

Estudos coreográficos no ensino superior de dança

Choreographic studies in higher education of dance

Alexandra de Castilhos Moojen¹

Raquel Purper²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apresentar as reflexões feitas sobre os estudos coreográficos a partir da experiência proposta pela professora Raquel Purper na disciplina Estudos Coreográficos, no Curso de Graduação em Dança: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS. Pelo reconhecimento da articulação de vetores e da observação das relações entre alunos-coreógrafos e alunos-dançarinos, percebemos a relevância do estudo da coreografia e sua contribuição para o fazer-pensar em dança no ensino superior.

ABSTRACT: This paper aims to present the reflections on choreography from the experience proposed by the teacher Raquel Purper in the classes of Choreographic Studies, in the Undergraduate Course in Dance: Bachelor at the State University of Rio Grande do Sul - UERGS. Through recognition of the joint vector and the observation of the relations between students-dancers and students-choreographers, we realized the importance of the study of choreography and its contribution to make-think in dance in higher education.

PALAVRAS-CHAVE: estudo coreográfico; escolhas; relações

KEYWORDS: choreography studies; choices; relations

I. INTRODUÇÃO

A disciplina Estudos Coreográficos, no curso de pós-graduação em Dança: Licenciatura, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS, teve como proposta instigar o pensamento dos alunos acerca do fazer em dança, questionando os porquês das escolhas, seguido da relevância em

1 Formada no Curso de Graduação em Dança – Licenciatura UERGS – Montenegro/RS, bailarina do Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre, dirigido por Airton Tomazzoni, entre 2012 e 2013. E-mail: alexandrastilhos@gmail.com

2 Graduada em Jornalismo pela PUC- RS e Bacharel em Direção Teatral pela UFRGS-RS, doutoranda em Teatro pela UDESC-SC. E-mail: luaraquel@hotmail.com

produzir uma obra em dança hoje. Durante o desenvolvimento da disciplina, todos os alunos exerceram a função de coreógrafo. Foi solicitado a cada um que trouxesse um estudo coreográfico para ser trabalhado e discutido com o resto da turma. Ao longo da disciplina, foi constatado que a maioria dos alunos acabava desenvolvendo obras coreográficas, segundo desejos pessoais, o que também pode ser material para criação, porém refletindo de maneira superficial sobre o papel da dança hoje. Para iniciar nossa reflexão, partiremos da ideia de coreografia, de como ela é entendida por alguns autores e de como a entendemos.

Paixão (2003) esclarece que o termo *coreografia* surge na dança, em 1700, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época. O autor diz que não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço.

Seguindo o percurso dos trânsitos da ideia de coreografia, Doris Humphrey publica, em 1959, *A arte de criar danças*, em que sintetiza um pensamento comum entre os artistas de sua época, elaborando um manual pedagógico para os criadores de danças (coreógrafos), focalizando a escolha das linhas eficazes, o desenho correto, a qualidade de reconhecer imagens para uma composição harmoniosa, sempre associando tais linhas e imagens a conteúdos expressivos.

Em 1971, a publicação de *Approaches to nonliteral choreography*, de Margery J. Truner, faz outro recorte de procedimento, ampliando bastante a discussão em torno da questão, apontando para aspectos como a exploração da expressividade do movimento diferente das acionadas nas atividades cotidianas ou dando a estas atividades novas funções, apresentando novos elementos para a análise do movimento como textura e qualidades.

Nos aspectos ressaltados nesse rápido painel evolutivo da ideia de coreografia, reincide o entendimento dela como um modelo fixo e, principalmente, reproduzível. Paixão (2003) entende que coreografia é um fenômeno emergente dos processos de comunicação do corpo, uma forma especializada do modo de fazer dança e está sempre em evolução, pois assim como a dança, a coreografia também entra em um fluxo de especialização para garantir sua permanência, adaptando-se às novas exigências estabelecidas no acordo entre seus modos de organização e o ambiente, fortalecendo o sistema que a criou, a dança. O autor afirma que, mesmo em se tratando de dança contemporânea, pode se falar de coreografia.

Observamos que na arte, de tempos em tempos, estabilizam-se modos operativos que geram padrões estéticos e que refletem o pensamento dos artistas de uma época. Estas operações costumam ser chamadas de

“estilos”, que, na dança, têm sido normalmente caracterizados pela utilização de determinado vocabulário de movimento ou forma de abordagem espacial. As relações estabelecidas nas obras giram em torno de uma ideia central construída por muitas conexões, em diferentes níveis e, além disso, a concepção de corpo e o contexto singular, compartilhados por muitos deles, fazem de cada obra uma atividade pertinente ao corpo e ao contexto pelos quais foi criada.

Paixão (2003) revela o sentido da coreografia na contemporaneidade:

[...] pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos. Ela é quem regula as relações entre os elementos de uma dança, portanto, regula a média de informação veiculada, atuando como uma gramática. Toda sintática de um corpo em movimento no ambiente onde dança sofre uma restrição em relação ao total de suas possibilidades expressivas a fim de possibilitar fluxos semânticos, e é a coreografia quem legisla sobre estas restrições. Coreografia pode ser entendida como escrita da dança na medida em que ela é quem permite que a dança seja descrita. (PAIXÃO, 2003, s.p)

Compreendemos coreografia como veículo principal de desenvolvimento da dança no corpo. Assim, ela pode transitar por uma definição mais restrita, limitando o seu entendimento ao conjunto de movimentos articulados no tempo e espaço, utilizando uma determinada técnica, com um determinado estímulo sonoro. Ou ainda, é possível ampliar a compreensão de coreografia, reconhecendo as estruturas de conexões estabelecidas entre os corpos em cena que, desdobradas em movimento, desde os internos até os mais externos, tornam-se a própria dança e que, estabelecendo relações com os elementos presentes (música, cenário, espaço etc.), constituem em si a obra de dança. Bonilla (2007) contribui para a compreensão do que é coreografia dentro da prática contemporânea de dança:

Ao contrário do ballet acadêmico mais ortodoxo e de muitas danças folclóricas fechadas à “subversão”, onde os passos e suas combinações obedecem a uma regra pré-fabricada, a coreografia contemporânea parece experimentar em cada obra um novo modelo de criação, uma nova aventura por uma viagem inédita. Cada espetáculo é a ocasião para se fazerem perguntas profundas: Que obra fazer? Com quem? Como construí-la? (BONILLA, 2007)

Necessitamos apresentar também o que é entendido por dança contemporânea, na medida em que a proposta da disciplina tenha partido

de uma ideia de incentivar a pesquisa de um estudo coreográfico que envolvesse essa denominação como questão. A dança contemporânea constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas, criadas por coreógrafos que têm objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa. Siqueira (2006) caracteriza a dança contemporânea como um conceito do tipo “guarda-chuva”, pois abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. A autora entende que as expressões de dança contemporânea têm em comum a produção de obras, fruto de contágios múltiplos, e que a diversidade é uma característica relevante quando se fala em dança contemporânea.

Dantas (2005) revela que o termo dança contemporânea, em geral, é utilizado para congregiar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje, as quais não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna. Historicamente, são identificadas em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham, na dança pós-moderna e na dança-teatro de Pina Bausch, algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea. A autora ressalta também que, nesta modalidade, normalmente os coreógrafos não têm a preocupação em estabelecer um sistema próprio de treinamento e em codificar uma técnica que servirá de base para a criação coreográfica, casos da dança moderna e do balé:

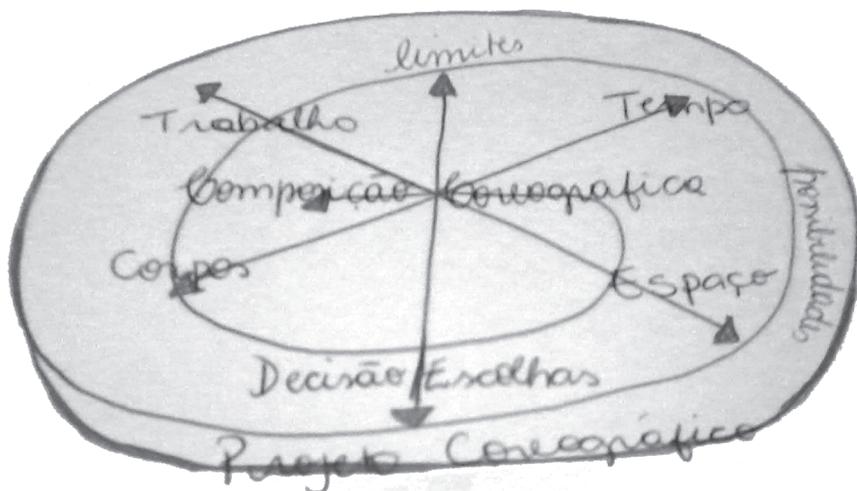
O que se espera do dançarino é uma disponibilidade corporal que lhe permita atuar como colaborador nos processos de criação e interpretação coreográfica. Assim, ele extrapola a função de reprodução de um determinado estilo coreográfico e pode tornar-se atuante na elaboração de linguagens coreográficas. (DANTAS, 2005, p.43)

Acreditamos em muitos aspectos dessa definição, porém questionamos o próprio nome *dança contemporânea*. Dança contemporânea é um estilo de dança? Por quais passos de dança ela se caracteriza? Como ela trabalha os elementos tempo e espaço? Esses são alguns questionamentos pertinentes quando se acredita que haja uma “dança contemporânea”. No entanto, nossos interesses caminham muito mais em relação ao que é contemporâneo em dança no contexto social/econômico/cultural de hoje do que o que venha a ser uma definição de dança contemporânea. Optamos por apresentar aqui uma breve noção do que se entende por dança contemporânea a fim de contextualizar o leitor no universo das definições dançantes que, muitas vezes, não são tão fáceis de apreender.

Relacionando esta perspectiva à experiência em sala de aula, acreditamos que, num processo contemporâneo de criação em dança, é possível trabalhar com a ideia de coreografia, entendendo que a coreografia acontece em um percurso no qual a troca entre os participantes irá gerar

uma materialidade criativa e, assim, poderemos desenvolver, nesse texto, a relação entre a experiência em sala de aula e a importância do fazer-pensar dança no ensino superior.

2. ALUNA ALEXANDRA, ARTICULANDO VETORES



A partir da experiência de colocar-me como propositora/criadora/coreógrafa da turma, eu, Alexandra Castilhos, percebi a necessidade de pensar em todos os fatores que compõem a dança e entendi, com isso, que a realização de uma obra coreográfica emprega mais do que a *junção* de passos, mas também o reconhecimento sobre o que motiva a sua realização, bem como todos os elementos necessários para que a obra seja constituída. Assim, reconheço os elementos tempo, espaço, corpos disponíveis, trabalho e escolhas como vetores de força que atuam em rede, em que um influencia o outro. Podem, em alguns momentos, se constituir como vetores opostos e, em outros, convergir para uma mesma direção. A partir destas relações é que a dança se forma. O tempo e o espaço disponíveis para a criação da obra influenciam, por exemplo, no tipo de trabalho que irei realizar, bem como o reconhecimento dos corpos disponíveis para a realização da obra influencia também no tipo de trabalho que eu irei propor para a criação e no tempo que eu precisarei para alcançar os objetivos propostos para aquela obra.

Bonilla (2007) reconhece esse conjunto de fatores, percebendo as suas relações como um grande jogo de forças, em que as formas das decisões dependem dos valores empregados por aquele grupo de trabalho e pelo próprio coreógrafo. O autor acredita que “sem dúvida, o trabalho

de composição é o verdadeiro lugar de jogo do corpo que dança, jogo de sociedade, jogo estratégico, jogo de azar, cujas regras são determinadas pela própria vida e pela expressividade do ser” (BONILLA, 2007). Neste sentido, decisão, limites e possibilidades fazem parte dessa rede de vetores que atua no processo de um estudo coreográfico.

Além disso, é relevante identificar que a forma, o *como* se constituirá a relação destes vetores, dependerá 50% de um elemento anterior ao próprio processo de composição: a ideia/pensamento/imagem/tema ou qualquer coisa/questão/palavra que motive o coreógrafo a criar uma obra artística. E para a sua materialização, prioritariamente, ele utilizará a linguagem da dança. Os outros 50% estão relacionados ao próprio processo de composição, pois tratam diretamente da experimentação dos bailarinos em relação às propostas de materialização das ideias em conjunto com a ação dos demais elementos já citados. Estas experiências abrem brechas e criam o que não era esperado, por isso levam, transformam e aprofundam aquela ideia inicial que motivou a criação.

A criação de um estudo coreográfico necessita de uma ética, uma coerência entre as escolhas realizadas durante a feitura da obra. Quer dizer, é necessário que, dentro do próprio sistema de relações constituído pela obra, exista um sentido, um fio condutor que oriente os caminhos percorridos e as decisões tomadas. Tomazzoni (2006) conceitua esta questão como Projeto Coreográfico, e segundo a definição do que desejo fazer como obra artística, definirei qual o suporte técnico necessário para sua concretude. Sendo assim, poderei planejar quanto tempo é necessário, qual o tipo de trabalho o grupo de dançarinos necessitará realizar, qual o espaço que esta obra necessita, quais os tipos de corpos necessito para que a obra se constitua na forma planejada etc. O autor ressalta que ter um projeto é percorrer escolhas coerentes, o que significa estar atento ao material produzido, reconhecendo o que será aproveitado e o que poderá ser descartado de acordo com a busca dessa coerência nas escolhas.

3. PROFESSORA RAQUEL OBSERVANDO AS RELAÇÕES ENTRE ALUNO-COREÓGRAFO E ALUNOS-DANÇARINOS

A maioria dos alunos-coreógrafos trouxe “passos prontos” para que os colegas copiassem. Esse procedimento gerou grande discussão ao final do semestre, pois dentro de um curso de graduação em Dança por que estariam presos a procedimentos tão defasados, ao invés de experimentarem e arriscarem algo novo? Essa maneira de olhar a dança reproduz as relações hierárquicas existentes ainda hoje em muitos estilos de dança. A maioria dos alunos “coreógrafos” não levou em conta que os corpos dos colegas fossem particulares e que muitos deles tivessem limitações, não podendo, então, estar disponíveis a algumas propostas que, por exemplo, exigissem movimentos executados de forma igualitária. Guhéry (2004) acredita que,

na “dança contemporânea”, quando dançarinos e coreógrafo se encontram em um projeto comum, é necessário que eles definam juntos a corporeidade que, pela circunstância, os unirá naquele momento sob um ponto de vista técnico, mas também segundo a corporeidade particular de cada um dos dançarinos.

No entanto, em algumas propostas, as relações entre os alunos aconteceram de forma mais horizontal e, em outros, as relações aluno/coreógrafo e aluno/dançarino ficaram bem delimitadas. Ao final do processo de cada grupo, a discussão sobre a relação hierárquica na dança foi geralmente o ponto alto. No entanto, na prática, não se arriscavam a experimentar algo diferente. Houve níveis de experimentação nesse sentido, que foram desde o aluno que se colocou como coreógrafo e mostrava os passos para que os colegas alunos copiassem, até o aluno coreógrafo, que trabalhava com improvisação e partilhava a criação com os colegas, havendo também o aluno/coreógrafo, que ensinava passos e também se utilizava da improvisação. Guhéry (2004) revela que o movimento está sempre por vir, seja da improvisação dos dançarinos ou da pré-fabricação do movimento pelo coreógrafo, e que isto mostra a complexidade das relações entre coreógrafos e dançarinos, que podem ser percebidas em diferentes processos de criação em dança contemporânea – em que o movimento pode nascer da improvisação dos dançarinos, ser concebido pelo coreógrafo e repassado para ser traduzido ou copiado, entre outras possibilidades.

O que mais me chamou a atenção como professora foi perceber, em alguns processos, a postura de coreógrafo autoritário que alguns alunos vestiram diante dos colegas dançarinos. Fiquei me questionando sobre o porquê daquela postura diante dos colegas de aula, dentro de uma turma na qual os integrantes se conheciam há um bom tempo. Por outro lado, percebi que quando a proposta do aluno/coreógrafo contagiava a todos do grupo, o processo de trabalho era fluido e o estudo coreográfico, potente. Trotta (2006) observa que, quanto mais efetivos os elos que ligam os integrantes ao grupo e sua proposta – principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores – maior a possibilidade de autonomia destes artistas. Neste sentido, “o coletivo não se instaura pela simples reunião de indivíduos dedicados a um mesmo projeto, mas depende da construção de uma ‘cultura de grupo’ baseada em uma subjetividade coletiva”. (p. 159) A questão da autora me faz pensar que, dentro da universidade, é possível começar a desenvolver uma cultura de grupo, no entanto, as uniões só acontecerão, de fato, quando as escolhas artísticas de cada um estiverem imbricadas no seu fazer-pensar em dança. O ensino superior em dança promove o espaço da experiência, a possibilidade de fazer escolhas e de colocá-las em prática, mas a cultura de grupo precisa de tempo para se estabelecer.

Além de ter percebido que cada relação coreógrafo-dançarino define o caráter da obra criada, também observei o quanto a dramaturgia da dança e o próprio corpo na dança podem muito mais, o quanto as criações estão desconectadas do contexto social/político/cultural do mundo e o quanto é necessário e urgente trabalhar essa conexão dentro de um curso superior em dança. Essa experiência de observar os processos de criação de um estudo coreográfico dentro de um componente curricular me motivou intensamente para minhas futuras pesquisas, que estou desenvolvendo nesse momento no curso de doutorado, relacionadas a “como a expressão política pode acontecer no corpo”.

Essa experiência de trabalho me levou a pensar no conceito de política e em como as relações políticas acontecem em um grupo de pessoas que se propõem a trabalhar juntas e em como a expressão política pode acontecer no corpo, buscando um sentido maior para a experiência do movimento, querendo relacionar o corpo em movimento ao contexto social. Ao realizar uma obra contemporânea relacionada ao corpo, penso que é preciso se questionar sobre o conceito de política que estará ou não inserido nela. As relações de trabalho de um grupo envolvem política, e o modo como se aborda o corpo do outro é política. Esses procedimentos estão relacionados ao fazer artístico e por isso merecem uma reflexão profunda, principalmente dentro dos cursos superiores de Dança, que se constituem em espaços para reconhecermos e ampliarmos a compreensão e as possibilidades do fazer-pensar em dança, identificando os contextos e as possibilidades de transformação e subversão do que está estabelecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” – criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Revista Movimento*, Porto Alegre, v.11, n.2, p. 31-57, maio-agosto, 2005.
- BONILLA, Noel. *A composição coreográfica: estratégias de fabulação*. 2007. Disponível em <<http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/>>. Acesso em 26 mai. 2013.
- GUHÉRY, Sophie. *A dança contemporânea, laboratório de uma nova ação?* Traduzido por Paulo Balardim. Tradução de: La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle? Ottawa: L'Annuaire Théâtrale, n.36, p. 44-57, 2004.
- PAIXÃO, Paulo. *Coreografia: gramática da dança*. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>>. Acesso em: 26 mai. 2013.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura – a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

TOMAZZONI, Airton Ricardo. *Essa tal dança contemporânea*. 2006. Disponível em: <<http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 26 mai. 2013.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n.6, p. 155-163, 2006.

Recebido em: 30/05/2014

Aceito em: 20/06/2014