucou: “por que não fazes tua pesquisa e o TCC sobre o que estás me perguntando? É tua área e gostas do assunto”, Refleti um pouco e percebi que eu tinha uma mina, então decidi por essa pesquisa.

No segundo capítulo será abordado as minhas inquietações a respeito da composição coreográfica e o contexto histórico da dança de salão na Europa e no Brasil, bem como a outros tópicos que farão menção aos processos criativos, para contextualizar as primeiras danças de salão consideradas legitimamente brasileiras. Assim:

(...) foi no Brasil, quando Paris já nos influenciava, a Inglaterra também influenciava e foi onde surgiu a *country dance*, gerando as contradanças e quadrilhas, que eram bailados de conjunto, sob o comando de pares absolutamente dependentes uns dos outros. As *country dances* foram gradativamente entrando em Paris, dominando após a revolução francesa, de lá para o Brasil (PERNA, 2001, p. 12).

Também faço um estudo do contexto histórico da composição coreográfica. E através desta me deparei com a composição coreográfica na dança de salão. Portanto, no período em que surgiu o termo coreografia forjado por Feuillet em 1770, esta também faz referência à composição na dança de salão. Porquanto, nesse período a dança de salão e as outras danças eram consideradas uma só.

Feuillet foi, sem dúvida, precursor da massificação no processo de codificação da dança no século XVIII, levando o estilo da dança parisiense para as províncias e principais capitais europeias, gravadas em folhas de papel. Num anúncio da ausência física e quebra de barreiras espaciais, o sistema coreografia na dança (...) (PAIXÃO, 2003, p. 47).

Essas primeiras abordagens no segundo capítulo se fazem necessárias para entender o terceiro. Porquanto, este tratará dos processos criativos na dança de salão, foco principal desta pesquisa. Utilizo autoras que vivenciam esses processos na prática e as traduzem como experiência na teoria. Assim:

Compreendo a criatividade como um fluxo, um rio que, após brotar da nascente, segue seu curso recebendo histórias de seus afluentes. Ao misturá-las com suas próprias águas, as transforma em outras, criadas e contadas em suas margens, em cada porto, tempo-espço que não voltam mais. Em sua natureza corrente, o rio é transporte, mensageiro de imagens e informações, criador de novas formas e, assim como o movimento, muda a todo o momento. A água nunca mais passando nas margens já percorridas. Em sua essência de transpor, assemelha-se ao fluxo de transmissão dos neurônios. Em sua corrente trás à tona a liberdade, inerente ao ato de criar (LOBO/ NAVAS, 2008, p. 84).

Durante o período de curso na universidade, tive inúmeros estímulos que trataram da composição criativa, dos quais tenho me valido para a elaboração deste trabalho de conclusão de curso. Por exemplo, técnicas de contato e improvisação ministrados pela professora Mayrla Andrade na disciplina Improvisação na Dança em 2011, utilizei o estilo Zouk que me rendeu um conceito excelente.

Outro estímulo foi o projeto Dança e Realidade Contextual coordenado pelo professor Paulo Paixão que consistia em observar por um período de tempo determinados locais, após algumas seções de observação, discussão e relaxamento era feita uma performance no local sem o modificarmos, nos inseríamos nele sem interferir na ação daquele lócus. Ainda sobre composição criativa, diz:

O processo criativo de cada artista coteia elementos de natureza contrastante, porém, imprescindíveis uns aos outros. O que varia de artista para artista é a dosagem e o grau em que esses elementos atuam, entre si, numa proporção e equilíbrio próprio de cada um. O trabalho criativo pode acontecer tanto de maneira empírica, mais pela sensibilidade, como de forma analítica, mais pela reflexão e pelo conhecimento. A dosagem dessas características é determinada pela necessidade específica de cada etapa do trabalho (ROBATTO, 1994, p. 193).

Os processos criativos que foram importantes para idealizar o terceiro capítulo e mais ainda para o desenvolvimento do quarto capítulo. Porquanto, este aborda os resultados dessa pesquisa.

Falo também sobre o sentimento do profissional ao criar seus passos de danças e como ele expressará as mesmas, fazendo com que o espectador simpatize com sua arte. Trago autores como Kandinsk, para falar da alma do artista, Paul Valéry, A alma e a dança, Doris Humphrey para enfatizar as qualidades do coreógrafo e outros.

Essa pesquisa justifica-se como fonte de conhecimento para a academia. Mas, ainda são poucos os estudos que tratam dos processos criativos em dança de salão. Além de beneficiar os profissionais que estão iniciando na mesma, e também aqueles que queiram aprofundar mais sua visão teórica. Para tanto, seu conteúdo nos instiga a querer compreender a construção coreográfica mais a fundo.

2. A DANÇA DE SALÃO

Ao falar de dança de salão, posso indagar o que seria esse gênero de dança. É verdade, que para muitos ainda é uma incógnita. Seria importante que todas as pessoas envolvidas diretamente com essa dança, soubessem discorrer sobre o assunto. Assim:

Para muitos autores mais respeitáveis na área da evolução humana, a dança de salão poderia ser um conjunto de memes (unidades replicáveis de conhecimentos). Como conhecimento replicável, também é resultado de um processo evolutivo que prescindiu filigranadas e incontáveis gerações. (ZAMONER 2005, p. 13).

Concordo com autora, quando ela se refere à dança de salão como um “meme¹”. É notável que tal dança tenha se manifestado há séculos e ainda perdure, passando de geração em geração suas memórias e suas raízes. Sempre acompanhando a evolução da humanidade:

A dança de salão enquadra-se na categoria de dança popular que se origina de causas sociais, causas políticas ou acontecimentos destacados no momento. A dança popular difere da dança folclórica por ser uma manifestação do momento, enquanto a folclórica é uma tradição que se mantém através tempos e é originada por festas ligadas à natureza, fatos históricos, acontecimentos religiosos ou tradição cultural transmitida de geração em geração. A dança de salão também é chamada de dança social por ser praticada com objetivos claros de socialização e diversão por casais, propiciando o estreitamento de relações sociais de romance e amizade, dentre outras (PERNA, 2001, p.10).

No entanto, na 9ª Mostra Acadêmica UNIMEP (Bueno, 2011), Apud (RIED, 2003, p. 1-2) diz “a dança de salão se difere da dança social, pois na social estavam inseridas a dança folclórica e a de roda, significando dançar em companhia e, a dança de salão era uma subcategoria, onde era praticada somente pelos nobres nos salões de baile, como uma atividade social”.

Entende-se que a dança de salão pode ser uma dança popular, mas que também é uma dança social, pelo fato de haver socialização nos grandes bailes. Mesmo antes de adentrarem a classe alta parisiense, quando ainda permeava nas classes mais populares, já havia socialização. Ao tratamos do termo socializar (tornar sociável, socialista, dividir com todos), fazemos referência a um gênero de dança que aproxima as pessoas, independente de classes.

O nome dança de salão, está associado ao fato das festas que envolvem danças ou bailes acontecerem em grandes salões devido à grande concentração de pessoas. Segundo PERNA (2001, p. 10), “o termo salão, fica claro que é devido à necessidade de salas grandes, os

¹ Meme: é uma unidade de informação que se multiplica de cérebro em cérebro, autopropagando-se, ou seja, uma unidade de evolução cultural.

salões, para que se possam realizar as evoluções das danças e festas de confraternização dançantes”.

A dança de salão existe a séculos, antes mesmo das danças modernas e contemporâneas, que para muitos são consideradas como estilo de danças que nasceram da necessidade de mudanças. Essa por sua vez, nasce da vontade que as pessoas tinham de mudar a forma de dançar, queriam algo diferente das danças da época. Assim:

No período em que reinou Luís XIV, as pessoas estavam cansadas de praticar sempre a mesma dança do mesmo jeito e queriam algo diferente, com isso a forma que encontraram foi a dos Bals Masqués (bailes de máscaras), realizados no carnaval, bailes que continuaram a serem realizados no reinado de Luís XV em diversas ocasiões do ano (BUENO 2011, p. 02).

A dança de salão tem suas raízes na Europa, PERNA (2001, p.11) afirma que: no século XV europeu a dança de salão era praticada tanto por plebeus quanto por nobres, tendo origem durante o renascimento. Assim:

No século XV as danças eram realizadas pelas classes baixas em suas festas e comemorações, depois chegaram aos salões da nobreza por meio dos dançarinos e/ou mestres de baile. Estes eram contratados pelos nobres para que lhes ensinassem as danças sociais que, ao chegarem aos salões da corte, ganharam refinamento e status, tanto que além de serem executadas nos grandes bailes, passaram a fazer parte da educação da nobreza (TONELI, 2007, p. 21).

As primeiras danças de salão foram a pavuna, gavota e o minueto, essas por sua vez, não se dançavam com pares enlaçados, ocorrendo a partir do surgimento da valsa. PERNA (2001. p.11-12) diz que na valsa: “a dama dependia apenas de seu cavalheiro e vice-versa, e não de outros dançarinos”. Apenas chegando a Paris no século XVIII provenientes dos povos germânicos (Austrália e Alemanha).

A valsa ainda hoje faz muito sucesso nos grandes noites de gala, nas festas de casamentos, debutantes e outros eventos. A estrutura da valsa ainda é mantida, em que o cavalheiro e a dama dançam com trajes de passeio completo, ou quando debutantes o cavalheiro com passeio completo e a debutante vestido armado, dançam com certa distância, haja vista que as danças de salão atuais, são muito próximas ou coladas aos corpos. Porquanto, a valsa abre espaço para outras danças mais atuais, sem perder o seu encanto.

2.1. A DANÇA DE SALÃO DA EUROPA AO BRASIL

A dança de salão surge na Europa no momento em que as pessoas queriam inovar sua dança, chegando posteriormente ao Brasil. PERNA (2001, p. 11) diz que: “A dança de salão surgiu na Europa, na época do renascimento. Desde o século XV tornou-se uma forma de lazer. Chegou ao Brasil com os portugueses no século XVI e, posteriormente, com os imigrantes de outras nacionalidades europeias que aqui chegaram”.

Já no Brasil a dança de salão demorou alguns séculos a se ramificar. Isso não quer dizer que, quando ela chegou não existiam outras danças. Pelo contrário, ao aportar em solos brasileiros, houve um hibridismo cultural. Segundo PERNA (2001, p. 11), “A mistura de culturas desses imigrantes com os indígenas e negros africanos, propiciaram a formação de nossa cultura e foi muito importante para nossa música e dança”.

Com a chegada da corte portuguesa no século XIX no Brasil, mudaram-se os hábitos da população nesse período. Entre as mudanças estão a elegância das roupas, gestos delicados, a mulher começa a aparecer em público, os bailes e principalmente as salas de músicas e de dança que eram obrigatórias como práticas para as boas maneiras e educação. Assim:

Embora as danças constassem nos currículos dos colégios e fosse ministrada por professores estrangeiros e/ ou destacados, não houve interpretes de dança clássica. Os cursos que existiram na cidade eram apenas de dança de salão. A dança à época tomou grande incremento graças à ação do professor Lourenço LACOMBE² (PERNA, 2001, p. 15).

Com toda essa exaltação à dança e valorização da dança de salão após a chegada da corte portuguesa, surge o maxixe, considerado a primeira da dança de salão legitimamente brasileira. Teve início nas camadas humildes, também influenciado pelo fim da guerra do Paraguai e conseqüentemente o aumento das classes populares.

O maxixe foi a primeira urbana, de salão, a dois (e agarrada), a ter origem no Brasil, por volta de 1870. Era uma forma de dançar (abusada) não atrelada a um gênero musical específico, sendo dançado ao som da polca, schottish (xótis) e mazurka e posteriormente ao som de músicas brasileiras baseadas no tango. Ou seja, a dança de salão maxixe surgiu antes do gênero musical maxixe (PERNA, 2001, p. 26).

O maxixe era uma dança excomungada, sendo considerado vulgar e de baixa categoria. Sendo praticado em locais populares chamados arrasta-pés, assustados ou coisa de negro, como se costumava dizer na época. Posteriormente passou a ser denominados de “gafieiras”.

² Lourenço LACOMBE: professor de dança de salão no século XIX.

O maxixe, que surge espúrio, combatido pela decência, repudiando pelos preconceitos familiares, ficou escondido nas cavernas, longe dos cartões, muitos dos quais nem sempre legítimos. Mas, provocante, “gostoso como ele só” (tal a qualificação de uma quadrinha irreverente) acabou, embora contido um pouco em sua coreografia lasciva, penetrando nos salões. Tornou-se moda, desfrutou grande voga (EFEGÊ, 1901, p. 15-17).

Ao ser inserido no âmbito do salão, o maxixe passa a ser dançado nas gafieiras, assim como os outros gêneros da dança de salão como: Bolero; Tango; Foxtrote; Valsa; etc. O maxixe também deu origem ao Samba de gafieira que é conhecido em vários países como a dança de salão brasileira.

O samba descende diretamente do lundu e do maxixe, além do batuque. Não surgiu como dança a dois, mas sim como gênero musical que se dançava em roda de forma oriunda das antigas que se dançavam ao som do batuque. Posteriormente é que surgiu a dança de salão, evoluído a partir do maxixe. (PERNA, 2001, p. 27).

O autor se refere ao samba no pé inicialmente, quando diz que o samba não surgiu como dança a dois. Em seguida, ao dizer que surgiu a dança de salão, refere-se à evolução do maxixe para o samba de gafieira. Diferente do maxixe, que surgiu primeiro como dança, o samba surge primeiramente como gênero musical. Assim, surgem As primeiras danças de salão brasileiras.

2.2. AS INQUIETAÇÕES DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA DE SALÃO.

Partindo de minhas experiências ao começar trabalhar criativamente com dança, mais especificamente em dança de salão, instaurou em mim a necessidade de entender o processo da composição coreográfica. Os caminhos que nos levam ao processo criativo dos movimentos até o objetivo final da composição coreográfica.

Há tempos venho fazendo e utilizando uma metodologia pessoal no processo de criação da coreografia. Ao harmonizar a música com os movimentos, utilizo contagem de oitavas³, não com intuito de seguir a pulsação musical e sim para efeito de memorização da sequência coreográfica. Encaixar os movimentos na música é o momento mais delicado, pois há uma relação de afeto do coreógrafo com a música e os passos que vão expressar a mesma.

³ (VERA TORRES), Oitavas é a Contagem do tempo nas aulas e na coreografia, mas não tem relação direta com a música.

Trabalho os arranjos em conformidade com a melodia⁴ musical. Ouço por várias vezes a música e imagino que movimentos se fixam melhor na harmonia⁵ dela. Podem ser movimentos moderados ou movimentos que exijam uma precisão maior, como os passos aéreos⁶.

Essa forma de pensar e sentir a coreografia através da música vem da convivência com a renomada e premiada, professora de ballet clássico e musicista Vera Lúcia Torres, com a qual estudei cinco anos o ballet clássico. Nem tão preciso quanto ela, mas tenho seguido sua linha de raciocínio em relação à coreografia.

Em diálogo com ela a respeito de como coreografar, ela relata que suas composições partem do sentimento que a música lhe proporciona, logo os impulsos vem do coração. Segundo a professora, é preciso que essa música tenha significado especial ou a estimule profundamente, caso contrário, ela não fará um trabalho de qualidade.

Unindo sentimento e musicalidade, Vera Torres observa as músicas e trabalha a contagem e encaixe dos movimentos a partir do compasso musical. Se binária conta dois tempos, ternária três tempos e quaternária quatro tempos⁷, mas trabalha também com os solfejos⁸. E reforça, “a coreografia é algo muito pessoal de cada coreógrafo”.

Concordo plenamente com as palavras da professora quanto à composição coreográfica ser pessoal. Assim digo que minhas coreografias trazem um pouco da minha personalidade arraigada as minhas emoções proporcionadas pelas músicas e os movimentos escolhidos para aquela composição.

Percebo-me envolvido com o sentimento que a música proporciona. No limiar do envolvimento, crio muitos movimentos dos quais nunca tinha vivenciado. A qualquer momento, pode surgir uma grande ideia, um passo ou mesmo uma sequência coreográfica. Essas propostas podem surgir em grupo, com minha parceira ou individualmente.

Várias são as fontes que preenchem meu acervo de criação. Uma das fontes que ressalto é, quando estou em qualquer outro lugar fico imaginando de que maneira minha coreografia ficaria mais bem elaborada tecnicamente.

⁴ (BONA, 1816–1878), Melodia é a combinação de sons sucessivos (dados um após o outro).

⁵ (BONA, 1816–1878), Harmonia é a combinação de sons simultâneos (dados de uma só vez).

⁶ Na dança de salão Passos Aéreos: é a elevação da dama pelo cavalheiro, fazendo com que a mesma perca o contato com o chão. Voltarei a ‘este assunto mais a frente.

⁷ (BONA, 1816–1878), Os Tempos são os intervalos do compasso musical, onde são preenchidos com notas ou pausas, ou seja, o valor e a duração do som.

⁸ (VERA TORES), solfejar é o ato contar o compasso ou o tempo da música. Exemplo: se o compasso for binário conta-se duas vezes.

Portanto, se estou entre um pensamento e outro, do nada surge uma ideia de movimentação que preenche aquela lacuna na música. Essa possibilidade bem explorada dará novos frutos e evitará repetições de movimentos na coreografia.

No processo criativo de autoexpressão, cada coreógrafo, ao iniciar a montagem de um trabalho, decidirá qual será o tratamento que irá imprimir à sua dança. Decidirá se irão seguir normas estéticas pré-estabelecidas de palco, se vão seguir gêneros e/ou estilos determinados de dança, ou se buscará desenvolver novas linguagens de movimento. A exploração dos recursos da dança é, para mim, o ponto mais relevante do nosso trabalho. Para atender a esses objetivos, é importante escolher um tema que permita o desenvolvimento das propostas coreográficas e que expresse as posturas de ordem pessoal, tanto quanto as posturas mais abrangentes (estéticas, éticas, sociais) (ROBATTO, 1994, p. 212).

Na dança de salão não é diferente, com certeza o processo criativo vai depender de cada coreógrafo e de suas vivências. O estopim de uma criação coreográfica é sempre um imprevisto. Mesmo tendo uma perspectiva da futura coreografia, nem sempre acontece como previsto, no entanto ao criar novos movimentos, possibilito direcionar para outros horizontes.

Quero deter-me às minhas dificuldades, dúvidas e inquietações que acompanham minha trajetória coreográfica amadora e profissional. Segundo ROBATTO (1994, p. 185) “Não há motivo para os coreógrafos iniciantes entrarem em pânico por não conseguirem logo uma boa ideia para o seu próximo trabalho. É preciso quebrar esse natural bloqueio de criatividade e adquirir autoconfiança para liberar a fantasia”.

Quando estou no processo criativo na dança de salão, a capacidade de envolvimento na coreografia aflora e crio movimentos que me possibilita utilizá-lo, tanto no trabalho em andamento, quanto nos futuros. Procurando manter o foco no trabalho atual e deixo para outra oportunidade os movimentos que a este não se adéquam.

É interessante como a autora pontua que não devemos nos amarrar em trabalhos futuros, no entanto, mesmo quando não queremos pensar, nos deparamos com um belo movimento que cairia muito bem em outras propostas coreográficas e ficamos com receio de perder aquela ideia.

Ninguém precisa economizar as ideias criativas com medo de esgota-las. Não existe uma cota limitada para as invenções de cada um. Novas ideias sempre surgirão naturalmente, caso aprendamos a liberar a nossa criatividade que, assim como tudo na vida, precisa ser exercida, constantemente, para que não venha a definhar. Tanto como um dançarino que também precisa se exercitar permanentemente os seus músculos para manter e desenvolver sua técnica física (ROBATTO 1994, p.185).

Posso dizer que sou um afortunado por ter facilidade na criação e desenvolvimento de meus próprios movimentos. É certo que na dança de salão há um vasto repertório de passos,

os quais posso coreografar sem precisar me preocupar com novos movimentos, ocupando-me apenas em melhorar a qualidade dos movimentos. Entretanto gosto de ousar e dar asas as imaginações colocando sempre algo novo em cada coreografia apresentada. Não sendo obrigatório ser fiel às propostas iniciais, o processo criativo às vezes leva a lugares inesperados. Assim:

O verdadeiro artista está sempre atento às expressões mais sutis das pessoas e receptivo às mensagens mais veladas. Ele é um profundo observador tentando decifrar os sinais mais sensíveis presentes no cotidiano; é um crítico perspicaz, eterno curioso e estudioso das diversas manifestações que estejam sendo realizadas no âmbito da sua linguagem expressiva (...) (ROBATTO, 1994, p.187).

Compor requer vasto conhecimento na área em que atuamos. Caso contrário, nossos trabalhos podem ficar aquém de nossas expectativas. O bom é que quando nos deixamos envolver por nossas criações estamos exercitando e elevando a criatividade. Sendo um exercício constante ao ministrar aulas ou participando como aluno, em oficinas e conferências com outros professores. Também nos bailes, mesmo sendo apenas para diversão, não deixa de ser um exercício da criatividade. Mas a dança em si não é autossuficiente, precisamos de outras expressões e de estar atentos às mudanças.

2.3. EM BUSCA DE NOVOS CONHECIMENTOS

Partindo das necessidades que me afligiam percebi que precisava buscar conhecimentos, não só na dança de salão, mas em outras fontes. Não sabendo por onde começar, mas deveria ser imediatamente para ser um bom profissional, conversei com um amigo que já vivenciava outras vertentes da dança, que me indicou a escola de Ballet Vera Torres, da professora Vera Lúcia Torres. A qual me acolheu com muita simpatia e sentia-me bastante lisonjeado em aprender outro gênero que pudesse enriquecer a dança de salão. Permaneci nessa escola por cinco anos, entre 2002 e 2006, estudando Ballet Clássico.

Os resultados foram surpreendentes, meu modo de dançar a partir das aulas de ballet já mostrava traços da nova técnica. Conforme fui tendo essas vivências, meus horizontes expandiram-se ao ponto de ficar mais crítico em relação à dança em geral. Adotei essa técnica não para ensiná-la e sim subsídio, enquanto intérprete criador.

Outro importante aprendizado enquanto aluno de Ballet, foi à observação das técnicas de composições coreográficas. Não contente em somente assistir, perguntava a professora

qual o seu segredo, respondia que “desenvolver uma coreografia era preciso sentir as músicas com o coração”, e como ela é musicista se tornava mais fácil criá-las.

Por outro lado, eu sabia que deveria acrescentar mais à minha técnica, entrei para um grupo parafolclórico Filhos da Terra, onde permaneci de 2001 a 2002, obtendo as riquezas da dança regional, ou seja, o entendimento do folclore e das lendas amazônicas, como: Carimbó; Lundu Marajoara; Toadas, Retumbão; Xote Bragantino etc.

Em 2005 me envolvi no teatro, Companhia Teatral Hiperion, com o diretor teatral Tony Bezerra, até 2009. No teatro buscava a expressão cênica, elemento indispensável nas apresentações, agora posso afirmar que consegui melhorar minhas expressões, como se diz no meio artístico “caras e bocas”.

Entretanto, na música me incomodava o fato de não me apropriar com maestria dos termos técnicos como: ritmo; compassos; melodia; arranjo, etc. A percepção e a noção básica da música, são importantes para o profissional da dança desenvolver com qualidade aquilo que se propõem, isto é, é recomendável adquirir um bom domínio musical.

Depois de estudar um ano de música, na Escola de Música Paulo Muffarrej, sito na Três de Maio com Domingos Marreiros, meus horizontes se multiplicaram, pude entender e associar melhor essas duas artes, que são praticamente inseparáveis quando se fala de coreografia, melhorando minha percepção enquanto criador.

A dança de salão ultimamente vem explorando as novas tecnologias, assim como a dança contemporânea abarca várias possibilidades de inovações, se utilizando de outros gêneros para enriquecer seu repertório de movimentos, como: *Ballet*; *Jazz*; dentre outros. Assim as possibilidades de criação na composição coreográfica ficam mais ricas e mais instigantes para o espectador e para quem está diretamente envolvido no processo de criação, como os intérpretes e coreógrafos.

Há treze anos, já venho me envolvendo com esse gênero, entretanto, desde que iniciei essa prática, percebi que deveria buscar outras fontes de expressão para complementar, não só a dança de salão, mas minhas técnicas, apesar desse gênero poder se autodesenvolver. No entanto, quem estuda apenas dança de salão, tende a ficar com uma técnica muito fechada. ROBATO, (1994) diz: “O artista que não levar às últimas consequências seus estudos técnicos, utilizando qualquer método, ficará limitado e desperdiçará o seu talento por falta de conhecimento prático”.

Portanto percebi essa necessidade e fui beber em outras fontes como Ballet Clássico que há tempos vem complementando minha prática com a dança de salão, as danças folclóricas e regionais paraenses, no teatro e uma vivência na música. Outras formas de aprendizagem

também se fizeram presentes nesse período, como: vídeos, televisão e cinema, para o aprimoramento.

A verdade é que ser apenas profissional da dança de salão, não me satisfazia. Então eu pretendia dominar outros gêneros os quais me qualificassem para atuar em diversos outros trabalhos. Mas o foco principal desses aprendizados é fortalecer minha dança de salão.

Atuar como dançarino interprete ou tornar-se um autor, criando suas próprias coreografias, surge no coreografo emergente a necessidade de adquirir outra consciência que não só a corporal. Para conquistar a estrutura de coreógrafo, é muito importante compreender os mecanismos da linguagem e comunicação, assim como as motivações psicológicas das ações dramáticas, incluindo conhecimentos, ainda que elementares, de várias outras áreas paralelas à dança e, particularmente, das demais expressões artísticas. (...) Quero, porém, chamar a atenção para os riscos do excesso de intelectualismo, uma postura que pode interferir de forma negativa, bloqueando o livre curso da intuição e criação artística. (ROBATTO, 1994, p. 189-190).

Depois que vivi essas experiências, senti necessidades de entender a dança na teoria. Queria fazer um curso superior, então engajei no curso de dança, que há pouco tempo tinha chegado ao estado do Pará, mas especificamente em Belém. Lá tive boas experiências como Contemporânea e Moderna, porquanto, tenho aproveitado bastante outras especialidades, sem perder o foco principal.

No curso de dança tenho me embasado corporalmente, ou seja, tenho vivenciado conhecimentos corporais e teóricos, os quais vem me completando desde que entrei na universidade. Lá, tive outras experiências, passei três anos e meio participando do projeto de pesquisa Dança e Realidade Contextual, coordenado pelo Professor Paulo Paixão, mais dois anos e meio como bolsista Pibic⁹- Pard¹⁰, entre outras.

Entendo que essas vivências tenham sido necessárias para o meu crescimento pessoal e profissional. Tenho alcançado um amadurecimento que me capacita a fazer uma leitura da minha vida na dança. Tal qual tem trazido muitas conquistas e satisfações pessoais. No entanto é algo que me instiga a ir ainda mais longe. Como colocou a autora, sempre temos que estar antenados com os fatos atuais e com a evolução da dança, sem esquecer nosso foco.

⁹ PIBIC - Programa de Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

¹⁰ PARD – Programa de Apoio ao Recém Doutor

2.4. A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

A composição coreográfica hoje é sinônimo de status para aqueles se intitulam coreógrafos. No entanto, ao questionarmos sobre o seu significado, estrutura e contexto histórico, poucos dominam o tema com precisão. Sobre o mesmo, me questionado sempre, o termo coreografia surgiu em Paris, França.

No século XVIII, em Paris, a palavra coreografia emergiu do ambiente da dança, pela primeira vez, ligada a um sistema que objetivava registrar a dança no papel. Ou seja, escrever por meio de signos convencionados as danças produzidas pelos corpos. Tal sistema foi publicado por Raoul Auger Feuillet mestre de dança da corte de Luís XIV, em 1700. (PAIXÃO, 2003, p. 4).

Esse sistema coreográfico de Feuillet era o registro das coreografias compostas por ele. PAIXÃO (2003, p.29) cita uma fala de Feuillet respaldando a utilidade de sua proposta: “Podemos dizer que ele pode ser muito útil aos mestres de dança de Paris, das províncias, e mesmo de outros reinados porque através dos caracteres e figuras que eu dou pode-se decifrar a dança como deciframos as músicas notadas”.

O termo coreografia que nos apropriamos para enfatizar nossos trabalhos de composição em dança, que outrora Feuillet introduziu como proposta para manter os trabalhos de composição em evidência nesse período e até vendê-los para outros mestres de dança. Associando duas palavras no seu neologismo. Assim:

Chorégraphie, introduzido por Feuillet, associa duas palavras distintas para criar um nexos coerente com o aporte que ele apresenta a cultura da dança de sua época: um sistema de signos, símbolos e caracteres que tinha finalidade de registrar a dança por escrito. Juntam-se as palavras *choeur* e *graphie*. (respectivamente *coro* e *grafia* em português). *Coro*, além de sua ligação histórica com a Grécia antiga, era uma palavra usada para designar um grupo de pessoas que realizava evoluções contracenando com o protagonista da tragédia. No século XVII, a mesma palavra foi utilizada para denominar um conjunto de cantores que executavam uma peça musical composta por vozes. (...) *grafia* era usada como técnica do uso da linguagem como comunicação escrita. Pensando na ação de conectividade possível entre os nexos associados às ideias de dança, *coro* e *escrita*, podemos visualizar a emergência da estrutura integridade e funcionalidade da coreografia (PAIXÃO 2003, p. 29).

A nomenclatura coreografia vem sendo mantida há séculos, no entanto, os contextos e as técnicas coreográficas estão em constante estado de evolução. Acredito que a coreografia reflete vários itens, como: uma nação, uma época, um estado de espírito capaz de nos transportar no tempo, para lugares onde jamais estivemos e viver novos sentimentos. Assim também como ela pode guardar uma estrutura que pode perdurar por gerações.

As coreografias de ontem não são as mesmas de hoje. Também não podemos negar que, a partir dessas notações é possível vermos o ballet de repertório, como as coreografias de Marius Petipa¹¹, entre outros, que nos remete a tal período anterior, quando a tecnologia não imperava.

A coreografia não é mais reconhecida hoje como um sistema de signos gráficos abstratos que reproduzem a tridimensionalidade própria à dança de um corpo nas duas dimensões da folha de papel. Ela pede por novas definições, não podendo mais se restringir a um modelo pronto no qual a justa adequação de uma ideia resultará numa obra de dança. (PAIXÃO, 2003, p. 10).

A coreografia está atrelada aos acontecimentos de um determinado período através do comportamento dos indivíduos e conforme a sociedade evolui, emergem novas criações, fatos e descobertas. Todo esse processo serve de subsídios para que os coreógrafos possam atualizar suas composições concomitantes à evolução da dança e da sociedade. PAIXÃO (2003 p. 19) diz: “A coreografia como gramática da dança tem um alto potencial adaptativo e por isso encontra tantas configurações diferentes. Como um meme, a coreografia utilizou-se de muitos corpos que duraram no tempo para permanecer e continuar seu fluxo expansivo”.

Ela é por vezes uma leitura da sociedade, um exemplo é a dança expressionista Alemã de Mary Wigman, que na sua maioria retratava os horrores da guerra, uma dança sofrida e melancólica. Por outro lado essa dança pode retratar outros temas como a de Izadora Duncan que celebrava a natureza e a vida, já Martha Graham inspirava-se na mitologia Grega para compor algumas danças.

Observa-se que a dança se faz presente no comportamento do ser humano. Justifica-se a evolução da dança através dos corpos no tempo e no espaço, o que está em evidência, ou simplesmente alguém inspira uma nova construção. Assim como os poetas e dramaturgos constroem suas ideias, dando vida a sua imaginação.

Assim, o sistema maior dança e o seu subsistema coreografia co-evoluem junto com o ambiente no qual estão inseridos. Dizemos que a dança é o ambiente da coreografia, pois é na dança que a coreografia articula suas regras assim como o corpo é o ambiente da dança, pois é nele que a dança se constrói. . (PAIXÃO 2003, P. 20).

O interessante é que as criações coreográficas estão inseridas num determinado contexto atual de uma época, sempre fazendo referência a acontecimentos que a sociedade presencia,

¹¹ Marius Petipa (1818 – 18910), foi um francês bailarino, professor, coreografo e Primeiro mestre de Ballet dos Teatros de São Petersburgo Imperial (Russia).

ao cotidiano, e aos seus sonhos, que para muitos poderia ser irrealizável (impossível, inexecutável), mas que através de um espetáculo dançante podem realizá-los.

Tão engajada na viagem evolutiva do tempo, a dança perpassa por toda evolução da humanidade, impulsionando o indivíduo à necessidade de expressá-la como emergente dos seus pensamentos e sentimentos atribuídos a sua vivência naquele contexto social.

De um processo de especialização de modos operativos da dança, em função das necessidades adaptativas de relação com o ambiente. De tal capacidade adaptativa é que depende a continuidade dos processos de comunicação da dança e de todos os outros modos de comunicar já corporificados. (...) é a crise associada ao confronto com o novo, que faz com que novas formas de articulação de seus elementos, dentro de um quadro de possibilidades, se produza dando origem a novos formatos de existência. (PAIXÃO, 2003, P.25-26).

Portanto a coreografia encontra meios para evoluir, utilizando-se das experiências de quem dança vai acumulando formas, agregando músicas, dramaturgia e outras formas de expressão em sua estrutura, que a fazem evoluir no tempo e no espaço. É notável que toda essa experiência coreográfica perpassada pelos diferentes corpos, tenha adquirido alicerce suficiente para convencer a sociedade de sua existência.

Consideramos, portanto, que a emergência da coreografia é o resultado de um processo evolutivo. Ela surge a partir da variação na replicação de formas simples de organização da dança, que no curso do tempo vão se especializando e aumentando o seu nível de complexidade. Não há, portanto, uma data nem um local para o surgimento, pois os elementos que constituem já existiam anteriormente de forma dissociada, antes de atingir a configuração que lhe atribui identidade e nomeação (PAIXÃO, 2003, P.28).

Segundo o autor, o ponto inicial da coreografia foi em 1700. No entanto, embora Beauchamps¹² tenha apresentado uma queixa diante do Conselho do Rei em 1704, declarando ser Chorégraphie um sistema de sua autoria; Feuillet é quem prosseguiu com o privilégio do uso do sistema e obteve renovação pelo Conselho do Rei em 28 de julho do mesmo ano. Levantando-se a questão, tal qual, para escrever sobre algo é preciso que ele exista e faça parte de nosso meio social. E que esse objeto se faça presente na vida das pessoas. Só então, despertará a curiosidade, questionamentos e possíveis respostas.

Façamos as seguintes analogias, trazendo para a nossa realidade. O Samba no Brasil, o Carimbó¹³ e o Tecnobrega¹⁴ em Belém-Pa, para serem estudados ocorreram todo um

¹² Pierre Beauchamp (1631 - 1705), Frances, dançarino, compositor e diretor da Academia Royale de Dance, (França).

¹³ Carimbó: dança e música do Pará. Seu nome vem do instrumento utilizado nesse ritmo o curimbó, que é um tambor sobre o qual em uma das aberturas se aplica um couro bem esticado. O tocador senta sobre o tronco e bate no couro com as mãos. Trata-se de uma dança de roda.

envolvimento popular inicial. Um exemplo é o Forró de Comitiva¹⁵, que há mais de quatro anos vem lotando as casas de shows de Belém e região metropolitana. Mas que ainda não há resquícios de estudo sobre essa evolução do Forró.

Porquanto não se pode dizer que Feuillet foi o Precursor da sistematização. É provável que ele tenha oficializado uma metodologia de organização da coreografia ou sistematização, que estivesse em evidência. No entanto, segundo Paixão (2003), foi Feuillet quem publicou sua obra, *“coreografia ou arte de escrever a dança, por caracteres, figuras e signos demonstrativos, com a qual qualquer se aprende facilmente por si mesmo todos os tipos de dança”*. A partir do seu método, os caminhos se abriram para novas propostas de sistemas de escrita, logo ele é o precursor desse método.

A partir dessa publicação a dança ganha uma especialização, um sistema que a representa, criando alicerces capazes de dar conta da leitura de uma sociedade ou contexto em que o indivíduo que a produz está inserido. Assim o interprete criador ou coreógrafo, tem a liberdade de compor e lançar mão dessas especializações autônomas da dança para criar suas obras.

(...) a dança é um fenômeno cultural complexo, elaborado de forma evolutiva como sistema de comunicação corporal, (...) a coreografia é um subsistema da dança: que ela emerge dos recursos elaborados pela autonomia da dança para atender às necessidades de adaptação ao seu ambiente e se caracteriza como uma forma de especialização (PAIXÃO 2003, p. 67).

A coreografia ao se especializar tende a possibilitar ao coreógrafo a repetição da mesma dança várias vezes. A quem diga que mesmo se repetindo uma coreografia a dança não será a mesma. No entanto, entendo que essa dança ao ser coreografada, ela cria códigos que a identificam quando repetida. São recursos da coreografia para que a dança seja executada e sentida outras vezes.

¹⁴ (Tiago TORRES, 2012, p. 53), afirma que: O tecnobrega: é uma variante do brega, que passou a ser ouvido nas festas de aparelhagens, no verão de 2002. Esse ritmo apresenta uma batida mais acelerada, produzida a partir de sons de computadores.

¹⁵ Forró de comitiva: é uma evolução do forró universitário com influências do tecnobrega, surgiu nas casas de shows de Belém-Pa há mais de quatro anos,

2.5. O COREÓGRAFO NA DANÇA DE SALÃO

A coreografia na dança de salão não está abastada das grandes danças ou danças para espetáculos. Porquanto, quando Feuillet publicou seu sistema de notação de dança chamado *Corégraphie*, a dança de salão estava entre as composições de sua autoria.

Feuillet realiza nesse ano uma intensa atividade também, como compositor de danças. Francine Lancelot, em sua obra *La Belle Dance* (1996), faz um levantamento exaustivo das danças gravadas na época, contabilizando cerca de 15 composições de sua autoria, entre danças de salão e Entres de Balés (entradas de balé) produzidos somente nesse ano. (Paixão, Apud, Lancelot 1996).

A dança de salão já se fazia presente como espetáculo em 1700, quando fora publicado sobre coreografia, ambos eram uma só. É pertinente falarmos da dança de salão no período em que Feuillet foi considerado o precursor do nome corégraphie, dado aos trabalhos de montagens em dança, segundo Paixão (2003).

Desde que a dança de salão surgiu no renascimento, talvez não tenha se fortalecido muito, quanto às demais. Mesmo depois de aportar ao Brasil tendo grandiosos bailes feitos pela nobreza, percebe-se que são poucos os espetáculos de dança de salão no contexto atual. Não dá pra negar que houve uma desvalorização em relação às outras.

É necessário recolocar a dança de salão onde ela merece estar. Ela não surgiu do nada, mas da necessidade que o ser humano tem de expor seus sentimentos e simular uma sensação interna. Cabendo a nós profissionais estudarmos e nos permitir trabalhar grandes espetáculos de dança de salão, não medíocres, mas sim, com estrutura que garanta a excelência.

O Coreógrafo Ao educar seus dançarinos e seu público, é duplamente educador. É, portanto, duplamente responsável. O coreógrafo que se preocupa em educar, tem uma visão de futuro, sabe que todos serão beneficiados com o crescimento da dança de salão. (ZAMONER, 2005, p.73).

Na dança de salão para montar uma coreografia, o profissional precisa ter vivências para ter recursos na hora da criação. É preciso ter certa aptidão para um processo coreográfico, assim, esse indivíduo irá poder lançar mão de suas experiências anteriores para começar o processo de composição.

Enquanto o mundo se divide entre: coreógrafos exímios que se distanciam de suas responsabilidades sociais; coreógrafos copistas de velhos filmes e coreografias de colegas e coreógrafos que produzem uma coleção de movimentos antigos desconectados da melodia que, mesmo mudando a música tudo parece igual, é

momento de ser atento e crítico. (...) ao estabelecer coerência entre letra e passo/ expressão, ao respeitar a música, reverenciando-a harmonicamente com o recurso do movimento, tão técnico quanto inovador. É momento de recorrer à criatividade. (ZAMNER, 2005, p. 73).

A fala da autora acima é pertinente quando se trata de coreógrafos e professores de dança de salão, em muitos casos esses profissionais não aprofundam seu conhecimento e tornam-se exímios copiadores de trabalhos de outrem. Talvez porque seja mais fácil só montar uma sequência de movimentos, sem a devida preocupação com o que a musicalidade e o enredo propõem. É comum ouvirmos, “vem fazer uma dancinha” ou “vem se apresentar para divulgar sua dança”. As pessoas talvez não façam por mal, mas é a realidade da dança de salão no cenário brasileiro atual.

É preciso que os profissionais da dança de salão tenham consciência do papel deles na sociedade, para que os mesmos tenham respaldo de seu profissionalismo. Assim, a dança de salão passa a ser valorizada. As coreografias, os espetáculos de dança de salão terão um padrão que elevará a qualidade das suas danças.

O profissional em dança de salão trabalha como qualquer outro. No entanto, precisa estar atento para as necessidades de um mercado cada vez mais exigente. Porquanto ele deverá buscar se qualificar para suprir essas exigências, caso contrário ficará refém da cópia e repetição, sendo cada vez mais desvalorizado.

Todo profissional que se preze possui ótimas referências. Portanto o profissional da dança deve ir além dos ensinamentos e montagens coreográficas. ZAMONER (2005, p.74) chama a atenção para as especificidades do coreógrafo, “O coreógrafo deve ir além das técnicas de dança de salão e coreográficas. Outros pontos merecem formação específica: didática, conhecimento de situações socioculturais, seu papel como agente educador/ formador e tantos outros”.

Portanto, mesmo que o profissional em dança de salão não queira seguir uma carreira acadêmica, precisa se qualificar. Precisa entender que, quando lida com outro corpo, precisa ter perícia. Tendo que no mínimo entender quais as necessidades desta profissão. Ciente disto, inspiro-me em Carlinhos de Jesus¹⁶ e Jaime Arôuxa¹⁷ que estão entre os pioneiros, mas ainda estão em evidência, isto é, estão em constante aprimoramento.

Antes de criar uma sequência coreográfica, surgem os aspectos norteadores da montagem, Taís como: tema; enredo; ideia central; inspiração; estudo das músicas e passos

¹⁶ Carlinhos de Jesus: dançarino, professor e coreógrafo da dança de salão e da comissão de frente do carnaval do Rio de Janeiro.

¹⁷ Jaime Arôuxa: dançarino professor e coreógrafo da dança de salão e do carnaval do Rio de Janeiro.

adequados; laboratórios; expressão, e; musicalidade. Pensamentos que levem ao envolvimento da maturação coreográfica, e, principalmente que o profissional tenha de onde buscar mecanismos para iniciar a montagem de uma coreografia.

As referências atuais na dança de salão são os professores Carlinhos de Jesus e Jaime Arôuxa, o último foi o que mais buscou no *Ballet* e Teatro elementos para melhorar sua dança; talvez tenham percebido que lhe dariam mais qualidade em suas coreografias e apresentações. Hoje, esses profissionais mantêm-se como grandes referências, mesmos com a enorme expansão no número de professores e academias de dança.

Mas que o que faz com que eles sejam as referências em dança de salão? Essa é uma resposta bem clara, esses profissionais estão na mídia há muito tempo, por tal tiveram aula com a mestra da dança de salão Maria Antonieta, depois seguiram buscando novos horizontes enriqueceram seus vocabulários de dança e conseguiram formar vários professores a partir de suas linhas de trabalho. Não que todos tenham saído deles, mas esses inspiraram e inspiram muitos outros profissionais.

Carlinhos de Jesus e Jaime Arôuxa são reconhecidos internacionalmente como referências da dança de salão brasileira. No entanto, hoje não estão a sós. Através da mídia e principalmente da qualidade das suas danças, Marcelo Chocolate e Sheila Aquino, Jogar Mesquita, Dimmy de Oliveira entre outros, estão ganhando espaço também no cenário nacional e internacional, resultado dos seus envolvimento e estudos para com a dança de salão.

3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Afinal, o que nos motiva a compor uma coreografia? Uma música, uma ideia, um pensamento, um tema, uma necessidade de quê? Essas perguntas são essenciais para chegarmos a nossas criações, nesse caso, o processo criativo em dança de salão.

Ao dançar sinto uma necessidade de exteriorizar os sentimentos, instigando-me a criar movimentos próprios. No entanto essa não é a única razão, sinto que devo exhibir minhas obras para outros a apreciarem.

“O que me faz criar danças?”

É a necessidade de expressão, de produção de conhecimento, de celebração, interação e comunhão com o mundo. Com o idealismo, continuo a acreditar que a dança colabora com o desenvolvimento de seres humanos, tornando-os mais criativos e amorosos. Ainda estou certa de que a arte do movimento e seus processos criativos podem transformar emoções, espaços e realidades. (Lenora LOBO/ Cássia NAVAS, 2008, p.28).

A dança instiga-me a sempre buscar algo novo. Cada movimento criado tem um significado especial para mim, é como se eles fizessem parte do meu íntimo.

Deixando-me envolver por esses estímulos, permito-me entrar no processo criativo, sendo o momento em que as inspirações começam a fluir. Porém, antes da fluidez, algumas vezes ocorrem momentos de transição, sentindo certo desconforto antes ou durante o processo, que neutralizam as ideias, porém é algo momentâneo, e as inspirações afloram novamente. É um momento delicado que necessita de concentração, já que estou embevecido pela possibilidade de desenvolver uma coreografia. É o momento em que a minha imaginação vai experimentando as diversas possibilidades de movimentações. Se meu estímulo for uma música, então essas prováveis movimentações vão sendo experimentada para ver se encaixam no andamento e melodia musical.

3.1. O INICIAR DOS PROCESSOS CRIATIVOS

Nas minhas vivências em dança de salão são vários os motivos que me levam a atuar no processo criativo. Mas o iniciar está ligado a uma ideia vinda do estímulo, o qual encadeia uma necessidade interna, que gera sentimentos e motivos, os quais me levam a pensar e habitar nas minhas criações coreográficas.

Os estímulos são grandes ou micros informações geradas pelo meu envolvimento natural na dança. Também podem ser diferentes fontes imaginativas e perceptivas, embebecidas por trabalhos de outrem, seja na dança ou em outras artes, como: a música; o teatro; o cinema; a televisão; a leitura, e; etc. São infinitos os motivos que nos levam a iniciar o processo coreográfico.

Tudo é estímulo para nós autores coreográficos e interprete criadores compormos nossas danças. LOBO/ NAVAS (2008, p. 87) comparam o processo criativo com as nascentes do rio. “O ato criativo nasce de um impulso inicial, espontâneo ou estimulado e tem, metaforicamente, uma potência sináptica tão forte que consegue percorrer os circuitos corpo - cérebro, lançando-se em ação no espaço externo”.

Quando estou no processo de criação, considero importante dar tempo até que as ideias surjam. É o tempo de maturação da coreografia. Nesse período da montagem da coreografia, vamos perceber o surgimento das inspirações criativas. Vamos entrelaçar as propostas criadas a partir dessa maturação, como LOBO/ NAVAS (2008) dizem “as águas brotam e seguem seu curso”, ou seja, as inspirações criativas surgem e são organizadas de acordo com a proposta coreográfica.

Essa é uma característica muito forte presente em minha personalidade, sempre que coreografo, as minhas ideias estão sempre partindo do mundo imaginário, estão em primeiro plano com forte sensibilidade, ou seja, um sentimento toma conta de mim o qual me leva a pensar e ter ideias que alimentarão as minhas necessidades coreográficas.

Sentimentos e devaneios são meus aliados nas minhas composições. É possível ver essa ligação entre um e outro. Constitui-se uma imagem forte, capaz de exteriorizar e se transformar em movimentos ou sequencias coreográficas. Isso não acontece somente nos momentos de pausa para pensar em uma proposta de criação. A maioria das vezes acontece quando estou caminhando, fazendo outras atividades, fora do ambiente de criação. Envolve-mo-nos tão a fundo em nossas obras que automatiza o meu subconsciente, sem possibilidade de desligar por nenhum momento.

3.2. OS ESTIMULOS QUE VEM DE FORA

Quando começamos no treino da coreografia, é tendência natural buscarmos inspiração em outras pessoas, assistimos a vídeos, copiamos passos... isto não é errado, é apenas uma parte do processo. Devemos estar atentos às percepções e valorizar o que está ao redor, pois

assim pode surgir uma oportunidade que irá aflorar a sensibilidade da criação que determinará o seguimento coreográfico.

Na dança de salão estar atento é uma importante estratégia do iniciar da concepção criativa. Se atento, vejo possibilidades de criações, quase diariamente, nos outros profissionais, nos alunos quando estão treinando, nos bailes, etc. Sem pretensão nenhuma surge uma ideia que podemos agarrar e aperfeiçoá-la, para uma concepção coreográfica ou mesmo aumento do repertório de passos. Logo:

O corpo de quem dança deve estar sempre em busca de um estado mais perceptivo, vindo daí a metáfora da escuta corporal, tão usada nas práticas de dança contemporânea, onde se aguçam as possibilidades sensório-motoras dos artistas, sendo para isso de grande importância uma formação corporal que propicie cada escuta (LOBO/ NAVAS 2008, P.91).

Na escuta corporal, estou em estado de alerta para as sensações, tais quais me permitirão criar a partir dessa autoconcentração, para não deixar de contemplar possibilidades criativas.

Quando permito a minha autoescuta na dança de salão, considero um momento de reflexão comigo mesmo. Fico algum tempo me permitindo ter sensações que estimule minha criatividade. Essa escuta pode ser também a partir da execução de um movimento em que eu esteja repetindo por vezes, no intuito de melhorá-lo ou me predispor a outras possibilidades criativas.

Ao me permitir ir a fundo nessa escuta, atento-me ao sentimento que por sua vez, quando estimulado, faz com que eu tenha inspirações e, automaticamente vem à mente várias cenas de dança, impulsionando-me a ter ideias criativas para uma possível composição. É muito comum acontecer quando ouço uma música que gosto, aguça a minha criatividade corporal. Assim:

Sentimento é como um processo vivo, aquele de estarmos atentos a nós mesmos. É a experiência diária do intérprete-criador que sente para se movimentar e se movimenta para sentir. Em seus textos, aborda o que chama de “estado de sentimento”, presente em todo o processo de criação e interpretação, fazendo diferenças entre estes e as emoções diárias, bases dos “estados emocionais” que, ao se transformarem em “estados de sentimentos”, expressam-se pelo corpo em movimento. (Lobo/ Navas apud PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 35).

Deixar-me envolver pelo sentimento na dança, traz-me boas possibilidades criativas. É como se o meu corpo quisesse falar, o nível de adrenalina é elevado ao ponto de expressar sem pensar nas técnicas ocorrendo o envolvimento com a música. No entanto, por mais que me deixe embriagar por esse sentimento, é preciso controlar e transformá-los em movimentações mais precisas.

Na empolgação da música, é como se esses sentimentos fossem selvagens e teríamos que domesticá-los, após reorganizá-los podemos usar em nosso favor. Por mais que sejam inapropriados de início é necessário que tenhamos essas sensações. Elas fazem parte do nosso mar criativo. São as nascentes das composições coreográficas, ou seja, o início dos processos criativos.

3.3. CRIANDO COM MINHA PARCEIRA

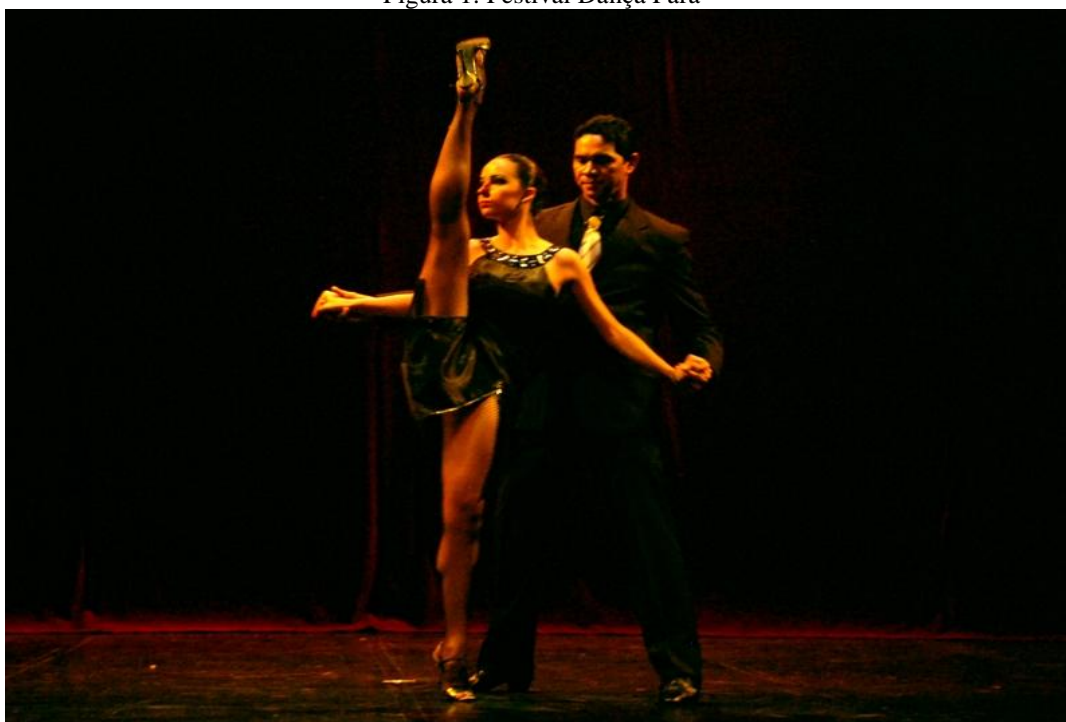
Sempre que vou começar o processo de montagem com minha parceira gosto de ficar dançando sem pretensão nenhuma em querer criar, de me distanciar do compromisso de terminar aquele trabalho. A partir daquela dança surgem novas possibilidades de movimentações que vão nortear uma composição coreográfica.

Na dança de salão o cavalheiro e a dama, termo utilizado para o casal que dança, devem estar em harmonia e sincronização, ter noção de espaço-tempo, pois eles precisam estar envolvidos na dança sem precisar olhar para o chão, para que possa quebrar o distanciamento criativo, o que proporciona ter um olhar periférico do meu foco coreográfico, como benefícios surgem novas ideias criativas para aquele trabalho.

O cavalheiro ao conduzir e, a dama ao ser conduzida, deve ser sensível o suficiente para sentir um ao outro enquanto estão dançando, assim vai se construindo uma história criativa. Esta relação, cavalheiro e dama com a pista de dança têm que ser as melhores possíveis. Ambos devem ter uma relação de afeto, deverão ter a sensibilidade de ver a pista através do tato dos pés sem contato visual, a não ser que faça parte da coreografia. Essa sensibilidade os faz terem uma visão geral do espaço e o domínio da pista de dança.

O cavalheiro deve ouvir sua dama, mesmo que tenha uma hierarquia de tempo de dança entre os dois. É necessário que o cavalheiro fique atento a sua dama, pois ela ao dançar pode criar e nos dar estímulos criativos, através de seus floreios e movimentações mais livres ou sensuais. O diálogo não é apenas corporal, mas oral, sendo às vezes necessário parar de dançar, dialogar e depois retornar a dançar, flui melhor e as criações aparecerem. Como mostra a figura 1:

Figura 1: Festival Dança Pará



Fonte: Manuel Pantoja, 2009.

Posso observar na foto acima, o potencial da dançarina. E como foi aproveitada essa potencialidade na coreografia, através da escuta e o envolvimento no processo de criação. É necessário percebermos quão importante ambos estarem atentos aos estímulos dos parceiros. Destarte, nossos processos de criação enriquecerão nossas coreografias e espetáculos.

3.4. A MÚSICA COMO ESTÍMULO PARA A CRIAÇÃO

Na dança de salão é comum coreografar a partir dos estímulos da música. Nas minhas vivências, e em sua totalidade percebo a unanimidade quando se trata de montar coreografias inspiradas por uma música que está fazendo sucesso. Mesmo que ela não tenha conteúdos estéticos que proporcione uma ótima coreografia, mas só pelo fato de estar na mídia e presente no dia-dia das pessoas. Não quero dizer que todos se utilizam desses artifícios. No entanto, a maioria dos profissionais se deixa levar pelo sucesso aparente de uma música.

Entendo que devo pesquisar várias músicas para composição coreográfica da dança de salão, essas por sua vez deveriam ter conteúdos agradáveis aos ouvidos. Assim, meu trabalho de composição não seria descartável, podendo a utilizar em várias apresentações. Tal coreografia composta numa música pensada com responsabilidade pode trazer boas

referências. Essa por sua vez pode emplacar no gosto do espectador e elevar o nível profissional.

A musicalidade na dança é imprescindível, já que o corpo ao ser estimulado pela música fica mais suscetível às criações. No entanto, é preciso que os profissionais da dança saibam ao menos o necessário de música. (PAIXÃO apud DALCROZE, 1865-1950, p. 52-53), diz: “o corpo é o ponto de passagem obrigatório entre pensamento e música: o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento”.

Portanto, para que se entenda essa harmonia entre corpo, pensamento e música, reforço a necessidade da iniciação musical pelo profissional que domina a dança de salão, mesmo que esse tenha uma proposta de trabalhar sem a música, ele fugirá de uma rítmica. Porquanto é necessário entender a música para que desenvolva um bom trabalho coreográfico.

Na dança de salão as composições na sua maioria são direcionadas aos casais, logo as criações tem que ser pensadas musicalmente com o cavalheiro e a dama. ZAMONER (2005, p. 52) fala que a “Dança de salão é a arte de interpretar a música através de movimentos dos corpos de um casal, quando o cavalheiro atrai a dama a realizar movimentos”.

Partindo de algumas dualidades: cavalheiros/damas, corpo/pensamento, a música é trabalhada nos meus processos criativos em dança. Não sou formado em música, tenho um determinado domínio na área, porém, sei o quanto a musicalidade é importante nos meus trabalhos coreográficos, fazendo assim uso das músicas com cautela.

Ao criar inspirado por uma música ouço-a por várias vezes tentando entender seu significado e qual mensagem ela me passa, para só então deixar embebedar-me pelo processo criativo. A partir desse estudo musical imagino as movimentações que a princípio ficariam mais adequados para uma boa composição.

Em 2009, montei a coreografia “Ilusão de Um Tango” com Amanda Bressan, minha parceira na época, inspirado na música Tanguera. Eu entrava no palco de terno e chapéu argentino, como mostra a (Figura 2), imaginava-me dançando, uma energia tomava conta de mim e começava a dançar sapateado argentino. Distraído pela ideia de estar sapateando, minha parceira entrava sem eu perceber, espantava-me, em seguida dançávamos. No entanto, tudo aquilo era fruto de um pensamento. Naquele momento não era minha parceira e sim uma dançarina de tango.

Figura 2: no estímulo da música



Fonte: Manuel Pantoja, 2009.

Portanto, essa coreografia, quanto às outras que me inspirei para coreografar, tento tirar ao máximo de proveito da música para deixar o trabalho mais elaborado e aberto ao olhar do espectador para que ele tenha diferentes entendimentos da minha dança. Faço conexões entre o casal, música, dança e expressão do corpo, para alcançar qualidade nas minhas montagens.

3.5. COREOGRAFAR A PARTIR DE UM TEMA

A composição tendo como estímulo um tema vai direcionar o processo criativo em dança de salão para uma pesquisa não só na dança, mas das músicas, as quais serão essenciais na coreografia. Ao envolver-me, minha imaginação viaja constantemente ao encontro de passos ou uma sequência que venha satisfazer a necessidade daquele trabalho.

Viajar na imaginação funciona como um estopim, que a qualquer momento pode explodir e surgir uma ou várias ideias que irão atender as expectativas daquela criação. Esse

ciclo dura até que o trabalho coreográfico fique pronto. E ao entrar no processo, fico envolvido e receptivo a todos os tipos de estímulos, semelhante a entrar em um mar de ideias, as quais eu poderia me banhar e tirar todas as necessidades criativas do mesmo. Assim:

Entrando numa predisposição estimulante ao devaneio, um processo fecundo de liberação de meu universo imaginário, via livre associação de ideias, onde vou procedendo a fusão de tudo quanto for informação objetiva e subjetiva, relativa ao processo em curso. Conscientemente ou não, levo em consideração os conhecimentos e experiências esparsas que acumulei ao longo de minha vida, desde as minhas impressões e memórias emotivas da infância até os dados colhidos que já nasceram organizadamente na pesquisa desse trabalho. São fantasias que evocam o conteúdo temático escolhido para a nova coreografia e configuram-se em SIGNOS GESTUAIS ou IMAGENS SIGNIFICATIVAS de Dança, assim como recursos cênicos, que constituirão a base para o desenvolvimento criativo desse trabalho. Essas invenções vão sendo cultivadas e elaboradas na minha imaginação, numa etapa ainda isolada, de maneira que assimétrica, porém persistente. Vou tecendo como uma aranha toda uma teia para amarrar essas ideias que já nasceram carregadas de intenções expressivas (ROBATTO, 1994, p. 218).

O meu mar, dos processos criativos em dança, é constante e dura até a conclusão daquela montagem coreográfica. Mesmo quando não estou em estúdio me envolvendo diretamente no processo criativo, não consigo me desligar totalmente dele. É algo diferente em mim, porque mesmo fazendo outras atividades que não sejam a dança, consigo ter inspirações que me deixam espantado às vezes. Aliás, são algumas das melhores inspirações para montar meus trabalhos de composição coreográfica.

3.6. CRIANDO A PARTIR DO MEU REPERTÓRIO DE MOVIMENTOS

Os processos criativos, também surgem das minhas experiências de danças anteriores. Algumas vezes surge de um envolvimento com o dançar livre, sem preocupação do dançar certo ou errado, sendo sempre necessário, para poder tirar possibilidades de movimentações.

Utilizar experiências anteriores é muito comum na dança de salão. Podemos nos apossar das nossas vivências anteriores e atuais, já que estão em nosso registro corporal. Pois, através delas podem surgir outros movimentos. O papel desse arquivo de movimentos que habita nosso corpo, é servir de bases iniciais das coreografias, dependendo da intenção de quem compõe.

Banhar nas minhas inspirações é indispensável para um profundo mergulho nos processos criativos em dança de salão. Tal envolvimento sempre trás movimentações e novas propostas. Há sempre surpresas em cada coreografia montada, advindas dessas experiências,

sendo uma das minhas principais inspirações, por estar envolvido permanentemente no processo.

O imaginário criativo é o Próprio corpo, imbuído de sensações, sentimentos, memórias, ideias e conteúdos percebidos e imaginados. É o corpo, organismo de onde brotam as nascentes de nossa criação. No imaginário criativo, iniciam-se os motivos, os impulsos, os conteúdos, as ideias, os muitos “o quês” do que vamos manifestar em cada criação. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (LOBO/ NAVAS, 2008, p. 30-31).

Coreografar a partir do meu repertório de movimentos é uma boa opção, já que posso me alimentar das minhas experiências corporais. Trata-se de um processo de criação com ou sem possibilidades de novos movimentos, onde as movimentações já estão codificadas, sem intenção aparente de criar movimentações novas. O que não deixa de ser importante no meio criativo.

Há momentos que estamos em pleno processo de criação e precisamos dar continuidade, mas a mente trava, problema de bloqueio, não se cria e nem consegue adequar os passos existentes em nosso repertório corporal. Então temos que parar, zerar nossa mente, para assim reiniciar o processo criativo. Aos poucos as ideias vão surgindo surpreendentemente.

3.7. OS PASSOS AÉREOS NA DANÇA DE SALÃO

Há alguns anos os passos aéreos vêm fazendo parte da dança de salão, é certo dizer que há muita discussão entre os profissionais, alunos e simpatizantes desse gênero, em torno dos passos aéreos nos salões de bailes. No entanto o meu foco é o processo criativo para as apresentações nos palcos.

Os locais adequados aos passos aéreos são os palcos, devido à concentração do público em um único ponto, mas diversos lugares já estão se transformando em palco de apresentações sem condições de oferecer segurança para o profissional. Como as casas de recepções, shopping. Nesse caso, é o fato das pessoas se aproximarem demais dos artistas durante apresentações, fazendo com que os mesmo estejam atentos para não machucar os espectadores. Em um artigo na revista Dança em Pauta.

há um consenso sobre o fato de que no período do surgimento do Lindy Hop, os passos aéreos começaram a ganhar popularidade. O próprio nome desta dança já remete a tal característica. Lindy Vem de Charles Lindberg que realizou o primeiro

voou sozinho, sem escala, cruzando o Atlântico em seu *The Spirit of Saint Louis*, no ano de 1927, período em que esta dança estava em seu auge. Hop, significa pulo, salto. (...) esta dança, Lindy Hop, teria influenciado tecnicamente o Rock in Roll e o Swing entre outras danças da linhagem norte-americana, “inspirando” ainda movimentos aéreos de danças cujas origens remontam outras localidades (ZAMONER, 2011, p.1).

Não se pode negar que os movimentos aéreos na dança de salão trazem um brilho especial à coreografia. Com tais movimentos o cavalheiro eleva a dama do solo em determinado momento na coreografia, sempre em harmonia com a música. Em sua maioria, esses movimentos são executados no tempo forte da música. Um exemplo é a dança do tango, quando há um ponto forte na música é bem característico combinar movimentos de efeitos e aéreos. Revista Dança em Pauta:

No Brasil foi possível notar que determinados profissionais de dança de salão fomentaram, nos salões, uma mistura técnica com danças de natureza originalmente coreográfica, como o jazz, dança moderna, contemporânea e até ballet clássico, introduzindo movimentações aéreas delas provenientes, pasteurizando diferenças (...) (ZAMONER 2011, p.1).

Apesar de existir diversos movimentos aéreos, tenho preferência em criar novos. Sensação de inovar as possibilidades criativas, algo que consiga fazer a diferença na hora de uma apresentação, podendo ser o clímax da coreografia devido beleza e dificuldade. Os mais simples podem apenas complementar a estética daquela dança.

Minhas experiências de criação em passos aéreos, foram a partir de inquietudes de querer elevar o nível da coreografia, torná-la espetacular. Nas criações procurei externar o “novo” partindo dos pensamentos e devaneios criativos. Assim tornando reais as imagens construídas nos pensamentos, como mostra a figura 3.

Figura 3: Baile da rainha da Expofac de Castanhal-Pa



Fonte: www.nosnamidia.net, 2011

Na execução do movimento aéreo é necessário que o cavalheiro tenha força, concentração e técnica para elevar a dama, provavelmente apenas a técnica não seja suficiente para o cavalheiro levantar a dama e ainda dançar. A força, a contração abdominal, os apoios das mãos, alavancas, a tensão corporal são alguns requisitos básicos para ter êxito em movimentos aéreos.

Um dos passos aéreos que evidencia todas essas técnicas, foi numa coreografia de zouk, em abril de 2010, feita para o Festival Dança de Breves no Pará. Em determinado momento da coreografia, minha atual parceira Luana Gemaque, ao dançar distanciava-se, em seguida aproximava-se e apoiava as mãos em minhas coxas e com os braços fazia a alavanca. Com meu apoio subia no meu ombro direito de costas para mim. Em seguida eu a descia de cabeça para baixo e as pernas abertas lateralmente, apoiadas nos meus braços. Fazíamos vários giros que simulavam olas. Finalizando com *espacate*¹⁸ entre as minhas pernas, após um mortal para frente, com meu apoio. Como mostra na figura 4:

¹⁸ Espacate – É um movimento ginástico que consiste em abrir as pernas de modo que estas formem um ângulo de 180° e fiquem paralelas ao solo.

Figura 4: No zouk



Fonte: Mariana Cuesta 2012

É visível perceber as técnicas necessárias para sua execução. Na descrição anterior, mesmo não mencionada, as técnicas ficam subentendidas que estão no processo da criação e da execução do movimento. É notório que a minha parceira na execução do passo tencionou e contraiu o corpo; fez um leve arqueamento da coluna para trás, e; esticou as pontas dos pés, uma atitude para tirar o proveito máximo desta movimentação. Caso contrário, teria perda de qualidade.

É necessário que essas técnicas estejam presentes na execução dos movimentos e nos processos criativos, pois são elas darão qualidades para experimentar na prática as ideias que surgem em nossas imaginações. Esses passos aéreos podem surgir do imaginário, como de outras inspirações.

Na dança de salão esses passos surgem a partir de laboratórios, passando pelo mar de inspirações. Entrando nesse processo coreográfico posso dizer que fico mais sensível aos estímulos vindos muitas vezes do nada, apenas das nossas necessidades de compor algo diferente.

Posso afirmar, por experiência que ao montarmos uma sequência coreográfica e em determinado momento sentimos que um passo aéreo ficaria adequado na música. É certo que já temos uma partícula de estímulos. Sem perceber a imaginação me influencia a ver uma

possibilidade de movimento. É provável que se converta em movimentação criativa, caso dê asas à imaginação.

A partir dessa partícula de estímulos posso criar algo novo que propicie o diferente e uma coreografia autêntica, se for o caso e a necessidade. Entendo que minha mente focaliza uma imagem que será perfeita em determinada sequência coreográfica. É só me deixar banhar no mar das inspirações e exteriorizar essas ideias criativas, tentando através da imagem trazer para minha prática.

4. AS MINHAS EXPERIÊNCIAS COM O PROCESSO CRIATIVO NA DANÇA DE SALÃO E SEUS RESULTADOS.

Os meus trabalhos em dança tem dois momentos. O primeiro foi antes de utilizar o processo criativo e o segundo, foi depois de ter acesso ao entendimento criativo e outros gêneros de dança, servindo como base para aperfeiçoar a minha técnica na dança de salão, os quais uso nas minhas composições e processos criativos.

O primeiro momento teve sua importância, pois foi o momento em que reconheci que a minha dança precisava passar por transformações, pois não conseguia êxito nas minhas coreografias. Estas, por sua vez, não me satisfaziam enquanto interprete criador. Eu sentia que estava dançando por dançar e coreografando apenas seguindo a música.

Comecei a perceber outros profissionais e a mim mesmo, mais a fundo. Queria descobrir o porquê das insatisfações nas minhas composições e apresentações. Ao me autoanalisar, vi que as pessoas comentavam sobre as coreografias, nem sempre com elogios, mas com certo desafeto para com minhas composições.

Quanto a mim, como intérprete, as pessoas diziam que eu ficava nervoso, tenso e sem expressão. A cada apresentação, que não eram constantes, sentia-me incomodado. Porquanto, eu sabia que não fizera ótima apresentação e isso me deixava cabisbaixo. Sentia um vazio dentro de mim. Ao mesmo tempo tinha certeza que podia ser melhor como interprete criador.

Foi então, que continuei me autoanalisando e busquei outras linguagens para melhorar minhas dança. Decidi que o meu termômetro seria o público que assiste a minhas apresentações de dança. Desde então, tracei um diálogo entre minha dança e os fatores que prenderiam a atenção do espectador e também as sensações de afeto, prazer e conforto, após assistirem as minhas performances como intérprete criador.

O segundo momento veio após essas insatisfações com meu trabalho na dança. Então, como eu já não queria apenas montar coreografias dos passos que eu aprendi com outros professores, senti que poderia criar uma dança diferente, algo que tivesse a minha assinatura.

Portanto comecei a ousar nas minhas composições. Assisti a filmes de dança que fizeram grade sucesso no cinema como “Vem dançar comigo¹⁹”. Outro filme muito presente na minha vida artística foi o filme “Tango” do diretor Carlos Saura. No entanto, não são só filmes de dança de salão que me inspiram. Mas, todas as linguagens artísticas que podem me proporcionar emoção, sentimento e propostas inovadoras.

¹⁹ Scott Sting: Um jovem de 21 anos que desafia toda uma estrutura para ter liberdade artística.

Ainda era pouco, queria muito mais. Fui algumas vezes para o Rio de Janeiro participar de curso para professores no Cento de Dança Jaime Arôuxa em 2004 e fazer aulas com outros professores como a mestra, Maria Antonieta. Essas idas e vindas me proporcionaram outras visões de dança. Vi que era necessário estudar diferentes gêneros de dança e outras linguagens artísticas. É o que venho fazendo, e isso me trás muitas conquistas. No entanto, vejo que tenho que continuar me especializando. Como mostra na figura baixo, na aula de jazz e dança contemporânea com o professor Jean Gama.

Figura 5: Aula de Jazz



Fonte: Everton Pires, 2012

Depois de um tempo de autoanálise, percebo que tenho um sentimento de afeto muito intenso, para com minha dança. Isso implica nas composições, processos criativos, expressão na cena, relação na dança com minha parceira, espectador, etc. Assim como tenho visto, todos os artistas com intensa relação de amor e entrega para com suas obras.

Portanto, no quarto capítulo além mostrar os resultados dos processos criativos na minha dança, vou mencionar as questões sentimentais que permeiam a composição coreográfica.

4.1. A EVOLUCAO COREOGRÁFICA A PARTIR DOS PROCESSOS CRIATIVOS E AS INFLUÊNCIAS DE OUTROS GÊNEROS DE DANÇA.

A partir da utilização dos processos criativos em dança, minhas composições coreográficas ganharam novos horizontes. Começaram a aparecer os resultados, as pessoas começaram a ver minha dança com outros olhares. Senti-me mais leve nas apresentações que fazia. Assim venho colhendo ótimas performances na dança de salão.

As coreografias a partir dos processos criativos ganharam novas possibilidades de movimentações. Os resultados tem sido os mais diversos. Bem diferente de antes quando minhas coreografias não eram muito interessantes ao olhar do espectador. Nas composições atuais levo em consideração o porquê da composição, o roteiro coreográfico, a seleção das músicas, concepção de figurino e principalmente o processo criativo, hoje indispensável nas minhas criações.

Vivenciar os processos criativos transformou a maneira de ver a composição coreográfica. Hoje, vejo de vários ângulos meu processo de criação, paro, reflito, proponho e ouço minha parceira, analiso sua proposta se é relevante para aquele momento. Então, deixo-me embobedar pelas possibilidades de criação e os resultados aparecem quando menos se espera. Começam a surgir inúmeras movimentações que nunca havia experimentando antes, assim como as que já fazem parte do meu repertório de movimentos. Esses por sua vez, são unificados para um propósito da composição em dança.

Esses movimentos são criados a partir do dançar livre, do dançar sem pretensão em querer criar. Em muitos casos para entrar no processo criativo, tenho que ser espontâneo dançando. LOBO/ NAVAS (2008, p.25) dizem que, “para dançar ou mesmo dançar-criando, é preciso conectar-se às sensações, percepções e sentimentos corporais deixando-os fluir por meio de movimentos expressivos”. O que as autoras falam, eu chamo de se deixar embobedar no mar da criação. Pois, mesmo quando saio dele, ainda fico ligado a ele, através das imagens que guardo na memória.

Utilizo a ideia de “mar” para melhor ilustrar e materializar minha forma de pensar meu processo criar danças. Comporto nele todas as sensações e sentimentos que posso ter em relação à dança. Então todas as minhas criações vêm desse mar. O fato de dar nome ao meu processo, isso me deixa mais dentro das questões que norteiam a composição.

Entendo o processo criativo também como um meio de improvisar na dança, dos quais posso tirar proveito das movimentações criando outras possibilidades a partir delas. Como uma ótima proposta coreográfica pode surgir a qualquer momento e de diferentes

metodologias criativas, gosto de estar aberto a possibilidades de movimentos. Assim posso recorrer a várias fontes para utilizar nas minhas montagens. Logo:

(...) para desenvolvermos a improvisação precisamos entrar em um estado de conexão com o nosso organismo, nosso self, nossa energia interior, nossas nascentes. É necessário entrarmos num estado de escuta do corpo e do meio ambiente com confiança e sem autocritica no momento de nossa expressão. É preciso a entrega ao fluxo, um se deixar levar pela manifestação do imaginário (...) (LOBO/ NASVAS, 2008, p. 119).

Todas as questões que a autora expõe, relatam algumas situações que é muito comum na dança de salão. Uma delas, é que além de estarmos prontos para essa improvisação individualmente, precisamos estar em conexão com nossas parceiras. Na dança de salão é indispensável para nossos processos em criação e improvisos termos parceiras que nos passem confiança e possibilitem uma harmonia capaz de abarcar todas essas características que a autora fala.

Esse nível de conexão com a dama vai mais além. Em alguns momentos vai parecer que é um divertimento, melhor dizendo, tem que se tornar um divertimento. É incrível como surge danças a partir desse divertir. LOBO/ NAVAS (2008, p. 85), dizem, que “O divertimento seria a base de onde brota a arte, um material bruto que o artista canaliza e organiza através do conhecimento e da técnica”.

Entendo que esse material bruto que autora apresenta, são nossos sentimentos que estão presos em nós. Porquanto eles precisam de uma válvula de escape para ser refinado e utilizado nas criações. Para brotar essa ideia o coreógrafo ou interprete criador precisa estar atento às possibilidades. Tem que se banhar no mar das criações. Assim:

A composição somente é o momento de criação onde o coreógrafo também deixará surgir à evidência, interior, espaço, o equilíbrio que o criador encontrou em si mesmo. Pode ser que trabalhe a partir da intuição, ou com a articulação das diferentes forças que se entrecruzam e se interpretam, fora as zonas narrativas, do sentido comum e da dicotomia forma-conteúdo, investigando em cima da sequência “justa e do ato puro” (BONILLA, 2007, p. 02).

O certo é que para entrar no processo coreográfico ou mesmo trabalhar o processo de montagem, caso já tenhamos um direcionamento, precisamos nos envolver profundamente com o nosso trabalho. Temos que nos escutar internamente para exteriorizar os sentimentos que estão para aflorar. No entanto, eles precisam ser trabalhados certamente. Independe como será o envolvimento pessoal, o importante é chegar ao seu processo de criação e lapidar essas ideias e torná-las reais.

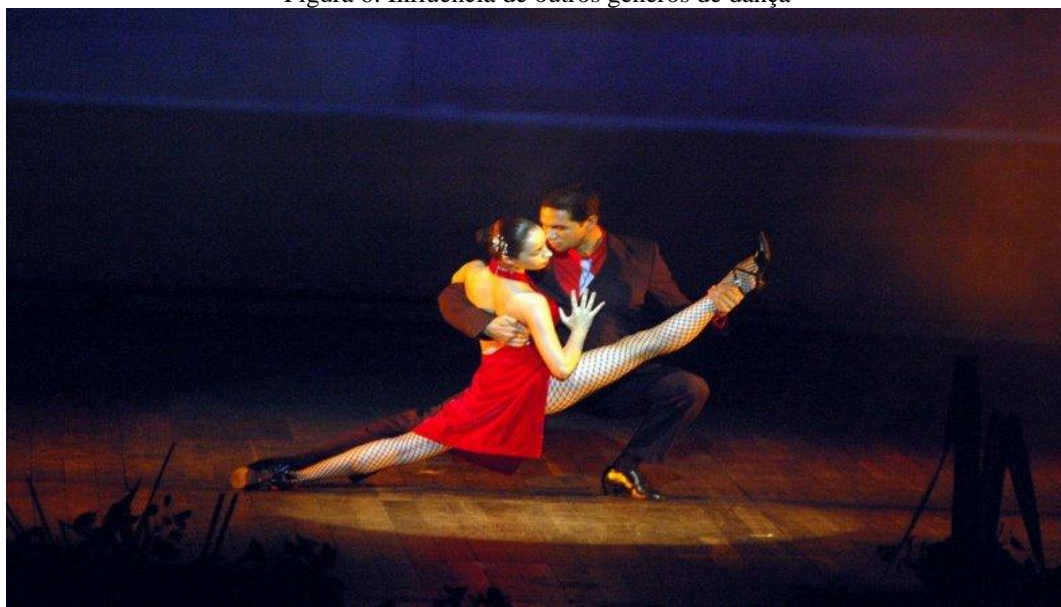
(...) atravesso etapas do trabalho coreográfico nas quais eu procuro estruturar, conscientemente, todas as ideias criativas, ordenando essas imagens fugazes que brotaram como que magicamente, organizando os fatores de composição de maneira sistemática, compondo a obra dentro de sua própria lógica. (ROBATTO, 1994, p. 192)

Interessante é a colocação da autora quando se refere a “mágica” como solução para amarrar a sua ideia de criação. Porquanto também concordo com ela, pois é como num passe de mágica surgem as inspirações, mas no meu caso estou no meu mar das criações. Sempre surgem ideias, que caem como luva em determinadas coreografias, usa uma expressão dicotômica para melhor elucidar suas sensações.

De uma sensação pode acontecer uma dança dionisíaca, assim como de uma ideia pode surgir uma dança apolínea. Porém, as soluções mais felizes surgem, quando o coreógrafo consegue associar o equilíbrio da emoção com a forma, para criar uma só imagem significativa. . (ROBATTO, 1994, p. 193)

Entrando no processo final de uma composição é que vamos analisar o que vai ser levado em consideração no processo criativo. Quais pontos positivos foram tirados desses trabalhos empíricos dos processos de criação em dança. Qual será o produto final que irá para a cena. Só quem está no processo é que vai dizer e quem assistirá. Como mostra a figura 5.

Figura 6: Influencia de outros gêneros de dança



Fonte: Arquivo Cia de Dança Everton Pires 2009

Observa-se uma forte tendência de outros gêneros de dança. Nessa coreografia, foram exploradas as potencialidades da bailarina. Essa foto representa apenas um dos movimentos da coreografia “Alma de tango”, montada especialmente para o espetáculo, “Cantando e dançando a Amazônia”.

Tal coreografia fora criada em grupo, com os dançarinos Everton Pires, Amanda Bressan, Caio Macedo, Luana Gemaque, Sebastyan Martins e Marcileia e depois Izabela Santos. Nessa montagem, tive a oportunidade de trabalhar com pessoas que nunca tinham dançado tango. No início foi um pouco difícil, mas aos poucos eles foram entendendo a proposta e tudo começou a fluir.

Nesse ano de 2009, eu já tinha noção de como criar novas possibilidades, então acelerou o processo mais ainda. Algumas vezes tive que ouvi-los e deixar de lado algumas possibilidades de movimentações, as quais eles não conseguiram executar. O trabalho em grupo na dança de salão me trouxe experiências que me fizeram repensar à dança de salão em grupo. Isso me deixou mais atento aos dançarinos, percebi que o que pode ser bom pra mim, podia não ser para eles, refiro-me às movimentações.

Figura 7: Cantando e Dançando a Amazônia



Fonte: Arquivo Cia de Dança Everton Pires 2009

O processo criativo em grupo pode ser muito proveitoso se o coreógrafo estiver atento às criações dos dançarinos. Lembro que vários movimentos foram criados a partir das tentativas de acertar. Eu pedia pra parar, em seguida eu aproveitava aquela possibilidade de movimentação, readaptava algumas vezes e passava para eles. E assim, conseguimos dentro de pouco tempo concluir nossa meta. Logo:

Para coreografar outros dançarinos, deve respeitar absolutamente suas personalidades, lembrar sempre que eles não são iguais a ele próprio. Para isso, o coreógrafo deve sempre colocar a sua inteligência e criatividade a serviço da compreensão de seus universos físicos, emocionais e psicológicos. Estes pontos

podem parecer óbvios, mas a experiência prática mostra que nem sempre este cuidado acontece (RUMPHREY, 1959, p. 10).

É necessário que eu tenha essas preocupações, pois devo salvaguardar os corpos dos dançarinos. Reforço, a ideia do respeito pelo limite corporal de cada um. Não só os dançarinos mais os alunos num contexto geral. Na dança de salão o cuidado deve ser dobrado, pois tem pessoas que nunca dançaram e fazem aula de dança.

No contexto do processo de criação em dança ou dança de salão é preciso entender que as possibilidades coreográficas são muito parecidas. Entretanto, o que muda são as características de cada dança. Criar em grupos é igual para todas as danças, ou seja, os processos criativos são os mesmo. Assim:

Para conseguir elaborar composições mais requintadas formamente, preciso estudar um minucioso plano coreográfico, que só poderá ser confirmado num ensaio prático com dançarinos, onde, inevitavelmente, tem que haver ajustes técnicos além do enriquecimento coreográfico, também previsto nos meus trabalhos, através da contribuição criativa na movimentação independente dos dançarinos, o que demanda um considerável tempo de trabalho (ROBATTO, 1994, p. 219).

Ao trabalhar em coletivo busco sempre tirar algum proveito daquela experiência. Nos últimos anos tenho trabalhado diferentes faixas etárias, mas sempre aprendo algo novo que vai me servir mais adiante. Processos criativos que utilizo, não são muito diferentes para as faixas etárias. No entanto, os estímulos que recebo são valiosos.

Quando começo a coreografar para grupos, com criação e os aprendizados transbordando de seu corpo para outros, estou dentro da função de artista-educadora. Conheço, assim, um novo desafio: organizar os conhecimentos de forma didática para repassá-los em sala de aula (LOBO/ NAVAS, 2008, P. 21).

Não posso negar que trabalhar com processos criativos da dança de salão em grupos, enriquece nosso vocabulário de movimentações. Os estímulos surgem a todo o momento. Se atento para esses estímulos, o trabalho de montagem coreográfico ficará bastante original. Sempre terão muitas surpresas durante as apresentações.

4.2. A ALMA DO COREÓGRAFO.

A alma do coreógrafo a qual me refiro é o sentimento que ele tem por sua obra, ou seja, é o afeto pelo seu trabalho. Acredito que todo artista ao iniciar uma obra ele se entrega de corpo e alma. Ele deposita nela uma carga sentimental que vai muito além de quaisquer outras

coisas que ele venha a fazer. E, por me sentir assim, pensei em trazer à tona essa discussão. Porquanto, tem pessoas que não gostam de falar dos sentimentos do artista, por ser muito subjetivo.

Devo confessar que é algo que me instiga demais, pensar o que os profissionais sentem por suas obras. Que sentimento arrebatador é esse que o artista emprega em sua obra e que o leva, quando aquela fica pronta, a venerá-la, talvez até mais do que seus próprios filhos? Para ele é mais importante que a família. É um amor incondicional.

Há muito, penso nesse assunto, o pensamento e o sentimento dos artistas com suas obras. Sei que é audácia minha querer mencionar esse assunto. No entanto, é algo que está dentro de mim, e é muito forte. O que me instigou ainda mais a pensar nesse assunto, foi uma disciplina no curso de dança. O assunto da disciplina era bastante subjetivo, no campo das ideias. Mas que não foge a realidade da minha pesquisa.

A disciplina era filosofia da dança e o professor, o Paes Loureiro. A forma como ele abordava o assunto me deixava muito feliz por saber que valia a pena refletir sobre essas questões, e fazia com prazer. Nem sempre ele falava diretamente, mas falava da obra e sempre que ele mencionou esses assuntos, eu dialogava com ele. Meus colegas até perguntavam: estas entendendo o que ele fala? Eu dizia que sim. E, entendia, não porque sou mais inteligente que os outros e sim porque é um assunto que me faz bem.

Entendo que abordar esse assunto no processo criativo em dança de salão, tem sua relevância. Nos livros e trabalhos acadêmicos que li, até hoje, consigo ver esses sentimento de afeto. Seja, explícito ou implicitamente. Porquanto, consigo perceber um intenso sentimentalismo. É certo, que para criar danças, esses sentimentos são indispensáveis. KANDINSKY (1999, p. 113) diz: “A verdadeira obra de arte nasce do artista – criação misteriosa, enigmática, mística. Separada dele, ela adquire vida própria, converte-se numa personalidade, num sujeito independente, animado por sopro espiritual, um sujeito vivo com existência real – um ser”.

O artista dá vida a sua obra. O sentimento que ele deposita sobre ela, talvez eu não tenha sabedoria para descrevê-lo aqui, no entanto, sei com qual intensidade ele vive os momentos de maturação. A atenção dada é comparada a uma mãe protegendo o seu filho, até que esse alcance a idade de andar com suas próprias pernas, assim é o artista e sua obra.

Para construir sua obra ou mesmo, inspirar-se para a mesma é preciso que o criador entre num estado de êxtase, ou melhor, que ele se banhe no mar das criações. Assim, terá inspirações suficientes para construir sua obra. O artista por natureza tem a sensibilidade

aguçada. No entanto, precisará embebedar-se nesse mar criativo para estar ao nível de sua construção artística.

O nível que ele deve atingir é a autoconcentração arraigada de emoção e sentimentos. Como tal, estará apto a dar vida aquele projeto, que o tornou o engenheiro de sua obra. LOBO/ NAVAS (2008, p. 111) dizem que: “É mais da natureza da dança expressar sentimentos, desenhar uma forma espacial imbuída de significados, manifestar um ritmo que traga à tona um estado emocional ou representar a imagem de uma memória”.

Acredito que tanto na dança, quanto nas artes em geral e em outras áreas de atuação, o ser humano tem a capacidade de elevar seu nível sentimental quando se propõe a criar algo. Porquanto, acredito que toda obra tem uma frequência e cada artista terá que estar com a ressonância de acordo com a frequência de sua obra. No caso do processo criativo em dança de salão, o criador ou o interprete criador deverá estar ao nível de suas composições.

O criador em dança de salão, além de estar ressonando no nível do processo de criação, deverá atentar para que sua parceira na dança, também esteja. Quando se cria na dança de salão, eles precisam ser um só corpo, para atingir o poder de criação. Não quero dizer que ele não possa criar, sem sua parceira ou vice-versa. Eles podem e devem, mas na hora de construir a obra, os dois devem estar ressonando com e mesma intensidade.

Para mim fica muito claro que para o intérprete criador banhar no mar das criações e ter êxito é preciso que ele esteja com a alma em consonância com todas as sensações que seu corpo pode alcançar. Segundo LOBO/ NAVAS (2008, p. 30), “O imaginário criativo é o próprio corpo, imbuídos de sensações, sentimentos, memórias, ideias e conteúdos percebidos e imaginados. É o corpo, organismo de onde brotam as nascentes de nossa criação”.

As minhas criações em dança de salão partem do meu sentimento com a dança. Ao coreografar, esse sentimento ganha força, ressona até alcançar as sensações necessárias para que eu possa atingir o nível das criações em dança. É esse o lugar que chamo de “mar das criações”, onde eu me banho e tiro as minhas necessidades criativas.

Segundo LANGER (1980, p. 215) “O trabalho de composição em dança é tão claro e construtivo, tão imaginoso e tão projetado quanto qualquer composição plástica ou musical; ele brota de uma ideia de sentimento, uma matriz de forma simbólica e cresce organicamente como qualquer outra obra de arte”.

A dança habita na alma do ser humano e quem se envolve com ela está propício a ter sensações que talvez não venha a ter em nenhuma outra arte. Tal é a sua forma de mutação, que a cada corpo é uma sensação diferente. Mas que não deixa nunca de ser dança. Se a dança está na alma, então posso ousar em dizer que o coreógrafo deposita sua alma em sua obra.

4.3. AS QUALIDADES DO COREÓGRAFO NA DANÇA DE SALÃO.

Ao falar das qualidades do coreógrafo, chamo a atenção para as minhas inquietações nos meus processos de criação em dança de salão. Portanto o que for mencionado neste tópico, a respeito de qualidades na composição ou mesmo como o coreógrafo deve se comportar no processo criativo, será referência às minhas questões e inquietações na dança.

E quais qualidades devem se fazer presentes no coreógrafo? Essas qualidades fazem do coreógrafo um excelente profissional? Bem para alguns pensadores da dança como RUMPHREY (1959, p. 9), “o coreógrafo em potencial, deve ser predominantemente extrovertido e um observador sagaz do comportamento emocional e físico do ser humano”.

Para mim, as experiências que tenho vivido tem me trazido muita maturidade enquanto interprete criador. Porém, sinto que meu dever como coreografo é aprender a cada momento. Assim, poderei mergulhar com mais clareza no mar das minhas criações, ou seja, estarei mais pronto para os estímulos que dança de salão poderá me proporcionar.

(...) o coreógrafo deve ser não somente sensível às pessoas, mas também um observador geral, deve ser não só interessado, mas fascinado com todas as manifestações de estética formal. Ele percebe o desenho dos objetos, da paisagem, dos padrões de tudo que o cerca. Se na cidade ele olha as variações arquitetônicas, a linha de arranha céus, o grotesco dos tanques de água, as antenas de televisão, os engarrafamentos, os ventiladores, as avenidas, a preponderância das linhas perpendiculares, o vidro e o aço, a pedra a fumaça, no campo a natureza apresenta um infinito de forma nas plantas, nas montanhas, nos animais, na água e o coreógrafo está sempre atento para tal. Tudo isso poderá ensiná-lo muitíssimo sobre a forma e suas relações estéticas. (RUMPHEY, 1959, p. 11).

O que a autora mencionou diz respeito ao coreógrafo ser um observador nato. Acredito que a maioria dos coreógrafos que fizeram nome na dança, trouxeram essas sensibilidades do berço. Lembro-me uma experiência que tive ao cursar a disciplina de composição coreográfica no atual curso de dança, em que a professora Luisa Monteiro perguntou o que a turma sentia quando estavam no processo de criação em dança. As respostas foram, das mais variadas, todos queriam falar seus processos. Chamou-me a atenção o fato de muitos dos meus colegas terem características muito parecidas com as minhas.

Essa experiência foi muito interessante porque minha turma tinha algo em comum, a maioria dos alunos, assim como eu, trabalhavam seus processos criativos em dança. Quando a professora falou o texto de Doris Humphrey e de outros autores, fiquei muito atento. Pois ela estava falando algumas características muito comuns em mim. O fato de eu ser muito

observador por exemplo. É muito raro eu andar em qualquer lugar que seja e não contemplá-lo.

Cheguei a pensar algumas vezes que eu tinha problemas, pois observava que as pessoas na rua estavam concentradas em algo. Porém, eu contemplava tudo o que tinha ao meu redor. Então percebi que aquilo me ajudava nos meus processos de criação. E, quando tive a experiência em sala de aula, convenci-me mais ainda dessa ferramenta e de que posso utilizá-la nos meus processos de criação em dança de salão.

É importante essa autodescoberta, no entanto também podemos adquirir essas qualidades a partir da dedicação e do estudo. Sei que tenho uma sensibilidade para a criação em dança que me possibilita criar muitos passos de dança e compor minhas coreografias. Entretanto, é preciso que estejamos sempre nos especializando para melhor aproveitar as qualidades adquiridas no berço. Logo:

Essas qualidades e requisitos são importantes, porém, não são suficientes para uma carreira. Além de estar consciente da função de sua arte, o coreógrafo precisa desenvolver o espírito de realização e pesquisa, a capacidade de selecionar, organizar, formatar e transbordar a sua criação, fazendo-a ressoar em seus espectadores, comunicando-se, transformando ou comungando sentimentos e ideias (LOBO/ NAVAS2008, p. 26).

A dedicação pode ser uma ferramenta na construção profissional do artista. Aquele que se dedica ganha status, se promove a doutor de suas pesquisas, seja elas teóricas ou praticas. O certo é que ao enveredarmos por caminhos que lavam a pesquisa da dança, conquistamos mais espaço no meio artístico. Além do mais ele deve ser conhecedor de suas responsabilidades. Assim:

É ao artista que compete modificar esta situação. Ele deve começar por reconhecer os deveres que tem para com a arte e, portanto, para consigo mesmo e considerar-se, não como dono da situação, mas antes como servidor de um ideal particularmente elevado que lhe impõe obrigações especiais e sagradas, uma grande tarefa. Deve debruçar-se sobre si próprio, aprofundar-se, cultivar a sua alma, enriquecer-se para que seu talento tenha algo a acrescentar e não seja apenas a luva perdida de uma mão desconhecida, a vã aparência de uma mão, o seu simulacro (KANDINSKY, 1999, p. 115).

Acredito que todos esses requisitos é que farão um excelente profissional. No entanto, acredito mais ainda que ele deva seguir seus instintos, seja, como coreógrafo ou interprete criador. O profissional da dança de salão tem a possibilidade de abarcar todas essas qualidades. Porquanto, a dança de salão tem a capacidade de se metamorfosear e melhorar sua *performance* dançante. Ela consegue conviver harmônica e esteticamente com outros gêneros de dança, sem perder sua essência.

4.4. A COREOGRAFIA E A EXPRESSÃO DO DANÇARINO NA DANÇA DE SALÃO.

Entendo que as apresentações de dança de salão, não deverão ser apenas execução de passos, sendo necessário que, assim como o coreógrafo através da alma vive a dança e seu processo criativo, o dançarino também deve, não apenas simular uma expressão e sim ter a sensibilidade de sentir e expressar com convicção certos sentimentos advindos da sua interação com a dança. Logo:

A razão pela qual a crença na natureza genuinamente autoexpressiva dos gestos de dança é sustentada tão amplamente, senão universalmente é dupla: em primeiro lugar qualquer movimento executado pelo dançarino é um “gesto” em dois sentidos diferentes, que são confundidos sistematicamente e, em segundo lugar, o sentimento está envolvido de várias maneiras nos vários tipos de gesto, e suas funções distintas não se mantêm a parte. Os relacionamentos entre gestos reais e gestos virtuais são realmente muito complexos, mas talvez uma pequena análise pacientemente os aclare (LANGER, 1980, p. 188).

Considero aqui que os gestos dos dançarinos ou expressão, independente do que venhamos a chamá-lo. Faz-se necessário o dançarino expressar-se quando adentrar no palco. Porquanto, a obra ficará completa. Porém, como já mencionei essa expressão parte dos sentimentos e deve ser passada com realismo. Assim:

O Gesto real brota do sentimento (físico ou psíquico); a semelhança de gesto, portanto, se for feita por meio de um movimento real, deve ser um movimento que parece brotar do sentimento. Mas o sentimento está implícito num tal “gesto” aparentemente espontâneo é, em si, um elemento de dança criado – *scheingefühl* – e pode até ser atribuído não ao dançarino, mas a algum poder natural ou sobrenatural que se expressa através daquele (LANGER, 1980, p. 192).

No meu entendimento sobre expressão na dança, o corpo todo deve falar a linguagem da dança. Os gestos tem que ser naturais, para que os movimentos executados com leveza pelo dançarino alcance o nível da magia na dança. Para isso é preciso dedicação, estudo da técnica, e, principalmente, que o dançarino esteja envolvido pela dança. Paul Valéry, narra em um texto com os personagens Sócrates, Erixímaco e Fedro, suas discussões sobre a apresentação de uma bailarina.

Essa bailarina os deixa entusiasmados com tanta qualidade na execução de sua dança. VALÉRY (2005, p. 16) diz que Sócrates comenta, (...) “como a natureza pode esconder essa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão. Hercules transformado em

andorinha, existe este mito?” (...). Na fala do autor nota-se que é fácil um dançarino chamar a atenção quando está pronto tecnicamente. Sua dança transborda em expressão.

Em outra fala de Sócrates, comenta com a personagem Erixímaco, sobre as qualidades da bailarina. O seu encantamento é espontâneo ao contemplar a apresentação da frágil bailarina. Essas qualidades e leveza os deixam apaixonado pela dança da moça magra, mas que parece agigantar-se quando executa e interpreta os passos:

- Erixímaco, esse serzinho dá o que pensar... Reúne em si, assume uma majestade que estava confusa em todos nós, e que habitava imperceptivelmente os atores de festim... Um simples andar, e aqui está a deusa; e nós, quase deuses! É como se ela pagasse o espaço com belos atos bem iguais, e forjasse com o calcanhar as sonoras efigies do movimento. (...) (VALÉRY, 2005, p. 27).

O dançarino da dança de salão por si só parece que habita no estado emocional, ou seja, ele transborda sentimento. No entanto, o sentimento que me refiro aqui é no momento das apresentações, no ato da cena propriamente dita. Creio que o dançarino deva expressar os sentimentos que o fazem dançar, isso precisa transparecer em cena. Segundo ROBATTO (1994, p. 189), “O dançarino pode vivenciar essas sensações numa tal exaltação emotiva, que o transporta além da realidade, atingindo, por vezes, um verdadeiro estado de êxtase espiritual, contagiando o público através do fenômeno da empatia física”.

O que imagino para a expressão na cena é que o dançarino na dança de salão tenha tanto qualidade nas movimentações quanto na expressão. Não me refiro somente às expressões faciais, mas expressão do corpo todo. O dançarino deve expressar-se pelo movimento, ou seja, ao executar o movimento ele deverá falar suas intenções. O conjunto da obra descreverá seus sentimentos.

4.5. A COREOGRAFIA E O ESPECTADOR

A discussão deste tópico é relevante. Porquanto, já que não coreografamos apenas para satisfazer o nosso mero prazer ou passatempo, gostamos de mostrar nossa arte, dizer que estamos presente, testar nossas composições colocando frente a frente com o espectador.

Essa atitude não é apenas vaidade, pois para o coreógrafo, o espectador é o seu espelho. Ao colocar sua obra a disposição do público, terá um retorno que pode vim sob a forma de veneração ou tímidos elogios, mas de alguma forma o espectador avaliará essa obra.

Entretanto, o espectador pode ter uma relação de afeto com a coreografia. Segundo KANDINSKY (1999, p. 115), aquele que olha uma obra de arte comunica o artista através da linguagem da alma; mas ele não compreende e vira-lhe as costas e acaba considerando-o um profissional habilidoso de que admira a habilidade e o aparato exterior. Assim:

(...) romper com a realidade do espectador e erigir a imagem do virtual de um mundo diferente; cria um jogo de forças que confronta quem percebe, em vez de engolfa-lo nelas, como acontece quando ele está dançando e sua própria atividade é um dos principais fatores na feitura da ilusão da dança (LANGER, 1980, p. 209).

O coreógrafo através de sua composição deseja romper com a realidade do espectador, ou seja, ele deseja ser lembrado através da sua obra. Quer que o espectador conheça sua personalidade através do trabalho, sendo provável que isso aconteça; no entanto, depende de muitos outros fatores, não apenas da coreografia.

Quantas danças começam com uma ideia estimulante, uma bela movimentação, mas não tem um clímax e terminam sem que nenhuma impressão se fixe na mente do espectador? Quantas outras extrapolam na dramaticidade a tal ponto que a movimentação se perde e a plateia fica exausta? Existem tem pessoas que tem talento nato para o contraste Dramático. Aqueles que não possuem talento podem ser treinados com parte do seu aprendizado em coreografia (RUMPHREY, 1959, p.12).

Para que o espectador sinta esse estímulo através de uma composição é necessário que o dançarino seja expressivo e com movimentações que amarre uma ideia. Mesmo que essa ideia fique no campo da subjetividade, também tenha cuidado na escolha de quem irá interpretar sua coreografia, para garantir a qualidade da apresentação e permitir ao espectador se encantar.

Como já foi mencionada anteriormente, a dança de salão tem a capacidade de abarcar outros gêneros de dança e outras expressões da arte. Portanto, os profissionais que estão envolvidos com a mesma, tem a possibilidade de torná-la um espetáculo. Imaginemos apenas uma coreografia adicionando alguns gêneros de dança com o virtuosismo do ballet clássico, a expressão do jazz e do teatro, a criatividade da dança contemporânea e um cenário das artes plásticas e claro dentro de uma musicalidade coerente.

O resultado pode ser uma composição bem original e diferente. Não querendo subestimar as outras danças de salão criativas e impactantes, no entanto me refiro aqui ao espectador. Ele gosta de ser surpreendido nas apresentações, esperando sempre algo novo, caso contrário, se desaponta. Logo:

A gente deve estimular o espectador a ser, cada vez mais atento, mais desperto, para captar as infinitas formas dinâmicas criadas pelos movimentos dos dançarinos e, estar apto a interpretar as imagens impressas nesses signos formais. Claro, que cada espectador terá a sua capacidade particular de captar determinada quantidade e conteúdo de uma mesma mensagem artística. A percentagem “perdida” não invalida o trabalho, pois, em arte, a medida de compreensão de uma mensagem não pode ser quantitativa, relativa à percepção de cada espectador, com suas referências culturais e/ ou de ordem subjetiva (ROBATTO, 1994, p. 196).

A minha relação com espectador começa desde o processo criativo, com a preocupação em não levar um mísero trabalho para o palco, muitos autores consideram o palco como o altar sagrado da dança, onde o coreógrafo coloca sua obra de arte para acontecer o ritual da dança e para ser adorada pelo espectador. Logo, essa relação se perpetua.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de minhas inquietações pesquisei sobre os processos criativos nas composições coreográficas da dança de salão. Para tanto iniciei definindo a dança de salão, seu surgimento e chegada ao Brasil. Depois que aportaram com os portugueses, as transformações ocorridas e as primeiras danças de salão brasileiras representadas pelo maxixe e samba de gafieira.

Ressaltado o contexto histórico da coreografia, seu primeiro sistema de notação em dança lançado por Feuillet. Aprendemos que a composição coreográfica na dança de salão está inserida nesse sistema de notação, ou seja, as danças não tinham distinção.

Enfim, chegamos aos processos criativos que nortearam toda esta pesquisa. Através desse tema pude aprender muito mais a respeito do processo de criação em dança. Dialogando com autores que utilizam esses meios para coreografar. A partir deles foram criados outros tópicos bastante relevantes para este estudo. As criações dos meus próprios passos, junto a minha parceira, os passos aéreos na dança de salão. Foram alguns tópicos importantes do terceiro capítulo.

Expus meus processos de criação, criando um conceito para melhor explicar minha maneira de coreografar ou mesmo de criar. Chamei de “o mar das minhas emoções”, porquanto, é muito forte o sentimento em mim ao entrar nesse processo. Ao adentrar nele, não consigo me distanciar mesmo que eu queria, por isso denominei de mar.

Ao colocar falar sobre criações pude me conhecer melhor, clarear minhas ideias e principalmente aprender com os autores os quais dialoguei. Encontrei meios para externar os sentimentos em minhas vivências em dança. Sendo uma descoberta muito valiosa, pois poderei melhorar meus trabalhos futuros.

Com os processos criativos pude conhecer um pouco mais sobre o pensamento dos artistas da dança. Adentrei suas intimidades através dos seus textos e percebi que os processos deles não são diferentes dos meus nem iguais. A proposta de cada um é muito pessoal, seus trabalhos tem suas identidades, por isso tem semelhanças, mais diferem em muitos aspectos. Entendi que todo artista expressa seus sentimentos para com suas obras. De alguma forma ele consegue colocar emoção nos seus trabalhos criativos.

Não posso deixar de mencionar que em algumas partes deste texto, senti-me muito motivado a escrever como nunca tinha sentido antes, sendo um aprendizado e autodescoberta. Também senti certo receio ao planejar o quarto capítulo, não ao falar de minhas experiências, mas ao abordar o tema “alma do artista”. Não sendo muito comum ver trabalhos que falem diretamente deste, no entanto, ao iniciar o tópico citado, senti uma felicidade tão grande que

não conseguia mais parar de escrever, sendo necessário conter-me. Parecia que eu estava com o grito preso na garganta, quando pude fazer isso, não queria mais parar, algo espantoso.

Quero aproveitar tais experiências em minhas pesquisas coreográficas e também compartilhar com todos os leitores minhas vivências. Entendo que esta venha ser de suma importância para a dança de salão, ajudando aproximar o leitor da realidade do coreógrafo no seu processo criativo na dança, porquanto, são poucos os trabalhos de pesquisa que falam diretamente dos processos criativos nesse gênero.

Entendo também, que esta pesquisa pode se estender para trabalhos futuros. As abordagens feitas aqui são estímulos para uma pesquisa mais detalhada, onde cada tópico poderia render uma pesquisa. Por mais que eu tenha gostado de fazer esse trabalho, sinto-me mais instigado, a pesquisar os processos criativos da dança de salão a fundo.

Poder-se-ia desenvolver no intuito de melhorar, assim como expandir cada tópico e por ventura até criar outros. Trazer mais autores que dialoguem com essas e com outras linguagens artísticas aqui citadas, citar experiências de outros profissionais, como o teor artístico exótico de “o tango e o uirapuru”, resultado da disciplina Manifestações Espetaculares II em 2011, no qual, eu e minha parceira improvisamos a dança do tango utilizando o canto do uirapuru como estímulo musical.

Ao leitor que chegou até aqui, o meu muito obrigado por sua leitura. Esse foi um pouco do profissional Everton Pires, que está sempre em busca de conhecimento para melhorar sua dança. O meu desejo é que aproveite as experiências aqui abordadas, não importa se minhas ou dos autores, mas que possa tirar proveito para suas experiências profissionais e de vida, e principalmente, sinta-se estimulado a pesquisar sobre a dança de salão.

6. REFERÊNCIAS

- BONA, P. **Método Completo para Divisão com abc Musical**. Itália: [S.n], [188-].
- BONILLA, Noel. A Composição Coreográfica: estratégias de fabulação. **Red Sudamericana de Danza**. Disponível em:< www.movimiento.org. 2007>>. Acesso em: 22 out. 2012.
- BUENO, Luciana Maria. AS CONTRIBUIÇÕES DA DIDÁTICA PARA O PROFESSOR DE DANÇA DE SALÃO. Simpósio de Ensino de Graduação, 9, 2011. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/9mostra/4/174.pdf>>Acesso em: 22 out. 2012.
- DANÇA DE SALÃO: A Caminho da Licenciatura. Curitiba: Prottexto, 2005.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- LANGER, Suzanne K. **Estética: SENTIMENTO E FORMA**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- LOBO, Lenora; CÁSSIA, Navas. **Arte da composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE, 2008.
- PAIXÃO, Paulo. PROCESSOS DE CONUNICAÇÃO EM EVOLUÇÃO: Coreografia e Gramaticidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.
- PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. Rio Janeiro: [S.n], 2001.
- ROBATO, Lia. **Dança em Processo**: a linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático, 1994.
- RUMPHEY, Doris. **THE ART OF MARKING DANCES**. Nova York: [S.n], 1959.
- VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

ZAMONER, Maristela. Os passos aéreos na dança de salão. **Revista Eletrônica Dança em Pauta**.

Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/passos-aereos-e-danca-de-salao-ainda-ha-duvida>>. Acesso em: 22 out. 2012.