

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO TOCANTINS - *CAMPUS* GURUPI
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS/TEATRO**

AGNALDO PEREIRA DA SILVA FILHO

DANÇA CRIATIVA: LOCUS EXPRESSIVO

GURUPI-TO

2018

AGNALDO PEREIRA DA SILVA FILHO

DANÇA CRIATIVA: LOCUS EXPRESSIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – *Campus Gurupi*, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Ma. Marli Fernandes Magalhães.

Coorientador: Prof. Taiom Nunes Faleiro.

GURUPI

2018

FILHO, Agnaldo Pereira da Silva

Título: **Dança Criativa: Locus Expressivo**/Agnaldo Pereira da Silva Filho – Gurupi -TO, 2018.

45 fls

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi-TO, 2018.

Orientadora: Professora Ma. Marli Fernandes Magalhães.

Coorientador: Taiom Nunes Faleiro.

Palavras chave: 1. Aprendizado. 2. Dança criativa. 3. Ideias. 4. Pesquisa. 5. Socialização.

AGNALDO PEREIRA DA SILVA FILHO

DANÇA CRIATIVA: LOCUS EXPRESSIVO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Graduação em Teatro do Instituto Federal do Tocantins – *Campus* Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Graduado em Artes Cênicas/Teatro.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Prof^a. Me. Marli Fernandes Magalhães
Presidente
IFTO – *Campus* Gurupi

Prof^o. Me. Adailson Costa dos Santos
Membro da Banca
IFTO – *Campus* Gurupi

Prof^o. Renato de Souza Menezes
Membro da Banca
Escola Municipal Benevenuto Alves Moreira – Gurupi/TO

Você nasceu no lar que precisava nascer, vestiu o corpo físico que merecia, mora onde melhor Deus te proporcionou, de acordo com o teu adiantamento. Você possui os recursos financeiros coerentes com tuas necessidades... nem mais, nem menos, mas o justo para as tuas lutas terrenas. Seu ambiente de trabalho é o que você elegeu espontaneamente para a sua realização. Teus parentes e amigos são as almas que você mesmo atraiu, com tua própria afinidade. Portanto, teu destino está constantemente sob teu controle. Você escolhe, recolhe, elege, atrai, busca, expulsa, modifica tudo aquilo que te rodeia a existência. Teus pensamentos e vontades são a chave de teus atos e atitudes. São as fontes de atração e repulsão na jornada da tua vivência. Não reclame, nem se faça de vítima. Antes de tudo, analisa e observa. A mudança está em tuas mãos. Reprograma tua meta, busca o bem e você viverá melhor. Embora ninguém possa voltar atrás e fazer um novo começo, qualquer um pode começar agora e fazer um novo fim”.

Chico Xavier

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades, dificuldades essas que não foram poucas, e em muitos momentos, Deus foi o único que me motivou a sempre continuar atrás de meus objetivos, como discente e como pessoa, nessa trajetória acadêmica até aqui.

A universidade, seu corpo docente, direção e administração, que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior, eivado pela acendrada confiança no mérito e ética aqui presente. A mesma que proporcionou experiências incríveis, e que acredito que sempre continuará a fazer isso por outras pessoas.

A minha orientadora Marli Fernandes Magalhães, que sempre esteve comigo presente em meus momentos práticos e teóricos da pesquisa, sempre se fazendo como meu braço direito durante meu ingresso na universidade.

O meu Coorientador Taiom Nunes Faleiro, pelo suporte no pouco tempo que lhe coube, pelas suas correções e incentivos. Pessoa essa que sempre me pressionava a melhorar meu desenvolvimento na pesquisa, sempre dando sermões sobre minha pessoa, fato esse que me fizeram concluir a pesquisa com êxito.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional. Pois os mesmos sempre se fizeram presentes durante minha jornada como acadêmico, sempre me motivando a nunca desistir. Acredito que sem tamanho apoio, jamais teria conseguido chegar aonde cheguei, e isso é algo imensurável.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado. Pois foram tantos que as vezes me confundo.

E por último agradeço ao grupo “Interventores”, que no município de Gurupi-To são considerados o mais próximos de família que tenho, mesmo estando longe de casa. Local onde pude encontrar as pessoas e amigos mais incríveis para mim.

RESUMO

O debate e relato terá como vertente principal o caminho da dança criativa, ressaltar que a dança é acessível à todos. Podemos perceber o caminho possível de ser percorrido. A dança criativa está presente desde sempre na vivência das pessoas. Ao ponto de podermos afirmar que teríamos dentro de cada pessoa uma capacidade biológica dançante, para nos expressarmos através de movimentos do corpo, expor sentimentos e ideias através da dança, porém a princípio essa ideia não era vista como dança, poderia ser encarada como simples movimentos. O objetivo do trabalho é compartilhar experiências sobre essa temática, na qual houve a experienciização em escolas, onde os Estágios Supervisionados são executados, e no projeto de Extensão: “Interventores”, traçando paralelo com descobertas, analisando quais problemas foram percebidos, após trazer a dança criativa para esses ambientes e para a própria realidade do pesquisador e do grupo em que se trabalha esse processo. Será apresentado alguns resultados dos trabalhos realizados, no ponto de vista pessoal, sobre a dança criativa e no meio educacional e artístico. Essa vivência trouxe a possibilidade de potencializar o fazer dançante, criar movimentos corporais típicos da dança, levar a dança criativa a profissionais da área e a discentes, leigos, iniciantes no fazer dançante. Ensinar aprendendo a disponibilizar o corpo para o movimento, ouvir a música, permitir que o corpo ouça e movimente-se, mesmo que iniciante. O foco é transformar movimentos simples, orgânicos em uma coreografia triunfante, usar a criatividade, conscientizar os discentes do: “eu danço”, “eu posso”, “eu faço dança”.

PALAVRAS CHAVE: Aprendizado. Dança criativa. Ideias. Pesquisa. Socialização.

RESUMEN

El debate y relato tendrá como vertiente principal el camino de la danza creativa, resaltar que la danza es accesible a todos. Podemos percibir el camino posible de ser recorrido. La danza creativa está presente desde siempre en la vivencia de las personas. Al punto de poder afirmar que tendríamos dentro de cada persona una capacidad biológica bailante, para expresarnos a través de movimientos del cuerpo, exponer sentimientos e ideas a través de la danza, pero al principio esa idea no era vista como danza, podría ser encarada como simples movimientos. El objetivo del trabajo es compartir experiencias sobre esta temática, en la cual hubo la experimentación en escuelas, donde las Etapas Supervisadas son ejecutadas, y en el proyecto de Extensión: "Interventores", trazando paralelo con descubrimientos, analizando cuáles problemas fueron percibidos, después de traer la danza creativa para esos ambientes y para la propia realidad del investigador y del grupo en que se trabaja ese proceso. Se presentarán algunos resultados de los trabajos realizados, desde el punto de vista personal, sobre la danza creativa y en el medio educativo y artístico. Esta vivencia trajo la posibilidad de potenciar el hacer bailable, crear movimientos corporales típicos de la danza, llevar la danza creativa a profesionales de la danza ya discursos, laicos, principiantes en el baile. Enseñar aprendiendo a poner a disposición su cuerpo para el movimiento, oír la música, permitir que su cuerpo oiga y se mueva, aunque sea principiante. El foco es transformar movimientos simples, orgánicos en una coreografía triunfante, usar la creatividad, concientizar a los discentes de: "yo bailo", "puedo", "hago danza".

PALABRAS CLAVE: Aprendizaje. Danza creativa. Ideas. Investigación. Socialización.

LISTA DE TABELA

Tabela 1- Fatores do Movimento.....	28
-------------------------------------	----

LISTA DE FIGURA

Figura 1- Bases do Balé.....	16
Figura 2- Aulas de Laban.....	22
Figura 3- Ensaio Intervenores	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.GENEALOGIA DA DANÇA	12
2 O ASTUTO DA DANÇA	20
3. DANÇA CRIATIVA	25
3.1 Dança criativa como metodologia educacional.....	29
4. DANÇA CRIATIVA: RELAÇÕES ENTRE SUJEITOS	35
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
6. REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

A pesquisa trará alguns dados sobre o surgimento da dança desde sua origem até chegarmos ao séc XX a qual surgirá a dança moderna. A pesquisa em si, não visa um apanhado profundo acerca de todo o período descrito acima, apresentando apenas alguns marcos históricos considerados relevantes à compreensão e delimitação do objeto da pesquisa: “Dança Criativa” de Rudolf Laban.

O primeiro momento da pesquisa será focado diretamente a um contexto histórico da evolução da dança desde os tempos primitivos. Traçar um paralelo histórico da dança com o objeto da pesquisa é algo crucial para um melhor entendimento do leitor, para que o mesmo, consiga situar-se sobre tais contextos históricos, no sentido de fruição e percepção do que a pesquisa se propõem.

O segundo capítulo foca diretamente ao estudo e relatos da vida de Rudolf Von Laban, um dos maiores nomes da dança moderna, e precursor da dança criativa. Pelo último fato apontado, já justifica-se a importância de dedicar um capítulo a tal prodígio da dança. Todo o relato feito no primeiro capítulo, acerca da historiografia da dança, resume-se à compreensão da importância de Laban, ao propor uma metodologia de dança que venha a destituir a Dança Clássica, em voga desde o sec. XV.

Já o terceiro capítulo analisa a dança criativa, discutindo sua origem, suas metodologias de trabalho e em quais meios essa prática é inserida. Para fundamentação teórica, um dos nomes base a tal assunto é o da Doutora Isabel Marques. Seus livros ENSINO DE DANÇA HOJE (6ª. edição) e DANÇANDO NA ESCOLA (6ª. Edição) são preponderantes a discussão tanto artística como metodológica do ensino da dança criativa. Trazer seus relatos junto com algumas análises e questionamentos sobre a temática, são o foco dessa parte do trabalho, traçando assim possíveis caminhos em que se podem trilhar com a dança criativa. Tal prática apresentada junto a educação formal, é algo que se torna imprescindível para a discussão dos processos metodológicos do ensino da dança.

Após se formar no Laban *Centre for Movement* em Londres, faz seu doutorado pela Faculdade de Educação da USP em 1996. Após tais conquistas retorna seu olhar para o Brasil, decidindo por em prática os ensinamentos deixados por Laban e vivenciados durante seu mestrado em Londres. Com isso um desses aprendizados foi a prática da dança criativa, que foi logo levado as escolas em que ele teve oportunidades. Sua vivência no meio educacional é

de suma importância para analisarmos como a dança criativa foi inserida no universo educacional, desde a rede básica ao ensino superior.

Após apresentar ao leitor as bases estruturantes da dança criativa, o quarto capítulo incumbe-se de discutir os meios possíveis de sua aplicação. Para tanto, a pesquisa se propõe não só a fazer um levantamento teórico sobre a temática, como também em um segundo momento, executa uma experimentação prática, no intuito de verificar as potencialidades de tal ramo da dança. Essa prática será vivenciada no “Grupo Interventores”, coordenada pela professora Mestre Marli Fernandes Magalhães e pelo primeiro colaborador e coreógrafo Renato de Souza Menezes, tendo como segundo colaborador e coreógrafo Agnaldo Pereira da Silva Filho, autor da atual pesquisa.

Na cidade de Gurupi-TO não existem muitos artistas que praticam dança, assim a participação do autor como um dos poucos que praticam dança em seu cotidiano foi crucial para a realização da pesquisa. Essa vivência prática, baseia-se nas observações do próprio autor da pesquisa, assim como relatos coletadas dos próprios integrantes do grupo durante o momento de aplicação e estudos sobre o objeto da pesquisa.

Como concluinte, a pesquisa busca analisar as viabilidades de se utilizar a dança criativa como metodologia em diferentes meios, sejam educacionais ou artísticos. Ao propor uma parte prática, visa resultados que corroborem ou não ao objetivo da pesquisa, em pleno diálogo com o aporte teórico mencionado no terceiro capítulo.

1. GENEALOGIA DA DANÇA

Nesse capítulo a pesquisa trará alguns dados sobre o surgimento da dança até chegarmos à dança moderna. De uma forma não tão aprofundada para não se tornar maçante, apresentando apenas alguns fatos históricos, para que com isso se possa entender um pouco sobre como a dança se desenvolveu ao passar dos séculos, para que com isso facilite o entendimento do objetivo desta pesquisa.

A dança teve seu início no período paleolítico, também conhecido como “período da pedra lascada”, com as chamadas danças primitivas. Segundo Bourcier (2001, p.02) “o primeiro documento que apresenta um humano indiscutivelmente em ação de dança há 14000 anos atrás. [...] oito séculos antes de nossa era”. Os maiores indícios da dança neste período encontram-se cravados em grutas distintas mundo afora. As famosas artes rupestres como são conhecidas, mais especificamente caracterizam-se como arte figurativa, seja quanto pintura, ou cerâmica. Tornava-se figurativa no sentido em que todas as danças realizadas tinham uma característica simbólica, de cunho ritualístico, para que após sua realização trouxesse consigo todo aparato necessário ao ato da caça. Como afirma Bourcier “O ecossistema paleolítico baseia-se nos animais; as danças só poderiam referir-se a eles” . Ele diz:

[...] Além disso, esses períodos cobrem culturas bem diferentes: a madaleniana, a primeira onde encontramos documentos orquesticos, vai de 12000 a 8000 anos antes da nossa era; a neolítica, cujas áreas são muito dispersas, se estende de 8000 a.C a 5000 ou 2000 a.C, conforme as regiões.(BOURCIER 2001, p. 02)

Diante dessa afirmativa de Bourcier, nota-se, que a linha evolutiva da dança, em seus primeiros momentos, pode ser considerada distinta, pois cada período possuía suas próprias características a respeito das realizações de movimentos dançantes e suas significações. Para tanto, quais diferenciações são estabelecidas entre o período mencionado e o que se segue?

Para que se possa entender melhor essa diferença, entre 9000 e 8000 a.C, ainda no paleolítico, a característica exclusiva desse período foi que toda dança era ligada diretamente a sobrevivência do grupo, pois era com esse intuito que os rituais eram realizados. Acreditavam que se não realizassem esses rituais poderiam ter problemas futuros, como falta de alimentos dentre outras peculiaridades específicas ligadas à sobrevivência do grupo. A dança poderia ser realizada por todos, não havendo assim restrições sobre quem podia ou não participar dos rituais dançantes.

Já no período Neolítico, também conhecido como “período da pedra polida”, período esse em que o homem deixa de ser nômade, em busca de caça, morando de caverna em

caverna, e passa a residir em lugares fixos. Essa característica se refere ao período antes do fato do domínio de técnicas agrárias e da domesticação dos animais. Logo, o homem não precisa mais ir atrás da caça, ele as cria. Essas mudanças dos períodos históricos afetariam significativamente a historiografia da dança. Antes, o homem exercia uma dança ritualística, no intuito de personificação e aproximação do animal a ser abatido. Em suma, a dança era direcionada à caça e ao agradecimento da mesma. Agora, a dança é um ato “sagrado”, cultuado às divindades protetoras das pequenas comunidades formadas pela concentração humana, após o domínio da agricultura e domesticação do animal. Este perde seu valor simbólico ritualístico, transferindo as manifestações transcendentais à natureza. Bourcier também defende essa afirmação quando diz que:

A partir do período neolítico, a condição humana se transforma fundamentalmente: de predador, o homem transforma-se em produtor; descobre as práticas da agricultura e da criação de animais; pode dispor de reservas de alimentos e, em certa medida, torna-se o seu do seu destino. (BOURCIER 2001, P. 09-10)

Outra característica deste período são os povos antigos da grande Suméria. Dentre eles o Egito. Desde cerca de 5000 A.C, eram feitas homenagens aos deuses egípcios, como a deusa Hathor, deusa da dança e da música, e o deus Bés, que era considerado como o inventor de toda a dança. Foi no Egito que se pôde notar a especialização dos dançarinos em alguns contextos como a exemplo: os dançarinos que acompanhavam os cortejos fúnebres, momento em que apresentavam capacitação específica dos movimentos ritualísticos.

Outra civilização que carece de nossa atenção, em relação à cronologia histórica da dança, é a Grécia. Entre o século VII a.C. ao século III a.C, assemelhavam às ritualísticas do antigo Egito. Realizavam rituais religiosos e sagrados para seus inúmeros deuses. Acreditavam no poder das chamadas danças mágicas. Certamente uma das maiores divindades em destaque na dança grega, seria Dionísio. O deus da fertilidade e do vinho.

A dança para os gregos era vista como a harmonia entre o corpo e o espírito. Bourcier (2001 pag. 19) diz que “a dança na Grécia foi abordada a partir da classificação de Platão (Leis, I): dança de beleza/dança de feiura, com subgrupos internos” se nota que começou nesse momento uma discussão estética sobre a dança. Sócrates praticava a *Memphis*, a dança que forma o cidadão completo: Os que honram melhor os deuses pela dança são também os melhores para combate [...]” BOURCIER (2001, p.22).

É importante citar que a dança grega surge na região conhecida como Creta. Lá foram compostos os primeiros grupos celebrantes em honra a Dionísio, chamados “Tíases”, em celebração a Dionísio, através dos Ditirambos. Bourcier menciona que para os gregos “[...] os

deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes “os honrassem e se alegrassem” (BOURCIER 2001, P. 20).

Pode se considerar que o ditarambo primitivo era uma roda em torno de um coro, que devia contar com cinquenta participantes rodando em volta de um altar de Dionísio, sobre o qual era celebrado um sacrifício sangrento, lembrança da *omofagia*¹ das mênades; [...]”. (BOURCIER 2001, P. 28)

A dança aparecia nas Tragédias pela formação do coro Grego, compostos por estes ditirambos. Outra característica peculiar da dança grega seria o emprego desta na formação bélica. Desde pequenos, as crianças na Grécia, eram educadas para as guerras, e os gregos acreditavam que a dança poderia contribuir muito para sua preparação, graças a agilidade e o equilíbrio adquirido com as práticas na dança. Este tipo de modalidade da dança grega era conhecido como “Dança Pírrica”. Segundo Bourcier (2001, pag 32) a dança pírrica “tratava de uma verdadeira dança, pois todos os movimentos eram encadeados em um ritmo dado pelo tocador de flauta dupla, o chamado como *aulos*, que era responsável por ditar o ritmo. Essas características sofreram algumas alterações, tais como diz Bourcie abaixo:

A pírrica degenera como a dança dionisíaca: de rito litúrgico, de rito cívico, passará a ser dança de representação. A evolução deve ter sido rápida. [...] pírricas dançadas como brincadeiras, nos intermédios dos banquetes: um pírriquista, um escudo em cada braço, simula parada contra adversários que vêm. Cada um de um lado, dando voltas, giros, [...] Em outro trecho o autor descreve um voo simulado, seguido por uma perseguição e por um combate entre um lavrador e um malfeitor”. (BOURCIER 2001 P. 34)

O último período a ser destacado antecedente ao momento que se encontra o objeto desta pesquisa, é o Renascimento. Período este, marcado pela renovação dos costumes das vidas sociais e culturais, e a ascensão da corte. Transformações essas que traziam e mostravam sempre a necessidade que a corte tinha de ostentar suas riquezas. É nesses momentos de comemorações ostensivas que a dança tem seu papel de destaque. Mais especificamente em Florença - Itália, no palácio da família Médici, onde ocorriam sempre essas grandes festas para que os integrantes da corte ostentassem suas riquezas.

No ano de 1459 em uma festa de casamento da corte, foi apresentado o primeiro grande triunfo do balé, onde se inicia o chamado balé da corte. Essa nova tendência de dança

¹ Era celebrado principalmente por mulheres possuídas pela *mania*, a loucura sagrada, donde seu nome mênades, elas abandonam suas casas, fogem para floresta, para as montanhas: o *Oribasis*. Entregam-se a danças arrebatadas, caçam pequenos animais com a mãos, sacrificam-nos, rasgando-os com os dedos- o diasparagmos, no qual é evidente a lembrança dos sacrifícios humanos-, e comem a carne crua, oque é chamado *omofagia*.

possuía grandes recursos de figuras geométricas, no qual cada sequência de movimentos era metricamente contada. Suas realizações quase sempre tentavam tratar da antiguidade para transmitirem uma mensagem retórica para a atualidade política e até mesmo a própria diplomacia.

A arte do ballet atinge o auge de sua popularidade por meio do rei Luiz XIV, que se tornou um grande bailarino e aos doze anos dançou, pela primeira vez no ballet da corte. O monarca também é conhecido como “rei sol”, título que vem de um triunfante espetáculo que durou mais de doze horas. (GALVÃO 2010 P.19 apud BURNS, 1993 P. 30).

Após o surgimento do balé de corte, nota-se que a dança traçaria um caminho diferente dos caminhos percorridos até então, pois os movimentos coreográficos buscam uma excelência, fazendo assim com que tal proposta conquistasse o público e principalmente as grandes cortes da época.

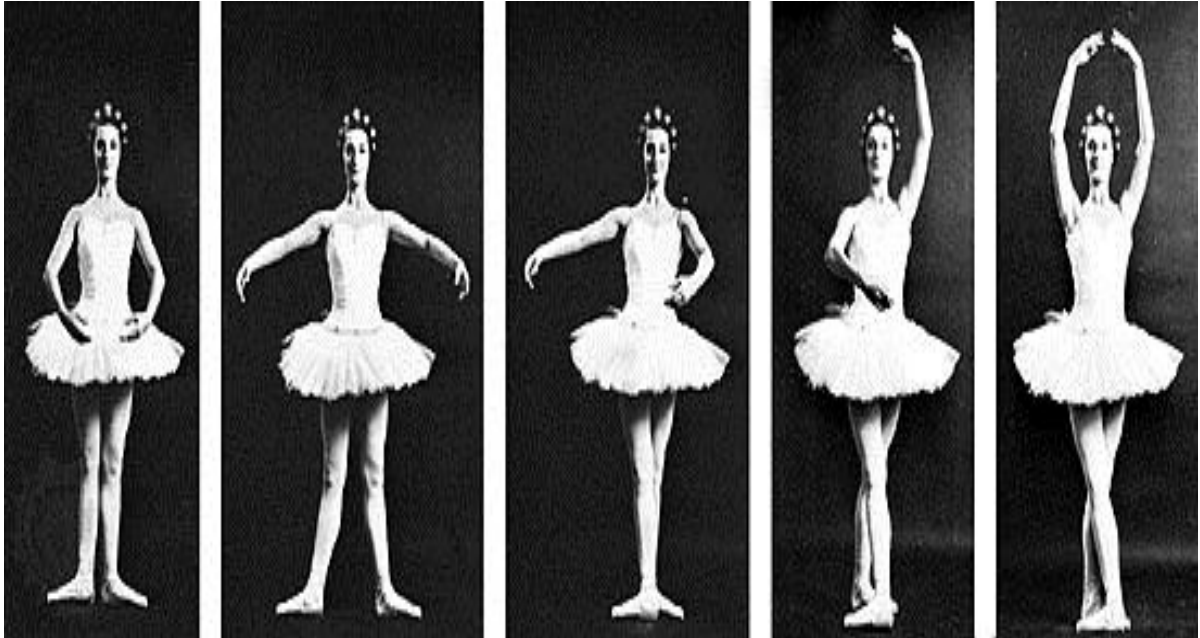
Rosana Van afirma que em 1548 Catarina de Médici integrante da corte Italiana casa-se com o Duque de Orleans da França, e com isso o balé de corte, que até então estava centralizado principalmente na Itália, migra para a França, junto a bailarina Catarina. Após seu casamento com o duque, Catarina apresenta o balé para seu marido que já se encanta pelas apresentações nas cortes italianas. As apresentações nessa época eram uma mistura de canto, dança e poesia e constituía um passatempo para o rei e a corte. Os temas escolhidos eram mitológicos, em sua maioria. O rei participava interpretando uma divindade, que as pessoas da corte gostavam muito.

Com o tempo o balé de corte começou a se espalhar por grande parte do globo, e no ano de 1661 Luis XIV fundou a *Academie Royale de la Danse*. A chamada “Comédia Balé” veio para substituir o balé da corte. Tal proposta utilizava um esquema cômico enriquecido com bailarinos bem formados.

Com isso foi apenas uma questão de tempo até surgirem os coreógrafos e teóricos do balé da corte. Logo começaram a ensinar essa dança em academias abertas a alunos de todas as classes sociais. A exigência de uma técnica mais profissional da dança fez com que Pierre Beauchamp (1636-1705), músico e coreógrafo da *Academie Royale de la Musique et de la Danse*, criasse as cinco posições básicas de pés para balé, posições de braços e de cabeça que as acompanham e são conhecidas até hoje.

A imagem abaixo traz uma representação das cinco posições básicas do balé criadas por Pierre.

Figura 1- Bases do Balé



Disponível em: <http://www.balletbbt.com.br/post/31/as-cinco-posicoes-basicas>

Apesar de sua grande importância ao universo do balé, não há motivos de maiores detalhes acerca da nomenclatura de cada posição acima mencionada. Apenas registra-se a sua criação, como marco indiscutível de uma sistematização e padronização hermética ao universo da ‘Dança Clássica’, nomenclatura designada ao balé nos dias de hoje. Não se intui aqui a pretensão de dizer que as cinco posições são os primeiros passos de ballet inventados e sistematizados, mas, sem dúvida, são os mais conhecidos e fundamentais, ensinados em séries iniciais às avançadas em escolas de *ballet* até mesmo nos dias de hoje.

Essa técnica não é algo que se obtém do dia para a noite, pois toda técnica necessita de um tempo de preparo para sua realização, pois para se realizar e praticar o balé os bailarinos precisavam passar por longas temporadas de preparo.

[...] o ballet não é algo antiquado, pois amadurece ao longo do tempo e favorece o aperfeiçoamento técnico e artístico da técnica clássica. Enquanto arte é preciso que o corpo dance com sintonia, com troca, com paixão e com sensação. O trabalho para um artista é, desse modo, um processo altamente consciente e racional. Processo ao fim do qual resulta a obra de arte, como realidade dominada, e não de modo algum – um estado de inspiração embriagante. (GALVÃO 2010 P. 19 apud BERTONI, 1992 P.73-74).

O balé vinha alcançando um ponto de destaque significativo no mundo da dança mundial, e no ano de 1830 surge o chamado balé romântico na França e se estende por toda a Europa. Com isso o balé criava um mundo de ilusão, esboçava o ideal das concepções românticas. Bourcier nos conta que as roupas ficaram mais leves, o que permitiu a ilusão do etéreo da figura feminina e facilitou a fluidez dos movimentos. Os ideais da bailarina romântica, sublime, provocaram uma grande modificação da técnica de dança, introduzindo as sapatilhas de ponta, perceptível em qualquer indumentária mesmo na contemporaneidade.

Diante disso, percebe-se que os movimentos começavam a ter uma maior necessidade de perfeição para suas realizações e isso causou mudanças futuras, que resultaram nas principais características históricas do balé de corte, Bourcier (2001 P. 104) explica que “depois da morte de Luís XIII, em apenas trinta anos os profissionais eliminaram completamente os amadores. É verdade que, nesta data, o balé de corte também está prestes a desaparecer.” e isso pode ser considerado como um fato que veio a desencadear a mudança de algumas de suas características essenciais.

Com isso o balé passou a ser uma dança que apresentava indícios que não poderia ser modificada em sua realização, pois ela trazia em sua história, os movimentos considerados como movimentos bons da dança, e movimentos que eram realizados apenas por aqueles que foram considerados os melhores bailarinos. Para tanto, já se podia notar que o balé já não era para todos, e sim apenas para alguns, para os profissionais e não para os amadores e camponeses, mas sim para o alto escalão e jamais para aqueles de baixo clero.

Após a morte de Luis XIII, e essa nova ideia de se escolher quem iria realizar o balé, que começou a perder sua característica própria. Pois se alguém escolhe uma pessoa por considerá-la melhor que outra para fazer tal tarefa, se tem em mente que aquela ação no caso do balé, era algo que não se preocupava com o indivíduo, que realizava os movimentos e sim na forma em os movimentos eram realizados. Tal pensamento ao ver da pesquisa é de um preconceito monstruoso. Bourcier ainda diz que:

Assim surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre a interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um gesto sem significado próprio. (BOURCIER, 2001, P. 113)

Comentários a favor e contra essa forma que está sendo imposta sobre a quem pode praticar o balé sempre existiram e existem até nos dias atuais. Ao ver da própria pesquisa, tal rigorosidade garante uma dança com movimentos realizados de formas limpas, no sentido em que a principal exigência do balé passa a ser a forma com que os movimentos são realizados,

deixando em segundo plano o bailarino. A medida que isso avança, sempre surgirão opiniões que irão contra ou a favor de tais métodos.

Enfim, o cerne desta pesquisa, motivo para o qual foi estabelecida essa genealogia da dança, desde os primeiros documentos comprobatórios das danças primitivas até o surgimento da Dança Moderna. Foram precisos mais de quatro séculos para o Ballet ser questionado. Nos séculos XIX e XX, a dança moderna daria seus primeiros passos de rebeldia. Contudo muitas outras danças surgiram nesse mesmo período porém a pesquisa traçara em direção aos fatos da dança moderna, que é onde está o objeto da pesquisa.

No intuito de sair dessa questão coreográfica enrijecida trazida pelo balé ao longo dos séculos, a dança moderna dedicaria seu foco ao trabalho do corpo em um estudo do movimento humano. Com isso já se pode notar quais embates essa proposta formaria, pois até então a dança clássica prima pela perfeição do movimento em si, esquecendo o indivíduo que o compõem, já a dança moderna foca o oposto, dando espaço ao indivíduo em si, subjugando a execução do movimento a segundo plano.

A proposta que aparenta ser revolucionária foi criada a partir de um erro ocorrido na vida de François Delsarte, e Bourcier explica melhor isso quando diz:

O descobridor dos princípios fundamentais da dança moderna é um cantor sem fracasso que, justamente em virtude de seu fracasso, concentrou sua reflexão e suas experiências nas relações entre a alma e o corpo, mais exatamente nos mecanismos pelos quais o corpo traduz estados sensíveis interior [...]. (BOURCIER 2001, P.243)

Com isso já nos faz pensar em como uma proposta originária de um “semi fracassado” poderia vir a ser comparada à dança clássica? Tal questionamento se perde na mesma medida em que existe, pois, essa criação de Delsarte passa ser muito considerável e relevante, mesmo não aparentando, pois, sua proposta começa a se espalhar por todos os lugares, e isso despertou curiosidades de quem praticava dança. Mas não se via apenas dançarinos em suas conferências, haviam artistas em geral, oradores e até pregadores.

Notando que essa nova ideia vinha chamando muita atenção e sendo até então bem aceita, outro nome muito conhecido decide seguir a mesma proposta que também revolucionaria toda a dança. Isadora Duncan marcaria uma história da dança ocidental com primazia, provocando uma imensa renovação com uma dança mais livre, mais solta, mais ligada à vida real. Foram esses os primeiros passos da dança moderna, dança essa que surgiu para quebrar os paradigmas herméticos impostos pelo balé.

Isadora Duncan com sua dança moderna defendia o discurso de que "dança é vida",

relacionando-a diretamente com a própria natureza. Com isso se fazia crer que corpo era uma parte da natureza, assim também é a expressão "natural e espontânea" do Homem, a manifestação de sua própria "essência", podendo assim olhar mais para si e para o próximo.

Essa nova ideia trazia consigo um corpo que pode fazer ações e movimentos com maior espontaneidade e liberdade, coisas que muitos chamam de "liberdade de expressão". Com isso se poderia descobrir outro tipo de prazer ao dançar, um prazer que não estava atrelado aos movimentos prontos e metrificados do balé, mas sim atrelado ao contato com o próprio corpo físico que pertencia ao dançarino, deixando assim o foco maior no bailarino e não nos movimentos. Logo, não seria exagero concluir que existe uma relação totalmente ligada entre o corpo, a dança e o movimento também considerado espontâneo, puro e livre em sua "essência".

Por fim, um dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX, se tornou um do grande marco da dança moderna, Rudolf Von Laban. O mesmo foi um marco para a dança moderna e sua vida foi dedicada ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Em 1948 publicou "Dance Educational Morden" uma de suas grandes contribuições para a dança e a compreensão do movimento. A história de vida de Laban possui grandes marcos que fizeram com ele se tornasse quem foi, e esses fatos serão o foco do próximo capítulo desta pesquisa. Trazer um pouco da história de vida de um homem que seguiu com os trabalhos baseados na dança moderna de Isadora Duncan e continuando seu trabalho de uma forma magnífica.

2. O ASTUTO DADANÇA

Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja ou prodígio Laban, nasceu no ano de 1879, na cidade de Poszony, que na época fazia parte da Hungria, e atualmente a cidade de Bratislava que é capital da República da Eslováquia. Filho mais velho de um oficial militar que também era governador militar da Bósnia Herzegovina, que imaginava que seu filho seguiria os passos de seu pai, porém foi diferente, tornaria um dos maiores coreógrafos de dança moderna já conhecido, e esse capítulo tratará de forma breve sobre sua história de vida, até chegar em um dos marcos de sua carreira, que foi a dança criativa. Que segundo Ullmann, foi criado em prol de um objetivo que foi o que é citado abaixo pela mesma.

Por não aceitar o vazio existente nas peças de teatro e na dança dessa época, trouxe para seu trabalho o resultados das próprias paixões e lutas interiores e sociais, representadas por personagens simbólicas ou estados do espírito puro, vividos através do movimento, utilizados de maneira mais espontânea e sempre como resultado consciente da união do corpo-espírito. (ULLMANN 2017 P. 9)

Quando era criança, esse prodígio aparentava ter uma infância um tanto solitária, pois desde pequeno tinha certa atração pelo lado das artes visuais, e linguagem não verbal, mesmo em meio a uma família que não mantinha relações próximas com o universo artístico. Contudo sua mãe o apoiava, e por isso o colocou em uma escola onde ele pôde ter contato com esse mundo a qual lhe despertava interesse. Enquanto seu pai, sempre o levava aos treinamentos militares, para que ele já vivenciasse o futuro em que o pai desejava a ele. Barbosa (2011) ainda fortifica a fala da pesquisa quando diz que:

Laban jamais aprendeu dança em uma escola, mas desde muito cedo demonstrou interesse pelo meio artístico, apoiado por sua mãe, que era artista, e se inclinou para as artes visuais. No entanto, Laban sempre se interessou por todo tipo de comunicação não-verbal, incluindo as paradas militares, esgrima e os padrões das danças sociais com os quais teve contato em sua infância e adolescência, e quando recebeu treinamento militar, provavelmente por exigência de seu pai, na Academia de Wiener Neustadt, como lhe foi ordenado em 1899. (BARBOSA 2011, P. 38)

Com tamanha peculiaridade, desde cedo valorizava a beleza e a variedade de manifestações do movimento, e dos acontecimentos ao seu redor. Seus gostos eram bastantes variados e praticamente tudo era motivo de sua observação. Mesmo fatos e detalhes que se passavam despercebidos pelas pessoas ao seu redor, eram notados e admirados por ele, como a maneira como os camponeses locais cuidavam de seus trabalhos, ou a forma como as

mulheres camponesas carregavam seus fardos, tão pesados, sobre suas cabeças, e, ainda assim, continuavam a andar com tanta graciosidade e leveza.

Laban foi aguçando seu olhar artístico, com o tempo toda essa percepção dos detalhes mencionados acima viraria possibilidades artísticas. Por exemplo, as manobras que a cavalaria do exército sob o comando de seu pai, que ele ia visitar nas férias da escola. Ou ainda, os movimentos de uma cabra montês, o vôo de uma águia ou o serpentear de uma cobra. Tudo incentivaria o promissor da dança.

Quando completara 21 anos, Laban foi residir em Paris, onde estudou arquitetura na Escola de Belas Artes, escola essa onde Laban veio a conhecer muitos fatores que valorizariam sua vida como um observador de movimentos, e foi nessa mesma época que se casou com uma artista plástica. Por sete anos em que vivera em Paris, Laban pôde presenciar muitos espetáculos, e envolver-se com muitos atores, dançarinos e diretores de teatro, chegando até a estudar os princípios de Delsarte, enveredando-se gradativamente para a área da dança. Assim, estes anos em Paris foram decisivos para a formação artística de Laban, fazendo com que ele tivesse uma visão das artes em geral.

Laban foi influenciado por todas as escolas e finalmente se encontrou nos espaços entre a história e a abstração, entre fisicalidade e expressão. Ele era um homem influenciado por diversas fontes e viveu em uma época em que as artes, ciências, psicologia e teorias sociais foram convergentes. Laban começou a pensar sobre o seu próprio caminho, que tinha sido largamente incerto até este ponto. Sua busca simplesmente articulada era para encontrar uma forma de atuação que permitisse ao indivíduo falar com sua própria voz, contribuir para um todo maior, e que permitisse o acesso do grupo às preocupações maiores sobre a condição humana. " (BARBOSA 2011 P. 40)

Após a sua estadia em Paris, Laban começou a pensar em seu próprio caminho, criar suas próprias ideias sobre aquilo que ele já aparentava ter gosto, que são os movimentos. Laban volta para Alemanha onde conheceu duas ginastas magníficas que se chamavam Mensendieck, de Loheland e Eurritmia de Jaques-Dalcroze. Isso seria o caminho que o prodígio decidiu tomar para si? Pelo visto não, pois, apesar de tomar contato com estas técnicas de ginástica, Laban não se tornou um professor de ginástica ou de técnica de dança, muito pelo contrário. Em vez de tentar fazer com que o dançarino adquirisse e mantivesse, por meio do treino constante, um padrão de habilidades e destreza, que poderiam levá-lo a adquirir um vocabulário enrijecido de movimentos. Logo, usaria os ensinamentos que vinham da ginástica, no intuito de que se explorassem ao máximo as suas possibilidades de movimentação.

Em 1913, aos 34 anos, Laban ambicionava um espaço de treino mais próximo à natureza, onde se sentiria mais à vontade para a prática de seus movimentos e para ter maiores

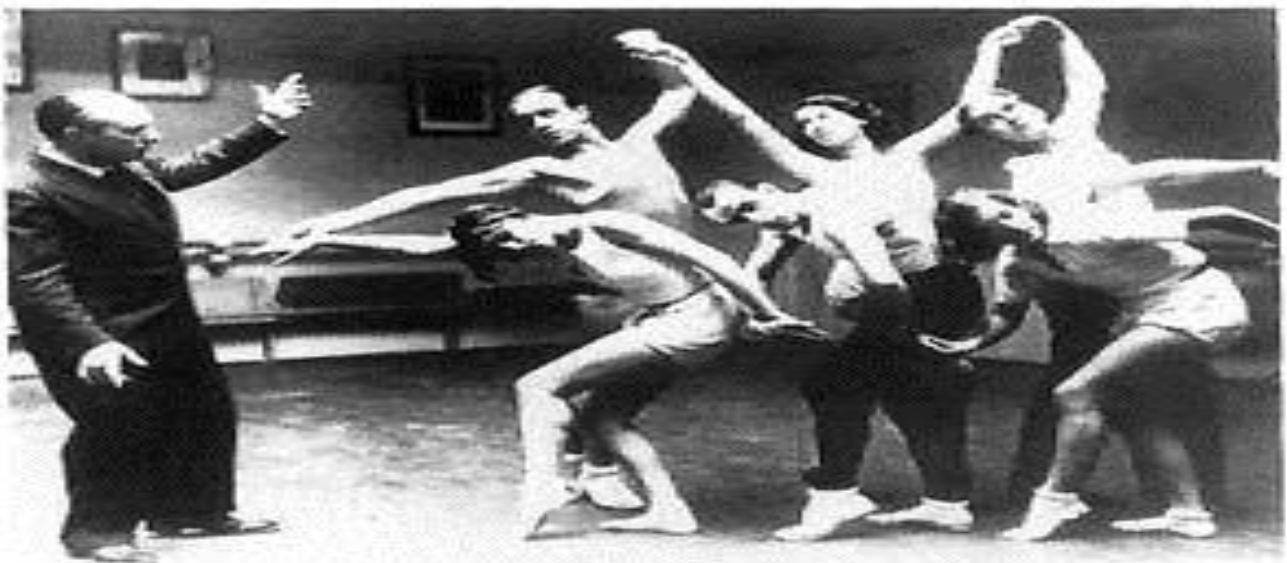
inspirações para a criação dos mesmos. Com isso decidiu conciliar a liberdade de seus movimentos com a liberdade que a natureza ao seu redor lhe transmitia, obtendo assim um maior autoconhecimento e um maior respeito pela natureza. Assim as expressões do “Ser” viriam à tona com maior liberdade.

Em busca destes objetivos, Laban, durante os verões de 1913 e 1914, promoveria um curso no Monte Verità que buscou integrar os diversos meios de expressão da dança, para que o dançarino pudesse conhecer e desenvolver todo o potencial de seu corpo e expressar-se de maneira mais completa. Assim, o currículo foi dividido em quatro áreas: 1) a arte do movimento; 2) a arte da palavra; 3) a arte do som; e 4) a arte da forma.

Na área de movimento, que é o que a pesquisa está focada, eram executados exercícios corporais (feitos de preferência no jardim, com os pés descalços, com roupas leves ou mesmo sem roupas, para que o participante tivesse maior liberdade de movimentos e percebesse melhor o contato com a natureza), jogos, danças individuais, danças em grupo, exercícios de improvisação e de composição de movimentos.

Para ele não importava desenvolver a habilidade para virar inúmeras piruetas, ou dar saltos, mas sim a capacidade de criar, recriar e explorar ideias por meio da improvisação na dança. O importante e valorizado por Laban, era desenvolver a capacidade de compreender e usar o corpo expressivamente, visto que para ele estava claro a relação entre o corpo, os sentimentos e a razão. A foto abaixo mostra um de suas aulas já realizadas nesse período.

Figura 2- aulas de Laban



Disponível em: <<https://i.pining.com/originals/7b/d3/32/7bd332de9ee96e7de499826f38217bbc.jpg>>

O treinamento corporal de Laban focava muito mais nas questões corporais junto a cada movimento, procurando fazer com que o envolvido se tornasse consciente das relações

entre o seu corpo e o espaço, das diferenças rítmicas, da fluência, experimentando essas descobertas, não apenas no âmbito das ideias, mas segundo a própria experiência prática.

Barbosa nos aponta que:

O pensamento de Laban, que culminou em um amplo sistema de análise que aborda as especificidades do movimento humano, permitiu às artes que se utilizam do corpo investigar o movimento por si mesmo, seus princípios e características, sem que necessariamente estivesse atrelado a passos e técnicas já codificadas.' (BARBOSA 2011, P. 51)

Deste modo já se podia notar o início bem tracejado do que viria a ser sua “Teoria do Movimento”. Visto que Laban sempre se preocupou muito em estabelecer as bases para que a dança pudesse ser finalmente compreendida, tornando-se tão valorizada quanto a música e as artes plásticas. Bases essas que não são como as bases fixas do balé, mais sim como bases que seriam o início para a realização da dança.

Finalmente após muita luta, em 1926, Laban consegue abrir seu Instituto Coreográfico em Berlim, onde, além de continuar a desenvolver seu trabalho, engajou-se na luta pelos direitos e pela melhoria da condição social e profissional dos dançarinos. Pois com isso se podia acreditar que as exigências na dança e os locais de sua prática, ou eram abusivos, no sentido de exigir demais dos bailarinos, ou não eram adequados, e que em sua maioria fazia se perder o valor pelo movimento, coisa que Laban não queria fazer. Ullmann (1978 P. 9) fortifica tal fala sobre, quando diz que o mesmo “Criou vários centros de pesquisa buscando o retorno aos movimentos naturais na sua espontaneidade e riqueza, e na plena vivencia consciente de cada um deles, a carretar um desenvolvimento amplo e profundo em quem o pratica”.

Foi necessário criar centros e institutos para os dançarinos, para mudar o olhar crítico da época com relação a essas exigências métricas que a dança vinha tendo. Com isso, Laban viabilizou a possibilidade de reunir multidões procedentes de diversos lugares e fazê-las dançar juntas uma mesma sequência de movimentos, sem que houvesse a necessidade de ensaiá-las de forma ditatória. Assim em 1929, por ocasião do Desfile das Indústrias de Viena, Laban causou sensação ao organizar um espetáculo muito grande, onde conseguiu ter um público com 10.000 participantes. Foi um marco na historiografia da dança, pois quem acreditaria que o filho de um oficial do exército, seria um dos maiores nomes da dança, coreografando 10.000 pessoas em um evento nacional? Sem dúvida um feito que iria caracterizá-lo como o Pai da Dança Moderna.

Após, Laban teve diversos momentos de triunfo, porém com a chegada da Segunda Guerra Mundial, a Escola de Laban logo foi fechada. Com isso mudou-se em 1940, aos 41 anos de idade para cidade de Londres, onde pode ministrar alguns cursos com sua ex-aluna Lisa Ullmann. Em 1941, ambos convidados pela Associação de Educação Física Ling para dar conferências e para dar demonstrações sobre a “dança centro europeia”, que neste momento começava a ser denominada conceitualmente como dança moderna, para pouco depois chegar a ser designada pelo próprio Laban como dança educacional moderna em 1948.

E em 1948, publicou *Modern Educational Dance (Dança Educativa Moderna)*, que trazia ali um dos seus grandes marcos para a dança, pois foi nesta obra que ele cunhou a temática da dança criativa, que será tratada no próximo capítulo da pesquisa. Capítulo esse que trará informações como o valor de quem pratica a dança, não apenas como bailarino executante, mas também como criador de meios de se expressar com a dança, pois ULLMAN (2017, P. 145) ainda afirma que “Os movimentos internos do sentimento e do pensamento se refletem nos olhos dos homens, bem como na expressão de seus rostos e mãos” com isso comprovando que a dança não é apenas execução de movimentos, mas também um grande meio que se encontra para se expressar.

Contudo Laban morreu no dia 1º de julho de 1958. O seu trabalho e suas ideias continuam sendo estudadas e divulgadas até hoje no mundo inteiro, devido à importância do seu trabalho na formação de bailarinos, atores, coreógrafos, diretores, professores de dança e de teatro. Ullman ainda faz um comentário sobre a importância de tal método ser realizado em diversos meios quando diz que: “os movimentos de um ser vivo servem-lhe, em primeiro plano, para que assegure o cumprimento das suas necessidades vitais. Esta atividade pode ser resumida por completo em um único vocábulo: Trabalho” (ULLMANN 1978 P. 151). Essas necessidades são variadas, desde as fisiológicas, psicológicas e pessoais de cada indivíduo.

Pois para muitos praticantes de tais métodos, isso não é apenas algo feito para si, mas também como um meio de conseguir realizar suas necessidades pessoais, tornando assim possível uma pessoa com uma carga maior de conhecimento, não apenas no meio em que se pratica a dança, mas também na própria sociedade, praticá-los. Pois quem se expressa na dança, também pode se expressar na vida.

3. DANÇA CRIATIVA

O tema dança criativa até nos tempos atuais é muito abrangente, porém a pesquisa daqui em diante nos trará o ponto de vista do criador da própria dança criativa, Rudolf Laban. Para maior compreensão acerca da terminologia dança criativa, a pesquisa ainda se fortalecerá com os apontamentos conceituais da pesquisadora brasileira Isabel Marques, estudiosa das teorias de Laban, formada pelo próprio Laban *Center of Moviment*. Isabel tem uma vasta pesquisa sobre o surgimento dessa temática, e como ela foi inserida de modo forçado nas salas de aula. Sobre dança criativa ela relata:

Os discursos presentes na literatura da “dança criativa” são, em grande parte, contundentes sobre a possibilidade de um autodesenvolvimento da criança/adolescente: autoexpressão, autoconhecimento, autolibertação, autocontrole, autoeducação, para que as possibilidades dos alunos sejam trabalhadas. (MARQUES, 2011 P. 89)

Mas o que realmente significa essa dança criativa, a qual possibilita esse tanto de “autos” mencionados por Marques? Tal pergunta leva-nos a procurar a origem dessa temática, para então entendermos quais os motivos de ter sido criada, e em quais contextos históricos, para compreendermos não só o seu surgimento, mas também, sua continuidade desenvolvimento.

Em 1948 com o lançamento do livro *Morden educacional Dance* de Rudolf Laban, ele nos apresenta a sua ideia de dança criativa educativa, pois “Laban usou este termo em contraposição à técnica rígida e mecânica de que se apropriava o ensino do balé clássico da época”, Marques (2011 pag. 88), trazendo assim uma proposta que pode ser considerada uma forma de revolta com o modo de ensino do balé clássico da época.

Logo no primeiro capítulo, discorreremos sobre a evolutiva da dança e como esta se aperfeiçoou durante os séculos, desde sua origem até o enrijecimento advindo do balé de corte. Foi justamente contra essa “dança mecânica”, para parafrasear aqui Marques, que Laban propusera a dança criativa. Logo, a dança criativa já tem em seus genes a liberdade do movimento como fato intrínseco à sua realização. Martins apud Bourcier nos revela que:

A Dança moderna, contemporânea ou criativa, pode ser caracterizada como uma Dança onde os bailarinos trabalham livres, porém não desfaz com a essência do balé clássico. Os movimentos corporais são muito mais explorados, existe um grande estudo das possibilidades motoras do corpo humano, solos de improvisação são bastante frequentes. Dessa forma, Isadora Duncan e Rudolf Laban foram dançarinos e influenciadores da dança criativa (MARTINS 2017, P. 14 apud BOURCIER, 1981).

Por mais que a dança criativa tenha surgido com o pretexto de quebrar as correntes, nas quais quem praticava dança na década de 50, não se pôde dizer que a dança criativa excluiu por completo a prática da dança clássica. Até hoje não podemos cair na falsa análise de dizer que a dança criativa destituiu o balé, afinal de contas basta olhar na maioria das escolas de dança atualmente, e a maioria delas, senão todas terão como carro forte a práxis do balé.

No entanto, a dança moderna praticada por Laban e Duncan, tinham em seus matizes a dança clássica como uma das possibilidades de criação, ampliando as técnicas destas últimas, com a autoexpressão de cada bailarino. Essa nova proposta de dança, possibilitava coexistir uma particularidade restrita à dança criativa, ou seja, a liberdade de criação e participação, fato que inspira a defesa dessa ideia.

Como podemos averiguar no primeiro capítulo desta pesquisa, a dança foi aos poucos passando do amadorismo até o profissionalismo total, chegando a ser eliminada por completo, após a morte de Luis XV, a participação de amadores em apresentações de balé. No entanto a busca por essa perfeição do balé chegou a extremos discutíveis, ao passo que uma das premissas da dança criativa seja que; “toda criança/adolescente tem o direito de dançar”. Marques (2011 pag. 89).

Mesmo estando essa afirmativa fora da discussão artística, ou seja, que o balé se insere, ainda assim, vale-se de acréscimo às diferenciações de ambas as vertentes da dança. Uma aos poucos foi se afastando de toda e qualquer participação amadora, relegando a dança apenas aos exímios do balé. Já a outra, trás em si a democratização da dança, sendo considerado a experiênciização desde as crianças e jovens, até adultos amadores e profissionais, valorizando o contemporâneo. Isso foi o que marcou a trajetória da dança criativa, pois trazer uma metodologia dessa importância para uma sociedade, na qual nem todos poderiam pagar pelas aulas de balé clássico, por aparentar ser algo que apenas os ricos da época poderiam fazer. Assim uma nova proposta do ensino de dança permeia até mesmo os arredores das escolas. Marques afirma isso em sua fala:

Um dos argumentos principais que embasa estes princípios comuns da ‘dança criativa’ é a afirmação implícita da universalidade do movimento: como seres humanos, todos nós teríamos a capacidade biológica de mover nossos corpos e expressarmos criativamente nossos sentimentos e ideias através deles. (MARQUES 2011, P. 90)

A dança criativa tem como objetivo incentivar possibilidades de o praticante expressar seu “eu”, explorar as noções espaciais e rítmicas e criar seus próprios gestos enquanto dança,

sem padrões de movimento ou de corpo preestabelecidos. Marques (2011 p. 89) completa a afirmação da pesquisa quando diz que: “É principalmente o discurso da 'Livre expressão', do ‘movimento natural’ ou da 'dança espontânea', presentes nas práticas de 'dança criativa', que melhor delinea suas propostas e objetivos”.

As propostas da dança criativa citadas por Isabel A. Marques nos mostram que a livre expressão, o movimento natural ou a dança espontânea estão sempre presentes na dança criativa, pois são metodologias que são notadas com clareza nela. Ela afirma:

Estão também presentes nos discursos e justificativas educacionais da " dança criativa" a necessidade e a possibilidade de uma educação do ser integral, completo, total. Os discursos de seus adeptos revelam uma busca constante de transcendência, harmonia e integração do homem todo através da dança." (MARQUES 2011, pag. 89)

A dança criativa também trabalha com a ideia do ser integral, no sentido em que não há restrições para suas realizações e construções de movimentos, e com isso possibilitando a livre expressão como citado anteriormente, pois quem realiza a dança criativa não é limitado a padrões de movimentos, não há restrições ou limites para sua criação, com isso deixando livre para criação. Com isso, pode se acreditar que com tamanha liberdade de criação de movimentos possibilita que os realizadores de tal processo, possam entender que a dança pode ser usada como um mecanismo de transcendência de si próprio com a dança. Através de Marques Laban nos diz que:

[...] Mas é muitíssimo desejável que se dê uma síntese das observações artística e científica do movimento já que, de outro modo, a pesquisa sobre o movimento do artista tende a especializar-se tanto numa só direção quanto a do cientista em outra. Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar sua própria percepção visionária do significado interno no movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado. (LABAN, apud MARQUES 2017 P. 16)

Dando continuidade na pesquisa fundamentar-se-á de Laban, que nos ajuda a entender como se pode realizar uma dança sem uma música, propondo como exemplo o ritmo a seguir; "O corpo se move no espaço, com um peso/força que lhe é específico em certo momento, com certa velocidade, regulado por uma fluência própria”, Martins (2017 pag. 17), com isso podendo levar a pesquisa a acreditar que o que dita o ritmo do corpo na dança criativa não é a música em si, e sim a própria ideia que o corpo deseja expressar de forma espontânea.

Com isso Jeisekele diz que: " Os quatro fatores básicos do movimento são, portanto: espaço, peso/força, tempo e fluência", Martins (2017 P. 17), para uma maior compreensão,

faz-se necessário a seguinte tabela:

Tabela- Fatores do Movimento

Fatores de movimento	Elementos de impulso interno		Aspectos mensuráveis (Funções objetivas)	Sensação do movimento
	Resistentes	Complacentes		
Peso/força	Firme	Suave	Resistência Forte-----Fraco	Leveza Pesado-----leve
Tempo	Súbito	Sustentado	Velocidade Rápido-----Lento	Duração Curto-----Longo
Espaço	Direto	Flexível	Direção Direta-----Ondulante	Expansão Filiforme---flexível
Fluência	Controlada	Livre	Controle Parado-----Liberto	Fluência Parável-----Fluida

FONTE: Acervo do Autor

Nota-se aí os fatores básicos desses movimentos criados por Laban, fatores esses que se pararmos para analisar nos auxiliará para a execução dos movimentos dentro da dança criativa, e também auxilia quando formos discutir a dança criativa em suas vivências práticas. Após vermos esses fatores percebemos com clareza que o que realmente dita o ritmo, na qual a dança criativa será executada, seria essas quatro determinantes, ou seja, em sua maioria o próprio corpo também seria livre para delimitar seu próprio ritmo. Para isso Ullman (2011, P.85) nos lembra que “[...] não existe, à base da ordem lógica da observação do movimento, qualquer método ou estilo especial de dança. Os bailarinos de todos os tempos e em todos os países pensaram e ainda pensam usando as indicações de movimento: essencialmente espaço, tempo [...]”. Esse pensamento é levado para o “Grupo Interventores” em seus momentos de criação de coreografia.

Vemos aqui então uma possível formalização mais clara da realização dos movimentos, que podem vir a surgir na prática da dança criativa, mas se analisarmos isso notamos que nesse momento percebemos aí uma maior formalização dessa temática, com isso

possibilitando uma melhor explicação e justificativa para sua prática, com isso podendo ser até mesmo inserida nas salas de aula, pois é uma dança expressiva e espontânea como já afirmou Isabel A. Marques, e com isso podendo vir a possibilitar sua inserção nas salas de aulas. Para tanto é que Marques (2012 p. 278) afirma que: “[...]percebemos que para Laban, a articulação de conteúdos específicos atua como elemento gerador do processo criativo. Infere-se, portanto, que a compreensão corporal e intelectual da linguagem da dança é elemento crucial no processo de educação, [...]”.

Com essa fala, Isabel A. Marques ainda pode justificar o porquê de ser necessário os fatores do movimentos criado por Laban, pois se pararmos para pensar por mais que movimentos criativos, espontâneos, expressivos, cotidianos e naturais sejam presentes na realização da dança criativa, sem tal conhecimento específico do que seja necessário para realizar esses movimentos, ocorreria no grave erro de ter uma certa limitação dos movimentos. Porém se pegarmos os fatores do movimento e analisarmos como uma visão mais técnica, podemos utilizar tal metodologia até como uma forma de ensino da dança.

Por trás do professor intuitivo, dedicado e observador, no entanto, repousava primordialmente um artista, preocupado com as questões de sua época, com a expressividade do ser humano, com a espiritualidade da arte. Laban, portanto, antes de dialogar com educadores, dialogou com artistas e com o público, dedicando-se incansavelmente a estudar a arte do movimento sem finalidades explicitamente educacionais ou escolares. (MARQUES, 2012, P. 276)

Notamos então, que por mais que tal temática venha a ser utilizada como metodologia educacional, Laban não tinha em mente atingir diretamente os educadores, e sim tinha como objetivo atingir o público e os próprios artistas com sua nova proposta. Proposta que fugia das ideias dos movimentos prontos, dos sentimentos prontos, e de metodologias fixas que quase não permitiam alteração e até mesmo uma possível subjetividade.

Mas como consequência, se assim considerarmos, com o acúmulo de ideias desenvolvidas para com o avanço da dança criativa de Laban, nota-se que por mais que o foco não fosse à educação diretamente, tal proposta caminhava para essa direção e vendo isso nota-se a possibilidade de ter essa metodologia inserida nas realidades escolares.

3.1 Dança criativa como metodologia educacional

Como a dança criativa já tem por característica a liberdade para que qualquer criança ou adolescente possa a praticar, assim como ela trabalha com a ideia da livre expressão de quem a pratica, diferentemente do balé clássico com seus movimentos pré-determinados. O

movimento natural também muito presente, movimento este que muitas das vezes torna-se extremamente complexo em uma coreografia. E muitas das vezes esse movimento pessoal que já é fruto da formação do próprio praticante, é o ponto que delimita a ideia do que venha a ser a dança criativa. Pois para Marques: “É principalmente o discurso da ' Livre expressão', do 'movimento natural' ou da 'dança espontânea', presentes nas práticas de ' dança criativa', que melhor delineia suas propostas e objetivos”, Marques (2011, p. 89)

Notando que essa proposta criada por Laban é uma boa possibilidade de liberdade de expressão e de movimentos, alguns educadores decidiram pegar para si essa ideia e a levar para as salas de aula, assim, inserindo a dança criativa no universo da educação formal. Maria Duschenes, outra grande pesquisadora das teorias de Laban, seria a grande responsável por trazer suas teorias para o Brasil.

Somente em 1970, é que a proposta de Laban foi realmente inserida nas metodologias educacionais da época, como uma ideia de completar o ensino-aprendizagem e também ser adicionada como meio para auxiliar os processos terapêuticos escolares. Com isso nota-se que tal metodologia não foi inserida pelo que ela era em si, mas sim, como uma metodologia que complementa outros processos já existentes nos meios educacionais. Ouvimos de Marques que:

Por outro lado, já nos primeiros capítulos de Dança educativa modernos, o próprio Laban estabelece a grande dicotomia entre a Arte e a Educação. Reforçado por Lisa Ullmann, no pós-fácio de 1963, os dois afirmam com intensidade que a função da dança na escola não é formar artistas, ou mesmo “danças sensacionais”, mas pessoas livres e capazes de expressar em atitudes criativas e conscientes o fluxo natural do movimento[...]. (MARQUES, 2012, P.277)

Com o tempo pode se notar que ao trazer a proposta de Laban para o Brasil, Maria Duschenes realmente fez com que surgisse essa ideia de que ela fosse apenas educação. No entanto, as propostas iniciais de Laban não foram a inserção educacional, mas sim no plano artístico. Mas para a realidade brasileira daquela época em que foi inserida, a proposta fez parecer que Laban seria tensionado à educação. Não podemos descartar a potencialidade de suas teorias influenciarem a educação da dança, motivo esse inclusive a que se propõe o atual capítulo. Mas faz-se aqui uma análise no intuito de deixar claro suas outras possibilidades de trabalho que não só a educacional. Pois ULMANN ainda diz que:

Certo de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana, empreendeu um estudo exaustivo sobre estes elementos constitutivos e sua utilização. Dando ênfase tanto a parte fisiológica, quanto a parte psíquica que levam o homem a se movimentar. (ULLMANN 1978, p. 9)

Tendo em mente os questionamentos que surgiram sobre a ideia de Laban, e os possíveis meios em que seus métodos podem estar presentes, nota-se que atualmente esse questionamento já não existe assim de forma tão clara, e se existe, ele quase não é colocado como tema para debate, mas mesmo assim, ainda nota-se que é preciso muito tempo para afirmar ou deixar de afirmar algo sobre tal ideia. Mas já que o próprio criador da ideia afirma que acredita na dissociação entre a produção artística e o meio da educação escolarizada, quem somos nós para discordarmos de algo que o próprio autor já criou com um intuito e Maques ainda diz que: “Para os educadores da época de Laban, a questão central, no entanto, era outra: estamos ensinando dança ou ensinando pessoas?” (Preston- Dunlop & Lahusen apud MARQUES, Isabel A, 2012, pag. 277)

Com toda essa confusão que estava acontecendo sobre a proposta de Laban, os educadores da época começaram a pensar se essa ideia deveria ser utilizada para o ensino de dança. Deve-se notar quais são os benefícios que essa nova proposta criada por Laban na metade do século XX, e trazida para o Brasil em 1970 pode acrescentar para a educação, e para o ensino da dança no país, pois se ficarmos sempre nos perguntando se ou está se ensinando pessoas ou se está se ensinando dança, cairemos em contextos comparativos e isso não é o foco da pesquisa, pois o foco é trazer quais são os benefícios que trouxeram essa ideia quando aplicada na realidade do Brasil. Sobre essa ideia Scarpato diz que:

Muito antes da LDB 9394/96 prever a Arte como disciplina obrigatória e os Parâmetros Curriculares Nacionais (1996) proporem trabalhar várias modalidades da área, como a dança, o teatro, a música e as artes visuais, a escola já tinha as disciplinas Música, Teatro e Artes Visuais na Grade Curricular da Educação Infantil ao Ensino Fundamental. (SCARPATO 2001 P. 63)

Quando se pensa em inserir qualquer tipo de proposta artística no ambiente escolar temos que nos remeter ao contexto histórico, no qual o Brasil se encontrava naquele momento, no caso após a chegada das propostas de Laban no Brasil, trazidas pela Maria Duschenes, em meados de 1970. Até então não havia nenhuma obrigatoriedade de haver matérias assim no ambiente escolar, havia apenas propostas que surgiram como citado acima, propostas artísticas como música, teatro e artes visuais, estas que até então não eram consideradas como componentes curriculares obrigatórios.

Mas com a chegada da LDB (Lei de Diretrizes e Bases) 9394/696 é que o ensino de artes se torna uma disciplina obrigatória nas escolas do país, com isso assim se tornando

possível a inserção de tais propostas com maior garantia nas escolas, que até então não tinha a obrigatoriedade de trazer propostas artísticas para o ambiente escolar. Scarpatto conta que:

O Colégio Nova Era foi a primeira escola do Brasil a acreditar nessa proposta, valorizando a dança como mais uma linguagem artística a ser desenvolvida pelo educando. Situado na Zona Norte de São Paulo, o Colégio tem uma proposta pedagógica diferente das escolas da região, [...] (SCARPATO 2001 P. 63)

Então após a proclamação dessa nova lei, que permitia a obrigatoriedade do ensino de artes no ambiente escolar é que o Colégio Nova Era decidiu aproveitar essa oportunidade para trazer as propostas de Laban para sua realidade escolar, que inclusive acredita que a dança é uma linguagem artística a ser desenvolvida pelo educando, e isso é realmente uma fala muito forte e que a pesquisa acredita ser verídica.

Com isso nota-se também, que o início da proposta da dança criativa no contexto escolar brasileiro começou bem, pois começou sendo inserida em uma escola localizada em um dos maiores centros educacionais do país, através de um projeto chamado Arca de Noé, não julgando que se fosse inserida em outro ambiente seria menos relevante, é que naquele contexto de São Paulo a visão da dança criativa poderia contagiar as escolas próximas. Scarpatto (2001 P. 63) em seu relato ainda diz que: “A coordenação pedagógica recusava, até então, a disciplina intitulada Dança com aulas de balé clássico, por julgar que tal estilo deveria ser desenvolvido em academias de dança e não no contexto escolar”.

Mas por mais que a disciplina de artes tenha sido aprovada como obrigatória nas escolas, esta não foi de imediato aceita, porque até então essa proposta não era vista como algo a ser ensinado e praticado em escolas, pois até então em termos de dança o que era aceito era o ensino do balé clássico, e tal proposta de dança criativa era vista como uma dança que deveria ser aplicada apenas nos ambientes das academias de dança, e não no ambiente escolar como afirma a fala de Marta.

Na Educação Infantil, nível de ensino que atuei, tinha a professora polivalente e os professores especialistas na área de Arte, com aulas de música, dança educativa e artes visuais. Nas aulas com as classes do Maternal, Jardim I, Jardim II e Pré, explorava os Temas Básicos do Movimento de Laban. (SCARPATO 2001 pag. 63)

Mesmo passando por todas as dificuldades dessa dúvida, se tal proposta iria se sair bem na realidade escolar do colégio, as aulas aconteciam normalmente, inclusive às aulas de artes eram ministradas por pessoas formadas na área, isso deve ter facilitado a compreensão

da proposta para que assim facilitasse na execução. Na educação infantil era explorado não apenas a proposta de dança de Laban, mas também suas propostas de movimentos. Scarpato relata que:

Elaborávamos as Regras, combinando, professor e aluno, o que deveria ou não ser feito durante a aula: “Posso correr?” “Por que não?” “Posso ficar conversando com o tempo todo com o colega?” “O que fala na aula é o meu corpo, não a boca!” Tudo era registrado num cartaz e fixado na sala. (SCARPATO 2001 p. 64)

Nota-se também que as aulas não fugiam das bases essenciais da proposta em si, e isso foi um ponto chave para a boa realização dessa ideia no ambiente escolar, pois nota-se a liberdade que os alunos tinham para criar, para se expressarem e serem espontâneos, de acordo com suas vontades naquele momento. Com isso percebe-se que possivelmente essa proposta venha a ser um caminho para o ensino das crianças, permitindo que elas criem suas próprias formas de movimento e dança, e permitindo que a criança se sinta livre para se expressar, e isso é essencial no ambiente escolar. Scarpato compartilha de uma experiência:

Numa das aulas com a turma do Pré, foi lançado o desafio de escreverem individualmente e em grupos as letras de seus nomes e dos colegas com o corpo. A atividade deixou-os extremamente empolgados: socializaram os conhecimentos, cooperaram com os colegas e participaram espontaneamente. (SCARPATO, 2001 p. 64)

Com o andar do projeto, em uma das aulas notou-se outra característica crucial quando falamos de dança criativa, percebeu-se a espontaneidade dos discentes aflorando quando foi proposto um desafio aos mesmos, de escreverem os nomes um dos outros com movimentos, e após notar a grande empolgação para a realização do exercício, notou-se que ali se encontrava resultado positivo. Scarpato fala do processo:

O projeto da Arca de Noé possibilitou desenvolver os aspectos, sobretudo o 6 (senso crítico), o 7 (criatividade), o 11 (livre expressão) e o 12 (respeito). O processo ação-sensação-reflexão pode ser observado nos alunos da Educação Infantil: postura corporal, domínio do movimento, relação com os fatores de movimento: 8 peso, tempo, espaço e fluência de forma harmoniosa, a autoconfiança para apresentar-se numa dança em público ou expor suas opiniões para a classe, o respeito para com o grupo, sabendo ouvir e ser solidário [...] (SCARPATO 2001 pag. 65)

Após o fim do projeto, que pelo visto foi um sucesso, se pôde notar que além de desenvolver todos os aspectos que veem junto com a dança criativa nota-se também o desenvolvimento da criatividade, senso crítico, livre expressão e o respeito, e isso foi o maior

troféu que poderia ter conseguido com tal proposta. Notou-se também o desenvolvimento dos fatores de movimentos criados por Laban e ministrados nas aulas a cada estudante, pois se pode notar a autoconfiança e forma harmoniosa em que eles tinham ao se expressar para o público, para a classe.

Além de terem desenvolvido o respeito um pelo outro, sendo crianças, e com isso só podemos localizar pontos positivos após a realização desse projeto no colégio, foi um grande marco para a dança criativa no Brasil. Fato que comprova tal sucesso, quando ministrado e realizado por alguém com conhecimento específico na área, consta na fala de Scarpato (2001 P 66) quando diz: “Os professores que hoje atuam com dança na escola têm formação superior em Educação Física, Educação Artística, Dança ou em outra área da educação, alguns sem curso superior e que só trabalham em academias com balé clássico, sapateado etc”. Com isso se pôde notar que é realmente diferenciado as aulas realizadas com os profissionais da área.

Mesmo após notarem que o projeto foi um sucesso, ele não continuou a ser executado na escola após sua finalização, e o ensino de dança nesse colégio voltou a ser ministrado como conteúdo optativo. Os professores desta escola são formados em Educação física, Educação artística e em dança, e alguns sem curso superior, mas que já trabalham com o ensino de dança em algumas outras academias. E com isso fica a pergunta; será que mesmo, após verem que a dança criativa foi um sucesso ali, porquê não continuaram? Scarpato (2001 P. 66) ainda diz que: “[...] venho ministrando a disciplina Dança Educativa na Grade Curricular da Educação Infantil em escolas particulares da cidade de São Paulo, tendo como pressupostos as teorias de Rudolf Laban [...]”.

Após a finalização de seu projeto, Marta continua seu trabalho até os dias de hoje, só que agora ela é professora da disciplina dança educativa nas escolas particulares de São Paulo. Pena que tal protagonista dessa proposta atua apenas para as escolas particulares, espera-se que a partir de suas aulas possam surgir frutos que venham também agregar nas nossas escolas públicas brasileiras.

Em São Paulo, o Curso de Dança Educativa, da Faculdade Paulista de Artes, capacita professores para trabalharem com a Dança-Educação. Enfoca a Teoria de Movimento de Laban relacionada aos princípios da educação progressista e ressalta as contribuições que gera no desenvolvimento e, conseqüentemente, no processo de ensino-aprendizagem da criança. É ainda uma gota no oceano. (SCARPATO, 2001 p. 66)

Como notamos na afirmativa de Scarpato, mesmo em passos curtos, a dança criativa

ainda firma seus passos em nosso país. Sendo propagada no curso de artes da Faculdade Paulista. Esse curso poderá ser imprescindível a continuação dos trabalhos de Laban entre nós. Tais teorias podem trazer para o desenvolvimento das crianças, mas nota-se aí apenas o começo. Martins fala sobre:

Atualmente existem novas possibilidades para os estudos na dança na área de improvisação, contato-improvisação, criador-intérprete, desempenho, dança teatro. E são inúmeros campos de pesquisa em relação à dança onde tem se apresentado de forma muito diversificada, onde nesse caso é difícil de identificar se o trabalho é como dança, performance ou teatro. (MARTINS 2017 p. 20).

Contudo, atualmente a respeito do ensino da dança criativa, pode-se notar certa dificuldade em localizar o que realmente seja dança criativa mediante a presença de outras propostas que se assemelham a ela, como o contato improvisação, dança teatro, dentre outras. Pode-se concluir que a dança criativa é uma proposta que vem com força para a educação e para o meio artístico nas realidades das escolas brasileiras e do mundo.

4. DANÇA CRIATIVA: RELAÇÕES ENTRE SUJEITOS

A dança criativa, desde seu surgimento vem trazendo consigo as possibilidades de aplicação, na qual ela pode ser inserida. Anteriormente ela foi apresentada como uma metodologia educacional, na educação formal, ou seja, no ambiente das escolas. A partir desse ponto da pesquisa seguiremos outra linha, ou seja, a dança criativa pode ser utilizada como uma metodologia, colocada agora para o lado de realizações e processos artísticos profissionais.

O local artístico em que a dança criativa foi apresentada, foi ao projeto de extensão Interventores, um projeto que visa proporcionar aos integrantes vivências entre teoria e prática que envolve as diversas manifestações artísticas.

O “Grupo Interventores”: trabalha com Dança/Teatro e tem como objetivo levar apresentações de dança à comunidade de Gurupi e região, como também, trabalhar com crianças e jovens de escolas da região a Dança/Teatro, através de oficinas facilitadas pelo grupo. Essas oficinas são pensadas praticando as técnicas de dança apreendidas pelos integrantes Renato de Souza Menezes e por Agnaldo Filho, no caso o pesquisador que fala, colaborador do Grupo, e as técnicas teatrais que focam: trabalho em grupo, generosidade, acessibilidade, coletividade, disponibilidade corporal e vocal dos participantes. A Coordenadora do grupo, Professora Marli Fernandes Magalhães, Mestre

em Teatro, usa de seu aprendizado para passar para aos participantes questões do universo cênico que envolve dança e teatro na perspectiva da valorização do “eu”, da socialização, da ocupação de espaço e interação entre pessoas da cidade de Gurupi/TO e região.

Figura 3- Ensaio Interventores



Disponível em: Acervo do Autor.

O grupo se coloca perante a sociedade como um grupo profissional, pois possui dançarinos com uma vasta experiência na dança, possibilitando assim um maior desenvolvimento em conjunto com o grupo e podendo ajudar uns aos outros a respeito de movimentos, alongamentos e opiniões sobre que caminhos o grupo deve seguir, pois a coletividade é uma das principais características percebidas pela pesquisa no grupo em questão.

Os dias de encontro do grupo são aos sábados e em alguns domingos, dependendo da necessidade de aprimorar ou modificar movimentos da coreografia ou para criação de novas. Os ensaios do grupo têm início às 14:00 e se estendem até às 18:00, totalizando assim 4 horas de treino. Essas horas são divididas em etapas. Dentre as quais se compõem de: Alongamentos, aquecimentos, criações coreográficas, limpezas de movimentos, conversas sobre a coreografia, pequenos intervalos, momentos de descontrações e rodas de conversas aos finais de cada encontro.

As coreografias e apresentações do grupo possuem consigo a originalidade dos movimentos, pois como já foi mencionado, todas as coreografias do grupo passam pela criação conjunta dos integrantes. Todos os integrantes do grupo têm direito à voz, sobre cada assunto relacionado às coreografias. As opiniões são vastas acerca da velocidade de execução

do movimento, sobre a música, a formação, até as transcrições que podem ocorrer durante o processo de construção coreográfica do grupo. Assim todo e qualquer resultado do trabalho sai de dentro do próprio grupo e isso foi o que me motivou a levar a proposta da dança criativa para esse grupo no qual faço parte, no intuito de potencializar ainda mais essa metodologia coreográfica em conjunto do grupo. E para reforçar ainda mais minha fala, Maeuques diz:

Os discursos presentes na literatura da “dança criativa” são, em grande parte, contundentes sobre a possibilidade de um autodesenvolvimento da criança/adolescente: autoexpressão, autoconhecimento, autolibertação, autocontrole, autoeducação, para que as possibilidades dos alunos sejam trabalhadas. (MARQUES, 2011 P. 89)

Pelo fato de todos participarem da criação coreográfica, as discussões são intrínsecas a composição da mesma. Logo, falas do tipo: “esse movimento é feio”, “ esse movimento não encaixa na batida”, “esse movimento aí eu não faço”, “esse movimento não consigo fazer”. Vendo isso, nota-se que, por mais que os movimentos pudessem ser apresentados por todos existe certa rigorosidade a respeito de quais seriam colocados para a coreografia.

Após ter vivenciado muitos encontros com o grupo, junto ao Renato, foi possível notar que o mesmo sempre está em busca de coreografias e movimentos originais, pois não quer cair nos *clichês* de simplesmente ir em um computador, assistir um vídeo de dança e copiar os movimentos e acharem que estão sendo originais. E essa conscientização foi conquistada junto ao Renato e com o grupo, que nos faz pensar em um meio de criar coreografias com movimentos retirados dos próprios dançarinos.

O processo colaborativo foi um dos primeiros meios utilizados para criações coreográficas, porém, em sua maioria nesses momentos, os maiores responsáveis pela realização dos movimentos para serem postos nas coreografias era quase sempre vindo do pesquisador que vos fala ou do Renato Menezes. E foi nesse momento que podemos ver que era preciso pensar em algo diferente, algo que viesse a explorar mais ainda esses jovens que estão no grupo. E foi nesse momento que após ler sobre Laban e conhecer uma de suas metodologias de dança, no caso a dança criativa, pode-se notar a influência da dança criativa no grupo, inserida como um meio que pudesse fazer com que os integrantes se sentissem com maior liberdade para realizar movimentos criativos e espontâneos, podendo tirar desses momentos os movimentos que seriam postos nas coreografias compostas pelo grupo.

Diante dessa busca incessante do grupo em aprimorar as coreografias, ao mesmo tempo em que as mesmas se tornem cada vez mais autorais (no campo da criação coreográfica), a dança criativa, mostra-se como um terreno fértil aos anseios do grupo.

Resgatando movimentos cotidianos de cada um e os colocando juntos em uma coreografia, buscando uma distância maior dos padrões de movimentos vistos nos outros grupos de dança. Pois para criação de movimentos coreográficos deve se entender que todo movimento pode ser colocado em uma coreografia, trazendo assim uma universalidade do movimento e Marque ainda diz que:

Um dos argumentos principais que embasa estes princípios comuns da ‘dança criativa’ é a afirmação implícita da universalidade do movimento: como seres humanos, todos nós teríamos a capacidade biológica de mover nossos corpos e expressarmos criativamente nossos sentimentos e ideias através deles. (MARQUES 2011, P. 90)

Nos momentos de criações coreográficas foram realizadas, dinâmicas possibilitadas após o conhecimento da dança criativa, como os movimentos cotidianos de cada dançarino, de modo que os movimentos apresentados de forma simples no início, seriam convertidos e aprimorados. Com isso teve-se a noção de que os movimentos somados às práticas da dança criativa, poderiam fazer com que novos movimentos surgissem, só que agora com a originalidade de cada integrante, resultando em uma maior originalidade coreográfica do grupo.

O grupo possui um total de dois coreógrafos, sendo esses os principais responsáveis pela definição, modificação ou eliminação de alguns detalhes coreográficos. Pois os movimentos que surgem através da metodologia da dança criativa necessitam de um olhar mais minucioso, para definir ante a infinda criação de movimentos, quais seriam os mais adequados a uma fluidez coreográfica.



Fonte: Acervo do Autor

Essa foi uma das apresentações realizadas no município de Gurupi, no qual mesmo com a extrema aceitação do público e aplausos ai deixou aquele sentimento de que talvez não foi o melhor que o grupo poderia fazer mediante as coreografias pois a priori, nota-se certo desconforto dos integrantes do grupo diante de certos movimentos considerados simples. Fato este que dificultou os primeiros momentos propostos pela atual pesquisa. Percebendo isso, um dos coreógrafos fez uma observação no intervalo do treino, momento em que cada integrante começou a brincar, dançando sobre a batida de uma música. Nota-se que esse simples ato, fez com que surgisse movimentos individualizados dos integrantes, repletos de autonomia e autoexpressividade. Percebe-se nitidamente que cada participante já realizavam a dança criativa sem mesmo saberem. Este momento, por si só foi um dos marcos para a pesquisa.

Ante essa metodologia, pode-se notar que todos podiam se comunicar livremente entre si, agora também tinham outro ponto positivo, a possibilidade de opinar nos movimentos que seriam postos nas coreografias, não deixando isso exclusivamente sobre a decisão dos coreográficos, pois afinal os movimentos que estavam surgindo com a realização da dança criativa são movimentos dos próprios integrantes, ou seja, eles mesmos poderiam opinar se tais movimentos poderiam ser inseridos na coreografia, porém jamais se esquecendo que, por mais que todos opinam, no fim os coreógrafos que tem a incumbência de ligar os movimentos sugeridos por todos.

Em uma das tardes de ensaio a pesquisa notou que havia um certo desacordo nas escolhas de alguns movimentos que seriam postos em uma coreografia, pois pelo grupo ser composto por mais homens do que mulheres, muitas vezes de forma democrática os meninos optavam por não fazer movimentos considerados femininos, como: momentos em que se era exigido rebolar e fazer movimentos mais sensuais. Momentos como esses foram muitos percebidos durante os ensaios para criação de coreografias a partir dos movimentos que vinham surgindo com a prática da dança criativa.

Contudo o processo evolutivo de cada integrante se tornou notável a partir dos últimos seis meses de pesquisa. Pois por mais difícil que esse processo sido, algumas dificuldades notadas no começo já não são tão nítidas. Ao perceberem que os movimentos pessoais já eram vistos com respeito, a capacidade de criação e realização dos movimentos em conjunto se tornou algo simples para os integrantes do grupo, a aceitação do movimento do próximo surgiu o respeito mútuo por parte do grupo, digamos que o vínculo de amizade entre cada integrante aumentou a partir desse momento.

A primeira apresentação com coreografias criadas a partir de movimentos tirados da dança criativa, realizadas pelos integrantes foi um sucesso, a meu ver como coreógrafo e participante do grupo. E vendo as gravações realizadas dessa apresentação os integrantes

notaram que tiveram alguns erros, porém puderam notar também que o grupo tem todas suas coreografias criadas por eles mesmos, e isso fez com que todos refletissem sobre como chegaram até aquele ponto, e sobre os processos de cada um.

A segunda apresentação já se notou-se que aqueles erros e detalhes que faltaram na apresentação anterior já vinham diminuindo, e novamente comentaram sobre a linha de criação que o grupo estava tomando, só surgiram comentários ao ver da pesquisa como comentários construtivos, deixando claro assim a aceitação do grupo para com a proposta apresentada a algum tempo atrás.

Com o passar do tempo, a evolução do grupo foi-se tornando cada vez mais nítida a cada apresentação. Porém, a maior destas evoluções, não se deve simplesmente pela execução da dança, mas sim a outro detalhe que marcou muito a pesquisa. Após uma apresentação todo o grupo desceu do palco sorrindo. Isso podia ser fruto do processo, pois a dança criativa facilitou a autoexpressão de cada um e com isso o respeito uns com os outros se expandiu, contemplando o anseio da coordenadora do grupo que sempre apontou a expressão facial como mecânica, pôde agora contemplar sorrisos, olho no olho, nos membros do grupo. Logo, a resultante de um grupo que tinha um processo coreográfico, que não só objetiva os movimentos à criação coreográfica, mas também, que a partir disso se melhora o vínculo dos integrantes do grupo.

Com o desenrolar da pesquisa, em um dos ensaios, os integrantes estavam em ato criativo para concluir o início de uma coreografia. Em contraponto ao início da pesquisa, este momento ficou claro o clima entre os integrantes. Pode-se notar o diálogo nas montagens e criações, e o sorriso de um integrante para o outro. Nesse mesmo dia a roda de conversa no final do ensaio, teve como foco esse clima de descontração e confiança do grupo consigo próprio.

Desde então a pesquisa sempre pode notar que os integrantes passaram a brincar com os movimentos. Era possível notar o autoconhecimento que cada um apoderou em seu corpo, o tempo rítmico e a velocidade de cada movimento passou a ser trabalhada com maior precisão, o peso e a força na realização dos passos, também foi-se aperfeiçoando.

Logo, os resultados esperados como a autoexpressão, o autoconhecimento do corpo e de seus limites, o espírito de grupo, e a fluidez na criação das coreografias, foram objetivos alcançados. Outros resultados inesperados porém, não menos positivos, como já dito anteriormente, o sorriso dos integrantes, o nível de amizade entre os integrantes do grupo.

Pode-se concluir que a vivência de dança e experiência que cada um vinha tendo como apenas executores de movimentos e não como criadores de movimentos, foi o grande referencial para se dizer que tal proposta foi um sucesso para o grupo. A dança criativa não

apenas propiciou a eles a possibilidades de criarem seus próprios movimentos para o grupo, mas também despertou o respeito mútuo um pelo outro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da pesquisa possibilitou uma análise de como está sendo ministrado o ensino de dança nas escolas e nos meios artísticos, tanto amadores como profissionais. Trazendo assim um maior entendimento para gerar questionamentos sobre o ensino dentre os mesmos nos dias atuais, a fim de trabalhar, principalmente acerca dos benefícios de se praticar métodos como estes. Além de permitir que a pesquisa pudesse ter acesso a diferentes recursos, tanto bibliográficos como práticos.

Os resultados alcançados da pesquisa, foram positivos sob o olhar do pesquisador, pois após as práticas, tanto da dança criativa, quanto no meio educacional formal e no meio artístico, apresentou resultados pertinentes. Para o meio educacional revelou uma dura realidade para a educação, pois as práticas educacionais artísticas, não são ministradas por profissionais formados na área, e quando ministrada por curiosos, não se obtém resultado satisfatório, foi o caso do experimento realizado na Escola da Nova Era, citada no tópico 3.1.1 da pesquisa. Já para artístico se teve um resultado um satisfatório, pois por perceber a carência de movimentos que o grupo demonstrou ao apresentar a dança criativa como método para possibilitar a criação de novos passos, foi gratificante, pois o que antes faltava, agora é perceptível.

Após obter resultados significativos, pôde notar inúmeros detalhes obtidos em cada meio de aplicação, como por exemplo, o desenvolvimento autocriativo e espontâneo dos integrantes e o interesse demonstrado pelo tema por parte dos discentes participantes da pesquisa. Com isso pode-se acreditar que a pesquisa alcançou seus resultados e objetivos, pois utilizar a dança criativa como um meio educacional e formal, de forma metodológica, foi algo novo para o pesquisador, e que após analisar as informações e as práticas realizadas se pôde concluir que a mesma pode ser utilizada de diversas formas, como por exemplo, no meio educacional como uma metodologia de ensino em aulas de dança e no meio artístico como metodologia que auxilia nos processos para construções coreográficas.

Para obter tamanhos resultados satisfatórios, se fez necessário muito esforço, pois para a escrita teórica do trabalho foi necessário a leitura de vários livros que trabalham sobre a dança em um contexto histórico, sobre a vida e vivências de Laban, e sobre metodologias educacionais e artísticas, para que destes mesmos possibilitasse a retirada de uma fundamentação teórica que viesse auxiliar a investigação para a escrita e prática da mesma. Percebe-se uma carência de informações, porém acredita-se que as informações não são aprofundadas, porém são pertinentes perante os objetivos da pesquisa. Acredita-se que esta pesquisa está aberta a críticas e questionamentos, até mesmo melhorias. Pois cada resultado apresentado é advindo de uma prática realizada em um determinado local e contexto histórico.

6. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Vivian Vieira P. - **Sobre a autonomia da forma na dança** – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno / Vivian Vieira P. Barbosa. – 2011. Disponível em : < <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/barbosa-vivian-vieira-p.pdf>> Acesso em: 21.Mai.2018
- BOURCIE, Paul. **Historia da dança no Ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo, 2001.
- LABAN, Rudolf Von. **O Domínio do Movimento**. Grupo Editorial Summus. 1978. Disponível em: . Acesso em 07.Mai.2012
- LABAN, R. 1990. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo, Ícone.
- LANGENDONCK, Rosana van. **HISTÓRIA DA DANÇA**, S/D, disponível em: < http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/historia_danca.pdf> Acesso em: 15.Abr.2018
- MARQUES, Isabel A. **Ensino De Dança Hoje - Textos E Contextos** - 6ª Ed. - 2011
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 1999
- MARQUES, Isabel A. **Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban**. Sala Preta 2. São Paulo: ECA-USP, 2012, p. 276-281.
- MARTINS, Jeisekele Patricia da Silva. **Dança criativa sob a ótica de autores baseados em Rudolf Laban: possibilidades possíveis nas aulas de educação física escolar**. núcleo de educação física e ciências do esporte .2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/22236/MARTINS%2c%20Jeisekele%20Patricia%20da%20Silva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 12.Mai.2018
- RANGEL, Nilda B. C. **Dança, Educação, Educação Física – Propostas do ensino da dança e o universo da Educação Física**. São Paulo. 2002. Ed. Fontoura 1º Ed.
- RENGEL, Lenira P., MOMMENSOHN, Maria. **O Corpo e o Conhecimento – dança educativa**. Série Idéias. nº10. FDE. São Paulo. 1992. Disponível em: . Acesso em 22.Out.2012.
- LANGENDONCK, Rosana van **Historia da Dança**, S/D Disponível em: <http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/historia_danca.pdf> Acessado em: 13.jun.2018
- SCARPATO, Marta S. **Dança educativa. Um fato em escolas de São Paulo**. Caderno CEDES. Ano XXI. nº53. 2001. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n53/a04v2153.pdf>> Acesso em: 14. Nov. 2012
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

A construção da personagem. 27^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.