

# ALGODÃO DOCE: REGISTROS E REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO CRIATIVO DE UM ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS

**Algodão Doce: records and reflections about the creative  
process of a contemporary dance performance for children**

*Josiane Franken Corrêa*  
*Helena Thofehrn Lessa*  
*Flávia Marchi Nascimento*  
Universidade Federal de Pelotas – UFPel

**Resumo:** Este estudo objetivou registrar e refletir sobre o processo criativo de um espetáculo de dança contemporânea apresentado para crianças, na cidade de Pelotas/RS, no ano de 2014. O processo criativo do espetáculo Algodão Doce foi desenvolvido a partir da improvisação como método propulsor, o que possibilitou que a composição coreográfica colaborativa se efetivasse, formando uma unidade no grupo participante.

**Palavras-chave:** Dança contemporânea; Infância; Improvisação.

**Abstract:** The present study aimed to record and reflects about the creative process of a contemporary dance performance presented for children in the city of Pelotas/Rio Grande do Sul/ Brazil in 2014. The creative process of “Algodão Doce” was developed using the improvisation as propellant method, which enabled the effectiveness of a collaborative choreographic composition, forming a unit in the participant group.

**Keywords:** Contemporary dance; Childhood; Improvisation.

---

Este trabalho aborda como tema o processo criativo de um espetáculo de dança contemporânea destinado a crianças de 06 a 09 anos de idade, realizado no município de Pelotas – RS, no ano de 2014. A pesquisa referente à criação artística objetivou registrar e refletir sobre o processo criativo em questão, buscando investigar os caminhos escolhidos, assim como os desafios criativos e pedagógicos encontrados durante a elaboração do trabalho artístico. Além disso, objetivou pesquisar sobre a composição coreográfica colaborativa e a improvisação como métodos de trabalho em dança na contemporaneidade.

Na perspectiva de que qualquer processo criativo leva o trabalho artístico à configuração de um projeto poético (SALLES, 2004), interessa-nos refletir sobre como as escolhas e o contexto, onde o espetáculo Algodão Doce estava inserido, acabou definindo aspectos da sua produção e apresentação ao público. Sendo o projeto poético envolto por “princípios éticos e estéticos (...), que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que

norteiam o momento singular que cada obra representa” (SALLES, 2004, p. 39); busca-se compreender as seleções e combinações metodológicas que levaram à concretização do projeto em si.

Para a realização deste artigo, o qual se vale da pesquisa de prática artística, de abordagem qualitativa, utilizou-se como instrumento de coleta de informações a observação participante, e como modo para registros: diário de campo, fotos e vídeos capturados durante as experimentações, aulas e ensaios. Além disso, como base teórica para as reflexões acerca do processo, foram estudados autores como Dantas (1999), Fernandes (2013), Mazzaglia (2009), Salles (2004, 2006), Xavier (2012), dentre outros.

A ideia de pesquisa de prática artística vai ao encontro da perspectiva de Fernandes (2013, p. 23), quando discorre que “(...) as pesquisas com prática artística não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento”. Acredita-se, então,

que a teoria em dança advém do seu fazer, uma vez que, a prática da dança em si pode ser ou gerar um modo de teorização, seja de modo escrito ou oral.

Para a organização do texto, o artigo apresenta-se em duas partes: na primeira, são colocados os dados referentes ao projeto Algodão Doce, contexto e anseios para a realização do mesmo; na segunda parte, são discutidas as escolhas metodológicas para a criação artística, assim como reflexões acerca dos desafios encontrados, da composição coreográfica colaborativa e da improvisação como possibilidade pedagógica e cênica na dança, além de discussões teóricas a partir da bibliografia escolhida. Por fim, são apresentadas as percepções e considerações finais da pesquisa.

## **O Projeto**

“Algodão Doce” caracteriza-se como um projeto de montagem e apresentação de espetáculo de dança contemporânea voltado para o público infantil, que teve o seu desenvolvimento durante o ano de

2014, no município de Pelotas – RS. Com o financiamento do Edital ProCultura<sup>1</sup>, da Prefeitura Municipal de Pelotas – RS, o projeto objetivava oferecer às crianças Pelotenses a possibilidade de apreciar um espetáculo de dança contemporânea que instigasse o lado lúdico e criativo do corpo, através de uma pesquisa artística que tratasse de temas do imaginário infantil e gaúcho.

Ao final do processo criativo, foram realizadas cinco apresentações, sendo três destinadas às escolas públicas de ensino básico de Pelotas; uma apresentação destinada ao público em geral e uma apresentação destinada à escola privada parceira do projeto, todas as sessões com entrada franca. O público alvo era crianças de 06 a 09 anos de idade. A estreia ocorreu no dia 07 de outubro

---

<sup>1</sup> O Edital ProCultura, da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas – RS, caracteriza-se como um concurso anual que recebe propostas artístico-culturais de artistas pelotenses, edital pautado na Lei Municipal 5.662/09. São avaliadas propostas artístico-culturais inéditas que, caso aprovadas, recebem financiamento do Programa Municipal de Incentivo à Cultura – ProCultura/Pelotas, tendo como local principal de realização o Município de Pelotas. Para saber mais: <http://www.pelotas.com.br/procultura/>

de 2014, no Colégio Gonzaga, instituição de ensino privado do município de Pelotas/RS, colégio apoiador do projeto.

Para o desenvolvimento do trabalho, foram envolvidos cerca de vinte profissionais da área, contando com intérpretes-criadores, diretoras, produtora, designer gráfica, técnicos de som e luz, figurinista-costureira e assessores. Além desta equipe, ocorreu, também, o contato com a Secretaria Municipal de Educação de Pelotas, que auxiliou na viabilização do transporte das crianças ao teatro, e imprensa local, na divulgação do evento.

A idealização do projeto partiu da reunião de quatro integrantes do grupo, que, num primeiro momento, realizaram encontros para pesquisar o tema e organizar o cronograma de ações, planilha financeira e compartilhar ideias e anseios criativos. Posteriormente à divulgação dos selecionados pelo Edital ProCultura 2013, houve o convite a outros profissionais, para unirem-se ao trabalho. No caso dos intérpretes-criadores, foi ministrada uma oficina de dança contemporânea aberta à comunidade

pelotense e aqueles que gostariam de participar do projeto preencheram fichas de inscrição que mais tarde foram avaliadas.

Analisando a participação na oficina e as fichas de inscrição, foram selecionados seis intérpretes-criadores e três estagiários. Destes nove escolhidos, oito iniciaram o trabalho com a equipe efetivamente. No decorrer do trabalho, a figura do estagiário acabou se dissolvendo, o que positivamente acrescentou o número de intérpretes-criadores, contando, ao final, com a participação de dez (os oito selecionados na oficina, a produtora e uma das diretoras, também intérprete-criadora).

O desejo em realizar este projeto surgiu da percepção de que a dança contemporânea caracteriza-se, muitas vezes, como uma linguagem artística que se afasta do universo da criança – o que pode parecer contraditório, uma vez que a dança na contemporaneidade brinca, além de outros aspectos, com as possibilidades criativas do corpo. Porém, muitas vezes, o que determina esse afastamento do universo infantil é a abordagem

temática dos trabalhos e não as metodologias de criação utilizadas nos processos de composição.

Deste modo, a maioria das pessoas acredita que dança contemporânea é um tipo de arte produzida apenas para espectadores adultos. Geralmente, os espetáculos de dança contemporânea que circulam pelos teatros são inacessíveis ao público infantil. Há trabalhos que tratam de temas inapropriados para crianças, alguns com conotação sexual ou que são criados inspirados em problemas sociais graves. Por outro lado, os artistas contemporâneos da dança parecem ser os que mais reclamam a falta de público para a apreciação dos seus trabalhos. Por isso, propor mais trabalhos pautados na estética contemporânea para as crianças é um tema urgente e que possibilita a ampliação do público para a dança.

No desenvolvimento da criação de “Algodão Doce”, o grupo preocupou-se em abordar o universo da criança de diferentes maneiras: no momento da composição coreográfica, com jogos de criação e improvisação; na rememoração de

brincadeiras já vivenciadas pelos participantes; na trilha sonora escolhida e na temática utilizada, tendo como inspiração um livro infantil que havia sido lido por uma das diretoras na sua infância. Essas escolhas estão mais detalhadas na próxima parte deste texto.

De qualquer modo, é possível identificar a quantidade significativa de produção de músicas ou peças de teatro para crianças. Mas, em poucas oportunidades, observamos produções de dança específicas para este público. Por outro lado, nota-se um crescimento considerável de trabalhos para as crianças nos últimos anos e acredita-se que a tendência é que exista cada vez mais uma preocupação na formação de novos espectadores para a dança, começando pela infância. No Rio Grande do Sul, por exemplo, podemos citar obras como:

- “Tóin: dança para bebês” (estreia em 2012)<sup>2</sup>, da Muovere Cia. de Dança, concepção e direção geral de Jussara

---

<sup>2</sup> Para saber mais:  
<https://dancaparabebes.wordpress.com/>

Miranda e direção artística de Diego Mac;

- “Guia Improvável para Corpos Mutantes” (estreia em 2013)<sup>3</sup>, com concepção e direção de Airton Tomazzoni, e
- “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá” (estreia em 2013)<sup>4</sup>, com direção de Carla Vendramin.

Todos estes trabalhos foram realizados/ criados em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul e, posteriormente, circularam em outras cidades, dentro e fora do Estado. Acredita-se assim que o projeto Algodão Doce faz parte de um momento de ampliação e discussão sobre a dança voltada ao jovem espectador, especialmente no contexto gaúcho e, preocupado com a descentralização da produção artística, voltando o trabalho especificamente para o contexto do interior do Estado.

<sup>3</sup> Para saber mais: <http://guiaimprovavel.art.br>

<sup>4</sup> Para saber mais: <http://www.irisproducoes.com/#!o-gato-malhado/c23rj>

### **A composição coreográfica colaborativa e a improvisação: uma relação de dependência no Algodão Doce**

Desde a idealização do Projeto Algodão Doce, houve a escolha, por parte das diretoras, da composição coreográfica colaborativa como meio para o processo criativo. Com o decorrer do tempo, foi perceptível que, somente assim, colaborativamente, seria possível alcançar o objetivo principal e realizar um trabalho que ia ao encontro das expectativas do grupo enquanto produtores de dança na contemporaneidade.

As expectativas, criadas a partir de aspectos como o contexto onde o trabalho estava inserido, a criação de um grupo especialmente para a elaboração do trabalho em questão, a disponibilidade ou não de horários para os encontros por parte dos integrantes, por exemplo, acabaram definindo muitas das coreografias que foram criadas para o espetáculo.

Durante os sete meses de trabalho que anteciparam a estreia do *Algodão Doce*, foi possível a

realização de encontros com dia da semana e horário fixo e encontros marcados previamente, conforme a disponibilidade de horário dos integrantes e da sala a ser ocupada no Colégio Gonzaga.

Nos dois encontros semanais fixos – com duração de três horas cada, nos quais a maioria dos intérpretes-criadores participou – foi realizada a pesquisa de movimentos, a composição coreográfica, as aulas de preparação corporal e os ensaios. Nos outros encontros, marcados previamente e conforme a liberação da sala para a utilização, eram realizados ensaios de trechos do espetáculo e os intérpretes-criadores eram convidados a ministrar aulas de dança para os seus colegas, conforme a sua trajetória pessoal. Esta experiência possibilitou o compartilhamento de vivências e a descoberta de individualidades criativas nos processos de composição.

Para exemplificar o compartilhamento de vivências referido no parágrafo anterior, é possível citar uma aula de dança flamenca ministrada por uma das

intérpretes-criadoras do projeto. Nesta aula, foi enfatizado o trabalho prático com os movimentos de mãos e dedos, os quais foram posteriormente explorados, através da improvisação, e incorporados em uma cena do espetáculo que ressaltava a movimentação de membros superiores.

Indo ao encontro do que Vieira (2012) coloca sobre a composição coreográfica colaborativa, acredita-se que, em colaboração, “(...) os bailarinos participam ativamente do processo criativo juntamente com o coreógrafo que, assim, passa a atuar de uma forma que se assemelha mais ao papel de um diretor” (VIEIRA, 2012, p. 2).

Por isso, a vontade em potencializar características individuais dos integrantes só poderia ser alcançada através de um processo em que a colaboração fosse o método prioritário para a criação artística. Nesta perspectiva de processo criativo colaborativo, nos parece inconveniente abraçar um modelo coreográfico ou uma forma única de concretizar uma proposta em termos coreográficos,

mas torna-se importante reconhecer os percursos múltiplos e diversificados impressos em cada intérprete-criador.

Marques e Xavier (2013), ao discutirem sobre processos coreográficos no ensino da dança contemporânea, destacam que parece fundamental adotar uma perspectiva de pensar a partir do que existe para reformular, recriar e reinventar novas formas de agir dentro dos processos criativos. Dessa forma, a diversidade de abordagens, a definição instável e a constante procura de novos caminhos são apontadas, pelas referidas autoras, como características presentes nas práticas coreográficas da dança contemporânea.

Nesse sentido, ao discorrer sobre os processos criativos, Salles (2006) afirma que o artista, ao ampliar o olhar para as possibilidades do ato criativo, está sujeito à criação de diferentes obras. E é definindo caminhos e escolhas que o projeto poético vai se estruturando. O inesperado e o imprevisto, assim como a diversidade encontrada na criação, fazem parte

de um processo de negação dos outros mundos possíveis que cercam o momento criativo. No desenvolvimento do projeto Algodão Doce, pode-se apontar a percepção de como a participação dos intérpretes-criadores, com suas singularidades, auxiliou na definição de cenas e na concretização do projeto poético. É pertinente refletir que, caso houvesse a troca de, por exemplo, um participante, algumas mudanças seriam inevitáveis.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito àquela obra de modo diferente daquele que fez. Ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES, 2006, p. 22)

Nessa perspectiva, é relevante citar a diversidade dos corpos dançantes como característica das práticas coreográficas na contemporaneidade. Mazzaglia (2009) aponta que podemos pensar o corpo da dança contemporânea como uma espécie de mapa mutante, sendo este "(...) uma rede



de influências e conexões provenientes de várias técnicas e linguagens, estudados pelos bailarinos e manipulados pelos coreógrafos de acordo com suas escolhas estilísticas e temáticas” (MAZZAGLIA, 2009, p.76). Sobre esta rede de influências presente no corpo que dança, Mazzaglia (2009, p.78) expõe que:

A rede de influências e linguagens que se mostram no corpo dançante não é mais somente o fruto de uma visão poética ou de uma cultura, mas é o espaço de negociação entre ideais e práticas, entre sociedade e indivíduo, entre o próprio olhar e o do outro. Por isso, a radicalidade do corpo dançante, como corpo social e discursivo, põe sempre à prova sua capacidade de discutir e abalar a percepção da realidade contemporânea, seguindo assim uma herética e corajosa pesquisa da origem que atravessa passado, presente e futuro.

Acreditando no potencial de enriquecimento que a criação coletiva pode suscitar ao processo de composição coreográfica, principalmente pela troca e interação entre os corpos e suas diferenças, foi encontrado, na experimentação, através da improvisação direcionada, o impulso para a montagem de

cenas dançadas. A partir da utilização deste método foi possível contemplar uma diversidade de estratégias que facilitaram o desenvolvimento das habilidades e da capacidade expressiva dos intérpretes-criadores.

Uma das estratégias utilizadas, no desenvolvimento do espetáculo Algodão Doce, foi a pesquisa de movimentos, através da improvisação direcionada. E, apesar do aproveitamento da improvisação como atividade propulsora para a composição de partituras coreográficas, houve poucas cenas no espetáculo em que a improvisação foi potencializada de fato. Pode-se compreender que jamais uma cena que é repetida será presentificada da mesma forma que na vez anterior; mas entende-se, também, que uma coreografia pré-determinada não conterà a mesma vivacidade que há num ato de improvisação. Este que é, segundo Haselbach (1989), a execução de algo de modo não previamente planejado.

Acredita-se que improvisar é dar vazão para novas descobertas

corporais, tentando, de forma imediata, expressar através do corpo algo ou alguma sensação. Desse modo, a improvisação foi escolhida como uma das abordagens artístico-pedagógicas para a criação de cenas coreografadas, e foi percebido que os processos improvisacionais possibilitaram a realização de uma composição colaborativa, de fato.

Apesar de ser um desejo latente, optou-se por não utilizar mais momentos de improvisação em cena pelos moldes em que o projeto estava encaixado e pelo modo em que se configurou a reunião das pessoas participantes, ou seja, havia uma demanda de produto bastante delimitado<sup>5</sup> e observou-se que o tempo para maiores experimentações seria demasiado curto, o que comprometeria o refinamento do trabalho, na opinião da equipe envolvida.

De qualquer modo, o trabalho configurou-se para que, em alguns momentos, os intérpretes-criadores tivessem maior liberdade

---

<sup>5</sup> Características próprias dos trabalhos desenvolvidos de acordo com as regras de editais, como por exemplo prazos a serem respeitados, público a ser “atingido”, prestação de contas a ser realizada.

interpretativa a partir da improvisação, como na cena inicial em que um barulho de vento carrega os corpos de algodão doce pelo espaço. Também, na coreografia denominada “duo doce”, em que duas intérpretes-criadoras brincam de movimentar o corpo a partir do estímulo da colega, com a ligação da mão de uma no pescoço de outra, como se segurassem uma cabeça feita de algodão doce. E, em outro momento, um solo *clown*<sup>6</sup> permite a participação ativa do público, o que só acontece porque a improvisação, e neste caso, a relação com a linguagem teatral, possibilita esta abertura.

Mas, o que é de maior interesse neste momento é refletir sobre os exercícios com improvisação que foram realizados durante a criação das coreografias que fazem parte do espetáculo Algodão Doce. A partir da

---

<sup>6</sup> Durante o espetáculo Algodão Doce, há a apresentação de dois solos *clown*, um com maior e outro com menor interação com o público presente. O *clown* é a personificação de um palhaço caracterizado pela exaltação da ingenuidade e do ridículo. A técnica teatral do *clown* utiliza-se principalmente da improvisação e do jogo com o público. O impulso de criação é decorrente do momento, tornando o movimento orgânico, real e presente (MARTINS; RIBEIRO, 2010).

experimentação com exercícios de improvisação, nos quais as diretoras<sup>7</sup> sugeriam motivos e utilizavam elementos que pudessem instigar a criação, iniciava-se um processo de composição da cena que necessitava de corte, recorte, revisão, memorização e, por fim, era estabelecida uma ordem para ser ensaiada.

Os intérpretes-criadores, além de, muitas vezes, selecionarem os seus próprios movimentos, também tinham a liberdade de sugerir trajetórias, costuras, e variações de dinâmicas nas qualidades dos movimentos. Em outros momentos, as diretoras determinavam quais partes seriam recortadas e de que maneira seriam criadas conexões para que o trabalho pudesse atingir, de alguma forma, pontos de ligação entre as cenas. Em nenhum momento, houve a preocupação em tornar o trabalho uma narrativa linear, mas, no decorrer do processo, buscou-se estabelecer pontos de

contato que remetessem à ideia principal.

Então, foi um desafio procurar no repertório de movimentos, criado a partir das improvisações, similaridades que pudessem gerar esses pontos de contato pretendidos pela trama coreográfica. Já que, na improvisação, cada corpo dança utilizando recursos próprios, foi possível confirmar que todos eram capazes de improvisar – desde os mais experientes, como aqueles intérpretes-criadores que estavam tendo contato com esse tipo de metodologia criativa pela primeira vez.

Pode-se crer que na improvisação o corpo humano apropria-se das suas vivências passadas para criar, imediatamente, no presente. Sendo assim, é possível observar a capacidade que o corpo tem de assimilar informações para produzir movimento dançado e que o potencial criativo de movimento é sobremaneira influenciado pelas relações, experiências e processos de ensino e aprendizagem ocorridos durante a vida. De acordo com o que coloca Dantas (1999, p. 103),

---

<sup>7</sup> O trabalho teve a direção de Josiane Franken Corrêa e Flávia Marchi Nascimento. Para saber mais: <https://algodaodocepelotas.wordpress.com/>

A improvisação está relacionada não só, mas principalmente, com toda a bagagem de movimento das pessoas. A partir de determinado tema, motivação ou situação pode ocorrer a utilização momentânea e espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes e comportamentos já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado.

A improvisação pode estar diretamente ligada a um ou mais temas geradores de movimento ou não. Os temas utilizados em aula podem facilitar a compreensão da proposta de improvisação. Aos poucos, os alunos passam a abstrair o significado narrativo de um tema, por exemplo, e descobrem formas não usuais de trabalharem com a mesma temática. Segundo Porpino (2006), o corpo conta a sua trajetória de vida ao dançar e a vida não é uma história linear, mas sim, repleta de discontinuidades, “(...) sua realidade é diversa, multifacetada, imprevisível e cheia de surpresas” (PORPINO, 2006, p. 113).

Há também outros fatores que implicam no desenvolvimento das atividades de improvisação. Katz (1999, p. 22) acredita que “para improvisar, um corpo precisa haver

colecioneado muitas experiências motoras”. As experiências motoras não precisam ser somente em dança. Ao mover-se, no dia-a-dia, o ser humano está colecionando experiências motoras; de qualquer forma, se o corpo do intérprete-criador tiver experimentado outras formas de se movimentar, além das formas cotidianas, isso poderá facilitar no momento da improvisação.

Quanto mais experiências motoras, mais vocabulário de movimentos terá o corpo. Têm-se como exemplo de experiências motoras os esportes, as artes marciais, as brincadeiras, a prática de yoga, ou seja, diferentes métodos e treinamentos corporais que possibilitam para o corpo uma disponibilidade para a improvisação e para a dança de forma geral.

Calvo-Merino (2010) propõe que o repertório motor é o conjunto de relações entre diferentes componentes motores e sensoriais, sendo caracterizado como uma unidade dinâmica que pode ser modificada através da experiência. Desse modo, a autora sugere que as propriedades físicas do sistema

musculoesquelético e a história motora pessoal são componentes que delimitam o nosso repertório motor.

Diante dessa perspectiva, pode-se sugerir que o repertório motor está diretamente relacionado à experiência de aprendizagem motora, visto que desde o nascimento novas habilidades vão sendo incorporadas através do movimento e sua interação com o ambiente, com as pessoas e com os objetos. Parte desses movimentos adquiridos é comum (correr, caminhar, alcançar um objeto) porque se tratam de ações compartilhadas por uma grande parte da população. Entretanto, as experiências específicas de vida possibilitam aos sujeitos que esses se tomem únicos através da escultura do conteúdo do repertório motor. Este aspecto foi sensível e visivelmente percebido durante os encontros para a criação do Espetáculo Algodão Doce, pois, como já comentado, os participantes eram ativos criadores e a partir de cada trajetória de vida, ou seja, de cada repertório motor, e da relação

entre todos os integrantes, é que foi produzido o trabalho artístico.

Nesse ponto da discussão acerca do repertório motor, cabe trazer à tona a contribuição de Almeida (2015, p. 94) sobre a plasticidade corporal, caracterizada pela maleabilidade e pela capacidade de adaptação constantes das formas:

A plasticidade corporal é esse modelar-se a partir do contato do sujeito com o lugar. A plasticidade corporal imprime o sintoma, desvela as digitais, marcas particulares que deixamos ao tocar o mundo. (...) Essa troca dinâmica entre a corporeidade e o mundo à nossa volta incentiva um eterno redesenhar do mapa corporal. A permeabilidade da pele faz com que as fronteiras se alarguem, nesse constante e dinâmico movimento, pois as histórias individuais estão impressas em todas as partes do corpo.

Diante destas trocas dinâmicas e singulares dos sujeitos com o mundo, tornam-se evidentes as diferenças individuais entre eles. Schmidt e Wrisberg (2010) apontam que as diferenças individuais influenciam fortemente a performance motora, sugerindo fatores que caracterizam as pessoas,

dentre eles: as atitudes, o tipo corporal, o *background* cultural, a composição emocional, o nível de aptidão física, o estilo de aprendizagem, o nível maturacional, o nível motivacional, as experiências prévias sociais e de movimento. É fato, como discorre Dantas (1999, p. 103), que,

(...) toda pessoa possui um repertório de impressões sensitivas diversificadas no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de paladar, de equilíbrio. Este repertório está à disposição de cada pessoa: todas as experiências acumuladas são partículas de novas experiências criadas, sejam conscientes ou inconscientes. Desse modo, as experiências armazenadas podem ser reutilizadas de acordo com as necessidades de cada momento.

Por exemplo, um gosto amargo na boca pode fazer retrair certos músculos do corpo. Esta sensação corporal fica armazenada e, se houver um estímulo para improvisação sobre “amargo”, ou “chupar limão” ou “a vida é amarga”, o corpo responderá a partir daquela sensação já vivenciada; estes mesmos músculos poderão estar sendo retraídos ou relaxados, dando estímulo à criação de movimentos.

Há uma organização no corpo que o faz agir assim e, além disso, existe uma organização individual dentro da própria improvisação de movimentos.

Durante o processo criativo do espetáculo, diferentes estímulos foram experimentados como potenciais para a improvisação, tornando evidente o resgate de sensações corporais anteriores e sua interação com a experiência presente. Em um específico encontro a experiência de improvisação aconteceu a partir da exploração de travesseiros e, claramente, apareceram movimentos relaxados, leves e de contato com o chão. No entanto, os movimentos eram delineados pela interpretação das sensações particulares despertadas pelo objeto, fornecendo singularidade aos diversos corpos-sujeitos dançantes.

Retornando à ideia de plasticidade corporal sugerida por Almeida (2015) e apoiando-se nesta, entende-se que o intérprete-criador se modela para expressar suas sensações sobre determinado estímulo proposto para realizar a pesquisa de movimentos. Estes estímulos, como o travesseiro

exemplificado anteriormente, instigam a imaginação e resgatam/criam imagens que desencadeiam sensações. Cada sujeito exprime tais sensações de maneiras distintas, conforme suas características particulares.

Ainda, de acordo com Almeida (2015), um ato expressivo para a criação em dança contemporânea nunca é o resultado imediato de uma emoção qualquer. A criação artística é a realização da intenção, uma vez que, ela é o resultado da reflexão compartilhada com a expressividade. Ou seja, a emoção pura pode se apresentar no momento da improvisação, mas, quando o intérprete-criador seleciona os movimentos, estes já constituem o resultado de um ato refletido.

Para Xavier (2012), a improvisação vai além do território da invenção e ruptura, como a maioria dos artistas apontam. Para a autora, seria mais apropriado pensar a improvisação como uma tentativa insistente de criação de outras formas e sentidos em um campo onde há embates e encontros. “É a construção da simplicidade em

oposição à artificialidade, bem como, ao excesso de ordenação clássica e linear” (XAVIER, 2012, p. 120). Na dança, a improvisação atua na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão. “Tanto serve para produzir outro vocabulário (a) quanto para buscar conexões inusitadas com o vocabulário já estabelecido (b)” (KATZ, 1999, p. 20).

Sendo possível produzir outro vocabulário e fazer conexões com o vocabulário já existente, o aluno é visto como um produtor de significados na aula de dança. O conhecimento já não é imposto pelo professor, mas produzido colaborativamente com o aluno. Através das propostas de improvisação, o aluno tem liberdade para descobrir, para selecionar e para modificar os seus códigos corporais.

Mesmo assim, é preciso ressaltar que na composição coreográfica colaborativa existe a divisão de tarefas, e o papel do diretor é aquele que corta e recorta materiais, selecionando o que vai para a cena. Assim,



(...) o processo colaborativo garante a existência de alguém (ou de uma equipe) especialista ou interessado em determinado aspecto da criação, que se responsabilizará pela coordenação das diferentes propostas, procurando sínteses artísticas, articulando seu discurso cênico ou concepção, e descartando elementos que não julgar convenientes ou orgânicos à construção da obra naquele momento. (ARAUJO, 2006, p. 130-131)

Segundo Araújo (2006), no processo colaborativo, a existência do diretor é necessária e garantida, diferentemente de uma diluição de papéis, como muitas vezes acontece nas práticas artísticas contemporâneas. Para Araújo (2006, p. 130), no processo colaborativo deve haver a figura de

(...) um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc., (...), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam o direito a palavra final concernente daquele aspecto da criação.

Este fator também foi evidenciado durante o processo criativo do espetáculo *Algodão Doce*, no qual as diretoras estiveram, na maior parte do tempo, exercitando o

movimento entre impulsionar, organizar e editar as cenas, experiência que demandou uma negociação contínua entre as possibilidades de criação para a estruturação e finalização do projeto. Mesmo a relação entre as duas diretoras foi percebida como a flexibilização dos desejos criativos, flexibilização esta que demandou as ações de ceder e posicionar-se de ambos os lados, ininterruptamente.

Com isso, é possível crer que, se o processo criativo não tivesse na improvisação a sua base para a criação, a composição coreográfica colaborativa teria se tornado de difícil acesso e desenvolvimento, pois, a improvisação e seleção de material criativo possibilitam a extração de material pré-coreográfico, que pode ser organizado conforme as necessidades do projeto poético.

### **Considerações Finais**

O presente trabalho se propôs a compartilhar o processo criativo do espetáculo de dança contemporânea “*Algodão Doce*”, destinado a crianças de 06 a 09 anos de idade, e realizado no município de Pelotas –



RS, no ano de 2014. Além disso, este artigo buscou discutir a composição coreográfica colaborativa e a improvisação como métodos de trabalho em dança na contemporaneidade.

De acordo com o projeto desenvolvido e sua relação com o contexto do município de Pelotas – RS, pode-se considerar que o espetáculo Algodão Doce faz parte de um momento de ampliação e discussão sobre a dança voltada ao jovem espectador, especialmente no contexto gaúcho – no qual é possível encontrar alguns trabalhos de dança contemporânea voltados às crianças.

Além disso, por meio da experiência de processo criativo em dança aqui descrita, pode-se concluir que a improvisação pode ser entendida como um método capaz de potencializar a plasticidade corporal e de valorizar a singularidade do intérprete-criador. Ainda acredita-se que a improvisação foi o método propulsor para que a composição coreográfica colaborativa se efetivasse, o que possibilitou alcançar uma

abrangência que contribuiu com a formação de uma unidade no grupo.

Essa unidade permitiu refletir que o espetáculo que se formou não foi aquele imaginado inicialmente, mas o que se tornou possível diante da reação dos intérpretes-criadores às propostas de improvisação, do tempo disponível para ensaio, da disponibilidade corporal do grupo e do espaço utilizado para a criação. Nesse sentido, diferentes fatores influenciaram o processo criativo e refletiram na composição que se formou, sendo que a diversidade de corpos e a subjetividade emergiram como desafios nas tomadas de decisão necessárias durante o processo de criação do espetáculo.

Recebido em 15 de Junho de 2015  
Aceito em 23 de Outubro de 2015

## Referências

ALMEIDA, Márcia. Arte coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível. In: ALMEIDA, Márcia. (ORG.) *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, p.89-116, 2015.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta: revista do PPG em Artes Cênicas - ECA-USP*. São Paulo, v. 6, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302/60284> Acesso em 08 jan. 2015.

CALVO-MERINO, Beatriz. Neural mechanisms for seeing dance. In: BLÄSING, Bettina; PUTTKE, Martin; SCHACK, Thomas. (ORG.) *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, p.153-176, 2010.

DANTAS, Mônica. *O enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA*. Vol. 2. No. 2. 2013. p. 18-36. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752/7475> Acesso em 28 jul. 2014.

HASELBACH, Bárbara. *Dança Improvisação e Movimento: expressão corporal na educação física*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1989.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). *Lições de Dança*. 1. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, v. 1, p. 11-24.

MARQUES, Ana Silva; XAVIER, Madalena. Criatividade em dança: concepções, métodos e processos de composição coreográfica no ensino da dança. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, v.3, p.47-59, 2013.

MARTINS, Suzanne; RIBEIRO, Everton. As contribuições do clown no trabalho do artista cênico: experiência e formação. *O Mosaico*, n.3, p.1-24, 2010.

MAZZAGLIA, Rossella. A instabilidade do sonho: os gestos da dança contemporânea. *Urdimento*, v.1, n.12, p.73-80, 2009.

PORPINO, Karenine de Oliveira. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: Editora da UFRN, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2º ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SCHMIDT, Richard; WRISBERG, Craig. *Aprendizagem e Performance Motora: uma abordagem baseada na situação*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

VIEIRA, Alba. P. *Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição*. In: Anais do 3º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança. São Paulo: UNESP, 2012. Disponível em: <<http://www.portaland.org.br/anda/site/repositorio/anais/2012/3-2012-ALBA-PEDREIRA-VIEIRA1.pdf>> Acesso em 29 ago. 2014.

XAVIER, Jussara Janning. *Acontecimentos de Dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas*. 2012. 233 f. Tese de Doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2012.