



JOÃO BOSCO TORRES SANTOS

**A DANÇA EM CENA: REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE NOS PROCESSOS
COREOGRÁFICOS**

CANOAS, 2013

JOÃO BOSCO TORRES SANTOS

**A DANÇA EM CENA: REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE NOS PROCESSOS
COREOGRÁFICOS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-graduação em Memória social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle – Unilasalle como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Bens Culturais.

Orientação: Prof^ª Dra. Aline Accorssi
Coorientação: Prof^ª Dra Luciana Morteo Éboli

CANOAS, 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Santos, João Bosco Torres.

A dança em cena: reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos / João Bosco Torres Santos. – Canoas, 2013.

143 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Aline Accossi
Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação Memória Social e Bens Culturais, Centro Universitário La Salle - UNISALLE.

1. Dança. 2. Criatividade. 3. Processos Coreográficos. 4. Corpo. 5. Memória. 6. Cultura. I. Título II. Santos, João Bosco Torres.

JOÃO BOSCO TORRES SANTOS

**A DANÇA EM CENA: REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE NOS PROCESSOS
COREOGRÁFICOS**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Bens Culturais pelo Centro Universitário La Salle – Unilasalle.

Aprovado pela banca examinadora em 6 de dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dra. Aline Accorssi
UNILASALLE

Prof^ª. Dra Luciana Morteo Éboli
UNILASALLE

Prof. Dr. Lucas Graeff
UNILASALLE

Prof^ª. Dra. Helena Beatriz Scarparo
PUCRS

À sabedoria universal, pelo poder gerador de toda vida que, por intermédio dos meus avós Judith de Oliveira Torres (*in memoriam*) e Luis Trindade Torres (*in memoriam*) e meus pais Janira de Oliveira Torres Santos (*in memoriam*) e José Alves dos Santos (*in memoriam*) me acolheram e me orientaram nessa jornada. Dedico também, a todos os meus parentes irmãos, primos, tios e sobrinhos pela companhia, alegrias compartilhadas e apoio nos momentos de dificuldade.

AGRADECIMENTOS

Essa caminhada seria impossível de ser realizada, sem o auxílio e a colaboração de inúmeros sujeitos que tive o prazer de conhecer e compartilhar vivências. Assim, esse estudo representa uma construção coletiva, tecida por muitos.

Assim, agradeço a todos em nome: dos atores da dança atuantes na cidade de Aracaju, estado de Sergipe, por dividirem comigo a oportunidade de construir nosso cenário artístico/cultural, base estrutural para a edificação das minhas reflexões posteriores; dos sujeitos que direta ou indiretamente contribuíram na tramitação do meu processo de afastamento para curso junto à Seed; dos profissionais do Unilasalle, colaboradores e colegas de turma que me acolheram com atenção, paciência e respeito, sanando minhas dúvidas operacionais ao longo do curso e proporcionando alegrias, experiências e oportunidade de reflexão ao longo da minha estada no Rio Grande do Sul.

RESUMO

Essa pesquisa tem como tema central a dança e, como foco, a criatividade dos sujeitos dançantes e sua manifestação nos processos coreográficos vividos no contexto memório-cultural. Desse modo, busca-se compreender como o potencial criativo dos sujeitos dançantes se configura nesses processos, resultando na elaboração de formas coreográficas, numa perspectiva de reconstituição de modelo ou de transformação, intervindo em seu contexto. Nesse intuito, reflete sobre o corpo, a memória e a cultura, desconstruindo as concepções dualistas ainda vigentes nas sociedades ocidentais, revelando a ideia de um contexto dinâmico, continuamente, construído com a interação de sujeitos corpóreo-memório-culturais. Em seguida, é focalizada a dança, destacando-a como um bem artístico/cultural, inerente à vida humana e, portanto, fundamental para a construção da vida em sociedade. Tal abordagem é relacionada com a criatividade que, enquanto potencial humano, se manifestamos processos coreográficos desenvolvidos pelos sujeitos dançantes. No caminho metodológico, esse estudo de cunho qualitativo, focalizou o cenário da dança em Aracaju/SE, onde foram realizadas entrevistas individuais semiestruturadas, com oito sujeitos dançantes da referida cidade. Os dados obtidos foram analisados e interpretados segundo a técnica de análise de conteúdo, na modalidade de análise temática, relacionando as impressões geradas no pesquisador sobre as reflexões teóricas elaboradas e as informações concedidas pelos sujeitos dançantes entrevistados. Como conclusão, compreende-se que os sujeitos manifestam a sua criatividade, ao desenvolver processos coreográficos, entrelaçando atitudes reprodutivas/criadoras, que resultam na reconstituição de uma forma coreográfica referencial ou na sua transformação, intervindo no contexto cultural vivido. A leitura do inventário memório-cultural elaborada a partir da interação estabelecida entre as noções de identidade cultural dos sujeitos, a proposta criativa e o patrimônio cultural de um grupo, é que edificam as bases do processo resultando na configuração do produto elaborado.

Palavras-chave: Dança. Criatividade. Processos coreográficos. Corpo. Memória. Cultura.

RESUMEN

Esta investigación se centra en la danza, y se centran en la creatividad de los sujetos de baile y su manifestación en los procesos coreográficos vividos en contexto memoria cultural. Por lo tanto, busca entender cómo el potencial creativo de los sujetos de baile se configuran estos procesos, lo que resulta en la elaboración de formas coreográficas, con el fin de reconstituir o transformaciones modelo, interviniendo en su contexto. Para ello, reflexiona sobre el cuerpo, la memoria y la cultura, la deconstrucción de las concepciones dualistas sigue vigente en las sociedades occidentales, revelando la idea de un contexto dinámico, construída continuamente con la interacción de los sujetos de baile. A continuación, la danza se centra, destacando como una bien artístico/cultural, inherente a la vida humana y, por lo tanto, fundamental para la construcción de la sociedad. Tal enfoque se relaciona con la creatividad que, como un potencial humano, se manifiesta en los procesos coreográficos desarrollados por los sujetos de baile. En el camino metodológico, este estudio con enfoque cualitativo se centró en la escena de baile en Aracaju/SE, donde se llevaron a cabo entrevistas individuales semi-estructuradas con ocho sujetos de baile de la ciudad. Los datos fueron analizados e interpretados de acuerdo a la técnica de análisis de contenido, en la forma de análisis temático, en relación con las impresiones generadas por el investigador sobre reflexiones teóricas preparado y la información proporcionada por los sujetos de baile encuestados. En conclusión, se entiende que los sujetos expresar su creatividad, para desarrollar procesos coreográficos, que une las actitudes reproductivos/creadores, lo que resulta en la reconstitución de una forma coreográfica o de referencia en su transformación mediante la intervención en el contexto cultural vivido. Lectura de inventario memoria-culturales procedentes de la interacción que se establece entre las nociones de identidad cultural de los sujetos, el patrimonio cultural y creativo propuesta de un grupo, es que la construcción de la base del proceso que resulta en la configuración del producto fabricado.

Palabras clave: Danza. Creatividad. Procesos coreográficos. Cuerpo. Memoria. Cultura.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese das reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos	75
-----------------------------------------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

1	NOTAS INTRODUTÓRIAS	10
2	REFERENCIAL TEÓRICO	13
2.1	Corpo, memória e cultura: entrelaçamentos contextuais	13
2.1.1	<i>Corpo: integralizando os sujeitos</i>	13
2.1.2	<i>Memória: compartilhando vivências</i>	16
2.1.3	<i>Cultura: criadora e criatura</i>	22
2.1.4	<i>Corpo, memória e cultura: pontos de convergência</i>	29
2.2	Criatividade na dança: o corpo revisitando o cultural	30
2.2.1	<i>Dança: um bem cultural</i>	30
2.2.2	<i>Criatividade: ensaios processuais</i>	34
2.2.3	<i>Processos coreográficos: revelando o potencial criativo</i>	38
2.2.4	<i>Dança, criatividade e processos coreográficos: pontos de convergência</i>	39
3	METODOLOGIA	43
3.1	Contexto da pesquisa	45
4	ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	49
4.1	Sobre a dança	49
4.2	Sobre a criatividade	58
4.3	Sobre a criatividade nos processos coreográficos	67
4.4	Aspectos conclusivos	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	81
	GLOSSÁRIO	86
	APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido - entrevistas ..	87
	APÊNDICE B - Termo de consentimento para uso das entrevistas em pesquisas posteriores	88
	APÊNDICE C - Dançaju um encontro criativo	89
	ANEXO A -Transcrição das entrevistas	111

1 NOTAS INTRODUTÓRIAS

O tema desse estudo é a dança. O enfoque é a criatividade dos sujeitos dançantes sendo manifestada nos processos coreográficos, frente a realidade memório-cultural. O interesse por estudar essa temática, surge das reflexões elaboradas pelo pesquisador ao longo da sua trajetória profissional enquanto professor, coreógrafo e dançarino, na cidade de Aracaju, Estado de Sergipe. Tal atuação contribui, também, com a proposta de delimitação do estudo que tem como campo de pesquisa o cenário da dança na referida cidade.

Compreendendo a dança como um bem artístico/cultural que surge no intuito de satisfazer as necessidades dos sujeitos em determinado contexto, observa-se que o fazer dança é um constante ato de negociação coletiva. Uma tessitura repleta de desafios que se apresentam pelos valores e expectativas memoriais e culturais correntes nos diferentes ambientes vividos. Em outros termos, os processos coreográficos e seus produtos gerados, de um modo ou de outro, intervêm em um contexto, emergindo discussões a cerca da identidade cultural dos sujeitos e grupos. Em contrapartida, nesses espaços de convivência coletiva, muitas vezes afloram ideais de tradicionalismo, modismo e/ou academicismo levando os sujeitos, conscientemente ou não, a desenvolverem seus processos e formarem bens com perspectivas diversas.

Num ambiente em que se destaca o aspecto tradicional, por exemplo, são valorizadas as ações que favoreçam o sentido de pertencimento, destacando-se os elementos representativos das memórias e culturas oficializadas, focando a preservação da identidade cultural; num contexto em que se destacam os modismos, por sua vez, há um incentivo a novas configurações de bens e produtos, com ênfase nos caminhos de acesso ao mercado da dança; já os academicismos, oriundos das concepções de diferentes movimentos intelectuais, estimulam os sujeitos dançantes a desenvolverem ações preconcebidas, supervalorizando os modelos estéticos em vigência.

É com o propósito de refletir sobre esse universo de possibilidades contextuais que se apresenta como problema de estudo: em face à dinâmica memorial e cultural, como o uso da criatividade se configura nos processos coreográficos em dança, desenvolvidos pelos sujeitos dançantes que atuam em Aracaju? Para investigar essa problemática é concebido como objetivo geral: Refletir sobre a configuração do uso da criatividade nos processos coreográficos desenvolvidos pelos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju, frente o contexto da memória e da cultura. E, como objetivos específicos: Relacionar as noções de corpo,

memória, cultura, dança e criatividade aos processos coreográficos vivenciados pelos sujeitos em seus contextos culturais; Refletir sobre as possibilidades de manifestação da criatividade nos processos coreográficos, desenvolvidos pelos sujeitos dançantes; Organizar um Encontro de Dança, composto por palestra, oficinas e mostra coreográfica, fortalecendo a ação reflexiva a cerca do uso da criatividade nos processos coreográficos desenvolvidos pelos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.

Sendo assim, a trajetória de estudo foi organizada nas seguintes partes: referencial teórico; metodologia; análise e interpretação dos dados; e, considerações finais. O referencial teórico é subdividido em dois momentos: o primeiro, intitulado - Corpo, memória e cultura: entrelaçamentos contextuais e o segundo, denominado - Criatividade na dança: o corpo revisitando o cultural. No primeiro momento focaliza-se o corpo, a memória e a cultura, considerando o sujeito de modo integral, ou seja, um sujeito corpóreo-memório-cultural tecido ao longo de suas vivências coletivas, configurando um universo cultural dinâmico e diversificado que, num olhar mais abrangente, compõe um complexo corpóreo-memório-cultural. Já o segundo momento focaliza, inicialmente, a dança enquanto um meio de expressão, uma linguagem artística/cultural construída pela humanidade para, em seguida, refletir sobre a criatividade e os processos de criação, como os processos coreográficos desenvolvidos em dança. Na metodologia desse estudo qualitativo, são apresentadas as entrevistas semiestruturadas como instrumento de coleta de dados e contextualizada a dança em Aracaju - cenário escolhido para o seu desenvolvimento da pesquisa. Na análise e interpretação das informações concedidas por oito sujeitos dançantes, atuantes na referida cidade, é utilizada a técnica de análise de conteúdo, na modalidade de análise temática. Nas considerações finais realiza-se uma síntese da temática estudada e apresenta-se como caminho para a continuidade das reflexões, a organização de um encontro de dança denominado – Dançaju: um encontro criativo, tendo como ações palestras, oficinas e mostra coreográfica.

Sendo assim, acredita-se que essa caminhada proposta seja relevante em termos artísticos/profissionais, sociais/culturais e acadêmicos. Em termos artísticos, por se constituir em mais um momento de reflexão e vivência trazendo a oportunidade de construção de novos conhecimentos, para todos os participantes, favorecendo a elaboração de novas questões evidenciadas ao longo do processo e, até então não elucidadas. Questões essas que serão o embrião de novas pesquisas. Em termos sociais/culturais, essa reconstrução de fazeres e saberes contribui com uma atuação crítica e criativa que transpassa as fronteiras da individualidade, trazendo para a cena cotidiana transformações significativas. Ou seja, espera-se que as discussões e proposições elaboradas reverberem entre os sujeitos dançantes,

contribuindo com o fortalecimento dos processos coreográficos a serem desenvolvidos pelos mesmos, impactando a cena da dança em Aracaju. E, em termos acadêmicos por manter em movimento os eixos teóricos do Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais, entrelaçando-os, contextualmente, com conceitos de corpo, dança e criatividade, resultando na proposta de organização de um produto cultural que viabiliza a comunicação entre esse meio acadêmico e o contexto social.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Nessa base reflexiva são contextualizadas, num primeiro momento, noções de corpo, memória e cultura e, num segundo, de dança, criatividade e processos coreográficos. Tal abordagem é construída numa perspectiva reticular, de modo que facilite a compreensão das relações existentes entre os referidos termos. Nesse sentido, por mais que a escrita seja disposta numa sequência que remeta à linearidade, pois se faz necessário para tecer a análise e discussão sobre o assunto, a ideia é aguçar a percepção contextual a cerca dos termos em questão, fazendo emergir complexas teias de contínuas construções simbólicas.

2.1 Corpo, memória e cultura: entrelaçamentos contextuais

O corpo, a memória e a cultura são termos fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa. Assim, essa estruturação é concebida no intuito de refletir sobre os sentidos que se podem atribuir a cada um desses termos, construindo simultânea e sucessivamente, entrelaçamentos contextuais. Desse modo, inicialmente, reflete-se sobre o corpo numa proposta integralizante dos sujeitos, compreendendo-o como uma unidade corpórea. Em seguida, é abordada a memória e seus processos tecidos coletivamente, contribuindo com os laços de pertencimento entre os sujeitos. Depois, aborda-se a cultura como expressão representativa das relações coletivas e memórias compartilhadas pelos sujeitos. Por fim, a reflexão sobre esses termos proporcionam a aproximação com outros, a saber: dança, criatividade e processos coreográficos, realizada posteriormente.

2.1.1 *Corpo: integralizando os sujeitos*

O corpo, nessa abordagem, é considerado enquanto uma unidade, englobando suas dimensões física, sensível, memorial e cultural, contextualmente focalizadas. Tal pensamento se contrapõe à perspectiva dualista, vigente nas práticas e discursos ocidentais, que o reduz à dimensão física, opondo-o à mente ou à alma. Nessa perspectiva o corpo é considerado um sujeito em processo, aberto ao mundo, interagindo com o ambiente em que se insere: um corpo se reconhece no outro, na medida em que ambos compartilham vivências e produzem sentidos para a existência em sociedade.

Na atualidade, diferentes pensamentos são manifestados sobre o corpo, na sociedade ocidental. Por vezes ele é concebido como algo que se é, onde se está ou que se tem, em

conceituações eventuais elaboradas para dar conta das demandas cotidianas vividas pelos sujeitos. Dessa forma a redução do corpo a algo visível e palpável, ou seja, uma ênfase na sua dimensão física, muitas vezes se apresenta como caminho. Essa divergência de entendimentos e reduções conceituais, não se operou somente em nível do senso comum. Silva (2008), afirma que na da história da filosofia, em diferentes pensadores como Platão e Aristóteles, o corpo era visto como um instrumento da alma. Uma concepção dualista que teria se estendido, ao longo da filosofia medieval e se faria presente, também, no pensamento moderno das sociedades ocidentais.

O dualismo, segundo Abbagnano (2007), é um termo usado desde o séc. XVIII, tendo aparecido pela primeira vez, nas obras de Thomas Hyde, fazendo referência à doutrina de Zoroastro “que admite dois princípios ou divindades, um do bem e outro do mal, em luta constante entre si” (ABBAGNANO, 2007, p. 294). Diz, ainda, que o filósofo alemão Christian Wolff foi quem atribuiu ao termo o significado que se fez mais corrente, considerando dualista todos os que admitem a existência de substâncias materiais e espirituais. Por outro lado, apresenta Descartes como importante nome do pensamento dualista ao mesmo tempo em que admite que na tradição filosófica outros pensadores adotaram e até estenderam esse significado para outras oposições binárias, sobre as quais refletiam.

De modo geral, tanto é possível afirmar que os entendimentos de corpo de outrora, difundidos na tradição filosófica, compõem um caldo conceitual dualista que o reduz e o distingue da alma, quanto que essas conceituações se proliferaram, com passar do tempo, contribuindo, também, com as concepções de corpo manifestas, cotidianamente pelos sujeitos, na atualidade. Ilustrando essa afirmação, ainda hoje, muitos dicionários etimológicos e da língua portuguesa, a exemplo de Cunha (2007), Ferreira (2009) e Houaiss & Villar (2009) apresentam como primeiro significado o sentido reducionista de corpo, associado à substância física ou a estrutura de cada ser humano ou animal.

Como consequência dessas concepções dualistas nas sociedades ocidentais, o corpo tem sido abordado numa perspectiva reducionista e instrumental. Segundo Pich (2008); Silva (2008) houve, ao longo do tempo, o fortalecimento dessa visão biológica e mecânica do corpo em detrimento de uma visão histórica, social e/ou cultural. No entanto, a partir do século XX, no âmbito das ciências humanas e sociais, “o corpo passa a ser visto como o locus de inserção do homem na cultura” (PICH, 2008, p. 109).

O corpo visto sob uma perspectiva histórica e cultural reflete a ideia de integração a um contexto, sentindo-o e elaborando percepções sobre o modo de ser/estar no mundo. O que corresponde a dizer que, mesmo admitindo e reconhecendo a dimensão física, visível e

palpável, pensar o corpo em termos culturais consiste em conceber o corpo confeccionando relações contextuais, compondo uma sinergia que resulta em múltiplas possibilidades de se construir sentidos para a vida coletiva.

Torna-se fundamental, na atualidade, repensar o entendimento de corpo, superando as perspectivas dualistas ainda vigentes. Não refletir sobre os dualismos e/ou insistir em reproduzir as suas proposições é não pensar o sujeito em sua integralidade, fragmentando-o. Investindo, contrariamente, a esse pensamento é que emergem proposições no campo das ciências humanas, atribuindo ao corpo um olhar subjetivo, simbólico, contextual, memorial e cultural. É nesse sentido que estudo segue refletindo – o corpo enquanto uma entidade contextual, em processo de reconstrução forjada ao longo das vivências pessoais/coletivas dos sujeitos, ou seja, sujeitos corpóreo-memório-culturais.

Como dito, essa trajetória em prol da reintegração dos sujeitos, atualmente se faz possível, graças às contribuições oriundas das ciências humanas e sociais a exemplo da antropologia, da sociologia e da Pedagogia. Nessa perspectiva, o corpo se faz um meio de apropriação do mundo e se atualiza nas ações reflexivas tecidas pelos sujeitos. Ao perceber, percebe-se junto, transpassa as fronteiras de si e abre-se ao mundo. Um corpo não mais visto como oposto à alma, mas, uma visível manifestação de um ser integral. Esse ser integral, corpóreo, não é um ser acabado, pelo contrário, está em processo, apreendendo o mundo vivido. Um corpo aberto às experiências e que, portanto, se dilui em meio aos demais corpos com os quais interage, constituindo um corpo memorial e cultural, em contínuo compartilhamento.

Nesse sentido, Sant`anna (2001) desenvolve reflexões sobre o corpo, na atualidade, destacando diferentes questões que intervêm sobre o mesmo, como as experimentações da biotecnologia, os investimentos da economia de mercado, os cultos religiosos, as adorações narcísicas e as exigências voltadas à estética e à saúde, traduzindo a ideia de que nossos corpos não nos pertencem por completo, são muitas vezes alvo das ideologias sociais e culturais estabelecidas. Afirma que somos e temos um corpo sempre de passagem: “um corpo tornado passagem é ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem” (SANT`ANNA, 2001, p. 105).

Essa autora enfatiza o caráter subjetivo do corpo não reduzindo-o ao plano físico e nem pensando-o como fechado em si mesmo. Pelo contrário, o vê como amplo e contextualizado, interagindo com o mundo, num estado de contínua construção do sujeito. Esse pensamento se assemelha ao conceito de corpo-sujeito, apresentado por Schwengber (2008): “A expressão corpo-sujeito compreende os sujeitos no entrelaçamento da

complexidade do sentir, do pensar, do expressar-se, do agir, construindo assim uma unidade corpórea que singulariza a presença do homem no mundo” (SCHWENGBER, 2008, p. 104).

Esse conceito, corpo-sujeito também representa a ideia de um corpo que interage afetivamente estabelecendo trocas e se sensibilizando nesses processos. É um meio de manifestação da vida, o resultado das singulares experiências vividas. Ou, ainda, “[...] o corpo não é uma realidade fixa e completa, mas é um processo de construção [...] um sujeito vivo que se confunde com o viver, que se alimenta do prazer; corpo vivido; corpo que busca superação”. (SCHWENGBER, 2008, p. 106).

Conforme refletem esses pensares, o corpo pode ser visto como um sujeito corpóreo-memório-cultural inacabado e em processo. Portanto, reúne prazer, sensação, percepção e por meio das relações afetivas, coletiviza-se. O corpo, também, retrata a sua própria história e integraliza-se num intenso ato de reconstrução necessária, compartilhando memórias e fazendo cultura. Em outros termos, uma conceituação que engloba os ideais de um corpo-sujeito, corpo-memória e corpo-cultura numa perspectiva dinâmica e contextual.

2.1.2 *Memória: compartilhando vivências*

Os sujeitos se fazem presente em cada instante vivido, por meio da memória: a memória é necessária e os põem na estrada. É um vai e vem, um constructo de imagens, palavras, pensamentos, sons e movimentos, se fazendo lembranças e também esquecimentos. A memória se corporifica, descreve, norteia e inscreve. Convida a dançar, é criativa e figurada e, por ser compartilhada, por vezes reconstituída e preservada. A memória é ancestral, é humana, é cultural.

A memória, em seu sentido cultural, é aqui compreendida como uma dinâmica construção dos sujeitos, em dado contexto vivido. Acompanha a existência humana, contribuindo com a configuração das relações coletivas dos sujeitos e desenhando a estrutura do ambiente cultural em que se inserem.

Na tradição indígena brasileira, por exemplo, segundo Jecupé (1998), as raízes da memória cultural antecedem a noção do tempo, sendo transmitidas por meio das narrativas. Uma memória cultural baseada na oralidade, mas, que também se manifesta pela grafia-desenho, pelos símbolos, traços e formas registradas no barro, no trançado das cestarias e no corpo, por meio das pinturas feitas com jenipapo e urucum. A memória se faz viva e é revivida, construindo a história e a cultura.

O aspecto coletivo da memória, ganha ênfase, também, em Halbwachs (2006). Afirma que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p. 30). Conforme expressa, toda vivência é composta pela contribuição de muitos atores. Embora em dado momento um sujeito esteja só, fisicamente falando, suas práticas desenvolvidas ao manusear artefatos criados por outros, por si só, já remetem à ideia de uma construção coletiva. Além do mais, acrescenta que os testemunhos dos outros num processo de rememoração e os consequentes pontos de convergências advindos são meios utilizados para reforçar, enfraquecer e completar a configuração memorial dos sujeitos.

Em contrapartida, uma memória coletiva é sempre lembrada por sujeitos e, portanto, assume aspectos pessoais. Por mais que se possa utilizar como base nos processos de rememoração referenciais coletivos, ao lembrar, os sujeitos atribuem significados diferentes, resultantes das experiências pessoais vividas e das impressões surgidas, entre outros pontos dignos de serem considerados. Assim, uma memória coletiva, também assume tons, cores e/ou configurações diferentes em cada sujeito que lembra.

Nesse aspecto, Halbwachs (2006) afirma que mesmo num processo grupal de rememoração, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes dos grupos: “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de intuição sensível – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social” (HALBWACHS, 2006, p. 42). Considera essa intuição sensível como uma impressão que se tem a respeito dos acontecimentos, assumindo conotações pessoais. Conclui, então, que em cada memória coletiva, haveria um ponto de vista individual ou, a memória individual seria um ponto de vista sobre a memória coletiva.

A memória teria como base as construções coletivas, mas, também, seria desenvolvida por meio de impressões pessoais que emergem à consciência dos sujeitos que integram um contexto. Portanto, é preciso destacar, também, a importância desse aspecto pessoal da memória. E isto, de forma alguma, representa uma proposta de dualizá-la e sim, de realçar a sua complexidade. A memória, em termos pessoais, pode exercer um papel contextual significativo: por meio da sua interação consciente, os sujeitos podem contribuir como os processos de releitura, renegociação e até reestruturação de uma memória oficializada. Pois, cabe aos sujeitos definirem se compartilham ou omitem certas lembranças e/ou quando o fazem, de que modo realizam.

Nessa perspectiva a memória assume uma faceta que poderia ser caracterizada como reflexiva, crítica e/ou política. Ou seja, mesmo imbricado numa relação coletiva, as impressões pessoais e seus desdobramentos são significativos para um contexto, pois, as escolhas memoriais, possibilidades de negociação e direito de compartilhar, concordar e discordar dos testemunhos dos outros, podem reconfigurar as relações estabelecidas entre os sujeitos integrantes de um grupo ou sociedade.

É preciso reconhecer que as impressões pessoais dos sujeitos sobre o seu contexto vivido podem reverberar ao longo das trocas cotidianas e, cada vez mais, assumir significância coletiva. Como consequência, provocam-se conflitos e rupturas que favorecem a contínua transformação dos valores vigentes e das práticas correntes em uma sociedade. Ou, simplesmente, se apresenta como um novo caminho possível de ser percorrido. A memória se torna negociável, fruto das construções tecidas pelos sujeitos em suas relações estabelecidas. É com esse pensar que Benjamin (1994) afirma que a memória não é simplesmente a faculdade de reter conhecimentos e fatos vividos no passado, mas a capacidade de reconhecer as impressões deixadas por eles e ressignificá-las no presente, produzindo sobre elas um novo sentido e com elas estabelecendo uma nova relação.

Dito isso, é possível compreender e realçar, também, que a memória encontra-se sempre no presente. O fato de a base de todo processo de rememoração está vinculado a fatos vividos não significa que a memória esteja presa ao passado. Constitui-se num processo de reconstrução compartilhada, contínua e contextualizada que tem como função reconstruir, reviver e/ou ressignificar caminhos favorecendo a estruturação as noções identitárias e de laços de pertencimento, primordiais à organização da vida pessoal/coletiva dos sujeitos.

Ao favorecer a composição de laços de pertencimento a memória insere os sujeitos em determinados núcleos culturais e, por consequência, os distancia de outros. Assim, os laços afetivos memorialmente construídos numa dada relação, favorecem a coesão, reafirmando o pertencimento ao grupo, significando a convivência social. Para isso, os referenciais memoriais precisam ser compartilhados, reproduzidos e/ou preservados, para situar o sujeito no ambiente cultural em que se insere: a memória o descreve, norteia e inscreve.

É por ocasião desses laços de pertencimento reforçados, registrados e preservados nas produções cotidianas, que a memória tende à particularização, realçando a diferença entre os sujeitos e os grupos. Atentar para essa dinâmica da memória é de suma importância, no sentido de compreender as redes de relacionamento construídas e as consequentes hierarquias, determinação de papéis e domínios estabelecidos, entre os membros de um grupo, entre grupos que compõem uma sociedade e entre diferentes sociedades.

Essa dinâmica constitui-se num pilar onde se alicerçam as noções identitárias pessoais e grupais, lançando os sujeitos numa corrida memorial. As fronteiras, imaginariamente construídas, por necessidades oriundas dessas noções impulsionam os sujeitos em busca da memória, como um bem precioso que, ao ser conquistado, preservado e difundido, os afirmam e os distinguem dos membros da sua coletividade e dos demais agrupamentos humanos com os quais se relacionam. Ou seja, uma constante luta pela afirmação, por meio da memória, diferenciando os sujeitos, pessoal e coletivamente. “O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo” (POLLACK, 1989, p. 8).

A memória fruto das contínuas negociações e das relações de poder estabelecidas, coletivamente, segundo Pollack (1989) podem se tornar oficiais ou serem vividas na subterraneidade. De qualquer forma, assumem importante significado para os sujeitos e grupos, por retratar um ideal de identificação. Afirma que, uma vez oficializada, a memória adquire legitimação coletiva e torna-se referencial, sendo amplamente difundida. Por outro lado, quando não-oficial, percorre um caminho inverso, sendo retroalimentada informalmente. Uma possibilidade não exclui a outra e é possível afirmar que em cada momento vivido, os sujeitos lançam mão de memórias oficializadas, ao mesmo tempo em que, mantém nas entrelinhas, no plano do não visivelmente manifesto, aquelas lembranças menos privilegiadas pelo grupo em que convivem, aguardando um momento propício para exteriorizá-las. Ou seja, um modo de interagir, apropriando-se e acomodando-se nos diferentes ambientes vividos. É o que se observa na afirmação:

Opondo-se à mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional, [...] as lembranças individuais e de grupos [...] são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças proibidas [...], indizíveis [...] ou vergonhosas [...] são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante. (POLLACK, 1989, p. 6).

Partindo dessa reflexão, compreende-se que as memórias oficiais e não-oficiais desenham contextualmente a dinâmica coletiva, pelo fato de se tornarem uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar [...]” (POLLACK, 1989, p. 7). Observa-se, também, que em diversos campos da vida cultural, esses processos de rememoração correspondem a jogos de poder, numa contínua apropriação e legitimação de referenciais memória-culturais.

Assim, a memória ao ser compartilhada contribui com a confecção do tecido cultural. Memórias ao serem escolhidas para representar um grupo promovem a coesão e criam

sentidos para a convivência coletiva, servindo de marcos de referência ao longo dos processos vividos. Por conseguinte, a cultura se alicerça na renegociação constante das memórias dos sujeitos integrantes de um grupo e, por meio dela, esses sujeitos constroem e mantêm pontos de convergências que favorecem as relações cotidianas internas e configuram o contato que, porventura, estabeleçam com outros grupos. Nesse contexto memorial, existem expectativas e valores sendo propagados constituindo, também, uma relação de poder que acontece interna e externamente ao grupo, realçando o que os sujeitos podem e/ou devem lembrar.

Esse universo imaginário de expectativas, determinações e possibilidades vigentes em um ambiente cultural é aqui denominado inventário memório-cultural - uma cartilha simbólica, coletivamente elaborada, orientando os sujeitos sobre os bens culturais que compõem seu patrimônio cultural, nomeando-os como herdeiros e transmitindo a eles, a responsabilidade da preservação e do compartilhamento com as gerações futuras. Nesse processo os sujeitos são levados a negociar o que podem ou não fazer com esses bens memoriais e culturais que herdam.

Houaiss (2009) expõe que um inventário é um catálogo, um registro ou relação de bens deixados por alguém que morreu. É com base nesse documento (onde se inscreve e descreve os bens) que se pode partilhar uma herança (um patrimônio) entre os seus herdeiros. O ato de inventariar (fazer e executar o inventário), realizado pelos inventariantes, representa uma ação legal de catalogação e distribuição dos bens do inventariado (proprietário dos bens que são relacionados no inventário).

Trazendo essas informações para o âmbito memório-cultural, tem-se o inventário memório-cultural, como um catálogo de bens culturais, memorialmente preservados e difundidos de geração a geração: um patrimônio cultural, constituído por um conjunto de elementos “[...] que já encontramos desde que nascemos, mas também pelo que vamos construindo e acrescentando com a nossa vida e a nossa ação. É como uma herança que todos recebemos ao nascer [...]” (SANTOS; OLIVA, 1998, p. 16). Essa herança é relativa a uma coletividade, um complexo de sujeitos corpóreo-memório-culturais (inventariantes) que, conjuntamente, elaboram meios de registro e rituais comemorativos, bem como organizam instituições, no intuito de compartilhar e preservar esses patrimônios culturais (ato de inventariar) deixados pelos seus antepassados (os inventariados). Do mesmo modo, esses sujeitos inventariantes, transmitem aos herdeiros, ideais e expectativas de manutenção e compartilhamento dos referidos bens. Esses sujeitos corpóreo-memório-culturais inventariantes, enquanto herdeiros do presente são, simbólica e historicamente, nomeados para relacionar, administrar e partilhar heranças culturais entre seus sucessores (os herdeiros

do amanhã) que, em contrapartida, assumem o compromisso em preservar e transmitir os bens culturais herdados às futuras gerações, e assim continuamente – um legado memório-cultural.

É importante frisar que esse conceito de inventário memório-cultural é proposto com o notório conhecimento da existência de leis específicas que regulamentam o patrimônio cultural brasileiro, a exemplo do Decreto Lei n. 25 de 30/11/1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional; o Decreto Lei n. 3551 de 04/08/2000 que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o Patrimônio Cultural Brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial; e, a Lei Estadual n. 2069 de 28/12/1976 que dispõe sobre o Patrimônio Histórico e Artístico de Sergipe. Do mesmo modo, sabe-se que o processo de reconhecimento de um bem como patrimônio nacional ou local, geralmente envolve ações como o inventariar, reconhecer e inscrever. No entanto, o que aqui se denomina de inventário memório-cultural diz respeito aos sentidos construídos, cotidianamente, entre os sujeitos ao se relacionarem em seus processos, tendo como base as suas noções de identidade cultural e do patrimônio cultural representativo de um grupo. Esse conceito não se remete ao processo formal, a um instrumento legal e/ou político institucional desenvolvido no intuito de registrar, inscrever e titular um bem cultural como patrimônio de uma nação ou região do país. Pelo contrário, enfatiza os valores simbólicos vigentes em determinado ambiente cultural, que fundamentam as noções de pertencimento de um grupo, e as consequentes relações estabelecidas pelos sujeitos integrantes, gerando expectativas mútuas a cerca de como utilizar, ou não, os bens referenciais ao desenvolver seus processos criativos.

Contudo, é preciso compreender que, para se tornar um herdeiro, o sujeito precisa se constituir enquanto membro de um grupo. Ou seja, tem que assumir uma identidade cultural e ser respaldado pelos demais sujeitos integrantes da coletividade em questão, de modo que possa ser considerado um herdeiro, conquistando o direito de acessar os seus referidos bens considerados patrimoniais.

No cenário atual, com característica híbrida, onde há o cruzamento de referenciais culturais os mais diversos, os sujeitos para interagirem, nos diferentes ambientes culturais em que transitam, precisam revisitar constantemente essa sua identidade cultural, realçando os pontos de convergência e divergência entre si e o meio, favorecendo a interação mútua nos processos vividos. Eis o dilema dos processos de identificação cultural que afeta os sujeitos na atualidade: por um lado precisam se constituir enquanto seres culturais, identificando-se e integrando-se a um grupo e, por outro lado, necessitam revisitar, renegociar e relativizar,

constantemente, essa sua posição assumida, estabelecendo vínculos com outros núcleos de sujeitos.

É baseado na leitura desse inventário memório-cultural que os sujeitos preservam, reformam, transformam e compartilham os bens culturais herdados, compondo os processos memoriais e redesenhando o contexto cultural em que vivem. Assim, os sujeitos em processo memorial criam coletivamente esse vivo e dinâmico complexo corpóreo-memório-cultural.

2.1.3 *Cultura: criadora e criatura*

A cultura invade os mais seguros esconderijos, curvas e vazios do nosso ser. Sem medo de perder-se penetra firmemente e se faz onipresente, nos fala em silêncio, no desejo inconsciente e, assim, meio de repente, torna-se vento, veste o tempo e ganha o mundo, num desespero intenso e febril, diluindo-se em tudo o que há, forjando corpos, encontrando outro lar. Assim é a cultura, criadora e criatura, obra eternamente inacabada. Ora oprimindo, ora festejando, ora conduzindo, ora sufocando. Tem vida própria e se apropria dos pensares, fazeres e prazeres de quem a manifesta. É ponto de partida e jamais uma chegada, uma jangada em alto mar, no vai e vem das águas, mãe ancestral por todos nós herdada. Como não pensar que a cultura seja maior que qualquer um de nós embora seja nossa cria? E como conceber que algo gerado em nosso ventre nos domina de repente e se faz caminho? A cultura em nós se abriga e recria tudo o que por ventura adoramos ou recusamos, sufocamos ou eternizamos. A cultura e a vida humana coabitam a existência, uma ecoa e a outra emana em contínua transcendência.

A proposta é refletir sobre o uso da palavra cultura, do seu sentido literal às atribuições derivadas, utilizando como referência Cuche (2002) e Elias (1994), que abordam o contexto Francês e Alemão, a partir do século XVIII. Essa trajetória é considerada suficiente para contextualizar a apropriação e reinvenção da palavra, nos discursos e nas práticas correntes dos sujeitos, nas sociedades ocidentais, compreendendo a complexidade do entendimento sobre cultura nos dias atuais.

O ser humano, corpo sensível elabora, continuamente, percepções sobre si mesmo, o outro e o mundo que o cerca, constituindo uma rede de simbolismos que o norteia na vida coletiva. Nesse caminho criativo, os objetos percebidos são constantemente nominados. A palavra representa o objeto e possibilita a elaboração conceitual, auxiliando a observação e apreensão de sua forma e funcionalidade. É dessa maneira, percebendo, discriminando, realçando diferenças e semelhanças, que os sujeitos constroem conhecimentos e relações,

situando-se nos ambientes em que se inserem. Do mesmo modo, também podem transmitir seus conhecimentos, para outros sujeitos, em determinada conjuntura cultural, por diferentes meios.

É possível compreender, portanto, que as palavras e seus conceitos contribuem com a comunicação humana permitindo que os conhecimentos adquiridos por uns possam ser transmitidos a outros. Além do mais, na dinâmica da vida coletiva, com o intuito de satisfazer as necessidades emergentes, novas palavras podem ser criadas como, também, podem ser atribuídos diferentes significados às já existentes, num processo de contínua renegociação contextual. Dessa forma, é possível afirmar que “as palavras têm uma história e, de certa maneira também, as palavras fazem a história.” (CUCHE, 2002, p. 17).

No intuito de facilitar a compreensão do sentido em que são empregadas as palavras que representam os objetos percebidos pelos sujeitos, foram criados termos como: polissemia, denotativo e conotativo. A polissemia traduz a ideia de diferentes sentidos atribuídos a uma mesma palavra; denotativo, faz referência ao sentido primeiro das palavras, dito literal; e, conotativo, representa a ideia de outros sentidos figurados, circunstanciais ou contextuais. Termos assim explicitados em Aulete (2008), Ferreira (2009), Rosa (2009) e Houaiss; Villar (2009).

No que se refere à palavra cultura, segundo Cunha (2007), essa deriva do verbo latino *colere*, sendo utilizada para exprimir a ideia de amansar, cuidar, revolver a terra. O que significa dizer que seu sentido primeiro volta-se à questão agrícola. No entanto, nas sociedades ocidentais, ao longo dos tempos, a palavra vem sendo empregada com diferentes sentidos.

Segundo Cucho (2002) a evolução semântica do termo cultura aconteceu na França, no século das Luzes, sendo posteriormente difundida para outros países europeus. Nesse contexto o termo cultura aparece, no fim do século XII, designando uma parcela de terra cultivada e, no começo do século XVI, assume o significado de ação de cultivar a terra. A partir daí, gradativamente, vem sendo cunhado o seu sentido figurado associado à ação humana, que no século XVIII se faz corrente, ganhando destaque no Dicionário da Academia Francesa, em 1718.

É na sociedade francesa, do século XVIII, que a palavra cultura passa a integrar a ideologia do Iluminismo, sendo empregada de modo singular, para designar formação e educação, representando o universalismo e humanismo dos filósofos da época. Fazendo menção aos ideais de instrução, progresso e desenvolvimento humano em vigência, a palavra cultura se aproxima do significado de outro vocábulo francês, civilização, até então definida

como o resultado do processo alcançado por uma sociedade e, também, manifestado pela melhoria das instituições, das legislações, dos costumes e da educação.

No que se refere à outra sociedade, a alemã, Elias (1994) apresenta o termo *Kultur* até então utilizado num sentido delimitante e enfatizador das diferenças entre os povos. Nessa sociedade havia um distanciamento entre a nobreza e a burguesia, com os burgueses criticando os aristocratas por abandonarem as artes e a literatura e se consagrarem aos cerimoniais da corte, imitando os franceses. Tal rivalidade instigou a adoção, por parte da burguesia alemã, de uma concepção de cultura no intuito de se opor a aristocracia da corte. Assim, atribuíam à cultura tudo o que fosse intelectual e espiritualizado enquanto que a civilização era associada à superficialidade e a aparência. Ou seja, os sentidos de cultura e a civilização se opõem radicalmente.

Segundo Elias (1994), para a burguesia alemã, a nobreza da corte era civilizada, mas, lhe faltava cultura. Como essa mesma burguesia, compreendia que o povo simples também não tem cultura, se considera responsável pelo desenvolvimento da cultura local. Por outro lado, o crescente poder das sociedades vizinhas, como a França e a Inglaterra, impunha à nação alemã, enfraquecida pelas divisões políticas, a necessidade de fortalecer-se. Um dos modos pensados foi por meio da afirmação e glorificação da sua cultura. Assim, na concepção alemã, o termo assume a noção de consolidação das diferenças nacionais.

Ao confrontar essas duas concepções apresentadas, oriundas das sociedades francesa e alemã, observam-se por parte dos alemães uma noção particular de cultura, que se opõe ao sentido de civilização e por parte dos franceses, um sentido universal de cultura similar ao conceito de civilização. Por meio dessa breve reflexão, compreende-se que os sentidos particularistas e universalistas de cultura, que foram amplamente difundidas nas sociedades francesa e alemã, do século XVIII ao século XX, ainda se mantêm em evidência, expandindo-se a outras sociedades ocidentais. Em outros termos, os sentidos figurados atribuídos à palavra que a aproximam, por um lado, da ideia de civilização e, por outro, à ideia de identidade nacional ainda são correntes na atualidade.

Sem pretensões de atribuir à sociedade francesa e alemã a responsabilidade por essa trajetória percorrida, ou seja, a herança do pensar cultura na atualidade há de se reconhecer que as concepções de cultura de outrora, ainda se fazem operantes. Os usos da palavra no sentido de “processo evolutivo civilizatório” e/ou de “identidade nacional”, tão corrente na sociedade brasileira, por exemplo, refletem as similaridades conceituais dos pensadores Iluministas franceses e da burguesia alemã, anteriormente citados.

Do século XVIII até o século XXI, houve a disseminação do uso da palavra, nesses dois sentidos universal e particular. E, nesse momento, lembra-se de outro, por vezes não mencionado, mais igualmente operante: o sentido pessoal, referente ao sujeito culto. Assim, têm-se três conotações: o sentido de culto ou instruído, quando alguém se remete a um sujeito que, aparentemente, se destaca dos demais do seu grupo em algum aspecto criativo e/ou intelectual – um sujeito que se cultiva; o sentido de processo evolutivo civilizatório, bem próximo do sentido universalista francês, que pode ser pensado como um meio de desenvolvimento e evolução que projeta uma sociedade no caminho da civilidade; e, também, o sentido de identidade nacional, impulsionado pela crescente corrida em busca da legitimação das nações-estado, que se tem manifestado nas políticas de preservação, registro e valorização dos bens culturais representativos do espírito de um povo, que forjam laços de pertencimento, operando a coesão social, a coerção e, por ventura, a exclusão dos ditos diferentes.

De qualquer forma, o termo cultura tem sido cada vez mais utilizado, para representar as produções coletivas dos sujeitos. É como se a palavra ganhasse vida e, de criatura se fizesse criadora, no seio das coletividades humanas: a expressão adquiriu status social nas sociedades ocidentais. Contudo, antes de a expressão cultura ser empregada para designar ações e produções humanas, já existiam teias de relações sendo estabelecidas entre os sujeitos, em suas práticas cotidianas. A criação e as apropriações conotativas da palavra cultura se fazem posteriores às primordiais trocas e construções coletivas humanas.

Como dito anteriormente, as palavras surgem para satisfazer as necessidades emergentes e contextuais oriundas da vida cotidiana. A partir de um determinado referencial ou dado social observado, grupos de sujeitos, criam novas palavras e/ou idealizam novos sentidos às palavras já existentes, no intuito de satisfazer as novas conjunturas conceituais que almejam alcançar: a palavra sugere o conceito ou a ânsia conceitual sugere palavras.

Nesse aspecto visualizam-se dois entendimentos que coexistem numa espécie de articulação ou rearranjo conjuntural: em primeiro, os novos significados atribuídos à cultura podem ser compreendidas como deslocamentos, readaptações corriqueiras e contextuais originadas da dinâmica da vida coletiva, surgindo da busca inquietante dos sujeitos, pela solução das questões sociais postas; em segundo, as novas concepções podem ser, propositadamente, forjadas por grupos dominantes, no intuito de manipular as noções de identidade dos sujeitos, determinando os papéis sociais, laços de pertencimento, processos de coesão e exclusão, bem como, estabelecendo relações de poder e legitimando as hierarquias necessárias ao funcionamento de uma dada engrenagem social.

Seja qual for o caminho, um novo significado atribuído a uma palavra, para atingir um status social e uso corrente, precisa ser concebido num contexto apropriado, por grupos capazes de elaborar e articular redes de argumentações que sustentem as correntes ideológicas a serem propagadas. Nesse sentido, as elites políticas, intelectuais e econômicas, conjuntamente, exercem um papel fundamental na legitimação e proliferação dos novos significados negociados e concebidos.

Esse jogo, um projeto de poder e domínio simbólico, para acontecer de fato precisa ser incorporado pelos outros sujeitos - os não detentores do poder ou não integrantes do grupo dominante que, até então, não são necessitados de tais necessidades. É o que se vê na afirmação: “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2003, p. 7-8). De qualquer forma, o poder instrui e integra as vivências coletivas cotidianas. Está tão enraizado nas relações grupais que os seus membros, muitas vezes impulsionados pelo costume, nem percebem que o exercem ou que são sujeitos do seu exercício. O poder constitui-se, então, em mais um artefato cultural. Assim, se fez na França, por meio dos Iluministas, na Alemanha, por meio das elites burguesas e, como não poderia deixar de ser, assim se faz nas sociedades ocidentais da atualidade. Como consequência, as práticas cotidianas dos sujeitos, que integram uma comunidade, de um modo ou de outro, são norteadas pelos sentidos de cultura vigentes em seu contexto.

Desse modo, o uso da palavra cultura tanto diz respeito às relações estabelecidas internamente entre os membros de um grupo, quanto entre diferentes grupos. Sem dúvida, seu uso sugere e realimenta a necessidade de constante reflexão sobre as noções de identidade relativas a grupos e nações.

As novas concepções simbólicas atribuídas à palavra ganham sentido para todos, pela criação da necessidade contextual, fruto dos investimentos no poder simbólico e nas suas redes de legitimação, forjando construções hierárquicas, que se fazem corrente na atualidade. Com o passar do tempo, os até então não necessitados, assumem pra si o discurso e o uso corrente da palavra, sentindo-se satisfeitos e honrados em serem representados por ela. Como consequência, a disseminação, popularização ou difusão da palavra e do conceito de cultura traz à cena ocidental cotidiana alterações significativas nos modos de representar a existência social, bem como nas relações de poder inerentes ao processo: a cultura se faz princípio de pensamento e símbolo das realidades vividas, dos fazeres e saberes, oriundos de diferentes sujeitos, grupos e nações.

A apropriação do termo se faz caminho e se torna um referencial para distinção, coesão e exclusão. Um meio de explicar e legitimar as hierarquias sociais, o exercício do poder e do domínio dos sujeitos, bem como, um meio de motivar a construção de laços de parentesco e pertencimento, realçando necessidades de união, organização e ritualização social e religiosa. A palavra figurando com novos significados representa o que, a priori, já se praticava: a vida em sua coletividade. E, retroalimentando-se por meio das ações e significações elaboradas para si, se reconstitui e se ilumina.

Atualmente, quanto mais se fala em cultura, mais se relativiza seus conceitos e mais abrangência e diversidade se propõe para alcançar o entendimento. E, de certo modo, as entrelinhas das possibilidades surgidas, ao longo do tempo, devem ser o fascínio que põem os sujeitos a pensar e repensar, construir e desconstruir conceitos sobre o termo.

Nos discursos e ações correntes nas sociedades ocidentais, torna-se um propósito garantir que o sentido da palavra seja realmente aplicado o que a torna, ao mesmo tempo, estada e caminho para os caminhantes (os sujeitos criadores). A cultura de criatura passa à criadora, uma espécie de coisa viva, forjando corpos, delineando ações, exercendo poder sobre os membros de uma coletividade. E, como consequência, atualmente, os sujeitos são ditos seres culturais e exercem a preocupação em eleger, registrar, demarcar, preservar e demonstrar sua a identidade cultural.

Do mesmo modo, os novos conceitos atribuídos reverberam com entusiasmo nos meios acadêmicos e, apesar do termo cultura ser compreendido como transdisciplinar, integrando diferentes áreas do conhecimento, é abraçada com muito zelo pela antropologia que concebe os seres humanos, segundo Marconi; Presotto (2005), como fazedores de cultura, investigando as culturas humanas no tempo e espaço, suas origens e desenvolvimento, suas semelhanças e diferenças.

No que se refere aos sentidos que podem ser concebidos ao termo, a partir das conceituações antropológicas, Daolio (2008) afirma que são dois: relativo às produções materiais (algo externo aos sujeitos) e como processo dinâmico inerente a todos. No primeiro conceito, se estabelecem diferenças entre os sujeitos e grupos, classificando-os como primitivos, selvagens, bárbaros ou civilizados a partir da observação dos seus estilos de vida e de suas produções culturais. Esse sentido serviu de base, por exemplo, para justificar, cientificamente, as práticas operadas pelos europeus no processo de colonização das Américas. No segundo, valoriza-se a humanidade em suas diferenças, compreendendo a cultura como um processo contínuo, não havendo necessidades de classificações hierárquicas entre os

sujeitos e os grupos. Nessa linha, a cultura se faz um “meio de adaptação do homem ao meio em que vive e, transcende-lhe a vida [...]” (BEZERRA, 1972, p. 98).

Ao refletir sobre a cultura e seus principais sentidos operantes nas sociedades ocidentais, sobretudo no que diz respeito à concepção particular (de identificação e diferenciação cultural de sujeitos e grupos), destaca-se que as inúmeras possibilidades de comunicação e troca de informação entre os grupos e sociedades humanas, em evidência nos dias atuais, sugere uma análise contextual sobre a questão. Dito de outro modo torna-se cada vez mais mutável, híbrida e negociável, as noções de identidade cultural dos sujeitos, o que traduz a ideia de uma construção oriunda do imaginário coletivo humano. Assim, a concepção de cultura assume múltiplos significados, a depender do recorte referencial que seja utilizado. Um exemplo: um sujeito pode, nesse exato instante, se considerar integrante de um grupo étnico (indígena ou remanescente de quilombo), cidadão sergipano, nordestino, brasileiro e sul-americano, numa espécie de desdobramento dimensional integrando um mesmo ser.

Em todo caso, a cultura nesse estudo é compreendida como um todo, contínuo, fluido, dinâmico, mutável, coletivo, transmissível de geração a geração e que surge das necessidades humanas de ser/estar no mundo - um modo de significar a existência. Apesar dos sujeitos herdarem seus frutos, como os artefatos e as ideias, a cultura não é só passado, pelo contrário, presentifica-se no corpo, célula cultural, por meio dos processos memoriais e práticas cotidianas. Em outros termos, é por meio das experiências pessoais/coletivas e da memória socialmente elaborada e compartilhada que os sujeitos recompõem e reafirmam os caminhos da cultura.

Enquanto membros de uma coletividade os sujeitos reverberam-se, mutuamente, nas inúmeras formas de representação do mundo em que vivem. Fundamentam as categorizações, distinções, hierarquizações, lutas pelo poder, sentidos de coesão, coerção e exclusão de membros, bem como estruturam práticas comemorativas e instituições cívicas, religiosas e sociais, a partir de um sistema de valores culturais operantes em seu contexto. Assim, na atualidade, os sujeitos são observados e compreendidos pelo viés da cultura. Do sentido particular ao universal, a cultura de criatura se faz criadora e participa da sua própria criação, além de alicerçar a contextual reinvenção da vida coletiva. Como consequência, se mantém viva nos corpos-sujeitos: células dos organismos culturais.

2.1.4 *Corpo, memória e cultura: pontos de convergência*

A proposta dessa abordagem foi de refletir sobre o corpo, a memória e a cultura, articulando noções e reconstruindo sentidos, numa perspectiva reticular. A intenção é demonstrar como esses termos se entrelaçam a tal ponto que se torna praticamente impossível conceituar um sem fazer uso do outro. O corpo é cultura; a memória é corpo; a cultura é memória. Ou seja, um corpo-sujeito é, ao mesmo tempo, corpo-memória e corpo-cultura: imagens focalizadas de um mesmo ser - um sujeito corpóreo-memório-cultural.

Ao desconstruir os ideais dualistas que impõe um entendimento fragmentado do sujeito, surge a possibilidade de pensa-lo como um corpo vivente, integral e integralizado ao mundo em que vive, numa contínua construção coletiva que representa a vida em sociedade. Isso corresponde a dizer que muitas necessidades, anseios, dúvidas, valores e ideias permeiam a vida de diferentes sujeitos, compondo um corpo contextual.

Portanto, ao ser conceituado enquanto sujeito corpóreo-memório-cultural, um sujeito é considerado fruto das suas experiências pessoais vividas e, também, das construções elaboradas por outros desconhecidos e antes chegados. Ser um sujeito memorial e cultural é reconhecer a possibilidade de engendrar-se no outro e, também, ser sensibilizado por ele, de modo simultâneo e sucessivo, continuamente.

É assim, que os sujeitos se fazem vivos e atuantes num processo de reconstrução necessária, tecido em cada instante vivido, compondo esse complexo corpóreo-memório-cultural. Um processo aqui pensado como ações contextuais desenvolvidas a partir do reconhecimento da sua trajetória cultural e da dinâmica realidade cultural em que vive. Tudo isso sendo possível graças à leitura, consciente ou não, do inventário memória-cultural. ou seja, nessa caminhada os sujeitos reconstroem, necessariamente, o que jaz fragmentado numa ideia de passado, significando sua existência pessoal/coletiva.

Por fim, é nesse complexo processo que emanam diferentes práticas e modos de conceber a vida em sociedade. Assim emerge a dança, mais um artefato cultural, fruto da ânsia reprodutiva/criativa humana. Um produto cultural que, assim como tantos outros, possibilita aos sujeitos, ditos agora, dançantes, se apropriarem do mundo em que vivem reeditando, reafirmando e/ou reinterpretando os sentidos que favorecem a construção da sua existência em coletividade.

2.2 Criatividade na dança: o corpo revisitando o cultural

A partir das reflexões realizadas sobre o corpo a memória e a cultura chega o momento de focalizar o bem cultural que se pretende contextualizar: a dança. Dessa forma aborda-se a origem, finalidades e importância atribuídas a esse artefato cultural, ao longo da história da humanidade repensando sua dinâmica na atualidade e estabelecendo, em seguida, relação com a criatividade e seus meios de manifestação, nos processos coreográficos propostos pelos sujeitos dançantes.

2.2.1 Dança: um bem cultural

Pensar a dança constitui-se um desafio, tamanha a complexidade de entendimentos que surgem a seu respeito. As dificuldades se põem pelas controvérsias existentes no que se refere à origem da palavra, as diferentes conceituações e às motivações atribuídas pelos sujeitos em diferentes sociedades, ao longo da história da humanidade.

No que se refere à raiz da palavra dança, Garaudy (1994), expõe que vem do sânscrito significando “tensão”. Já Wurzba (2011), acrescenta que, etimologicamente, a palavra vem do francês *danse*, *danser* (por volta de 1170), sendo derivada do alemão *danson* que faz referência ao dançarino que é puxado para participar da dança de círculo. Mas, por outro lado, diz que dança pode, também, ter-se originado de “*dintjan*, que na língua dos francos significa mover-se de um lado a outro” (WURZBA, 2011, p. 41).

Ao mesmo tempo em que traz essas contribuições, Wurzba (2011), alerta para duas questões: em primeiro, não se deve imaginar que a dança surgiu no século XII, pelo simples motivo de se atribuir a esse período, a origem etimológica da palavra. Em segundo, que apesar dos termos serem similares, os significados são múltiplos, pois, dependem do contexto em que são empregados. Desse modo, exemplifica acrescentando que *hbj*, no Egito; *kata/sita*, para os mixteques do México; *odori e mai*, no Japão; *bongol*, para os aborígenes australianos; *dreskan*, em alemão; *tresch*, em inglês, *saltare*, no latim clássico, entre outras, são expressões que remetem à ideia de dança. Portanto, são muitas as possibilidades, no que tange às terminologias e significados da dança, o que sugere pensar que, de qualquer modo, os sujeitos de diversas sociedades recorreram a ela como um meio de ser/estar no mundo e de se relacionar em seus contextos.

Em termos conceituais, observa-se que, na atualidade, a dança pode ser compreendida tanto num sentido universal, inerente à vida humana, quanto num sentido particular, relativa a

grupos e/ou instituições que compõem uma sociedade. No primeiro caso, se faz singular e representa um fazer humano, no segundo, se faz plural, pelo fato de se multiplicar em linguagens realçando as diferenças entre os grupos de sujeitos ao refletir seu modo de vida.

Sendo assim, é importante esclarecer que, nesse estudo, a dança é vista como um bem cultural, construído, necessariamente, por sujeitos em diferentes sociedades humanas. No intuito de fortalecer as argumentações a esse respeito contextualiza-se a sua existência, enquanto prática cultural, destacando o seu surgimento, as motivações que tem levado os sujeitos a dançar e o seu papel nas organizações coletivas humanas.

Pensando o seu surgimento, embora Bourcier (2001) alerte que o primeiro documento que apresenta um humano indiscutivelmente em ação de dança tenha 14000 anos, tornam-se comuns afirmações como: “antes mesmo de procurar expressar-se ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimentos” (MENDES, 1987, p.6); e, “a dança remonta a tempos imemoriais – pré-históricos – e é tão velha como a própria vida humana. Nasceu desde as primeiras manifestações da comunhão mística do homem com a natureza [...]” (FAHLBUSCH, 1990, p. 15). Nesse caminho, Portinari (1989) também afirma que a dança integra a vida humana desde as mais remotas organizações sociais, citando uma imagem do período mesolítico, na caverna de *Cogul*, província de *Lérida*, na Espanha, onde foi descoberto um desenho com nove mulheres em torno de um homem despido, indicando um ritual de fertilidade. Desse modo, é possível compreender que, de modo geral, há uma concordância dos pesquisadores a cerca da origem ancestral da dança.

Quanto às motivações, para alguns autores, a exemplo de Bourcier (2001), Wurzba (2011), as danças tiveram um fundamento sagrado. “Não há povo sem dança; sua aparente ausência deve-se ao fato de que para alguns povos a dança tem um caráter tão sagrado que não pode ser exibida frente a pessoas estranhas” (WURZBA, 2011, p. 48). Segundo essa autora, o que motiva o caráter sagrado da dança é o fato do ser humano primitivo sentir-se assombrado com os mistérios da vida. A percepção da sua impotência diante de acontecimentos como nascimento, a morte e as doenças, o fez crer numa força infinitamente superior. Assim, “o homem sentiu a necessidade de transcender sua condição para estabelecer um vínculo com a fonte do poder e entender as leis que regem suas manifestações”. (WURZBA, 2011, p. 48).

No entanto, segundo Portinari (1989), outras motivações levaram os humanos a dançar, dentre as quais destaca: como forma de celebrar as investidas bélicas, como sinal de exuberância física e rudimentar tentativa de comunicação. Desse modo, a dança engendra-se

nas cerimônias humanas como os nascimentos, mortes, casamentos, guerras, doenças e colheitas, visando diversos fins: a transcendência, a vida, a saúde, a fertilidade e a plenitude da força. Surge das necessidades vividas e está relacionada ao modo de vida de cada povo que dança. Tal pensamento sugere um pensar dança em termos de possibilidades de construção contínua e contextual, com sentidos diversos em diferentes sociedades, relativizando as conceituações e focalizando os processos tecidos em cada realidade vivida, instaurando a diversidade.

Assim, a dança enquanto um bem cultural, uma produção humana, integra o processo de construção de sentidos para a existência social dos sujeitos. Desse modo, se faz um meio de expressão, sendo construída e compartilhada memorial e culturalmente, configurando-se, também, como uma linguagem artística. Na atualidade, assume diferentes funções, a saber: contribui com o autoconhecimento, favorecendo o desenvolvimento integral dos sujeitos; exerce uma funcionalidade social favorecendo, ao mesmo tempo, a construção de laços de pertencimento e a diferenciação entre grupos (noção de identidade cultural); e, configura-se como uma linguagem artística sendo construída no intuito de refletir e propor reinterpretações a cerca do contexto vivido, seus valores e expectativas vigentes.

A dança, portanto, existe no tempo/espaço do humano, suprimindo as necessidades que outras práticas e formas de expressão não são capazes e/ou suficientes para fazê-lo. Constitui-se, num bem cultural e, como seres culturais, os sujeitos dançam para se humanizar, embora não se humanizem somente através da dança. Em todo caso, ela se mantém viva e se faz vibrante na atualidade, inserindo-se cada vez mais nas instituições e práticas cotidianas, assumindo significâncias sociais, educativas, culturais e artísticas.

Ao refletir sobre a origem, os significados e as motivações que fundamentam a prática da dança pelos sujeitos, percebe-se que um melhor entendimento sobre a sua função social acontecerá, se a cultura e seus bens forem compreendidos de modo amplo. Ou seja, a dança, enquanto um bem cultural, precisa ser vista nas dimensões: cidadã, econômica, estética e de entretenimento, de modo que, posteriormente, possa-se discutir a sua importância para a construção da vida em coletividade e os possíveis desdobramentos dessa realidade a exemplo da proposta de estruturação de políticas públicas para a área.

No que se refere às quatro dimensões em que podem ser considerados os bens culturais, tem-se na dimensão cidadã, segundo Houaiss; Villar (2009), uma possibilidade do sujeito integrante de um Estado, gozar de seus direitos políticos, sociais e culturais. Nesse caso específico, diz respeito à possibilidade da vivência em dança fortalecer a percepção dos sujeitos sobre a importância da sua atuação enquanto membro de um grupo ou sociedade.

Atuação essa que implica no reconhecimento dos seus direitos e deveres de acesso e de produção dos bens culturais, tecidos com base na memória e na cultura, construindo a existência social.

A dimensão econômica remete ao conceito de economia que seria descrito, conforme Houaiss; Villar (2009) como uma ciência que estuda as leis que regulamentam a produção, distribuição e consumo de bens, no intuito de equilibrar as necessidades humanas e os meios de satisfazê-las. Assim, implica no entendimento da importância da dança em termos de desenvolvimento do ambiente cultural em questão, na medida em que se constituem numa produção de bens culturais que se associam a esquemas de divulgação, circulação e arrecadação favorecendo a promoção dos espaços e grupos de onde essas produções derivam. Ou seja, qualquer estilo de dança pode se configurar como um produto cultural a ser comercializado e, de algum modo, poderá ser convertido em benefícios financeiros e sociais para os seus produtores retroalimentando o ciclo da cadeia produtiva da dança.

Já dimensão de entretenimento que retrata o “[...] ato ou efeito de distrair, divertir [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 774), constitui-se num entendimento da dança enquanto prática que tem como finalidade proporcionar o prazer, ocupando o tempo livre dos sujeitos e complementando o seu desenvolvimento integral. Nesse estudo, o entretenimento é visto como uma ação emancipatória vinculada ao cotidiano dos sujeitos e as suas formas de interagir no ambiente cultural em que vive.

Quanto à dimensão estética, Abbagnano (2007) e Houaiss; Villar (2009) expõem que esse termo remete à parte da filosofia voltada ao estudo da beleza sensível e o fenômeno artístico. Portanto, representa o aspecto artístico da dança, que é constituída em determinado ambiente cultural e, portanto, dialoga com a memória socialmente construída e com determinados elementos culturais destacados, visando à intervenção dos sujeitos em seu contexto.

Dessa forma, a dança integra as práticas coletivas e contribui com a contínua organização da vida social estabelecendo elos entre os sujeitos e, também, realçando as diferenças entre os mesmos, forjando a estruturação grupal interna. Nessa trajetória, sua prática favorece a coesão social e a diversidade, ao mesmo tempo em que, estimula a releitura do contexto cultural, revisitando os saberes e os fazeres dos sujeitos. É com esse propósito de reflexão que contribua com a intervenção cultural que se faz necessário a implementação de políticas públicas que favoreçam a atuação dos sujeitos dançantes, na atualidade.

As políticas públicas são aqui entendidas como “[...] o Estado implantando um projeto de governo, através de programas, de ações voltadas para setores específicos da sociedade”.

(HOFLING, 2001, p. 31). Assim, seria de responsabilidade do Estado à implementação e manutenção dos programas, projetos e ações estruturados a partir de um processo de tomada de decisões que envolvam tanto os órgãos públicos, quanto os diferentes organismos e agentes da sociedade relacionados à política a ser implementada.

Complementando essa afirmação, Souza (2006) diz:

A formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real [...] políticas públicas, após desenhadas e formuladas, desdobram-se em planos, programas, projetos, bases de dados ou sistema de informação e pesquisas. Quando postas em ação, são implementadas, ficando daí submetidas a sistemas de acompanhamento e avaliação. (SOUZA, 2006, p. 26).

As políticas públicas, na atualidade, apresentam-se como fundamentais para o desenvolvimento sociocultural, pois, possibilitam a efetivação de mudanças, voltadas à redistribuição de benefícios sociais. Constituem-se num caminho que favorece a diminuição das desigualdades estruturais que limitam o direito dos sujeitos em produzir, compartilhar e acessar os mais diversos bens memório-culturais. Por meio dos programas e ações desenvolvidos pelas instituições públicas, com a participação de entidades privadas e profissionais independentes, pode-se assegurar o acesso à cultura em suas quatro dimensões anteriormente citadas (cidadã, econômica, estética e de entretenimento).

Desse modo, compreende-se ser fundamental a estruturação de políticas públicas setorizadas para a dança. Tal investida não só privilegia os sujeitos dançantes (professores, coreógrafos e dançarinos), mas, também, abrange outros sujeitos integrantes da sociedade que, de um modo ou de outro, compartilham das proposições, processos e realizações desenvolvidas pelos primeiros. Assim, pratica-se, coletivamente, a sensibilização e releitura do contexto cultural vivido.

2.2.2 Criatividade: ensaios processuais

Esse momento é dedicado à reflexão sobre a criatividade e seus meios de realização decorrentes dos processos criativos desenvolvidos pelos sujeitos em seu contexto cultural. Tal abordagem é construída com a contribuição de autores como Vigotski (2009), Ostrower (2012), Salles (2011), Oida (2012), Gondar (2005) e Pollack (1989).

Ao desenvolver estudos sobre a criatividade e os processos criativos, Ostrower (2012), contribui considerando o primeiro um potencial dos sujeitos que se manifesta por meio do

segundo. Em seu pensar, a criatividade revela-se continuamente, em processo, sendo fruto das experiências vividas pelos sujeitos e das suas possibilidades de sentir e elaborar percepções a cerca do contexto vivido. Essa trajetória resulta em múltiplas ordenações e estruturas, gerando formas. Em outros termos, “a criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade [...] todo fazer do homem torna-se um formar. A criatividade é, portanto, inerente à condição humana”. (OSTROWER, 2012, p. 53).

Esse estudo, em concordância com Ostrower (2012), também considera a criatividade enquanto um potencial humano e os processos de criação enquanto meios de manifestação dessa potencialidade favorecendo a inter-relação do sujeito com seu ambiente cultural. Esse é um princípio de pensamento importante para que outras reflexões possam ser edificadas. Tem-se, então, três termos primordiais: a criatividade que corresponde a um potencial humano; os processos de criação que representam uma caminhada que viabiliza a manifestação desse potencial; e, o criar que significa fazer, formar, elaborar um bem cultural.

A partir desse entendimento, ao focalizar os processos de criação desenvolvidos pelos sujeitos, verifica-se que são construídos por ações culminando na estruturação de formas as mais diversas. Nesse sentido, Vigotski (2009) considera que os sujeitos tem a possibilidade tanto de conservar impressões, reconstituindo elementos, quanto de recombina-las, criando algo novo. Em outros termos, ao observar as atitudes desenvolvidas pelos sujeitos esse autor diferencia dois tipos principais: o reconstituído ou reprodutivo e o combinatório ou criativo. As atitudes reprodutivas estariam relacionadas à memória e pautadas na repetição de padrões estabelecidos e as atitudes criativas vinculadas à recombinação de elementos e a transformação do conhecido.

Quanto à atitude reprodutiva ou reconstituída considera-se, nesse estudo, uma ação fundamental para a manifestação da criatividade dos sujeitos, nos processos criativos desenvolvidos. Além do mais, tal atitude associa-se à memória pelo fato dessa última visar à valorização e preservação de bens culturais representativos de um grupo. Ou seja, a memória que se materializa em ações e artefatos culturais, para se manter em evidência precisa ser reproduzida continuamente.

Gondar (2005), afirma que essa memória se manifesta em modos de sentir, de querer e em gestos e práticas políticas as mais diversas. Acrescenta, ainda, que a memória é pensada como a legitimação de fatos passados, oriundos de um processo de disputas, ou seja, a representação do que se fez, faz e fará vigente. Uma espécie de predeterminação, “um meio de realização de um percurso que já teria marca de chegada [...] Portanto, a memória poderia

ser entendida como uma construção social, mas a ênfase seria posta naquilo que, em um processo de construção, aparece como construído”. (GONDAR, 2005, p.20).

Eis que, ao reproduzir, o sujeito busca preservar, reeditar, repetir o que foi dito antes, compartilhando e legitimando lembranças que edificam noções de identidade. Para tanto, a sociedade à qual se integra se equipa, se estrutura, no intuito de garantir esse intento e, em diferentes instituições como a Escola, o Estado e a Família, bem como em diferentes linguagens artísticas como a dança e a música, as atitudes reprodutivas são incentivadas.

Nesse processo de reprodução os sujeitos se apropriam de elementos de base, ou seja, de formas já conhecidas visando reconstituí-la no presente. Assim, a reprodução consiste em refazer aquilo que se tem visto. E, segundo Oida (2012), não implica necessariamente num trabalho com perspectiva criativa e, sim, numa imitação de formas externas, vinculando-se a um ideal de tradicionalismo. Esse autor ilustra tal afirmação dizendo que no Japão, “[...] nem se cogitava mudar ou desenvolver o espetáculo a partir das próprias apresentações. Depois da primeira, o espetáculo não podia mais ser alterado e cada instante tinha de ser reproduzido exatamente do mesmo modo em cada nova apresentação. O espetáculo tornava-se tradicional”. (OIDA, 2012, p. 20). Tal pensamento converge com a afirmação de Vigotski (2009) que enfatiza a busca da humanidade pela reprodução, pela conservação da experiência, elaborando hábitos permanentes, no intuito de facilitar a adaptação ao mundo que o cerca.

É importante ressaltar que a atitude reprodutora, em que o sujeito almeja reconstituir algo conhecido, não implica, necessariamente, na configuração de uma forma idêntica à forma referencial. Ao reproduzir algo, o sujeito emprega um singular esquema de interiorização e exteriorização que envolve aspectos sensitivos, perceptivos e configuradores, compatível com suas experiências em seus contextos culturais vividos, de tal modo que seu processo pode resultar em algo novo, embora: um algo novo numa perspectiva de reprodução de um modelo. É o que se pode observar na afirmação abaixo:

Qualquer olhar já é um modo de ver de uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação [...] O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares. (SALLES, 2011, p. 95, 96).

Em síntese, as reproduções elaboradas tendo como base as memórias legitimadas e registradas em diversos artefatos culturais, ao mesmo tempo em que contribuem com a visualização dos caminhos já traçados e percorridos pelos grupos humanos em questão, destacam e renovam, continuamente, elementos de coesão social. Nessa trajetória, também

podem limitar buscas pela transformação de bens referenciais no estado presente, ao realçarem a preservação de hábitos e práticas tradicionais. De um modo ou de outro, continua sendo uma forma dos sujeitos se dinamizarem em seus processos coletivos, utilizando seus artefatos memória-culturais para satisfazer as necessidades por eles mesmo criadas.

Já as atitudes criativas ou combinatórias estão relacionadas à “criação de novas imagens ou ações, e não a reprodução de impressões ou ações anteriores [...]” (VIGOTSKI, 2009, p. 14). Ao criar, os sujeitos se apropriam de elementos de base e os transformam. Ou seja, um ir além da forma conhecida.

Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente. (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

A atitude criativa, portanto, é fundamental para a construção e contínuo desenvolvimento da vida em sociedade, caracterizando-se pela combinação de elementos preexistentes, de formas conhecidas, gerando algo novo. Desse modo, integra os processos criativos dos sujeitos, assim como as atitudes reprodutivas e, pelo fato de se pautarem na combinação de formas preexistentes, também se relacionam com os referenciais memoriais de um grupo: há sempre uma base comum memorial (elementos que são registrados e/ou preservados na forma de artefatos culturais) que, juntamente com as experiências vividas e percepções elaboradas pelos sujeitos, se constituem em referências fundamentais às estruturas e formações, posteriormente, desenvolvidas pelos mesmos.

Sintetizando essas reflexões, é importante atentar para os seguintes pontos: primeiro, é preciso ter cuidado com a troca de sentido entre as expressões criatividade, processos de criação, atitudes reprodutiva/criativa e criação. Nesse estudo, compreende-se que a criatividade (o potencial) se manifesta por meio dos processos criativos (caminhadas de realização), que englobam atitudes reprodutivas/criativas (ações desenvolvidas em processo) gerando criações (formas produzidas); segundo, não é propósito desse estudo dualizar as atitudes reprodutivas e criativas, mas, contextualmente, analisa-las facilitando a apreciação das ações humanas desenvolvidas em processo; em terceiro, todos os sujeitos são, aqui, considerados criativos pelo fato de desenvolverem processos gerando formas em seu contexto cultural; em quarto, não se considera necessário descrever como se desenvolve os processos criativos, tendo em vista que outros estudiosos do assunto, a exemplo de Ostrower (2012) e Salles (2011), já se ocuparam em desenvolver essa trajetória, com a primeira autora referindo-

se aos processos de criação enquanto desenvolvimento da potencialidade criativa dos sujeitos e, a segunda, de modo mais específico, investigando os vestígios resultantes dos processos criativos desenvolvidos no âmbito artístico, revelando uma verdade artística contextual. Essa reflexão tem o intuito de alicerçar as discussões sobre o uso da criatividade nos processos coreográficos desenvolvidos no contexto memório-cultural.

2.2.3 Processos coreográficos: revelando o potencial criativo

O desenvolvimento dos processos criativos em dança são aqui denominados processos coreográficos. Duarte (2009) expõe que *coreo* (dança) e *grafia* (escrita, descrição) são radicais gregos que, conjuntamente, levariam o termo coreografia a significar escrita da dança. Desse modo, processo coreográfico corresponde ao desenvolvimento de ações dos sujeitos em determinado contexto, que culminam na composição de movimentos corporais no tempo/espço - a dança em sua forma.

Os processos coreográficos são um conjunto de ações necessárias à construção e/ou reelaboração de uma obra artística. É o labor dos sujeitos dançantes que, ao captarem o ambiente em que se inserem, constroem percepções e, por meio dos movimentos corporais, dão outra materialidade ao conhecido, reconstruindo significados e expressando-se continuamente. A criação é “[...] condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina, mesmo que contenha um iota do novo, deve sua origem ao processo de criação do homem” (VIGOTSKI, 2009, p. 16).

Nesse sentido, o fazer artístico em processo atende às necessidades peculiares dos sujeitos e se configuram ao longo das experiências vividas pelos mesmos. Uma tomada de consciência e ação que emerge em determinado contexto cultural e se desenvolve nele, resultando na configuração de formas conhecidas. Desse modo, “o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir [...] um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas”. (SALLES, 2011, pp. 34-35).

Coreografar, nesses termos, vai além de copiar e colar movimento, acompanhando ritmos musicais. O processo coreográfico implica numa ação política, contextual e coletiva, imbricada com a realidade memorial e cultural em que se desenvolve. Precisa ser considerado “[...] sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente”. (SALLES, 2011, p. 34).

O sujeito dançante criador torna-se um mediador, assumindo o compromisso de interligar três pontos em contínuo movimento: o eu (a sua noção de identidade cultural e necessidade de criação coreográfica); a obra (a verdade artística constituída pela pesquisa e experimentação pautada em referenciais culturais); e, o contexto cultural (os valores e expectativas oriundos do meio cultural). Nessa jornada, os processos coreográficos desenvolvidos refletem a visão de mundo e as possibilidades de leitura e intervenção do sujeito em seu ambiente cultural. Em outros termos, “o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais”. (OSTROWER, 2012, p. 10). Assim, a criatividade, enquanto potencial humano, de um modo ou de outro, ao ser manifesto nesses processos, sempre exercerá um papel e causará impressões. Por meio do que se cria e não se cria, tanto é possível reafirmar valores vigentes, memórias oficializadas e costumes instaurados, quanto questioná-los, atribuindo-lhes um novo olhar.

Por fim, o criar humano representa um formar, pondo um pouco de si em tudo o que há; e, coreografar representa um posicionar-se nos processos memoriais vividos, intervindo contextualmente seja reconstituindo ou transformando os bens culturais vigentes em seu contexto.

2.2.4 Dança, criatividade e processos coreográficos: pontos de convergência

A dança enquanto bem cultural e linguagem artística humana, representa uma prática que em processo viabiliza a interligação criativa do sujeito em seu universo cultural.

Tendo como base as reflexões anteriormente tecidas sobre a criatividade e seus meios de manifestação, observa-se que no âmbito da atuação artístico/profissional em dança, muitas vezes os sujeitos são impulsionados ou à combinação de elementos e, conseqüente, transformação de formas referenciais pesquisadas ou à reconstituição de formas estabelecidas. Ambas as possibilidades estando relacionadas à ânsia criativa dos sujeitos e aos valores e expectativas vigentes no contexto cultural. Quando impulsionados à transformação os sujeitos se sentem livres para propor desconstruções, inserindo novas impressões gerando uma obra nova, no sentido de ir além da configuração preestabelecida. Quando impulsionados à reconstituição vinculam-se a ideais de tradicionalismo, modismo e academicismo. Os tradicionalismos refletem as noções de pertencimento forjadas nos processos de legitimação das memórias e culturas ditas oficiais e na subterraneidade das não-oficiais, que como argumenta Pollack (1989), focalizam a valorização e a preservação da identidade cultural. Os

modismos, por sua vez, fruto das ondas midiáticas articuladas pela indústria cultural e seus processos massificadores, determinam os caminhos de acesso ao mercado da dança. Já os academicismos, oriundos das concepções de diferentes movimentos intelectuais, que agem num propósito de modelar esteticamente os corpos dançantes, supervalorizam os fundamentos técnicos, projetando um ideal de formatação dos corpos-sujeitos envolvidos nos processos. Sobre esse academicismo técnico Oida (2012) acrescenta:

Vejo, às vezes, certos atores se movimentando no palco de uma maneira que denuncia terem recebido treinamento de dança clássica. Não sou contra o uso dessa técnica para complementar o treinamento do ator, mas ela não deve ficar visível na atuação. Do contrário, o ator tornou-se prisioneiro da técnica. (OIDA, 2012, p. 46).

Assim, refletir sobre a criatividade nos processos coreográficos em dança, pressupõe pensar os sujeitos enquanto criadores (formadores em processo), sua noção de identidade cultural, seus ímpetos criativos e o patrimônio cultural em evidência no contexto considerando, portanto, a leitura do inventário memório-culturais. Isso porque esses elementos ao se relacionarem nos processos favorecem a elaboração de propostas coreográficas numa perspectiva de reprodução de forma ou de transformação: aqui descritas como perspectiva de reprodução e perspectiva de criação, respectivamente.

Antes de seguir com a discussão, é importante retomar os termos primordiais dessa parte do estudo a fim de melhor compreender a caminhada reflexiva. Tem-se: a criatividade (potencial) se manifesta pelos processos criativos (que no âmbito da dança são ditos processos coreográficos), sendo tecidos com o entrelaçamento de atitudes reprodutivas/criativas (meios de ação), gerando formas (produtos criados). O modo como o sujeito criativo interage com o contexto cultural, à luz do inventário memório-cultural configura esse processo coreográfico como de perspectiva reprodutiva (quando se propõe reconstituir a forma referencial estudada) ou criativa (quando há recombinação de elementos e transformação).

Vale ressaltar então que, o que diferencia as atitudes das perspectivas reprodutivas e criativas é o fato das primeiras serem consideradas meios de ação necessárias à maturação de um processo e as segundas serem a finalidade a que ele se destina. Exemplificando: em determinado contexto cultural, um sujeito dançante pretende reconstituir uma coreografia típica de sua região. Essa proposta inicial diz respeito à finalidade a que se destina o processo criativo (no caso, de perspectiva reprodutiva). Em continuidade, ao desenvolver o processo, tece inúmeras ações (que corresponde às atitudes). Primeiramente busca apreender a coreografia referencial o que engloba o contato com a forma e conseqüente sensibilização, fundamental à elaboração das percepções subsequentes. Em suas ações necessita compreender

a estruturação da forma coreográfica e a relação existente entre suas partes. E, o simples ato de decompor a forma referencial e elaborar meio para sua reestruturação já implica em entrelaçar atitudes reprodutivas/criativas, manifestando sua criatividade. Em outras palavras para interagir com uma forma qualquer o sujeito precisa criar meios de relacionar-se com ela e, ao fazê-lo cria a necessidade contextual de reproduzir as impressões surgidas para poder seguir em frente. Cada novo elemento incluído na relação precisa passar pelo mesmo processo, até que, novamente, possa ser manifesto em forma reprodutiva retroalimentando a caminhada. No cotidiano da dança, essa trajetória descrita é comum e pode ser facilmente observada. Assim, nos termos em que está sendo pensado, todo processo criativo (no caso, o coreográfico) entrelaça atitudes reprodutivas/criativas e, não se pode considerar essas ações como contrárias, mas, complementares.

Dito isso, o que torna possível conceituar um processo como de perspectiva de reprodutiva ou criativa é a análise dos seus referenciais, da sua trajetória e da configuração do produto final elaborado. Ou seja, conforme expressa Salles (2011), valorizar todo o processo de criação artística e não apenas o seu resultado final. Em qualquer caso, todo fazer humano é considerado uma criação e as diferenciações aqui elaboradas a cerca da reprodução e da criação surgem no intuito de focalizar com cautela esses fazeres, investigando as motivações contextuais que impulsionam os sujeitos que criam. Ou seja, uma ampliação do olhar sobre os jogos de poder inerentes aos processos coreográficos vivenciados no cotidiano cultural.

Volta-se, então, à reflexão sobre a leitura do inventário memória-cultural, que norteia os pensamentos e ações dos sujeitos favorecendo a sua atuação em sintonia com o ambiente cultural em questão. É como se os sujeitos tivessem, em potência, o entendimento da importância de definir sua identidade cultural e, também, a possibilidade de perceber como se posicionar diante das memórias socialmente definidas, garantindo que seu processo tenha respaldo e êxito perante uma comunidade. Com base no inventário memória-cultural o sujeito pode tanto redesenhar suas propostas convergindo o seu processo coreográfico com a trajetória memória-cultural de determinado grupo, quanto, em contrapartida, pode apresentar uma crítica à realidade vivida. Ao longo desse processo, as concordâncias e discordâncias que ocorrem entre a memória corrente em um ambiente cultural, a noção de identidade cultural e a ânsia produtiva do sujeito, são os nós, tensões necessárias que tecem as bases fundamentais para o desenvolvimento produtivo: pontos de convergência que favorecem o alinhamento e compartilhamento entre a produção do sujeito e o contexto cultural. Sem a base relacional constituída a partir dos ideais dos sujeitos e do ambiente cultural, o processo assume um aspecto caótico, não havendo a configuração de pontos de convergência entre a proposta do

sujeito e o contexto cultural, ocasionando o distanciamento, estranhamento e a ruptura com o meio, impossibilitando o desenvolvimento do processo.

Por fim, compreende-se que a criatividade enquanto potencial se manifesta por meio da linguagem da dança, com o desenvolvimento de processos coreográficos, levando à configuração de uma forma. Todos os sujeitos são criadores, formadores, mas, tais formações seriam contextuais e tenderiam a configurações diversas a depender das relações estabelecidas coletivamente, com base na memória e nos referenciais culturais vigentes.

3 METODOLOGIA

Esse estudo é concebido como uma pesquisa social de cunho qualitativo. Nesse sentido, Minayo (2012), afirma que o objeto das Ciências Sociais é essencialmente qualitativo. Argumenta que a realidade social é rica e, muitas vezes, os procedimentos elaborados para traduzir sua complexidade não conseguem compreendê-la em sua totalidade. Ainda assim, considera que as Ciências sociais “[...] possuem instrumentos e teorias capazes de fazer uma aproximação da sintuosidade da existência dos seres humanos em sociedade, ainda que de forma incompleta [...]” (MINAYO, 2012, p. 14).

Quanto ao entendimento a cerca das pesquisas qualitativas, essa autora acrescenta que se trata de processos que investigam o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes dos sujeitos em dado contexto, muitas vezes difíceis e/ou desnecessários de serem quantificadas. Afirma: “[...] o universo da produção humana que pode ser resumido no mundo das relações, das representações e da intencionalidade e é objeto da pesquisa qualitativa dificilmente pode ser traduzido em números e indicadores quantitativos”. (MINAYO, 2012, p. 21). Nessa trajetória, Guerra (2006), acrescenta que esse tipo de pesquisa envolve práticas muito diferenciadas e nem sempre há um significado tão preciso. Considera, então, que a pesquisa qualitativa diz respeito a uma variedade de técnicas interpretativas que tem por fim descrever e/ou traduzir certos fenômenos sociais.

Com base nessas contribuições, essa pesquisa utilizou as entrevistas como instrumento de coleta de dados. As entrevistas, segundo Minayo (2012), consistem em processos de comunicação, de iniciativa do entrevistador, que podem envolver duas ou mais pessoas, servindo para a coleta de informações sobre determinado tema pesquisado: “[...] é a estratégia mais usada no processo de trabalho de campo”. (MINAYO, 2012, p. 64). Assim, tendo em vista que as entrevistas podem se diferenciar de acordo com sua forma de organização, realizou entrevistas individuais semiestruturadas. Essas entrevistas semiestruturadas combinam “[...] perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada”. (MINAYO, 2012, p. 64).

Desse modo, foram entrevistados oito sujeitos dançantes (professores, coreógrafos e/ou bailarinos) e atuantes na cidade de Aracaju, estado de Sergipe. No que se refere à seleção dos entrevistados, partindo do princípio de que não há um critério definido para isso, na investigação qualitativa, fez uso da “imaginação social científica” (GASKELL, 2002, p. 70), privilegiando a diversidade. Ou seja, foram convidados sujeitos que atuam com diferentes

linguagens da dança e em diferentes instituições, entre homens e mulheres, todos residentes e/ou atuantes em Aracaju. A contribuição no processo foi voluntária e todos os sujeitos contatados que se colocaram à disposição puderam participar da pesquisa. Na ocasião das entrevistas, solicitou-se que os entrevistados assinassem dois termos, conforme apresenta-se nos Apêndices A e B, respectivamente: um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para a realização das entrevistas e um Termo de Consentimento para Utilização dos Conteúdos da Entrevista em Pesquisas Posteriores. Enquanto o primeiro solicitou autorização para a realização da entrevista e gravação em áudio para posterior transcrição, análise e interpretação dos conteúdos, o segundo sinalizou para a possibilidade de utilizar os conteúdos dessas entrevistas em possíveis pesquisas futuras, realizadas sobre a temática agora estudada. Todo o conteúdo transcrito das entrevistas está disponibilizado no Apêndice C.

Quanto ao número de entrevistas realizadas, na medida em que foram surgindo novas ideias a cerca da temática, que justificassem a continuidade das mesmas, assim era feito. Nesse sentido, as oito entrevistas que foram realizadas se mostraram suficientes, revelando informações as mais diversas a cerca da temática estudada. Pois, “a finalidade real da pesquisa qualitativa não é contar opiniões ou pessoas, mas ao contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão” (GASKELL, 2008, p. 68).

No que se refere ao roteiro das entrevistas, foi estruturado em três partes sendo cada uma constituída por duas perguntas referenciais. Na primeira parte – Sobre a dança – foram realizadas as seguintes perguntas: o que a dança representa para você? e, como você visualiza o cenário da dança em Aracaju? Na segunda parte – Sobre a criatividade - foram realizadas as perguntas: o que você entende por reprodução? e, o que você entende por criatividade e/ou criação? Na terceira parte – Sobre a criatividade e os processos coreográficos – foi perguntado: o que você entende por processo coreográfico? e, Frente ao contexto memório-cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

O registro produzido com a transcrição dessas entrevistas foi, posteriormente, analisado segundo a técnica de análise de conteúdo, na modalidade de análise temática. A análise temática, segundo Jovchelovitch & Bauer (2002) consiste num processo gradual de redução dos textos, indo desde a transcrição ao parafrasear, facilitando a categorização e codificação, se necessário for, cominando na interpretação dos conteúdos.

Por fim, esse estudo buscou contemplar as diferentes formas de expressão dos sujeitos entrevistados, bem como suas relevantes opiniões manifestadas, relacionando-as às outras informações teóricas tecidas. Ao longo do texto de análise e interpretação, alguns trechos das

entrevistas foram destacados e identificados com iniciais do tipo: E.A.1, significando que o sujeito entrevistado (E) tem como inicial do nome a letra 'A', sendo a primeira entrevista realizada. Desse modo, tanto foi preservado a identidade dos colaboradores da pesquisa, quanto se tornou mais visível o entrelaçamento de diferentes opiniões a cerca de cada questão abordada, revelando a importante contribuição de cada um dos entrevistados no processo de interpretação realizado. Um modo peculiar de privilegiar a diversidade ao longo dessa caminhada coletiva.

3.1 O contexto da pesquisa

O atual cenário da dança em Aracaju é agora contextualizado por ser o ambiente cultural escolhido para o desenvolvimento da pesquisa. As informações aqui apresentadas são fruto tanto da contribuição de autores como Santos; Oliva (1998) e Alencar (2003), quanto dos conhecimentos adquiridos, pelo pesquisador ao longo das suas experiências vividas enquanto professor, coreógrafo e bailarino. O intuito é de, posteriormente, relacionar essa abordagem com a análise e discussão a cerca dos sentidos da dança e de seus processos desenvolvidos pelos sujeitos dançantes entrevistados, que atuam na referida cidade, traçando um amplo panorama sobre a questão. Assim, partindo de uma breve reflexão da diversidade brasileira e sergipana, há uma focalização da cidade de Aracaju e das diferentes possibilidades de pensar/fazer dança dos sujeitos que a compõem.

O Brasil é um país composto por regiões que possuem características culturais específicas, devido os seus processos históricos de ocupação e constituição populacional. Um cenário fruto das relações estabelecidas entre diferentes povos que aqui viveram e vivem ao longo dos anos. Alencar (2003) destaca que a mistura dos povos indígenas, europeus e africanos foi uma tônica, sendo responsável pela formação étnica e cultural do povo brasileiro, o que levou o país a ter mil faces. Desse modo, destaca que muitas vezes se torna difícil observar um elemento cultural que tenha surgido só com a contribuição de uma dessas etnias.

Assim, mesclando referenciais diversos, o país acaba se constituindo num celeiro de manifestações artística/culturais oriundos da contribuição desses diferentes povos e, nesse cenário, a dança representa um importante meio de afirmação e comemoração da identidade cultural, tanto em termos regionais quanto nacionais. Uma necessidade memorial que se refaz continuamente nos diferentes núcleos de sujeitos que compõem a sociedade. Tal realidade confere ao país uma característica híbrida e diversificada e, nesse sentido, é importante

respeitar os múltiplos saberes e fazeres em evidência na atualidade, bem como estimular entrelaçamentos que favorecem a sinergia social entre esses diferentes grupos de sujeitos.

Inserido no litoral nordestino brasileiro, limitando-se ao norte com o estado de Alagoas, ao sul e oeste com o estado da Bahia e ao leste com o Oceano Atlântico, está localizado o estado de Sergipe. Segundo Santos; Oliva (1998), um estado que possui um território com aproximadamente 21.990 Km², um litoral de 163 Km de extensão e que é, atualmente, constituído por 75 municípios, tendo como capital a cidade de Aracaju.

Em termos culturais, Alencar (2003), expõe que Sergipe é uma região rica em patrimônio cultural. Na capital Aracaju, como em outros municípios, ainda hoje existem manifestações, materiais e imateriais, de diferentes matrizes étnicas, o que confere ao Estado uma característica singular, do ponto de vista da diversidade. Essa autora reforça seu argumento, citando as religiões, lendas, cantorias, práticas de pintura, instrumentos musicais, literatura de cordel, cerâmica, danças, comidas entre outros elementos, como bens culturais produzidos e compartilhados que mesclam a contribuição europeia, indígena e negra. Nesse cenário, também, existe um vasto repertório de festas tradicionais como as festas de padroeiro nos municípios e povoados (em Aracaju ocorre em oito de dezembro a Festa da Padroeira Nossa Senhora da Conceição, no sincretismo religioso, Oxum), as Cavalgadas, Festa das Cabacinhas, Festa de Santos Reis, Festejos Juninos e Carnaval que, ao integrar o cotidiano dos sujeitos favorece os processos de construção da identidade cultural dos mesmos.

Em termos de dança, a autora destaca que é possível observar uma grande variedade, como: Pastoris e Reisados, que integram o Ciclo Natalino; Sambas de Coco, Batucadas e Quadrilhas Juninas, que integram o Ciclo Junino; e, também, São Gonçalo, Samba de Pareia, Lambe-sujos e Caboclinhos, Dança do Parafusos, dentre tantas outras manifestações. Simultaneamente a esse repertório tradicional, são desenvolvidas em diferentes instituições (academias, escolas e projetos) propostas cênicas em diferentes linguagens da dança como o ballet, jazz, dança moderna e contemporânea. A essas possibilidades de manifestação da dança no cotidiano da cidade, juntam-se às danças religiosas que integram os rituais dos Centros de Umbanda e Terreiros de Candomblé existentes em todo o Estado, compondo um híbrido cenário cultural.

A partir desse breve apanhado, é possível observar que a dança assume inúmeras finalidades e se manifesta para atender diferentes necessidades dos sujeitos no contexto em questão. Enquanto elemento que integra as práticas religiosas, são frequentes na Umbanda e o Candomblé, tornando-se um importante meio para a reverência e comunhão com as entidades espirituais. Em termos sociais, tanto integra as festividades populares as mais diversas, a

exemplo dos festejos juninos que, ao longo do ano, reúnem milhares de pessoas, tendo na dança das Quadrilhas Juninas um importante meio de comemoração cultural e divertimento; quanto se faz presente nos projetos sociais com o intuito de orientar a prática cidadã, dos sujeitos que, por algum modo, compõem as parcelas menos favorecidas da população. De uma forma ou de outra, complementa a formação integral dos sujeitos, contribuindo com a melhoria da qualidade de vida dos mesmos.

Nas instituições educacionais formais, de educação básica e nível superior, também são desenvolvidos projetos os mais variados, a exemplo de oficinas e festivais de dança. Além do mais, a Universidade Federal de Sergipe, vem realizando o curso de Licenciatura em Dança, formando profissionais que tanto poderão atuar nos projetos sociais anteriormente falados e nas instituições escolares, quanto poderão realizar pesquisas e desenvolver ações que contribuam com o desenvolvimento dessa linguagem artística e cultural no Estado. Já as academias de dança, desenvolvem vivências, oficinas e cursos de ballet, dança moderna, contemporânea, jazz, danças de salão, improvisação, dança do ventre dentre outras linguagens, culminando suas ações com espetáculos que, geralmente, são realizados nos palcos dos Teatros Estaduais Atheneu Sergipense, Lourival Baptista e Tobias Barreto. Complementando esse cenário da dança, tem-se em Aracaju a Escola Municipal de Arte Valdice Teles, vinculada à Fundação Cultural de Aracaju (Funcaju) que oferece à comunidade aracajuana e imediações oficinas de diferentes linguagens artísticas dentre elas a música, pintura, teatro e a dança, constituindo-se num espaço de formação e qualificação artística de suma importância. Muitos artistas que hoje figuram no cenário sergipano, iniciaram-se nas oficinas promovidas por essa instituição. Em continuidade, tem-se os grupos e artistas independentes que realizam produções de dança e apresentações nos encontros culturais e festivais que acontecem em Aracaju e nas demais cidades sergipanas, a exemplo da Feira de Sergipe promovida pelo Sebrae, na Orla da Praia de Atalaia, o Encontro Cultural de Laranjeiras (ambos no mês de janeiro) e a Semana Estadual de Dança.

A título de ilustração, conforme expõe Sergipe (2013), a Semana Estadual de Dança é um evento realizado em homenagem ao Dia Mundial da Dança, criado em 1982 pelo Comitê Internacional da Dança (CID) da UNESCO, tendo como referência o nascimento de Jean-Georges Noverre (1727-1810). Esse evento tem assumido tamanha importância para o cenário da dança aracajuana nos últimos anos que, em dezembro de 2010, foi instituída pela Lei Estadual n. 7.097. Isso significa dizer que se trata de uma política pública que obriga a Secretaria Estadual de Cultura a promover o evento anualmente, garantindo o direito de produção e acesso à dança no Estado de Sergipe.

Esses espaços de produção e circulação plurificam o cenário da dança ao mesmo tempo em que reforçam a ideia da importância dessa linguagem, nas suas diversas perspectivas, para o desenvolvimento social, cultural e econômico de Sergipe, incluindo a sua capital Aracaju. Nesse sentido, a dança pode ser vista enquanto um bem cultural que favorece a aproximação entre os sujeitos praticantes, que comungam memórias, continuamente, dinamizando esse contexto cultural vivido.

Em nenhum desses espaços e momentos acima citados, a dança é promovida e/ou se manifesta aleatoriamente sem que haja necessidade para a sua construção e contínua realização. Em outros termos, a dança integra o processo de construção da consciência social dos sujeitos, na medida em que realça semelhanças e diferenças entre eles, favorecendo o respeito à diversidade que, por sua vez, contribui com a configuração das relações e práticas, contextualmente, elaboradas e continuamente compartilhadas. Nos processos desenvolvidos em dança há, também, uma contínua busca pela legitimação de memórias e valores que norteiam as relações que os sujeitos estabelecem. De um modo ou de outro, a dança se faz uma ato político em contínuo processo na cidade de Aracaju.

Por fim, ressalta-se que não se faz necessário catalogar espaços, eventos nem grupos e profissionais de dança que desenvolvem processos e ações na atualidade. O propósito nesse momento é, tão somente, apresentar a diversidade que caracteriza o cenário da dança em Aracaju, apresentando os diferentes espaços e instituições em que ela é continuamente praticada de modo que, posteriormente, as informações concedidas nas entrevistas individuais, pelos sujeitos dançantes, possam ser relacionadas, compreendidas e/ou respaldadas.

4 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A análise e interpretação, a seguir, estão estruturadas, seguindo a mesma lógica desenvolvida no roteiro das entrevistas semiestruturadas, abrangendo os seguintes tópicos: sobre a dança; sobre a criatividade; sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memório-cultural. Essa trajetória favorece a constituição dos aspectos conclusivos sobre a temática estudada.

4.1 Sobre a dança

Nesse momento são focalizados dois aspectos: em primeiro, os sentidos da dança; e, em segundo, o cenário da dança na cidade de Aracaju, na atualidade.

Quanto aos sentidos, compreende-se que a dança é considerada importante tanto no aspecto pessoal quanto nos aspectos social e artístico. No que tange ao aspecto pessoal, todos os entrevistados, cada um a seu modo, destacaram que a dança contribui com o autoconhecimento, com o desenvolvimento integral, com a reflexão crítica e, conseqüentemente, com o processo de identificação do sujeito em seu universo cultural. Em um trecho, tem-se: “[...] pra mim a dança é uma construção corporal, de superação interna. É sempre querer achar ou compreender até onde o meu corpo vai” (E.M.3). Aqui, embora aparentemente a ênfase seja dada à dimensão física do corpo, revela-se a importância dessa prática corporal como meio de reconhecimento das suas possibilidades de expressão e de busca de superação dos limites; um voltar-se pra si mesmo, numa oportunidade de reflexão, introspecção e reconstrução contínua.

Ainda tratando do aspecto pessoal, outro trecho revela: “A dança é algo que nasceu comigo e a busca por adquirir técnica ou alguma coisa a mais foi apenas consequência [...] é minha vida [...] são duas coisas que não se separam” (E.A.1). De modo semelhante, é manifesto o seguinte pensamento: “dança pra mim é um estilo de vida [...] é um pedaço muito intenso da minha vida porque danço desde criança [...]” (E.C.7). Nessas afirmações fica explícita a ligação da dança com o processo de identificação pessoal, a ponto dos sujeitos dançantes a associarem a sua história de vida. Em meio as suas vivências cotidianas a dança não só passa a ser um meio de expressão para os sujeitos, ela constitui-se num modo de ser/estar em seu universo cultural, passando a ser um elemento identificador do mesmo perante os demais integrantes da sociedade. É nesse sentido que Portinari (1989) considera a

dança é inerente à vida humana integrando diversas cerimônias e acontecimentos como os nascimentos, mortes e casamentos, assumindo finalidades contextuais.

Aprofundando ainda mais a questão, sugere-se as afirmações:

a dança hoje representa o que antes pra mim era prazer, diversão. Meu norte, minha fuga [...] a sociedade impõe tanto modelo pra gente, tanta forma e ali é o momento que eu tenho de me escolher, de saber quem eu sou. As experiências vão suscitando outras formas de você se conhecer, no tempo, no espaço e em relação aos outros (E.J.6)

e, “[...] oportunidade criativa. A dança me dá possibilidade de criar [...] é uma ação de resistência” (E.A.2).

Ao refletir sobre essas cinco afirmações acima se compreende que a prática da dança está relacionada com o autoconhecimento, o processo de identificação e com a possibilidade de reconstrução contínua dos sujeitos. Por meio da dança os sujeitos revelam a possibilidade de criar a si mesmos e, participando da sua própria criação, apropriam-se dos referenciais culturais, intervindo no contexto vivido. Ou seja, um destaque ao aspecto pessoal, sendo edificado na medida em que esses sujeitos, de modo crítico e criativo, experimentam-se e interagem em seu universo cultural. Fahlbusch (1990) afirma que a origem da dança remete às primeiras manifestações da comunhão mística dos seres humanos com a natureza. Sobre esse ponto de vista e em sintonia com a revelação dos entrevistados, considera-se que essa comunhão, motivada pelas necessidades emergentes dos sujeitos, acompanha-os em sua trajetória de vida, impulsionando-os a práticas de manutenção, resistência e/ou recriação de saberes e fazeres em diversos processos vividos em seu contexto cultural.

Quanto ao aspecto social, seis dentre os oito sujeitos dançantes entrevistados, enfatizam a importância da dança para a construção de relações entre os membros de uma sociedade. Assim, a dança contribui com o processo de integração entre os sujeitos, na tessitura social, como se vê: “A dança proporciona o contato físico, a proximidade com o outro” (E.A.2); e, “a dança pra mim é arte, saúde, energia positiva e interação entre as pessoas [...]” (E.M.4).

A partir daí, pode-se compreender que a dança “representa um movimento social, antropológico que explica grandes fatores da construção da sociedade [...] está inserido no processo evolutivo da humanidade [...] envolvido no contexto social” (E.A.1). Essa perspectiva sugere pensar que a dança sendo utilizada em diferentes ambientes e instituições sociais nos momentos de lazer ou entretenimento e, também, em práticas educacionais e religiosas, contribuindo para o desenvolvimento da sociedade, servindo, inclusive, de parâmetro para a análise e compreensão histórica e cultural dos povos que dançam: um

recorte contextual do modo de vida de uma sociedade, ou de parte dela, sendo revelada por meio da dança.

Esse destaque dado à importância social da dança assemelha-se à afirmação: “Não há povo sem dança; sua aparente ausência deve-se ao fato de que para alguns povos a dança tem um caráter tão sagrado que não pode ser exibida frente a pessoas estranhas” (WURZBA, 2011, p. 48). A dança enquanto um bem cultural, compartilhado continuamente pelos sujeitos, tanto integra e representa um grupo ou sociedade, quanto contribui com a sua configuração. a afirmação abaixo, retratando essa reflexão:

Especificamente em dança eu sempre estive envolvido, participando de cursos e grupos de dança, sempre voltado para a dança popular. A vivência com a cultura popular, os brincantes, com as pessoas que fazem a dança por herdar essa história [...] Assim, nos trabalhos que eu monto, eu tenho essa influência muito grande, muito forte dessas coisas que já vi ao longo das minhas vivências [...] Você traz essa carga de influências, de conhecimentos corporais. Fica ali enraizado [...] você começa a adquirir conhecimentos e vai compondo a sua identidade cultural. E, na montagem de um trabalho você não tem como fugir da sua hereditariedade cultural, de onde você foi formado [...] (E.C.8).

É possível observar que o primeiro sentido da dança associado ao processo de identificação pessoal e de ação de resistência dos sujeitos assume, agora, outra proporção sendo, também, enfatizada como um meio de construção da identidade cultural dos mesmos. Assim, nessas duas últimas afirmações, a ênfase é dada ao caráter cultural da dança, que lhe confere legitimidade coletiva, reconhecimento social, a ponto de ser utilizada como uma referência para a construção simbólica de uma hereditariedade cultural. E, é graças a essa aceitação popular que a dança tem, ao longo dos anos, se constituído como uma importante prática corporal, meio de expressão e de comunhão social. É com esse respaldo que passa a integrar, consistentemente, os diversos processos educativos e os diferentes rituais sociais e religiosos vigentes em determinado ambiente cultural.

Especificamente, no que diz respeito ao caráter educativo e religioso, são sugerese a apreciação dos seguintes trechos: no sentido educativo - “dança pra mim é educação [...] educação é quem te dá suporte para questões éticas, trabalhistas, pessoais, humanitárias [...] é um instrumento para mim, para se chegar a algum lugar [...]” (E.A.1); já no sentido religioso - “[...] tem ligação espiritual [...] através da dança estou mais perto de Deus” (E.M.3); e, “minha alma quase [...] tudo me remete à dança. Eu só insisto na dança porque ela me leva a Jesus [...]” (E.M.4).

Essa última consideração apontada, que aproxima a dança da religiosidade, de algum modo se relaciona com a seguinte afirmação, anteriormente citada: “o homem sentiu a

necessidade de transcender sua condição para estabelecer um vínculo com a fonte do poder e entender as leis que regem suas manifestações”. (WURZBA, 2011, p. 48). Compreende-se, então, que o caráter sagrado da dança que se faz presente desde a sua origem e que tem sido considerada uma das principais motivações que levaram a humanidade a dançar para muitos autores, continua em evidência na atualidade. Por meio da dança os sujeitos também comungam sua existência, transcendendo em meio as demais formas de vida, reverenciando os deuses e as forças da natureza.

No que se refere ao aspecto artístico da dança - “[...] a dança pra mim é arte [...]” (E.M.4), pode-se observar que os sujeitos a associam, diretamente, com a profissionalização. Nesse sentido a dança, também, pode ser pensada “[...] como um meio de sobrevivência, de trabalho, de comércio” (E.A.1). Ao mesmo tempo em que definem a dança como uma linguagem artística, também, a compreendem como uma oportunidade de trabalho, reconhecimento profissional e de sobrevivência: “a dança foi quem me estabeleceu e me estabilizou financeiramente [...]” (E.J.6). Em continuidade, há a seguinte afirmação: “a dança representava pra mim um sonho, vontade de dançar. Depois começou a vir o lado profissional. Ver a dança por uma perspectiva cultural. Passei mais a pesquisar de que modo a dança pode contribuir com a gente culturalmente [...]” (E.S.5).

Ao cruzar essas revelações com o questionamento: “por que [...] nos damos tanto ao trabalho de recorrer à arte, já que a natureza comporta tantas maravilhas. Arte é artifício, e nunca o artifício poderá ultrapassar a beleza natural. Essa beleza certamente deve bastar à felicidade dos homens. Por que continuamos a trabalhar com arte?” (OIDA, 2012, p. 120), fica evidente a inquietação e necessidade de representação simbólica humana diante das coisas do universo cultural ao qual se integra. Uma busca pela compreensão e reconstrução do seu contexto que leva os sujeitos a fazerem da arte um viés de expressão. Um caminho que está além das outras possibilidades de expressão manifestadas cotidianamente.

É possível verificar, também, que há um desenrolar de uma trajetória que se origina com a diversão e o prazer como motivação inicial da dança sendo, gradativamente, impulsionada no sentido de uma posterior motivação artística, com desdobramentos profissionais – então, de elemento cultural, a dança se especializa, desdobrando-se em linguagem artística e, conseqüentemente, em meio de sobrevivência (profissionalização). Assim, enquanto arte, a dança está intimamente relacionada ao processo de profissionalização dos sujeitos dançantes que, por sua vez, legitimam seus processos e bens produzidos, adquirindo o devido reconhecimento do contexto cultural vivido. Essas informações são assim contempladas:

Você mesmo, desde o início das suas histórias, você teve um chamamento, alguma coisa lhe atraiu e não porque você disse eu quero ser bailarino, dançarino famoso, e sim porque lhe dava prazer. E você vai indo e chega a um ponto que você diz: - rapaz... Em meus trabalhos eu sempre fiz muito de graça, porque eu não tinha nem essa pretensão de cobrar cachê, mas as coisas começaram a tomar uma dimensão que eu pensei: - rapaz tem que cobrar, não tem como não cobrar não. Você vai fazendo uma vez, duas vezes, e daqui a pouco você está ocupado a semana inteira e aí você diz: - vou ter que cobrar porque se tornou uma coisa, de certa forma, profissional (E.C.8).

Ao refletir sobre a profissionalização associada ao aspecto artístico da dança, bem como, à trajetória de sentidos e experiências que os sujeitos dançantes relatam, é possível afirmar que a dança está inserida no cotidiano destes, enquanto elemento cultural, sendo um bem herdado e utilizado em diferentes instituições e rituais sociais. E, gradativamente, a vai se reconfigurando e assumindo uma importância no contexto de vida destes sujeitos tornando-se, ao mesmo tempo, uma profissão, uma expressão artística. Então, da primordial dança-cotidiana-cultural há um desdobramento e encaminhamento a uma dança-profissional-artística. Sendo importante ressaltar que, de modo algum, se exclui a possibilidade de os dois aspectos coexistirem, harmonicamente, e serem continuamente realimentados na vida dos sujeitos dançantes.

Assim, conclui-se que existe similaridade entre o pensamento dos sujeitos entrevistados e as afirmações dos autores estudados, a exemplo de Portinari (1989), Fahlbusch (1990), Wurzba (2011) e Oida (2012). Enquanto os autores referenciados manifestam que a dança é relativa a determinados grupos humanos, integrando diversas cerimônias e acontecimentos como os nascimentos, mortes, casamentos, guerras, doenças e colheitas, visando diversos fins: o sagrado, a transcendência, a vida, a saúde, a fertilidade e a plenitude da força; os entrevistados expõem que a dança integra as suas vidas, configurando-se em perspectivas pessoais/existenciais; sociais/culturais; e, artísticas/profissionais, todas de algum modo relacionadas ao processo de identificação. Desse modo, a dança sempre surge das necessidades dos sujeitos, sendo utilizada em diversos processos, auxiliando a autocompreensão, a leitura do contexto vivido e a representação do mundo, contribuindo com a contínua construção de sentidos para a vida pessoal/coletiva. Portanto, surge das necessidades vividas e está relacionada com modo de vida de cada sujeito e de cada povo que dança.

Em continuidade, ao focalizar o cenário aracaçuano, pode-se observar que, em geral, os entrevistados expressam a importância da dança nesse contexto, referindo-se à sua utilização em diferentes instituições e práticas sociais, dando ênfase, também, ao seu desdobramento

artístico/profissional. Em alguns trechos são feitas referências à inclusão da dança nas escolas, à dança nas academias e, também, a estruturação do Curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Em Aracaju “[...] tem a sociedade separada da dança e outra massa que são as pessoas que trabalham com dança [...] ou as danças nas escolas que estão sendo colocadas e que grandes mediadores são essa massa que trabalha com dança” (E.A.1). Em meio a essa diversidade, como relatado acima, a opinião dos entrevistados sobre o cenário aracajuano pode ser dividida em três grupos: o primeiro que consta de duas entrevistadas, relata um cenário pouco desenvolvido; o segundo, com três entrevistados, expressa que o cenário é restrito e com dificuldades, mas, está em ascensão; e, o terceiro, com três entrevistados diz que o cenário é crescente e está em pleno desenvolvimento.

Antes de focalizar tais entendimentos, frisa-se que ao analisar as opiniões expressas pelos entrevistados, vê-se um pensar dança sob duas perspectivas: cotidiana/cultural e artística/profissional. A primeira é contemplada nas reflexões, porém, o foco das críticas está centrado na segunda. Ou seja, o âmbito artístico/profissional é digno de maior preocupação por parte dos sujeitos dançantes em Aracaju.

No que se refere às opiniões que destacam um cenário pouco favorável, sem desenvolvimento, é apresentado como principal causa a postura individualista dos sujeitos dançantes que não conseguem visualizar, construir e compartilhar a dança em termos de coletividade. Em um dos trechos, o cenário é tido como “[...] péssimo. Pela desunião da classe, pela forma que se pensa a dança [...] não se pensa a dança de modo global, cultural, só pensa de forma individual [...] e acaba perdendo a essência da dança que é passar a mensagem pra quem está assistindo [...]” (E.M. 3.). De modo similar tem-se o seguinte pensamento:

[...] as pessoas que trabalham com a dança não conseguem captar a essência do que precisa ser fomentado no estado [...] uma busca individualista dentro da modalidade que escolheu, enquanto pessoas da dança se rotulam concorrentes [...] há uma evolução individualista e não no coletivo [...] em Sergipe esse coletivo está enfraquecido, está doente a meu ver [...] então ao mesmo tempo em que vejo o coreógrafo, bailarino e professor investindo em seus conhecimentos, há talvez um certo receio em dividir e como trabalhar esses conhecimentos na sociedade [...] o que precisa é fomentar a dança enquanto social, enquanto somatório na vida das pessoas [...]. (E.A.1)

O que aqui se observa é que a prática da dança, inicialmente, motivada pela oportunidade de comemoração, o desejo e o prazer (dimensão de entretenimento e cidadã), retroalimenta-se de novas necessidades contextuais, gerando o desenvolvimento de processos

criativos (dimensão estética) que, por sua vez, desembocam em responsabilidades profissionais (dimensão econômica), contribuindo com a configuração das relações que se estabelecem entre os sujeitos dançantes. Uma caminhada que, muitas vezes, coloca os sujeitos em polos contrários, enquanto concorrentes no mercado da dança, despertando ideais individualistas.

No que se refere à opinião de três entrevistados que reflete um cenário pequeno, restrito, mas, com sinais de melhoria, tem-se como ilustração a afirmação: “um cenário que poderia ser melhor, mas é pequeno e restrito. Hoje ela está mudando, mas, a 20 anos atrás, se resumia a academia ou a poucos grupos. Não sei se pela proposta que esses grupos tinham ou se o próprio estado que não estimulava a questão cultural [...]” (E.A.2). Em outros termos, a afirmação sinaliza para uma preocupação com a existência de poucos grupos, a falta de articulação e/ou aproximação existente entre esses sujeitos produtores de dança e a gestão cultural pública.

Aqui, cabe refleti sobre a proposta de estruturação de políticas públicas setorializadas para a dança. Conforme Hofling (2001) a implementação e manutenção de programas, culturais pelos governos, nos moldes estabelecidos numa proposta de política pública, em sintonia com as necessidades de determinado contexto, resultaria em ações mais direcionadas, eficazes e eficientes, impactando, na cena artística em questão. Essa proposta, na atualidade, tem sido vista como uma importante medida para alavancar as propostas artísticas dos sujeitos dançantes, bem como para fomentar a dança na sociedade de modo geral: “a formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real [...]”. (SOUZA, 2006, p. 26).

Nessa mesma linha de pensamento, ou seja, referindo-se às dificuldades de se exercer a dança em Aracaju, há a seguinte afirmação:

Está melhorando [...] Hoje já vemos espetáculos nas ruas, vemos grupos batalhando por sobrevivência. Mas ainda são muitas dificuldades, um grupo que queira realmente viver de dança ainda não consegue. São muitos tributos a se pagar e pouco a se ganhar com isso [...] Mas, na questão da visualização está bem melhor, mas ainda tem muito a melhorar. (E.S.5).

Verifica-se, agora, um destaque às propostas coreográficas dos grupos, na tentativa de ganhar visibilidade, sendo contrastado com as dificuldades estruturais de produção e circulação desses produtores culturais o que tem inviabilizado a sua autogestão, desenvolvimento sustentável e conseqüente profissionalização.

Ainda sobre essa concepção que define um cenário da dança com dificuldades, porém, em ascensão, uma entrevistada destaca dois caminhos de raciocínio: no primeiro, o âmbito das oficinas e espaços de prática da dança; e, no segundo, tece comentários sobre a realidade dos grupos independentes. No que se refere às oficinas e espaços de prática e aprendizado de dança diz:

não via mesmo oportunidade para quem não tinha condição financeira favorável [...] Hoje quando eu começo a fazer parte da dança é por conta de espaços que começam a fomentar isso de forma gratuita: oficinas, cursos gratuitos da própria universidade [...] Hoje eu vejo que os adolescentes tem muito mais oportunidade do que eu tive nas décadas de 70 e 80. (E.J.6).

Já sobre os grupos independentes afirma:

[...] Do ponto de vista dos grupos independentes vejo que avançaram na composição coreográfica. Muito mais acesso a coreógrafos, cursos e festivais, porém eles não tiveram acesso ao que nós tivemos na década de 80 e 90 que eram os grandes festivais, principalmente São Cristóvão que era um lugar de revelar talentos, novos artistas [...] Então eles avançam coreograficamente por conta dos meios de comunicação que tem favorecido o contato com obras de todo o mundo. [...] O contato com informações e cursos que era mais distante em décadas passadas [...] Agora também vejo esses grupos se formarem e se desintegrarem com muita facilidade [...] sempre vem aquele problema: cachê, remuneração, dificuldade de espaço e de uma política mesmo que apoie. (E.J. 6).

Nessas duas afirmações há um destaque para a ampliação de espaços de vivência da dança, enquanto arte, e mais facilidade de circulação das informações que favorecem a formação continuada dos profissionais que tem a possibilidade de avançar tecnicamente no seu fazer dança. Em contrapartida, sugere que há menos espaços para circulação das produções dos sujeitos do que em tempos passados o que, juntamente, com a dificuldade estrutural (recursos físicos, humanos, materiais e financeiros) tem inibido o desenvolvimento e manutenção dos grupos na atualidade.

Em síntese, considera-se que os três entrevistados que visualizam o cenário da dança com dificuldade, mas em expansão, relatam que essas dificuldades são motivadas pela não estruturação setorializada da dança, tanto em termos de produtores (sujeitos e grupos) quanto em termos de gestão cultural pública. Tal realidade leva ao desenvolvimento de ações isoladas e pontuais que dificultam a manutenção dos projetos dos sujeitos e grupos independentes, a visibilidade e o reconhecimento social, e conseqüentemente, sustentabilidade da cadeia produtiva da dança. Desse mesmo modo, ocorrerão melhorias no cenário das produções em dança, se forem estruturadas políticas públicas, em sintonia com as demandas locais, assim

como expuseram Hofling (2001) e Souza (2006). Assim sendo, diminuirão as distâncias entre as gestões públicas culturais, os sujeitos, grupos e entidades proponentes da dança e a sociedade em geral.

Já concepção visualizada por três entrevistados que expressam o cenário da dança como crescente e em contínuo desenvolvimento. Em um trecho, tem-se: “Crescente [...] Principalmente nas danças de salão [...] a exploração na mídia tem ajudado bastante [...] de algum modo ainda é estilizada, mas já vejo alguns colegas explorando as danças de salão nas escolas públicas”. (E.M.4). Assim, embora a ênfase seja dada a uma área específica da dança, há o entendimento que os meios de comunicação tem favorecido o conhecimento, a valorização e a prática da dança na sociedade. É o que, também, sugere a afirmação:

hoje as pessoas têm muito mais condição e mais opções em tudo [...] graças as informações [...] Hoje as academias, a valorização da dança, o preconceito que ainda existe mais hoje é bem menor, principalmente com relação ao homem que dança [...] Hoje eu vejo que está bem mais tranquilo [...] Então as informações e a própria divulgação da dança estimula a juventude a praticar dança, a fazer dança. (E.C.8)

Nessa mesma linha, ou seja, visualizando um cenário em desenvolvimento, destaco:

Um cenário que está se ampliando [...] principalmente com a chegada do curso de dança na universidade que contribui com a qualificação da mão-de-obra [...] e, também, a preocupação de ter dança para o ensino médio [...] Antigamente via um público muito limitado, porque não se tinha lugar para se dançar [...] Hoje existem lugares que tem essa roupagem para dançar dança de salão e não com aquele foco de dançar só o popular, mas de dançar pessoas que estudam dança [...]. (E. C. 7)

Nessa perspectiva que traduz um cenário crescente é notória a concordância dos entrevistados quanto à importância dos meios de comunicação e das mídias em geral para o armazenamento, a proliferação da informação e a consequente valorização e prática do referido bem cultural. Fator esse que, aliado a outros como a constituição de espaços de ensino-aprendizagem e de prática, muito favorecem o compartilhamento da dança na sociedade. Nesse sentido é bem verdade que, muitas vezes, as linguagens da dança mais difundidas na sociedade serão, principalmente, aquelas que se constituem em alvo dos meios de comunicação de massa. Porém, por outro lado, sempre haverá espaço, para a circulação de diferentes estilos de dança, principalmente, com o advento da era digital, da internet e das redes sociais, em nosso tempo. Assim, como realçado pelos entrevistados, a favor da visibilidade dos profissionais e de suas produções existem inúmeros instrumentos midiáticos disponíveis na atualidade.

Em suma, sobre a dança conclui-se: que enquanto elemento cultural continua vinculada ao cotidiano dos sujeitos, reforçando a ideia dos autores Portinari (1989), Fahlbusch (1989) e Wurzba (1990). Desse modo, assume significância pessoal, social, cultural e artística. Quanto à sua configuração no cenário aracajuano, evidencia a sua utilidade social, cultural e artística, sendo que, no âmbito artístico/profissional varia entre - sem desenvolvimento; pouco desenvolvido, mas, em ascensão; e, crescente. Além do mais, há concordância quanto à importância de se valorizar e apoiar às práticas de dança, com o desenvolvimento de mais ações articuladas, em termos de uma proposta de política pública setorizada para a área, conforme explicita Hofling (2001) e Souza (2006). Pois, somente assim, as ações poderão ser construídas à luz de um pensamento comum, com base nas necessidades coletivas, realçando a diversidade como elemento fundamental para a configuração das relações dos sujeitos corpóreo-memório-cultural na cidade de Aracaju.

4.2 Sobre a criatividade

As análises e interpretações a cerca da criatividade são desenvolvidas no intuito de compreender as atitudes e perspectivas reprodutivas/criativas, peculiares aos processos coreográficos vivenciados pelos sujeitos dançantes no contexto memória-cultural.

Porém, antes de seguir com abordagem, é preciso observar que os múltiplos sentidos atribuídos cotidianamente às expressões criatividade, processos criativos e criação, muitas vezes, levam as mesmas a serem compreendidas como sinônimas ou associadas. Assim, os sujeitos ao se expressarem ora usam um termo, ora usam outro, representando, muitas vezes, uma mesma ideia ou um conjunto de ações das quais, a reprodução não é enfatizada. Desse modo, é como se a reprodução fosse vista como oposta à criação e, como a criação e a criatividade são comumente associadas, a reprodução estaria desconectada desse processo criativo. Portanto, para melhor compreender o tema, esse estudo estrutura o seguinte caminho: em primeiro, aborda-se os múltiplos entendimentos a cerca da reprodução; em seguida, contextualiza-se a criação; para, enfim, distinguir quais os sentidos que estão sendo empregados para cada um dos termos envolvidos no estudo, a saber: criatividade, atitude e perspectiva criativa e reprodutiva, processo criativo e criar.

A reprodução pode ser vista por diferentes perspectivas, dentre as quais: como uma repetição, uma cópia ou uma reconstituição das formas outrora conhecidas. Reprodução é “[...] quando um coreógrafo, em seu processo, se resume ao que está pronto” (E.M.3), ou “[...] quando você lança mão do que já está pronto, dá uma pinceladazinha pra não ficar igual, igual,

igual. E, às vezes, tem gente que faz igual, igual, igual [...]” (E.C.8). Assim como os trechos acima, diferentes entrevistados manifestaram a ideia de reprodução associada à repetição do conhecido, do pronto, do modelo. Esse pensamento comunga com a afirmação de Vigotski (2009) que considera a reprodução como uma atitude que visa a repetição de condutas ou a reedição de impressões precedentes e de Oida (2012) que traduz a reprodução como uma imitação de formas externas outrora conhecidas.

Inserido nessa linha de pensamento, por um lado, alguns entrevistados consideram a possibilidade da reprodução resultar em uma forma igual à antecessora ou de referência e, por outro, há os que considerem a possibilidade do ato reprodutivo gerar algo novo, embora concebido sob a mesma ótica de reconstituição de um modelo – “[...] O que eu vejo não é do mesmo jeito que você viu. Quando eu vou reproduzir aquela flor vou reproduzir do jeito que vi, você pode ver de outra forma e reproduzir do seu jeito”. (E.S.5). Esse último entendimento assemelha-se bastante com a concepção de Salles (2011), assim exposta:

Qualquer olhar já é um modo de ver de uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação [...] O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares. (SALLES, 2011, p. 95, 96).

A reprodução representa a reconstituição de uma forma referencial, mas, seria composto a partir das possibilidades de criação de cada sujeito formador. Portanto, um processo em que se desenvolvem ações de reprodução visando a repetição de uma forma, também pode apresentar resultados diversos e contextuais, de acordo com as experiências de vida e conhecimentos adquiridos pelos sujeitos em sua jornada cultural. Ou seja, por meio da reprodução o sujeito cria formas.

Prosseguindo, é possível observar em alguns trechos essa ideia de reprodução relacionada à criação e ao o criar o que, de certo modo, pode sugerir uma interdependência e entrelaçamento. tem-se:

Se você observar os mestres que faziam o Mateus, no reisado e no guerreiro, você observa que cada um faz do seu jeito, uma coisinha diferente, embora expressem sempre um cara moleque, brincalhão [...] Sempre é algo diferente, apesar das semelhanças. Nesse caso, nunca é fazer pelo fazer. Em meu trabalho destaco elemento dos mestres, mas, faço um trabalho diferente do deles. (E.A.2).

A expressão ‘diferente’, explícita na colocação acima, remete à estruturação de uma nova forma, embora esteja bastante associada à memória cultural de um povo, registrada e compartilhada, historicamente, em danças populares como o reisado. Ou seja, o sujeito reproduz criando e ao criar realça um referencial cultural. É interessante considerar que esses entendimentos destacados convergem com as primordiais concepções desse estudo que privilegia o entrelaçamento das atitudes reprodutivas/criativas, desenvolvidas nos processos criativos dos sujeitos em dado contexto memório-cultural.

Ao observar a reprodução sob outro prisma, surge a concepção de produção em larga escala, ou seja, à possibilidade de se produzir em série, para um determinado fim como a comercialização de bens e serviços. Assim, afirma:

Eu não vejo a dança como algo que a gente possa reproduzir em larga escala. Reproduzir pra mim, é vender algo [...] Essa reprodução realmente é bastante criativa e tem um pouco de único porque você também é único. Quando eu termino de fazer uma coreografia e eu olho pra ela e sinto que ela finalizou, eu já tenho uma outra ideia a respeito dela. Reprodução pra mim eu acho que a gente reproduz alguns passos, mas a gente mescla também, somos muito criativos [...] eu vejo como uma produção cultural e criativa, que é um trabalho único (E.C.7).

Esse pensamento remete a duas questões: o modo como as obras de arte e seus processos são caracterizados nas sociedades ocidentais; e, a comercialização dessas obras artísticas. Quanto às obras de arte, Salles (2011), revela a ideia de inacabamento e de “verdade artística” presente em toda obra em processo. Ou seja, ao dialogar com sua obra, o autor compreende, ao mesmo tempo, que ela é um processo sempre inacabado e que possui um fio condutor, sendo resultado de conexões contextuais que se desdobram, continuamente, possibilitando pensar em uma “verdade artística”, desenvolvida numa trajetória única. Assim, toda obra é verdadeira, em termos artísticos, pois representa um recorte do real e é constituída coerentemente de acordo com dada realidade cultural, tornando-se também, singular. Essa é uma característica muitas vezes atribuída às obras de artes: a unicidade. No trecho acima, foram mais uma vez revelados esses sentidos de inacabamento e de conformação única.

Já no que se refere à utilização comercial de uma obra, ou seja, sua vinculação a esquemas de distribuição e arrecadação, nos tempos atuais, tem-se pensado muito nessa perspectiva econômica da cultura. Essa questão constitui-se num desafio tanto para os artistas-idealizadores quanto para os outros sujeitos que integram a cadeia produtiva, como os gestores e produtores culturais públicos e privados. Um importante ponto a se considerar, buscando equacionar as características que singularizam uma obra de arte (dimensão estética) com a possibilidade de compartilhá-la socialmente adquirindo benefícios financeiros

(dimensão econômica). Essa discussão realça a importância da revisão da conceituação e características atribuídas a uma obra de arte vigente nas sociedades ocidentais e da estruturação de políticas públicas para a os setores artísticos/culturais.

Outro ponto que se destaca sobre a reprodução, diz respeito às motivações que levam um sujeito a reproduzir algo conhecido e a importância contextual dessas atitudes. Nesse sentido, tem-se: “A gente só consegue reproduz algo que pelo menos achou interessante que nos chama atenção [...] Quanto mais algo chama a atenção, nos toca, tendemos a reproduzir [...]” (E.S.5). Nessa mesma trajetória: “É muito difícil a gente quando aprende uma técnica, conseguir se distanciar dela, até pelo querer mesmo. Quando se aprende um movimento a tendência é querer praticá-lo até que seja o bastante [...]” (E.A. 1). A reprodução surge, aqui, como uma manifestação de empatia do sujeito com algo conhecido. Talvez um elemento oriundo da cultura do mesmo ou, como no segundo trecho, o aprendizado oriundo de uma técnica vivenciada. O que pode sugerir, também, que a prática reprodutiva é uma atitude necessária para a pesquisa e desenvolvimento dos processos criativos e, conseqüente, interligação com o contexto cultural. Ou seja, nesse caminho o sujeito se põe a interagir com o seu ambiente cultural, revisitando e compartilhando essas formas (referenciais) conhecidas.

No que diz respeito à relação entre técnica e reprodução, Oida (2012), expõe que o treinamento técnico é um perigo, pois, o artista pode se tornar prisioneiro dele. Diz: “treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade” (OIDA, 2012, p. 46). Assim, relata que muitos artistas denunciam terem recebido instrução técnica em dança clássica, pela sua conduta corporal em cena. Ao mesmo tempo, apesar de não se colocar contrário à prática de qualquer técnica corporal, alerta que tal postura torna o artista escravo da técnica.

Em continuidade, a reprodução enquanto atitude humana assume um importante papel, como meio de aproximação de quem quer conhecer (o sujeito) e o que se quer conhecer o (objeto), sendo fundamental para o processo de apreensão do universo cultural em que o sujeito se insere. É o que se expõe no trecho: “Vejo a reprodução como algo necessário no início, para os alunos iniciantes e para mim mesmo. Eu tenho que ter uma base, uma noção, um norte. De onde eu vou partir para depois criar”. (E. M. 4).

Esse aprendizado cultural pode se configurar de diferentes formas, traduzindo, por exemplo, um ideal de academicismo e/ou tradicionalismo. Ou seja, valores culturais que são realçados em determinado âmbito cultural, constituindo-se em referenciais norteadores e compondo uma trajetória que deve ser revisitada pelos membros daquela coletividade. A reprodução pensada por esse prisma é assim expresso:

[...] ou a gente corre pro caminho do clássico que já tem um repertório de movimento estabelecido, determinado ou a gente corre pro repertório das danças populares que também já estão prontas. Eu vou em determinada região, vivencio alguns passos e vou reproduzir aqueles passos. Isso pra mim é uma reprodução de modelo. Apriori ela até pode ser utilizada, para entender como é e como se faz para, a partir daí saber como poderia estar repensando ou utilizando aquilo num outro processo de criação. (E.J. 6)

Dito isto, compreende-se que na medida em que a atitude reprodutiva ganha respaldo cultural por valorizar a reconstituição de referenciais culturais, torna-se, também, imprescindível como um meio de busca e aquisição de conhecimento que se constitui numa base estrutural, numa bagagem informativa, que poderá ser utilizada pelos sujeitos nos seus processos criativos. No entanto, em determinados ambientes, como citado por Oida (2012), as atitudes reprodutoras podem refletir ideais de tradicionalismo, limitando as buscas por transformação das formas conhecidas.

Ainda sobre as motivações que levam os sujeitos a desenvolver atitudes reprodutivas, um trecho revela duas importantes possibilidades:

[...] eu acho que a reprodução vem da preguiça, falta de inspiração ou de tempo pra fazer que você não tem [...] pensando a importância da repetição no universo do folclore, da cultura popular, do tradicional, tem a repetição, mas, uma repetição passada como herança. Tanto é que as danças folclóricas são até hoje um tratado [...] já fazem parte de uma história, dos antepassados, vem de longe cara. Então hoje você não pode chegar e descaracterizar totalmente a dança [...] Então nesse caso eu acho que a repetição tem uma justificativa porque serve para preservar uma história, e isso é muito válido. (E.C.8)

Aqui, a reprodução é compreendida sob dois prismas, no que tange à motivação que a institui no cotidiano dos sujeitos: por um lado, associada ao desinteresse e necessidade ocasional de resolução das tarefas cotidianas; e, por outro lado, vinculada aos processos memoriais, práticas de contemplação, realce e valorização dos elementos considerados patrimônio cultural de um grupo.

Jecupé (1998) traduz bem essa ideia ao revelar que as raízes da memória cultural dos povos indígenas brasileiros antecedem a noção do tempo, sendo transmitidas por meio das narrativas. Uma memória cultural baseada na oralidade, mas que também se manifesta pela grafia-desenho, pelos símbolos, traços e formas registradas no barro, no trançado das cestarias e no corpo, por meio das pinturas feitas com jenipapo e urucum. Para esse autor, a memória se faz viva e é revivida, construindo a história e a cultura. E tudo isso se processa com atitudes reprodutivas. Esse sentido, tradicional, memorial da reprodução pode se intensificar em

determinados momentos e ambientes culturais, manifestando a proliferação de ideais de tradicionalismo. O que em termos artísticos, pode se configurar como um tradicionalismo técnico-acadêmico.

Outros autores referenciados nesse estudo, também, expõem questões relevantes sobre essa relação entre reprodução, memória e cultura. Em Halbwachs (2006), por exemplo, as memórias são consideradas coletivas, estando intimamente relacionadas às noções de pertencimento que unem os sujeitos que integram um grupo, favorecendo o contínuo cruzamento de quadros memoriais. Uma construção que se torna possível graças aos testemunhos múltiplos que são reproduzidos entre os mesmos. Já Pollack (1989) contribui realçando que a memória consiste em uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar [...]” (POLLACK, 1989, p. 7). Portanto, a atitude reprodutiva se apresenta como ação fundamental para a apropriação e compartilhamento da memória cultural.

Em termos conclusivos, a reprodução pode ser configurada como um meio e como um fim. A reprodução como um meio (uma atitude) seria uma ação de um processo memorial ou criativo, servindo de subsídio, para a concepção de uma forma, a exemplo de uma recordação, uma produção artesanal ou de uma obra de arte. Já a reprodução como um fim (uma perspectiva) pode ser pensada tanto em termos ocasionais quanto memoriais, mas, em todo caso, representa o propósito a que se destina um processo desenvolvido. Seja como for, tanto consiste numa reconstituição de formas (embora não signifique necessariamente que possa gerar uma forma idêntica à referencial) quanto se faz importante para os sujeitos, constituindo os seus processos criativos.

No que se refere à criação, observa-se que existe uma diversidade tanto na forma de compreendê-la quanto sobre a motivação que leva os sujeitos a manifestá-la. Ora expressa como criação, ora como criatividade, de modo geral, está associada a ideias de desconstrução, releitura, liberdade e múltiplas possibilidades de ação dos sujeitos que, em processo, utilizam os conhecimentos adquiridos estabelecendo relações com seu ambiente cultural por meio da configuração de formas novas.

Nesse sentido, tem-se: “O principal da criatividade é a desconstrução do que está pronto, de que forma você vai construir” (E.A.1). Reafirmando essa ideia de desconstrução e releitura, outro trecho destaca: “Criatividade eu não entendo só como a criação de um movimento ou de uma coreografia, eu entendo que criatividade é, também, a capacidade de uma releitura: você pegar elementos que você já conhece e poder dar sua visão pra aquele elemento”. (E.C.7). Na primeira colocação a criatividade é utilizada no sentido de atitude criativa, ou seja, a ação de

apreender uma forma e desconstruí-la gerando uma forma nova. Já no segundo trecho, tem-se o emprego da criatividade em dois sentidos: em primeiro, a criatividade é vista como uma criação que, ao ser suprimido a relação com o contexto, pode refletir a ideia de desvinculação da forma coreográfica com os elementos referenciais, ou seja, um criar que surge do nada; em segundo a criatividade é vista como uma ‘capacidade de releitura’, ou seja, uma elaboração que se fundamenta em elementos oriundos de um contexto. Essa última ideia comunga com a afirmação de Ostrower (2012) que vincula todo processo criativo a um contexto cultural.

Tal reflexão também pode ser constatada em outros dois trechos: no primeiro, criatividade é a “Maneira de você externar algo sobre uma determinada situação. E para haver criatividade é preciso se ter um conhecimento prévio para depois se criar [...] A criatividade só com conhecimento, só estudando pra poder distinguir as coisas e assim poder criar”. (E. M. 4); e, no segundo é a “[...] Construção de experiência, de vivências, do que você investiu, pesquisou, se permitiu conhecer, aprender. Essas coisas no fundo lhe possibilitam poder criar, ninguém cria do nada. Pra mim criatividade é a base do que você se permitiu conhecer [...]” (E.M.3).

Nessa trajetória de pensamento, duas questões são dignas de ser pontuadas: em primeiro, em concordância com Vigotski (2009), toda criação é um processo histórico, desenvolvido continuamente e, nesse sentido, não pode ser reduzido a um momento exponencial, muito menos compreendido como relativo a poucos sujeitos ditos “criativos”. Uma criação manifesta se respalda e se retroalimenta de criações antecedentes, construídas no intuito de suprir as necessidades dos sujeitos em seu contexto cultural; em segundo, quando se diz “[...] do que você permitiu conhecer [...]”, de algum modo, sugere-se a ideia de liberdade, como sendo um elemento fundamental que proporciona a exploração do potencial criativo dos sujeitos, a exemplo de: “Criatividade, realmente, é uma liberdade que você tem, de dar um pouco daquilo que você sente, daquele sentimento que você tem talvez da dança, de um passo, aquilo que você sente um pouco diferente [...] e que contribui dentro do contexto”. (E.C.7). Assim, é preciso que o sujeito desenvolva esse estado de liberdade que, nesse estudo, é compreendido como a condição de elaborar percepções a cerca dos fenômenos vividos, investindo na contínua busca do conhecimento, fundamental para a estruturação das releituras do seu contexto vivido.

Um caminho que “leva a pensar em múltiplas possibilidades” (E.A.2). Ou seja, novas formas de sentir, perceber e reconstruir os conhecimentos adquiridos, brincando em meio aos processos vivenciados: “[...] as brincadeiras por si só é um ato criativo [...] pra mim criatividade é brincadeira” (E.A.2). Desse modo, a criatividade pode, também, ser

compreendida pelo viés da ludicidade. Uma espécie de jogo em que, com liberdade e conhecimento oriundo das vivências cotidianas, os sujeitos podem se reinventar, participar da sua própria criação, contribuindo com a contínua configuração do contexto cultural vivido.

Essa liberdade criativa traduzida num modo de si permitir explorar, conhecer e brincar ao longo dos processos vividos, assume um caráter tão íntimo que os sujeitos entrevistados, em alguns momentos a associam a termos como “sensibilidade”, “memória” e “estado de espírito”. Esse aspecto é ilustrando em trechos que se complementam: “a criatividade é uma atividade [...]” (E.J.6) que, nos sujeitos, está vinculada às “referências [...] do ponto de vista motor, da cognição e da memória [...]” (E.J.6); uma “[...] criação como uma coisa interna, um processo interno, do estado de espírito mesmo [...]”. (E.C.8).

Desse modo, a criação vinculada à sensibilidade e à memória dos sujeitos, remete as concepções de corpo, primordialmente, elaboradas nesse estudo por diferentes autores. Sant’ana (2001), por exemplo, revela a ideia de um corpo de passagem, em contínuo processo de interação com o seu meio cultural. Já Schwengber (2008), define o corpo-sujeito, ampliando as dimensões de entendimento sobre o corpo transpassando os limites da concepção física. A criação representa, então, uma atitude ou perspectiva dos sujeitos, engendrando-se memorialmente em seu contexto cultural.

Conforme tais pensamentos, a criação, enquanto atitude e perspectiva, pode ser considerada uma forma de valorizar a memória de um grupo, do mesmo modo em que a reprodução integra os processos criativos dos sujeitos. Assim, esse estudo destaca a importância de atentar para essa integração processual, desconstruindo concepções dualistas implícitas que ora vinculam a memória à reprodução e não realça a criação como um ato memorial e, também, desconsideram a reprodução como importante atitude e perspectiva que integra os processos criativos gerando formas.

Em prosseguimento, quanto à motivação que leva os sujeitos a criar destaca-se a afirmação: “[...] a criatividade de uma maneira geral vem e surge da busca de uma necessidade”. (E.C.8). Essa busca pela satisfação das necessidades emergentes também é revelada, por outros sujeitos que, na ocasião, reforçam a ideia de que a criatividade deriva dos conhecimentos adquiridos em suas experiências de vida. Afirmam: a criatividade “não surge do nada” (E.M.3; E.J.6), “[...] a gente só consegue criar quando a gente tem vivência [...] penso que a criação vem da questão do novo, você vê várias coisas e diante daquelas coisas vistas, você vai tirar um pouco de cada coisa e vai criar algo novo”. (E.S.5). Tem-se, então, a criação sendo motivada pelas necessidades dos sujeitos e sendo estruturada a partir dos conhecimentos adquiridos pelos mesmos em suas experiências cotidianas. Esse conhecimento

oriundo das vivências ao ser manuseado, com liberdade, possibilita a manifestação do potencial criativo. É com esse raciocínio que se expõe: “[...] é preciso usar esse conhecimento para se desprender, quem não quer se desprender só vai mostrar uma coisa assim determinada e não vai fluir”. (E.A.1). Esse “não vai fluir”, expresso no trecho acima, representa a impossibilidade de releitura de um bem cultural conhecido, o que lhe daria outro sentido e utilidade e, nesse sentido, Vigotski (2009) afirma que se a humanidade apenas reproduzisse o conhecido, estaria voltado apenas para o passado. É justamente, a possibilidade de ressignificar seus referenciais que torna a humanidade voltada ao futuro.

Indo um pouco além, um entrevistado descreve o processo criativo, do seguinte modo:

Pra mim esse processo de criação envolve algumas coisas, tipo: o conhecimento - das suas experiências, daquilo que você faz, do que você trouxe da sua vida; A inspiração - de você querer fazer, pensar, imaginar; A execução - que é no estado de espírito; executando e fazer divinamente, quando você está espiritualmente inspirado. (E.C.8).

Nessa colocação, tem-se uma ideia que contempla e congrega as reflexões elaboradas tanto no que diz respeito ao conhecimento, quanto à interioridade e sentimento. Assim, ao reunir o conhecimento adquirido e oriundo do universo cultural à disposição íntima, sensibilidade, liberdade dos sujeitos para desenvolver o ato criativo e à execução propriamente dita, há um desdobramento do pensar a criatividade enquanto um potencial, em direção à ideia de um processo que desemboca numa materialização de formas novas.

Contudo, embora muitas vezes a criatividade seja expressa como sinônimo de atitude criativa, processo criativo ou criação, nesse estudo, está sendo conceituada como um potencial, em concordância com Ostrower (2012). Um potencial humano, que em processo criativo (caminhada de realização) pode resultar num criar (formar) ao entrelaçar continuamente atitudes criativas/reprodutivas. Eis um ponto importante a ser considerado: a dificuldade em precisar o uso desses termos pode conduzir a um pensamento dualista na medida em que não privilegia a reprodução como integrante do processo criativo e nem vincula à memória cultural uma forma concebida numa perspectiva de criação. Portanto, constrói-se aqui a ideia de diferenciação entre atitude reprodutiva e criativa pelo fato da primeira visar reconstituir uma forma conhecida e a segunda buscar transformá-la. Mas, considera-se todo sujeito um ser potencialmente criativo que, em processo, relaciona-se com os elementos oriundos de um contexto e elabora formas, sempre entrelaçando essas atitudes. Uma caminhada que surge para satisfazer as necessidades cotidianas dos sujeitos em seus processos de construção da vida em coletividade.

4.3 Sobre a criatividade e os processos coreográficos

Após a contextualização a cerca da dança e da criatividade, o foco agora são os processos coreográficos. Desse modo, as reflexões se desdobram em dois aspectos: no primeiro, abordam-se os entendimentos sobre esses processos coreográficos; e, no segundo reflete-se sobre as perspectivas que fundamentam os processos coreográficos desenvolvidos pelos sujeitos dançantes, frente o contexto memório-cultural.

Observa-se que os processos coreográficos podem ser vistos por diferentes prismas, dentre os quais destacam-se três: um complexo projeto de estudo; um processo relacionado à elaboração de espetáculos; e, ainda, como uma escrita corporal.

No que se refere ao entendimento do processo como um projeto de estudo, seis entrevistados destacaram esse aspecto, afirmando, ainda, que o fazer coreográfico engloba mistura de elementos, releitura, uso do potencial criativo e dos sentimentos dos sujeitos.

Primeiro ele é estudo. Você tem que saber qual é o seu projeto. Você vai desenhar, mapear o que quer a partir dali. [...] Você pode seguir dois caminhos: o caminho mais fácil é aquele em que você vai estudar as sequências de movimento e levar para o grupo. E, o outro, a partir de uma temática discutir com o seu grupo e depois fazer uma pesquisa de movimento, um laboratório de movimento. A partir da pesquisa as coisas ganham forma [...] Eu posso fazer laboratórios de movimento e depois tentar reproduzir aqueles movimentos utilizando técnicas de construção coreográfica. (E.J.6)

De modo semelhante outro trecho destaca: “a composição coreográfica tem uma trajetória, tem que ter pesquisas, a gente pode induzir o processo, montar ou trabalhar em grupo, em parceria”. (E.A.1). Nessas duas afirmações é notório o caráter investigativo do processo coreográfico que engloba ações de diferentes sujeitos, confeccionando a proposta e configurando o contexto cultural. No primeiro caso, o contexto se faz referência para o sujeito que pesquisa e, no segundo, um campo onde relações mútuas se estabelecem.

Essa busca de conhecimento enfatizada representa uma necessidade de apreensão de referenciais que se constituam em pilares para as configurações coreográficas posteriores. Assim, sobre o uso do conhecimento, tem-se: “Eu sou a favor da mistura [...] Eu adoro misturar danças”. (E.M.4) e, “Você vê a sociedade como era antes, fazer um comparativo, e criar uma coreografia, olhar os movimentos de uma dança, a dança de um orixá e saber das coisas que ele usa e porque ele usa aquilo e hoje como é usado e antigamente como era visto pelas pessoas”. (E.S.5). Desse modo, o processo coreográfico torna-se uma oportunidade de investigação, de observação e ação pautada em referenciais culturais. Um “processo árduo e

duradouro [...] uma questão de eu [...] processo de pensar o movimento e colocar esse movimento na contagem e atribuir-lhe sentimento, expressão”. (E.M.3). Ou, em outros termos:

[...] como um processo criador, criativo, onde você dá muito de si, não só da sua mente, da sua criatividade, do seu sentimento, mas de muito estudo [...] Eu vejo como algo que você mescla criatividade, conhecimento de outros profissionais não só da dança, nem só da música, mas de outras artes também [...]. (E.C.7).

Em suma, o processo coreográfico representa uma contínua busca por conhecimento, tendo como base o estudo dos referenciais memório-culturais. Portanto, um processo que se faz dinâmico e sugere uma constante interação dos sujeitos e seu contexto. Uma caminhada que, como disse Vigotski (2009), favorece a reconstrução da vida ultrapassando os limites da rotina e do costume.

Em continuidade, os processos coreográficos também podem ser associados à necessidade de elaboração de espetáculos, ou seja, ao caráter artístico da dança. Destaca-se: o processo coreográfico “[...] tá inserido na dança [...] mas a dança não precisa do processo coreográfico pra existir. O processo coreográfico passa a ser importante [...] para a montagem dos espetáculos”. (E.A.2). Um pensar que converge com a afirmação de Oida (2012) a respeito da incessante busca da humanidade pelo fazer artístico. Nessa concepção o processo coreográfico engloba: “[...] o tema, a pesquisa sobre o tema, os exercícios e o desenho coreográfico e no final ter uma coreografia” (E.A.2). Nessa linha de pensamento, Salles (2011) afirma: “o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir [...] um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas”. (SALLES, 2011, pp. 34-35).

Outro sentido atribuído aos processos coreográficos revela-se no trecho:

É como se fosse uma carta onde você fosse escrevendo uma história corporalmente. O corpo vai falando na história como se você estivesse escrevendo e aquela coreografia tem uma história, tem um sentido, lhe diz alguma coisa. É uma escrita corporal. Você quer contar uma história, contar um acontecido, quer marcar algo que aconteceu em forma de dança e o corpo conta essa história na forma de movimentos. (E.C.8).

Tal afirmação realça a ideia de coreografia como uma escrita corporal. Um meio de expressão em que os sujeitos dançantes, em processo, lançam mão da linguagem dos movimentos, contando histórias e elaborando bens a partir de referenciais memoriais e

culturais do seu cenário. Um processo que envolve a sensibilidade, percepção e conhecimento dos sujeitos, que compõem obras de arte configurando movimentos e atribuindo-lhes significados contextuais. Essa possibilidade de contínua emancipação os define como seres culturais, pois, a cultura se faz um “meio de adaptação do homem ao meio em que vive e, transcende-lhe a vida [...]” (BEZERRA, 1972, p. 98). Assim, por meio dos processos coreográficos os sujeitos se apropriam do universo vivido e o representam corporalmente.

Em resumo, pensar o processo coreográfico é, antes de tudo, compreender a relação entre os termos que compõem a expressão. Processo sugere a ideia de caminhada, de inacabamento, de trajetória e, coreografia, como exposto por Duarte (2009) uma escrita da dança, um modo peculiar de expressão corporal criada e compartilhada pelos sujeitos: uma caminhada expressiva memorial e culturalmente elaborada.

Com relação à reflexão sobre a criatividade nos processos coreográficos vivenciados é possível compreender sob dois prismas: quanto à forma em que a criatividade é compreendida nos processos coreográficos; e, quanto à manifestação do potencial criativo dos sujeitos nos processos coreográficos vivenciados.

Quanto à forma em que a criatividade é compreendida nos processos coreográficos, revela-se:

Eu sinto essa criatividade no meu dia a dia o tempo todo e quando levo para o meu trabalho, que eu julgo muito criativo porque muitas vezes vou para a sala de aula sem um planejamento e quando olho para meus alunos digo: hoje eu posso trabalhar isso porque hoje tenho tal e tal aluno que participa [...] pra mim a criatividade é algo que vem de dentro pra fora, eu sinto dessa forma, e esse de dentro pra fora precisa que eu leve o meu dia a dia bem. (E.C.7).

Ao mesmo tempo em que converge com afirmação de Ostrower (2012) ao revelar que a criatividade integra suas vivências cotidianas, ou seja, lhe é inerente, afirma sentir que ela emana de um estado interior favorável que lhe possibilita improvisar estando, também, desvinculada de um preparo anterior.

Em concordância com essa reflexão outros trechos relacionam a criatividade, por um lado, à interioridade, sensibilidade e inspiração dos sujeitos e, por outro, à consequente capacidade de improvisação. Na primeira relação tem-se: “[...] muitas vezes essa criatividade vem daquele movimento estabelecido, mas eu acredito muito na fonte de inspiração [...] A fonte de inspiração é entrar em contato consigo mesmo [...] Eu faço por meio de um tema, uma pesquisa, mas quando vem de dentro, convence mais”. (E.A.1). Em outro trecho: “Não existe uma coreografia predeterminada [...] eu coloco a música e vou deixando a coisa fluir [...]

as coisas que eu faço são muito isso, muito orgânico, muito natural [...] Penso que a sensibilidade é fundamental”. (E.C.8). Desse modo, a criatividade em processo por mais que esteja relacionada à pesquisa, reflete para os sujeitos dançantes um estado de espírito, uma condição interior que se revela, muitas vezes de modo espontâneo, favorecendo a manifestação do potencial criativo.

Ainda vinculado a esse aspecto que articula a criatividade à interioridade dos sujeitos, tem-se uma ideia que, inconscientemente ou não, revela um pensamento dualista. O que se faz importante realçar, uma vez que na primeira parte desse estudo, foi definida como caminho, uma proposta de pensamento integrador e de desconstrução dos dualismos operantes nas sociedades ocidentais. A opinião é assim expressa:

[...] pesquisa, você pesquisar e conhecer as coisas com que se identifica, pois a dança é questão de corpo-espírito. Pra mim é muito mais a questão artística que técnica [...]. E nesse processo tive vontade de desistir e também de continuar e percebi que poderia pesquisar e encontrar o caminho. E pra mim esse caminho é a pesquisa da linguagem do movimento e da parte musical também. (E.M.3)

Nessa concepção, a criatividade está relacionada à pesquisa, ao conhecer, e a dança é concebida como “[...] uma questão de corpo-espírito” (E.M.3). Pelo modo em que é manifesto o pensamento, compreende-se que o corpo seria o executante da dança, já que ele é o instrumento que realiza o trabalho mecânico, enquanto o espírito seria considerado o responsável pela produção do conhecimento. Como consequência, o corpo seria restrito à dimensão física e considerado desprovido do conhecimento, sendo o espírito a entidade que comanda as ações corporais produzidas. Em prosseguimento, é reafirmado esse pensar dualista, ao ser exposto que a dança é uma questão muito mais “[...] artística que técnica [...]” (E.M.3). Tem-se então, de um lado a pesquisa, o conhecimento e o caráter artístico do espírito e, do outro, a execução e o caráter técnico do corpo? É bem verdade que, o modo de se expressar nem sempre traduz o pensamento de fato, uma vez que os condicionamentos podem levar os sujeitos a uma explanação nem sempre desejada. No entanto, é importante refletir sobre a questão, no intuito de desconstruir os ideais dualistas ainda vigentes.

Como alternativa a essa forma de pensamento dualista, ao abordar o sujeito como corpóreo-memório-cultural, em similaridade com as concepções de corpo-sujeito encontrada em Schwengber (2008) e de corpos de passagem em Sant’ana (2001), amplia-se o entendimento do corpo, sinalizando a possibilidade de compreendê-lo pelo viés da construção coletiva, simbólica, tecida nas relações estabelecidas em um contexto cultural. Um olhar que

integra e dinamiza o pensamento sobre o corpo e seus processos de apropriação e edificação do mundo que o cerca.

Em continuidade, alguns trechos voltam a destacar a importância do contexto cultural para a manifestação da criatividade nos processos coreográficos: “Eu adoro misturar as danças [...] Então é isso que é gostoso e interessante. Você estudar de tudo um pouco e poder mesclar”. (E.M.4). Nesse caso, o contexto cultural é a referência que possibilita a busca de informações necessária para o posterior entrelaçamento de elementos e desenvolvimento do processo. Em outras palavras:

Todos os elementos da sociedade em geral, tudo o que a gente vive da cultura, tudo isso ajuda na criatividade [...] é uma questão de depois a gente construir aquilo tudo, juntar as coisas. Tudo na sociedade tem uma razão pra estar ali. É como se tudo que está ali fosse contribuir para depois você construir, ter criatividade, criar alguma coisa. [...] Hoje eu penso assim, parar e observar as coisas: o que o momento pode me mostrar, o que o ambiente pode me mostrar. (E.S.5)

Está configurado, então, o que nesse estudo foi denominado de complexo corpóreo-memório-cultural. Um todo contínuo e dinâmico em que diversos processos são vivenciados, constituindo-se em oportunidade para a manifestação criativa dos sujeitos. Nessa trajetória, no que tange aos processos coreográficos, labor dos sujeitos dançantes:

A criatividade está ligada a um tema [...] Mas, muitas vezes, o tema escolhido, não tem naquele local, então no coletivo tem que estimular o grupo a buscar isso, trazer para dentro do grupo. A criatividade é nesse caso apenas para auxiliar os bailarinos diante do que futuramente vai ser feito. Mas a criatividade diante do tema está ligada às vertentes do que vai ser falado. (E.A.1).

Por esse prisma, a criatividade é utilizada como sinônimo de atitude e perspectiva criativa. Enquanto atitude, corresponde a ações contextuais que contribuem com a maturação do processo e, enquanto perspectiva, retrata a possibilidade de o sujeito desenvolver uma pesquisa e se utilizar dos referenciais elencados, no sentido de relacioná-los, encontrando um fio condutor que viabilize a composição de novas formas coreográficas.

Em suma, no que se refere à forma em que a criatividade é compreendida nos processos coreográficos entende-se que a criatividade, potencial inerente ao sujeito, se manifesta em seu cotidiano. Uma vez utilizada nos processos coreográficos, se desenvolve por meio de atitudes reprodutivas/criadoras, tanto propiciando as relações entre os sujeitos participantes, estabelecendo elos entre os mesmos e com a temática estudada; quanto possibilitando a pesquisa de um contexto cultural, elencando referenciais que possam ser utilizados para a estruturação de formas coreográficas. Nos dois casos, a criatividade está relacionada com o

contexto cultural em questão e com a capacidade do sujeito em improvisar, em permitir-se conhecer e manipular elementos oriundos de uma forma conhecida. Toda essa possibilidade criativa deriva da sensibilidade, interioridade e fonte de inspiração dos sujeitos.

Em prosseguimento, a manifestação da criatividade nos processos coreográficos é vista de diferentes formas. Dentre as quais destaca-se a ideia de utilização pra fins reprodutivos: “[...] Costumo ver muita repetição, muita cópia [...] É preciso usar realmente a sua bagagem”. (E.A.2).

Nessa linha de pensamento, são destacados alguns trechos, por fazerem referência direta aos modelos estabelecidos e operantes em determinados contextos, favorecendo a atuação dos sujeitos numa perspectiva reprodutiva. Tem-se, por exemplo:

Eu sou a favor da mistura [...] mas, depende da proposta que me fizerem [...] Se, por exemplo, me contratam para um determinado evento em que eles querem ver algo tradicional, tem que seguir aquilo ali, como num concurso que tem um regulamento a se seguir. Mas se tiver essa questão de possibilidades, onde eu possa botar o meu eu pra fora, pra mim é bem melhor porque eu vou me sentir livre. (E.M.4)

Aqui a reprodução é associada a contextos tradicionais, como os concursos de dança que estabelecem um regulamento padrão. No sentido contrário, tem a criatividade, sendo associada com a liberdade, com as possibilidades de revelar-se ou, como foi dito, uma oportunidade de “[...] botar o meu eu pra fora [...]”. Essa colocação reafirma a concepção de inventário memória-cultural, construído nesse estudo, como uma balança norteadora que configura a atuação dos sujeitos dançantes, nos diversos ambientes culturais em que interagem, garantindo a viabilidade de desenvolvimento dos seus processos coreográficos, que ora se configuram numa perspectiva de reprodução e ora numa perspectiva de criação, convergindo e/ou questionando os valores e as expectativas vigentes no contexto.

Outra entrevistada analisa essa questão da criatividade nos processos coreográficos, sob três vertentes: a dança escolar; a dança das companhias independentes; e, ainda, as coreografias realizadas em um festival de dança, de renome internacional, que acontece em solo brasileiro.

Com relação à dança escolar afirma:

No cenário da dança eu vejo com muito atraso as danças que se desenvolvem na escola. [...] dão a ideia que dança na escola é sinônimo de algo inferior. São modelos chapados, e quando me refiro a chapados são coreografias sem criatividade nenhuma, com deslocamentos no espaço sempre trás, trás, lado, lado, sem pesquisa de movimento, fica só trabalhando com grandes grupos muito heterogêneos. (E.J.6)

Nesse ponto de vista, falta uma pesquisa mais consistente de possibilidades de movimento que fundamente os, posteriores, processos coreográficos desenvolvidos nas escolas. No sentido em que expressa, a dança escolar tem reproduzido um padrão estabelecido, mas, por questões referentes à concepção ou proposta coreográfica e não, necessariamente, uma reprodução motivada por ideias de preservação da memória e da tradição. Uma reprodução que, pelo menos aparentemente, está mais relacionada à desmotivação, despreparo ou preguiça ocasional exposta anteriormente do que com os processos de rememoração e de identificação cultural de um grupo.

Já com relação às companhias de dança afirma:

Nas companhias, nesse momento, tenho como referência um grupo que tem procurado trabalhar a cultura popular numa perspectiva contemporânea, acho que eles foram até criativos na forma em que eles trouxeram isso pra cena, porém cometendo equívocos. Então eu, como coreógrafo tenho liberdade para a criação, mas, quando estou trabalhando com a cultura, a tradição e a memória, eu tenho que ter cuidado para não distorcer essa informação; eu não sou obrigada a reproduzir como a comunidade faz, aliás, acho que esse não é o papel. Mas, distorcer [...]. Mas eu vejo que os grupos aqui têm criado, dialogado com outras linguagens artísticas o teatro, por exemplo, leitura de texto, referências. Outros grupos exagerando em alguns aspectos ficam sem uma definição, um efeito cênico (E.J.6)

Nesse trecho reconhece o valor da criatividade e até reforça a ideia de que, enquanto coreógrafa, não necessita reproduzir, reconstituir uma forma coreográfica já conhecida. Tem como ideia central que essa função já é exercida pelas comunidades que preservam e compartilham uma dança, considerada um referencial cultural. Mas, faz um alerta quanto ao uso da criatividade pelos coreógrafos, quando a proposta tem como base elementos da tradição, da memória de um povo. Pois, se por um lado não é necessário reproduzir, pois, já há quem faça esse papel, por outro, não se pode distorcer informações. Nesse sentido, é notória a preocupação com a interligação de um processo coreográfico com o contexto ao qual é desenvolvido e/ou se remete.

Sob esse viés, compreende-se que a memória e a cultura não inviabiliza a exploração da criatividade que é utilizada para estabelecer relação entre os sujeitos, a obra e o contexto cultural. Os humanos, conforme Marconi; Presotto (2005) são fazedores de cultura e, como tal, precisam estar cientes do que a cultura representa para os sujeitos na atualidade - um tratado histórico, construído em torno de um ideal de pertencimento, contextualmente elaborado e em contínua construção. Ou, uma espécie de rede de proteção em prol da memória cultural dos sujeitos.

Quanto à participação num festival de dança, de renome internacional, expressa:

Indo para um evento maior [...] a impressão que tive foi que não vi processo criativo nenhum. Exemplo: um de repertório, não tem nem o que falar, é repertório. Mas os que se intitulam dança contemporânea eu não vi. Nos solos e grupos, todos vinham com um estereótipo, de técnica de movimento, de modelo; vai virando um estigma, uma coisa que tem que acontecer senão não se caracteriza como dança contemporânea. E aí você tem a impressão de que entra um bailarino e sai outro, entra um e sai outro e você está vendo uma sequência da mesma coisa o tempo todo. Acredito que talvez seja para atender alguma exigência, um modismo. Termina ficando preso nesses códigos, por medo de ousar e não ser compreendido ou de não encontrar espaço mesmo para dançar. (E.J.6)

Revela, nessa afirmação, a necessidade operante dos sujeitos dançantes em reproduzir padrões de movimento e/ou modelos de sequências coreográficas para atender às exigências de um contexto. Por um lado apresenta o tradicionalismo técnico-acadêmico manifesto por meio das danças de repertório e, por outro lado, o modismo-acadêmico-contemporâneo representado pelas companhias de dança que cristalizam ideais estéticos.

Observa-se então que, nesses contextos, os sujeitos são impulsionados a agirem numa perspectiva de reprodução mesmo que essa determinação não seja direta ou explícita, o que os torna escravos da técnica, como frisou Oida (2012). É como se houvesse uma concordância mútua entre os pares que atuam nesse contexto inibindo o florescimento de uma proposta de desconstrução desses padrões estabelecidos. Talvez o receio dos profissionais em “perder o espaço” ou “não ser compreendido”, como expressa a entrevistada, tenha se tornado mais gritante que o desejo de fazer arte manifestando e exercendo a liberdade de desconstrução e releitura de formas conhecidas. Nesse sentido, refletindo sobre sua trajetória artística Oida (2012) expõe: “ao longo dos anos [...], tive que me desvencilhar de todas as técnicas que tinha aprendido com tanto cuidado. Por fim eu descobri que a única coisa de que precisamos é liberdade”. (OIDA, 2012, p. 46).

Por fim, compreende-se que o uso da criatividade nos processos coreográficos vivenciados, na atualidade, se configura, diferentemente, a depender do contexto cultural em questão. Assim, tanto pode ser manifestada numa perspectiva de criação, estando associada à liberdade de propor releituras, quanto numa perspectiva de reprodução associada a ideais de tradicionalismo, modismo e de academicismo/técnico. Desse modo, os sujeitos dançantes precisam encontrar o equilíbrio entre o seu “modo de fazer” e a expectativa gerada pelo contexto cultural, para que sua produção coreográfica não perca, por um lado, a relevância estética e questionadora inerente às obras de arte e, por outro, a relevância e aceitação cultural necessária. Para equacionar essas questões e sentir-se livre explorando o seu potencial criativo em dado contexto cultural, é necessário pesquisa. Ou seja, é preciso buscar o conhecimento

que fundamentará a construção das propostas coreográficas, integrando-o com os demais membros da sua sociedade - uma sinergia operando no complexo corpóreo-memório-cultural. A essa leitura de si e das relações com os outros em cada ambiente vivido denominou-se leitura do inventário memória-cultural. O propósito da ação reflexiva tecida à luz do desse inventário não é nem reproduzir aleatoriamente o que está definido como oficial em um contexto, nem desconsiderar os processos memória-culturais construídos, ao longo dos tempos, mas sim, nortear o sujeito em seus processos de reconstrução necessária, retroalimentando suas reconstituições e transformações dos elementos conhecidos, intervindo em seu contexto cultural.

4.4 Aspectos conclusivos

Apresenta-se abaixo, uma síntese conclusiva em forma de quadro, entrelaçando os pilares que sustentam a reflexão sobre a criatividade nos processos coreográficos, desenvolvidos pelos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.

Quadro1: Síntese das reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos

A dança em cena - reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos	
Temas	Sínteses
Sobre a dança	<p>A dança é um bem cultural. Inerente à vida humana, relaciona-se com o modo de vida dos sujeitos e povos que dançam, compondo seus processos de identificação. Abrange as dimensões pessoais/existenciais, sociais/culturais e artísticos/profissionais.</p> <p>Quanto ao atual cenário aracajuano, em termos artísticos/profissionais, pode ser visto como: sem desenvolvimento; pouco desenvolvido, mas, em ascensão; e, crescente, em desenvolvimento.</p> <p>Nesse sentido, destaca-se a necessidade de estruturação de políticas públicas favorecendo a sistematização do pensar/fazer dança, por parte de diferentes segmentos da sociedade.</p>
Sobre a criatividade	<p>A reflexão envolve o uso dos seguintes termos: criatividade - considerada um potencial humano; processo criativo - caminhada de realização; criar -</p>

	<p>formar; atitude reprodutiva - reconstituição de uma forma conhecida; atitude criativa - transformação do conhecido, ir além da forma referencial. Ambas são ações se entrelaçam possibilitando o desenvolvimento do processo criativo; perspectiva reprodutiva e criativa dizem - finalidades a que se destina o processo criativo, seguindo a mesma proposta conceitual empregada às atitudes.</p> <p>A ideia é compor uma integração processual. Aqui, a reprodução e a criação não são vistas como contrárias e sim como atitudes complementares que viabilizam a interação dos sujeitos criadores ao seu contexto cultural. Tanto a atitude e perspectiva reprodutiva integra o processo criativo quanto as atitudes e perspectivas criativas realçam os referenciais memória-culturais de um grupo.</p>
<p>Sobre a criatividade nos processos coreográficos</p>	<p>Os processos coreográficos são vistos por três prismas: como um projeto de estudo – engloba a busca por conhecimento de referenciais culturais e a construção coletiva; como um processo relacionado à elaboração de espetáculos - destaca a importância do aspecto artístico/profissional da dança; como uma escrita da dança - um meio de expressão corporal.</p> <p>Sobre a criatividade nos processos coreográficos destacam-se dois pontos: quanto à forma em que a criatividade é compreendida no processo coreográfico, está vinculada a sensibilidade, inspiração e interioridade dos sujeitos, por um lado, e, por outro, com a capacidade de improvisação dos mesmos e com a possibilidade de permitir-se conhecer e manipular elementos referenciais; quanto ao uso da criatividade nos processos coreográficos configura-se a partir das relações estabelecidas entre a identidade cultural do sujeito, proposta criativa e o contexto cultural. Assim, em ambientes que emergem ideais tradicionalistas e acadêmicos, os sujeitos podem ser impulsionados a reconstituição de formas coreográficas referenciais e, em núcleos culturais em que múltiplas possibilidades de uso dos bens memoriais sejam aceitas, os sujeitos sentem-se mais livres para propor uma recombinação de elementos que resultará numa transformação dessa forma referencial. Tanto uma proposta quanto outra representa uma necessidade contextual dos sujeitos construída a partir da leitura do inventário memória-cultural.</p>

Enfim, a criatividade, enquanto potencial, se manifesta por meio dos processos coreográficos que integram atitudes reprodutivas e criadoras, gerando formas. Na base estrutural desses processos estão os referenciais culturais, elencados por meio da pesquisa, servindo de princípio, de norte para as reestruturações posteriores. De acordo com os valores e expectativas vigentes no contexto cultural em questão, os processos coreográficos poderão ser concebidos numa perspectiva criativa ou reprodutora. Ou seja, as formas conhecidas culturalmente, marcos representativos e orientadores de um grupo, podem ser reconstituídos e/ou transformados através dos processos coreográficos dos sujeitos que o integram. Desse modo, ressalta-se que a perspectiva em que se configura o processo depende das relações estabelecidas ao se convergir essas noções de identidade cultural dos sujeitos criadores e de patrimônio cultural, construída à base dos valores e expectativas vigentes nos mais diversos ambientes culturais. Essa convergência e construção de relações foi aqui denominada de leitura do inventário memório-cultural. É com base nessa relação que os sujeitos dançantes podem definir se sua proposta coreográfica tem como finalidade reconstituir uma forma estabelecida ou transformá-la.

Então, num ambiente cultural em que tradicionalismo e os fundamentalismos técnicos-acadêmicos são incentivados, por representarem um ideal de pertencimento de um grupo, há grande possibilidade dos processos coreográficos serem produzidos numa perspectiva de reprodução de modelos. Já em outros contextos, onde o estímulo seja no sentido da desconstrução de formas, os sujeitos poderão exercer com mais liberdade essa possibilidade de transformação. pensa-se, por ilustração, em termos de uma gradação que ora permite a inserção do branco ou do preto, formando diferentes tons de cinza. Ou seja, ideologicamente, o tanto de mistura (reestruturação de elementos referenciais) que pode ocorrer entre a utilização de formas estabelecidas (elementos oriundos da memória e reconstituídos, reproduzidos) e a possibilidade de desconstrução e reestruturação de novas formas coreográficas (transformação) define a configuração do processo que se apresentará como de perspectiva criativa ou reprodutora.

Como dito antes, essas possibilidades devem ser negociadas em cada instante vivido e compartilhado pelos sujeitos, estruturando relações entre o seu processo de identidade cultural, o seu modo de fazer arte e o patrimônio cultural de um grupo - leitura do inventário memório-cultural. Nesse caminho, é necessário que os sujeitos dançantes tenham conhecimento da realidade cultural em que se inserem e do papel social de artistas que exercem, para poderem intervir de modo consciente. Seja qual for o caminho, será sempre uma construção a serviço da comemoração, ritualização social, reafirmação de laços de pertencimento e/ou crítica dos

sentidos vigentes em seu meio. Pois, esse complexo relacional é que estrutura as bases da construção da consciência social dos sujeitos. É nessa trajetória, que a dança, esse bem cultural, poderá ser continuamente processada, favorecendo a manifestação do potencial criativo dos sujeitos e dinamizando esse complexo corpóreo-memório-cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo representa uma construção coletiva, sendo elaborado a partir das motivações e impressões do pesquisador, edificadas ao longo das suas vivências profissionais em dança e dos estudos realizados no Mestrado de Memória Social e Bens Culturais, associadas às contribuições dos autores referenciados na base teórica e as informações concedidas pelos sujeitos dançantes entrevistados, no caminho metodológico.

Após essa caminhada reflexiva e tendo em vista a pergunta central desse estudo que é: em face à dinâmica memorial e cultural, como o uso da criatividade se configura nos processos coreográficos em dança, desenvolvidos pelos sujeitos dançantes que atuam em Aracaju? Conclui-se que, em termos contextuais, a memória e a cultura não inviabilizam a manifestação da criatividade, por se tratar de um potencial humano que se realiza por meio, também, dos processos coreográficos. Além do mais, emergem do contexto memória-cultural toda e qualquer referência necessária ao desenvolvimento dos processos coreográficos por parte dos sujeitos dançantes. O contexto serve de base para os sujeitos que, por meio da pesquisa, podem conhecer e elencar formas referenciais necessárias ao desenvolvimento dos seus processos, procedendo com a reconstituição e/ou transformação desses elementos conhecidos, produzindo uma na obra coreográfica. É importante frisar que em determinados contextos, mais tradicionais ou acadêmicos, a criatividade tenderá a ser utilizada na confecção de propostas de reconstituição de forma enquanto em outros contextos, haja a possibilidade de propor a transformação (ir além da forma) do conhecido.

Nessa trajetória, também é possível acrescentar que, caso a noção de identidade cultural do sujeito criador e as noções de patrimônio cultural de um grupo não constituam uma relação, não estabeleçam elos, dificilmente um processo poderá ser desenvolvido, pois, não haverá pontos de convergência que possam fundamentar a proposta e alicerçar a formação de produtos coreográficos. Por conseguinte, para que um processo possa acontecer é preciso que se estabeleçam trocas, ou seja, que pontes sejam edificadas entre esses universos referenciais: o universo pessoal (sujeito criador e suas propostas coreográficas) e o universo coletivo (contexto cultural).

Dito isso, acredita-se que esse estudo constitui-se numa verdade inacabada e em processo. Ou seja, uma verdade relativa a uma caminhada com referenciais, contextualmente, definidos: um recorte que configura um modo particular de realçar aspectos de um todo. Por consequência, as reflexões tecidas são de suma importância para o cenário acadêmico e artístico-cultural.

No que se refere ao cenário acadêmico a contribuição se dá pelo fato de aproximar conceitos de corpo, memória, cultura e criatividade apresentado por diferentes autores, apontando possibilidades de construção de relacionamentos e sugerindo novas conceituações, a exemplo de sujeito e complexo corpóreo-memório-cultural e de inventário memória-cultural. Além do mais, repensa os ideais dualistas que reduzem o corpo à dimensão física, desconectam a reprodução do processo criativo e não privilegiam as atitudes e perspectivas criativas enquanto meios de valorização da memória cultural dos sujeitos e grupos. Quanto aos aspectos artístico e cultural, reacende a reflexão sobre a criatividade nos processos coreográficos articulando, de forma mais enfática, com a memória e a cultura, fazendo emergir, também, as discussões sobre o papel social da dança e as políticas públicas setorizadas para a área.

Enfim, tanto se realiza com o propósito de contribuir com as demais reflexões já realizadas sobre o tema, acrescentando novas possibilidades de entendimento e retroalimentando as discussões em âmbito acadêmico, quanto com o propósito de reverberar entre os sujeitos dançantes favorecendo a reflexão sobre os processos coreográficos desenvolvidos em Aracaju. É visando essa continuidade que se sugere a organização de um Encontro de Dança intitulado – Dançaju: um encontro criativo que, na primeira edição, prevista para 2014, constará de três ações: palestras, oficinas e mostra coreográfica, conforme descrito no Apêndice C.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes. **Danças e Folguedos**; Iniciação ao Folclore Sergipano. Aracaju, 2003.
- BRASIL. Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 6. dez.1937. Disponível em: <http://www.brasiliapatrimoniadahumanidade.df.gov.br/legislacao/federal/Decreto_n_25_30_11_1937.pdf>. Acesso em 31.ago.2013
- BRASIL. Decreto-Lei n. 3551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 07. ago.2000, seção 1, p. 2. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 31.ago.2013
- BEZERRA, Feltre. **Antropologia sociocultural: uma nova conceituação**. Brasília: Coordenada, 1972.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CIDADANIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009. p. 463.
- CONOTAÇÃO. In: AULETE, Caldas. **Dicionário caldas Aulete da língua portuguesa**: edição de bolso. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon editora digital, 2008. Porto Alegre/RG: L&PM, 2008, p. 255.
- CONOTAÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.p. 527.
- CONOTAÇÃO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009.p. 525.
- CONOTAÇÃO. In: ROSA, Ubiratan. **Minidicionário Rideel: língua portuguesa**. 3.ed. São Paulo: Rideel, 2009.p. 69.
- CORPO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009.p. 554.
- CORPO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.p. 556.
- CUCHE, Denys. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. IN: _____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002. p. 17-31.
- CULTO. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Culto. Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.p. 233.

DAOLIO, Jocimar. Cultura. In: GONZÁLEZ, F.J.; FENSTERSEIFER, P. E. **Dicionário crítico de educação física**. 2.ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008.p. 106-108.

DENOTAÇÃO. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.p. 614.

DENOTAÇÃO. In: AULETE, Caldas. **Dicionário caldas Aulete da língua portuguesa: edição de bolso**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon editora digital, 2008. Porto Alegre/RG: L&PM, 2008, p. 307.

DENOTAÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.p. 618.

DENOTAÇÃO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.p. 614.

DENOTAÇÃO. In: ROSA, Ubiratan. **Minidicionário Rideel: língua portuguesa**. 3.ed. São Paulo: Rideel, 2009.p. 83.

DUALISMO. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 294.

ECONOMIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Economia. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009. p. 720.

ELIAS, Norbert. “Sociogênese dos conceitos de civilização e cultura”. IN: _____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. São Paulo: Jorge Zahar, 1994. p. 21-64.

ENTRETENIMENTO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009. p. 774.

ESTÉTICA. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 367.

ESTÉTICA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de janeiro: Objetivo, 2009. p. 833.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002. p. 64-89.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, C.S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 31 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 79 - 106.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.p. 11-26.

- GUERRA, Isabel Carvalho. **Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e análise de conteúdo**. Portugal: Princípia, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória individual e memória coletiva**. In: _____. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006. p. 29-70.
- HERDEIRO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Cidadania. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009. p. 1013.
- HOFLING, Eloisa de Mattos. **Estado e políticas (públicas) sociais**. Cadernos Cedes, ano XXI, nº 55, novembro/2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n55/5539.pdf>> Acesso em: 10 agosto 2013.
- INVENTARIADO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Cidadania. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009. p. 1104.
- INVENTARIANTE. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Cidadania. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009. p. 1104.
- INVENTARIAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Cidadania. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009. p. 1104.
- INVENTÁRIO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. Cidadania. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009. p. 1105.
- JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. 4 ed. São Paulo: Petrópolis, 1998.
- JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martins W. Entrevista narrativa. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002. p. 90-113.
- MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria neves. **Antropologia: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- MENDES, Miriam Garcia. **A Dança**. São Paulo: Ática, 1987.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, C.S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 31 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 79 - 106.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, C.S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 31 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 79 - 106.
- MORFOLOGIA. In: DUARTE, Madalena Parisi. **Gramática escolar da língua portuguesa**. Santa Catarina: Todo Livro Editora, 2009.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Via Lettera, 2012. 160 p.

- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27 ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, Vozes, 2012.
- PICH, Santiago. Cultura corporal de movimento. In: GONZÁLEZ, F.J.; FENSTERSEIFER, P. E. **Dicionário crítico de educação física**. 2.ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. p. 108-111.
- POLISSEMIA. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.p. 1518.
- POLISSEMIA. In: AULETE, Caldas. **Dicionário caldas Aulete da língua portuguesa**: edição de bolso. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon editora digital, 2008. Porto Alegre/RG: L&PM, 2008, p. 785.
- POLISSEMIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4.ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.p. 1592.
- POLISSEMIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.p. 1518.
- POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica. v. 3, n. 2, 1989, p. 3-15.
- PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ROMÃO, J. E. et al. **Círculo epistemológico**: círculo de cultura como metodologia de pesquisa. In: Revista Educação & Sociedade. n° 13. Universidade Metodista de São Paulo v. 1, n. 1. São Bernardo do Campo: UMESP, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Lenalda Andrade; OLIVA, Terezinha Alves. **Para conhecer a história de Sergipe**. Aracaju: Opção gráfica, 1998.
- SCHWENGBER, Maria Simone Vione. Corpo-sujeito. In: GONZÁLEZ, F. J.; FENSTERSEIFER, P. E. **Dicionário crítico de educação física**. 2 ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. p. 104-106.
- SERGIPE. Lei nº 2.069, De 28 de dezembro de 1976. Dispõe sobre o Patrimônio Histórico e Artístico de Sergipe e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado**, Aracaju/SE, nº 22.841, de 24 de julho de 1997. Disponível em: <http://www.aracaju.se.gov.br/userfiles/emurb/licenciamento_de_Obras/leis_federais_estaduais/Lei_Estadual_2069_76.pdf>. Acesso em: 31.ago.2013.
- SERGIPE. Lei Estadual n. 7097/10. Institui a Semana Estadual de Dança de Sergipe e dá outras disposições. **Diário Oficial do Estado de Sergipe**. N. 26147. 03. dez. 2011. Disponível em: <http://www.al.se.gov.br/legislacao_estadual.asp> acesso em: 30.out.13.

SILVA, Ana Márcia. Corpo. In: GONZÁLEZ, F.J.; FENSTERSEIFER, P. E. **Dicionário crítico de educação física**. 2.ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008, p. 99-101.

SOUZA, Celina. **Políticas públicas**: uma revisão de literatura. Sociologias, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n16/a03n16.pdf> > Acesso em: 10 agosto 2013.

VIGOTSKI, Lev. S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico. São Paulo: Ática, 2009.

WURZBA, Lilian. A dança da alma – a dança e o sagrado: um gesto no caminho da individuação. In: ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 39-100.

GLOSSÁRIO

Atitude criativa: ação que consiste em combinar elementos transformando-os.

Atitude reprodutiva: ação que consiste em reconstruir a partir de um modelo, reeditando uma forma.

Complexo corpóreo-memório-cultural: um todo dinâmico e coletivo, constituído pela contínua interação dos sujeitos corpóreo-memório-culturais.

Inventário memória-cultural: espécie de cartilha coletivamente construída e publicada por meio das memórias coletivadas e dos bens culturais produzidos, ou seja, tratados, escritas simbólicas, indicando o que os sujeitos podem ou não fazer com o patrimônio cultural que herdam.

Perspectiva criativa: finalidade a que se destina um processo criativo, resultando na transformação do conhecido.

Perspectiva reprodutiva: finalidade a que se destina um processo criativo, resultando na reconstituição de forma.

Processo de reconstrução necessária: um conjunto de ações tecidas em cada instante vivido, por meio da memória e da cultura.

Sujeito corpóreo-memório-cultural: um sujeito integral e integralizado com o mundo em que vive, tecendo lembranças e fazendo cultura.

Sujeito dançante: um sujeito corpóreo-memório-cultural que se apropria da dança, como meio de expressão e construção de sentidos para a existência pessoal e coletiva.

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido

Entrevista

Prezado(a) participante:

O presente termo vem solicitar a sua colaboração na pesquisa - **A dança em cena: reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos**, que será desenvolvida pelo mestrando João Bosco Torres Santos, sob a orientação da Profª Drª Aline Accorssi e co-orientação Luciana Morteo Éboli, como proposta de trabalho final do curso de Mestrado em Memória Social e Bens Culturais, do Centro Universitário La Salle – Unilasalle, em Canoas/RS. O objetivo da pesquisa é Fomentar a reflexão dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju, sobre como a cultura e a memória, em termos contextuais, aprisionam e/ou facilitam a criatividade nos processos coreográficos.

A sua colaboração consiste em conceder uma entrevista individual que será gravada em áudio, posteriormente utilizada para auxiliar facilitar o pesquisador no processo de análise e discussão dos conteúdos.

A participação nesse processo é voluntária e se você por ventura desistir de continuar em qualquer momento, tem absoluta liberdade para isto. No entanto, considero muito importante a sua participação na pesquisa, contribuindo com a compreensão do fenômeno estudado, com a produção de conhecimento acadêmico e com a reconstrução dos significados da nossa atuação em dança.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas com o mestrando João Bosco Torres Santos, através do número de telefone (79) 8806-1991 ou do e-mail: boscomovimento@gmail.com ou com a orientadora Profª Drª Aline Accorssi, no telefone (51) 9418 7876.

João Bosco Torres Santos
(pesquisador)

Profª Drª Aline Accorssi
(orientadora)

Consinto em participar deste estudo e declaro ter recebido uma cópia deste termo de consentimento.

Aracaju, ____/____/ 2013

Nome e assinatura do (a) participante

APÊNDICE B - Termo de consentimento para utilização dos conteúdos da Entrevista em pesquisas posteriores

Prezado(a) participante:

O mestrando João Bosco Torres Santos, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Aline Accorssi e co-orientação Luciana Morteo Éboli, está realizando, como proposta de trabalho final do curso de Mestrado em Memória Social e Bens Culturais, do Centro Universitário La Salle – Unilasalle, em Canoas/RS, a pesquisa intitulada **A dança em cena: reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos**. O objetivo da pesquisa é fomentar a reflexão dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju, sobre como a cultura e a memória, em termos contextuais, aprisionam e/ou facilitam a criatividade nos processos coreográficos.

Assim, tendo em vista que a participação nesse processo é voluntária, esse termo vem solicitar o consentimento de uso das informações concedidas na entrevista individual, em eventuais pesquisas posteriores.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas com o mestrando João Bosco Torres Santos, através do número de telefone (79) 8806-1991 ou do e-mail: boscomovimento@gmail.com ou com a orientadora Prof^ª Dr^ª Aline Accorssi, no telefone (51) 9418 7876.

João Bosco Torres Santos
(pesquisador)

Prof^ª Dr^ª Aline Accorssi
(orientadora)

Consinto que as informações concedidas nessa entrevista individual possam ser utilizadas em eventuais pesquisas posteriores, ao mesmo tempo em que declaro ter recebido uma cópia deste termo de consentimento.

Aracaju, ____/____/ 2013

Nome e assinatura do (a) participante

APÊNDICE C - DANÇAJU: UM ENCONTRO CRIATIVO

SUMÁRIO

- 1 IDENTIFICAÇÃO**
 - 2 RESUMO DO PROJETO**
 - 3 JUSTIFICATIVA**
 - 4 OBJETIVOS**
 - 4.1 Objetivo geral**
 - 4.2 Objetivos específicos**
 - 5 POPULAÇÃO BENEFICIADA**
 - 6 ESTRATÉGIA DE AÇÃO**
 - 7 PARCERIAS E CONTRAPARTIDA OFERECIDA**
 - 8 QUADRO DE CONEXÕES – OBJETIVOS ESPECÍFICOS, AÇÕES, METAS E RESULTADOS ESPERADOS**
 - 9 CRONOGRAMA**
 - 10 ORÇAMENTO**
 - 11 AVALIAÇÃO**
- REFERÊNCIAS**
- APÊNDICE A: Logomarca Dançaju**
- APÊNDICE B: Cartaz**
- APÊNDICE C: Folder e ficha de inscrição**
- APÊNDICE D: Termo de autorização de uso de imagens para maiores de**

18 anos

APÊNDICE E: Termo de autorização de uso de imagens para menores de 18 anos

APÊNDICE F: Regulamento da mostra coreográfica

APÊNDICE G: Certificados de participação

APÊNDICE H: Sobre o proponente

APÊNDICE I: Imagens da Sociedade Semear

1 IDENTIFICAÇÃO

Área: Dança

Título: Dançaju - um encontro criativo

Proponente: João Bosco Torres Santos (pseudônimo: Bosco Daju)

Local/Cidade/Estado: Aracaju/SE

Ano: 2014

2 RESUMO DO PROJETO

O projeto Dançaju: um encontro criativo, de cunho artístico/cultural, sem fins lucrativos, será coordenado por uma comissão composta pelo proponente e outros sujeitos dançantes atuantes na cidade de Aracaju/SE. Almeja-se sua realização por compreender a importância da dança, enquanto bem cultural humano, nos processos de organização da vida em coletividade. Surge, então, como uma proposta de intervenção social, visando fortalecer a ação criativa dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju, contribuindo com o seu desenvolvimento artístico/cultural e com a visibilidade das suas produções por parte da sociedade em geral. O Projeto tem como ações: palestras, oficinas e mostra coreográfica, e será realizado de 07 a 10 de agosto de 2014, em parceria com a instituição não governamental Sociedade Semear que cederá os espaços para a realização das ações e, com o Órgão Municipal, Fundação Cultural de Aracaju (Funcaju), que contribuirá com recursos materiais, a divulgação e certificação dos participantes.

3 JUSTIFICATIVA

A dança constitui-se num bem cultural, construído pessoal/coletivamente pelos sujeitos de diferentes sociedades. “Antes mesmo de procurar expressar-se ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimentos” (MENDES, 1987, p.6). Assim, é possível encontrar, entre os estudiosos do tema, relatos sobre a sua existência compondo os rituais sociais e religiosos de diferentes povos: “a dança remonta a tempos imemoriais – pré-históricos – e é tão velha como a própria vida humana. Nasceu desde as primeiras manifestações da comunhão mística do homem com a natureza [...]” (FAHLBUSCH, 1990, p. 15).

Com o passar do tempo, a dança foi assumindo diferentes finalidades ao integrar as práticas cotidianas dos sujeitos. No Brasil, país miscigenado em que a cultura foi edificada com a contribuição de diferentes povos indígenas, africanos e europeus, a dança se manifesta de modo plural, representando as necessidades memoriais dos diferentes núcleos de sujeitos que compõem a sociedade. Focando a Cidade de Aracaju, capital do Estado de Sergipe, observa-se que ela se faz presente nas práticas religiosas, nas festas populares, nos projetos sociais, nas instituições educacionais formais e nas academias, além de ser vivenciada e compartilhada por artistas e grupos independentes nas oficinas e apresentações coreográficas que promovem.

Apesar desse cenário descrito, é importante realçar que, embora diferentes ações sejam realizadas, muitas vezes acontecem isoladamente ou desprovidas de uma articulação que favoreça a visualização e valorização da dança nos contextos em que se insere. Observa-se, então, a necessidade de integrar os sujeitos dançantes promovendo coletivamente, o fomento artístico/cultural e, também, aproximá-los da sociedade em geral, de modo que esta última possa compreender a importância desses saberes e fazeres para o desenvolvimento do contexto aracajuano. Além do mais, essa aproximação também favorecerá o compartilhamento de alternativas para a superação das dificuldades e contínuo desenvolvimento da dança nesta cidade: uma rede em prol da dança que pode fortalecer o entendimento coletivo sobre os caminhos da mesma, em Aracaju, inclusive servindo de base para a estruturação de propostas de políticas públicas setorializadas para a área.

Perante essa realidade e partindo do princípio de que a dança, enquanto um bem cultural se faz cada vez mais presente no cotidiano dos sujeitos, propõe-se a realização desse projeto, intitulado – **Dança: um encontro criativo**. Uma proposta que surge como

oportunidade de reflexão dos sujeitos dançantes a cerca do seu papel social no cenário que integram, favorecendo, também, a socialização das suas produções coreográficas.

4 OBJETIVOS

4.1 Objetivo geral

Realizar um encontro de dança, composto por palestra, oficinas e mostra coreográfica, fortalecendo a ação criativa dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju, contribuindo com o seu desenvolvimento artístico/cultural e com a visibilidade das suas produções por parte da sociedade em geral.

4.2 Objetivos específicos

Realizar palestras sobre o cenário artístico da dança em Aracaju, estimulando a reflexão dos sujeitos dançantes sobre seus processos criativos desenvolvidos na atualidade.

Realizar oficinas de diferentes linguagens de dança, compartilhando os conhecimentos a cerca do uso da criatividade nos processos coreográficos.

Realizar uma mostra coreográfica, socializando as produções dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.

5 POPULAÇÃO BENEFICIADA

O Encontro de Dança atingirá públicos diferenciados ao longo das suas ações desenvolvidas. As palestras e oficinas serão ministradas e destinadas a profissionais da dança (professores, coreógrafos, dançarinos, pesquisadores e estudantes). Já a mostra coreográfica será composta por grupos e artistas independentes sendo destinada à comunidade em geral. Estima-se entre 100 e 200 participantes entre palestrantes, ministrantes das oficinas, coreógrafos/bailarinos da mostra coreográfica e público em geral.

6 ESTRATÉGIA DE AÇÃO

O Projeto **Dançaaju: um encontro criativo** é de cunho artístico e cultural, sem fins lucrativos e será coordenado por uma comissão organizadora a ser constituída pelo

proponente e outros sujeitos dançantes voluntários (coreógrafos e dançarinos) que atuam individualmente ou em grupos independentes. Para ser realizado, também, será estruturada uma parceria com a Sociedade Semear que contribuirá disponibilizando recursos físicos e materiais para a realização das ações e com a Fundação Cultural de Aracaju (Funcaju) que contribuirá com a divulgação do projeto e com a certificação dos participantes.

A realização do Encontro está prevista para o mês agosto, mas, todo o processo de estruturação e desenvolvimento acontecerá de junho a agosto de 2014, incluindo as etapas de: **pré-produção**, que engloba os ajustes do planejamento e a organização do Encontro, a sensibilização dos sujeitos dançantes e atuantes em Aracaju (professores, coreógrafos e/ou dançarinos) sobre a importância da integração dos mesmos à proposta e a inscrição dos interessados; **produção** que corresponde à realização das palestras, oficinas e mostra coreográfica; e, **pós-produção** que envolve a organização e edição do material de divulgação (cartazes, panfletos, etc) e de registro (fotografias e filmagens), produzidas ao longo do projeto, para elaboração do relatório final. Conforme descrito abaixo:

1ª etapa: Pré-produção (junho e julho de 2014)

Essa etapa engloba:

Planejamento e organização do Encontro (de 2 à 30 de junho): nesse momento, serão organizados e disponibilizados todos os requisitos necessários à realização do encontro. Mediante parceria realizada com a Sociedade Semear e com a Funcaju, será solicitado o local de inscrição e de realização das ações (palestra de abertura, oficinas temáticas e mostra coreográfica); água e lanche; divulgação e emissão de certificado aos sujeitos participantes; recursos materiais a exemplo de sistema de som e iluminação, bem como o apoio dos profissionais das referidas instituições viabilizando a atuação do proponente e da comissão organizadora do projeto no processo de realização das ações previstas; entre outros recursos eventuais.

Divulgação (a partir de 01 de julho): sensibilização realizada nas instituições públicas e espaços culturais de convivência coletiva e circulação cotidiana dos sujeitos dançantes em Aracaju, por meio de cartazes, panfletos e faixas, tendo como objetivo despertar a atenção às temáticas propostas na palestra oficinas e mostra coreográfica. Também serão realizadas postagens em redes sociais, na imprensa escrita e entrevistas às emissoras de rádio e televisão.

Inscrição (de 14 de julho de 2014 até o preenchimento das vagas previstas ou início das ações propostas). As inscrições poderão ser realizadas na sede da Sociedade Semear e

por se tratar de um projeto artístico-cultural, sem fins lucrativos, não haverá pagamento de taxa de participação para nenhuma ação desenvolvida.

2ª etapa: Produção (agosto de 2014)

Essa etapa, a ser realizada de 07 a 10 de agosto de 2014, corresponde à realização de três ações: palestras, oficinas e Mostra coreográfica. Abaixo segue o plano das ações a serem realizadas:

Primeira ação: Palestra de abertura

Essa ação de abertura a ser realizada dia 07 de agosto de 2014 (quinta-feira), a partir das 19 horas, no auditório da Sociedade Semear, visa recepcionar os sujeitos inscritos no Encontro de dança, apresentar as finalidades do evento e sua configuração, além de proporcionar a reflexão e debate a cerca do cenário artístico da dança em Aracaju. Serão convidados dois sujeitos dançantes, atuantes na referida cidade, para realizarem palestras, relatando as suas experiências profissionais e os desafios que enfrentam nos processos criativos que desenvolvem. A meta é realizar duas palestras, com 30 minutos de duração cada, que serão destinadas a aproximadamente 50 sujeitos dançantes (professores, coreógrafos, dançarinos, pesquisadores e estudantes).

Segunda ação: Oficinas

Essa ação será composta por quatro oficinas, intituladas:

- A criatividade na dança folclórica sergipana
- Danças de salão – criando laços
- Dança criativa: múltiplas possibilidades
- Danças urbanas no cenário aracaquano

As oficinas acontecerão dias 08 e 09 de agosto de 2014 (sexta-feira e sábado), com oito horas de duração cada, sendo dividida em dois momentos de quatro horas. Duas oficinas acontecerão no turno da manhã, das 08 às 12 horas, e duas no turno da tarde, das 14 às 18 horas (conforme previsto no cronograma).

A meta é realizar as quatro oficinas, que serão ministradas por um sujeito dançante, cada. Quanto ao número de inscritos, serão destinadas entre quinze e vinte vagas por oficina, totalizando entre 60 e 80 participantes inscritos.

Terceira ação: Mostra coreográfica

Essa ação, a ser realizada no dia 10 de agosto de 2014, nas dependências da Sociedade Semear, a partir das 19 horas, tem como objetivo socializar as produções coreográficas dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.

A meta é que sejam realizadas dez apresentações coreográficas, individuais, duplas ou grupos de até quatro participantes e com duração máxima de dez minutos. Na ocasião serão disponibilizados como recursos necessários à realização das apresentações apenas o espaço cênico, equipamento de som e luz, ficando os demais recursos sob a responsabilidade dos artistas e grupos inscritos. Quanto ao público estima-se, aproximadamente, 50 sujeitos da comunidade em geral.

Conforme explícito no regulamento da Mostra Coreográfica (Apêndice E), a ideia é que apenas os sujeitos inscritos e participantes das palestras e/ou oficinas realizadas no Encontro possam escrever trabalhos na Mostra Coreográfica. O intuito é compor uma proposta integral, criando vínculo entre as ações propostas e compromisso, por parte dos sujeitos participantes, com a discussão a cerca do cenário aracajuano em dança.

É importante ressaltar que, por se tratar de um evento sem fins lucrativos, não haverá taxa de inscrição para os participantes e nem cachê para os palestrantes, ministrantes das oficinas e apresentadores na mostra coreográfica.

Por fim, logo após as apresentações da Mostra Coreográfica haverá um breve encerramento do Encontro com a palavra final do proponente em agradecimento à comissão organizadora, aos participantes e às instituições parceiras. Em seguida, serão entregues os certificados a todos os participantes, nas referidas ações em que se inscreveram e se fizeram assíduos.

3ª etapa: Pós-produção

Nessa etapa, a ser realizada de 11 a 30 de agosto de 2014, será reunido todo o material referente à divulgação e registro do Encontro, como cartaz, panfleto, fotografias e filmagens, será editado o material de registro e elaborado do relatório final.

7 PARCERIAS E CONTRAPARTIDA OFERECIDA

Esse Encontro, por se tratar de um projeto sem fins lucrativos, para se tornar viável, necessita estabelecer parcerias com instituições públicas e/ou privadas. A princípio, sugere-se a constituição de parceria com a Fundação Cultural de Aracaju (Funcaju) e com a Sociedade Semear. À Funcaju será solicitada a impressão do material gráfico necessário à divulgação, inscrição e realização do Encontro, bem como a certificação dos participantes nas ações previstas. À Sociedade Semear será solicitado o local para a realização das inscrições dos participantes no Encontro e para realização das ações. No caso das palestras e oficinas, também será solicitado água e lanche para os participantes e, para a mostra coreográfica, equipamento de som e luz adequado às apresentações.

As entidades culturais públicas e privadas que apoiarem o Encontro, terão como contrapartida oferecida: Inclusão das logomarcas da instituição nas peças de divulgação e nos espaços onde serão realizadas as ações; citação verbal e escrita da instituição em todas as entrevistas concedidas à imprensa sobre o projeto.

É importante lembrar que embora tenham sido sugeridas às instituições culturais públicas e privadas citadas, outras instituições poderão ser contatadas no intuito de estabelecer parcerias que favoreçam o melhor desenvolvimento do projeto.

8 QUADRO DE CONEXÕES – OBJETIVOS ESPECÍFICOS, AÇÕES, METAS E RESULTADOS ESPERADOS.

Objetivos Específicos	Ações	Metas	Resultados esperados
Realizar palestras sobre o cenário artístico da dança em Aracaju, estimulando a reflexão dos sujeitos dançantes sobre seus processos criativos desenvolvidos na atualidade.	Realizar duas palestras.	Duas palestras: cada uma terá trinta minutos de duração e será proferida por um profissional da dança. O público almejado é de aproximadamente cinquenta sujeitos dançantes entre professores, coreógrafos, dançarinos, pesquisadores e estudantes.	Que os sujeitos dançantes se inscrevam e participem das palestras, refletindo sobre o seu papel social no cenário da dança em Aracaju.
Realizar oficinas de diferentes linguagens de dança,	Realizar quatro oficinas de	Quatro oficinas: cada uma terá oito horas de duração, e será ministrada por um	Que os sujeitos dançantes se inscrevam e

compartilhando os conhecimentos a cerca do uso da criatividade nos processos coreográficos.	diferentes linguagens da dança.	profissional da dança. Pretende-se inscrever de quinze a vinte participantes em cada oficina programada, estimando de sessenta a oitenta participantes.	participem das oficinas programadas, contribuindo com a construção coletiva de conhecimentos a cerca dos processos criativos em dança
Realizar uma mostra coreográfica, socializando as produções dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.	Realizar uma mostra coreográfica com artistas e grupos de dança, atuantes em Aracaju.	Inscrever dez apresentações coreográficas, entre solo, dupla e grupo com até quatro integrantes. Cada apresentação terá duração máxima de dez minutos. Quanto ao público estima-se, aproximadamente, 50 sujeitos da comunidade em geral.	Que os sujeitos dançantes se inscrevam e participem da mostra coreográfica compartilhando as suas coreografias e que o público prestigie as produções expostas.

9 CRONOGRAMA

Etapas	Ações	Tarefas/local	Período (Datas/horários)
Pré-produção	Planejamento	Ajuste final do planejamento, Estruturação de parcerias e redefinição de propósitos e recursos necessários.	De 02 a 30 de junho de 2014
	Organização	Disponibilização dos recursos necessários à realização do encontro.	
	Divulgação	Distribuição do material de divulgação em lugares estratégicos; realização de entrevistas e demais publicações sobre o encontro.	A partir de 01 de julho de 2014
	Inscrição	Inscrição dos interessados nas palestras, oficinas e mostra coreográfica. Local: Sociedade Semear	De 14 de julho de 2014 até o cumprimento das metas estabelecidas ou o início do período de produção.
Produção	Palestras	Realização das palestras. Local: Sociedade Semear	Dia 07 de agosto de 2014, às 19 horas.
	Oficinas	Realização da oficina: A criatividade na dança folclórica sergipana. Local: Sociedade Semear	08 e 09 de agosto de 2014, das 08 às 12 horas.
		Realizar a oficina: Danças de salão – criando laços Local: Sociedade Semear	08 e 09 de agosto de 2014, das 08 às 12 horas.

		Realizar a oficina: Dança criativa – múltiplas possibilidades. Local: Sociedade Semear	08 e 09 de agosto de 2014, das 14 às 18h
		Realizar a oficina: Danças urbanas no cenário aracajuano. Local: Sociedade Semear	08 e 09 de agosto de 2014, das 14 às 18h
	Mostra coreográfica	Organização do espaço de apresentações e os respectivos recursos necessários (piso, som e luz); ensaio geral dos artistas e grupos participantes; realização da mostra coreográfica. Local: Sociedade Semear	10 de agosto de 2014, a partir das 19 horas.
Pós-produção	Organização de material de divulgação e registro	Levantamento, organização e edição de material de divulgação (cartazes, panfletos, etc) e de registro (fotografias e filmagens), produzidas ao longo da realização do projeto.	11 a 30 de agosto de 2014
	Relatório final de avaliação	Elaboração de relatório final de avaliação do projeto para registro em mídia digital e/ou publicação em meio virtual; prestação de contas às instituições parceiras	

10 ORÇAMENTO

Etapa	Ação	Detalhamento das tarefas e recursos	Valor (R\$)	
			Unitário	Total
Pré-produção	Planejamento e organização	Estruturação dos termos da parceria com a Sociedade Semear e com a Funcaju. Recursos solicitados: Local de inscrição dos participantes e realização das palestras, oficinas e mostra coreográfica; Apoio dos profissionais da instituição cultural à comissão organizadora; Água e lanche dos participantes; Emissão de material de divulgação e certificado aos participantes;		
		Criação de arte (2 serviços) de material de divulgação e inscrição nas ações propostas		

	Divulgação e inscrição	Impressão de cartazes (30 unidades) 297x420mm, 4x0 cores, tinta escala, em papel couche fosco 150g 660x960.		
		Impressão de folders (100 unidades) 29.7x21cm, 4x4 cores, tinta escala, em papel couche fosco, 150g 660x960, dobrado= 2 paralelas.		
		Faixas silkscreen (2 unidades) 1,20x0,50, 4x0 cores, lona brilho - uma em cada local de realização das oficinas e mostra coreográfica.		
Produção	Palestras	Local de realização; sonorização; Datashow; água e lanche. Palestrantes (participação voluntária)		
	Oficinas	Local de realização; sonorização; Datashow; água e lanche. Ministrante (participação voluntária)		
	Mostra coreográfica	Local de realização; sonorização; equipamento de luz; Datashow; Roteiro de apresentação; Operador de som; Operador de luz; Registro fotográfico; Registro em vídeo. Artistas e grupos apresentantes (participação voluntária)		
Pós-produção	Levantamento e organização dos materiais de divulgação e registro	Coleta de documentos, materiais gráficos, utilizados nas entrevistas e divulgação e edição.		
	Relatório final de avaliação	Elaboração de relatório final e prestação de contas.		
TOTAL				

11 AVALIAÇÃO

Apresenta-se abaixo um quadro conectando os objetivos específicos, perguntas e indicadores qualitativos e quantitativos de Avaliação:

QUADRO DE AVALIAÇÃO

Objetivos Específicos	Realizar palestras sobre o cenário artístico da dança em Aracaju, estimulando a reflexão	Realizar oficinas de diferentes linguagens de dança, compartilhando os	Realizar uma mostra coreográfica, socializando as
------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------

	dos sujeitos dançantes sobre seus processos criativos desenvolvidos na atualidade.	conhecimentos a cerca do uso da criatividade nos processos coreográficos.	produções dos sujeitos dançantes, atuantes em Aracaju.
Perguntas de Avaliação	O número de inscritos corresponde às metas estabelecidas para a ação? Houve a participação efetiva dos sujeitos inscritos em cada ação?		
Indicadores Quantitativos	Número de inscritos e participantes nas ações realizadas.		
Indicadores Qualitativos	Observação da motivação e interação dos sujeitos participantes das ações realizadas.		
Formas (instrumentos de Coleta de dados)	Ficha de inscrição dos participantes nas ações previstas Lista de presença para registrar a assiduidade dos participantes em cada ação realizada Registro fotográfico e filmagem, das vivências realizadas.		
Periodicidade	Ao final do período de inscrição e no dia de realização das ações		

REFERÊNCIAS

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

MENDES, Miriam Garcia. **A Dança**. São Paulo: Ática, 1987.

APÊNDICE A – Logomarca Dançaju



APÊNDICE B - Cartaz

Palestras: 07/08/14 - 19 h.

Oficinas: 08 e 09/08/14 das 08 -12 h e das 14 -18 h.

Mostra coreográfica: 10/08/14 - 19 h.



Local de inscrição e realização:

Sociedade Semear (Rua Vila Cristina 148, Aracaju - Sergipe)

Contatos:

(79) 3302-6323 / 3214-5800 / 8806-1991

Realização:



Apoio cultural:



APÊNDICE C – Folder e ficha de inscrição

 <p>De 07 a 10 de agosto de 2014</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Palestras ✓ Oficinas ✓ Mostra coreográfica <p>Local de inscrição e realização: Sociedade Semear (Rua Vila Cristina 148, Aracaju - Sergipe)</p> <p>Contatos: (79) 3302-6323 / 3214-5800 / 8806-1991</p> <p>Realização:  Apoio cultural:  </p>	<p><i>DançaJu: um encontro criativo</i> foi idealizado e apresentado por João Bosco Torres Santos (Bosco Daju) à banca defesa do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais, do Unilasalle/RG, como requisito para obtenção de grau de Mestre. É um projeto de cunho artístico/cultural, sem fins lucrativos, que visa fortalecer a ação reflexiva a cerca do uso da criatividade nos processos coreográficos elaborados pelos sujeitos dançantes, contribuindo, também, com socialização das suas produções e com o desenvolvimento do cenário artístico/cultural aracajuano. A primeira edição será realizada de 07 a 10 de agosto de 2014, na Sede da Sociedade Semear e terá uma comissão organizadora constituída pelo proponente e por profissionais da dança e como parceiras as Instituições Sociedade Semear e Funcaju. Consta das seguintes ações:</p> <p>Palestras (07/08, 19 h). Oficina 1: A criatividade na dança folclórica sergipana (08 e 09/08, 08-12h) Oficina 2 - Danças de salão: criando laços (08 e 09/08, 08-12h) Oficina 3 - Dança criativa: múltiplas possibilidades. (08 e 09/08, 14-18h) Oficina 4 - Danças urbanas no cenário aracajuano (08 e 09/08, 14-18h) Mostra coreográfica (10/08, 19 h)</p>	<p style="text-align: center;">FICHA DE INSCRIÇÃO</p> <p>Nome completo: _____ Telefone: _____ e-mail: _____</p> <p>() Palestras () Oficina 1 - A criatividade na dança folclórica sergipana () Oficina 2 - Danças de salão: criando laços () Oficina 3 - Dança criativa: múltiplas possibilidades () Oficina 4 - Danças urbanas no cenário aracajuano () Mostra coreográfica</p> <p>Nome do artista ou grupo: _____ Título da apresentação: _____ Duração aproximada: _____ Número de participantes: _____ Coreógrafo: _____ Relação nominal dos bailarinos: 1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____</p> <p>Contato do artista ou grupo: Fone: _____ E-mail: _____</p> <p><i>Obs: todos os inscrites terão direito à participar na palestra; os participantes só poderão se inscrever em uma oficina; a mostra coreográfica será destinada aos participantes das palestras e/ou oficinas.</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

APÊNDICE D - Termode autorização de uso de imagens para maiores de 18 anos



Eu _____ com
 Identidade _____, CPF _____, de nacionalidade _____,
 residente à Rua _____ N. _____,
 Conjunto _____ Bairro _____,
 Cidade _____ Estado _____, autorizo
 João Bosco Torres Santos, com identidade N° 1123696 SSP/SE, CPF 712040595-00,
 proponente do projeto cultural – Dançaju: um encontro criativo, a fixar, veicular e/ou utilizar
 a minha imagem em diferentes mídias analógicas e digitais, a exemplo de fotografias, vídeos
 e filmes, programas de TV, bem como na internet (em blog, sites, facebook e outras redes
 sociais), jornais, outdoor, cartazes, panfletos, banners ou qualquer outra peça, em caráter
 definitivo, irrevogável, em número ilimitado e por tempo indeterminado, a fins de divulgar,
 compartilhar e/ou publicar projetos e ações educativas, artísticas e culturais por ele
 desenvolvidos no Brasil e no exterior.

Local e data: _____, ____/____/____.

assinatura

APÊNDICE E - Termode autorização de uso de imagens para menores de 18 anos



Eu _____ com
 Identidade _____, CPF _____, de nacionalidade _____,
 residente à Rua _____ N. _____,
 Conjunto _____ Bairro _____,
 Cidade _____ Estado _____, autorizo
 João Bosco Torres Santos, com identidade N° 1123696 SSP/SE, CPF 712040595-00,
 proponente do projeto cultural – Dançaju: um encontro criativo, a fixar, veicular e/ou utilizar
 a imagem do meu _____, menor, de nome _____
 _____, nacionalidade _____ Identidade _____,
 CPF _____, em diferentes mídias analógicas e digitais, a exemplo
 de fotografias, vídeos e filmes, programas de TV, bem como na internet (em blog, sites,
 facebook e outras redes sociais), jornais, outdoor, cartazes, panfletos, banners ou qualquer
 outra peça, em caráter definitivo, irrevogável, em número ilimitado e por tempo
 indeterminado, a fins de divulgar, compartilhar e/ou publicar projetos e ações educativas,
 artísticas e culturais por ele desenvolvidos no Brasil e no exterior.

Local e data: _____, ____/____/____.

assinatura

APÊNDICE F: Regulamento da mostra coreográfica



1 Do local, data e horário de realização: a mostra coreográfica será realizada dia 10 de agosto de 2014, a partir das 19 horas, na sede da Sociedade Semear localizada à rua Vila Cristina 148, Aracaju - Sergipe.

2 Dos critérios para a inscrição na Mostra coreográfica: todas as inscrições serão realizadas na sede da Sociedade Semear, das 08 às 12 h e das 14 às 18 h, a partir do dia 14 de julho de 2014; só poderão inscrever coreografias os sujeitos participantes das palestras e/ou oficinas ou os grupos que pelo menos um integrante esteja integrado às ações programadas; no ato da inscrição deverá ser preenchida uma ficha com os dados do grupo ou artista, da apresentação e relação nominal dos participantes; cada artista ou grupo só poderá inscrever uma coreografia com duração máxima de 10 minutos; o número máximo de integrantes por grupo será de quatro dançarinos/intérpretes; serão inscritas no máximo 10 apresentações.

3 Das apresentações: a ordem de apresentação da coreografia na mostra será a mesma da ordem de inscrição dos artistas e grupos participantes; todos os artistas e grupos participantes deverão estar na sede da Sociedade Semear, prontos para realizar a apresentação às 18:30 horas; a primeira apresentação será realizada às 19 horas; não haverá intervalo entre as apresentações; caso um artista ou grupo não compareça no horário previsto, sua apresentação será cancelada; a trilha sonora, figurino e demais elementos cênicos necessários à apresentação são de responsabilidade dos artistas e grupos; o equipamento de som e luz será providenciado pela comissão organizadora do evento e as instituições parceiras e só poderão ser executados sons acústicos ou gravados em mídia digital.

4 Das certificações: cada participante receberá um certificado de participação na mostra coreográfica, constando sua função exercida (coreógrafo ou bailarino).

5 Da Comissão Organizadora: a comissão organizadora será constituída pelo proponente e por sujeitos dançantes convidados.

6 Das disposições gerais: os casos omissos nesse regulamento serão resolvidos pela Comissão Organizadora.

APÊNDICE G: Certificados de participação



Certificamos que _____
 Participou da (palestra, oficina ou mostra coreográfica), na qualidade de
 (palestrante, oficineiro, coreógrafo, bailarino, ouvinte, participante) , no Projeto
 DançaJU: um encontro criativo, realizado de 07 a 10 de agosto de 2014, na sede
 da Sociedade Semear, em Aracaju/SE.

 João Bosco Torres Santos
 Proponente

 representante
 Sociedade Semear

 representante
 Funcaju



APÊNDICE H: Sobre o proponente

Dados de identificação

- Nome: João Bosco Torres Santos
- Nome artístico: Bosco Daju
- Identidade: 1123696 SSP/SE
- CPF: 712040595-00
- Endereço: Rua 'J', 128 -Residencial Brisa Mar, Aruana Bairro Mosqueiro, Aju/SE
- CEP: 49038-609



Contatos

- Fone: (79) 8806-1991
- e-mail: boscodaju@gmail.com
- facebook.com/boscodaju
- blog: <http://boscodaju.blogspot.com>

Formação acadêmica

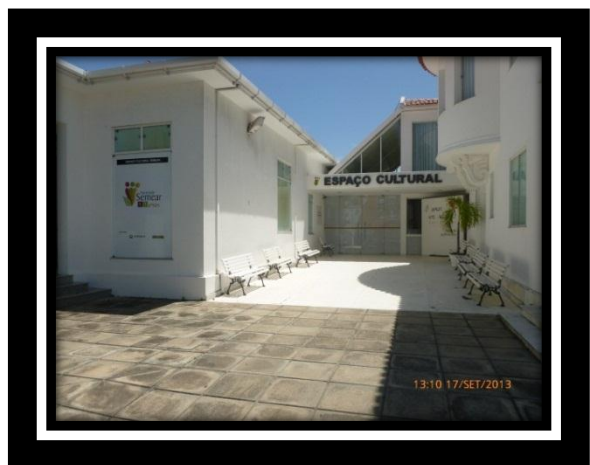
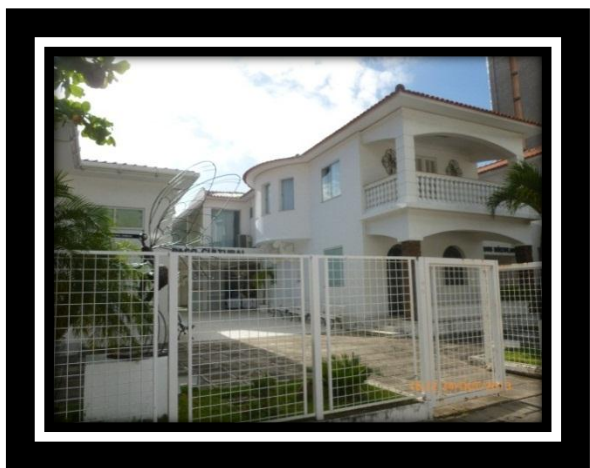
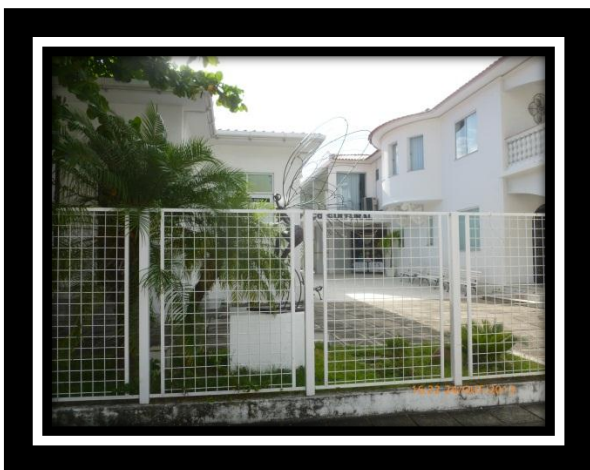
João Bosco Torres Santos, de nome artístico Bosco Daju, é graduado em Licenciatura em Educação Física (UFS - 1997), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA - 2004) e em Arte-Educação (Faculdade São Luiz de França-2006). Atualmente cursa Mestrado em Memória Social e Bens Culturais (Centro Universitário La Salle) e atua como professor de Educação Física no Colégio Estadual Djenal Tavares de Queiroz (SEED/SE) desenvolvendo Projetos de dança e como coreógrafo e bailarino em diversos espaços e eventos. O currículo completo pode ser acessado em: <http://lattes.cnpq.br/0363528592153042>

Registros profissionais

Profissional de Educação Física: CREF n. 26 – G/SE

Bailarino e coreógrafo: DRT: 264/SE

APÊNDICE I: Imagens da Sociedade Semear



ANEXO A – Transcrição das entrevistas

Transcrição – E.A.1

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Não consigo me ver trabalhando com outra coisa. A dança pra mim é uma coisa muito interiorizada que já está em mim desde pequena. Então hoje não consigo discernir o que é Aracelle e o que é dança. É algo que nasceu comigo e a busca por adquirir técnica ou alguma coisa a mais foi apenas consequência. Mas dança pra mim é minha vida, não consigo defini-la sem falar do ser Aracelle, são duas coisas que não se separam.

Agora, a dança em si, na sociedade, representa um movimento social, antropológico que explica grandes fatores da construção da sociedade mesmo embora as pessoas não sintam essa evolução e o que vem mudando nessa manifestação social, mas é uma coisa que também está inserido no processo evolutivo da humanidade e que pra mim está envolvido no contexto social, seja ele no nível técnico ou não. O que vem a ser as danças populares ou uma dança que na cabeça de muitas pessoas precisam ter um conhecimento mais aprofundado de estudo, mas em foco a dança está direcionada ao que a gente é e faz no meio social.

A dança tem um lado que não é só um conhecimento histórico, cultural, mas a gente também tem como pensar a dança como um meio de sobrevivência, de trabalho, de comércio mas, ao mesmo tempo, ter cuidado com isso pra não se perder no meio do processo. Se eu penso no trabalho ou só no fator financeiro, eu pouco vou está preocupado com o contexto social, de que forma eu vou trabalhar com as pessoas. Eu acho que a gente pode unir o útil ao agradável. Fazer uma coisa só, fazer com que as pessoas entendam que através da dança isso vai melhorar em outros setores. Eu vejo que a dança perde mais também pode ganhar quando se associa com empresas que trabalham com impostos e que podem tirar proveito disso. Inicialmente é óbvio que o que se pensa é o setor financeiro, mas, à medida que o mediador está ali em prol de alguma coisa na sociedade, ela aceita essa condição no início e durante o processo ela vai mostrando que isso tá crescendo. Eu acho que o setor financeiro é importante, a gente não deve só demonstrar o prazer, o amor, o histórico, o social, mas demonstrar que podemos transformar isso no mundo capitalista como está em algo que a gente tem como agregar na nossa vida e trabalhar com isso. Tudo na verdade vai partir do profissional, de que

forma ele vai trabalhar, qual a finalidade que dará à dança. No contexto da prática o profissional entende essas inúmeras probabilidades de se compreender a dança. Eu acredito que o profissional é que tem essa amplitude de pensamento para trabalhar esses contextos necessários no mundo da dança.

Dança pra mim é educação, educação de tudo. Educação acima de tudo. Com educação a gente cria senso crítico, caráter, que está enfraquecido, com responsabilidade. A gente sabe qual é o caminho que tem que ser traçado, não só na dança como em qualquer outra área, educação é quem te dá suporte para questões éticas, trabalhistas, pessoais, humanitárias. a dança está muito ligada à educação, ou você tem ou não tem, tudo na vida é uma escolha. Ou escolhe por ter ou não. É um instrumento para mim, para se chegar a algum lugar. Não tem como trabalhar questões técnicas e nem sociais na dança se não for através da educação do conhecimento.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Meio complicado, pois a dança em Aracaju tem várias vertentes, mas pra mim são enfraquecidas. Ela toma conhecimento, posse, de vários estilos de dança que antes não se tinha, ou se tinha, tinha pouco conhecimento da área, embora tenha tido uma pequena evolução, mas eu sinto que a gente tem dois caminhos: tem a sociedade separada da dança e outra massa que são as pessoas que trabalham com dança, mas, que não conseguem captar a essência do que precisa ser fomentado no estado. Uma busca individualista dentro da modalidade que escolheu, enquanto pessoas da dança que se rotulam concorrentes e isso na verdade só faz atrapalhar, ou as danças nas escolas que estão sendo colocadas e que grandes mediadores são essa massa que trabalha com dança. E, acredito que essa dança com um pensamento mediador está meio aleijado, não tem como se construir muito na sociedade. Acho que o que precisa é fomentar a dança enquanto social, enquanto algo somatório na vida das pessoas, em nível técnico ou não, seja no ballet clássico, nas danças folclóricas ou no hip hop, eu vejo tudo muito de tribos e tribos que defendem as suas terras e não se mistura. E Sergipe ela é uma coisa só, uma terra só, onde as pessoas precisam trabalhar em prol dessa sociedade evolutiva que eu não consigo ver. Então ao mesmo tempo em que vejo o coreógrafo, bailarino e professor investindo em seus conhecimentos, há talvez um certo receio de dividir e como trabalhar esses conhecimentos na. De que forma que a gente vai poder trazer novos estilos, fazer um trabalho melhor ou de que forma a gente deve conservar o que é da terra e projetar isso pra fora?

Da mesma forma que observo que há uma evolução, há uma evolução individualista e não no coletivo. Eu acredito no coletivo, porque as coisas vão tomando mais força, a gente ganha força no coletivo e em Sergipe esse coletivo está enfraquecido, está doente a meu ver. A gente tira aí no meio de 10 pessoas 2 ou 3 estão pensando nesse coletivo e existem pessoas que pensam no coletivo enquanto você tenha o que oferecer ou seja, individualismo. Enquanto eu acredito que posso crescer naquela massa naquele meio, eu me mantenho ali, eu não projeto isso pensando na sociedade em geral, no quanto a dança pode modificar o ser, as pessoas, a sociedade, eu acredito nessa dança, por isso ainda estou na dança porque a dança me mudou e se ela conseguiu me modificar eu acredito que ela possa vir a modificar várias pessoas.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

É muito difícil a gente quando aprende uma técnica, conseguir se distanciar dela, até pelo querer mesmo. Quando se aprende um movimento à tendência é querer praticá-lo até que seja o bastante. A base é uma só, é uma só pra tudo.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

O principal da criatividade é a desconstrução do que está pronto, de que forma você vai construir.

A dança mecanizada e a dança artística é outra trajetória que os bailarinos e coreógrafos devem buscar. Não adianta eu ir pra sala de dança e executar só o mecânico, porque mais adiante eu vou precisar de suporte pra mim fazer a criatividade.

Acho que o fator de usar a técnica já ajuda. De que forma eu vou levantar a perna de que forma eu posso melhorar isso. Está relacionado com tudo o que eu disse. Você pode realizar, a partir do momento que você saiba o que quer trabalhar. Essa coisa de só seguir o acabado e não experimentar texturas diferentes acaba inibindo o processo. É preciso contextualizar o tema, buscando diferentes sensações, como manifestar um passê ou um pliê diferente, não o mesmo passê ou pliê que todo mundo está acostumado a fazer, porque ninguém quer ver a mesma coisa no palco. Se eu não consigo sair desse raciocínio de tombê pade burrê, fica difícil, nem que seja um tombê caindo, mesmo, é preciso usar esse conhecimento para se desprender, quem não quer se desprender só vai mostrar uma coisa assim determinada e não

vai fluir. Você vai mostrar uma coreografia mecanizada e não vai mostrar o tema. Vai muito do seu conhecimento artístico.

Eu acredito que o que ele viveu, está vivendo ou os conhecimentos que vão interferindo no processo, acho que o conhecido pode ser associado ao que está sendo feito. Pois as pessoas são diferentes e tem conhecimentos diferentes, mas às vezes a gente quer mostrar tanta coisa e pode ser que a gente se perca. Então é muito difícil você trabalhar com as pessoas e elas aceitarem as propostas porque as pessoas não pensam muito nisso, quem mais pensa são os coreógrafos.

Eu acredito que as inspirações vem de algo muito sobrenatural, penso que há um outro universo do qual esse plano material ele educou. Mas eu me pergunto ao mesmo tempo sobre a importância da dança como um meio de melhora das pessoas, de porque você está pesquisando isso, então acredito em algo sobrenatural, em deus.

As vezes eu me pego desenvolvendo um processo e em meio as pesquisas na internet eu encontro as mesmas coisas feitas por outras pessoas e aí eu me pergunto como pode? Isso estava dentro da minha cabeça, não fui pesquisar antes. É tão impressionante que alguém que não participou do processo pode dizer que eu copieei, que eu reproduzi.

Então essa questão de ser uma reprodução em nível técnico eu compreendo, mas em nível de temática está um pouco além porque alguma coisa nos move a fazer aquilo. Por que acontece que quando toca uma música a gente sente aquilo dentro da gente e começa a fazer ou não... então tem algo maior que nos move. É algo que não consigo explicar.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural

5 O que vc entende por processo coreográfico?

Ultimamente eu estou aberta para novas construções coreográficas e trajetórias diferentes. Uma vez que a gente aprende que a composição coreográfica tem uma trajetória, tem que ter pesquisas, a gente pode induzir o processo, montar ou trabalhar em grupo, em parceria.

Antes eu pensava que as coisas tinham que ser muito arrumadinha, pesquisada a fundo, de trilha sonora, de movimento, hoje eu penso diferente, penso numa dança mais interiorizada, de um sentimento que surge. Não vou dizer que não se precisa pesquisar mas hoje eu tenho que sentir o tema, não me importo de traçar essa coisa arrumadinha eu construo do meio, do final e aquilo que achei que podia ser no meio, não é mais, é no início, depende do tema, do que vai ser trabalhado, se é um solo ou em grupo. Pode estar tudo aberto e ao mesmo tempo esquematizado. Eu já mudei muito o meu pensamento, venho construindo coreografias e

cheguei à conclusão que muitas vezes tudo se perde pelo fato do outro não sentir o movimento que se está pedindo.

Então a maneira de construir hoje é dar um tema, me diz o que vem isso em você, existe sim uma movimentação necessária, porque tem toda uma preocupação com a questão plástica e eu opto por ter dança no palco, por mais que tenha uma encenação, mas eu acho que se a plateia sai de casa pra ver algo de dança tem que ter algo de dança. Por mais que a sociedade não entenda bem algumas questões, pensando na dança contemporânea, mas ela precisa entender que um simples gesto pode ser transformado em dança e jamais vou perder a oportunidade de trabalhar a educação das pessoas nesse sentido. Eu preciso colocar um gesto, de lavar um prato e fazer uma movimentação de dança, algo que tá sendo feito e poderá ser no futuro pensado na dança. A composição está muito diferente pra mim, no mundo contemporâneo.

6 A Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como vc percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

A criatividade está ligada a um tema, seja qual for. Pensando nessas sensações a gente tem que experimentar as texturas. E quando se escolhe um tema a gente busca essas texturas visualmente ou indo para o local a gente sinta o que de fato é e que produzam em você interiormente as sensações do que vai precisar ser demonstrado em cena, no caso.

Mas muitas vezes o tema escolhido, não tem naquele local, então no coletivo tem que estimular o grupo a buscar isso, trazer para dentro do grupo. A criatividade é nesse caso apenas para auxiliar os bailarinos diante do que futuramente vai ser feito. Mas a criatividade diante do tema está ligada às vertentes do que vai ser falado. Muitas vezes essa criatividade vem daquele movimento estabelecido, mas eu acredito muito na *fonte de inspiração*. Num dá pra se criar, do tipo vou hoje fazer uma música, não dá eu tenho que está ligado, você tem que estar conectado com algo sobrenatural.

A *fonte de inspiração* é entrar em contato consigo mesmo. Acredito que através do corpo vai ouvir essa música, inspiração pra mim, eu tenho que está conectado com isso. Eu fico me perguntando porque eu consigo colocar isso pra fora. Tem muito tempo que eu não produzo as coisas com tanto sentimentalismo. Eu faço por meio de um tema, uma pesquisa, mas quando vem de dentro, convence mais.

Existem coreografias que parto de ideias próprias e outras que eu acredito nas pessoas na construção coletiva, trazer as pessoas para o tema, não tem mais pra ter aquela postura em que pensamos: eu sou o coreógrafo e vocês estão aqui pra trabalhar. É preciso valorizar as

peessoas, é muito complicado. Enquanto pesquisador você estimula mas é preciso valorizar os corpos diferentes, as manifestações diferentes. Se você pega pessoas pra trabalhar como instrumento, é preciso deixar claro de que forma as pessoas vão interagir no processo.

É preciso ter cuidado porque nem sempre o que você quer trabalhar é compreendido pelas pessoas e aí elas começam a comentar. Tudo depende de como você conversa, de como você coloca as coisas.

Já aconteceu comigo, de em uma dessas vivências eu ter sido claro com as pessoas, mas no meio do processo as pessoas começaram a sentir necessidade de falar sobre o mesmo tema e isso me fez pensar que as pessoas podem falar e de maneiras diferentes sobre o mesmo tema.

Mas aí é onde vai estar uma direção você vai dosando, isso tá legal, isso não tá legal, mas eu não posso dizer que aquilo que foi produzido é meu, eu teria feito diferente. Quando eu monto eu penso que aquela movimentação tem a ver com as minhas limitações corporais, outras pessoas podem ter limitações melhores que as minhas. É preciso saber trabalhar com esses elementos, a dança está interiorizada, acompanha a evolução do corpo.

Quando penso em composição coreográfica eu não penso numa modalidade, mas na consciência corporal que um corpo já tem. Eu preciso identificar nos corpos essa dança interiorizada para eu poder trabalhar, trazer para o contexto do tema, cada um tem uma trajetória.

O que acho importante nesse processo é que a gente quer pra trabalhar bem, a gente não pode querer fazer um espetáculo e achar que é fácil, porque sonoplastia é caro, iluminação é caro, bailarino é caro, é tudo caro e a gente pra poder fazer acaba realizando um solo ou um duo, uma parceria, por que aí tem baixo custo e a gente só tem o que ganhar, também, com a troca de conhecimento.

Aí penso que a composição coreográfica não está só relacionada com a questão do movimento, mas, com o financeiro. Pois precisa de apoio pra poder montar o trabalho e passar a mensagem.

Uma coisa que me incomoda muito é que as pessoas que pensam parecido ou queiram a mesma coisa não desenvolvem processos juntos. Será que é o ego? O eu? O eu coreógrafo?

As pessoas deviam se integrar mais, se preocupar com o que os outros estão pensando, sentindo.

É preciso haver empatia, e eu vejo em Sergipe muitos grupos, todo mundo querendo bailarino e não se integram porque? Que mensagem estamos passando para as pessoas lá fora? Será que se eu conquistar conhecimentos com a dança e guardar pra mim será que é mais interessante?

Às vezes o coreógrafo está apenas buscando aplausos. E as pessoas são só instrumentos? Pra que eu construir algo e deixar dentro de mim, construir uma hierarquia e acabou? Essas são as questões que me instigam hoje.

Transcrição – E.A.2

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

A dança sugere pra mim sempre uma oportunidade criativa. Na dança eu acho que faço uma coisa diferente de todo mundo. Geralmente as pessoas pensam na música, escolhe a música, colocam a música pra tocar apresenta à plateia e diz: olha vamos fazer tal coisa. Eu já não sigo esse processo. Se por acaso eu for trabalhar o São Gonçalo, eu já tenho o ritmo do São Gonçalo na cabeça então eu elaboro a coreografia sem a música, faço o movimento que eu quero, o desenho coreográfico e coloco no ritmo que eu quero e só depois a música vai entrar, então é um processo diferente. A dança me dá essa possibilidade de criar sem que a música seja o fio condutor, a coreografia é que é o fio condutor da música pra mim.

Foi o que aconteceu com Noites Sergipanas. Eu disse Kleber eu quero que a música ande assim, tenha essa cadência, esse ritmo, essa proposta.

Então dança pra mim é isso aí, essa possibilidade criativa que eu posso utilizar de várias formas tanto a parte corporal quanto a parte musical.

Em sua opinião o que motiva as pessoas a dançar?

Acho que o contato, o contato físico, a proximidade de relacionamento com o outro.

Pessoalmente, eu nunca fiz parte de academia, nunca fiz ballet, jazz, esses estilos. Sempre trabalhei com o popular e no popular senti necessidade de fazer pesquisa. E a pesquisa sobre as danças foi o que me levou a querer dançar.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Eu visualizo um cenário que poderia ser melhor, mais é pequeno, restrito. Hoje ela está mudando, mas a 20 anos atrás se resumia a academia ou a poucos grupos, era muito limitado. Não sei se pela proposta que esses grupos tinham ou se o próprio estado que não estimulava a

questão cultural. Hoje já está mudando um pouco o incentivo a questões culturais seja na dança, artes plásticas ou teatro. Mas acho que o nosso cenário ainda é muito restrito, muito pequeno. A gente poderia ter mais ações e grupos de dança isso mudaria o cenário e não visualizaríamos a dança só em termos de academia.

A gente vê academia, grupos contemporâneos, moderno. A gente não vê grupos de ballet, jazz, afro. A gente vê ações isoladas mas grupos que desenvolvem trabalhos específicos não tem nem espaços para que eles desenvolvam suas ações. E isso deixa tudo mais complicado. Além disso, os pais quando procuram a dança para seus pais ou seus filhos, acabam produzindo a mesma coisa.

Resumindo a dança é uma ação de resistência, pois, apesar de todo o sofrimento as pessoas continuam trabalhando com dança. Com suas limitações e dificuldades, mas, continuam trabalhando. Então a dança significa resistência.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Eu sou meio crítico com algumas coisas. Não consigo rir com certas piadas, não consigo aplaudir certos espetáculos, até assisto mas acho monótono, não me atraem. O público é muito volúvel, deveria ser mais educado no sentido do gosto artístico. Você vai num espetáculo ou num show de piadas, e não gosta, mas ao final como todos levantam e aplaudem de pé você vai e reproduz. Por que você tem que aplaudir um espetáculo que você não gostou? Não faz sentido. Eu não gosto de ver muito essas coisas não.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Me leva a pensar em múltiplas possibilidades. Eu gosto muito de trabalhar com brincadeiras. As brincadeiras por si só é um ato criativo. E as coreografias que eu proponho muitas vezes eu utilizo uma brincadeira como pano de fundo. Então é isso, pra mim criatividade é brincadeira.

Entre a reprodução e criação?

Se você observar os mestres que faziam o Mateus, no reisado e no guerreiro, você observa que cada um faz do seu jeito, uma coisinha diferente, embora expressem sempre um cara moleque, brincalhão. Quando eu fui fazer o Mateus eu optei pelo contrário, apresentei um cara que não era brincalhão, nem moleque, mas que tinha alta expressão, contido mas que em cena explodia, então se tornou diferente. Enquanto cheiroso leva pela malandragem, Sabau leva pelo respeito.

Sempre é algo diferente, apesar das semelhanças. Nesse caso, nunca é fazer pelo fazer. Em meu trabalho destaco elemento dos mestres mas faço um trabalho diferente do deles. Esse é o grande problema, o grande nó dos grupos daqui. Eles até fazem mas copiam o que os mestres fazem, não fazem nada diferente.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural

5 O que você entende por processo coreográfico?

Tá inserido na dança. Mas a dança não precisa do processo coreográfico pra existir. O processo coreográfico passa a ser importante, penso nele para a montagem dos espetáculos.

Pra mim surge desde o tema, a pesquisa sobre o tema, os exercícios e o desenho coreográfico e no final ter uma coreografia. Não sei se é o certo ou se é o que as pessoas adotam. Mas é assim que eu sigo, primeiro a pesquisa para depois desenvolver os passos para chegar ao que seria a coreografia. E nesse processo, como eu disse antes, nunca começo pela música, só entra no final depois que a coreografia está pronta.

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Penso que a maioria deveria fazer mais. Principalmente as pessoas que já trabalham a algum tempo. Poderiam se cobrar mais e também cobrar mais dos seus alunos, pra fazer algo mais elaborado. Costumo ver muita mesmice, muita repetição, muita cópia. É preciso mudar.

Essas pessoas que já participaram de muitos cursos a nível nacional e internacional mas não usam esse conhecimento na concepção dos seus espetáculos. É preciso usar realmente a sua bagagem.

Transcrição – E.M.3

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Tem ligação espiritual, costume dizer que através da dança estou mais perto de deus. Além disso, pra mim a dança é uma construção corporal, de superação interna. Sempre querer achar ou compreender até onde o meu corpo vai.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Péssimo. Pela desunião da classe, pela forma que se pensa a dança, o ego das pessoas que fazem dança. Não se pensa a dança de um modo global, cultural, só pensa de forma individual, quem tem mais técnica, quem consegue colocar a perna na orelha, quem se exhibe melhor e acaba perdendo a essência da dança que é passar o que você sente, sua experiência, seu sentimento, não se consegue passar a mensagem pra quem está assistindo. Esse sentido é que eu penso ser a essência da dança. Mas aqui é difícil, sem generalizar, tem pessoas que não pensam nesse sentido e outras que pensam as vezes acabam se contaminando e a coisa não consegue fluir.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Quando percebo que há movimentações que já vi em algum lugar, e acho que alguém copiou ou se inspirou em algo que já teve conhecimento, nunca penso só no movimento mas, em quem está fazendo o movimento porque as vezes você pode realizar o mesmo movimento e transmitir outro tipo de informação. Então quando vejo eu nunca critico, ouço a opinião dos outros e reflito.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Construção de experiência, de vivências, do que você investiu, pesquisou, se permitiu conhecer, aprender. Essas coisas no fundo lhe possibilitam poder criar, ninguém cria do nada. Pra mim criatividade é a base do que você se permitiu conhecer, do que você procurou estudar sobre o que é uma coreografia de dança.

Entre a reprodução e criação: diferenças?

Quando uma pessoa conhece determinado movimento e consegue fazer algo de modo inesperado, passando uma informação de um modo muito pessoal é criativo. A diferença é que quando um coreógrafo pega algo seu e coloca e não resume ao que está pronto. A criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural

5 O que você entende por processo coreográfico?

Processo árduo e duradouro. Vejo que é uma questão de eu, com embasamento da música, sentir a contagem, a movimentação, processo de pensar o movimento e colocar esse movimento na contagem e atribuir-lhe sentimento, expressão. Ou seja, movimentação depois a contagem e por fim a expressão um conjunto desses três pontos.

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Tive sorte de conviver com pessoas boas, no sentido de saber explorar os limites de cada um, no que cada um pode contribuir, pra compor um trabalho equilibrado e bom de ir para o palco. As pessoas com quem trabalhei sempre tiveram essa sacada de observar as dificuldades que se apresentam em cada corpo e explorar isso ao máximo. Nas experiências que eu tive nunca trabalhei com alguém que me forçasse a fazer algo que eu não pudesse fazer, mas isso não acontece com todo mundo, então acabei sabendo diferenciar de profissional para profissional.

Se você conduzisse um processo coreográfico como agiria no sentido de favorecer o florescimento da criatividade?

A pesquisa, você pesquisar conhecer as coisas com que se identifica, pois a dança é questão de corpo-espírito. Pra mim é muito mais a questão artística que técnica. E isso não se consegue do dia pra noite. Eu acho que nas minhas experiências tiveram pessoas em que me inspirei. E nesse processo tive vontade de desistir e também de continuar e percebi que poderia pesquisar e encontrar o caminho. E pra mim esse caminho é a pesquisa, da linguagem, do movimento, da parte musical, também.

Transcrição – E.M.4

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Minha alma quase (risos). Adoro dança, me leva à loucura, coisa estúpida às vezes. O que eu já fiz pela dança, às vezes eu penso será que é isso mesmo? Meu deus será que estou colocando a dança acima do senhor. Porque nada merece ser mais que Jesus. Mas a dança pra mim é algo muito forte, me faz flutuar... tudo me remete à dança.

Eu só insisto na dança porque ela me leva a Jesus, querendo ou não. Já dancei mais enfaticamente para a religião, dentro da igreja católica, em frente ao altar. Eu sempre levo Deus primeiramente porque o meio artístico é cheio de ciladas. Tem pessoas boas mas a maioria é ruim. Tem pessoas que querem abusar do seu dom artístico para outros fins e situações que é a exploração corporal, sexual. Eu não acho isso interessante a dança pra mim é arte, saúde, energia positiva e interação com as pessoas, tem esse lado social também.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Crescente. De quando eu comecei pra cá, principalmente na dança de salão tem crescido. A exploração na mídia, a dança dos famosos na tv, tem ajudado bastante, além de alguns autores que vem abordando o tema nas novelas. Tudo isso colaborou para que as pessoas compreendam a dança de salão. De algum modo ainda é elitizada, mas já vejo alguns colegas explorando as danças de salão nas escolas públicas. Em resumo está crescendo.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Vejo a reprodução como algo necessário no início, para os alunos iniciantes e para mim mesmo. Eu tenho que ter uma base, uma noção, um norte. De onde eu vou partir para depois criar. Isso se for no caso de uma aula tradicional, se for numa aula em que eu, enquanto professora, exponha para meus alunos: “gente o som é esse desenvolvam a criatividade de vocês ou criem um movimento a partir dessa música, então tá livre, tá liberado. Na verdade cada situação vai requisitar um modo de agir, um movimento adequado para tal.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Maneira de você externar algo sobre uma determinada situação. No caso da dança é muito interessante. E para haver criatividade é preciso se ter um conhecimento prévio para depois se criar. Tem que ter o mínimo de passos para se desenvolver dentro das danças de salão, senão será outra coisa e não dança de salão.

Isso não quer dizer que a criatividade não seja valorizada. É algo pra ser analisado aos poucos. Algo pra se admirar, guardar a informação e depois, quem sabe, utilizar em outra forma, em uma outra dimensão.

A criatividade só com conhecimento, só estudando pra poder distinguir as coisas e assim poder criar.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memório-cultural

5 o que você entende por processo coreográfico? e,

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Eu sou a favor da mistura, não sou a favor da separação não. Mas é como eu falei sou muito flexível. Depende da proposta que me fizerem, colocarem. Cada situação vai levar a um desenvolvimento diferenciado. Se, por exemplo, me contratam para um determinado evento em que eles querem ver algo tradicional, tem que seguir aquilo ali, como num concurso que tem um regulamento a se seguir. Mas se tiver essa questão de possibilidades, onde eu possa botar o meu eu pra fora, pra mim é bem melhor porque eu vou me sentir livre. E a liberdade deixa a nossa criatividade bem aguçada e isso é que é gostoso, interessante. Eu adoro misturar

as dança. Tipo quando sou contratada pra dançar num casamento, então eu acho legal numa música romântica poder usar da dança moderna, do bolero. Se for uma música mais agitada aí eu posso usar, enfim, uma salsa, um suingue, misturar essas danças. Colocar um suingue baiano porque um bebeu na água do outro pra ser o que é hoje. O suingue baiano bebeu na água do merengue, salsa, rumba. Tem passos que a gente encontra um suingado semelhante porque todos vem da origem africana. É um mexendo com o outro, um casado com o outro. E só quem pesquisa a dança a um bom tempo é que vai descobrir isso. Tudo você tem que buscar a história, de onde veio? Por que que é assim? Como chegou a essa situação?

Então eu entendo que juntando tudo a origem é africana, do pouco que venho estudando das danças de lá. As danças africanas ganharam o mundo e gradativamente foram ganhando nomes diferentes, mas podemos observar que a origem é africana, por isso mãe África né? E a parti daí surge essa riqueza de danças e passos que vemos nas danças folclóricas, que vão para as danças populares, para as danças da mídia, a exemplo da lambada zouk que vem da quizomba, que vem da África.

Então é isso que é gostoso e interessante. Você estudar de tudo um pouco e poder mesclar na medida do possível, porque como eu te falei, cada situação vai te levar a ser livre ou não.

Você acredita que em certas situações a criatividade fica limitada?

Com certeza, faça um concurso pra você vê? Porque assim, como a gente tem a base da educação física, a gente sabe que desporto é regra e toda regra tem um tolhimento você não pode usar a criatividade livremente. Bem assim é querer inovar no voleibol, daqui que seja aceito, se enquadre, entre no regulamento. Toda criatividade leva muito a crítica até que seja aceita. Bem assim é na dança. No princípio quando você utiliza um movimento novo às pessoas caem em cima, mas, depois vão entender, é isso mesmo, bacana, criatividade, tá valendo.

Transcrição – E.S.5

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

A dança representava um sonho, vontade de dançar. Depois começou a vir o lado profissional. Ver a dança por uma perspectiva cultural. Passei mais a pesquisar de que modo a dança pode contribuir com a gente culturalmente, o que nós podemos aprender com a dança. Logo que eu comecei a estudar, adentrei mais na questão cultural. Nossa vida pode ser vista, estudada historicamente por meio da dança.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Está melhorando. Há tempos atrás a gente não via nada. Hoje já vemos espetáculos nas ruas, vemos grupos batalhando por sobrevivência. Mas ainda são muitas dificuldades, um grupo que queira realmente viver de dança ainda não consegue. São muitos tributos a se pagar e pouco a se ganhar com isso. Por isso muitos grupos preferem ficar sem registro.

Mas, na questão da visualização está bem melhor, mas ainda tem muito a melhorar. Precisamos de incentivo, de valor. Na cidade, de modo geral, as pessoas valorizam muito quem vem de fora em detrimento de quem está aqui. Mesmo sabendo que o estado de Sergipe é um dos mais ricos na questão folclórica. Mas muita gente não consegue ver isso.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

A gente só consegue reproduz algo que pelo menos achou interessante que nos chama atenção. Ninguém vai reproduzir algo que é feio o ou que não lhe chama a atenção. Quanto mais algo chama a atenção nos toca, tendemos a reproduzir, de uma maneira até melhor ou de outra forma mas, só conseguimos reproduzir o que nos chama a atenção.

Nesse sentido, penso que a criação vem da questão do novo, você vê várias coisas e diante daquelas coisas vistas, você vai tirar um pouco de cada coisa e vai criar algo novo.

A reprodução é quase 100% daquilo que você viu ou quando você faz quase aquilo que você viu, você não faz mudança ou até faz poucas mudanças, mas o objetivo é reproduzir aquilo que você viu. Sem muito mais emoção, as vezes de algum jeito diferenciado mas, do que você viu. O que eu vejo não é do mesmo jeito que você viu. Quando eu vou reproduzir aquela flor vou reproduzir do jeito que vi, você pode ver de outra forma e reproduzir do seu jeito.

Já a criação, surge a partir de uma gama de muitas coisas e você com base nisso cria algo novo, que nunca foi visto.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Nesse sentido eu acho que a gente só consegue criar quando a gente tem vivência. Por isso que eu tenho uma vontade muito grande de fazer várias coisas, adentrar em várias danças, em prestar atenção em outras coisas para que a possa ter uma gama de informações pra poder criar. Acho que o pessoal da dança tem que começar a ler as músicas, as letras, entrelinhas das coisas pra poder aprender mais.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memório-cultural

5 o que entende por processo coreográfico? e,

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Todos os elementos da sociedade em geral, tudo o que a gente vive da cultura, tudo isso ajuda na criatividade. No grupo em que eu danço a coreógrafa levava a gente pra caminhar nos lugares, ver algumas danças... e às vezes a gente não entendia porque tava vendo aquilo. Por que a gente vai ter que assistir a aquele filme chato que não tem nada a ver com nada? Por que a gente vai ter que olhar a imagem daquela bendita flor? E, é uma questão de depois a gente construir aquilo tudo, juntar as coisas tudo na sociedade tem uma razão pra estar ali. É como se tudo que estar ali fosse contribuir para depois você construir, ter criatividade, criar alguma coisa. Eu acredito assim agora, antigamente não eu brigava tanto por não encontrar razão para essas coisas. Mas tem um porque naquilo.

Você ver a sociedade como era antes, fazer um comparativo, e criar uma coreografia, olhar os movimentos de uma dança, a dança de um orixá e saber das coisas que ele usa e porque ele usa aquilo e hoje como é usado e antigamente como era visto pelas pessoas.

Hoje eu penso assim, parar e observar as coisas: o que o momento pode me mostrar, o que o ambiente pode me mostrar.

Transcrição – E.J.6

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Minha mãe toda vida implicou com a dança. Dizia que a arte não paga a conta, a dança não dá dinheiro. Mas a dança foi quem me estabeleceu e me estabilizou financeiramente.

Ela hoje representa o que antes pra mim era prazer, diversão. Meu norte, minha fuga. Momento em que tinha contato comigo mesmo, e hoje é meu trabalho. Trabalho com aquilo que gosto, de forma muito prazerosa. É a oportunidade que eu tenho de ser eu mesma.

A sociedade impõe tanto modelo pra gente, tanta forma. E ali é o momento que eu tenho de me escolher, de saber quem eu sou. As experiências vão suscitando outras formas de você se conhecer, no tempo, no espaço e em relação aos outros.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Quando eu desenvolvi uma paixão pela dança, começou aqui nessa sala, com meu pai. Meu pai era o coreógrafo. Botava uma radiola e a gente dançava de Sidney Magal a Richard Clayton. Era uma sinfonia eclética. Eu tinha amigas de poder aquisitivo bacana que faziam aula na studium danças. No festival de fim de ano eu ia como espectador, morrendo de inveja, com vontade de dançar. mas não tinha oportunidade. Na escola só tinha apresentação, atividade, raríssimas exceções em calendário festivo. Eu não via mesmo essa oportunidade para quem não tinha condição financeira favorável. Mas, o desejo era latente.

Hoje quando eu começo a fazer parte da dança é por conta de espaços que começam a fomentar isso de forma gratuita: oficinas, cursos gratuitos da própria universidade, aí é que eu entro. Hoje eu vejo que os adolescentes tem muito mais oportunidade do que eu tive nas décadas de 70 e 80.

Do ponto de vista dos grupos independentes vejo que avançaram na composição coreográfica. Muito mais acesso a coreógrafos, cursos e festivais, porém eles não tiveram acesso ao que nós tivemos na década de 80 e 90 que eram os grandes festivais, principalmente São Cristóvão que era um lugar de revelar talentos, novos artistas.

Então eles avançam coreograficamente por conta dos meios de comunicação que tem favorecido o contato com obras de todo o mundo. O cenário hoje da dança avança em alguns aspectos. O contato com informações e cursos que era mais distante em décadas passadas.

Agora também vejo esses grupos se formarem e se desintegrarem com muita facilidade, muito rápido. Eu me afastei um pouco desse cenário, mas, as vezes bato papo e sempre vem aquele problema Cachê, remuneração, dificuldade de espaço; de uma política mesmo que apoie.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Nesse sentido, ou a gente corre pro caminho do clássico que já tem um repertório de movimento estabelecido, determinado ou a gente corre pro repertório das danças populares que também já estão prontas. Eu vou em determinada região, vivencio alguns passos e vou reproduzir aqueles passos. Isso pra mim é uma reprodução de modelo.

Apriori ela até pode ser utilizada, para entender como é e como se faz para, a partir daí saber como poderia estar repensando ou utilizando aquilo num outro processo de criação. Mas fora isso não vejo sentido nenhum, principalmente no popular. Eu pegar na minha turma da universidade e ficar reproduzindo o que um grupo da Mussuca já faz perfeitamente. Só faz sentido na comunidade em que ele está.

3 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Não surge do nada. Às vezes eu fico olhando meus alunos e penso como é difícil quando a gente propõe a trabalhar a criatividade.

Eu ministrei uma disciplina de improvisação e movimento, criação em dança. Então os alunos vêm prontos para as frases. Eles esperam você vir com o modelo.

Você levar pra esse processo de criação é primeiro você acomodar o aluno e deixa-lo sentir-se à vontade. Porque ele vem com a referência de que não sabe fazer e que só pode e só sabe reproduzir o modelo preestabelecido.

Você tem dois caminhos: o primeiro é mexer com o campo da sensibilidade do aluno e o segundo é vasculhar o que ele já trás de referência. Por que a criatividade não surge do nada.

É explorar o vocabulário que ele tem, o que já viveu do ponto de vista motor, da cognição e da memória que ele trás. A partir daí pode trabalhar com essa criatividade.

Também veja o seguinte: tem muita gente que diz que trabalha com o processo criativo e joga o aluno e ele não sabe o que vai fazer. Então, a criatividade é uma atividade. Eu não vou dar uma receita, mas, eu vou dar esquema, vou dar significação para a atividade que o aluno irá fazer, o resultado não sei qual vai ser, mas vou dar uma orientação.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memório-cultural

5 O que você entende por processo coreográfico?

Primeiro ele é estudo. Você tem que saber qual é o seu projeto. Você vai desenhar, mapear o que quer a partir dali.

Você pode seguir dois caminhos: o caminho mais fácil é aquele em que você vai estudar as sequências de movimento e levar para o grupo. E, o outro, a partir de uma temática discutir com o seu grupo e depois fazer uma pesquisa de movimento, um laboratório de movimento. A partir da pesquisa as coisas ganham forma. Porque do nada, você partir do nada? Só se vier alguma coisa em sua mente. Eu posso fazer laboratórios de movimento e depois tentar reproduzir aqueles movimentos utilizando técnicas de construção coreográfica. Enfim, eu acho que no processo coreográfico, nós temos muitas coisas para lançar mãos.

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Eu estou um ano e meio sem coreografar nada, só lecionando. Mas os alunos me pedem pra coreografar, pelo desejo de dançar. Mas eu sinto muita dificuldade por questão de tempo. Às vezes o processo criativo fica meio uma via de mão única porque eu saio determinando sem dar muito espaço para que eles possam contribuir ou a coisa não anda.

Como o nosso alunado nem sempre vem da dança, tem muita gente que sente dificuldade de entender qualquer proposta.

No cenário da dança eu vejo com muito atraso as danças que se desenvolvem na escola. A das companhias independentes não. Mas as da escola dão a ideia que dança na escola é sinônimo de algo inferior. São modelos chapados, e quando me refiro a chapados são coreografias sem criatividade nenhuma, com deslocamentos no espaço sempre trás, trás, lado, lado, sem pesquisa de movimento, fica só trabalhando com grandes grupos muito heterogêneos. Ou pessoas que antecipadamente se colocam com coreógrafos.

Nas companhias, nesse momento, tenho como referência um grupo que tem procurado trabalhar a cultura popular numa perspectiva contemporânea, acho que eles foram até criativos na forma em que eles trouxeram isso pra cena, porém cometendo equívocos. Então, eu como coreógrafo tenho liberdade para a criação, mas, quando estou trabalhando com a cultura, a tradição e a memória, eu tenho que ter cuidado para não distorcer essa informação; eu não sou obrigada a reproduzir como a comunidade faz, aliás, acho que esse não é o papel.

Mas, distorcer, por exemplo: estou fazendo um samba de coco e coloco uma música de reisado, isso é uma distorção de informação. Isso para um leigo, ele pode entender que aquela música refere-se àquela dança.

Eu entendi que era uma distorção porque quando conversei com o grupo eles não conseguiram responder.

Mas eu vejo que os grupos aqui têm criado, dialogado com outras linguagens artísticas, o teatro por exemplo, leitura de texto, referências. Outros grupos exagerando em alguns aspectos ficam sem uma definição, um efeito cênico.

Indo para um evento maior, em Joinville, a impressão que tive foi que não vi processo criativo nenhum. Exemplo: um de repertório, não tem nem o que falar, é repertório. Mas os que se intitulam dança contemporânea eu não vi. Nos solos e grupos, todos vinham com um estereótipo, de técnica de movimento, de modelo; vai virando um estigma, uma coisa que tem que acontecer senão não se caracteriza como dança contemporânea. E aí você tem a impressão de que entra um bailarino e sai outro, entra um e sai outro e você está vendo uma sequência da mesma coisa o tempo todo. Acredito que talvez seja para atender alguma exigência, um modismo; termina ficando preso nesses códigos, por medo de ousar e não ser compreendido; ou de não encontrar espaço mesmo para dançar.

Aí vem aquela questão está fazendo dança ou está fazendo teatro? Onde é a área de atuação de um e de outro?

Transcrição – E.C.7

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Dança pra mim é um estilo de vida. Você busca vivenciar aquilo no seu dia a dia. O aprendizado da dança não só como fazer o movimento, mas os benefícios que ela traz para sua saúde, os benefícios para a coordenação motora pra sua forma de pensar. Pra mim é um pedaço muito intenso da minha vida, porque eu danço desde criança porque sempre me apaixonei pela dança, sempre me interessei. A dança pra mim não começou tardia como em algumas pessoas só porque você começa a dançar porque teve o estímulo de alguém. Tudo bem que você tenha o estímulo de alguém, mas, a dança pra mim começou desde criança

dançando com as minhas tias que gostavam muito de forró, reggae. Mas dançavam dentro de casa, nas festas de família. Não eram pessoas que estudavam dança. Isso despertou em mim vontade de estudar dança.

Minha mãe por ter vindo de uma família que não tinha condições de investir em dança, pois sabemos que a dança é um esporte caro, até hoje, e então ela achava bonito e me estimulava a dançar com minhas tias. E esse estímulo da minha mãe me levou a estudar dança, e, também, por eu ser uma criança hiperativa, na escola me recomendaram praticar esporte, pra me tornar uma criança mais tranquila. E foi por isso que comecei a estudar dança.

Então, na verdade conheço um pouco dos dois lados: aquela dança que a gente aprende em casa e na rua e isso eu utilizo muito em meu trabalho; eu utilizo mesclando conhecimento de dança na academia. Pois eu comecei a estudar ballet clássico com 9 anos de idade, então mesmo dentro do ballet clássico o trabalho que era feito eu também sentia que os meus professores também usavam aquilo que era popular, do cotidiano. Como eu comecei criança, no ballet, a minha professora Dorinha Teixeira, da Academia Sergipana de Ballet, gostava de trabalhar com as músicas infantis e a gente cantava e dançava. Então eu aprendi que é importante trazer do cotidiano para a academia e da academia para a sua vida, não só dançar na rua, na festa, mas usufruir do contexto geral que a dança traz para a vida de alguém. Mudei muito a minha forma de pensar, de aceitar as pessoas porque na dança a gente tem um convívio social amplo, com pessoas de todas as classes sociais e, apesar de ser um esporte caro eu tive a oportunidade de estudar com alunos bolsistas que vinham de classe social mais popular, digamos assim, e que hoje estão aí trabalhando com dança, tiveram essa oportunidade. Eu também fui inserida em projeto social, então a gente usava também desse contexto. Então pra mim quando entrei na dança houve uma mudança no contexto social também, a gente passa a ter contato com música clássica, músicas eruditas, que não era do meu convívio naquela época. Eu convivia mais com o forró, tradicional pé de serra, até porque meu tio é um fã até hoje de Luiz Gonzaga e, então, colecionava os LPs e quando a gente ia para o sítio, que foi lá que eu aprendi a dançar forró com minhas tias, a gente ouvia o final de semana inteiro Luis Gonzaga. Acho que essa parte até hoje eu uso nas aulas de forró, foi estimulada na minha infância e tudo aquilo que eu via na minha família ainda uso nas aulas, e, também, costumo ir nos lugares que as pessoas dançam de modo popular para também adquirir conhecimento para minhas aulas nas academias de dança. Exemplo: festas populares (como o forrocaju e o beerhouse). Assim, eu mesclo em meu trabalho os dois contextos.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Um cenário que está se ampliando. Não só na minha área que é a dança de salão que acho uma área recente, apesar da dança de salão não ser uma coisa nova, mas o modo como estamos trabalhando nas academias de dança é um pouco novo se comparado com as escolas de ballet clássico, veja que nós temos escolas de dança com cerca de 40 anos de existência. As escolas de dança de salão são poucas e são novas, talvez a mais antiga tenha 5 anos.

Eu vejo esse contexto se ampliando, na área de dança de salão, muito rápido, principalmente com a chegada do curso de dança na universidade que contribui com a qualificação da Mão-de-obra, porque a gente vê que tem muita gente ainda muito amadora. Eu mesmo que não estou fazendo o curso acadêmico de dança tenho esse lado bem latente, amador, na forma que faz o trabalho.

Mas vejo que esse cenário tende a se ampliar porque a gente vê novos ritmos surgindo e essas linguagens vão se misturando com linguagens mais antigas. E, eu vejo que o cenário em Aracaju precisa se ampliar, está se ampliando, mas, talvez se ampliasse ainda mais se tivesse um interesse maior público, não sei, eu acho que com essa nova roupagem da dança no nosso estado que é a chegada da universidade, esse lado acadêmico, e, também, a preocupação de ter dança para o ensino médio, eu acho que esse contexto vai se ampliar e se modificar bastante daqui pra frente.

Eu vejo assim, como eu comecei há muitos anos e, há uns 12 anos trabalho só com dança de salão, antigamente via um público muito limitado, porque não se tinha lugar para se dançar dança de salão. Hoje existem lugares que tem essa roupagem para dançar dança de salão e não com aquele foco de dançar só o popular, mas de dançar pessoas que estudam dança. Então, felizmente, esse cenário está mudando e mudando muito rápido, graças a deus, e isso é muito positivo e estamos no aguardo de que tenham novos projetos, novas ideias, acompanhando essas mudanças.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Eu não vejo a dança como algo que a gente possa reproduzir em larga escala. Reproduzir pra mim, é vender algo. A gente vende a dança, a gente trabalha com isso a gente ganha dinheiro,

a gente vende isso. Eu não vejo essa possibilidade de vender a dança em larga escala. Essa reprodução realmente é bastante criativa e tem um pouco de único porque você também é único. Quando você está dançando você não consegue ficar reproduzindo todo o tempo porque você também muda.

Quando eu termino de fazer uma coreografia e eu olho pra ela e sinto que ela finalizou, eu já tenho uma outra ideia a respeito dela. Enquanto eu crio é uma coisa, quando ela termina é outra e na repetição dela a gente sente que ela poderia ser melhor e as vezes eu modifico alguma coisa e as vezes não porque as vezes eu sinto que ela chegou naquele ponto e que depois dali já seria um outro trabalho.

Reprodução pra mim eu acho que a gente reproduz alguns passos, mas agente mescla também, somos muito criativos. Então eu não consigo enxergar como uma produção de venda, eu vejo como uma produção cultural e criativa, que é um trabalho único.

Não dá pra repetir uma coreografia, dá pra repetir enquanto você dança, talvez, enquanto você ensaia, enquanto treina, mas é um contexto seu. Por mais que você diga: eu sou fã de tal coreógrafo; aí vou assistir o trabalho do cara, assisto várias vezes porque tenho isso gravado, mas, quando eu vou fazer uma releitura, quando vou montar meu trabalho, não procuro fazer como ele fez, e sim, eu vou fazer um pouco daquilo que conheço e daquilo que ele contribuiu pra mim.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Criatividade eu não entendo só como a criação de um movimento ou de uma coreografia, eu entendo que criatividade é, também, a capacidade de uma releitura: você pegar elementos que você já conhece e poder dar sua visão pra aquele elemento. Então essa modificação que você faz naquilo que você já conhece ou talvez não, não necessariamente uma modificação mais que você utilize esse contexto.

Não é só criar algo novo, além de você criar algo novo, que é totalmente possível, em cima disso tudo existe uma releitura, um olhar que você dá àquilo que você já conhece, ou que você aprende numa academia ou aprende no eu contexto mesmo, no dia a dia, na sua família ou com o legado cultural, no contexto que você vai, nas festas, enfim.

Então, Criatividade, realmente, é uma liberdade que você tem, de dar um pouco daquilo que você sente, daquele sentimento que você tem talvez da dança, de um passo, aquilo que você sente um pouco diferente e, ao mesmo tempo, talvez nem tão diferente assim, mas que contribui dentro do contexto.

No caso da coreografia que talvez seja o momento em que a gente considere mais criativo no nosso trabalho com a dança. A dança é o tempo todo criativa. As vezes você está realizando uma aula e essa criatividade surge e você utiliza na sua aula. Mas, o momento em que você para pra pensar mais nessa criatividade, sobre esse momento de criação é no momento da coreografia. Então eu procuro sentir a música, estudar aquilo que eu quero trabalhar, que eu quero passar e mesclar um pouco disso tudo.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural

5 O que você entende por processo coreográfico?

Como um processo criador, criativo, onde você dá muito de si, não só da sua mente, da sua criatividade, do seu sentimento, mas de muito estudo. Você precisa estudar a música, sentir a música, estudar qual o sentimento que o músico queria passar, se for possível, se a música tem uma letra e se a letra combina com o contexto que você queria passar na sua coreografia. Eu vejo como algo que você mescla criatividade, conhecimento de outros profissionais não só da dança, nem só da música, mas de outras artes também, então um processo complexo que mescla muita coisa, mas, que fica muito no sentimento, na criatividade e não só racional, apesar de que você também usa a razão... no campo da sensibilidade.

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Eu gosto de fazer o que faço. Então o sentimento que tenho pelo que faço é muito forte, muito intenso na minha vida. Então às vezes acho que não sei distinguir muito bem o que é diversão e trabalho no meu dia a dia.

Eu sinto essa criatividade no meu dia a dia o tempo todo e quando levo para o meu trabalho, que eu julgo muito criativo porque muitas vezes vou para a sala de aula sem um planejamento e quando olho para meus alunos digo: hoje eu posso trabalhar isso porque hoje tenho tal e tal aluno que participa. Porque também trabalho com empresa e na empresa a assiduidade do aluno não é tão grande como é na academia de dança. Então tenho alunos que já frequentam aula à aproximadamente um ano e tenho alunos que chegam totalmente leigos na sala de aula. Aí procuro inserir todo mundo num contexto criativo, de forma que a gente se divirta, e onde a técnica que faz parte não é o principal e sim o sentimento que a pessoa vai levar pra casa

depois que sair da aula: se ela vai sair sentindo bem, se vai se sentir relaxada, se vai se sentir mais saudável, se interagiu com outras pessoas e saiu de lá um pouco menos tímido. Então a gente acaba vendo essa criatividade realmente o tempo todo. E, às vezes, eu vejo algo que lembra e digo assim: olha poderia usar isso na minha sala de aula!

Atualmente estou estudando ioga e meu professor é muito criativo e inteligente e eu tenho visto um pouco do método dele e decidi colocar alguns elementos desse método para o meu trabalho. Então tudo que eu vivencio eu trago para a sala de aula e tudo que eu vivencio na sala de aula eu procuro trazer para o meu contexto, para o dia a dia. Então eu tenho consciência que é um trabalho que preciso estar bem, com minha mente tranquila para que possa fluir.

Porque pra mim a criatividade é algo que vem de dentro pra fora, eu sinto dessa forma, e esse de dentro pra fora precisa que eu leve o meu dia a dia bem. Que eu visualize dança em outras coisas que não seja dança. Isso eu trago pra minha sala de aula já que eu vejo no meu contexto a necessidade fazer com que as pessoas comuns se apaixonem pela dança e que faça parte da vida delas.

Transcrição – E.C.8

Preliminares: fotografias

Eu não sou fotógrafo. Mas, como eu tenho essa paixão pela artes, essa sede que a gente não sabe de onde vem, que não tem como explicar, acabei trazendo isso para a educação física. Nas aulas de ed. Física a gente fica pensando: - meu deus o que eu faço pra tornar essa aula mais atrativa, mais interessante. Aí, num belo dia, eu comecei a fazer atividade e fui fotografando essas atividades. Aí fui fotografando, na quadra, eles (os alunos) correndo, jogando bola, lançando, falando um com o outro, brigando e, aí, eles perceberam que eu estava fotografando aí disseram: - professor, cadê? Eu quero ver. E eles vibram com isso e, a partir daí, eles queriam ver sempre as fotos que iam sendo tiradas e eu, inconscientemente, fui dirigindo as fotografias: - venha cá vem você estire a perna, pegue na perna. E assim fui fazendo a direção das fotografias.

E, assim, essa história me rendeu muitas alegrias, pessoais e, também, de ver a promoção dos alunos no sentido de melhoria da auto-estima, de valorização. E, um belo dia surgiu um edital. Quase dois anos depois, eu estava com essas fotos guardadas e o sesc lançou um edital de fotografias e, um amigo meu, André Santana, me recomendou escrever o projeto e eu fiz,

inscrevi e fui contemplado. O projeto eu intitulei - o corpo e seus símbolos, e foi uma experiência maravilhosa de crescimento pessoal, porque eu pra expor essas fotos tive que pedir autorização de uso de imagem, tive que conversar com os pais e responsáveis de cada aluno. Foi aí que tive a oportunidade de conhecer a realidade de cada aluno: onde viviam, como viviam, com que viviam e, a realidade é um pouco triste. Aí a gente faz uma reflexão porque as vezes o aluno manifesta um comportamento estranho, violento, anti-social e, a gente vendo essa realidade pode entender melhor esse tipo de comportamento que é originário nessa realidade que eles vivem que é triste mesmo.

Nesse nosso assunto, em que a gente usa a arte para criar as coisas, nesse meu processo por meio das fotografias aflorou o amor, o sentimento que tenho pela arte. Na coreografia você até inconscientemente, pela sua história, vivência, ao longo do tempo que você faz arte, que você vive a arte, num trabalho em que você vai montar, não tem como você não ir lá buscar lá traz, nas suas experiências de vida.

Às vezes as pessoas olham um trabalho artístico, uma coreografia e dizem: - olha fulano tem uma característica que lembra outra pessoas ou o trabalho de outra pessoa, é justamente esses conhecimentos que são construído ao longo da sua vida que ficam armazenados no seu computador, na sua central. E aí, até inconscientemente mesmo você vai construindo seu estilo próprio, até com a influência de vários outros estilos que você acaba chegando ao seu próprio. Você pega uma coisinha aqui, uma coisinha ali e vai moldando, construindo o seu estilo próprio, coloca a sua essência e termina compondo uma coisa bacana.

Sobre a dança

1 O que a dança representa para você?

Vou falar um pouco das minhas experiências com a dança.

Ao longo da minha vida, eu não tenho formação em dança, mas, o bichinho da arte e da inquietude sempre mexeu comigo e eu sempre fui apaixonado pela dança, pelo teatro, pela arte em si.

Especificamente em dança eu sempre estive envolvido, participando de cursos e grupos de dança, sempre voltado para a dança popular. A vivência com a cultura popular, os brincantes, com as pessoas que fazem a dança por herdar essa história. Por exemplo: “o pai dança coco, aí o filho ver aquilo dentro da história da família e vai participar, sei lá, tocando um pandeiro, dançando, e aquilo vai passando de geração em geração”. Então isso sempre me fascinou e eu

sempre procurei aprender isso com os verdadeiros donos da cultura popular, os brincantes. Digamos assim, autênticos, porque herdaram isso dos seus pais.

Assim, nos trabalhos que eu monto, eu tenho essa influência muito grande, muito forte dessas coisas que já vi ao longo das minhas vivências.

Hoje eu tenho um trabalho que se chama “boi de barro fragmentos”, que conta a história da morte e ressurreição do boi, sendo a mistura de teatro e de dança popular. Então, eu montei esse trabalho baseado na minha vivência, com toda essa história dos brincantes, do folclore. Pois, essa história da morte e ressurreição do boi, é uma história do folclore brasileiro, que fala de Mateus e Caterina que trabalhavam numa fazenda e um dia, caterina engravidou e desejou comer a língua do boi mais valioso da fazenda. Aí Mateus, para satisfazer caterina, teve que matar o boi que para o patrão valia ouro. Depois de matar o boi ele fugiu com medo do castigo do patrão. Mas, quando o patrão soube da morte do boi foi atrás de Mateus e o castigou. Mesmo com o castigo, Mateus ficou com pena do patrão, porque ele gostava muito daquele boi, e ele também gostava do patrão. Aí ele lança mão de um monte de coisas, de rezas de pajelança, para que o boi ressuscite e no final o boi termina ressuscitando e tudo é só festa e alegria.

Essa história é contada de diversas formas. Em Sergipe o boi é o boi de reizado. No Amazonas é o boi bumbá. No Maranhão bumba meu boi. A história é a mesma, mas, muda o jeito de fazer, de representar, porque em cada região, cada povo, cada estado tem as suas características regionais; das próprias pessoas que moram naquela cidade.

Assim, pra você montar alguma coisa você sofre influência de muitas coisas: dos lugares em que você vive, das pessoas com quem você convive, das histórias que você viveu e participou, e você começa a adquirir conhecimentos e vai compondo a sua identidade cultural. E, na montagem de um trabalho você não tem como fugir da sua hereditariedade cultural, de onde você foi formado.

Os meus trabalhos são pautados na cultura popular, em tudo o que já vivi até hoje, dos conhecimentos adquiridos e enraizados que formaram a minha cultura mesmo. A minha vida como artista.

Essa história de artista eu nunca passou pela minha cabeça, nunca almejei. As coisas foram acontecendo de uma maneira, que quando vi eu já estava no meio. O artista César Leite.

Você mesmo, desde o início das suas histórias, você teve um chamamento, alguma coisa lhe atraiu e não porque você disse eu quero ser bailarino, dançarino famoso, e sim porque lhe dava prazer. E você vai indo e chega a um ponto que você diz rapaz.

Em meus trabalhos eu sempre fiz muito de graça, porque eu não tinha nem essa pretensão de cobrar cachê, mas as coisas começaram a tomar uma dimensão que eu pensei: - rapaz tem que cobrar, não tem como não cobrar não. Você vai fazendo uma vez, duas vezes, e daqui a pouco você está ocupado a semana inteira e aí você diz vou ter que cobrar porque se tornou uma coisa, de certa forma, profissional.

Aí comecei a cobrar mas, veja bem: eu participei do grupo Oxente de teatro, eu e Rosana. Até o grupo Oxente sempre trabalhou com texto ligado a autores da cultura popular nordestina como Suassuna. Aí, veja o que acontece: como hoje eu faço muitas performances, o Oxente passou muito tempo fazendo o santo e a porca, essa peça era o carro-chefe do grupo; aí o grupo entrou em recesso a uns dois anos, e depois fizemos o casamento suspeito, também de Suassuna, e nessa peça eu fiz o papel de um velhinho – Eudoro, casado com a sobrinha de Eurico, um dos personagens principais. Mas, depois desse período eu não conseguir esquecer esse personagem. Então o que eu fiz: eu trouxe esse personagem do velhinho para as minhas performances que faço. Mudei só o nome para Hidelbrando, mas continuei fazendo o velhinho, com a mesma caracterização.

Então a influência, o processo de montagem desse personagem foi tão forte pra mim, que eu não consegui apagar ele. Eu nas montagens da minhas performances fui buscar essa vivência minha e, montei o seu Hidelbrando a partir do velho Eudoro de o Santo e a porca.

Então, as influências, as suas histórias, lhe conduzem a vida inteira nas coisas que você vai fazer, na montagem das suas coreografias. Você traz essa carga de influências, de conhecimentos corporais. Fica ali enraizado. Por isso que as vezes, como o popular é muito pé no chão, nos movimentos contemporâneos as pessoas dizem César alongue. E o engraçado é que quando alguém que é do clássico, do contemporâneo está dançando você vê logo. Ele está dançando, mas, você vê que ele não é do popular porque está entranhado nele, toda aquela vivência, toda aquela influência, toda aquela pratica que você desenvolveu pois o corpo fala. Você não conhece apagar, isso é nítido. Na montagem de uma coreografia um cara que faz contemporâneo ou balé quando vai montar um popular, ali e acolá você percebe que aquele movimento é do contemporâneo, do balé, ele vai deixar transparecer isso, vai ser visível na coreografia daquela pessoa, não tem com esconder, são as influências que vão aparecer no seu trabalho.

2 Como você visualiza o cenário da dança em Aracaju?

Eu acho que hoje as pessoas têm muito mais condição e mais opções em tudo. Hoje as coisas que acontecem do outro lado do mundo chegam aqui graças as informações, a informática. Hoje as academias, a valorização da dança, o preconceito que ainda existe mais hoje é bem menor, principalmente com relação ao homem que dança, era forte, era pesado, era barra. Você tinha que ter amor mesmo, assumir que dança e é isso mesmo, não importa o que falam, o que pensam ou o que digam.

Hoje eu vejo que está bem mais tranquilo essa questão do preconceito. O homem hoje a dança de outra forma, a sociedade também, essa dança dos famosos no Faustão por exemplo, queira ou não promove, fala pra as pessoas, mesmo que de uma forma superficial, mas fala sobre as técnicas de dança. Então as informações e a própria divulgação da dança estimula a juventude a praticar dança, a fazer dança. Porque você só pode gostar e amar aquilo que você conhece né? Você tem que conhecer, vivenciar, se identificar, despertar o interesse. Hoje a dança deu um salto mesmo, desenvolveu bastante.

Sobre a criatividade

3 O que você entende por reprodução?

Aí eu volto no que estava falando. Se lhe falta o estado de espírito, numa montagem que você tenha que aprontar e você diz: e agora? Não estou pronto, preparado pra fazer isso hoje, mas tenho que fazer.

Então as vezes você lança mão do que já está pronto, dá uma pinceladazinha pra não ficar igual, igual, igual. E as vezes tem gente que faz igual, igual, igual.

Então eu acho que a reprodução vem da preguiça, falta de inspiração ou tempo pra fazer que você não tem. Algo que de repente você lança mão do pronto, do que já está feito, porque é mais fácil de fazer. É isso.

Dizem assim, “tudo se transforma e nada se cria”, mas eu acho que não é bem assim não, se cria também, mas, as vezes você reproduz por falta de tempo e tal.

Outro sentido de reprodução: pensando a importância da repetição no universo do folclore, da cultura popular, do tradicional, tem a repetição, mas, uma repetição passada como herança. Tanto é que as danças folclóricas são até hoje um tratado. Você pode fazer um São Gonçalo, mas você não pode inventar os passos do São Gonçalo porque os passos do São Gonçalo já fazem parte de uma história, dos antepassados, vem de longe cara. Então hoje você não pode chegar e montar um São Gonçalo e descaracterizar totalmente a dança. Então nesse caso eu

acho que a repetição tem uma justificativa porque serve para preservar uma história, e isso é muito válido. Pois, hoje, se não houvesse esse tratado, não sei como as coisas estariam não; totalmente descaracterizado, totalmente fora da história e ia se perder tudo. Hoje a gente vê, nas quadrilhas juninas, o que muito se fala hoje é da descaracterização; a invenção de passos que você olha e diz: - peraí isso? As pessoas vão buscar passos de não sei aonde e mistura e, aí, continua descaracterizando. Isso muito por causa dos concursos de quadrilha que acabam virando competição de desfile de escola de samba. Muita gente não gosta dessa comparação mas, muitos dos concursos hoje forçam as pessoas a querer ser o diferente, fazer uma coisa diferente, mirabolante e caba fugindo totalmente do processo, da história, da raiz.

Um ano eu fui jurado do concurso “levanta a poeira”, da TV Sergipe e, no mesmo ano, do “arraiaí do arranca unha”, no centro de criatividade. Então, o julgamento de um e do outro eram bastante diferentes porque, no “arraiaí do arranca unha” os pré-requisitos e as normas eram de preservar os passos e toda a valorização das raízes, da criação do início da quadrilha. Eu lembro de um conflito em que a quadrilha “unidos em asa branca” ganhou no levanta poeira e, aqui, no “arraiaí do arranca unha” ela não conseguiu, não ganhou. Aí foi uma reclamação uma briga. –“mas minha gente olha aqui o regulamento, o regulamento diz que a gente tem que olhar a história, não fugir das nossa raízes”. Essa coisa de show de escola de samba, cá no “arraiaí do arranca unha” não funciona. E sim a originalidade, a história da nossa cultura, do início.

4 O que você entende por criatividade e/ou criação?

Um processo, um estado de espírito. Não só na dança, a criatividade de uma maneira geral vem e surge na busca de uma necessidade. Isso não é uma regra geral, mas, muitas vezes você tem a necessidade de fazer alguma coisa pra consertar, criar algo que possa resolver algo pendente, melhorar a execução de algo pendente.

Um exemplo: eu tenho uma burrinha que é elemento da cultura popular. Essa burrinha, a *caçarola*, foi esculpida na espuma pra fazer a cabeça e ela também tem uma parte funcional, tem um cesto; e eu imaginei fazer um mecanismo e a burrinha ela solta uma bufa. É a única bufa cheirosa que tenho conhecimento, porque eu coloco talco. Então eu faço um movimento em que me abaixo um pouco em cima dela e eu sopro num cano que vai dar num recipiente que encho de talco e sai todo aquele talco e perfuma o ambiente, fazendo a bufa da burrinha. Então para eu fazer isso eu tive que parar e pensar pra construir o mecanismo e, nesse caso eu queria fazer uma coisa: a bufa da burrinha funcionar; e, fui pensar como resolver essa questão,

esse problema, para que o mecanismo fosse legal, que ficasse coberto e as pessoas não vissem como ia ser feito. Então, eu estou explicando isso porque isso foi um processo de criação que você desenvolve.

E tem uma coisa interessante, lembra que eu falei que a criação é um estado de espírito. Tem um processo que estou fazendo agora, é um boneco, e tem vinte dias que a cabeça do boneco está ali e eu não tive vontade de pegar. Aí vem aquela coisa que falei sobre o estado de espírito porque estou cansado do São João, estou fazendo outras coisas e não estou disponível pra criar, pra fazer a proposta. Aí eu acho que você tem que se apaixonar pelo que está fazendo: se você não se identifica com a proposta, se você não gosta daquilo, como é que você vai criar? Vai ficar complicado. Vai fazer por obrigação, por pressão, porque tem que assumir um compromisso?

Então eu vejo a criação como uma coisa interna, um processo interno, do estado de espírito mesmo. Você montar uma coreografia por exemplo, você muitas vezes tem que montar porque você tem um tempo pra aprontar o trabalho e você monta porque é profissional, porque tem conhecimento, porque tem uma bagagem e no fim vai ficar bacana. Mas, tem aquela coreografia que você diz: - saiu uma obra prima. Que o seu estado de espírito, naquele momento, naquela montagem foi assim, digamos: - divino. Pra mim esse processo de criação envolve algumas coisas, tipo:

- O conhecimento: das suas experiências, daquilo que você faz, do que você trouxe da sua vida.
- A inspiração: de você querer fazer, pensar, imaginar.
- A execução: que é no estado de espírito; executando e fazer divinamente. Quando você está espiritualmente inspirado.

Sobre a criatividade e os processos coreográficos no contexto memória-cultural

5 O que você entende por processo coreográfico?

É como se fosse uma carta onde você fosse escrevendo uma história corporalmente. O corpo vai falando na história como se você estivesse escrevendo e aquela coreografia tem uma história, tem um sentido, lhe diz alguma coisa. É uma escrita corporal.

Você quer contar uma história, contar um acontecido, quer marcar algo que aconteceu em forma de dança e o corpo conta essa história na forma de movimentos.

Coreografia é uma história corporal, o que você quer contar usando o corpo e a música te leva como um fio condutor para construir corporalmente.

6 Frente ao contexto memorial e cultural, na atualidade, como você percebe a exploração do potencial criativo nos processos coreográfico que vivencia?

Vou dar um exemplo. Eu danço com a boneca Genoveva. Muitas vezes eu faço assim: coloco a música pra tocar bem alto, aí pego ela e vou seguindo o que o corpo vai me conduzindo e vou tentando montar e criar novos movimentos pra dançar com a Genoveva. Assim fica mais fácil pra mim e eu já sinto que estou precisando voltar a fazer isso: Não existe uma coreografia predeterminada, é muito orgânico no meu caso.

Eu participei, agora no São João, de um show com a orquestra sanfônica. É uma coisa interessante. Você percebe a coisa da energia né? Você pega uma música mecânica, coloca no som pra tocar e vai dançar, você vive essa experiência. E depois você vive a experiência de dançar com música ao vivo, com uma banda. Você sente que a vibração é outra.

Lembro que nesse São João eu estava muito cansado e preocupado com esse cansaço influenciar na minha performance. Mas, quando as sanfonas começaram a tocar, senti uma vibração tão grande que só depois é que eu fui me tocar que eu estava cansado. E o cansaço foi embora. Então é essa coisa que te move, essa energia que lhe impulsiona e te faz fazer essas histórias.

Então eu coloco a música e vou deixando a coisa fluir, bem orgânico. Deito ela sabe e você vai, digamos, ficando cada vez mais íntimo disso e a coisa vai fluindo, vai vindo organicamente, de inconsciente digamos, porque são coisas que estão lá dentro guardadas ao longo desse tempo de vida com as histórias, com a arte, a dança, o teatro, com tudo que você já viveu.

As coisas que eu faço são muito isso, muito orgânico, muito natural.

Penso que a sensibilidade é fundamental. E uma coisa interessante é que em minhas apresentações quem mais se diverte sou eu. Quando isso não rola eu digo não foi legal. Eu não me diverti. Por que? Porque quando eu me divirto, a magia acontece. É uma ligação muito orgânica. Se eu não me divirto não chega no outro. A coisa não acontece. Pode ser também que um dia você não esteja muito legal, está chateado, aconteceu alguma coisa, porque a vida da gente é assim, e você tem que fazer uma apresentação que tem que levar alegria. Então já é um outro processo que acontece, nisso você começa e até esquece que estava chateado. E aí você vai indo e transcende e, até em relação à coisa que estava te

deixando chateado e triste, você até muda o seu estado de espírito diante do processo e do que você fez. Então é coisa de você ficar pensando. Então não é só mecânico, não é só técnica. É muito mais profundo.