

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Dança Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Composição em dança contemporânea:

Técnica e gêneros de dança no trabalho de Luciana Paludo e de Eduardo Menezes

Marina Timm Medeiros

Pelotas, 2018

Marina Timm Medeiros

Composição em dança contemporânea:

Técnica e gêneros de dança no trabalho de Luciana Paludo e de Eduardo Menezes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Fonseca Falkembach

Pelotas, 2018

MARINA TIMM MEDEIROS

Composição em dança contemporânea:

Técnica e gêneros de dança no trabalho de Luciana Paludo e de Eduardo Menezes

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Dança Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 13/12/2018

Banca examinadora:

.....
Prof^a. Dr^a. Maria Fonseca Falkembach (Orientador) Doutora em Educação pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....
Prof^a. Dr^a. Helena Thofehrn Lessa Stumpf (Avaliadora) Doutora em Educação Física na
área de Movimento Humano, educação e sociedade pela Universidade Federal de
Pelotas

.....
Prof. Ms. Jeferson de Oliveira Cabral (Avaliador) Mestre em Artes Cênicas pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Hilma e Agnaldo, por cada ensinamento, pelo amor que sempre recebi, por sempre me incentivar a ir para o campo das artes e fazer de tudo e mais um pouco para que eu pudesse estudar. Amor que transborda, nosso amor é eterno!

Agradeço aos meus irmãos, Santiago e Ana, por serem meus exemplos, e estarem sempre à disposição para me ajudar. Quando eu crescer quero ser que nem vocês!

Agradeço as minhas melhores amigas, o “top six” e a Laura, que entenderam minha ausência em alguns momentos, mas sempre estiveram comigo para me dar um ombro amigo.

Aos amigos que fiz na faculdade de Ciências Biológicas, que foram muito importantes na minha vida acadêmica.

Ao meu melhor amigo, Alison, por alegrar os meus dias em Pelotas, desde a faculdade de biologia e muito além da faculdade de dança, para a vida!

Agradeço aos amigos que a faculdade de Dança me deu, e principalmente ao “Tabla”, Carol, Renan e Keity: sem vocês a minha trajetória não teria sido tão feliz! Obrigada por terem segurado minha mão quando tudo parecia tão difícil. Amigos muito além da faculdade, amo vocês.

Agradeço ao meu amigo, companheiro, e nas horas vagas namorado, Grégory, por ser meu par, por me manter acordada nas noites de escrita, por compartilhar seus sonhos comigo. Com certeza o melhor presente que eu poderia ganhar na faculdade, obrigada por não me deixar desistir, obrigada por todo o amor de sempre. Como te amo!

À minha querida orientadora Maria, agradeço pela paciência, por todo ensinamento, por me mostrar os caminhos para ser uma pesquisadora em dança. Mesmo com as dificuldades, foi um lindo processo ao qual tirei um grande aprendizado. Que venha o mestrado!

Por todos os palcos, espetáculos e bastidores, agradeço à dança, por todas as vezes que foi o meu escape para eu conseguir me expressar quando faltaram palavras.

Resumo

MEDEIROS, Marina Timm. **Composição em dança contemporânea: técnica e gêneros de dança no trabalho de Luciana Paludo e de Eduardo Menezes.** 2018. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura em Dança - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O presente trabalho tem como tema a composição em dança contemporânea e traz questões sobre a técnica e os gêneros de dança no trabalho artístico dos coreógrafos e bailarinos Luciana Paludo e Eduardo Menezes. Aborda conceitos de técnica, bem como a técnica nos gêneros de dança do ballet clássico e das danças urbanas. Realizou-se um estudo de caso comparativo a partir de entrevistas semiestruturadas. Para realizar a construção dos capítulos deste estudo, discuti os conceitos presentes na fala e prática na fala dos coreógrafos, com base na teoria de autores como: Mauss (1976), Souza (2013) e Ostrower (1978). Esta pesquisa possibilitou compreender como a técnica, impregnada nos corpos dos sujeitos, se faz presente nos seus trabalhos de dança contemporânea, além de reconhecer métodos e estratégias de composição coreográfica. A comparação entre os dois coreógrafos foi baseada nas semelhanças e diferenças de suas falas, a partir das entrevistas realizadas na pesquisa.

Palavras-chaves: Dança contemporânea - Processo de criação – Técnica - Gênero de dança.

Abstract

MEDEIROS, Marina Timm. **Composition in contemporary dance**: technique and dance genres in the work of Luciana Paludo and Eduardo Menezes. 2018. Course Conclusion Work. Degree in Dance – Arts Center, Federal University of Peloras, 2018.

The present work has as its theme the composition in contemporary dance and brings questions about technique and dance genres in the artistic work of the choreographers and dancers Luciana Paludo and Eduardo Menezes. It covers concepts of technique as well as technique in the dance genres of classical ballet and urban dances. A comparative case study was carried out from semi-structured interviews. In order to construct the chapters of this study, I discussed the concepts present in speech and practice in choreographers' speech, based on the theory of authors such as Mauss (1976), Souza (2013) and Ostrower (1978). This research made it possible to understand how the technique, impregnated in the subjects' bodies, present in their contemporary dance works, besides recognizing methods and strategies of choreographic composition. The comparison between the two choreographers was based on the similarities and differences of their speeches, based on the interviews conducted in the research.

Keywords: Contemporary dance - Creation process – Technique - Genre of dance.

Lista de Figuras

Figura 1: Imagem de Eduardo, apresentando a coreografia “Ponto Final”	12
Figura 2: Imagem de Luciana em ensaio geral do espetáculo “Espaços Sutis”, na 6ª edição do projeto Luciana Paludo Convida	13
Figura 3: Imagem de Luciana Paludo na coreografia: Você tem duas escápulas	19
Figura 4: Imagem de Eduardo dançando a coreografia “Foi encontrado entre as árvores, perdido” (Improviso)	20
Figura 5: Imagem do Grupo Le Cousa Contemporânea, dirigido por Eduardo, em intervenção na rua	21
Figura 6: Imagem de Luciana, na escultura "Paisagem" do Mauro Fuke	21
Figura 7: Imagem de Luciana dançando a partir da música de Debussy	22
Figura 8: Imagem dançando “Soft Floor”: Eduardo em experimentação de chão e improviso	24

Lista de Tabelas

Tabela 1: Tabela das 5 categorias de análise	17
--	----

Sumário

1 Introdução.....	10
2 Mas, o que é dança contemporânea?.....	18
3 Complete a frase: Todos nós utilizamos, seres humanos a <u>técnica</u> para aprender dança.....	27
3.1 Entendendo técnica.....	28
3.2 A “técnica” do ballet clássico, a “técnica” das danças urbanas.....	33
3.3 Técnica como estratégias para ensinar.....	37
4 Técnicas para compor: métodos e estratégias de composição coreográfica.....	40
4.1 Processos de criação em dança contemporânea.....	40
4.2 Repetição e transformação.....	46
4.3 Manutenção corporal.....	50
5 Considerações Finais.....	54
Referências.....	57
Apêndices.....	60
Anexos.....	86

1 Introdução

Esta monografia visou investigar a influência do ballet clássico e das danças urbanas no processo criativo em dança contemporânea, estabelecendo relações entre dois coreógrafos, Luciana Paludo e Eduardo Menezes. Desta forma, esta pesquisa intenciona sanar curiosidades e questionamentos em relação a processos de criação de dois artistas do campo da dança.

A dança contemporânea passou a ocupar um espaço importante na minha vida depois que entrei na faculdade. Desde o ensino fundamental, participei de eventos artísticos envolvendo dança e teatro. Todo o período escolar, até o fim do ensino médio, dancei. A escolha pela faculdade de Ciências Biológicas, fez com que me distanciasse das artes por longos 5 anos. Quando decidi voltar a dançar, fui procurar a dança na faculdade, tentando me encontrar profissionalmente. Ao longo da graduação, sofri, por gostar tanto da profissão que escolhi e por achar que não me encaixava em nenhuma área da dança, em nenhum gênero de dança, por não ter mais prática de dançar, por achar que havia desaprendido a técnica para dançar. Foi então que descobri a dança contemporânea, um campo amplo, que me mostrou possibilidades para me expressar corporalmente usando tudo que estava impregnado no meu corpo. Consegui me sentir realizada e feliz e, nesse momento decidi que iria, de alguma forma, abordar a dança contemporânea no meu trabalho.

A dança contemporânea se estrutura de uma forma diferente dos outros gêneros de dança, como comenta Ana Maria de São José:

A dança contemporânea é uma forma de arte em constante construção e em organização contínua, utiliza de diferentes técnicas corporais, modos de apresentação, pluralidades estéticas, ambigüidades, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão e multilocalização. (JOSÉ, 2011, p. 4)

A partir dessa ideia, pude perceber como estou, e sempre estive ligada à dança contemporânea, pela minha bagagem de movimentos e também a toda minha experiência com dança, fomentando a curiosidade ao refletir e pesquisar sobre processos de criação em dança contemporânea.

A vontade de pesquisar sobre processos de criação, sobretudo na dança contemporânea, veio a partir de uma descoberta pessoal. Cursando a graduação em dança, me redescobri várias vezes e tive experiências incríveis em diversos gêneros de dança. Quando tive que coreografar pela primeira vez uma equipe de bailarinos, descobri algo que gosto muito: a composição coreográfica. A partir desse momento, comecei a refletir sobre os processos de criação, sobre como surgia a inspiração para tal.

A junção da minha curiosidade em compreender processos de criação e a escolha por querer entender mais sobre a dança contemporânea, me levou a optar por pesquisar sobre a influência de gêneros de dança no processo criativo em dança contemporânea.

Como, e em que medida, a formação artística em outros gêneros de dança (danças urbanas e ballet clássico) pode influenciar no processo de criação de coreógrafos de dança contemporânea? Busquei responder essa pergunta a partir da pesquisa acerca do processo de criação de dois coreógrafos.

Os dois artistas elencados para essa pesquisa trabalham com a dança contemporânea, como bailarinos e coreógrafos. Entretanto, a dança contemporânea não esteve presente no início das carreiras dos dois coreógrafos. Uma pesquisa realizada previamente, me indicou que ambos têm uma grande relação com dois gêneros de dança: Eduardo com as danças urbanas e Luciana com o *ballet* clássico. Com o passar do tempo, os dois se propuseram a adentrar o campo da dança contemporânea, experimentando a dança e a criação. Essas são as características dos coreógrafos sujeitos da minha pesquisa: trabalham em criações com a dança contemporânea, tendo também já trabalhado com outros gêneros de dança, marcantes em seu repertório corporal.

Dessa forma, os objetivos específicos desta pesquisa são: a) traçar um perfil do repertório de dança dos coreógrafos; b) identificar os métodos e estratégias de composição coreográfica utilizados pelos sujeitos de pesquisa; c) estabelecer relações entre dois coreógrafos, um que trabalha com danças urbanas e outro com ballet clássico, no processo de criação em dança contemporânea; e d) problematizar o conceito de técnica a partir da compreensão dos coreógrafos sobre este termo.

Eduardo Fonseca Menezes é natural de Rio Grande, Rio Grande do Sul. Segundo ele, em uma entrevista encontrada no *YouTube*, já passou por vários gêneros de dança, tais como danças urbanas, jazz e dança contemporânea. A improvisação é algo que faz parte no seu modo de ver a dança.¹ Já passou por diversas cidades levando sua arte, mora atualmente em Canoas/RS, mas viaja sempre a São Paulo para realizar diversos trabalhos. Atualmente é diretor do grupo *Le Cousa Contemporânea*, grupo de intervenções urbanas que tem o intuito de promover a dança em lugares públicos e incomuns, como forma de entretenimento, incentivo à cultura e formação de plateia.



Figura 1: Eduardo, apresentando a coreografia “Ponto Final”

Fonte: ETGES, 2017

Luciana Paludo é natural de Passo Fundo. Graduada em Dança, bacharelado e licenciatura, pela Pontífica Universidade Católica do Paraná. É especialista em Linguagem e Comunicação pela UNICRUZ, Universidade de Cruz Alta, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutora em Educação pela mesma universidade. Atualmente é professora do curso de dança da UFRGS. Dirige a

¹ Entrevista concedida ao canal “Improdance”, em novembro de 2016.

companhia Mimese cia de dança-coisa, sendo bailarina da mesma e exercendo o cargo, além de diretora, de intérprete e criadora.²



*Figura 2: Luciana em ensaio geral do espetáculo “Espaços Sutis”, na 6ª edição do projeto Luciana Paludo Convida
Fonte: ETGES, 2016*

O tema desta pesquisa foi escolhido na disciplina de Projeto de Pesquisa em Dança, no início de 2018. Naquele momento, busquei os meus sujeitos de pesquisa. Ao expor minhas ideias para o professor orientador dessa disciplina (o professor Thiago Amorim), ele mencionou o nome da Luciana, dando-me a informação de que ela teve uma formação em ballet clássico, e que também era bailarina e coreógrafa no campo da dança contemporânea. Aconteceu da mesma forma com o Eduardo. Quando falei sobre as ideias da pesquisa para a professora Jaciara Jorge, ela lembrou de Eduardo, me falou a sua experiência com as danças urbanas, e me mostrou seus trabalhos em dança contemporânea. Neste momento, comecei a pesquisar mais sobre a Luciana e o Eduardo, vendo trabalhos deles pelo *Youtube*, pesquisando *blogs*, buscando informações sobre os dois coreógrafos.

Ao fazer as primeiras análises de estudos relacionados ao meu tema de pesquisa, pude encontrar muitos que falam sobre o corpo na dança contemporânea, fazendo

² Informações retiradas da Plataforma Lattes, Blog pessoal Luciana Paludo/Mimese Cia de dança-coisa e entrevista concedida ao site dancecasta.com.br.

referências a formação do bailarino. Mesmo alguns trabalhos fazendo alusão a outros gêneros de dança, existem poucas pesquisas com o foco no processo de criação que relacionam algum outro gênero de dança. O contraponto inicial dessa pesquisa é esse: depois de já estar imersa nesse trabalho, pude perceber que não posso deixar de falar do corpo do bailarino - na formação, ou em qualquer outro momento da vida - sendo que no início da pesquisa achei que seria quase que fugir do assunto.

No intuito de alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa, o presente estudo caracteriza-se como um estudo de caso comparativo, onde adotei uma abordagem qualitativa. A partir de uma abordagem qualitativa, as experiências de cada sujeito de pesquisa, bem como suas particularidades, aparecem nessa pesquisa, tecendo caminhos que me levaram há algumas respostas para que conseguisse atingir meu objetivo.

Segundo Yin (2015) o estudo para a pesquisa do contexto da realidade dos sujeitos, pode ser em ciclos individuais da vida, como é neste caso, no qual me atentei aos processos de criação e as diferentes experiências com outros gêneros de dança. Gil (2008, p. 57) aponta que “o estudo de caso é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado”. Assim, me detive a pesquisar os processos criativos de dois coreógrafos, no intuito de fazer relações entre os dois processos de criação.

Esta investigação começou em março de 2018, sendo o primeiro passo a escolha dos instrumentos de pesquisa. A entrevista se caracteriza por ser um método que se utiliza de perguntas e respostas, com o pesquisador em frente ao entrevistado, para que se obtenha dados importantes para futuras análises (GIL, 2008). Optei por utilizar a entrevista semi-estruturada, com um roteiro previamente elaborado, surgindo hipóteses e outras perguntas de acordo com as respostas dos sujeitos de pesquisa (MANZINI, 2004). Assim, de forma mais aberta, conseguiria fazer perguntas adjacentes, além das que estavam no roteiro, pois pensando em um estudo de caso, julguei ser de extrema importância essa “quase conversa”, que felizmente tivemos.

Outro instrumento para produção de dados da pesquisa que foi em parte utilizado, foi a observação. “A observação apresenta como principal vantagem, em relação a outras técnicas, a de que os fatos são percebidos diretamente, sem qualquer intermediação. ”

(GIL, 2008, p. 100) A ideia inicial, era a de observar o trabalho dos dois coreógrafos. O que aconteceu foi que com a Luciana, por motivo das aulas serem suspensas por uma greve no transporte público, consegui observar apenas a aula de ballet clássico, e não consegui observar a aula de dança contemporânea que seria no dia seguinte. Com o Eduardo, não realizei nenhuma observação, por ter encontrado ele longe da cidade onde trabalha. Nesse sentido, mesmo não tendo realizado a etapa de observação como pretendia, não queria deixar de utilizar a aula de ballet clássico observada da Luciana, pois foi bastante enriquecedor para o meu trabalho, me dando informações preciosas.

Comecei, então, a pensar no roteiro de entrevista, sobre como iria elaborá-lo a fim de atingir meus objetivos. Pensando sobre como os gêneros de dança iriam (ou não) influenciar nos processos criativos, comecei a me questionar o que de fato são os gêneros de dança no corpo dos indivíduos. O que faz com que eles tenham aprendido essas danças? Como aprenderam o mecanismo para dançar cada gênero de dança? Pois bem, foi então que a palavra técnica passou a fazer parte do meu vocabulário, mais do que nunca.

Encontrando-me com a orientadora, ela disse de forma muito simples para mim: “ah, acho que primeira pergunta que tu tens que fazer é o que é técnica para eles”. Por um momento pensei, o que tinha a ver com o meu trabalho essa pergunta, já que eu queria saber de influências daqueles dois gêneros no processo de criação dos coreógrafos. Em um primeiro momento, foi bastante complicado entender como funciona a técnica. É quase “tosco” pensar isso, mas eu, particularmente, sempre pensei a técnica a partir de um gênero de dança. A técnica do ballet clássico. A técnica das danças urbanas. Dança do ventre, jazz, sapateado e por aí vai. Ao longo da escrita dos capítulos, trouxe ideias de alguns autores e problematizei os conceitos de técnica que eles traziam, na minha cabeça, agora, fazem (todo) sentido.

As entrevistas foram elaboradas a partir de três perguntas, seguidas de outras duas, após assistir com o entrevistado um vídeo de um solo feito e executado pelos próprios coreógrafos bailarinos. Seguem as perguntas: 1) O que é técnica em dança; 2) quais as técnicas que tu identificas/percebe, que fazem parte do teu corpo; 3) como essas técnicas compõe teu processo de criação; 4) ao assistir o vídeo, o que tu encontras

de ballet clássico/danças urbanas na tua composição; 5) o que tu fazes é dança contemporânea? Por que?

A ideia de assistir ao vídeo junto com os dois sujeitos, foi para que me dessem informações ainda mais precisas sobre o seu trabalho. Para tal, além do vídeo que foi visto na presença dos dois coreógrafos, conforme a pesquisa foi se estruturando, procurei estabelecer relações também com outros vídeos de composições de ambos sujeitos de pesquisa, com o intuito de fomentar mais esta pesquisa. Elaborei o roteiro de entrevista, e o próximo passo foi o contato com os sujeitos de pesquisa para a ida a campo.

Por *e-mail*, escrevi para a Luciana para que pudéssemos combinar a minha ida a Porto Alegre, e nos encontrarmos para a realização da entrevista. Da mesma forma, aconteceu o combinado com Eduardo. Em 24/05/2018, aconteceu a primeira entrevista, com Luciana Paludo, e em 09/06/2018, entrevistei Eduardo Menezes, na cidade de Rio Grande.

Após a realização das duas entrevistas, realizei as transcrições das duas entrevistas que foram gravadas em áudio. Procedi a pesquisa com a síntese e primeira etapa de análise.

Denomino essa primeira análise do material como análise disparadora, que se caracterizou pela identificação de diferenças e semelhanças na fala de cada um. Com base nas entrevistas, destaquei palavras e frases que se repetem, além de identificar ausências nas falas de um e outro, dando relevância para a identificação do conceito de técnica na fala de cada coreógrafo.

A partir dessa primeira análise, foram elencadas 5 categorias para uma análise mais aprofundada.

Tabela 1: Tabela das 5 categorias de análise.

A) Técnica dos gêneros de dança;
B) Estratégias para ensinar;
C) Repetição e transformação;
D) Manutenção corporal;
E) Técnica de compor em dança contemporânea.

A partir dessas categorias selecionadas, relacionei teorias de autores, tais como José (2011), Mauss (1974) e Ostrower (1977), com a fala dos entrevistados. Assim, as reflexões construídas dessa relação, serão apresentadas nos próximos capítulos.

2 Mas, o que é dança contemporânea mesmo?

[...] a dança através dos tempos sofreu mudanças, transformando-se na sociedade atual em uma mistura cheia de cores, ritmos e estilos que ora guardam aspectos de danças mais antigas, ora surpreendemos com novas formas de expressão, concepção e criação de movimentos, além de lançar mão de diferentes maneiras de se apresentar, com propostas cada vez mais inusitadas. (SOUZA, 2013, p. 1015)

Desde que se começou a usar a denominação dança contemporânea, em meados de 1980, indagações e questionamentos sobre conceito, funcionalidade e características são constantes, muitas vezes na tentativa de definir o que seria a dança contemporânea ou na tentativa de definir qual seria a forma de compreensão sobre o mundo que essa dança abarca. Partindo da complexa tarefa de entender a dança contemporânea, tentemos compreender de forma simples, “começando do começo”.

Logo após o auge da Dança Moderna, começam a surgir as primeiras formas de pensar e produzir dança contemporânea. “Desde o início ela esteve ligada a diferentes propósitos estéticos, o que historicamente produziu uma série de diferenças nas suas características” (SOUZA, 2013, p. 1017). Por conta do aspecto de estar ligada a diferentes estéticas, a dança contemporânea colocava “em xeque” as produções em dança que vinham sendo feitas.

Se tratando da história da dança contemporânea, não posso deixar de citar o movimento da dança moderna, que aconteceu pouco antes das primeiras suposições do que seria aquela nova dança. Garaudy (1980), lembra que Alwin Nikolais e Merce Cunningham são responsáveis pela a mudança do cenário da dança, indo em contraponto aos fins e meios da dança moderna (que se concentram nas próprias interpretações) de forma livre, ao invés de passos estruturados. Para o movimento originado pelos dois coreógrafos, Garaudy intitula o nome de Nova Dança. Neste sentido, “o movimento da Nova Dança surgiu em contraposição principalmente da expressão dramática das emoções e das paixões que advinham da Dança Moderna” (SOUZA, 2013, p. 1018). Ou seja, esse movimento deixa de lado apenas o estímulo de sentimentos e parte para o que o corpo “pode” fazer. Paulo Henrique Alves de Souza (2013, p. 1019) traz em sua reflexão, a fala de Merce Cunningham: “a dança pode ser

sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos”, fomentando a compreensão de que para a dança acontecer atente-se ao “pensamento” do movimento do corpo, como reflete Ana Maria de São José:

O corpo na dança do agora aponta uma nova compreensão da corporalidade, onde o pensamento se faz corpo e o corpo que dança se faz pensamento, tornando-se um amplo território de pesquisas para múltiplas experimentações, explorações e descobertas. Aqui, o corpo é compreendido como sujeito e objeto da própria dança, revelando corpos que transformam o real e transgridem o cotidiano, corpos criativos, fragmentados, com múltiplos discursos e estéticas, híbridos, desterritorializados e nômade. (JOSE´, 2011, p.8).

Assim, na citação acima, identificam-se algumas características importantes da dança contemporânea, como por exemplo ter espaço para múltiplas experimentações do corpo. Por exemplo, lembro de ver Luciana Paludo na coreografia “*Você tem duas escápidas*” (figura 3), na qual explora movimentações a partir das escápidas, criando uma coreografia com base nessa experimentação.



Figura 3: Luciana Paludo na coreografia: Você tem duas escápidas

Fonte: PALUDO, 2006

Outra característica que aparece na fala de Souza (2013) é a ideia de estrutura fragmentada, no sentido de oposição ao ballet clássico, que representa histórias contadas ao longo de um espetáculo. Na dança contemporânea não há mais a necessidade de contar histórias, mas de criar e debater ideias.

Ainda outra característica identificada pelo autor que permeia a dança contemporânea, é o uso de diferentes espaços para a dança acontecer:

o abandono do palco convencional dava lugar ao uso de diferentes e inusitadas opções cênicas, o processo de criação a partir da experimentação e improvisação era utilizado intensamente e a independência entre música, figurino, cenário, iluminação e dança começava a surgir. (SOUZA, 2013, p. 1019).

Quando o autor menciona o abandono do palco, ele se refere a oposição da espetacularização da dança, a partir da utilização de lugares que construam significados, tanto para quem dança, quanto para o espectador. O espaço cênico se diversifica: rua, praças, como também lugares fechados, utilizados numa configuração diferente da usual (não usar o palco). Assim, esse novo campo da dança começava a ganhar forma, sugerindo novas propostas para se fazer arte. Eduardo e Luciana são exemplos de artistas que utilizam diferentes espaços nas suas coreografias, conforme ilustrado nas figuras 4, 5 e 6.



Figura 4: Foi encontrado entre as árvores, perdido (Improviso)
Fonte: MENEZES, 2018



*Figura 5: Grupo Le Cousa Contemporânea, dirigido por Eduardo, em intervenção na rua
Fonte: MENEZES, 2016*



*Figura 6: Luciana, na escultura "Paisagem" do Mauro Fuke
Fonte: PALUDO, 2011*

A dança contemporânea, através das suas práticas coreográficas, caracteriza-se pela diversidade de possibilidades de criação. A definição de dança contemporânea se faz de forma instável e pela constante procura de novos caminhos e formatos de apresentação. (MARQUES; XAVIER, 2013, p. 54).

Diante desse modo de pensar e de fazer dança, pensemos na técnica da dança contemporânea. No ballet clássico, por exemplo, existe um código, existem passos codificados que caracterizam a dança. Ao contrário disso, na dança contemporânea, não existe qualquer passo que seja codificado, o que também caracteriza a dança.

Se não se restringe a um código, como acontece com outros estilos de dança, como podemos definir técnica na dança contemporânea? Por conta de se apropriar de variados modos de fazer, vindos de gêneros de dança, vindos de diálogos com outros campos das artes, a dança contemporânea acaba por ser um campo muito abrangente. Dessa forma, “a dança contemporânea apresenta algumas características, como um modo de pensamento que dança combinações de diferentes estilos, movimentos, técnicas e estéticas, a multiplicidade de significados e inúmeras possibilidades de criação e expressão do corpo dançante” (JOSÉ, 2011, p. 9).

Luciana Paludo salienta que, na sua dança contemporânea, composições criadas por ela são desdobradas, por exemplo, a partir do ballet clássico. Além disso, acrescenta que a dança é “uma questão de modulação de forças”, que hora é de um jeito, hora acontece de outro jeito, corroborando a ideia de diferentes possibilidades para as técnicas na dança contemporânea. Quando pergunto para Luciana Paludo, se o que ela faz é de fato dança contemporânea, ela me dá a seguinte resposta: “o que eu penso, está contemporâneo no sentido de que sim, está preocupado em certos procedimentos” (PALUDO, 2018, p. 14). Assim, a fala da Luciana me leva a pensar que, mesmo a dança contemporânea não se apegando a uma só técnica, se preocupa em procedimentos e métodos para sua efetivação.

Um exemplo de uma composição desdobrada a partir da dança clássica, é o vídeo que eu e Luciana vimos juntas na entrevista (PALUDO, 2012). Nesse vídeo, Luciana dança uma composição de *Debussy*, onde ela estuda os pesos dos movimentos a partir da música (figura 7). Consigo enxergar os movimentos provenientes do ballet, quando a coreógrafa comenta junto comigo sobre “meias pontas, 4ª posições, *tendus*, *atitudes...*”. Nesse mesmo vídeo, também consigo enxergar o que ela chama de modulação de forças, por exemplo, um braço que uma hora aparece um pouco mais reto, hora aparece mais arredondado.



Figura 7: Luciana dançando a partir da música de Debussy.

Fonte: PALUDO, 2012

Marques e Xavier (2013) trazem a ideia de técnicas de dança como técnicas do corpo, do corpo atingir o que for necessário para o trabalho coreográfico na dança contemporânea, como na perspectiva do antropólogo Marcel Mauss. Veremos mais aprofundada essa questão no próximo capítulo. As autoras ainda comentam sobre como as técnicas do corpo podem passar a se estruturar, e formar metodologias:

Apesar de ainda ser difícil definir algumas das mais recentes técnicas de dança contemporânea, que surgem muitas vezes da interceção de diferentes técnicas do corpo, estas começam a ser sistematizadas e ensinadas segundo metodologias próprias. As técnicas de dança contemporânea começam também a ter um reflexo importante na criação coreográfica contemporânea, nomeadamente na criação de “corpos” que se querem únicos. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 53)

As autoras acima comentam sobre as práticas coreográficas da dança contemporânea, que acabam por refletir no trabalho técnico do corpo. Porém, quando as autoras falam sobre “corpos que se querem únicos”, me fazem refletir sobre diversos corpos na dança contemporânea. Assim, trago outra particularidade da dança contemporânea, relacionada aos corpos que dançam: é interessante pensar na não padronização do corpo para a dança contemporânea. Diferente de outras danças, como no ballet clássico e na dança moderna, que mantinham um padrão para os corpos dos bailarinos, a dança contemporânea passou a contemplar corpos de diferentes formas.

José (2011) comenta a ideia de que os corpos estão sempre em construção para a dança:

O corpo está em constante construção é (re) construído em diferentes técnicas e movimentos, partindo de diferentes métodos e procedimentos de pesquisa. Corpo este concebido na complexidade das incertezas, ligados aos saberes, fazeres e dizeres de um pensamento que/de dança. Portanto, não existe apenas um corpo, mas sim múltiplos corpos. (JOSÉ', 2011, p.8)

No sentido de existirem múltiplos corpos, devido a construção de corpos que abarcam diferentes técnicas, trago como exemplo o coreógrafo Eduardo, que me conta que seus trabalhos em dança contemporânea são diversos, partindo das experiências que teve ao longo da sua carreira na dança. O Eduardo experimenta muitos improvisos na sua prática (figura 8). A improvisação também pode ser uma técnica, pode ser o meio para se chegar a algo. A maioria dos vídeos que pesquisei em seu *Facebook* e *Youtube*, são improvisos, entre solos e em grupos. Nesse sentido, entre diferentes técnicas, a improvisação também pode ser uma delas.



Figura 8: Soft Floor: Eduardo em experimentação de chão e improviso.

Fonte: MENEZES, 2018

Se pensarmos que o que acontece no tempo em que vivemos é contemporâneo, qualquer gênero de dança pode ser contemporâneo. Assim, uma coreografia de ballet seria considerada contemporânea porque foi produzida no agora. Diante disso, pensemos sobre o significado da palavra contemporâneo: que é do tempo atual. Mas, dizer meramente que algo que foi produzido agora é contemporâneo, gera controvérsias, pois por exemplo o ballet clássico, que tem uma técnica codificada há anos, e vem sendo utilizada com o passar dos anos, não é denominado como uma dança contemporânea.

Ou seja, um ballet de repertório remontado hoje pode não ser uma obra contemporânea, pois não é codificado a partir das características da contemporaneidade.

Quando pergunto ao Eduardo se o que ele faz é dança contemporânea, ele me responde o seguinte: “Eu faço trabalhos contemporâneo de dança. [...] eu gosto de usar tudo que eu aprendi na minha vida, então eu gosto de fazer trabalhos contemporâneos de dança” (MENEZES, 2018, p.9). Assim, com o trabalho do Eduardo sendo configurado como dança contemporânea, é interessante imaginar a contemporaneidade imbricada no seu trabalho. Quando ele diz que usa o que aprendeu na sua vida, todos os gêneros de dança que ele praticou/estudou, todas as suas experiências corporais, (não somente experiências com a dança), e que investe em diversos modos de fazer na construção das suas obras, ele converge com a concepção de dança contemporânea de José (2011).

Encerro essa breve explanação acerca da dança contemporânea, refletindo que a arte está em constante movimento, em constante modificação e sob acréscimo de distintos saberes e experiências. Thereza Rocha comenta sobre o movimento da arte, quando diz que

A arte produz sempre e a cada vez as suas próprias palavras. Com movimento próprio, em uma relação tensa e paradoxal entre história e atualização, entre antigo e novo, ela mesma cunha os conceitos através dos quais a crítica (incluindo aqui não só a crítica especializada, mas todos os produtores do assim chamado criticismo) e o público constituirão a lida com as obras. Se a história adicionou ao vocabulário “arte” o conceito de contemporaneidade, há algo aí a ser visitado a partir ao menos do respeito ou, quando é possível, do bom senso. (ROCHA, 2016, p.28).

A partir da arte contemporânea, Rocha (2016) comenta que o que não se dedica a descobrir novos caminhos, vocabulários e sentenças que dão sentido a obra não lhe é contemporâneo. O grande campo da dança contemporânea não se estreita e não se finda, o leque é de grandes possibilidades e ideias que surgem a todo momento. Sendo assim, a dança contemporânea se configura nesta constante movimentação, que se consolida a partir da experiência e no agora, no real, no acontecimento.

O acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. Assim, a dança contemporânea enquanto acontecimento oferece uma experiência em que a vida é intensificada, é transformada num tempo e espaço que lhe são únicos. [...].

Pensar a dança contemporânea como experiência e acontecimento é tomar distância de qualquer cálculo ou modelo. (XAVIER, 2011, p. 44).

Assim, vejo a partir dos meus dois sujeitos de pesquisa, Luciana e Eduardo, que ambos fazem dança contemporânea, diferente um do outro, cada um com suas características. Assim como a autora da citação acima comenta que pensar a dança contemporânea é distanciar-se de modelos, ambos, Luciana e Eduardo, não se preocupam em definir ou categorizar sua dança, por se tratar de duas concepções que partem de seus próprios experimentos.

Dessa forma, as características identificadas na dança dos dois sujeitos são pensamento e experimentação do corpo, outros espaços como palco, combinação de diferentes estilos, modulação de forças, improvisação, diferentes técnicas e todas as coisas que aprenderam na vida. Essas características da dança da Luciana e do Eduardo são características da contemporaneidade, ou seja, é dança contemporânea.

3 Complete a frase: Todos nós, seres humanos, utilizamos a técnica para aprender dança

Depois de estabelecer o objetivo desta pesquisa, o próximo passo era ir a campo e descobrir de fato como se dava o processo criativo dos dois coreógrafos escolhidos. Para isso, usaria a entrevista semiestruturada afim de obter as informações necessárias e relevantes para meu estudo. Como os gêneros de dança (ballet clássico e danças urbanas) imbricados nos corpos dos dois sujeitos os levariam a compor de uma tal forma ou outra em dança contemporânea? O que esses gêneros de dança agregaram ao corpo deles, e nas suas produções artísticas? A palavra técnica surgiu ao montar o roteiro de entrevista, pois os gêneros de dança que cada um possui nas suas trajetórias na dança os levou a trabalhar no corpo determinadas técnicas de movimento, os levou a conhecer e compreender diferentes técnicas para dançar.

A partir disso, comecei a me questionar a respeito da técnica. O que é? Como é vista na dança? Como acontece? Como aprender? Como fazer? Souza (2012) me ajuda a introduzir este texto, quando fala que

O “produto” da dança (por excelência o movimento) instaurado nos diferentes contextos de criação, recepção e transmissão cabíveis a todo e qualquer processo artístico, independente da estética promotora do mesmo, não pode prescindir do comprometimento com um fator determinante para a elaboração de tais conteúdos. A este fator comumente chamamos de técnica. (SOUZA, 2012, p.1)

Desta forma, proponho-me a trazer alguns conceitos de técnica, abordando perspectivas de alguns autores, tais como Marcel Mauss (1974), Luiza Souza (2012), Marlina Lima (2006) e Luís Otávio Burnier (2001). Faço isso para entender a técnica pelo ponto de vista dos dois entrevistados, fazendo um cruzamento com as teorias. Tenho a intenção de entender como as técnicas que fazem parte dos seus corpos, das suas histórias, afetam seus processos criativos e aparecem nas suas criações em dança contemporânea.

3.1 Entendendo técnica

Muito se reflete sobre diversas técnicas na dança, em diferentes gêneros de dança. Cada gênero de dança tem sua técnica, seu modo de fazer, como fazer certos movimentos, como por exemplo:

1) Esticar o pé, por exemplo: Para esticar o pé, existe todo um trabalho; primeiro entender que o tornozelo faz parte do esticar (não adianta dobrar os dedos, e não fazer o mesmo com o tornozelo), ter a consciência de que o movimento é a ideia de continuação da perna, trabalhar e fortalecer o “peito” do pé, etc;

2) Fazer um *plié*: Pensar na abertura das pernas, com os dois joelhos saindo para duas laterais opostas, os ísquios em direção do chão entre o meio das pernas;

3) Realizar uma contração: entender que se trata de um encurtamento de certa parte do corpo, envolve força.

De qualquer forma, em qualquer técnica, na dança, há movimento, e é feita de movimentos e movimentações. Se a dança é movimento, há técnica, pois sempre existe um caminho para a realização de uma dinâmica, de uma movimentação.

Para Lima (2006) o movimento é a conexão entre o indivíduo e tudo ao redor, é a maneira de se relacionar com o mundo. Ao considerar o movimento humano, e qualquer tipo de movimentação que possa ser realizada na produção de arte, pensemos que há técnica em sua realização. Na dança, do movimento mais simples ao mais complexo, é necessária uma técnica. Porém, tende-se a pensar que existe técnica apenas em certos gêneros de dança, como reflete Lima:

Com relação ao uso vulgar e reducionista do termo técnica, é fundamental esclarecer que qualquer movimento necessita de técnica para ser realizado, porém é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e específicas de movimento. (LIMA, 2006, p. 2).

Confunde-se o conceito de técnica com a ideia de estilo de dança. No ballet clássico, por exemplo, que é um gênero de dança dotado de uma maneira específica para realizar os movimentos, existe uma forma específica para aprender a fazer uma pirueta, ou a fazer um salto. Dessa maneira, tende-se a pensar que a técnica do ballet é

apenas essa forma específica de aprender os passos característicos do ballet. Sem perceber que existe técnica em qualquer movimento, é comum entre dançarinos associarem a técnica apenas a gêneros de dança, acreditando que possa existir apenas uma técnica nos estilos de dança.

Neste sentido, evidencia-se que na prática da dança, a técnica está em tudo o que é feito, desde uma caminhada simples até um grande salto, por exemplo. Qualquer salto necessita que se faça um *plié*, dando o impulso necessário para iniciá-lo; na aterrissagem, também necessita do *plié*, para que amorteba o impacto com o chão e não cause nenhum dano ao joelho do bailarino. Isso é técnica. E uma caminhada simples? Quando cito esse exemplo, quero trazer a imagem de um movimento que nos parece muito simples, muito fácil de fazer. Um caminhar mais frouxo, ou mais pesado, requer um entendimento do meio para chegar nesse caminhar (sobre os fatores de movimento de Laban, por exemplo), ou seja, requer técnica.

Nessa perspectiva, o antropólogo Marcel Mauss (1974) amplia o conceito e aponta que comportamentos corporais diários são adquiridos pela técnica. “Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que isto não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz” (MAUSS, 1974, p. 403). O que Mauss chama de tradição, nada mais é do que a sistematização de formas de utilizar o corpo. A eficácia é pensada através dos exemplos que Mauss utiliza. Na teoria do antropólogo, são incluídos tanto os aprendizados conscientes, como os inconscientes. Como aprendizados conscientes, pode-se citar a técnica de tocar o violão, de nadar, de lutar capoeira. Como inconscientes, o imitar de uma criança, por exemplo. A criança ao ver uma pessoa pulando, tentará imitar o modo que essa pessoa está pulando. Conforme reflete Andreoli (2017, p. 99), “para Mauss, a “tradição”, portanto, não se refere apenas a saberes, práticas e comportamentos imitados de forma consciente ou intencional, mas também a esfera inconsciente. ”

Neste sentido, Andreoli (2017) fala sobre o campo da dança defender abordagens que salientam a esfera consciente do corpo, “presente na noção de tomada de consciência corporal” (p. 99).

Essas abordagens passam pelo direcionamento da consciência individual a partir de certas dinâmicas de ensino de dança que incluem a relação entre um

facilitador (ou professor), bem como o uso de palavras a partir de um repertório de termos técnicos anatômicos ou de imagens mentais para permitir ao aluno acessar certos estados emocionais e fazer o corpo compreender melhor alguma coisa. (ANDREOLI, 2017, p. 99)

Dessa forma, Andreoli chama a atenção para a busca de consciência na dança. Ele comenta que a dança tem defendido perspectivas de uma consciência do corpo, pela junção, durante a prática, da imagem (aprender copiando) com os termos técnicos que o professor usa, gerando um aprendizado mais eficaz.

Andreoli (2017, p.100) também comenta sobre outro aspecto da teoria de Mauss, quando fala que, para Mauss, “todas as sociedades impõem interdições, ou seja, limites de técnicas corporais que são ou não permitidas. No entanto, a interdição ocorre simultaneamente com a ampliação do uso técnico do corpo”. A partir do pensamento de Mauss, entendo que a interdição pode acontecer nas técnicas codificadas de certos gêneros de dança, mas também pode acontecer em qualquer outro trabalho artístico. Para chegar na estética de um determinado movimento, há a interdição de outro. Por exemplo, no ballet clássico, a padronização dos movimentos gera uma interdição no quadril que, independente da ação, não participa das movimentações (o quadril não “quebra”, por exemplo). Agora pensemos em uma criação de dança contemporânea, onde a coreografia é feita apenas com os membros inferiores. Para tal, há a interdição dos braços, e assim o movimento acontece só com as pernas. Por isso digo que há interdição em gêneros de dança com técnicas codificadas, mas também pode acontecer em qualquer outro momento e em qualquer outra dança.

Então mesmo com essa interdição da sociedade, das técnicas que compõe os gêneros de dança, ocorre também uma expansão da técnica, no sentido de ampliar a técnica do bailarino. Ou seja, não é limitante para um bailarino conhecer e se apropriar de uma técnica de dança, de um gênero de dança, porque assim consegue sempre melhorar, buscando aprender, talvez, outros modos de fazer. Andreoli cita Rodrigues (2000), que comenta esse aspecto da teoria de Mauss, agora falando do controle: “Toda a ideia do treinamento do corpo propõe um uso mais controlado do mesmo com vistas a fazê-lo aprender maneiras mais eficientes e diversificadas de se manifestar” (RODRIGUES, 2000, *in* ANDREOLI, 2017, p. 100). Neste sentido, é interessante pensar que aprendendo outros modos pode-se ampliar o controle. Como já visto, a interdição é

o limite para algum movimento. Desse modo, ao interditar algum movimento não quer dizer que um bailarino não terá uma ampliação do uso técnico de seu corpo; ele apenas dança conforme o gênero de dança e aprende cada vez mais a técnica específica, não deixando de ter controle, de forma a também ampliar a técnica.

Agora pensemos técnica por outra vertente, pela definição etimológica da palavra. A palavra técnica tem origem da palavra grega *Techné*, que significa o fazer artístico. Ou seja, técnica é a habilidade de fazer algo, mas que também pode ser entendida como o meio, o processo de produzir algo. Neste sentido, Lima (2006) menciona que conforme Abbagnano

o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade. (ABBAGNANO, 1999, *in* LIMA, 2006, p. 7)

No caso da dança, existe um conjunto de regras para dançar, que dirige para uma atividade, que vai produzir um modo característico de dançar, um gênero de dança, como o ballet clássico, ou a dança de rua, por exemplo. Mas, assim como no ballet clássico, na dança contemporânea, mesmo não existindo um código estabelecido, também existem modos de fazer, também há técnica.

Kussler (2015) comenta sobre a importância que se dá ao produto final, sendo, na sua visão, um caráter negativo da *Techné*. O problema, é quando a *techné* é entendida como regras rígidas, que almejam um resultado específico. Assim, ao fazer arte, o artista estaria preocupado apenas em atingir tais resultados. Por outro lado, Kussler explica que há uma tecnologia ligada à técnica, que o processo se torna real

A *téchnē* também se expressa como uma *astúcia criativa*, isto é, como habilidade para produzir algo, mas também pode ser compreendida como *meio* de produzir algo. Nesse sentido, a *téchnē* tem seu caráter *negativo*, pois, enquanto meio, pode ocupar-se em denotar tão somente a obtenção do fim, da obra final — pensemos, pois, em toda a crítica contemporânea de Heidegger e da escola de Frankfurt sobre a racionalização da técnica e dos impactos de uma técnica objetificadora e ocupada apenas em resultados, desenvolvida de modo amoral. Entretanto, a *téchnē* exige a *tecnología*, que se define como a *efetivação da técnica*, ou seja, o meio pelo qual a técnica é disposta na realidade. (KUSSLER, 2015, p. 189)

Enxergo o que o autor fala no caso do ballet clássico, que utiliza a técnica para chegar em resultados. Como por exemplo em seleções para bailarinos de uma companhia: um bailarino que não mostra a técnica da forma como a companhia quer, ele não passará no teste, e não conseguirá uma vaga para o elenco de determinada companhia. Sendo assim, a utilização da técnica rígida e objetificadora como o autor da citação acima menciona. Deste modo, a citação acima revela também, o quão significativo é o processo, o meio, para se chegar na obra final. Neste sentido, a tecnologia, que o autor comenta ser a efetivação da técnica, se torna parte do meio, é parte do produto final.

Lima (2006) ressalta o esvaziamento do significado da expressão técnica. Para ele, o que antes possuía o mesmo significado da arte, o fazer artístico, o criar, agora acaba por ser a efetividade de algo, acaba por ser o êxito em realizar tal movimento na dança. No senso comum, a concepção de técnica é a excelência de realizar passos de dança (geralmente dentro de um gênero específico de dança). Apesar disso, a ideia de ter técnica para dançar, além de ser uma maneira de realizar movimentos, se conforma também no produzir, no criar. É importante destacar que, neste trabalho, opto por usar o termo técnica justamente para enfatizar a ideia de que não tem sentido uma técnica que seja rígida, que produz só a cópia. A técnica só passa a ter sentido quando é parte de uma escolha. Sendo assim, uso o termo técnica quando preciso falar de método e procedimentos. No entanto, existe uma discussão sobre os termos técnica e método não serem sinônimos: “Enquanto a definição de “técnica” apóia-se, antes de tudo, em um conjunto de procedimentos, a de método baseia-se na escolha de um caminho”.(SOTER, 2001, p. 3). A autora propõe chamarmos de método da dança contemporânea ao invés de técnica da dança contemporânea, colocando ênfase nos caminhos adaptados, e não a um conjunto de procedimentos. Porém, escolho trabalhar nesta pesquisa com o termo técnica, pois além de problematizar o termo técnica na dança contemporânea, procuro envolver o termo com os gêneros de dança ballet clássico e danças urbanas, a fim de pesquisar como se dá o processo criativo de ambos coreógrafos, que envolvem os métodos e procedimentos de cada um nos seus processos de composição.

3.2 A “técnica” do ballet clássico, a “técnica” das danças urbanas

Agora pensemos no ballet clássico. A bailarina que dança o ballet tem sua técnica do ballet para realizar o *tendú*³, ou o *grand battement*⁴. Mas, o que é a técnica do ballet? Sempre ouvi que, “aquele bailarino tem mais técnica do que aquele outro”. Ou então, “ah, aquele bailarino de danças urbanas tem um nível técnico muito superior do que o outro”. Ao perceber que, existe técnica nos gêneros de dança, Luiza Souza (2012) afirma que o bailarino que se enquadra nos quesitos que se configuram em uma técnica, realizaria corretamente os elementos de determinado gênero de dança. Caso contrário, ao não se enquadrar à determinada técnica, o bailarino realizaria de forma errada, sem êxito na execução de movimentos de certo gênero de dança.

A autora observa a técnica em dois caminhos: a técnica como fim e a técnica a favor das habilidades corporais para a dança.

Pensando na primeira opção, a autora observa:

Se observarmos a técnica como fim, por similaridade, a seu respeito pode-se dizer que ela incitaria uma posição do corpo que deve chegar até ela, em outras palavras, o objetivo primeiro do corpo seria o alcance desta técnica. Em consonância com este pensamento, a técnica também pode ser adjetivada de estanque, estática, imutável, permanente, ou seja, outros adjetivos que também denotam este lugar de distanciamento em que alguns artistas costumam posicionar tal elemento. (SOUZA, 2012, p. 3)

O que Souza (2012) fala nessa citação, me faz lembrar do que Kussler (2015) comenta sobre a técnica rígida: vista apenas como fim e não como meio, o que ela considera o caráter negativo da *techné*. A partir desta noção, consigo enxergar no ballet clássico a técnica por trás dos passos codificados, como a técnica para realizar um *battement fondu*, por exemplo. A técnica para aprender o *battement fondu*, é “se ir da meia ponta ao *plié* sobre uma só perna e voltar a posição original, enquanto a outra se dobra em *coupé* e se estica em qualquer das três direções de trabalho” (SAMPAIO, 2001, p. 80).

³ *Tendu* é um passo no ballet que se caracteriza por colocar a perna à frente, ao lado ou atrás. Sai de uma 1ª, 3ª ou 5ª posição, passando todos os dedos pelo chão até esticar o pé por inteiro.

⁴ *Grand battement*, assim como o *tendu*, se conforma da mesma forma, porém se caracteriza por lançar toda perna para o alto.

Quando dizem que a técnica do ballet clássico tem passos codificados, penso exatamente como a autora mencionada acima, pois existem sim um código para o ballet, regras fixas que o corpo precisa aprender. Souza (2012), refletindo sobre a técnica como fim comenta que, através de aulas e exercícios, o bailarino deve se apropriar cada vez mais desta técnica para que depois ele possa dançar, a partir da operacionalização do seu corpo.

Assim, pelo meu entendimento, a técnica no ballet clássico é permanente e imutável quando se trata do código desse gênero, dos passos. Apesar de pensar que a técnica do ballet é rígida, e que de uma maneira geral ela se mantém a mesma, me pergunto: em certas instâncias desse gênero de dança, é possível ensinar os passos de ballet por vias alternativas, que proporcionem o mesmo resultado que o método tradicional do ballet? Luciana conta, na entrevista:

esses procedimentos do que tem que ser feito, para mim é técnica, e a técnica é dinâmica, por isso que eu digo que ela é uma língua viva, se tu for inventando por exemplo uma coreografia, a técnica ela vai se redimensionar em prol daquele trabalho. Ela vai expandir, de alguma maneira né? Porque tu vai ter que inventar outras estratégias pra chegar naquilo que tu quer! Mesmo que seja de ballet! (PALUDO, 2018, p.2)

Luciana fala sobre trabalhos diversos, mas conta que, mesmo no ballet, a técnica pode se expandir no sentido de encontrar outros meios para chegar em determinado objetivo.

A partir disso, pensemos a técnica pela segunda via que Souza (2012) traz, de uma maneira semelhante a que a Luciana menciona na entrevista. Entendo que a ideia de técnica expandida se aproxima da ideia de técnica a favor das habilidades corporais. Segundo Souza,

passo a lançar um olhar que comunga com o pensamento da técnica a favor das habilidades e destrezas dos mais diversos constructos corporais que se proponham a um trabalho específico de dança, imbuídos na primazia da observação minuciosa acerca das especificidades de escolhas e das resultantes técnicas surgidas a partir destas. (SOUZA, 2012, p. 3)

Através do que a autora mostra, sobre essa segunda noção de técnica, passamos a enxergar não tão somente a técnica como habilidade, mas como uma sucessão de

escolhas que resultam em outros modos de fazer. Como por exemplo, no ballet clássico: um bailarino, para dançar o ballet, precisa da postura *en dehors* (significa a perna estar com rotação para fora), porém, sua anatomia o faz ser *en dedans* (significa a perna estar com rotação para dentro). Nesse caso, apenas pedir para que o aluno fique em *en dehors* não é o suficiente; o professor ou professora de ballet, busca diferentes modos de fazer, para que este bailarino consiga fazer a postura do *en dehors* para dançar o ballet.

Acredito que acontece da mesma maneira para outros gêneros de dança, como as danças urbanas. Na entrevista com o Eduardo, ele comenta sobre gerar um outro modo de fazer:

quando eu trabalho com o corpo que eu falo assim, eu tenho uma linguagem própria. Então eu vou te passar a minha linguagem própria. A minha técnica vamos dizer assim. E tu vai passar a tua falta de técnica que tu não tens nenhuma. Tu nunca estudou, tu nunca fez nada. A minha soma, com a minha técnica e o teu nada, a gente vai chegar numa terceira coisa, que é a junção dessas duas. (MENEZES, 2018, p.2)

Eduardo conta sobre um modo de fazer, que junto com um “não saber” chega-se a outra coisa, talvez, outra técnica, um outro modo de fazer. Pelo que vimos até agora, não existe esse “nada”, pois todos aprendemos (qualquer coisa) a partir de técnicas. Pensamos assim: quando uma pessoa acreditando não ter técnica chega para fazer aula com o Eduardo, ele busca com essa pessoa outro modo de fazer, outra estratégia para chegar num objetivo dentro da dança. Isso se assemelha ao que Luciana falava anteriormente. Então, assim, podemos enxergar o que Souza (2012) fala, sobre as escolhas resultando em outra técnica, outro modo de fazer.

Burnier (2001) corrobora a ideia de Souza (2012), se tratando desses dois caminhos para entender a técnica, quando fala que a técnica está ligada com a capacidade operativista do artista. O artista pode seguir caminhos diferentes, a partir do termo operacionalizar: um no sentido de criar e materializar, e outro no sentido de apenas reproduzir algo que já está dado, sendo assim, operacionalizar algo pronto. Criar e materializar, tal como a ideia de criar novas estratégias, expandir essa técnica, como o exemplo do Eduardo e da Luciana. Por outro lado, operacionalizar algo pronto está de acordo com aquele corpo que deve chegar até a técnica, a técnica como fim e não como um modo de fazer.

Conforme Mauss (1974) e sua teoria sobre as técnicas do corpo, as técnicas corporais se fazem presentes diretamente ligadas na produção das subjetividades e identidades. Essas reflexões me levam a pensar que a técnica não é algo que esteja “fora do corpo”, e sim uma bagagem de movimentos adquirida com o tempo na vida de qualquer pessoa, na cultura, na família ou no contexto que ela está inserida.

Eduardo, na entrevista, fala sobre as diversas técnicas que estão dentro da dança de rua, as quais ele já praticou durante muito tempo. Passa pelos subgêneros, *looking*⁵, *popping*⁶ e *b-boy*⁷. Ele explica que cada um tem passos específicos, característicos de cada subgênero. A partir de então, ele consegue mostrar como acontece a dança contemporânea que ele faz, embebida de todas as técnicas que fazem parte do corpo dele.

E a minha dança contemporânea tem muita, muita troca de dinâmica, que eu tenho certeza que é das danças urbanas [...] então esse asterisco que eu sempre busquei, de várias técnicas pra chegar na minha dança contemporânea, a que eu mais enxergo seria a dinâmica da dança de rua. Que é uma dinâmica muito... muito, como vou dizer, muito clara, tu enxerga claramente assim um corpo urbano que só fez dança de rua, dançando, tu sabe o que que tá ali (MENEZES, 2018, p. 3).

Ao falar da sua dança contemporânea, Eduardo comenta que sempre buscou várias técnicas para suas criações. Ao longo da entrevista, Eduardo relata sobre diferentes técnicas que passaram pelo seu corpo:

bom, se fosse falar amplamente eu ia botar bem óbvio, eu ia falar técnica do ballet, técnica da dança de rua, a técnica do jazz, a técnica do sapateado. Foram as coisas que eu mais estudei. Só que...a que mais tem influência, talvez a que mais enxergo, se engloba dentro da técnica de dança de rua, que aí tem várias técnicas dentro (MENEZES, 2018, p.3).

Assim, podemos perceber que a dança contemporânea de Eduardo é realmente contagiada por técnicas variadas, e principalmente pelas danças urbanas/dança de rua. Quando ele fala que as suas composições têm muita dinâmica, isto é, muita variação, podemos enxergar que é resultado de um corpo repleto de várias experiências e

⁵ Caracteriza-se por movimentos rápidos e distintos de braços e mãos combinados com movimentos mais relaxados de quadris e pernas, com movimentos amplos em sincronia com a música.

⁶ Caracterizado pela técnica de rapidamente contrair e relaxar os músculos, para causar um empurrão no corpo do bailarino, feito continuamente no ritmo da música.

⁷ Consiste em movimentos que acontecem no chão, giros e saltos; denomina o dançarino de *hip-hop*.

aprendizados, que o levam a criar de diferentes maneiras, com vários modos de fazer. A perspectiva da contemporaneidade não admite padrões para dança contemporânea, e então entende que a técnica seja “um” modo de fazer, e não “o” modo de fazer (SOUZA, 2012). Como na dança de Eduardo, por exemplo, não existem padrões, mas existem diferentes estratégias de como fazer, tornando-a bastante ampla e munida de possibilidades.

Dessa forma, ressaltamos as duas noções trazidas neste texto: A) a técnica como fim, e B) a técnica a favor das habilidades corporais. Acredito que a dança contemporânea utilize a técnica, como um provocador de movimento, que alimenta a movimentação. Dessa forma, a técnica para a criação pode partir, por exemplo, do segundo caminho (a favor das habilidades corporais), levando em consideração vivências e partindo para a descoberta de movimentações.

3.3 Técnica como estratégias para ensinar

Ao realizar a análise da entrevista com Luciana Paludo, surgiu uma categoria para ser estudada. Ao ser perguntada sobre quais as técnicas que fazem parte do seu corpo/coreografia, Luciana prontamente traz o ballet clássico e logo em seguida cita a dança moderna. A partir disso, se dá conta que existe algo a mais, que está interligado com essa técnica por ela aprendida: As estratégias geradas por ela para ensinar.

No decorrer da entrevista, ela explica que ao ensinar alunos, com as dúvidas trazidas por eles, na observação do andamento da aula, todos os questionamentos retornam para ela em forma de técnica. Então, quando está ensinando, Luciana diz que “essas dicas, essas conversas que tu tens para explicar os movimentos pros outros, na verdade tu tá explicando pra ti mesma, tu tá arrumando uma estratégia pra encontrar esse movimento junto com outro corpo.” (PALUDO, 2018, p.3)

A partir do que a entrevistada diz, penso muito na minha prática, e acredito na possibilidade de se aprender enquanto professora, ainda mais se tratando de técnica. Em aula, já me deparei com situações de o aluno não conseguir realizar algum movimento, ou não entender alguma atividade proposta. Me vi obrigada a tentar de outro

jeito, utilizar um método diferente para que o aluno conseguisse realizar a proposta, de se sentir incluído nas atividades.

Outro exemplo que vivenciei, foi o de trabalhar com composição coreográfica, com bailarinos que tinham diferentes experiências na dança. Dessa forma, tentei explorar o que cada um tinha a me oferecer, utilizando diferentes estratégias de composição, empregando diferentes técnicas.

Ao pensar no professor de dança, na responsabilidade de se trabalhar com o corpo, nas possibilidades que a dança oferece, Henrique Schuller comenta sobre o uso da técnica no ensino e também de outros estímulos para se ensinar dança.

Nós, educadores, possuímos um aparato tecnológico de procedimentos criados para auxiliar na preparação do corpo e para proporcionar a compreensão acerca do movimento. Muitas vezes equívocos acontecem ao se acreditar na aplicação das técnicas de aprendizado da dança como fim em si mesmas, no lugar de estimular o movimento e, conseqüentemente, a autonomia e o desenvolvimento das potencialidades de grupos e indivíduos. O meu interesse como professor e coreógrafo, ao utilizar variadas técnicas e promover experiências com o movimento, é estabelecer um diálogo com as pessoas ou grupos, no sentido de reconhecermos e identificarmos nossas características, afinidades, facilidades, limitações, para juntos acharmos meios de desenvolver e potencializar o intercâmbio partindo do sentido cinético. (SCHULLER, 2003, p. 233)

Mais uma vez, trago um autor que apresenta a ideia da técnica não como fim, mas sim como meio. Para que entendamos como esse conceito está presente também na forma de ensinar. Neste sentido, acredito que identificar particularidades de professor e alunos, e encontrar meios e formas de fazer certos procedimentos para chegar num objetivo específico, produz uma dinâmica entre o que já foi aprendido (o que já está no corpo do bailarino) e o que está chegando de novo para o corpo. Assim acontece o aprendizado, o contato com novos métodos e novas maneiras de pensar o movimento. Luciana Paludo diz que essa dinâmica se faz entre aquilo que já foi reconhecido inicialmente (por exemplo, o ballet clássico e suas técnicas, a dança moderna e suas técnicas) e o novo, um movimento novo desdobrado a partir de indagações de seus próprios alunos. Reflete sobre isso, quando diz que

Então para mim a parte de procedimento técnico e artístico ela está muito ligada com a docência, porque a medida que eu explico para os outros eu também reaprendo, e isso volta para mim em termos de técnica todos os dias. Então é o fluxo assim muito, muito dinâmico, que muitas das qualidades que eu percebo.

Ah, isso aqui é da dança contemporânea! Só que se eu for lá na raiz, isso aqui quem sabe veio daquela pergunta que o meu aluno me fez, que ele não conseguia fazer o movimento. (PALUDO, 2018, p. 3)

Dessa forma, surge essa forma de pensar a técnica, que eu nunca tinha observado, a de desenvolver habilidades na dança a partir de um modo de explicar, de mostrar, de esclarecer movimentos. Acredito ser um privilégio para o professor, pesquisar e tentar encontrar estratégias junto com outro corpo, afim de mostrar possibilidades de movimentação e tomar isso como um aprendizado.

Eduardo conta na entrevista, que nas suas aulas de dança contemporânea, ele explica de onde surgem os movimentos das suas composições, por exemplo, do *looking*, do *popping* ou do *house*. Conta também, que cada aula acontece de uma maneira diferente.

Mas eu acho que é isso, tanto que eu falo até nas minhas aulas. Quando eu vou dar aula, eu falo que eu sou um professor contemporâneo de dança. Pros alunos fiquem bem cientes do que tá por vir pela frente. Que tem aulas que eu vou chegar e dar uma aula de house assumida, e tem aula que eu vou dar técnica de chão, e aí tem aula que eu vou misturar tudo. Que acho que foi assim que eu fiz meu corpo. Mas acho que é essa a resposta, eu crio trabalhos contemporâneos de dança. (MENEZES, 2018, p.10)

Dessa forma, podemos observar que o Eduardo também utiliza de diferentes técnicas para ensinar. A cada aula ele mostra um modo de fazer, mesclando a dança de rua, com técnica de chão (apoios e contatos), por exemplo, consegue criar diferentes possibilidades para as movimentações em seu espaço didático. Nas suas aulas, além da técnica para realizar os diferentes subgêneros das danças urbanas, ele cria em dança contemporânea, mostrando novos caminhos para executar os movimentos, resultante das experimentações de seu corpo.

4 Técnicas para compor: métodos e estratégias de composição coreográfica

Depois de ter passado pelas indagações a respeito da técnica, discuto outra questão importante para este trabalho. Entender como se dá o processo de criação dos dois coreógrafos na dança contemporânea, leva-me a compreender como a técnica está presente na criação de cada um. Neste sentido, trago informações que abarcam os processos de criação e técnica, juntamente com a fala dos coreógrafos, revelando os primeiros e mais marcantes pensamentos acerca da técnica que cada um menciona nas entrevistas.

4.1 Processos de criação em dança contemporânea

Começamos diferenciando o ato de dançar do ato de compor dança. O ato de dançar depende da sensibilidade do bailarino, podendo transbordar suas sensações em ritmos, organizando sua movimentação de forma a apresentar harmoniosamente qualquer obra. Porém, apesar de uma bagagem de movimentos já impregnada no corpo de qualquer pessoa, para atingir um processo criativo para compor dança é preciso mais do que dançar. De acordo com Lobo e Navas (2008, p.25) “quando a dança se elabora e se estrutura no tempo e espaço, ela se transforma no que conhecemos como arte do movimento, composição coreográfica, obra de arte”. Se revela o ato de coreografar, como um compilado das informações do corpo juntamente com a sensibilidade do olhar para o que, e como essa movimentação se transparecerá no corpo dançante.

Entretanto, ao pensar sobre a bagagem de quem dança, pensa-se na subjetividade imbricada na composição da obra. Assim reflete Maria Tereza Travi (2013), quando diz que

a característica mais importante da dança contemporânea é que ela não separa o corpo e a subjetividade; ao contrário, junta, agrega, não faz a dissociação. O bailarino aparece na sua condição de sujeito, impregnado de histórias, conflitos, afetividades e padrões mentais. São esses elementos subjetivos que servirão de matéria prima para a dança. Ao que me parece, o corpo contemporâneo em dança tem sua memória corporal e afetiva reconhecida e estimulada a vir à tona,

e não forçada a ficar escondida, como em estilos de dança codificados, engessados em uma técnica padrão, asséptica. (TRAVI, 2013, p. 2)

Os trabalhos de Eduardo e Luciana, apresentam todo o tempo características individuais que, a partir de diferentes técnicas, fundem-se num só corpo. Esse corpo, junto a subjetividade, traz nas suas danças e coreografias, suas histórias. Como já dito anteriormente, Eduardo conta que “eu gosto de usar tudo que eu aprendi na minha vida”, fomentando a fala da autora da citação a cima. Um exemplo do Eduardo, é a composição, “Acabo de não morrer”, que ele cria em homenagem à uma pessoa que lhe é querida. Assim, ele coloca sua história, o seu afeto em cena.

Pensemos na técnica compreendida como o modo de fazer, a favor das habilidades que compreendem um trabalho de dança. Esse entendimento de técnica vai ao encontro com o que Travi fala sobre a não separação entre corpo e subjetividade. Dessa forma, não se trata de um corpo que precise “chegar” até determinada técnica, mas, por ser um corpo que já possui técnicas, utiliza-se então essa memória corporal e a memória afetiva.

Um coreógrafo, ao criar, necessita de criatividade para sua produção. Nesse sentido, ele pode organizar uma estrutura para planejar sua composição. Essa estrutura, tanto na dança contemporânea quanto em qualquer gênero de dança, pode partir de qualquer estímulo, basta escolhe-lo em relação ao que move a concepção. Quando falo de estrutura, penso nos primeiros rabiscos para a criação de uma composição. Nesse sentido, Lobo e Navas (2008, p. 26) lembram de possibilidades que são básicas ao impulsionar a criação, “partir de uma ideia ou tema de movimento preconcebido, partir de estímulos que impulsionam o corpo, que dele partem na manifestação de ideias ou temas de movimento”. Eduardo, na entrevista, me conta que ele compõe muito a partir da música: “mas a dança urbana me deu esse ouvido, me deu essa paixão, música é a primeira coisa”. A música é então, um dos estímulos mais utilizados pelo coreógrafo. Luciana, enquanto comentava o vídeo que assistimos juntas na entrevista, fala “e o Debussy tá me mandando”, explicando que a movimentação dela naquele vídeo também era (pelo menos em parte) estimulada pela música.

Pode-se notar, então, que existem diversos caminhos para compor, levando em consideração os diferentes princípios (pessoais, afetivos, etc) de cada coreógrafo. Marques e Xavier (2013), citam Fazenda (2007), que comenta que

A singularidade das propostas coreográficas decorre, como tenho procurado demonstrar, das práticas artísticas que os criadores adoptam por considerarem mais adequada à expressão das suas visões do mundo e experiências, mas também da especificidade do contexto sociocultural, histórico e político em que desenvolvem o seu trabalho. (FAZENDA, 2007, p.153 *apud* MARQUES e XAVIER, 2013, p. 54).

Assim, consigo enxergar que, além de diferentes estímulos para a criação, o processo criativo de cada um sempre vai ser muito pessoal, por levar em consideração a particularidade de cada um, bem como suas experiências e o contexto no qual o coreógrafo se encontra. A Luciana vem de uma formação clássica, além de ter estudado dança moderna. Já o Eduardo, na entrevista, me disse que a técnica que ele mais enxerga em seu corpo, é a da dança de rua. Neste sentido, posso observar que os contextos de ambos entrevistados são distintos.

Uma aula de ballet clássico, é composta, geralmente, por chão, barra, centro, que são formas diferentes de como se dá aulas de danças urbanas, que não possuem essa estrutura, tão pouco tem barra. O ballet clássico vem de uma tradição da corte italiana (mais tarde na corte francesa), elitista, ocidental. Já a dança de rua nasceu da cultura negra, de periferia, quando muitos músicos e dançarinos ficaram desempregados e foram para rua fazer apresentações. Ou seja, são dois contextos historicamente diferentes, e hoje as aulas desses dois gêneros de dança são estruturadas totalmente diferente uma da outra.

Lobo e Navas (2008, p.72) corroboram tal pensamento sobre criação quando dizem que “para cada indivíduo os questionamentos e reflexões estão vinculados particularmente à área de conhecimento e ao sistema de crenças ao qual pertence”. Neste mesmo sentido, Fayga Ostrower comenta sobre o ser humano, em seu contexto cultural, sendo um ser consciente e sensível:

Ao constataremos a presença das diversas qualificações que se fundem no ato criativo, cabe diferenciá-las. O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das

peças fazem parte de sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas. Na história humana - um caminho de crescente humanização, ainda que se questione, e com razão, a idéia de "progresso" linear - as culturas assumem formas variáveis que se alteram com bastante rapidez, incomparavelmente mais rápidas do que eventuais alterações biológicas no homem. As culturas se acumulam, se diversificam, se complexificam e se enriquecem. Ou então também, desenvolvem-se e, por motivos sociais, se extinguem ou são extintas. Até poder-se-ia dizer que as culturas não são herdadas, são antes transmitidas. (OSTROWER, 1977, p.3)

A partir desta citação, podemos observar que o potencial de criação do ser consciente e sensível acontecerá sempre a partir de um contexto cultural. Segundo Ostrower (1977) o ser humano é moldado por padrões culturais, e que não existe a inseparabilidade do desenvolvimento biológico para o desenvolvimento cultural. Assim, o ser humano se desenvolve com suas pretensões, suas crenças e suas realizações pessoais.

Ao me contar sobre como se dá o seu processo de criação, Eduardo Menezes fala a seguinte frase: "Quando eu estou no meu processo de criação, realmente... eu sou muito viajante tá. Normalmente é uma coisa muito espiritual assim, e não é uma coisa muito programada " (MENEZES, 2018, p.5). Sobre ser viajante, podemos considerar como pensar em muitas coisas, fazer relações, mesmo não tendo nexos... planejar, pensar, enfim, considerar coisas no âmbito do pensamento. Entendo que quando Eduardo comenta sobre seu processo ser espiritual, provavelmente está imbricado de sentidos sobre o seu contexto, sobre suas crenças, transitando no seu processo criativo. Ostrower (1977, p. 4) traz o significado por trás da palavra cultura, quando diz que "são formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte. " Observo também, que a fala de Eduardo está muito ligada às associações (de movimento, de modo de dançar) feitas por ele mesmo, conscientes ou inconscientes, relacionadas com seu contexto cultural (por exemplo, do gênero de dança que ele trabalhou por muito tempo, que é contexto da dança de rua, dançarinos que dançam na rua, das batalhas de *hip hop*) e espiritual. Ostrower (1977, p. 7) comenta sobre as associações que o ser humano traz no ato criativo: "sentimos que, por mais inesperadas que sejam, as constelações associativas condizem com o que,

individualmente, seria um padrão de comportamento específico nosso face a ocorrências que nos envolvam”. Assim, enxergo que a relação de tudo que está exposto na vida de um ser humano, está para ele em forma de conhecimento, que estará conectado com seu ser criativo, com seu processo de criação.

Tiburcio (2016), fala sobre como o imaginário criativo motiva a criação em dança. Esse imaginário, nada mais é do que a imagem. Através do imaginário, orienta-se certas possibilidades de criação, “de uma determinada materialidade em vias de transformação”. Segundo a autora, a criação é conduzida a partir de diferentes estímulos, como de histórias, poesias ou talvez, de um repertório de dança. Também entendo como estímulos as técnicas, os modos de fazer, os movimentos já experienciados no corpo.

Quando pergunto à Luciana, sobre como as técnicas que fazem parte do seu corpo/história, influenciam/compõem o processo de criação dela, ela comenta que são movimentos que se repetem, por vezes diferenciados de um movimento feito inicialmente, e acabam por se transformar em outro movimento. A coreógrafa explica:

Então, o que que é, pra mim as vezes são as mesmas coisas, claro que daí as mesmas coisas, mas daí os mesmos caminhos expandidos, talvez movidos, diferenciados em qualidades, mas eu acho que são aqueles caminhos que me levam a fazer os movimentos que durante o processo de criação eles expandem-se, diferenciam-se (PALUDO, 2018, p. 6).

Ao comentar sobre os movimentos expandidos e diferenciados, Luciana fala dos caminhos que a levam repensar esses movimentos, em diferentes modos e qualidades. A partir disso, lembro imediatamente da noção de qualidades dinâmicas do movimento criada por Rudolf Laban, para descrever o movimento. Ao movimentar-se e aplicar uma qualidade nesse movimento, leva-o a transformar-se. Por exemplo, esticar o braço para cima: ao aplicar velocidade, o movimento irá ficar rápido ou lento, se tornando diferente do inicial; ao aplicar um fator de peso, o movimento pode ficar mais contraído (forte), ou talvez mais suave (leve). Tiburcio (2016) fala sobre isso, quando indica pensar o imaginário “propondo a exploração e pesquisa no corpo dançante, atentando para o modo como se dança, por quê se dança, com quem se dança, o que danço e onde danço” (TIBURCIO, 2016, p. 408). Quando digo que a autora fala sobre isso, entendo que a

exploração e a pesquisa do corpo podem se dar a partir dessa dinâmica de qualidades de movimentos proposta por Laban, por exemplo.

Os componentes estruturais do movimento pesquisados por esse estudioso como as cinco pontas da estrela labaniana (o espaço, o corpo, as ações corporais, os relacionamentos e as dinâmicas) acionam um universo imagético potente [...] para pesquisar a criação em dança (PRESTONDUNLOP apud LOBO; NAVAS, 2003; MARQUES, 2010 *in* TIBURCIO, 2016, p. 408).

Assim, consigo fazer a conexão com as palavras da Luciana. Esse universo imagético, podem, talvez, ser os caminhos para que ela consiga expandir e diferenciar seus movimentos. Nas palavras de Fernandes (2002), Tiburcio (2016) afirma que, a partir dos aspectos qualitativos (eucinéctica) ou espaciais (coreutica) do movimento, imagens provenientes desses estudos são acionadas ao investigar o corpo e os modos de dançar. Ostrower (1977), comenta que

Podendo conceber um desenvolvimento e, ainda, um rumo no fluir do tempo, o homem se torna apto a reformular as intenções do seu fazer e a adotar certos critérios para futuros comportamentos. Recolhe de experiências anteriores a lembrança de resultados obtidos, que o orientará em possíveis ações solicitadas no dia-a-dia da vida. (OSTROWER, 1977, p. 6).

Neste sentido, me faz lembrar o que a Luciana me falou, que a partir das suas experiências, reformula o seu fazer, como expandir e diferenciar seus movimentos para criar. Sendo assim, pode-se observar a importância das experiências anteriores, da memória, do repertório de movimentos para a criação em dança, buscando características, intenções e modos de fazer a partir de imagens, a partir do imaginário criativo. “De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior” (OSTROWER, 1977, p. 6). Relembro aqui, do que refleti anteriormente, sobre o exemplo da Luciana e do Eduardo utilizarem suas memórias para criar, de forma a usar nas suas danças e criações a memória afetiva e corporal.

Na dança contemporânea, os processos criativos podem ser ainda mais abrangentes do que em certos gêneros de dança, pela sua vasta gama de possibilidades de movimentações, característica dessa dança.

A fim de tentar enxergar o processo criativo na dança contemporânea, Britto (2008) diz que

o sentido de atualidade das suas composições coreográficas e dramaturgias parecem residir justamente no modo como tais questões são assimiladas, resolvidas, reorganizadas ou ignoradas pelos artistas em seus corpos, a partir do aproveitamento que fazem do repertório de ações e conhecimento que dispõem. Tratam-se de escolhas artísticas que, por mais gratuitas que pareçam, estão ancoradas em complexas lógicas de afinidades eletivas que o corpo estabelece involuntária e naturalmente para definir seu conjunto de possibilidades interativas em cada situação. (BRITTO, 2008, p.188)

Nesse sentido, Luciana e Eduardo retomam, quase sempre, o seu repertório de movimento. Trago como exemplo novamente a improvisação da Luciana a partir de *Debussy*, quando vimos o vídeo juntas. Ela tem afinidade com o ballet, que a leva a utilizar movimentos que são provenientes da dança clássica, e aparecem na sua criação. Ou por exemplo, o vídeo que eu e Eduardo assistimos juntos, que aparece muito as técnicas das danças urbanas. Acontece, no caso dos dois coreógrafos, uma escolha artística, na qual o corpo utiliza quase que involuntariamente, como fala a autora da citação a cima. São nessas coreografias que consigo ver a influência desses gêneros de dança nas composições criadas ou nas improvisações.

Assim, podemos pensar que os processos de criação não se dão de formas vazias, e não surgem do nada. O campo da dança contemporânea se faz repleto de inúmeras possibilidades de criação. Travi (2013, p. 5) reflete sobre o processo criativo dos intérpretes: “os processos criativos em dança contemporânea estão, cada vez mais, transitando entre diversas linguagens, explorando o corpo biográfico dos intérpretes, valorizando a subjetividade dos bailarinos, relacionando-se com outras áreas artísticas”. Consideramos assim, o amplo campo dos processos criativos na dança contemporânea, levado por diversos atravessamentos, suscitando diversas possibilidades para compor.

4.2 Repetição e transformação

Na tentativa de construir um conceito de técnica, a primeira pergunta do meu roteiro de entrevista se constitui da seguinte forma: o que é, para ti, técnica em dança. Vou especificar aqui o que a entrevistada Luciana Paludo aponta como técnica, na visão

dela. As palavras repetição e transformação surgiram nessa entrevista. Ao ser perguntada sobre o que seria técnica em dança, Luciana respondeu primeiramente que técnica são procedimentos repetíveis. Acrescentou em seguida, que a técnica

é tudo aquilo que eu posso repetir e transformar, dentro de um certo pensamento estético, duma concepção estética. Porque para mim a técnica nunca é uma forma vazia, ela sim é consequência de um pensamento, de um desejo, e que tem a ver com formatividade, com forma com criação, mas que tu descobre procedimentos pra chegar nessa forma” (PALUDO, 2018, p. 1)

A partir da fala da Luciana, pesquisei o que seria “repetir e transformar dentro de um pensamento estético”. Com base no pensamento de Luciana, entendo a repetição em dois sentidos: como forma de aprendizado do movimento, e como forma de ensinar coreografias. Neste sentido Ciane Fernandes comenta:

Em sistematizadas técnicas de dança, como balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de sequencias de movimentos pré-estabelecidos é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a sequência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memoriza-los. Deste modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante. (FERNANDES, 2007, p. 46).

Dessa forma, podemos enxergar a repetição a partir desses exemplos trazidos pela autora, que se encontram com o que Luciana fala na entrevista, quando ela discute de procedimentos repetíveis, são esses modos de usar a repetição em prol de algum trabalho. No caso da Luciana, como intérprete e criadora, usa em certos momentos a repetição de movimentos. Assistindo o vídeo “Estado das coisas”, Luciana repete variadas vezes o mesmo movimento com o braço estendido. Neste caso em específico se trata de uma improvisação, mas ela usa da repetição para dar forma ao seu trabalho. Ciane Fernandes dá exemplo com o trabalho de Pina Bausch com o Wuppertal Dança-Teatro. A autora explica que no processo criativo de Bausch,

A repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, é usada precisamente para desarranjar tais

construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstróem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. (FERNANDES, 2007, p.46).

A partir do exemplo que Fernandes traz com o trabalho de Pina, pensemos na repetição que Luciana fala, que também é seu modo de criar, como um instrumento criativo, que ela liga com o conceito de formatividade. Luciana diz que a técnica, “tem a ver com formatividade, com forma com criação, mas que tu descobres procedimentos para chegar nessa forma” (PALUDO, 2018, p. 1). O funcionamento da arte como formatividade se dá a partir do formar, e formar é fazer, segundo Luigi Pareyson. Porém, fazer é formar, “somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas”. (PAREYSON, 1993, p. 59). Neste sentido, formar significa

fazer, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo. (PAREYSON, 1993, p. 59)

Sendo assim, Luciana traz um conceito de técnica imbricado na ideia de formatividade, na forma da criação, e que o primordial da técnica é repetir e transformar, dentro de um procedimento. Ostrower (1977) ao falar sobre o potencial criador, o potencial para a criação, comenta sobre o ser humano ser um ser capaz de formar, de fazer, e de ser um ser “fazedor”. Neste sentido pensemos no criar, pensemos no formar. Formar nada mais é do que criar, formar algo novo, dar forma à alguma coisa. Assim, podemos associar com o que Luciana fala ao responder a primeira pergunta da entrevista.

A partir disso, pensemos na técnica com essa definição: quando estou aprendendo alguma coisa, algum passo de dança, tende-se a usar a repetição, tanto para a fixação de algum exercício quanto para, cada vez mais, melhorar a performance, aperfeiçoar e entender a mecânica de certo exercício, passo, dança. Penso aqui, que a Luciana pode usar a repetição para ensinar seus alunos, por exemplo.

Em certo momento da entrevista, Luciana me fala que quer que as pessoas entendam o que estão fazendo, não quer que apenas copiem. Nesse sentido, acredito

que a repetição possa ser usada nesse sentido, de gerar um conhecimento sobre o que os alunos estão fazendo. A partir de então, podemos pensar a transformação do mesmo exercício, dando uma nova configuração ao mesmo.

Diante disso, penso na minha prática. Acredito que usar, por exemplo, os fatores de Laban (fluência, espaço, peso e tempo) seja um meio para conformar tal transformação. Em experimentações para composições, eu utilizei os fatores para modificar movimentos, por isso me levou a pensar sobre essa possibilidade.

Fernandes (2007), intitula a transformação nos trabalhos de Pina Bausch como “reconstrução”. “A reconstrução de Bausch incorpora o passado repetitivo (disciplinário) como seu próprio assunto e forma.” (FERNANDES, 2007, p. 137). Ao explicar como se dá a transformação, Fernandes conta que nas obras de Bausch, os corpos dos bailarinos transformam movimentos vindos do ballet clássico. Escreve que

conceitos se contradizem, criando um estado de constante redefinição e mudança. A dança e seu meio – o corpo em movimento – transgridem e recriam a história de suas identidades. A repetição se apaga ao se multiplicar, provocando transformação. (FERNANDES, 2007, p. 139).

Dessa forma, relaciono a citação acima com a fala de Luciana Paludo, de um corpo moldado pelo ballet clássico, e que usa a repetição e transformação na criação de suas danças, como os procedimentos para chegar em uma forma, para chegar em uma criação. Através do vídeo visto junto com a entrevistada, consigo perceber que existe a repetição de movimentos, que, em certa instância, se modificam. Trago esse exemplo para falar que, em um experimento coreográfico, neste caso a Luciana trabalhando com a improvisação, é possível ver como o que Fernandes fala do trabalho de Bausch pode se assemelhar com a forma de criação de Luciana. No trabalho de Luciana, consigo observar o quanto é importante para ela como coreógrafa e bailarina, o uso de repetições e transformações, como observei anteriormente no vídeo. Não é por acaso que Luciana me conta que esses procedimentos repetíveis, são para ela, técnica.

Assim, a técnica do ballet clássico se apresenta nas composições da Luciana. Às vezes, em termos de movimento, como por exemplo nas improvisações. São movimentos identificados do ballet, como meias pontas, posição de braços, *tendus*, *pliés*, 4ª posições, que aparecem em uma dança que não é clássica. Os passos do ballet

aparecem no trabalho da Luciana e, mesmo assim, o trabalho é de dança contemporânea. Apesar de utilizar os passos do ballet, eles aparecem na composição da coreógrafa modificados, transformados, com modos diferentes de ligar um passo ao outro. Essa técnica no corpo da Luciana, leva ela a criar, muitas das suas danças partem de um movimento do ballet clássico. É uma dança contemporânea recheada de clássico....

4.3 Manutenção corporal

Neste subcapítulo, irei abordar a técnica a partir do que o entrevistado Eduardo Menezes trouxe como conceito de técnica na sua visão. Quando pergunto à ele o que é técnica em dança, Eduardo responde com as seguintes palavras: “eu acho que técnica em dança é uma manutenção pessoal do corpo... é eu vejo técnica assim, uma manutenção pessoal do corpo, pra tu chegar em determinados lugares aonde tu quer chegar na dança. ” (MENEZES, 2018, p. 1). Começo a refletir sobre o que é de fato a manutenção corporal para ele, e por que a chama de técnica.

Como vimos anteriormente, a técnica se dá como o modo de fazer. Neste sentido, acredito que o modo de fazer, para Eduardo, é a manutenção/preparação do bailarino. A manutenção é um artifício desse bailarino para alcançar determinados resultados (pessoais, ou não) na dança. Segundo Mauss (1974), os melhores caminhos de como fazer, acontecem a partir das técnicas corporais, ou seja, o uso de determinada técnica corporal vai gerando as habilidades necessárias para os processos de como fazer. Para o autor, o corpo, “é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exactamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objecto técnico, e ao mesmo tempo o meio técnico do homem, é o seu corpo” (MAUSS, 2015, p. 407).

Pensemos então na manutenção corporal como uma técnica. Vários autores apresentam as técnicas como sendo um trabalho corporal em que o bailarino precisa estar sempre revisitando. Setenta (2008) reflete sobre as técnicas impregnadas no corpo, salientando que

O corpo possui um elenco de informações que se estabilizam no processo de sua constituição como corpo. Estão impregnadas no corpo variadas experiências

que colaboram no processo de produção de falas. O corpo que dança está exposto a distintas formas de preparação corporal e, ainda, a distintas instruções que disparam o processo de criação. Corpos em movimento na dança expõem peculiaridades e refletem sobre o seu fazer. (SETENTA, 2008, p. 43)

Reflito a partir dessa citação, sobre quais seriam as preparações corporais de Eduardo, em que sentido elas se fazem presente. Como um corpo impregnado de experiências faz uso dessa técnica. Na entrevista, um pouco depois de me falar sobre a técnica ser a manutenção corporal, Eduardo retoma esse conceito e me diz que

a técnica que eu estou falando da manutenção corporal ela está ali presente o tempo inteiro sim, porque se não a gente ia quebrar o braço, ia machucar a cabeça, ia dar de orelha no chão... o que faz a gente se preparar, se cuidar e não se machucar vem da técnica, vem da preparação corporal [...] então eu acho que é essa manutenção corporal que a gente faz em todas as aulas, inclusive na dança contemporânea. (MENEZES, 2018, p. 2)

Como exemplo, podemos pensar no vídeo que mencionei no primeiro capítulo deste trabalho, do Eduardo improvisando e utilizando bastante o chão. Para chegar naquela qualidade de movimento, indo para o chão como “se fosse de borracha” (como ele mesmo diz), foi a partir de uma manutenção e preparação corporal que ele fez durante os anos de trabalho na dança.

Eduardo vai direto aos questionamentos sobre como a manutenção corporal funciona para o ser que dança. Explica que são essas preparações do corpo que não deixam ele se machucar, e que essa preparação é uma técnica. Reflito que ele pode ter esse entendimento da técnica, a partir da prática da dança de rua, que utiliza movimentos fortes e que utilizam muito o chão, como por exemplo o subgênero *Breakdance*. A técnica é importante para a prevenção de lesões, qualidade da execução e estética dos movimentos.

Ao mesmo tempo, acredito que é importante ressaltar que o corpo que dança envolve emoções, sentimentos, desejos, fantasias, experiências; que também são importantes para um bailarino. Nesse sentido, reflito sobre a importância de ter um trabalho expressivo, e vejo como uma preparação corporal também, diferente do que o Eduardo me fala. Mas me fez lembrar, por Marques e Xavier, de destacar a importância de dotar o corpo de ferramentas para dançar:

A importância de promover a necessidade não só de um trabalho do corpo e do corpo em movimento, mas também sobre o pensamento e disciplinamento do corpo, remetendo-nos inevitavelmente para o trabalho técnico e específico sobre este corpo que se pretende em movimento. As técnicas de dança fazem normalmente parte integrante e fundamental na formação de um bailarino/intérprete de dança, permitindo-lhe ter contacto com diversos programas de ensino sistematizado. As técnicas de dança visam trabalhar e disciplinar o corpo, mas também dotá-lo de ferramentas que lhe permitam pesquisar e incorporar formas expressivas e comunicativas. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 53)

A manutenção/preparação corporal se torna uma necessidade para o bailarino, de um modo que o trabalho corporal desenvolvido também trabalhe as formas expressivas e comunicativas, pois (como já vimos), principalmente na dança contemporânea, o bailarino utiliza das suas experiências para a dança, e que podem colaborar no processo da manutenção corporal. Assim, acredito que Eduardo utilize seus desejos e emoções nas suas coreografias, trabalhadas também em um tipo de preparação do corpo, para passar ao público, por exemplo, as ideias a que se propõe. Nas palavras de Lobato (2007), Souza (2012) comenta sobre o processo de dançar do bailarino:

A personalidade de se movimentar do bailarino, tal qual de qualquer outro ser humano, é intransferível, pois “O fenômeno “mover-se” fala a despeito do dançarino. Esse mover re-significa sua sensibilidade, fisicalidade, história de vida, herança cultural e genética que somadas ao seu preparo profissional e artístico, resultam num discurso corporal pessoal e intransferível que promove a dança” (LOBATO, 2007, p. 312, *apud* SOUZA, 2012, p. 5).

Assim, salienta-se ainda mais o modo de fazer do intérprete a partir da bagagem de movimentos, do seu contexto cultural, social, etc, dando mais possibilidades para o bailarino.

Pensando na técnica como uma manutenção do corpo, como Eduardo conta, sendo um coreógrafo e bailarino de dança contemporânea, reflito então que a técnica se dá como um processo expressado no próprio corpo, e esse corpo é o meio e fim da técnica corporal na dança (SARAIVA, et al, 2005).

Assim, consigo perceber a dança contemporânea de Eduardo repleta de movimentos que são característicos das danças urbanas. Posso citar, como exemplo, em muitas composições do coreógrafo, as contrações. Um corpo que faz contrações nos

movimentos, e que também se mantém contraído é característico das danças urbanas. Nesse sentido, a manutenção corporal entendida como técnica, ocasiona práticas e estudos do corpo, dando base para que Eduardo possa fazer seus experimentos coreográficos.

A partir disso, reflito sobre um bailarino na dança contemporânea que trabalhe com o conceito de técnica vinculado a ideia da poética, de forma a estudar as formas para chegar ao que se propõe, e esse estudo do movimento leva a ideia de autoconhecimento, o que é muito característico para a dança contemporânea. No sentido deste outro conceito de técnica, Tourinho e Silva comentam

A idéia de preparação atual não parte mais de uma linguagem que o bailarino deva dominar para dançar. O conceito de *estudo do movimento* desenvolvido na atualidade coloca o bailarino contemporâneo dentro de um outro paradigma. Antes a técnica era uma imposição, hoje é um instrumento de autoconhecimento. Hoje não é preciso incorporar códigos rígidos e preestabelecidos, mas recriá-los, dançar com o corpo que se tem, com seu *corpo próprio*, e não com o corpo que se imagina ter. Não se precisa de um corpo formatado dentro de uma estética específica, mas um corpo disponível - energia e vida conduzidas para um processo de criatividade e expressão. (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 131)

Assim, consigo enxergar essa grande conexão, do autoconhecimento e da dança, sendo parte também da manutenção corporal que Eduardo me fala. O autoconhecimento pode se fazer como parte de uma manutenção corporal, pois ao reconhecer no corpo as técnicas que o compõe, um bailarino utiliza dessa técnica para suas danças e suas criações.

Desse modo, ao vivenciar aulas e preparar o corpo que possui diferentes modos de fazer, um bailarino poderá dançar utilizando as técnicas imbricadas no seu corpo de formas melhoradas, como uma maneira de progressão na dança.

5 Considerações Finais

A pesquisa teve o intuito de investigar a influência de gêneros de dança no processo criativo de dois coreógrafos, Luciana Paludo e Eduardo Menezes: o ballet clássico e as danças urbanas, respectivamente.

Este trabalho me proporcionou conhecer o trabalho desses dois artistas, bem como seus pensamentos sobre composição, dança contemporânea e técnica. Preciso destacar aqui, que foi muito importante para minha trajetória como professora-artista-pesquisadora conhecer essas duas pessoas, cujo trabalho admiro muito. Foi enriquecedor conversar e debater ideias com os dois sujeitos de pesquisa, escolhidos com muito cuidado, a partir de indagações sobre os processos criativos de suas composições.

Quando a palavra técnica passou a fazer parte deste trabalho, tive a sensação de que, como eu já “sabia” (eu achava que sabia...) do que se tratava, um trabalho abordando esse assunto não teria relevância. Descobri que na verdade eu não sabia muito bem o que era técnica, pois para mim a técnica se fazia presente apenas nos gêneros de dança. Mesmo a palavra técnica fazendo parte do meu vocabulário na dança, nunca parei para pensar sobre o que é, e em como funciona. Mas, tentar compreender técnica e entender que ela está sempre presente em tudo o que fazemos, me rendeu grandes aprendizados, inclusive de pensar em possibilidades de criação.

O objetivo desta pesquisa, de investigar a influência dos gêneros de dança nos processos de criação dos sujeitos, posso dizer, com certeza, que foi alcançado. Eduardo me leva a pensar nessa ideia de técnica como meio, de ter um conhecimento de seu próprio corpo para prepará-lo para a dança. Dessa forma, ele dança com o corpo que se é, cheio de técnicas, não apenas pré-estabelecidas, mas com modos de fazer, desenvolvidos para o melhor aproveitamento desse corpo para a dança.

Assim acontece com a Luciana também, que se reconhece no ballet e na dança moderna, e esse reconhecimento aparece na sua dança contemporânea. Ambos trazem suas bagagens de movimentos para suas danças contemporâneas, e não encontram

problema algum em reconhecer essa imagem dos gêneros de dança que compõem seus corpos. Por isso, acredito que se reconhecem enquanto corpo impregnado de técnicas.

Deste modo, as técnicas que cada um dos coreógrafos traz em seu corpo, gera autoconhecimento para ambos, em termos do que é a dança contemporânea para cada um. Mesmo que os dois sujeitos não estejam preocupados em categorizar a sua dança em uma dança contemporânea, posso observar que é contemporâneo, e que são duas danças diferentes uma da outra, justamente por cada um colocar suas características em seus modos de criar. Se configura assim, duas danças diferentes, contaminadas de suas técnicas, conformando dois modos de fazer dança contemporânea. Dessa forma, considero que os resultados apresentados, entre as teorias dos autores juntamente com o diálogo e reflexão ligado à prática dos sujeitos de pesquisa, foram significativos para o entendimento de como pode se dar o processo criativo dos sujeitos, e em como a técnica se faz presente nesses processos.

A dança contemporânea se faz presente na minha vida artística, e ainda estou (na verdade, estarei sempre) em construção de saber mais sobre ela. No primeiro capítulo apresento algumas características da dança contemporânea, analisadas a partir da dança dos dois entrevistados. Assim, além de contemplar essa pesquisa, essas características identificadas e a partir do que Luciana e Eduardo me contam, me fazem criar possibilidades para a minha própria trajetória na dança, me fazem querer encontrar as minhas particularidades e estratégias para criar, e me descobrir mais como coreógrafa.

Assim, me pego refletindo sobre as minhas práticas, sobre as técnicas que me atravessam. Quando comecei esta pesquisa, pensei na minha dança contemporânea recheada de ballet e de jazz, e foi quando surgiu a pergunta que norteia minha pesquisa. Mas, agora eu consigo perceber, que não foi só o ballet e o jazz que atravessaram minha dança, não foi só a dança que a atravessou a dança. Foi a minha vida por inteiro, foi a maneira de respirar, foram modos de olhar, foi o modo como eu me visto e desvisto, a maneira que concentro para entrar em cena que adentraram a minha dança. Percebi que inúmeras técnicas moram no meu corpo, me visto com elas para dançar.

Encerro aqui esta etapa, e considero que essa pesquisa é apenas um primeiro passo para muitas outras descobertas na minha trajetória como professora-artista-pesquisadora que almejo ser.

Referências

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Artefatos Cognitivos e Técnica de Dança. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 4, p. 49-59, 2010.

AGUIAR, Daniella. Dança contemporânea: o dançarino pode ser apto para tudo?. **Anais ABRACE**, v. 8, n. 1, 2007.

ANDREOLI, Giuliano Souza. A TÉCNICA CORPORAL NA DANÇA: REDIMENSIONAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 3, n. 2, p. 086-107.

ANDRIEU, Bernard; NÓBREGA, P. A emersiologia do corpo vivo na dança contemporânea. **HOLOS**, v. 3, p. 371-384, 2016.

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Sala Preta**, v. 10, p. 185-189, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação: Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Daniela Llopart. O aperfeiçoamento das técnicas de movimento em Dança. **Movimento**, v. 13, n. 1, 2007.

DANTAS, Monica Fagundes. De que são feitos os dançarinos de" aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento. Porto Alegre. Vol. 11, n. 2, p. 31-57.**, 2005.

DE OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 1, 2013.

GARANDY, Roger. Dançar a vida. **Nossa Fronteira**: Rio de Janeiro, 1980.

JOSÉ, Ana Maria de São. Dança contemporânea: um conceito possível?. **V Colóquio Internacional**. "Educação e contemporaneidade". São Cristovão, SE. 2011.

KUSSLER, Leonardo Marques. Técnica, tecnologia e tecnociência: da filosofia antiga à filosofia contemporânea. **Kínesis-Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, v. 7, n. 15, 2015.

LIMA, Marlini Dorneles de et al. Composição coreográfica na dança: **movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico**. 2006.

MANZINI, E.J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: *Semiário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos*, 2, 2004, Bauru. **A pesquisa qualitativa em debate**. Bauru, USC, 2004. 10p.

MARQUES, Ana Silva; XAVIER, Madalena. Criatividade em dança: Concepções, métodos e processos de composição coreográfica no ensino da dança. **Revista Portuguesa de Educação Artística**. 2013.

MARQUES, Danieli Alves Pereira et al. Processos de criação na dança: Abordagem pedagógica a partir de uma perspectiva histórica e fenomenológica. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 36, 2016.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 1978.

RODRIGUES, Rogério. *Sociedade, corpo e interdições: contribuições do estudo de Marcel Mauss sobre as técnicas do corpo*. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. nº21. Jan/mai, 2000. p.65-70

SAMPAIO, Flávio. Ballet essencial. Rio de Janeiro: **Sprint**, 3ª edição, 2001.

SARAIVA, Maria do Carmo et al. Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea. **Práticas corporais**, v. 3, p. 61-78, 2005.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Edufba, 2008.

SCHULLER, Henrique. Organomáquina – movimento – dança – educação. **Dança e educação em movimento/ Julieta Calazans, Jacyan Castilho, Simone Gomes (coordenadores)** – 2. Ed. – São Paulo. 2008

SOTER, Silvia. O que quer e o que pode ser [ess]a técnica? **Seminários de Dança – Instituto Festival de Dança de Joinvile**. 2001

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. Dança contemporânea: Percepção, contradição e aproximação. **Pensar a Prática**, v. 16, n.4, 2013.

SOUZA, Luiza. Considerações acerca da noção de técnica em dança. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática e artes cênicas: Princípios e aplicações. Campinas, SP: **Papirus**, 2012.

TIBURCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. O imaginário criativo e a composição em dança contemporânea. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p. 404-410.

TOURINHO, Lígia Losada; DA SILVA, Eusébio Lôbo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, n. 1, p. 125-133, 20

TRAVI, Maria Tereza Furtado. DANÇAR-SE: processos de criação em dança contemporânea. **Cena em Movimento**, n. 3, 2013.

XAVIER, Jussara Janning. O QUE É DANÇA CONTEMPORÂNEA?. **O Teatro Transcende**, v. 16, n.1, p. 35-48, 2011.

Fontes Digitais

ENTREVISTA COM EDUARDO MENEZES. Improdance. Vídeo (9min53s). 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNj8_SA1jTA>. Acesso em: 23 fev. 2018.

MENEZES, Eduardo. Foi encontrado entre as árvores, perdido. Vídeo (48s). 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/eduardo.f.menezes.1/videos/vb.765142753/10156526924787754/?type=3>> Acesso em: 27 nov. 2018.

MENEZES, Eduardo. Soft Floor. Vídeo (1min). 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/eduardo.f.menezes.1/videos/vb.765142753/10156804584037754/?type=3>> Acesso em: 27 nov. 2018.

PALUDO, Luciana. Estudos da Lu para Debussy. Vídeo (13min50s). 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4pn0fISmzP0&t=231s>> Acesso em: 27 nov. 2018.

PALUDO, Luciana. Um corpo na paisagem – Luciana Paludo na escultura “Paisagem” de Mauro Fuke. Vídeo (9min44s). 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLRNd_SnFKk&t=386s> Acesso em: 27 nov. 2018.

PALUDO, Luciana. Você tem duas escápulas. Vídeo (10min3s). 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_EgNc00KVn8&t=420s> Acesso em: 27 nov. 2018.

REDAÇÃO DANCECAST. Luciana Paludo. **DanceCast**. 2011. Disponível em: <<http://dancecast.com.br/luciana-paludo/>>. Acesso em: 23 fev. 2018

APÊNDICES

Apêndice A – Transcrição da entrevista com Luciana, dia 24/05/2018

Eu: A primeira pergunta que eu tenho aqui é, o que é pra ti, técnica em dança, só isso.

Lu: Tá, técnica pra mim são procedimentos repetíveis, e a técnica é uma, pra mim são línguas vivas, elas nunca são línguas mortas, porque elas são dinâmicas. É que nem a, existe uma gramática, certo, do português, só que com o uso da fala, ai eu sempre penso na linguagem, ããã as palavras vão ganhando outros sentidos, ou vão se construindo novas palavras, e assim acontece com a técnica. Então, pra mim é tudo aquilo que eu posso repetir e transformar, dentro de um certo pensamento estético, numa concepção estética, porque pra mim a técnica nunca é uma forma vazia ela sim consequência de um pensamento, dum desejo, e que tem a ver com formatividade, com forma com criação, mas que tu descobre procedimentos pra chegar nessa forma. ããã é isso, pra mim técnica vai desde tu estender um pé, até tu saber olhar. Então não se restringe né, tem umas pessoas que brigam com a técnica, eu acho isso tão engraçado, tão antigo...

Eu: Brigam?

Lu: É, “não precisa mais técnica, você precisa se libertar da técnica”, daí ficam né, com aquela, nunca ouviu falar nisso Marina?

Eu: já...

Lu: É, então, as vezes as pessoas, elas têm, elas têm medo da palavra técnica né, mas pra mim a palavra ela é muito, ela cabe muitos pensamentos ali e pra mim o primordial é aquilo que tu consegue repetir dentro de um procedimento.

Eu: Uhum, é, é que tu fala assim em técnica, não se prender mais a técnica, por exemplo eu vejo muito isso acontecer quando a gente vai fazer dança contemporânea, tô dando um exemplo.

Lu: é por isso mesmo que eu to dizendo, porque eu acho ali mesmo que mora o equívoco, e eu queria tocar nesse ponto. As pessoas têm muito equívoco, elas não estudaram a fundo o conceito de técnica, e elas começam a dizer “a isso é muito técnico”, técnica é tudo! E eu costumo deixar meu corpo bem relaxado só que, eu to, eu tenho muita técnica pra deixar meu corpo relaxado, eu tenho técnica pra deixar meu corpo relaxado.

Eu: Sim é aquela coisa de que parece que tu vai pra uma aula assim, que tu tem que esticar, deixar tuas pernas esticadas, e tu tá esticando o pé.

Lu: Isso é técnica, nada mais. Só que não! Por que um caminhar mais frouxo, ele também requer técnica. Uma respiração, um jeito de olhar, ele requer, o que que ele requer, requer um exercício, um procedimento, ó, agora tu sobe um pouquinho mais a cintura escapular, agora tu vira um pouco mais tua cabeça, isso, esses procedimentos do que que tem que ser feito, pra mim é técnica, e a técnica é dinâmica, por isso que eu digo que ela é uma língua viva, tu vai, a se tu for inventando por exemplo uma coreografia, a técnica ela vai se redimensionar em prol daquele trabalho. Ela vai expandir, de alguma maneira né, porque tu vai ter que inventar outras estratégias pra chegar naquilo que tu quer! Mesmo que seja de ballet! Né, que as pessoas, “a ballet é duro”, não olha o que a gente fez hoje de manhã!

Eu: Eu já ouvi muitos colegas dizendo assim, a, um exemplo do ballet mesmo, parece que só o ballet tem técnica. (risos)

Lu: Noooossa, é por isso que eu digo, então eu sempre gosto de falar sobre isso, porque eu acho que tem, nossa as pessoas tinham que fazer mais aula, elas tinham que ler mais pra entender pra desmitificar essa palavra, pra entender ela mais afundo.

5:00

Eu: É e eu acho bonito assim essa coisa da técnica, na verdade, sabe...

Lu: É lindo, pra mim assim ó, tu não vai pra lugar nenhum, escreve um texto, se tu não sabe falar, se tu não sabe a gramática tu não vai conseguir, daí aquela coisa assim, forma e conteúdo, elas estão juntas, é, estão juntas, porque uma boa transcrição, tradução de uma ideia que tu tá sentindo num sentimento, ele vai requerer um procedimento de tu tornar aquilo visível, isso pra mim é técnica. São procedimentos de tornar um anseio, uma intuição visível.

Eu: Vou passar pra segunda pergunta, quais as técnicas que tu identifica, ou percebe quem fazem parte do teu corpo/história/coreografia. Na verdade, só pra complementar, por isso eu achei muito legal observar, porque que nem tu disse, eu vou te observar né, e aí eu to muito curiosa pra te observar amanhã, sabe, dando aula de moderno, contemporâneo! Porque me interessa assim, essa técnica no teu corpo de bailarina e coreógrafa.

Lu: Sim, então, quais as técnicas que eu identifico no meu corpo? Eu identifico muito a construção do ballet, mas também, coisas que eu vim a pensar com a dança moderna, quando eu comecei a fazer dança moderna com a Eva Schul mas de tudo que eu comecei a... De todas as estratégias que eu comecei a gerar para ensinar. Então pra mim a parte de procedimento técnico e artístico ela tá muito ligada com a docência, porque a medida que eu explico pros outros eu também reaprendo, e isso volta pra mim em termos de técnica todos os dias, então é o fluxo assim muito, muito dinâmico, que muitas das qualidades que eu percebo, ah isso aqui é da dança contemporânea, só que se eu for lá na raiz, ah isso aqui quem sabe veio daquela pergunta que o meu aluno me fez que ele não conseguia fazer o movimento. Não conseguia sentar, muito simples, sentar em cima dos ísquios, fica com a coluna lombar toda embolada. Que que tu faz com a pessoa? A, vamos deitar fulano, vamos respirar, vamos lá. Então essas dicas, essas conversas que tu tem pra explicar os movimentos pros outros, na verdade tu tá explicando pra ti mesma, tu tá arrumando uma estratégia pra encontrar esse movimento junto com outro corpo. E isso vai construindo uma dinâmica entre aquilo que eu reconheci inicialmente, a isso é ballet clássico, isso, a isso é lá do moderno, daquelas primeiras aulas que eu fiz, daí eu fico pensando, nossa como tá diferente isso, porque uma vez

quando eu comecei a fazer eu via ele assim, então as vezes a forma se mantem, mas uma respiração torna o movimento diferente. Então como eu chamo essa terceira coisa, por isso que eu brinco mímise, companhia de dança-coisa, não por uma questão pejorativa, mas por ser um movimento que eu não consigo nominar, o que que é isso, o que que é isso, eu não sei! Eu sei que eu fiz muito ballet, faço ballet, todos os dias, se eu não faço o ballet específico, eu to fazendo exercícios de barra, eu to fazendo exercícios de fortalecimento pro meu em dehors, eu to lidando com equilíbrio, to lidando com elementos do ballet, porque eu preciso ter isso no meu corpo. Na minha ideia no meu desejo eu preciso eu gosto. E, eu consigo identificar, sim isso surgiu do ballet, isso é lá das aulas mais antigas de dança moderna, e consigo, muito, identificar uma transformação nesses elementos, naquilo que tá saindo hoje. O que que é, a eu consigo ver uma emenda, uma fluidez nos movimentos, eu consigo muito bem ver que eles transitam do duro pro mole, de qualidades distintas né, do fluxo mais contido pro mais solto, então, primordialmente o que eu identifico no meu corpo são essas três coisas. Só que daí tem todo pensamento lá, Marina não é simples essa pergunta, sabe por que? Tu sabe que faculdade de dança a gente estuda um monte de coisa né? A gente estuda desde a estética da dança, a estética das artes, do elemento da música, como anatomia, fisiologia, cinesio, a gente estuda a história da arte, muita história da dança, tu viu que louco? Então assim ó, eu comecei a estudar anato, fisio, cinesio, com 17 anos e eu fiz vestibular pra biologia, eu ia fazer biologia, mas não fiz fui direto pra dança. (10min) então eu sempre gostei muito, de toda essa teoria das percepções, né do que eu aprendi em fisio e cinesio, eu carreguei sempre no meu movimento. Tive a sorte de ter a Eliane Marcondes de professora, que ela era nossa professora de clássico e também de cinesio, bailarina, médica e toda essa visão mais contemporânea do ballet que tu vai obedecer o teu en dehors, o teu grau de rotação externa, e de como que isso vai fazer o teu ballet e não aquela forma já pré estabelecida. Eu tive muito cedo com ela. Então eu digo que uma via de acesso muito de educação somática me veio a partir do ballet. Com ela, por causa dos estudos da idiocinese, então tem toda essa parte de percepção e de conhecimento do corpo que eu não tenho como dizer, a é ballet e é contemporâneo, ou é ballet e é moderno, não. E tudo aquilo que a gente estuda se debruça e faz aquelas provas difíceis de fisiologia e cinesio, fazia provas, então tudo isso vai se mesclando

e eu acho que vai gerando essa possibilidade de expansão, inclusive dessas informações dessas técnicas que tu faz né. E aí tu vai conseguindo construir uma certa linguagem.

Eu: Só por curiosidade mesmo, já que tu é meu sujeito, tu fez aula de ballet, tu fez moderno e contemporâneo, e nunca transitou em outro lugar assim? Nem que seja assim, uma aulinha?

Lu: Sim, eu fiz algumas aulas de jazz, aa, deixa eu pensar, eu dancei assim no caso, contemporâneo, eu sempre botaria assim, danças contemporâneas, porque por exemplo, eu começo dançando moderno da Eva Schul que vai pra, que, nos Estados Unidos a gente chama muito de aula de dança moderna, modern dance. E daí vou dançar uma dança contemporânea com Mário que é totalmente diferente, então são, tu se aproxima de corpos diferentes né, aulas diferentes. Mas eu não saí muito não disso. E jazz eu fiz lá no início. Experimentei uma vez uma aula de dança do ventre com uma aluna, experimentei uma vez uma aula de dança indiana com a Ciana Fernandes num congresso, achei difícilíssima nossa, agora no corpo e musicalidade as vezes eu trago umas pessoas pra discutir a noção de corporeidade em várias danças né. Então veio a Silvana que é funkeira e a gente fez uma aula de funk né, então tentar chegar naquele corpo, esses dias veio a Lucélia que veio com uma aula de danças tradicionais, pra tentar chegar naquele corpo naquela corporeidade, naquele lugar daquele movimento. Eu gosto de me desafiar, mas como jogo mesmo, mas não por, aí eu quero fazer isso, não. Eu quero colocar meu corpo também ali pra fazer uma coisa que ele não tem nem noção por onde, eu acho isso muito importante pro professor de dança, sabe, ele se colocar, de vez em quando num lugar onde ele não domina nada, é. Pra ele saber também o que aquele aluno que não domina nada daquilo que ele tá propondo sente. Pra ele se colocar, fazer um exercício de auteridade.

Eu: Eu vejo isso muito no curso lá, a por exemplo, tem a Nora, não sei se tu conhece ela. A Nora é o máximo, ela é professora de ballet lá da faculdade, ela dá ballet 1 e ballet 2, e esses dias a gente fez uma oficina de danças urbanas juntas. E era o máximo de

ver, eu percebendo com outro olhar, ela entende. Também quero fazer isso quando crescer (risos)

Lu: Eu acho lindo isso da dança que a gente lá pelas tantas ta todo mundo numa aula né, nessa questão mais horizontal...

Eu: Posso passar pra terceira?

Lu: Pode

Eu: Como essas técnicas compõe o teu processo de criação? E aí eu nem coloquei aqui nem nada mais veio agora na hora que eu te perguntei, o meu trabalho ele é sobre processo de criação né, então aqui eu pergunto quais as técnicas que compõe teu processo de criação, em dança contemporânea, ou ballet clássico, mas, eu queria mesmo saber em dança contemporânea. Como tudo se resolve aí no teu corpo?

15min

Lu: Eu acho que tu vai ver bastante isso amanhã, e acho que muita coisa também tu vai poder deduzir, mas o que eu percebo é que esses caminhos que eu faço todos os dias, porque pra mim, a, desde que eu entro numa aula eu já acho que aquilo é um processo de criação. E principalmente na aula de amanhã que tu vai ver, que é de dança contemporânea, eu já to num estado, já vou pro chão pensando, e eu instigo muito as pessoas a fazerem isso. Até na aula de composição, a pensar no que que o corpo precisa pra começar, de repente as pessoas começam a fazer um aquecimento muito tosco e eu pergunto pra elas, e agora como é que eu poderia transformar isso num, em algo apreciável né, em algo compositivo, tratando! Então, o que que é, pra mim as vezes são as mesmas coisas, claro que daí as mesmas coisas, mas daí os mesmos caminhos expandidos, talvez movidos, diferenciados em qualidades, mas eu acho que são aqueles caminhos que me levam a fazer os movimentos que durante o processo de criação eles expandem-se, diferenciam-se... se uma coisa, se um port de bras de repente era pequenininho, se eu fiz um movimento mais assim na aula, eu posso expandir ele mas eu tenho esses trajetos ali no corpo, como se eu tivesse uma gama de possibilidades.

Eu: Mas também não, assim, agora eu to ti questionando, por exemplo assim, uma pessoa que não tem, ela acha que não tem nada no corpo dela né, e chega pra fazer alguma aula, a, de dança contemporânea, vai sair eu acho alguma coisa do que ela...

Lu: Ela tem que ser guiada! Eu acredito que ela tem que ser provocada, tem que ter um mediador pra fazer, tipo o que o Klauss Viana dizia, um parteiro. Pra ajudar a sair. Sim depois a pessoa vai encontrar seu caminho, mas, a princípio a pessoa que nunca... todo mundo tem um referencial, até as pessoas que entram no curso sem referencial vão fazer composição, se bem que composição já é 5º semestre, mas eles conseguem fazer coisas lindas, mas eu acho que tem que ter uma direção, é que nem, escreve um texto, tem que ter alguém né, um motivo.

Eu: Eu queria te falar assim agora só pra gente conversar, que eu to fazendo a montagem de espetáculo II, a primeira a gente faz um projeto, agora to colocando em prática. E aí eu fico muito pensando nisso, que meio que casa com a minha pesquisa, porque, por isso que eu disse assim, a essa coisa de tentar me encontrar e eu acho que me encontrei na dança contemporânea, porque ali eu tenho 6 bailarinos pra dançar na minha montagem, e tem uma que fez ballet clássico, tem outra que fez jazz, tem 2 que chegaram na dança, na faculdade, sem nada, sem ter feito alguma coisa antes, e tem outro do ballet clássico também que se encontrou um pouco mais tarde mas, daí eu fico pensando nesses corpos fazendo o que eu tô propondo pra eles. E ai o que eu to propondo pra eles, to falando do meu processo de criação, é, assim nem vou falar agora, mas é coisas que já passaram por mim e eu to tentando passar pra eles, sabe. E eu não to falando de técnica, mas, eu não to falando de passos, eu to fazendo um procedimento, e eu acho isso incrível, de ver em cada corpo sabe, e eu vejo que isso é técnica que tá no meu corpo também.

Lu: Sim, se tu quiser dar uma olhada na minha tese, eu falo da coreografia nas graduações em dança no Rio Grande do Sul. Da uma lida, discuto bastante procedimento de criação.

Eu: Tá, assim, agora eu ia propor da gente assistir o vídeo.

Lu: Tá bem!

Assistindo o vídeo:

Lu: Táá... (risos)

Eu: É engraçado tu te olhar assim?

Lu: Não... já me acostumei (risos)

Eu: (risos)

Lu: É uma gravação de uma câmera fixa né...

20min

Eu: Na realidade a gente pode olhar e ir conversando. O que eu ia te perguntar, é nessa tua movimentação aí. O que que a gente encontra juntas, do ballet clássico, nessa tua montagem, nessa tua composição...

Lu: Esse pé!! (risos)

Eu: Esse pé, esse tudo! (risos)

Lu: Eu acho que...ãã... talvez uma certa colocação de coluna, esse pé, essa 4ª posição... essa força no quadríceps, então vem pra um paralelo, vai pra um em de hors...tem uma perna de trás que tá lá firme...

Eu: É engraçado porque tipo...

Lu: Tem essa colocação tá vendo, ó, essa meia ponta, mas eu tenho aquele peso que vai pra bola do pé, que hoje eu pedia para as pessoas na caminhada, que isso me faz, é quase essa deslizadinha essa caminhada, sabe. E talvez essa noção de transferência de peso. Os braços talvez, Marina.

Eu: Eu achei incrível tu fazendo as posições dos braços, e mexe, mexe, uma coisa gostosa sabe...

Lu: Ah, hoje na aula!

Eu: Sim!

Lu: Tem essas meias pontas, essas passagens de 4ª posição...

Eu: Enquanto tu ia falando eu ia falando eu ia mexendo meus dedinhos junto!

Lu: E tem essa tranquilidade, eu acho que parece que é uma força que tá contida em mim sabe, é um esforço que eu não preciso mais fazer pra ficar no eixo. E daí ele me deixa respirar, é, tem alguma coisa assim, na barriga, no abdominal, que eu acho que me libera muito os braços.

Eu: É uma força que tu tem aqui que vai te deixar mais...(fiz um movimento)

Lu: É, pode ser, mas todas essas meias pontas... ó aí eu to num en dehorzinho ali né... ó, paralelo, en dehors, eu to sempre brincando com paralelo e en dehor, ó, aí eu to em paralelo de novo... tem essa inclinação de tronco que já vem da dança moderna... e tem esse tronco que respira, que é muito, desde que eu comecei a fazer aquele trabalho das escápulas sabe, (respira fundo) então tem uma coisa que eu chamo de fluidificar a cintura escapular, que é uma coisa muito da minha aula de contemporâneo. Essa brincadeira de “na dedans” e em dehors.

Eu: O quadril também...

Lu: Quadril...

Eu: A minha ideia foi justamente essa, porque tu me mandou o e-mail dizendo, olha aí o que tu, os desdobramentos do ballet, só que agora ouvindo tu falar, olha aí, tá aí! Não tem o que tu procurar! (risos)

Lu: Tem essa posição paralela né que retorna sempre, e de repente ela se faz em en dehor, ó, ela tava em paralela e veio pra en dehors... tá em 4ª, tem bastante 4ª a longe, aqui tem uma 4ª paralela, ó, ta vendo...ó, to ainda no paralelo... tem esses braços né... E não sei, essa sutileza... Pra mim, eu vendo essa dança agora, parece que tem um estado de suspensão, de peso...pra cima!

Eu: Ah, eu já ia dizer, de leveza!

Lu: Sim, peso suspenso... ó tem essa posição de 6ª né, que ela tá bem presente dessa... e daí são 3 movimentos né, ela é longa. Ó tem essa caminhada normal que eu gosto muito!

Eu: Ah eu acho isso muito legal, porque é o que tu falou agora pouco, é uma caminhada...

Lu: Ó caminhada, eu to caminhando, é como se não tivesse nada acontecendo, eu gosto disso. Tem essas escápulas que as vezes elas aparecem, é mais como se eu tivesse uma consciência dessas transferências de peso, tem esse braço que gosta de funcionar sozinho... tá vendo que tem o trabalho cintura escapular que vai pra frente e pra trás?

Isso é uma das coisas da minha aula de contemporâneo, que é essa mobilidade da cintura escapular, aí volta aqueles en dedans en dehors, ó, rond de jambé! Né! Rond de jambé 4ª, paralela... ó aqui eu to numa posição clássica!

Eu: Tudo que eu vi na aula hoje!

Lu: É! Ó aqui eu to numa posição clássica! Num tendu derier com o joelhinho relaxado... ó, uma caminhada menos normal...

Eu: É, mais meia ponta...

Lu: Eu curto muito esse desafio de ficar na meia ponta, pra mim é jogo viu Marina, é divertido. Aí tem de novo as transições de peso ó... isso eu uso bastante na aula de dança moderna, contemporâneo... gosto dessas linhas de braço, dessas velocidades de braço... E o Debussy tá me mandando.

Eu: Eu já ia dizer isso, é muito musical, né, as vezes não as vezes sim...

Lu: Sim, as vezes é outra coisa que está em questão, não é a música. Paralelo, né, essa base mais alargada...eu fiquei muito feliz quando eu consegui fazer isso, porque eu vi que eu tava numa fase que eu tinha encontrado a dança! Eu tava dançando! Independente que se eu tivesse esticando o pé, se não tivesse, eu tava dançando! Eu tava me divertindo assim com a música. Sem grandes pretensões sabe, uau... ela não tem, ela é muito simples...

Eu: De quando é esse vídeo?

Lu: Esse é 2012, mas eu tenho um dessa semana que eu posso te mandar...claro que não tá nessa poética toda, eu tenho um exercício da semana.

Eu: É porque esse vídeo ficou muito bom nesse sentido, do visual também assim!

Lu: É, eu tinha uma lâmpada fixa e a câmera fixa, ninguém tava filmando pra mim...(risos)

Eu: Tava tu e tu mesma!

Lu: Sim, o Eduardo tava se aquecendo no palquinho, tava trabalhando lá...eu gosto dessas pausas...

Eu: Aham, acho muito bonito também! Isso tudo tá sendo instrumento pra mim (risos) ah eu vou lembrar, eu vi que ela fez um negócio...acho que vou fazer também...

Lu: Ó agora vai repetir a outra música né...tu quer ver tudo?

Eu: Não precisa

Lu: Não tá.

Eu: Tá ótimo, tu falou, não tem noção não sei se tu percebeu o quanto tu falou coisas legais aí pra mim enquanto tu via o vídeo!

Lu: E aqui, ela retorna muita coisa da primeira parte né, mas aqui eu acho que ela já tem um tronco que se faz mais um peso de tronco tá vendo ó.

Eu: E eu acho que pode ter a ver também com tipo, no início tu tava mais assim, aí depois essa coisa toda que teve na música, essa reviravolta! Agora tu, acontece diferente...

29min

Lu: É mais... é bom, é que bonitinho! (risos) Divertido! Ó, aqui tem um balance ó, tá vendo, tem uma 4ª posição, meia ponta, 4ª posição croisé. (risos) Mas o braço tá diferente, tá outro braço, ele tem peso, ó agora ele começa a jogar, peso na cabeça, no tronco, peso no braço...explode! Lança, contém uou, pequenas explosões até que vai vim uma grande explosão, daqui a pouquinho...quase uma pas de... essa meia ponta em 6ª ela é bastante... Na verdade ele é um vocabulário assim ó, meia ponta em 6ª, 4ª posição, brinca com os... ó! Tem uns piqués em 6ª, ó, esse balance.

Eu: Mas agora parece que ficou em câmera lenta, foi uma coisa rápida que foi indo.

Lu: Aham, ó, tem esse braço, tuf tuf tuf, né, tem uns acentos, ó, atitude devan, atitude deriere, swing de tronco, mas tem um peso contido... Eu to dançando aqui. Brincando. Quase um tanguinho. Quase um tango valseado. Agora quer ver, que vai ter uns saltos legais...mas, assim que tem o salto, ele continua suspenso né... Eu acho que ele lida bem com as pausas, né... tá terminando. A, essa finalização...tem um grave do piano! Aqui a música também tá ajudando né...ó, ullffff...

Eu: Ai que tudo esse final, não lembrava dele (risos) Posso dizer uma coisa, eu adorei fazer isso, eu não sabia que ia ser tão legal!

Lu: Nossa, eu nunca tinha pensando, quando tu falou, vamos olhar o vídeo e conversar! Tu vê...

Eu: Eu to louca pra ouvir isso depois! Porque tu ficava assim, ó, e eu acho que tu nem te dava de conta, e olha aqui, olha aqui, olha aqui...

Lu: Não, é, eu nunca tinha feito essa análise, assim, essa tua pergunta me....eu já tinha uma intuição, por isso que eu te mandei esse vídeo, disse a, aqui tem bastante coisa, mas agora falando... falando foi bem bom falar! Fazer essa análise.

Eu: Show, adorei também, muito... Então agora tem uma última perguntinha pra encerrar, que é uma perguntinha...não é uma perguntinha!

Lu: É uma perguntona!

Eu: É ...é assim, queria que tu dissesses, se o que tu faz, é dança contemporânea. E por que! (Risos)

Lu: (risos). As pessoas dizem que é!

Eu: As pessoas dizem que é... Eu diria que...eu diria que é. Num festival é...

Lu: Olha, então tá, tu quer saber, eu já ganhei melhor bailarina de Joinville com a dança contemporânea.

Eu: Ouviram? (risos) Ouvi, eu mesma ... É mesmo?

Lu: Tu não sabia?

Eu: Sabia claro que sabia, é que eu fico abobada assim ó...

Lu: Não é mais é engraçado, que ver, ou te mostrar a prova do crime!

Eu: Que lindo! Arrasou! Quando foi o festival? é o 19º...

Lu: Esse foi em 2001. Assim ó, um ano antes eu tinha ganhado 1º lugar também, claro que daí tem gente, a não é festival, a eu não sei o que que é, eu sei que eu to sempre as voltas de pesquisar o que que eu faço! (risos) Com o corpo! E daí tinha uma época que eu ia pra festival, e é isso. E aí eu ganhei né isso, não por isso mas por exemplo, agora vou dar curso em Joinville de dança contemporânea, mas dança contemporânea iniciante, infantil e intermediário. Eu gosto, eu gosto assim da base sabe porque Marina,

porque eu acho que as pessoas não têm base. De uma forma geral, elas estão preocupadas em fazer um monte de, não sabem por onde começam, não sabem os caminhos do movimento, e o que eu mais curto é poder, é que nem eu digo, ajudar a pessoa a encontrar essas possibilidades de mais mobilidade, de saber onde é que tá o peso, qual é a força que tá implicada em tais movimentos, e eu acho que isso numa aula iniciante, intermediária, avançada, depois, a, dominou, vamos lá, vamos dançar, coisa mais pegada, mas daí o que eu não posso ver, no caso eu não quero dar aula de avançado, porque eu vou ter que me comprometer com o grau de dificuldade de que vai ter gente que não vai conseguir fazer. Eu não posso ver as pessoas se quebrando atrás, tentando pegar a sequência. Eu fico, fico machucada na alma quando eu vejo isso. E aí a minha tendência é recuar, e aí vai ter o bailarino lá, “bambambam”, que se acha, e aí não tá, tá dando uma aula muito fácil, muito lenta, claro, enquanto tiver um que esteja perdido eu vou estar dando aula para aquele que tá perdido! Não quero nem saber, eu não quero que as pessoas, primeiro eu não quero que se machuquem, segundo que eu quero que entendam o que elas estão fazendo, pra mim é primordial que entendam o que tá fazendo, não quero que copiem. Depois eu posso ajudar por causa da sequência, né, mas é diferente ter que tá copiando depois não sabe da onde tá saindo o movimento. Então, as pessoas me reconhecem como sendo bailarina de dança contemporânea por causa também desse histórico, né então... Mas eu não, é, eu acho que eu danço, a minha dança é uma dança...coisa, uma coisa assim, entre, entre...essa, eu não sei definir isso que a gente viu agora...sabe, eu to dançando um Debussy, que é lá do início do século passado...

Eu: Mas eu acho que isso é dança, eu, pelo que eu to acostumada a ver, eu diria que isso é dança contemporânea na hora. Agora se eu pensar um pouquinho mais, eu diria que é uma dança contemporânea porque tu tá no meio, entendeu...

Lu: É! Eu acho que eu to dançando, acho que é uma coisa assim, talvez mais, aí, de uma filosofia da dança, sabe...

Eu: Sabe o que eu fico pensando, assim até em festival mesmo, tem lá a categoria dança contemporânea e tem estilo livre. Isso é uma coisa que eu fico pensando sabia... é sério, porque eu acho que a dança contemporânea é mais livre, entendeu.

Lu: É eu acho que essas categorias as pessoas criam, porque também fazem festivais né...

Eu: A então tá, vou pensar, vou esquecer o festival agora...

Lu: Eu não sei, eu acho que, até quando eu dancei aquela que eu ganhei ali, eu não sei se ela era especificamente uma dança contemporânea... e também sabe eu acho que nunca estive preocupada em categorizar isso... o que eu penso, tá contemporâneo no sentido de que sim, tá preocupado em certos procedimentos, né, talvez se eu pensar, teve uma disciplina que eu dei, que tem no currículo aqui, estudos contemporâneos em dança, então seja qual for o teu gênero de dança, tu vai ter um pensamento contemporâneo em cima dele, então mais ou menos é isso. Acho que ali nesse caso do Debussy, ele tá desdobrado muito a partir do ballet, e também com aquela noção de braços, de peso, que eu consegui começar a estudar na dança moderna, e agora expando para as minhas pesquisas na dança contemporânea, se é que tem tudo isso. Mas pra mim eu to falando sempre do mesmo assunto, só que, eu digo que a dança é uma questão de modulação de forças, as vezes eu modulo assim as vezes eu modulo diferente, as vezes eu modulo mais pra, mais redondo as vezes eu modulo mais cortado, e aí eu vou criando formas, né, de acordo com aquilo que eu to...é, não sei se eu respondi a tua pergunta!

Eu: Acho que sim, ai que ótimo, eu to tão feliz! Eu vou parar aqui então, tá?

Lu: Então tá querida!

Eu: Tchau! (risos)

Apêndice B: Transcrição da entrevista com Eduardo Menezes, dia 09/06/2018

Eu: A primeira pergunta é, o que é técnica em dança pra ti.

Eduardo: Uau...

Eu: São perguntas, tipo disparadoras assim, pra gente pensar né, então a primeira pergunta é o que é técnica em dança, tu me responde o que tu quiser, se tu me disser que técnica é parede pra mim eu vou adorar entendeu.

Eduardo: Tá entendi, o que é técnica em dança... ai eu acho, putz pergunta difícil essa... eu acho que técnica em dança é uma manutenção pessoal do corpo... é eu vejo técnica assim, uma manutenção pessoal do corpo, pra tu chegar em determinados lugares aonde tu quer chegar na dança. Mas ela é muito relativa, também. Ela exige, mas tu não tem como definir um grau de uma técnica, qual o nível maior de uma técnica, o que que é uma técnica menor, eu acredito. Mas eu te diria, é difícil devanear sobre isso, mas eu te diria que técnica é principalmente a manutenção corporal que a gente faz, pra chegar num outro lugar artístico. É a parte fria da coisa. A parte matemática.

Eu: Sim, porque eu penso muito quando tu fala isso, por causa da dança contemporânea né, por exemplo tem muita gente que acha que dança contemporânea não tem técnica, já entra nesse viés assim, e ai eu, inclusive por causa das pesquisas do TCC, eu sinceramente até pouco tempo atrás eu não sabia assim, como definir uma técnica, e aí eu fui ver, não mas calma aí, tudo tem técnica...

Eduardo: É, sim sim, eu acho igual tem uma amiga que eu sempre discuto isso, que a gente fala que dança contemporânea é uma dança que vai tá pra sempre em discussão, pra sempre em descoberta. Por isso que ela chama dança contemporânea. Ela não pode se firmar. E aí, a gente, eu sempre falo isso pra ela, a separação que não é separação. As pessoas falam que não tem técnica, algumas pessoas falam que não tem técnica, e

aí eu sempre falo assim ó, uma coisa que não tem técnica, no total, é uma técnica. É uma outra vertente de trabalho.

Eu: É uma técnica não ter técnica!

Eduardo: É uma outra maneira de trabalhar. Porque não tem como tu tirar, fala, se tu falar que a dança contemporânea não tem técnica e as outras tem, tu tá tirando aquelas outras técnicas da dança contemporânea. Tu tá falando que aquilo não engloba a dança contemporânea, só pras outras. A dança contemporânea não tem técnica, mas isso é uma outra vertente de trabalho. Vou te dar um exemplo. Não quero te confundir muito a cabeça. Igual quando eu trabalho com o corpo que eu falo assim, eu tenho uma linguagem própria. Então eu vou te passar a minha linguagem própria. A minha técnica vamos dizer assim. E tu vai passar a tua falta de técnica que tu não tem nenhuma. Tu nunca estudou tu nunca fez nada. A minha soma, com a minha técnica e o teu nada, a gente vai chegar numa terceira coisa, que é a junção dessas duas. Então eu acho que a gente fala que dança contemporânea não tem técnica também é uma técnica, é uma maneira de pensar. Porque tu quer te livrar de tudo que tá imposto e tu chega num outro corpo. Tu entende? Só que, a técnica que eu to falando da manutenção corporal ela tá ali presente o tempo inteiro sim, porque se não a gente ia quebrar o braço, ia machucar a cabeça, ia dar de orelha no chão... o que faz a gente se preparar, se cuidar e não se machucar vem da técnica, vem da preparação corporal. Eu sei que tem um chão, eu sei que se eu me jogar de cabeça eu vou me machucar, eu vou me cortar, então eu acho que é essa manutenção corporal que a gente faz em todas as aulas, inclusive na dança contemporânea, que é a respiração, que são várias coisas que a gente trabalha, tudo isso faz com que a gente consiga chegar num corpo contemporâneo. Então, tem técnica.

Eu: Show, tu disse que não ia conseguir devanear...

Eduardo: Devaneei, devaneei, mas é isso eu acho! É difícil de falar sobre técnica mas eu acho que ela tá ali, mesmo que a gente fale que não tenha, tem.

Eu: Por isso que eu preparei minhas perguntas com base nisso. Tá então, beleza, posso fazer a segunda pergunta?

Eduardo: Pode

Eu: Tá. Também é difícil eu acho. Quais as técnicas que tu identificas/percebe que fazem parte do teu corpo/da tua história/ da tua coreografia. Isso tudo tá englobado, corpo, história, coreografia.

5 min

Eduardo: Quais as técnicas que eu identifico...bom, se fosse falar amplamente eu ia botar bem óbvio, eu ia falar técnica do ballet, técnica da dança de rua, a técnica do jazz, a técnica do sapateado. Foram as coisas que eu mais estudei. Só que...a que mais tem influência, talvez a que mais enxergo, se engloba dentro da técnica de dança de rua, que aí tem várias técnicas dentro.

Eu: Técnica dentro de técnica!

Eduardo: Tem muito, tem muito estudo. Porque, eu estudei durante uma época, durante muitos anos looking, estudei popping, estudei b-boy, fiz aula de b-boy, então, cada um tem uma técnica, então, porque popping é trabalhar o isolamento, looking tem um estilo de dança, tem uma cara tem um tempo, tem um lugar, ele acontecia, ele é baseado em muitas coisas né, inspirado em muitas coisas. E a minha dança contemporânea tem muita, muita troca de dinâmica, que eu tenho certeza que é das danças urbanas. Muito, muito! E inclusive eu assumo, quando eu dou aula assim, eu falo, isso aqui vem do popping, isso vem do looking, agora a gente vai fazer um passo que vem do house, que trabalha muito as pernas. Então esse asterisco que eu sempre busquei, de várias técnicas pra chegar na minha dança contemporânea, a que eu mais enxergo seria a dinâmica da dança de rua. Que é uma dinâmica muito... muito, como vou dizer, muito clara, tu enxerga claramente assim um corpo urbano que só fez dança de rua, dançando, tu sabe o que que tá ali.

Eu: É muito engraçado isso porque eu vim te perguntar, porque eu quero ouvir tu falando, e, mais assim, previamente, eu vendo tuas coisas, eu tirei minhas conclusões!

Eduardo: Aham, e era isso que eu to falando?

Eu: É, é isso porque que nem tu disse, é uma coisa que, eu tava esperando uma, tu me confirmar!

Eduardo: E tem uma coisa também que vale muito, muito falar. Que as danças urbanas me deram. Muito forte. Talvez seja uma técnica também. Porque também é um estudo, é um aprendizado. O ouvido. Eu acredito que o meu forte seja o meu ouvido, porque bem uma música eu consigo dinamizar ela, dentro da técnica que eu aprendi. Mas a dança urbana me deu esse ouvido, me deu essa paixão, música é a primeira coisa. Tu nunca vê um bailarino de dança de rua parado enquanto ta tocando uma música. E tu pode ver uma rodinha de pessoas contemporâneas conversando, fumando, tomando um café, e o som rolando e as pessoas nem se mexendo. Tem esses dois lados. Então o lado...

Eu: Tu é bem musical mesmo

Eduardo: Muito, extremamente, extremamente, extremamente.

Eu: Isso é muito bom né, porque assim, na faculdade as vezes, a primeira coisa que a gente chego assim, a gente pode dançar sem música, não eu também acho, realmente, óbvio que pode dançar sem música, mas, eu fiquei um pouco receosa assim, que parece que eu, eu assim, Marina, não te prende na música, sabe, eu tirei um pouco disso de mim porque eu também sou bem musical.

Eduardo: Sim, mas tem essa fase, todos os lados também. Tem muita coisa que eu monto, que é bem diferente, trabalho é um pouco diferente de aula também. Aula é que nem eu falei, eu uso a técnica pra fazer as pessoas gostarem através da música. Mas quando vai chegar na parte de montagem de alguma coisa, daí nem tudo é igual. Ou eu

monto um solo inteiro e depois eu ponho a trilha em cima e trilha realmente é o fundo, é como se fosse cinema.

Eu: Então isso é ótimo né, porque tu cria com base na música mas tu cria e depois coloca na música.

Eduardo: É, e agora vou ti falar uma coisa que não é mentira, sempre que, de uns anos pra cá, sempre que eu monto um trabalho em que a música não tá colocada em cima que eu boto a música depois, parece que o trabalho era feito para aquela música. Sempre acontece essa mágica. Que inclusive os bailarinos não acreditam que aquilo aconteceu. E aí aquilo fica pra sempre. Fora da música mas com o fundo. Mas desculpa, eu fugi da pergunta. É mas é isso. Qual é a pergunta mesmo...(eu respondo) Ah, é. Eu identifico muito a dinâmica das urbanas no geral assim. Hoje em dia claro, dança contemporânea, chão pra mim, pra mim chão é de borracha. Eu amo chão, é. Tenho controle total do chão, mas aí é como eu falei, entram outras técnicas que não deixam eu me machucar. Eu consigo em arriscar e não me machucar, graças a Deus nunca quebrei nada. Nem um dedo.

Eu: Eu já, mas não foi dançando (risos). Então tá, show, maravilhoso. Eu fico super empolgada com a conversa. Vou passar para a terceira pergunta. É assim: Como essas técnicas compõe teu processo de criação?

10 min

Eduardo: Como elas compõe? (silêncio). Ah, é difícil explicar... Eu to tentando me imaginar no meu processo de criação. Quando eu to no meu processo de criação, realmente... eu sou muito viajante tá? Normalmente é uma coisa muito espiritual assim, e não é uma coisa muito programada. As coisas acontecem, por milhões de anos já de experiência talvez, mas eu acho que eu consigo, ela se manifesta a partir do momento que eu consigo, graças a Deus, consigo enxergar o trabalho de fora, e por uma necessidade inquieta que eu tenha talvez, a, os desenhos das coisas eu, eu preciso me surpreender o tempo inteiro. Quando eu to assistindo um trabalho meu. Igual assistir um

clipe, que é editado, tudo é editado, cada batida a música tem uma imagem diferente. Quando eu monto trabalho eu tento me surpreender o tempo inteiro, e aí, dentro da surpresa parece que eu fico vendo as coisas que tão faltando, quando eu to assistindo a minha coreografia. Eu olho alguma cena aí eu falo assim olha, vamos pro chão. Aí eu vou lá e monto um chão. Aí eu assisto de novo e falo assim ó, preciso que alguém pule aqui, preciso não sei o que, preciso de um controle. Preciso agora de uma parte onde todo mundo se enlouqueça e trabalhe só desarticulado. Então acho que essas técnicas vão se encaixando e eu vou querendo me surpreender com as coisas que estão acontecendo. Ficar muito tempo numa coisa linear, numa coisa só, aí eu tento quebrar isso.

Eu: Eu acho isso bem massa assim porque tu tá fazendo um solo, vamos supor assim, e tu consegue enxergar que falta tal coisa. Porque mesmo te enxergando, né, vendo teu vídeo, as vezes a gente, eu pelo menos, eu agora ouvindo tu falar eu to pensando, eu acho que eu sou melhor coreografando pessoas do que me coreografando, entende?

Porque eu não consigo ter assim essa coisa de me ver, mesmo olhando, não sei acho que é mais eu me sinto melhor.

Eduardo: Sim... Talvez, acho que ainda não tá no meu processo, mas eu to começando a me interessar muito por trabalho de ator. Mas tá começando a entrar. Também é uma outra técnica. Porque eu dancei como convidado lá num trabalho onde eu tinha que atuar e dançar, era dança teatro da Carlota. E aí isso deu uma mudada assim, na minha percepção de corpo no palco.

Eu: Pois é, isso é interessante, acho até que foi a Jaci que falou, pois é eu me criei assim na dança com, bailarino não fala. Não tem voz!

Eduardo: E a Jana fazia muito o oposto. A Jana tem um espetáculo com Luciana Paludo que é maravilhoso. Que chama os amores do poeta. Depois procura. A Lu bem magrinha, a Jana era bem gordinha, e aí tinha uma cena do espetáculo maravilhoso que elas tinham um negócio redondo e um negócio pontudo. E aí elas entravam com esses negócios

dançavam, e aí a Jana falava assim: “Lu, para todo o lugar que eu olho eu enxergo a mesma coisa”. E elas começavam a dançar, aí elas dançavam e no final da coreografia elas botavam sem perceber o cilindro **15 min** um do lado do outro, e parava as duas uma do lado da outra igual, a gordinha e a magra. Daí a Jana repetia: Lu, não sei o que tá acontecendo e ela hã?, pra tudo que é lugar que eu olho, eu vejo a mesma coisa. Tipo, era genial! A Jana comia um mc Donalds no palco.

Eu: Sério?

Eduardo: Subia no palco assim, falava, ces querem? Elas causavam na gente vários humores... Então a gente era o poeta. Tipo era os humores do poeta, bem legal o espetáculo.

Eu: Não e é muito interessante, eu vê assim porque...

Eduardo: E a Jana falava muito.

Eu: Falava no palco assim, tu diz. Porque eu vi montagens dos meus colegas lá na faculdade, que é assim, ah é a nossa primeira montagem de espetáculo, só que é um trabalho de faculdade né, não vamos pirlar o cabeção... mas a gente pira de qualquer jeito na verdade (risos) Mas é um trabalho de faculdade e aí eu tava vendo, eu lembro que as primeiras montagens que eu vi, tinha um que era um solo, todo tempo um menino no palco, e ele dava uma risada assim, “hahaha”, um risadão assim, e eu já, aquilo já me causou estranheza, porque eu, fugiu assim, porque era só uma risada sabe tipo, porque não? E aquilo me causou isso, fiquei pensando assim...

Eduardo: Aham, porque não, porque não... a gente não usa um monte de poesia pra dançar? Porque a gente não pode falar o que a gente ta dançando?

Eu: Claro

Eduardo: Tinha uma cena muito legal também que elas paravam assim daí a Jana fazia assim, pegava o peitão, que ela era bem gorda, aí fazia assim, pegava a barriga assim, daí ela a Luciana Paludo assim! Muito magra, daí ela pegava o peito assim e não tinha

nada, não tinha nada na bunda... É uma analogia sobre o que é ser bailarino, o que não é, o que que é bom o que não é, bem tri esse espetáculo.

Eu: Ah, que massa... Vou... Ah, me lembrei de indicar esse espetáculo para uma amiga minha que tá pesquisando sobre o corpo gordo...

Eduardo: Os humores do poeta

Eu: Tá. Então tá, vou passar para a 4ª pergunta já! Tá agora eu proponho que a gente assista o teu vídeo. E assim, coloca ele aí mas não dá play ainda. Assim ó, a gente vai assistir o vídeo porque eu acho legal essa coisa de tu te assistir. Eu sei que tu te olha bastante, até pra criar assim, mas comigo, e a gente ir identificando coisas. Na realidade a pergunta é bem simples, o que que tu encontra de danças urbanas ali. Sabe? Ou vamos ver se não tem mais outras coisas né! Mas essa é a pergunta, o que tu encontra de danças urbanas nesse solo.

Eduardo: Tá. É pra dar play?

Eu: Sim pode colocar.

Eduardo: é pra responder enquanto tá rolando?

Eu: Vamos olhando e vamos falando

Eduardo: Tá.

Assistindo o vídeo:

Eu: Eu adorei o jeito que foi filmado.

Eduardo: É, é tudo improvisado tu sabe né.
(Silêncio)

Eduardo: Bom, acho que a primeira coisa que eu falaria é música. Tem muito, tem umas coisas de popping... sabe o que é popping né?

Marina: Sim, mas eu, o que eu vejo assim sem entender muito de danças urbanas, a gente já teve a cadeira de danças urbanas na faculdade e eu já fiz várias oficinas mas nunca estudei mesmo danças urbanas. E o que eu vejo, é essa coisa assim, vou falar bem fuleira assim mesmo, o que eu vejo é que teu corpo tem uma coisa de ã, essas contrações assim sabe.

Eduardo: Sim, a batida

Eu: É, e aí só nisso assim simplesmente eu já identificaria danças urbanas.

Eduardo: Sim, é a musicalidade, o beat, que a gente fala. Tem, o que resume, que tu veria num vídeo meu, é controle eu acho.

Eu: E é muito misturado né?

Eduardo: Um monte gente me fala, ah, tu parece um bonequinho, controlado.

Eu: Mas isso é muito incrível, ãã, eu acho muito misturado sabe.

Eduardo: É eu também acho, o que eu ouvia muito em Joinville, que eles falavam de mim, era um contemporâneo urbano, cheio de gestos.

Eu: É bem isso o que eu vejo, porque tu, parece que assim ó, tu tava fazendo uma dança contemporânea, tu tava criando uma dança contemporânea, aí tu começou a mudar durante o teu processo assim ó, e chegou nisso.

Eduardo: Mas é isso. Quando eu fui dançar em Joinville, a gente brincava lá com o grupo que eu tinha, gente, a gente vai ficar em último naquele festival, sabe a gente achou que, e aí a gente viu que na verdade foi a partir dali, que sem saber, sem saber mesmo, a gente tava criando uma outra coisa, que era o corpo urbano na dança contemporânea bem assumido, o trabalho que eu dancei era sobre libras, tinha libras, que é a linguagem do surdo e mudo, e era um grupo bem cru, e eles ficaram muito impressionados com isso, que era um bando de bailarinos, dançarinos de dança de rua fazendo gestos contemporâneos. E aí, falaram a, é dança contemporânea quem disse que não é.

Eu: Uhum, e foi esse que tava no dança moderna?

Eduardo: Em Joinville, era, isso mesmo.

Eu: Tá, mas só por curiosidade assim, a categoria é dança moderna e dança contemporânea?

Eduardo: Eu acho que ela já foi, hoje em dia é só dança contemporânea, acho que antigamente era, dança moderna e dança contemporânea. Porto Alegre também era assim, acho que ainda tem festivais assim. Acho que é tudo numa coisa só.

Eu: Então tá acho que era isso que eu queria que tu falasse comigo enquanto assistia e foi bem show, é isso mesmo, porque eu gosto de ver tu te vendo, a mesma coisa que, eu gosto de ter essa visão, a mesma coisa da Lu se olhando e falando comigo, foi show. Então, só a última pergunta, tu viu como a gente vai conversando só 5 perguntinhas.

Eduardo: Tranquilinho.

Eu: Última pergunta então, que é, o que tu faz é dança contemporânea? E por que.

(Pequeno silêncio)

Eduardo: Tá, eu vou te responder de uma maneira bem legal. Que eu gosto de responder. Eu não faço dança contemporânea. Eu faço trabalhos contemporâneos de dança. Pode ser, que pra muita gente seja dança contemporânea, pra muita gente não seja. Não me importo com isso muito não.

Eu: Essa rotulação assim...

Eduardo: Não, não me importo. Acho que a arte é muito maior do que isso, que classificações e subnomes... óbvio, se encaixa dentro dessas coisas se encaixa em dança contemporânea, mas a partir do momento em que eu não, eu gosto de usar tudo que eu aprendi na minha vida, então eu gosto de fazer trabalhos contemporâneos de dança. Se eu quiser fazer um trabalho sobre, baseado em dança gauchesca, e achar que ele ficou muito mais dança gauchesca do que dança contemporânea não tem problema pra mim. Pra mim não deixa de ser um trabalho contemporâneo. Que ele não é um trabalho de dança gauchesca pura, tem influência de alguma coisa. Mas eu acho que é isso, tanto que eu falo até nas minhas aulas, quando eu vou dar aula, eu falo que eu sou um professor contemporâneo de dança. Pros alunos ficarem bem cientes do que tá por vir pela frente. Que tem aulas que eu vou chegar e dar uma aula de house assumida, e tem aula que eu vou dar técnica de chão, e aí tem aula que eu vou misturar tudo. Que acho que foi assim que eu fiz meu corpo. Mas acho que é essa a resposta, eu crio trabalhos contemporâneos de dança.

Eu: Sim, na realidade tu diz assim que tu misturaria por exemplo dança gauchesca não sei o que mas, eu acho que, ia cair em dança contemporânea, as pessoas iam olhar pra ti e dizer é dança contemporânea. Na verdade eu quero que tu me diga assim...

Eduardo: É dança contemporânea. O que eu faço é dança contemporânea. Só que eu gosto de dizer que eu faço trabalhos contemporâneos de dança. Eu gosto de me deixar mais aberto, talvez seja até uma enganação pra mim, mas eu gosto de achar que eu to mais aberto.

Eu: O porquê disso é isso que tu me explicou, é o porquê que tu acha que é dança contemporânea. Tu faz dança contemporânea porque eu misturo tudo.

Eduardo: É, porque meu trabalho nunca tá pronto, tá sempre em pesquisa. Eu nunca firmo, meu trabalho nunca tá fechado. Nunca. Nunca monto uma coreografia e falo ok, acabou. Vamos lá, sempre volta, sempre remexe, como a vida né. Tipo a gente tem que tá sempre atualizando, eu to sempre atualizando os próprios trabalhos, até porque eu acho que eles pedem para ser atualizados. Eles falam, aa, ta na hora de dar uma mudada

aqui. Então eu acho que é isso, um trabalho que tá em constante pesquisa, como a dança contemporânea.

ANEXOS

Anexo A: Termo de autorização de uso de imagem e depoimentos assinado por Luciana Paludo.



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Luciana Paludo, CPF 60058617000, RG 1042220754, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a aluna do curso de Dança-Licenciatura Marina Timm Medeiros, cuja orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso é a Professora, Maria Fonseca Falkembach, a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA, Lei N.º 8.069/1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Porto Alegre - RS, 27 de setembro de 2018



Participante da pesquisa



Pesquisador responsável pelo projeto

Anexo B – Termo de autorização do uso de imagem e depoimentos assinado por Eduardo Menezes



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu Eduardo Fonseca Menezes, CPF 004.121.250-99, RG 8087548007, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a aluna do curso de Dança-Licenciatura Marina Timm Medeiros, cuja orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso é a Professora Maria Fonseca Falkembach, a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Rio Grande - RS, 29 de setembro de 2018.

Handwritten signature of Eduardo Fonseca Menezes in black ink.

Participante da pesquisa

Handwritten signature of Marina Timm Medeiros in black ink.

Pesquisador responsável pelo projeto