

Tema:

*Memória, Ciência e Arte: Razão e Sensibilidade na Produção do Conhecimento*

## Pesquisa artística de criação em dança

MARÍLIA DE ANDRADE

Professora titular colaboradora do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp

**A**ntes de apresentar algumas reflexões acerca das pesquisas de criação em dança, abordarei questões que se referem às pesquisas artísticas de forma geral, ressaltando os principais aspectos que as diferenciam das pesquisas científicas.

Refiro-me aqui às “pesquisas em arte” – cujo objetivo é a criação e apresentação de obras artísticas – em oposição às “pesquisas sobre arte”, que se dedicam ao estudo e à crítica das artes, habitualmente realizadas por pesquisadores das áreas das ciências humanas. Para distinguir aqueles que apresentam como produtos de suas pesquisas uma obra de arte (pintura, escultura, filme, fotografia, composição musical ou coreográfica, interpretação cênica etc.) refiro-me a eles como *artistas-pesquisadores*.

Obras de arte (em todas as áreas) são habitualmente apresentadas e avaliadas por si mesmas, sem o acompanhamento de textos analíticos ou descritivos, escritos pelos próprios artistas, que expliquem ou justifiquem suas criações.

*Artistas-pesquisadores* que atuam nas universidades (particularmente no Instituto de Artes da Unicamp), entretanto, têm um compromisso com a argumentação verbal. Ao apresentarem obras artísticas como o principal resultado de suas pesquisas necessitam complementá-las por textos escritos nos quais apresentem justificativas sobre suas escolhas estéticas, além da descrição e análise da criação de suas obras.

Cada pesquisa de criação percorre um caminho particular. Porém, assim como existem alguns princípios básicos que caracterizam as diversas metodologias nas pesquisas científicas, existem questões que são comuns às pesquisas artísticas, independentemente das especificidades de suas diferentes áreas.

Durante um longo período de minha carreira acadêmica dediquei-me ao ensino de

metodologia de pesquisa nas áreas de Psicologia e Educação. Adquiri, portanto, por dever de ofício, uma atitude exigente quanto ao rigor teórico e metodológico para a realização de pesquisas nas áreas das ciências humanas.

Posteriormente, tendo-me dedicado ao ensino da dança, no Instituto de Artes da Unicamp, passei a desenvolver e orientar pesquisas de criação artística, envolvendo temas como interpretação em dança, criação cênica, técnicas de improvisação e composição coreográfica.

As pesquisas de criação não se adaptam aos princípios metodológicos e aos critérios de avaliação, quantitativos ou qualitativos, utilizados pelas ciências físicas, naturais e humanas. Procedimentos objetivos e rigor metodológico não podem ser aplicados às pesquisas que têm como objetivo a criação e a apresentação de uma obra de arte.

Obras de arte são criadas a partir de aspectos subjetivos dos artistas tais como: sensações, percepções, memórias, intuições. *Artistas-pesquisadores* buscam caminhos originais e obedecem a critérios de escolha e avaliação que são dependentes de atitudes, valores e preferências estéticas pessoais. Diferentes artistas têm diferentes competências técnicas as quais serão determinantes na criação de uma obra. Além disso, há uma forte influência do contexto histórico e sociocultural no qual o artista se insere sobre a produção de suas obras.

Frequentemente os *artistas-pesquisadores* que precisam submeter-se a um roteiro sistemático de trabalho manifestam o temor de perder a liberdade e o sabor de autenticidade na criação de suas obras. Porém, no contexto universitário é imprescindível que eles saibam utilizar-se da argumentação lógico-verbal para explicar seus fundamentos estéticos e o contexto sócio-cultural no qual essas obras se inserem. Além disso, é fundamental que sistematizem alguns de seus procedimentos baseando-se em estudos bibliográficos, particularmente de outras pesquisas artísticas já apresentadas.

Aparentemente, existe uma contradição implícita na proposta de uma “pesquisa artística”, pois, nas artes, a criação de uma obra requer, geralmente, originalidade nos procedimentos e uma liberdade de escolha que são inaceitáveis nos princípios tradicionais de Metodologia de Pesquisa. Não é possível enquadrar as pesquisas em arte de forma rigorosa aos mesmos procedimentos das metodologias de pesquisas em ciência.

Pesquisas artísticas no contexto acadêmico enfrentam um enorme desafio: embora os *artistas-pesquisadores* realizem suas criações a partir da intuição e da imaginação, necessitam também complementá-las pela reflexão, pela descrição e pela análise racional de seus processos individuais de criação.

Minha experiência acadêmica, tanto como cientista quanto como *artista-pesquisadora*, demonstrou a importância de se definir claramente todas as etapas de uma pesquisa, tarefa que requer:

a) Escolha e conhecimento de obras de autores teóricos ou outros artistas com os quais o

pesquisador dialogará durante o percurso de seu trabalho.

b) Elaboração de um projeto de trabalho que oriente a criação da obra artística idealizada (incluindo escolha de técnicas e materiais que serão utilizados e explicitando alguns estímulos internos ou externos que servirão de apoio à criação).

c) Escolha e definição de ferramentas metodológicas básicas. Quais serão seus instrumentos de registro? Como avaliará seu material?

d) Definição das etapas para o desenvolvimento da pesquisa e um cronograma.

Embora essas exigências possam parecer, à primeira vista, limitantes, elas são imprescindíveis para os *artistas-pesquisadores* da área acadêmica. É preciso desmistificar a idéia de que a criatividade artística é incompatível com a argumentação verbal e o pensamento lógico.

Pesquisadores científicos, diferentemente de artistas-pesquisadores, definem como atributos fundamentais de suas pesquisas o embasamento teórico rigoroso e a máxima objetividade nos procedimentos metodológicos. Cientistas procuram controlar a interferência da subjetividade para garantir a validade e a fidedignidade dos seus instrumentos de observação e de medida, bem como dos resultados que apresentam.

Todavia, é importante ressaltar que nas ciências exatas e, particularmente, nas ciências humanas, os pesquisadores também dependem muito da intuição e da criatividade para, por exemplo, delimitar um objeto da pesquisa, formular problemas e hipóteses.

Além disso, por mais objetivos que sejam seus instrumentos de observação e medida e por mais precisos que sejam seus resultados quantitativos e suas análises estatísticas, estes, por si só, não dão resposta aos problemas investigados nas ciências. É necessário interpretar os dados e, nesta etapa, como em diversas outras, ocorre a interferência da intuição e de outros aspectos subjetivos da mente dos pesquisadores.

Tenho constatado a existência de certo constrangimento, na esfera acadêmica, tanto por parte dos *artistas-pesquisadores* quanto por parte de muitos cientistas, para reconhecerem a validade das pesquisas de criação artística. Muitos artistas que ensinam e pesquisam em universidades – onde o ensino das Artes já está implantado e oficialmente reconhecido – ainda sentem-se intimidados pelos argumentos de alguns cientistas que discriminam suas pesquisas justamente porque estas não seguem padrões metodológicos objetivos.

Entretanto, pesquisas artísticas continuam a ser realizadas, avaliadas e aprovadas, tanto nos cursos de graduação como de pós-graduação em Artes.

É possível demonstrar que os pesquisadores de todas as áreas, científicas e artísticas, precisam recorrer aos recursos criativos de intuição e imaginação, além de beneficiar-se de procedimentos metodológicos sistemáticos.

A meu ver, ocorre um diálogo constante entre o pensamento lógico, sistemático e “insights” criativos que, por vezes, dão rumos inteiramente inesperados a qualquer pesquisa, revelando novos fenômenos e novas formas de abordá-los.

Intuição e raciocínio lógico estão intimamente entrelaçados. No entanto, a intuição é um fenômeno que não se pode ainda observar, descrever e medir com precisão. Por isso, talvez, seja menos compreendida, aceita e valorizada nos meios acadêmicos.

Existe na cultura ocidental uma falsa concepção de que o “intelecto” está dissociado da “sensibilidade, intuição”. Entretanto, já está comprovado que, no funcionamento da mente humana, ambos atuam de forma intimamente associada. Embora com pesos diferentes, essa relação dialógica entre a intuição criativa e a racionalidade sempre ocorre.

Segundo o psicólogo Arheim (1989: 29):

“... a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas... A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. Em educação, negligenciar uma delas em favor da outra, ou mantê-las separadas, é algo que só tende a mutilar as mentes que estamos tentando educar.”

É fundamental também ressaltar que a questão da interferência da subjetividade x objetividade nos procedimentos metodológicos da ciência já foi discutida por décadas entre pesquisadores das ciências físicas e naturais e pesquisadores das ciências humanas (particularmente da Psicologia). Até que fossem aceitos como cientificamente válidos, por exemplo, métodos baseados em descrições e análises qualitativas, apesar de não serem procedimentos de observação puramente objetivos. Isso porque, esses métodos demonstraram ser indispensáveis para o conhecimento dos fenômenos das ciências humanas.

Os princípios metodológicos que regem as pesquisas científicas alteraram-se ao longo da história das ciências. Portanto é importante ressaltar para os *artistas-pesquisadores* que as metodologias utilizadas pelas diversas áreas das ciências não devem ser aceitas como princípios estáticos ou rígidos, a serem obedecidos como dogmas.

A prática científica é regida por paradigmas, ou seja, modelos que incluem leis, teorias, instrumentos e métodos de observação dos fenômenos, os quais são tradicionalmente estabelecidos e partilhados por uma comunidade científica. Esses paradigmas se transformam. Modelos metodológicos, mesmo na ciência física, não são estáticos, imutáveis, eternamente consagrados.

O filósofo Thomas Kuhn (1975: 45) descreveu como as revoluções científicas transformam constantemente esses paradigmas. Segundo o autor:

“(...) a ciência normal não tem como objetivo trazer à tona novas espécies de fenômeno; na verdade, aqueles que não se ajustam aos limites do paradigma frequentemente nem são vistos. (...) a pesquisa científica normal está dirigida para a articulação daqueles fenômenos e teorias já fornecidos pelo paradigma”.

Portanto, “novas espécies de fenômenos” desafiam os parâmetros que definem diferentes paradigmas científicos os quais haviam sido consagrados ao longo da história. Estes foram sendo sucessivamente modificados, juntamente com seus pressupostos filosóficos, para tentar compreender aspectos do mundo físico que não haviam ainda sido previstos nem observados.

“Quando, pela primeira vez no desenvolvimento de uma ciência da natureza, um indivíduo ou grupo produz uma síntese capaz de atrair a maioria dos praticantes de ciência da geração seguinte, as escolas mais antigas começam a desaparecer gradualmente. Seu desaparecimento é em parte causado pela conversão de seus adeptos ao novo paradigma” (KUHN, *ibid.*: 39).

Análises históricas realizadas por Kuhn demonstraram que os paradigmas que orientam as pesquisas científicas estão em constante evolução. Diversas metodologias científicas, consagradas em um determinado período histórico já foram descartadas e substituídas por outras.

Então, se os próprios métodos das pesquisas científicas baseiam-se em paradigmas que se transformam, porque não podemos pensar que as pesquisas de criação artística são também regidas por paradigmas diferenciados, cuja definição e características ainda cabem aos estudiosos da epistemologia definir?

A meu ver, a plena aceitação da validade acadêmica dessas pesquisas é apenas uma questão de tempo. Desde que os *artistas-pesquisadores* explicitem seus pressupostos teóricos e descrevam com clareza a trajetória percorrida durante a criação de suas obras, as pesquisas de criação artística devem ser aceitas e estudadas por filósofos da ciência que futuramente poderão sistematizar alguns princípios para orientá-las e avaliá-las.

É fundamental enfatizar que as criações de obras artísticas raramente ocorrem a partir de “soluções mágicas”: não costumam ser realizadas de forma improvisada nem casualmente. Ao contrário, elas costumam ser fruto de um trabalho físico e mental complexo e sistemático, que segue um caminho preciso envolvendo intuição e raciocínio em uma relação simbiótica.

Convém lembrar a teoria das Inteligências Múltiplas proposta pelo psicólogo Howard Gardner (1994: 46). Segundo esse autor, a inteligência verbal e o pensamento lógico, tão valorizados na cultura ocidental, não devem ser considerados como superiores a outras faculdades da mente. Existem, na verdade, diferentes tipos de “inteligência” que ele definiu como:

“... um conjunto de habilidades de resolução de problemas – capacitando o indivíduo a resolver problemas ou dificuldades genuínas que ele encontra e, quando adequado, a criar um produto eficaz – e deve também apresentar o potencial para encontrar ou criar problemas – por meio disso propiciando o lastro para aquisição de conhecimento novo.”

A partir dessa definição, podemos afirmar que *artistas-pesquisadores* certamente usam de diversas habilidades para *a resolução de um problema ou de uma dificuldade genuína* – que, nesse caso, constitui a criação de uma obra de arte. O processo de desenvolvimento dessa obra, além disso, sem dúvida *encontra e cria novos problemas*, propiciando a evolução do conhecimento.

Na área de dança, *artistas-pesquisadores* utilizam-se dos movimentos do corpo como principal ferramenta de trabalho. Trabalham com as estruturas da mente que compõem a inteligência corporal-sinestésica, segundo definição de Gardner (ibid.: 160)

O trabalho de criação de coreógrafos e intérpretes depende, fundamentalmente, de seu domínio técnico, ou seja, de sua inteligência corporal-sinestésica, que é desenvolvida através de anos de trabalho árduo na prática da dança. Além disso, como todos os outros *artistas-pesquisadores* que se dedicam à criação de uma obra, eles inspiram-se em elementos subjetivos: intuição, sensações, emoções, memórias, e em seu imaginário.

Entretanto, o uso da argumentação verbal é também indispensável a esses pesquisadores: é preciso que eles estejam preparados para justificar e descrever, através de um relatório escrito, suas escolhas estéticas e as etapas de sua trajetória criativa.

Acredito que qualquer processo criativo em dança, mesmo aqueles que são desenvolvidos por coreógrafos ou intérpretes que não se consideram “*artistas-pesquisadores*”, envolve, necessariamente, além do fazer corporal, a reflexão sobre esse fazer – ainda que essa reflexão seja apenas rudimentar e possa ocorrer em um nível subconsciente.

O corpo do dançarino é seu instrumento de trabalho, é seu veículo de comunicação expressiva, porque a dança é uma forma de linguagem. Cada gesto pode equivaler a uma palavra, a uma imagem, a um pensamento – o corpo do dançarino fala, ao mesmo tempo em que “realiza” corporalmente a dança e, por isso, os gestos que compõem as coreografias refletem o pensamento de seus compositores. Sincronicamente, dançar é uma vivência sensível, imaginária e reflexiva.

Uma de nossas orientandas (COSTAS, 1997: 30), que se dedicou à pesquisa artística de um processo de composição coreográfica, concluiu em sua dissertação:

“Qualquer processo criativo – incluindo a dança – envolve a articulação do fazer/refletir; ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como o seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza etc. Enfim, ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura de seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos ...

... a realização de uma pesquisa no ambiente acadêmico pressupõe a constituição de um quadro metodológico, o que significa selecionar teorias, conceitos, ferramentas reconhecidas, capazes de intermediar a relação pesquisador-objeto. A priori, esses recursos deverão auxiliar o pesquisador na obtenção de seus objetivos.”

Parece-me ser totalmente viável elucidar o processo de criação dos *artistas-pesquisadores* através da descrição e análise dos aspectos passíveis de serem racionalmente compreendidos. É possível, portanto, integrar o fazer e o pensar nas pesquisas artísticas. Aliás, esta é a principal justificativa para a inserção do ensino das Artes nas universidades, em cursos de graduação e pós-graduação.

Não obstante, a pergunta sempre recorre: como é possível pesquisar uma criação artística? Como é possível enquadrar metodologicamente a criação de uma composição coreográfica que é, em princípio, um processo singular, o qual depende muito de processos inconscientes e respostas intuitivas?

Considero que a própria intuição artística não é um fenômeno puramente casual, pois, entre outras coisas, depende do desenvolvimento da inteligência corporal, de conhecimentos técnicos e estéticos. Na verdade, a intuição artística é passível de ser inclusive ampliada e desenvolvida, através de uma metodologia específica, como afirmo em meu Memorial (ANDRADE, 1997: 189):

“O dançarino precisa aprender a escutar, a ver, a sentir: o espaço, os outros, o mundo a seu redor. Precisa também compreender a importância de encontrar um ritmo e um espaço satisfatório para sua vida pessoal e, acima de tudo, a escutar-se a si mesmo, a explorar a riqueza de seu mundo interior”.

O processo que desenvolvo com intérpretes, através do trabalho corporal consciente, associado à evocação mental de imagens e sensações, visa a tornar permeável as barreiras que separam mente e corpo. Através desse processo tenta-se estabelecer uma relação sincrônica entre os movimentos da dança e imagens do subconsciente do dançarino – que podem se referir a qualquer tipo

de percepção, ideia, sensação sinestésica, estado subjetivo, presente ou evocado. Na execução da dança, atuam vários aspectos do corpo e da mente, simultaneamente: trata-se de um processo de “comunicar movimentando o corpo”, um verdadeiro “pensar e dizer, fazendo”.

No ato de dançar parece que não existe nenhum espaço de tempo entre a formação mental de uma imagem e sua expressão através do gesto. Para tanto, o dançarino deve ser capaz de permanecer em um estado mental específico, denominado por meu orientando Guilherme Schulze (1997: 32) de “Quietude Criativa”, um estado de extrema concentração interior, do qual participam, simultaneamente, aspectos conscientes e inconscientes, harmonicamente interligados.

Não se trata, evidentemente, de provocar um transe inconsciente, como é o caso de algumas danças religiosas, em que os corpos dos dançarinos são “tomados” por um espírito divino. Mas, ao contrário, de desenvolver uma profunda integração entre a mente e o corpo, de tal forma que o “espírito/memória” que habita as profundezas do inconsciente do artista possa manifestar-se.

Acredito que, durante a criação de uma obra, todo artista tem que estar totalmente “em si” ou seja, ele tem que “*estar presente no ato de criar*”. Assemelha-se ao processo dos artistas Zen, descrito por Herrigel (1976):

“A mão que guia o pincel já apanhou e executou a imagem que flutuava diante da mente, no próprio momento em que a mente começou a concebê-la e, ao final, o aluno não sabe mais qual dos dois – mente ou mão – é responsável pelo trabalho”.

Esse mesmo tipo de sincronicidade mente/corpo subjacente às manifestações criativas, que considero fundamental, pude constatar em artesãos populares que entrevistei, como parte de um trabalho de roteiro, direção e edição de vídeos sobre o Programa de Artesanato Solidário em cidades do Nordeste do Brasil. Cito, por exemplo, os seguintes comentários:

O Sr. Manoel, criador de esculturas de madeira, em Juazeiro do Norte, falou, enquanto esculpia uma peça:

*... Começa sem destino nenhum e sem nem pensar qual é a peça que vai ser feita. Quando ele tiver todo riscado, aí é que a gente sabe o que é que dá (...). [1]*

Dona Francisca, que trabalha com cerâmica em Irará, assim respondeu a uma pergunta sobre como preparava as fôrmas de suas peças:

*Eu não tenbo fôrma. Minba fôrma é meus dez dedos. Eu penso aqui (pondo a mão na*



*cabeça) e minha mão trabalha... Tenho orgulho de ser artista. [2]*

Cito ainda as palavras de Mestre Noza [3], famoso artesão de Juazeiro do Norte, respondendo ao antropólogo Antônio Augusto Arantes em 1971, quando este lhe perguntou como ele projetava suas esculturas e se ele as desenhava, antes de começar a esculpi-las:

*Não senhor. Eu vou trabalhando a madeira (...) o santo é quem sai do pau.*

No ato de dançar, o processo imaginativo e intuitivo é importantíssimo para que, através da improvisação, o dançarino traga de dentro de si um material pleno de experiências/emoções/memórias, as quais estão latentes em seu sub-consciente e que poderão alimentar ou enriquecer sua criação artística.

Vários podem ser os tipos de estímulos para uma proposta de improvisação: presentes, imaginados ou evocados; perceptuais e sensoriais (auditivos, táteis, visuais, palatais, olfativos, sinestésicos); verbais; emocionais; espaciais. No entanto, para que os estímulos sejam efetivos é imprescindível que a capacidade perceptual e a criatividade do pesquisador-artista estejam suficientemente aguçadas, o que só ocorrerá através de um trabalho sistemático em laboratórios de sensibilização, consciência e expressão corporal e de improvisação.

Além disso, como já dissemos, a criatividade necessita e pode ser ampliada através do estudo e observação de processos artísticos paralelos, de obras da história da dança e do teatro, de obras da literatura – particularmente de poesia – de música, de artes visuais e de artes plásticas.

Atualmente, vivemos um processo de bombardeamento da cultura de massa. A predominância das soluções massificadas, pré-fabricadas, globalizadas, deve tornar o *artista-pesquisador* precavido contra o material que se revela nos primeiros esboços de sua obra porque, frequentemente, as ideias que lhe surgem em primeiro lugar tendem a ser apenas reproduções de estereótipos.

“A criatividade coloca problemas de especial importância em nossos dias. Sabemos que, entre outros fatores, os meios de comunicação fazem com que o ser humano receba permanentemente estímulos e super estímulos que o enriquecem, mas que, por serem massivos, despertam nele certos esquemas de reação e lhe oferecem uma espécie de “cultura” que lhe permite mover-se dentro dessa massa de informações e que o levam a um adiamento inconsciente daquilo que é verdadeiramente seu, um esquecimento de si. Disso, logicamente, não escapa o coreógrafo nem a coreografia. Especialmente na América Latina, limita-se quase sempre a ser um reproduzidor de formas.”(BRICKMAN, 1979: 2)

Por essa razão, na criação do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, desde o início, insisti em implantar a pesquisa de campo antropológica e os estudos da cultura brasileira para instrumentalizar os nossos *artistas-pesquisadores* através de um contato mais próximo com seu universo histórico e sócio-cultural.

A pesquisa de campo é uma metodologia empregada com eficácia em processos de criação em dança como fonte de estímulos para o levantamento de motivos coreográficos não estereotipados. O pesquisador geralmente vai a campo e faz observações, anotando-as em seu diário de campo, além de realizar registros em áudio, foto e vídeo. Através desses registros, o pesquisador tem a possibilidade de decodificar ações físicas, movimentos, desenhos coreográficos, vestimentas, que lhes permitirá fazer uma releitura, visando à elaboração de um produto cênico original.

Complementando a pesquisa de campo pode ocorrer o processo de co-habitar com a fonte. Em seu livro: *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, Graziela Rodrigues (1997: 24) escreveu:

“As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao co-habitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis”.

A autora propõe o processo de co-habitar com a fonte como um método de absorver conteúdos para a criação em dança. Difere-se da pesquisa antropológica tradicional porque, nesse caso, embora os diários de campo e os demais registros áudio-visuais sejam instrumentos importantes, é a partir do bailarino-pesquisador-intérprete, do que o seu corpo vivencia, que o trabalho passará a ser criado.

“(…) ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística”. (RODRIGUES, *ibid.*: 148)

Finalmente, é importante ressaltar que, além de desenvolverem pesquisas de campo aprofundadas, os *artistas-pesquisadores* da área de dança podem recorrer a uma ferramenta metodológica importante para criação, análise e descrição de coreografias, que é o método denominado Coreologia. [4]

Esse foi o termo resgatado por seguidoras de Rudolf Laban para descrever os estudos estruturais da dança que envolvem movimento, dançarino, espaço geral e som. Como disciplina que estuda a dança, a Coreologia vem sendo utilizada por dançarinos, coreógrafos, críticos e

historiadores. Valerie Preston-Dunlop, professora e orientadora do Laban Centre de Londres, com quem estudei, é uma das principais responsáveis pela ampliação dos estudos de Laban e pela solidificação teórica da Coreologia.

Apesar de o método coreológico estar fundamentado nos Estudos do Movimento de Laban, Preston-Dunlop (1989: 5) ressalta que ambos:

“(...) são fundamentalmente diferentes, porque a Coreologia é o estudo da dança, e não apenas do movimento”.

Essa autora concebe a dança como uma linguagem complexa que envolve as características pessoais de seus intérpretes, o contexto cultural, o espaço físico, o som e o ritmo, os figurinos e cenários, enfim os seus inúmeros aspectos.

É necessário destacar que, para a Coreologia, embora o movimento seja o elemento central da dança, realizado pelo dançarino e apoiado por elementos aurais e visuais, as características de identidade dos dançarinos, o espaço geral e o som também são elementos estruturais das coreografias e precisam ser estudados com idêntica atenção.

O movimento, por sua vez, pode ser subdividido em partes do corpo, ações corporais, espaço, dinâmicas e relacionamentos. Esses componentes do movimento, particularmente as dinâmicas e o espaço, foram exaustivamente estudados por Rudolf Laban e posteriormente por inúmeros artistas-pesquisadores que se basearam em suas teorias.

A dança, na prática, envolve a interação de todos estes elementos: movimento no espaço, criado pelas ações corporais, que por sua vez adquirem qualidades dinâmicas, as quais podem ser observadas e descritas. Também se pode observar e descrever relacionamentos entre dançarinos e destes com o espaço, objetos etc.

Focalizar o movimento isoladamente é apenas uma perspectiva de estudo, pois o conhecimento da forma ou do material de uma dança ocorre a partir da observação do nexos entre todos os componentes e, principalmente, do contexto em que a dança ocorre.

Considerando, portanto, a complexidade estrutural da linguagem da dança, nessa área as pesquisas artísticas dependem de amplo conhecimento técnico (corporal-sinestésico) e podem utilizar-se de ferramentas teóricas e metodológicas válidas. Ao apresentarem suas obras de coreografia ou interpretação os *artistas-pesquisadores* estão apresentando o resultado final de um complexo processo de trabalho criativo, intelectual e corporal, em cujo desenvolvimento a intuição e o raciocínio lógico atuam de forma intimamente entrelaçada.

### **BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Marília. "Memorial". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997.
- BRICKMAN, Lola. "Sobre la problemática del coreógrafo: la creatividad". Buenos Aires: I Encontro Latinoamericano de Coreógrafos, Consijo Argentino de la Danza, 1979.
- COSTAS, Ana Maria Rodrigues. "Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997 (Dissertação Mestrado)
- GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994
- HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1976.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. "Choreology". 1989 (mimeo).
- . "Dance is a language, isn't it?" Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SCHULZE, Guilherme Barbosa. "Da quietude criativa à ação: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997 (Dissertação de Mestrado).

### **VIDEOGRAFIA:**

PROGRAMA ARTESANATO SOLIDÁRIO – Vídeos documentários. Direção: Marília de Andrade. Campinas, 2001.

### **NOTAS:**

- 1 - Manoel: depoimento. [15 ago. 2001]. Juazeiro do Norte, CE, 2001. Entrevista concedida pelo artesão ao Programa Artesanato Solidário do Conselho da Comunidade Solidária, Campinas.
- 2 - Francisca: depoimento. [4 set. 2001]. Irará, BA, 2001. Entrevista concedida pela artesã ao Programa Artesanato Solidário do Conselho da Comunidade Solidária, Campinas.
- 3 - Mestre Noza: depoimento [1971]. Juazeiro do Norte, CE, 1971. Entrevista concedida pelo artesão ao antropólogo Antônio Augusto Arantes.
- 4 - Termo resgatado por Preston-Dunlop (1989, 1982).