

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

CÉSAR CAMPOS

A FORMAÇÃO DO BAILARINO CONTEMPORÂNEO

PORTO ALEGRE, 2010

CÉSAR CAMPOS

A FORMAÇÃO DO BAILARINO CONTEMPORÂNEO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para a obtenção do grau de licenciado em teatro.

Orientação: Professora Doutora Suzane Weber.

PORTO ALEGRE, 2010

Dedico à ÍSIS ALBUQUERQUE
CAMPOS, minha filha, pela cumplicidade,
paciência e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Professora Doutora Suzi Weber pelo estímulo, receptividade e competência.

SUMÁRIO

1 . INTRODUÇÃO	6
.....	
2 . OBJETIVOS	7
3 - DANÇANDO CONCEITOS, MOVIMENTANDO A MATERIA	8
4 - DANÇA E CONTEMPORANEIDADE	11
5 - DANÇA E EDUCAÇÃO	14
6 - O BAILARINO E SUA FORMAÇÃO NA ATUALIDADE	16
7 - O BAILARINO FALANDO POR SI	21
8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	25
ANEXO: A SENSIBILIDADE DO GESTO	27

1 - INTRODUÇÃO

Muitos foram os motivos que me levaram a compor este trabalho. A minha história foi marcada por vivências onde o movimento corporal era estimulante e prazeroso, um facilitador no meu processo de aprendizado dentro da escola, pois o intelectualizar-se, também se faz corporalmente.

Quando criança, as minhas brincadeiras giravam em torno do que era considerado menos parado, ou seja, eu encontrava diversão e alegria quando corria, subia em árvores, escalava muros, nadava e mergulhava na piscina ou ainda, quando praticava esportes como o surfe, isso já na adolescência.

Conforme o tempo foi passando, descobri a dança como uma arte muito coerente com tudo que eu havia passado e que me chamou muito a atenção por ter o movimento como matéria prima. Artisticamente, já havia passado primeiro pela música, logo depois o teatro e enfim a dança.

A dança passou a fazer parte da minha vida, impressionantemente não houve dúvidas do que eu realmente gostava e desejava para mim.

As primeiras aulas vieram depois de um espetáculo gerado a partir de um processo para não bailarinos, onde me inseri. Foi assim que descobri que tinha muito o que realizar para ser um bailarino e que era mesmo isso o que eu queria.

Comecei com aulas de alongamento, *ballet* e dança contemporânea. Um tempo depois, realizei espetáculos, passando também por aulas de pilates de solo, além de trapézio e tecido circense.

A minha constante formação parece ter vindo de vários caminhos. Eu não simplesmente entrei em aulas de dança contemporânea. Juntando fragmentos é que venho me descobrindo, sendo este trabalho mais um precioso fragmento dentro da minha vida na dança. Ele é fruto da vontade de compreender melhor o aprendizado em dança e é a minha mais recente descoberta, um mundo de pesquisa que serve à arte da dança.

2 - OBJETIVOS

Este trabalho busca compreender melhor os conceitos sobre dança contemporânea. O que se torna importante na formação de um bailarino contemporâneo, suas indagações, apontando diversas possibilidades no percurso de sua aprendizagem, assim como o que significa dança nos dias de hoje.

Passar o olhar, mesmo que rapidamente, sobre o papel da dança na escola e como ela sustenta um maior rendimento na trajetória do aluno também é importante, principalmente, para levantar questões inspirando uma reflexão sobre o assunto.

Questões sobre movimento e técnicas para a dança em um contexto contemporâneo são abordadas de forma a estimular reflexões sobre a dança, pensamentos e teorizações que contribuem para esta arte.

Inicia-se assim uma pesquisa que pretende evoluir, sem ter um fim definido, sem perder a vitalidade, buscando assim estar sempre em movimento.

3 - DANÇANDO CONCEITOS, MOVIMENTANDO A MATERIA

“Eu hoje acordei mais cedo

e, azul, tive uma ideia clara.
Só existe um segredo.
Tudo está na cara.”

(Paulo Leminski 1987, p. 34)

Há quem veja dança em tudo, desde que haja movimento. Quando uma folha cai de uma árvore, as ondas do mar quebrando ou alguém despejando grãos em um pote, ou seja, onde o estático aparentemente não existe, se dá o movimento. Ouvi muitas vezes inúmeras pessoas dizerem que árvores dançam ao sabor do vento ou algo do tipo “a dança dos pássaros em seus vôos”. Claro, há ali o componente do movimento, porém, não se pode considerar dança, uma vez que nisto tudo existe apenas este fator primordial que para Mônica Dantas (1999) é a matéria-prima da dança: o movimento. Para compreender a dança no sentido estético, no âmbito das artes, é preciso ir além, é necessário identificar outros elementos.

Sofrendo o movimento todo este atributo e observando que fundamentalmente nada está estático, tudo corrobora para se pensar que é complexo definir o que é dança.

Elimino a idéia de que “tudo” é dança. É preciso mais do que isto. É preciso de um ser que pense, sinta, que passe e transpasse reflexões. No âmbito das artes, é fundamental ter o ser humano como atuante ou mais especificamente, se faz necessário um grupo de pessoas que dêem suporte para que os bailarinos dançam. Por exemplo, coreógrafos, ensaiadores, professores, figurinistas, cenógrafos, todos colaboram para que exista uma obra artística ou coreográfica. No entanto, é a partir dos movimentos do bailarino, a partir dos seus gestos e tudo que isso passa é que surge a dança.

Segundo Suzanne Langer (1990), pela maneira que o gesto é executado, é possível perceber o estado de ânimo de quem o executa, como

por exemplo, nervoso, calmo, violento, etc. A combinação de gestos forma frases de dança que por sua vez formam coreografias.

Como observa Dantas (1990), é necessário que se construa a dança a partir do movimento, da auto-expressão virtual. Vejo então que a mistura entre ligação de gestos virtuais e toda a ilusão que isso passa, é o primeiro passo para se entender o que é dança.

A fonte principal de tais especulações abortivas é o fracasso em distinguir entre o que é real e o que é virtual na elaboração do símbolo e, além do mais, entre o próprio símbolo “virtual” e a sua significação, que nos remete de volta à realidade. [...] Especialmente seu tratamento de objetos como complexos de forças intersectantes em um espaço balético é uma arrojada construção lógica, pois ela nos deixa conceber o mundo inteiro da dança como um campo de poderes virtuais- não lhe resta, absolutamente nenhuma realidade nenhum material intransformado, mas apenas elementos, seres vivos, centros de força, e sua interação. (LANGER, 1980, p. 195)

Seria, mais ou menos, algo que está além dos movimentos e dos gestos. É a emissão dos poderes virtuais como compreendi em Langer. Há o gesto que contém em si mesmo, a característica de ser virtual, a possibilidade de transformar o real.

Como observei, conforme Dantas (1990) é necessário que se construa a dança a partir do movimento, da auto-expressão virtual. Vejo então que a mistura entre ligação de gestos virtuais e toda a ilusão que isso passa, é o primeiro passo para se entender o que é dança.

No momento em que coloquei a expressão “gestos virtuais”, é importante deixar claro que há também a gesticulação cotidiana e para Langer (1999), isso não é arte. A confusão e o caos estariam então estabelecidos caso contrário. Neste momento vejo como se estabelece o poder virtual, pois é o que realmente nos ajuda a definir, ou pelo menos, chegar perto de uma definição para o que é dança.

Considerar que a dança é uma arte única e que, portanto, é independente de todas as outras artes, se faz de extrema valia neste momento. Segundo Langer (1990) por muito tempo a dança foi compreendida como

dependente de outras artes, como a música ou como parte das artes plásticas. Com certeza perguntariam sobre a música e a sua influência sobre o bailarino. Mesmo havendo muita gente que trabalha na área da dança, assim como as demais pessoas que consideram que o bailarino reage à música, isso não compõe a dança. Ela é feita sob a luz de muitos outros aspectos.

Por mais diferentes que sejam as definições e conceituações de dança construídas pela bibliografia especializada, elas sempre comportam a ideia de que a dança é composta por movimentos e gestos corporais executados pelos homens e mulheres. Mas isto não basta para identificar a dança: gestos e movimentos são inerentes ao ser humano. Homens e mulheres expressam-se, manifestam-se através de suas ações, de suas posturas e atitudes corporais, de seus movimentos e gestos, sem estar, necessariamente, dançando. Persiste a questão: Como diferenciar a dança dos demais comportamentos humanos? (DANTAS, 1999, p.15)

Ao dançar os bailarinos executam movimentos que vão além dos realizados no cotidiano em uma determinada cultura. Tais movimentos podem ser amplos ou pequenos. Há muitos fatores que diferenciam a dança dos demais movimentos realizados diariamente pelas pessoas. Na execução de uma dança, observa-se um movimento mais preciso, muitas vezes a intenção pode ser a falta de precisão e limpeza, mas estará ali o fator, da mesma forma, para que os gestos sejam realizados. Essa qualidade, unida a outras que são importantes como a comunicação, ou seja, o que os gestos dos bailarinos estão passando assim como as suas intenções, começa a diferenciar movimentos cotidianos dos movimentos de dança.

Para Hanna (1977), a dança é um comportamento humano constituído a partir de sequências de movimentos e gestos corporais diferenciados de atividades motoras usuais. Tais movimentos e gestos são organizados culturalmente, atendem a propósitos e intencionalidades dos dançarinos e têm valor inerentemente estético. (DANTAS, 1999, p. 15)

Para algumas pessoas da área da dança, o encontro da música com esta arte que possui o movimento como matéria-prima, foi um acidente. Mas

nas leituras que realizei não achei nada mais que isto, uma explicação ou mesmo uma especificação de quem ou quais estudiosos fizeram tal argumento.

Segundo Noverre (apud Langer, 1990), dança é arte plástica em movimento. Isto não é cabível pelos estudos até então realizados por mim. Se colocarmos esta expressão “arte plástica”, já nem precisa continuar uma reflexão sob esta ótica, uma vez que artes plásticas não contêm, por exemplo, o gesto auto-expressivo ou logicamente expressivo. O termo não seria bem empregado.

Dança vem do movimento e chega até a emissão da ilusão executada e trabalhada pelos fatores de tal arte. Pode ser que tais movimentos venham a partir das emoções e sentimentos da união de coreógrafos e bailarinos. O trabalho em comum destes, seus sentimentos e tudo que desejam transmitir virá do material da dança, virá do movimento. Este, por sua vez, será transformado até chegar ao que se chama dança. A ilusão e o poder virtual começam então a atuar quando se transforma tal matéria-prima em arte.

4 - DANÇA E CONTEMPORANEIDADE

Tempo lento,
espaço rápido,
quanto mais penso,
menos capto.
Se não pego isso
que me passa no íntimo,
importa muito?
Rapto o ritmo.
Espaçotempo ávido,
lento espaçodentro,
quando me aproximo,
simplesmente me desfaço,
apenas o mínimo
em matéria de máximo.

(“O mínimo do máximo”, Leminski, 1987)

Muito se passou historicamente, temos hoje o que se chama dança contemporânea. Seria muito fácil definir como “a dança dos dias atuais”, mas com certeza não é apenas isto.

Talvez se possa afirmar que a dança contemporânea tenha vindo da quebra, por parte dos realizadores dessa arte, do que se vinha fazendo até então. Foi a desconstrução do que se dançava, para a construção de um novo dançar. Acontece aí um rompimento do que se tinha, para estarmos ainda construindo o que desejamos e entendemos ser melhor para os dias de hoje.

Nos dias atuais, em todas as áreas, o ser humano teve adaptações e mudanças. O mundo tornou-se mais rápido e o que sempre ouvimos falar, que as informações estão cada vez mais velozes, assim como o avanço ligeiro da medicina e das tecnologias. Com isso tudo acontecendo, começamos a nos dar conta de um mundo fragmentado.

Adaptou-se assim a dança a esse mundo novo que encontramos com mudanças que acontecem tão rapidamente. A dança, igualmente, quebrou sua linearidade, seu ritmo, seus planos, enfim, até chegar às idéias que se quer transmitir, acompanhando desse modo a diversidade do mundo atual.

Outra questão apontada, por estes autores, é que, diante da transmutação de valores do mundo contemporâneo, o modelo do corpo natural do mundo moderno não comporta a complexa rede de relações estabelecidas pelo mundo tecnológico, nem as diferenças culturais inerentes à contemporaneidade. As crianças e adolescentes de hoje, fazem parte de um mundo de valores multiculturais e plurais, no qual os objetos são construídos virtualmente e o corpo instituído e modelado, segundo um padrão elaborado através dos artifícios da dieta, da cirurgias plásticas e da ginástica. As artes, por sua vez, se configuram consumáveis, efêmeras, como as relações e o avanço tecnológico. (Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães, 2004, p. 17)

A dança contemporânea exige muito dos bailarinos, pois ela abarca uma diversidade de tendências e formas. Os bailarinos podem precisar de muitas técnicas como, por exemplo, circo, teatro, técnicas somáticas, pilates, yoga, dentre muitas outras. A necessidade de cada obra coreográfica dirá qual técnica se encaixará para determinado fim.

A dança contemporânea feita nos dias de hoje caracteriza-se por uma destituição de fronteiras no que tange as técnicas corporais, vincula-se a uma integração das várias linguagens artísticas e tem a investigação do movimento como o mote para a criação. (Graziela E. F. Rodrigues, 2010, p. 144) Repertório ano 13, n. 14

Assim, a dança contemporânea nos mostra o resultado do mundo em que estamos. O resultado de um mundo veloz e fragmentado. O resultado de um mundo em movimento. É nesse contexto de diversidade que encontramos uma das diversas correntes da dança contemporânea que é a dança-teatro. Esta corrente tem como figura ícone das artes a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch.

Na dança-teatro de Pina Bausch, o paradoxo é muito presente. Desde o seu processo de criação, até a obra que é levada para a cena.

A linearidade parece não existir. Quando supostamente existe, é de se esperar uma quebra, uma força contrária. Uma bailarina ri ao mesmo tempo em que chora e novamente ri. Movimentos repetitivos, a delicadeza dos gestos ao mesmo tempo em que contém uma enorme violência. Homens de vestidos querem “representar” mulheres? Ou são apenas homens que colocaram vestidos? A contrariedade pode estar neste exemplo. O único elemento feminino é o figurino, o resto, como a movimentação e gestos são ou podem ser perfeitamente masculinos e é aí, neste caso, que encontramos o interessante, o fator que nos desperta a atenção para uma dança essencialmente paradoxal.

Estas visões múltiplas não foram uma espécie de polissemia (simbólica ou não) que carregaria as obras de Pina Bausch de um sentido particularmente rico. A multiplicação dos pontos de vista possíveis segue as direções que a própria peça induz: divergem, opõem-se ou contradizem-se, independentemente dos gostos subjetivos do espectador. São feitos para não convergirem. (GIL, 2004, p. 224)

O processo criativo de Pina Bausch é, para mim, exaustivo em termos emocionais e talvez físicos também. Ela utilizava um esquema de perguntas para seus bailarinos. Essas perguntas podiam ser simples ou complicadas,

mas tocavam seus bailarinos emocionalmente, pois traziam, por exemplo, lembranças da infância que podiam ser boas ou ruins.

Começa-se a criar uma nova maneira de se coreografar, uma nova forma de extrair dos bailarinos, a movimentação aonde se chega a uma cena. O contrário também pode acontecer, ou seja, uma cena que propicia movimentações e gestos.

A linguagem da dança altera-se então. Há uma fusão, neste caso, da dança com o teatro. Porém, mesmo havendo esta fusão e ficando a pergunta: é dança ou teatro? Creio que a resposta provavelmente seja: é dança-teatro. Vejo que esse estilo não possui uma arte teatral que se sobrepõe sobre a arte da dança ou o contrário.

5 - DANÇA E EDUCAÇÃO

Nos processos educativos, tratando-se de crianças ou não, a importância da dança é evidente. O aprimoramento e o refinamento de diversas áreas pessoais e sociais nos seres que possuem a arte da dança na sua história são significativamente mais preparados para enfrentar dificuldades, superar desafios e obter êxito dentro da sua trajetória de aprendizagem. Desenvolve principalmente a criatividade, socializando o indivíduo.

Estudos sobre a psicogênese da motricidade (Wallon In Taille, 1992) discorreu sobre o impacto do desenvolvimento motor na dimensão imaginativa do ser humano durante a sua socialização. Esses estudos nos fornecem a sua contribuição tecendo relações entre o desenvolvimento da motricidade e a formação do potencial criativo do ser humano.

Para Wallon, motor é sempre sinônimo de psicomotor pois compreende o movimento como expressão criadora do ser humano no seu processo de socialização. O autor ressalta a importância do movimento de habilidades que ao longo da vida em sociedade tendem à perda e à atrofia. (Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães, 2004, p. 14)

Há um tempo, a dança era ensinada de maneira sistemática deixando pouco espaço para a experimentação do aluno. O *ballet* parece ter sido a preferência de quem ensinava e de maneira um tanto rígida sem dar chances

ao aluno, de criar e começar a entender seus movimentos. No século XX, Laban com seus estudos, começa a espalhar uma dança mais calcada na liberdade de movimento. Tudo começa então a fluir para uma direção nova dentro dos estudos do ensino da dança. Experimentações, maior liberdade do aluno, entendimento do que se está fazendo e consciência corporal, levou a uma compreensão e percepção de que todo esse esforço convergiu para um grau mais alto de criatividade e maior fluidez na expressão dos movimentos corporais.

Devemos considerar, entretanto, que o trabalho de Laban se configurou como um marco para a dança educativa do mundo moderno e contemporâneo. Pautada nos princípios de movimentos utilizados pela Dança Moderna, a nova técnica da dança, em vez de estudar cada movimento particular, como era feito nas formas estilizadas da dança, se voltava para compreender e praticar o princípio do movimento. Em vez de conceber a dança enquanto um sistema que reúne passos concentrou-se no estudo do fluxo de movimento, que se estende por todas as articulações e espaços do corpo. (Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães, 2004, p. 17)

A partir daí, em contraposição ao ensino mecanicista do balé clássico, numa perspectiva que possibilitasse à criança e ao adolescente o encontro com sentimentos, com uma consciência mais elaborada do seu corpo e com o seu potencial expressivo, instalaram-se, por todo o mundo, a dança criativa, a dança livre ou espontânea, a dança educativa, e a expressão corporal.

Essas novas formas de dança, pautadas nos princípios universais modernistas e na filosofia de Dewey, concebiam a capacidade de dançar como uma capacidade inata do ser humano. Por isso mesmo, a dança pode ser executada igualmente por todos sem distinção de idade, cor, sexo e credo tomando como base a faculdade inata de dançar do ser humano. (Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães, 2004, p. 17)

A dança na educação possui poderes libertadores para quem participa e se deixa envolver em tal atividade. Os movimentos embebem os corpos dos alunos com sentimentos e vai além, transforma suas vidas e maneiras de ver e participar do mundo.

Ampliando os gestos de dança, que pode significar também a ampliação da expressão mesmo em pequenos gestos, amplia-se também a afetividade,

sensibilidade, consciência no processo educativo e muitos outros aspectos que se inserem na vida de um aluno ou bailarino enquanto seres humanos em processo de aprendizado.

Nesse sentido se observa que ter o envolvimento com a dança não apenas em um contexto artístico, ou seja, ela é útil e se faz mesmo necessária enquanto arte-educadora, pois é importante no desenvolvimento das pessoas.

No processo artístico-educativo da dança, os objetivos, questionamentos e reflexões se movimentam nas idéias de busca do indivíduo integral, partem da premissa de um potencial de autoconhecimento e auto-expressão, do sentido da corporeidade e do movimento na vida humana. O conhecimento vivido do seu corpo, provavelmente, transformará o seu modo de ver, de olhar o outro; seu sentido de ritmos irá torná-lo sensível e influenciará a sua maneira de organizar-se; seu sentido de espaço o introduzirá em nova dimensão, tornando-o uma pessoa mais livre e harmoniosa, modificando e se deixando modificar. (Virgínia Maria Rocha Chaves, 2004, p. 19)

6 - O BAILARINO E SUA FORMAÇÃO NA ATUALIDADE

Em nossos dias, os bailarinos buscam cada vez mais uma maneira eficaz para se trabalhar o corpo. Há pesquisas em dança, o que antigamente quase não havia. O olhar sobre a dança se modificou em nossa história. Começou-se a estudar os movimentos que então começaram a ser ensinados.

Surgiram muitas técnicas, entre elas, de extrema importância, o *ballet* clássico provavelmente por ter e ser uma dança com uma técnica bem estruturada e fácil de ser aplicada. Quero deixar claro que isso não significa que seja uma dança fácil de ser executada, mas sim, que é mais fácil de elaborar uma aula, o que facilita para o professor a ensinar tal estilo justamente por ter passos bem definidos.

É importante destacar que no *ballet* o aprendizado se faz a partir de posições e direções codificadas que evoluem para comandos utilizados logo a partir da primeira aula. Por isso, decidimos reunir nesta introdução os elementos básicos do *ballet*. Eles se repetem ao infinito durante todo o aprendizado e ao longo da vida da aluna e do aluno e, mais tarde, da bailarina e do bailarino. (Anna Pavlova,)

Mesmo tendo o *ballet* como uma importante referência para muitos grupos de dança assim como para professores de dança, surgiram outras maneiras de preparar o corpo para a cena. Uma muito utilizada e notória no mundo inteiro é a Análise Laban de Movimento (Laban Movement Analysis-LMA). É um exemplo de como não utilizar apenas o *ballet* clássico para se obter um corpo mais expressivo e preparado para a dança. Bailarinos, coreógrafos e muitas pessoas que voltavam o olhar para um novo tipo de movimento, uma nova maneira de dançar, viram que a necessidade era cada vez maior de se ter não apenas uma técnica de preparo, mas sim, várias técnicas. A pluralidade se fez necessária em muitos sentidos, isso envolveu também o ensino e o aprendizado em dança. Pensar sobre o movimento corporal, pesquisar para fazer uma dança diferente do que já havia sendo feito, aconteceu e vem se sucedendo com mais força ao passar do tempo mostrando para nós um leque de possibilidades. Podemos escolher, hoje, inúmeras técnicas para desenvolver a nossa dança e a dança de nossos alunos, no caso de professores e pesquisadores que fazem importantes descobertas e aprofundamento no estudo do movimento.

Rudolf Von Laban, criador da LMA, realizou suas descobertas principalmente no começo do século XX. Nascido na Hungria, disseminou a sua técnica pela Europa e pelo mundo através de seus seguidores. Nos Estados Unidos, Irmgard Bartenieff (fundadora do Laban/ Bartenieff Institute of movement studies de Nova York) importante estudiosa do sistema Laban de onde temos hoje o Sistema Laban/Bartenieff, de extrema relevância no estudo, pesquisa e formação quando o assunto é movimento corporal.

Há uma série de notações e descrições para os movimentos. O que é de muita importância, é que não se trata de algo rígido e imutável. É perfeitamente criativo, buscando a multiplicidade ao se falar, no caso, do aprendizado em dança.

Assim como a LMA lida simultaneamente com teoria e prática, pesquisa e ensino, a descrição de movimento no sistema Laban/Batarnieff pertence a um contexto múltiplo, interagindo com outras abordagens científicas e/ou artísticas. Nesse sentido, a descrição do movimento corporal nesta pesquisa criativa desafia a simples correspondência entre as dualidades forma e significado,

movimento e sentimento, e no âmbito da notação, entre descrição (representação) e movimento (forma “original”). Neste contexto, a descrição de movimentos não forma uma unidade com seu movimento original. Há necessariamente uma diferença entre a descrição e a dança. Pesquisadores não pretendem descrever com absoluta precisão, nem preservar a dança, mas abrir novas possibilidades de entendimento. Ao invés de estabelecer correspondentes símbolos e significados, a descrição multiplica as possibilidades de interpretação, de associações teóricas, e a criação de mais material escrito e coreográfico. A descrição torna-se “uma força semântica pluralizadora”: um instrumento linguístico, artístico e filosófico (BOWIE, 1991:66- Ciane Fernandes, p. 28).

É muito importante ter em mente que podemos ter inúmeras técnicas para aprimorar o fazer da dança pelos bailarinos. Também é importante ter a consciência de que uma obra coreográfica contemporânea se dá com maior qualidade, a meu ver, quando o processo criativo acontece simultaneamente entre o bailarino e o coreógrafo.

Entendo que o aprendizado em dança, também é feito quando o bailarino está permanentemente em atuação, tanto em aulas quanto em trabalhos em fase de montagem, assim como a apresentação do trabalho e o retorno à criação.

É preciso liberdade para a criação em dança, para descobertas de novos movimentos sem esquecer os caminhos tomados para isso. Na contemporaneidade, dançar e experimentar novos rumos possíveis coreograficamente, somente será viável quando, quem está dançando, liberar uma espontaneidade ao se mover. Deixar que venha da mais pura vontade espontânea a movimentação, é imprescindível na criação. As formatações corporais das várias técnicas possivelmente já incorporadas pelo bailarino, devem se fazer presentes, pois são importantes. Caso contrário não teria porque realizá-las. Mas quando em processo criativo, as inúmeras combinações das técnicas utilizadas, associadas com o poder espontâneo e criativo de quem está em uma realização coreográfica de dança contemporânea, se faz necessária quando se busca aprimoramento e qualidade, tanto na obra artística quanto na sua formação em dança.

Numa entrevista a Atílio Avancini em 1984, Gelewski apontou perspectivas pedagógicas plausíveis para que o estudante da Dança possa atingir uma inteligência fina e uma interioridade complexamente desenvolvida, precisa e ativa, qualidades que ele considera essenciais para que o dançarino possa atuar de forma espontânea e criativa, tanto em improvisações como em construções coreográficas. Esta seria uma premissa para se chegar à coreografia unida à “Dança Espontânea”:

...é óbvio que qualquer técnica sistematicamente estruturada, restringe as infinitas possibilidades de movimentação a um certo e reduzido vocabulário de movimentos. Estes cunharão, fatalmente, a movimentação do bailarino, de modo que, ao “improvisar”, ele empregará tais elementos, aos quais estará preso. Portanto, a primeira condição é uma técnica tão livre, básica, elementar e versátil quanto possível, a ponto de permitir que, no momento da dança espontânea, os movimentos realmente correspondam ao impulso de dentro, ao comando interior- sem deformá-lo através da oferta de formas de movimentação já conhecidas ou já estabelecidas, que restringiriam a liberdade de criação. (Rolf Gelewski, Apud Isabelle Cordeiro Nogueira, 2004, p. 28)

Ao se realizar a dança buscando entender os seus múltiplos aspectos, é de suma importância para o bailarino em sua contínua formação, viver e experienciar esta arte se colocando não apenas como um realizador de movimentos sob o olhar de um público. É preciso também ser público, assistir às expressões corporais nos corpos de quem também dança é uma forma de aprendizado.

A recepção das informações vem de muitas fontes. Das aulas de dança que realiza, assim como de outras aulas das diversas técnicas que existem, de suas leituras sobre dança ou até mesmo outro assunto que possa

interessar-lhe corporalmente inspirando-lhe, por exemplo, novos tipos de movimentações e a já dita forma de repensar certos conceitos e maneiras de utilizar o corpo cenicamente, que é assistindo a espetáculos cênicos que se utilizam do movimento corporal para compor, por exemplo, uma performance ou um espetáculo. Ao ver tais apresentações, o bailarino se retroalimenta, se inspira, cria senso crítico dentre outros fatores importantes para o seu crescimento e formação.

No caso da dança contemporânea, segundo Dantas (1999), existe um contexto de aprendizado do movimento que pressupõe uma rede complexa de influências. Este contexto envolve diversos aspectos tais como:

1. Estudos de técnicas de movimentos através de aulas
2. Experiências artísticas e/ou coreográficas
3. Contexto cultural individual e social
4. Concepções do mundo, da arte e da dança
5. Estilos de vida

O estudo de técnicas de movimento privilegia conteúdos que dizem respeito a aspectos estéticos, cinesiológicos, criativos e expressivos (Innitelli, 2004). No entanto, o ensino da dança deve ser reavaliado constantemente de modo que ela não imponha ao aluno modelos de corpo e de movimento, pois é importante considerar o contexto cultural de cada indivíduo. A universidade pode ser um lugar muito propício para tal acontecimento, porque promove reflexões e discussões sobre a pedagogia do ensino. Como é o caso de inúmeros autores citados neste trabalho no âmbito do ensino das artes cênicas.

É importante levar em conta que o ensino da dança é feito, em grande parte, por professores e instrutores que almejam chegar a um ideal em termos de corpo e movimento de seus alunos. Muitas vezes, não são consideradas as questões, criatividade e a identidade do bailarino em formação. Sobretudo no contexto artístico, não há espaço para uma prática reflexiva.

Isabel Marques, em *Dance Education In/And the Postmodern*, afirma que muitos grupos e coreógrafos, atualmente têm, (re)eleito o Balé como treinamento de base para dançarinos. Nas suas palavras: “A valorização de corpos ideais, da performance, do virtuosismo, da técnica e do espetáculo tem novamente se tornado essencial no processo de formação do dançarino”. Insatisfeita com esse enfoque nos conteúdos da técnica

da dança, Marques propõe uma pedagogia centrada no contexto, considerando a realidade existencial e cultural do aluno na programação pedagógica da disciplina. Com isso, busca-se aproximar da experiência social e cultural do sujeito a prática e o ensino a dança. (Iannitelli, 2004, p. 32)

Para o bailarino contemporâneo a formação passa por seus corpos, enquanto conhecimento prático, vivido e incorporado. Este é o capital do bailarino. Capital corporal (Weber, 2010) que se manifesta através de apropriação de técnicas e de capacidades cinestésicas de movimento. Capacidades motoras adquiridas pelos bailarinos através do contexto da prática realizada em salas de aula de dança, em studios, teatros e oficinas.

Na diversidade da cena contemporânea reforçada pela diluição das fronteiras na arte, o bailarino é exigido de diferentes maneiras, muito além das técnicas corporais (Dantas, 2005, p.35). Nuances de interpretação, tarefas ações, ou seja, novas funções. Ele é cada vez mais solicitado a contribuir com a obra coreográfica, destacando-se como co-criador.

7 - O BAILARINO FALANDO POR SI

“Toda dança é uma espécie de roteiro febril, um gráfico do coração”.
(Martha Graham)

“O bailarino tem que sair do Studio e ir ver como as pessoas estão dançando na rua”. (Ivaldo Bertazo)

“Se eu pudesse dizer o que as coisas significam, não teria necessidade de dançá-las”. (Isadora Duncan)

“Dança é violência transformada, alma que rasga o corpo numa busca apaixonada pelo movimento e pela vida”. (César Campos)

Minha experiência como bailarino mostrou-me que processos coreográficos são fundamentais na formação. Junto ao Terpsí- Teatro de

Dança (grupo de dança de Porto Alegre sob coordenação de Carlota Albuquerque) trabalhei e experimentei movimentações e intenções as quais nunca tinha vivenciado em aulas. Todo o trabalho era regido com base na troca de informações e ideias entre o bailarino e o coreógrafo. Seja respondendo perguntas feitas pelo coreógrafo, o que envolve então a troca de ideias, seja experimentando e estudando novas maneiras de se mover na busca de soluções, tanto cênicas como de movimentações mais precisas e de qualidade, para a apresentação do trabalho.

Entre vários aspectos da minha investigação, observei que não existe teorização da parte de Pina Bausch quando coloca o estímulo/tema (perguntas) e sutilmente direciona o enfoque pretendido.(...) *Não é subir no lustre, como muitas pessoas talvez pensem para serem originais*, como constava Bausch. Esta recomendação se refere a uma conduta que não está ligada ao exibicionismo, mas sim a um mergulho que cada um deve fazer na sua memória ancestral, cultural, individual, coletiva, que é invencível força e alma do nosso corpo. A interpretação deste princípio, para mim, foi bastante clara. Durante o período em que estive no Wuppertal Tanztheater, busquei exercitá-lo, sentindo cada vez mais próxima das minhas memórias, nas quais busquei a realidade das minhas ações, mesmo porque se trata de um erro grave encarar-se o teatro como “faz-de-conta”, como situações nas quais se lida com ações e ideais falsos. (Lícia Maria Morais Sanchez, 2004, p. 109)

A observação do objeto a ser estudado e a escrita, anotações assim como as leituras sobre o assunto vão dando consistência a tal estudo. Trata-se de um processo em constante progresso, como se o bailarino andasse por um caminho repleto de curvas interessantes e de nuances importantes no seu trajeto de aprendizagem.

8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho me proporcionou um novo olhar sobre a dança. Clareou muitas ideias no que diz respeito à arte do movimento corporal que tem em si, o próprio movimento como matéria prima.

Não basta apenas uma técnica, são necessárias várias técnicas para se tornar um bailarino qualificado. É preciso ter em mente que além de fazer aulas de dança ou outras técnicas, práticas corporais, enfim, a parte prática propriamente dita, onde se inclui a participação e colaboração em coreografias, é imprescindível a parte teórica sobre dança.

Saber o que outros coreógrafos e bailarinos pensam e descobrem sobre a dança, sem esquecer-se de todos os que nela trabalham, é fundamental. O crescimento e evolução desses saberes mostram, o quão importante são as reflexões sobre o tema aqui proposto.

Como podemos formar bailarinos sem questionamentos? A formação vem de muitos lugares, está na história de vida de cada bailarino. Cada aula, cada processo coreográfico, enfim, cada vivência corporal, vai preenchendo espaços no seu corpo que aprimoram a cada instante, a sua qualidade gestual na dança.

Bailarinos precisam pisar o chão e sentir cada deformidade do solo na pele dos seus pés, sentir o ar passar por todo o seu rosto e corpo com consciência corporal, trabalhada a cada dia sob atenção e concentração em si mesmo.

São importantes os detalhes, desde onde começa um gesto e o que o liga em outro, ou ainda, questões do lugar onde se coloca a maior parte do peso do corpo em determinada posição e como “jogar” com esse peso para que ele ajude em um determinado movimento, não desfavorecendo a sua execução e podendo até facilitar muito a realização de tal movimentação.

Cabe ainda dizer que considero imprescindível a participação em obras coreográficas na formação de um bailarino. Talvez seja uma das partes mais importantes ou mesmo a mais importante no processo de sua aprendizagem.

Bailarinos se qualificam até mesmo na maneira como caminham, se abaixam para alcançar algum objeto ou como amarram seus sapatos, talvez. Por incrível que pareça, a posição em que dormimos influencia na postura

corporal assim como leituras, sentimentos, estilo de vida, gostos artísticos, enfim, o conhecimento pode chegar de muitas fontes, é importante lembrar-se de parar, pensar e se movimentar com um conhecimento a mais adquirido, ou ainda fazer tudo isso em constante movimento para estar em constante aprendizado.

9 - REFERÊNCIAS

DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento/ Mônica Dantas, - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGRS. 1999.

_____. AZ Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escola de Educação Física. – Vol. 11, n. 2; maio/agosto 2005. P. 32.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. – São Paulo : Annablume, 2002.

GIL, José. Movimento Total: O corpo e a Dança. José Gil. – São Paulo. Iluminuras, 2004.

GUIMARÃES, Maria Sofia Villas-Bôas. **Repertório Teatro & Dança – Ano 7 N°7** – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas . Dança e Socioeducação: 2004.1 -Salvador

HOGHE, Raimund / WEISS, Uli. Título original: Bandoneon – Für was kann Tango alles gut sein? Copyright @ - 1980. Direitos adquiridos pea Attar Editorial e Omnibus Produções.

IANNITELLI, Leda Muhana. **Repertório Teatro & Dança – Ano 7 N°7** – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas . Técnica da Dança: Redimensionamentos Metodológicos: 2004.1 – Salvador.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola / Isabel A. Marques – São Paulo: Cortez, 2003.

NAVAS, Cássia. **Repertório Teatro & Dança – Ano 7 N°7** – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas . Formação em Dança: Interface com a Pesquisa. 2004.1 -Salvador

PAVLOVA, Anna. **Novo Dicionário de Ballet**. Editorial Nórdica Ltda, Rio de Janeiro RJ, 2000.

PEREIRA, Sayonara. Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. / Sayonara Pereira. Apresentação de Inaicyrá Falcão dos Santos. – São Paulo: Annablume: 2010.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. **Repertório Teatro & Dança – Ano 7 Nº7 –** Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas : Interpretação de Princípios Básicos que Regem o Progresso Criativo “Bauschiano” . 2004.1 -Salvador

ANEXO: A SENSIBILIDADE DO GESTO



