

## PROCESSOS CRIATIVOS E POÉTICAS DA MEMÓRIA NA DANÇA DE EDSON CLARO<sup>1</sup>

Marcilio de Souza Vieira (UFRN, RN, Brasil)

**RESUMO:** Dança e a memória são territórios convergentes nos processos criativos de Edson Claro. Neste texto objetiva-se compreender o processo criativo de “Amigos para sempre” coreografada por Edson Claro a partir dos depoimentos e análise de vídeo. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso. Nessa comunicação parte-se dos seguintes questionamentos para entender o processo criativo de Edson Claro: Como partilhar através da memória alheia um traçado de reflexões sobre uma determinada dança? O que é e de que forma se dava o processo criativo em dança nas obras de Edson Claro? Para tanto, não haveria outra solução senão descobri-lo a partir das falas dos integrantes de seus vários grupos e da análise de vídeos.

**Palavras-chave:** Dança; Processos criativos; Memória.

**ABSTRACT:** Dance and memory are converging territories in Edson Claro's creative processes. The aim of this text is to understand the creative process of “Amigos para sempre”, choreographed by Edson Claro, based on testimonies and video analysis. This is a qualitative study using discourse analysis. In this paper, we start with the following questions in order to understand Edson Claro's creative process: How can we share reflections on a particular dance through the memory of others? What was the creative process in dance in Edson Claro's work and how did it come about? To do this, there was no other solution than to discover it through the speeches of the members of his various groups and the analysis of videos.

**Keywords:** Dance; Creative processes; Memory.

---

<sup>1</sup> A escrita dessa comunicação teve o apoio do CNPQ como órgão financiador da pesquisa “DANÇA DA CIDADE ARQUIVOS E REGISTROS DA CENA DA DANÇA NO RIO GRANDE DO NORTE” faz parte ainda da pesquisa desenvolvida nos estudos de pós-doutoramento do pesquisador intitulada de “Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes, ligado a Área de Concentração Arte e Educação, especificamente na Linha de Pesquisa Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, coligado a sublinha de pesquisa Mediações em Dança: memórias e políticas públicas do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação sob a supervisão da professora Dr<sup>a</sup> Kathya Maria Ayres de Godoy.

Nessa comunicação parte-se do seguinte questionamento para entender o processo criativo de Edson Claro: Como partilhar através da memória alheia um traçado de reflexões sobre uma determinada dança?

Esquecemos mais do que lembramos e, perdemos memórias que são valiosíssimas para nós. Apesar do esquecimento ser parte da memória, somos aquilo que lembramos e “[...] cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias” (Izquierdo, 2004: 16). Perdemos memórias para dar lugar a outras, “em boa parte esquecemos para não ficar loucos, esquecemos para poder conviver e para poder sobreviver”. (Izquierdo, 2004: 22). Das memórias inscritas e as conduzidas voluntariamente ou não ao esquecimento ficam lembranças, estas, em seus estados corporais permanecem presentes, continuam a habitar seu corpo (ainda que transformadas e, ou fantasiadas) e compõe uma ação que a leva adiante a agir e a viver.

Ainda recorremos a Izquierdo (2002) quando afirma que somos aquilo que recordamos e que a memória é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações que são aprendidas, lembrada, recordada por nós e que só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. Dessa forma, o passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, mas também nos permitem projetar rumo ao futuro, isto é, dizem quem poderemos ser.

Partindo ainda desse entendimento de que a memória é seletiva partilhamos do entendimento de Ricœur (2007) de que a memória é tempo e que lembrar é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança e que lembrar-se de alguma coisa é lembrar-se de si. Sendo assim, ainda pautados no pensamento de Ricœur (2007) quando rememoramos fatos passados, quando interpretamos fatos presentes, quando um sistema complexo de representações ocupa nossa inteligência sentimos que é possível uma fenomenologia da lembrança e uma consciência íntima do tempo.

Ao tornar possível a reconstrução de algo que já passou, a operação memorável não expõe o que ficou para trás, de maneira imutável, reproduzindo, simplesmente, experiências passadas. Ao contrário, aponta o que, e como, pode ser lembrado no aqui e agora. Um passado (re)construído a partir de demandas, recursos e processos seletivos efetuados no presente. São os trabalhos da memória que, com suas reminiscências, traços, rastros e vestígios, (re)elaboram constantemente significados e sentidos. Escolhas realizadas em um determinado momento que guardam especificidades de sua época, da relação sociocultural que as produziu.

Assim, viver implica em agir e toda ação é fonte e resquício de memórias. Ao mesmo tempo em que fazemos história, somos influenciados por ela. Talvez seja este o principal paradoxo do sujeito histórico que segue o curso não linear e complexo da vida, ocupando um lugar de coexistência de temporalidades, enquanto as reflete e as transforma simultaneamente.

Aqui a dança e a memória são territórios convergentes nos processos criativos de Edson Claro. Neste texto objetiva-se compreender o processo criativo de “Amigos para sempre” coreografada por Edson Claro a partir dos depoimentos e análise de vídeo. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso. Os estudos denominados qualitativos têm como preocupação fundamental o estudo e a análise do mundo empírico em seu ambiente natural. Nessa abordagem valoriza-se o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada (Godoy, 1995; Severino, 2000).

Ao adotarmos a pesquisa qualitativa cuja natureza é a análise do discurso fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados. Na análise do discurso, o discurso é um objeto histórico-social ideológico e a sua historicidade se dá através de sua materialidade, que é linguística. O seu objetivo é detectar, através das marcas inscritas no discurso, o seu processo histórico social e os efeitos de sentido aí presentes. Para compreender o modo de funcionamento, os princípios de organização e as

formas de produção social do sentido é preciso compreender o processo de produção dos discursos: a situação, o contexto e os interlocutores envolvidos (Orlandi, 2002).

### **Fazer-pensar / aprender-criar: analisando processos criativos na obra de Edson Claro**

O que é e de que forma se dava o processo criativo em dança nas obras de Edson Claro? Para tanto, não haveria outra solução senão descobri-lo a partir das falas dos integrantes<sup>2</sup> de seus vários grupos e da análise de vídeos.

*Eu assistia alguns ensaios e também algumas vezes nas aulas que ele dava trazia algumas sequências que seria parte de uma coreografia. Esse sequenciamento que ele fazia na sala servia posteriormente para seus processos coreográficos. [...] O processo dele, o Edson foi sempre musical, então, uma das coisas que eu lembro é que ele sempre vinha para o estúdio com a música pronta, a coreografia era feita para a música que não é necessariamente um processo que todos os coreógrafos fazem principalmente na dança contemporânea [...] Ele já trazia um esquema de movimento, mas a música era sempre significativa; a inspiração coreográfica dele grande parte vinha das músicas que ele selecionava isso foi uma constante no trabalho dele. Quanto a movimentação quase nunca o vi usar a improvisação sempre já tinha um desenho coreográfico que os bailarinos aprendiam. Existia uma grande dinâmica do movimento, muito emocional sem perder o controle, principalmente com músicas brasileiras; via-se nesses desenhos quando repassados um entusiasmo, uma presença. (Armando Duarte).*

---

<sup>2</sup> Os depoimentos escritos nessa comunicação foram autorizados pelos depoentes quando da assinatura do Termo de Esclarecimento Livre e Consentido para a pesquisa de pós-doutoramento do pesquisador. As entrevistas foram feitas entre os meses de abril e maio em São Paulo e julho e agosto em Natal.

*Na época tinha muita influência do Jazz e também foi uma época em que ele andou estudando pelos Estados Unidos; a gente fez coreografias com Jazz com músicas de Donna Summer. Mas ele cuidou muito do aspecto do Samba, um pouco da expressão da Gafieira, da Capoeira, transitando muito pelos ritmos brasileiros. [...] Teve também montagem de Forró, de Frevo. Ele transitou pela dança brasileira e levou essa cultura nos intercâmbios de movimentos de ginástica e passou a ser uma figura que todas as vezes que ia para eventos dessa natureza o Edson era lembrado. (José Elias de Proença).*

*O processo de criação nunca era fechado. Ele vinha sempre com alguma música, trechos coreográficos pequenos e a partir daí ia montando novos trechos coreográficos com quatro oitos, aí me repassava essas sequências e em cima desses quatro oitos elaborava mais uma outra sequência de movimentos. (Inês Artaxo).*

*Então, ele gostava de músicas de vários gêneros e as levava e ia criando as sequências coreográficas com pas de deux, solos trios, o elenco todo, casais. O processo criativo se dava assim, com a música e ajustando os movimentos ao elenco que ele tinha disponível. Todos dançavam. É claro que os solos eram para quem tinha mais desenvoltura com a dança, mas sempre tinha outra pessoa também aprendendo por que se precisasse essa pessoa dançava. (Olavo Souza Jr.).*

*Eu percebia essa criação dele na própria aula. Lá já havia o desenho coreográfico que depois era aproveitado nas coreografias. Eu percebia mais no processo pedagógico de aula, de como ele ensinava esses desenhos coreográficos e depois isso se tornava uma grande coreografia. (Marchina).*

O ato de criar abrange a capacidade de compreender e esta por sua vez a de relacionar, ordenar, configurar, significar. A criatividade permite a realização de algo novo, como uma ideia, invenção original, assim como

também admite a reelaboração, apuramento de uma ideia ou de algo que já foi realizado.

No processo criativo, a criatividade do sujeito representa as capacidades únicas do ser humano (a criatividade do sujeito enquanto criador), assim como a sua própria criação que é realizada mediante essas mesmas capacidades individuais as quais estão inseridas num determinado contexto cultural (o sujeito criativo enquanto ser cultural). Deste modo, é de considerar que os processos criativos constituem um elemento de interação de dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural (Ostrower, 1997).

Ao criarmos damos uma forma e uma ordenação a algo. O processo de criar abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido (Ostrower, 1997; Salles, 2013). A criação em dança ocorre por modos de ordenar frases gestuais, que configuram uma materialidade não verbalizada, e sim conformada no corpo que se move.

Salles (2013) pontifica ainda que a criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações que encontra nessas imagens geradoras parte do percurso criador e essas é de alguma maneira, responsáveis pela manutenção do andamento do processo criativo e, conseqüentemente, responsáveis pelo crescimento da obra. “O processo vai assim desenvolvendo-se nesse ambiente sensível [...] que são trazidos para o espaço de criação como propiciadores de sensações: fotos, objetos ou qualquer coisa que interesse ao artista” (Salles, 2013, p. 63).

Edson Claro valorizava as experiências pessoais e competências específicas de cada um dos indivíduos envolvidos em seus processos de criação. Tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente nos grupos que ele colaborou como artista-criador e a singularidade de cada um dos envolvidos. Verificam-se

também, como afirma Leda Iannitelli em seu artigo Dança, Corpo e Movimento: A criatividade artística o interesse em articular

[...] outros processos dialógicos entre elementos de ação complementar e interativa. Dialogias entre corpo e mente, consciente e inconsciente, intencionalidade e indeterminação, julgamento e intuição, interioridade e exterioridade, individualidade e coletividade etc., que ocorrem num processo de intercomunicação contínua, interativa e em constante transformação. (Iannitelli, 2000, p. 251-252).

Esse jeito de desenvolvimento do processo criativo pressupõe o de exercício de uma meta-observação enquanto sujeito-grupo o que implica em experienciar momentos de criação, discussão, escolhas, conceitualização e reorganização de ideias e ações, estabelecendo coerências individuais e coletivas em que os integrantes faziam dança movendo-se e pensando.

Convém dar voz a outros depoentes sobre seu processo de criação:

*Ele tinha uma influência muito forte da música, suas criações sempre partiam da música e esta influenciava bastante seu processo criativo. A movimentação já era muito pensada, ele já vinha com os desenhos coreográficos praticamente pensados, muito bem estudados e depois ele sabia muito bem o que queria dos desenhos. Uma ou outra movimentação dos bailarinos que lhe despertava interesse ele colocava no processo de acordo com o que esse bailarino de dava de movimentação que fosse interessante naquele processo. Mas, no mapa geral ele já vinha com tudo pensado. (Henrique Amoedo).*

*Falar de Edson é falar do processo criativo dele. O que permeava toda a parte criativa do Edson? Ele era muito emocional e suas coreografias tinham muito disso, desse emocional. Em toda a sua história de vida da qual eu fiz parte, em seus trabalhos criativos tinha a ver com o estado emocional que ele se encontrava. [...] Outra coisa que influenciava Edson era o estado físico do bailarino. Se ele pegava um bailarino que tivesse grande flexibilidade ele trabalhava em cima dessa possibilidade o máximo que pudesse,*

*mas se o bailarino não tivesse nada disso, fosse um 'brucutu' ele trabalhava em cima dessa referência; ele olhava para a pessoa e com aquele material humano que esse indivíduo apresentasse ele fazia as suas criações.* (Edeilson Matias).

*Como ele tinha uns trinta corpos a disposição, então tinha uns mais alongados, tinha aquele mais ágil, aquele que demorava pra pegar as sequências coreográficas, outros que precisavam de mais tempo e ele deixava ensaiando, tinha aqueles com características expressivas mais evidentes, alguns que tinham habilidades físicas mais claras e pra mim, artisticamente nos processos dele, eles entendiam aonde ele poderia usar com mais propriedade, deixar mais visível o que aquela pessoa tinha de mais expressivo [...].* (Ana Claudia Viana).

*Sobre os processos de criação de Edson ele já trazia algo preparado. Eu acredito que ele olhava o grupo e vias as qualidades que surgiam dali, mas ele já trazia alguma coisa pensada. Ele trazia essas partituras, mas também criava a partir do que dávamos a ele; tinha momentos em que ele parava de frente ao espelho, buscava o fluxo do movimento e agente fazia, lá para o final, acho que em 2005 ele fez uma coreografia em que retratava a história dele e ali eu vi um pouco o trabalho de improvisação. Mas ele tinha normalmente algo pronto, já elaborado e escutava muito a música, ele sempre pedia para a gente trabalhar com imagens, pois facilitava esse processo de aprender a coreografia.* (Heloisa Costa).

Recorremos a Louppe (1997) para nos ajudar na compreensão desse tipo de criador. Ela pontifica que essa é uma prática desse o Renascimento até os anos de 1980, no entanto ao criar suas obras o coreógrafo não está sozinho, não é uma criação solitária como na música, por exemplo, em que o músico cria sua partitura solitariamente na maioria das vezes, em dança mesmo sendo uma criação que parta exclusivamente do criador ele precisa do corpo (quer o seu, quer do outro) para materializar sua criação.

A autora citada postula que o ato de compor especializa a organização da arte em um plano lógico e arquitetural e o criador faz suas escolhas, cria elementos composicionais a partir de seus laboratórios em dança, de alguma forma inventa, explora esses elementos numa unidade coreográfica inteira ou num fragmento de obra.

Ao dar forma a suas criações, quer pelo movimento pré-definido, quer pela sua carga emotiva, quer pelas qualidades corporais de seus intérpretes, Edson Claro possibilitou desafios na sua composição coreográfica a partir do momento em que deu corpo a algo que não existia e conferiu uma existência para movimentos dançados a partir de imagens invisíveis que se tornaram visíveis no ato da criação.

Ele, certa maneira, ao criar (re) inventa o corpo, ou no mínimo, citando Louppe (1997) elege nos corpos já trabalhados uma corporeidade em ressonância com o seu projeto de composição coreográfica.

### **Amigos para sempre: movimentos de transformação**

“Amigos para sempre” foi uma obra de transição, de transformação na vida artística de Edson Claro. Foi um trabalho em que ele estava nessa transição de realmente se manter aqui na cidade com emprego e criação da Acauã e também algumas questões pessoais, então nesse trabalho coreográfico ele usou os quatro elementos da natureza como pano de fundo para sua criação, disse-nos Edeilson Matias em entrevista. A trilha sonora foi composta por músicas de Soundheim, Edson Natal, Enye, Ross Culum e Lito Vitale, figurino de Carlos Sérgio Borges e iluminação de Castelo Casado. A peça foi criada em 1989 para a Acauã e remontada em 1995 para a Gaia Cia de Dança.

Além de tratar dos quatro elementos da natureza a coreografia trata da amizade como podemos observar nas falas abaixo.

*As relações com as pessoas, a relação de Edson com Natal, com o meio ambiente da cidade, mas na verdade isso são coisas que busquei na*

*memória com a experiência que tive com a coreografia, de dançar e de montagem, que, aliás, já faz bastante tempo. Eu não me lembro dele ter escrito um texto sobre “Amigos para sempre”. (Karenine Porpino).*

*“Amigos para sempre” ele trabalhou com a ideia da amizade, uma amizade que se construiu entre ele e o grupo, entre a gente individual e ele, entre os próprios dançarinos da Acauã. Nessa coreografia existia esse germinar da gente participar no sentido de pesquisar junto com ele a musicalidade, algumas pequenas partituras ele pedia para construirmos. (Larissa Marques).*

A relação com a natureza advém muito das experiências corporais de Edson Claro com a praia de Ponta Negra e, certa maneira, esse contato com a natureza exuberante dessa praia tenha refletido nessa composição coreográfica que traz os elementos ar, terra, fogo e água como fundamentais nessa criação. Sobre tal experiência alguns depoentes comentam que:

*Ele se inspirava quando visitava o morro do careca em Ponta Negra; ele tinha esse estímulo nessas pequenas coisas. Lembro que tinha um movimento em “Amigos para sempre” em que todos os rapazes faziam grandes cambres e ele se inspirou em umas árvores que quando ventava elas se curvavam para trás e ele passando pela região da via costeira e vendo aquilo resolveu colocar aquele movimento no balé. Tinha outro movimento de retorcer que ele também se inspirou nas árvores daquela região. Então cada movimento, cada coisa, sim eu sei por que eu fui assistente de coreografia dele e conversávamos muito. (Edeilson Matias).*

*Das coreografias dele que eu mais gostei de dançar foi “Amigos para sempre” por que essa coreografia fazia uma conexão do corpo com a espiritualidade, tudo integrado, tudo harmonioso, de uma força; era uma coreografia que deixava a gente exausta, mas ao mesmo tempo feliz. (Heloisa Costa).*

A primeira parte do balé era dançada só por mulheres e no final dessa primeira parte entravam três rapazes; ele usou como elemento norteador o Ar. Ele buscou nas bailarinas e bailarinos que dançavam essa parte tudo que fosse etéreo e usou a técnica do balé clássico para respaldar essa parte inicial de sua criação. O balé clássico nessa parte serviu como base, mas buscando sempre o ar, buscando sempre sair do chão; usou como um dos elementos cênicos lenços. Outro elemento que ele gostava de usar em suas criações era a ginástica e nessa parte inicial ele explorou bastante nas bailarinas que tinham a técnica da ginástica rítmica nessa parte do ar. Ele se aproveitou dessa competência das meninas que tinha experiência com a GRD e com o balé clássico.

Partindo do ar, ele usou como segundo movimento, como norteador a Terra. Nessa segunda parte da dança só os homens faziam parte da composição coreográfica. Os movimentos dançados sempre buscavam o chão, como se da terra brotasse para ela voltasse; então ele compunha uma história que passava através dos corpos dos bailarinos essa história que ele propunha. Então os movimentos eram pesados, deixou de ser o balé clássico e passou a ser a dança afro por que a negritude era uma coisa que ele usava muito em suas criações, ele tinha essa raiz muito próxima.

O terceiro movimento foi o Fogo em que todo o elenco dançava e a dança moderna era o carro-chefe dessa terceira parte. Então a dança moderna vinha muito nesse terceiro movimento, era a técnica que mais ele trabalhava com as quedas, suspensão, contração, realese; ele trabalhou nesse viés.

O último movimento foi a Água em que tinha movimentos de chão e corpos rolando e uma bailarina passando por cima desses corpos em rolamento e no final tinha a proposta de dizer que apesar de aparentemente os elementos da natureza serem bastantes diferentes um do outro, eles eram complementares em si. Essa era a história que ele queria passar nesse balé. Tinha ainda a metáfora de que todos poderiam seguir caminhos únicos,

mesmo sendo diferentes. O balé terminava com todos fazendo um formato de flecha como se isso fosse o infinito.

As experiências de Edson Claro com a praia de Ponta Negra, seu ciclo de amizades, sua relação com o meio ambiente foram cruciais para o ato criador de “Amigos para sempre”. Em sua sensibilidade poética fundiu esses elementos naturais com a amizade, teceu outra unidade no seu processo criador que fez emergir também momentos de transformação em sua carreira artística.

Pode-se dizer que “Amigos para sempre” é uma peça em que se apresenta muito do balé moderno e da dança moderna. Giros, saltos e pegadas são ações corporais marcantes na primeira parte que simboliza o ar. Os atuan-tes/intérpretes analisados no vídeo fizeram parte da Gaya Dança Contemporânea. As partes do corpo mais presentes são os membros superiores e inferiores, há uma presença no centro do corpo e não se observou partes abandonadas. A mudança de postura é mediana, o uso preponderante dos gestos são nos membros superiores auxiliados pelos lenços e a liderança dos movimentos se dão principalmente nos braços. A iniciação e sequen-ciamento dão-se do escapulo-umeral para o centro e coxo- femural para o centro. Os movimentos são mais periféricos do que centrais. Observa-se ainda enquanto organização corporal as contralateralidades com passa-gens pelas homolateralidades. Também são frequentes alguns elementos da ginástica muito comuns nas atividades corporais característicos do Mé-todo Dança- Educação Física.

Na parte da terra os movimentos são mais de chão com bastante contra-ções do tronco. A organização corporal se dá basicamente em movimentos homólogos do centro para a periferia. Assim como na primeira parte da peça os membros superiores e inferiores são muitos presentes e não se vê partes abandonadas. A mudança de postura se dá da saída do chão para cima, mas sempre com a ideia de enraizamento, os gestos concentram-se basicamente nos braços e no centro do corpo com as contrações. A

iniciação e sequenciamento são bastante evidentes no coxofemoral para o centro e os movimentos são mais centrais do que periféricos. Saltos médios e giros quer no solo, quer na posição para cima marcam as ações corporais mais presentes. É observável ainda padrões de desenvolvimento do movimento a exemplo do rastejar.

Na terceira parte da peça, o fogo, os gestos continuam preponderantes nos membros superiores, giros e saltos são ações corporais que se evidencia com maior frequência, os movimentos homolaterais são organizações corporais que podem ser observados com maior intensidade nessa parte da peça. A mudança de postura é muito de tronco e a iniciação e sequenciamento mais observado na análise se dá do coxofemoral para o centro.

A quarta e última parte, a água, apresenta uma suavidade de águas calmas com ações básicas de movimento de estender, de deslocar em rolamento, de espalhar e de reunir; os membros superiores são mais marcantes e há um pequeno abandono de algumas partes corporais.

Ainda é possível observar as qualidades dinâmicas de Estados e Impulsos predominantes: Há na primeira parte da peça um Estado Onírico, sonhador em que peso e fluxo são dominantes; vê-se o lado sonhador das intérpretes, uma atitude que pode ser difusa, sombria e concentrada. É possível observar também um Estado Remoto com a presença do fluxo e do espaço num lirismo apresentado na dança; quanto ao Impulso observa-se nesta primeira parte da coreografia o Impulso Apaixonado em que as ações corporais expressam-se pela sensação e pela emoção, como também o Impulso Mágico em que os movimentos irradiam a qualidade de fascinação. Os fraseados são constantes com pequenos acentos fortes em alguns momentos da movimentação. Notam-se algumas ações básicas de Esforço tais como deslizar, flutuar e espanar. É perceptível um peso leve, fluxos contidos, espaço direto e tempo rápido.

A segunda parte da coreografia os Estados predominantes são o Rítmico e o Móvel, observa-se que o peso, o tempo e o fluxo têm intencionalidade, presença, decisão e uma mobilidade encadeadas que são renovadas constantemente. Os Impulsos são os de Ação com movimentos de deslizar, pontuar, pressionar e Impulsos Visuais numa atenção clara ao Espaço. Há uma mudança no fraseado do constante para o impulsivo; o peso é forte, o espaço direto, o tempo tem variações do lento para o rápido e vice-versa e o fluxo continua contido.

Na terceira parte vê-se que o peso é forte, o espaço direto, o tempo rápido e o fluxo contido. Os Estados predominantes são Estável e Rítmico e os Impulsos apresentam-se como na segunda parte coreografada: de Ação e Visual. O fraseado prepondera o enfático. A quarta e última parte da coreografia retoma o Esforço apresentado na primeira parte.

Quanto a Forma pode-se notar a preponderância para a agulha em todo o balé, mas com passagens pelas formas achatada e piramidal principalmente na segunda e terceira partes. É observável ainda uma forma fluída crescendo na primeira parte em que o corpo alonga-se se tornando expandida e uma forma direcional preponderando o linear com uma sucessão de movimentos do centro para a periferia. Essa forma direcional linear é mais evidente nas demais partes do balé.

O Espaço vivenciado nessa coreografia é o que Merleau-Ponty (1999) vai chamar de espacialidade de situação, ou seja, é o espaço do corpo próprio, que vive ancorado nas paisagens do mundo percebido como presença nesse espaço. Embora a peça seja representada numa caixa cênica à italiana é possível pelos corpos dos atuentes/intérpretes pensar nesse espaço de situação, espaço que o corpo constitui com base em seu modo próprio de ser no mundo, já que, de acordo com o filósofo, a única maneira de ser no mundo é habitá-lo.

É notório na coreografia um espaço que é preenchido pelos corpos dos artistas intérpretes e pela iluminação criada para a peça. Eles estão geralmente frontal para o público havendo uma preponderância para os níveis alto e baixo em toda a dança. Apresenta em alguns momentos percursos transversos, principalmente na segunda e terceira parte, passando em alguns vértices do icosaedro<sup>3</sup> sendo mais preponderante o plano vertical conjugando braços e pernas.

Em relação à plateia muitas referências de diagonais (relação espacial), mas uma tendência de iniciar e finalizar na frontalidade (em relação ao público). Praticamente não existem movimentos de costas para a plateia. Em relação ao grupo eles se mantêm no geral praticamente lado a lado, próximos, com relação de toque e apoio.

No tocante a cinesfera o alcance predominante é o próximo e o medial e as direções de destaque são frente alta, frente baixa variando entre a esquerda e a direita na primeira parte, frente baixa e trás baixa preponderando na segunda parte, com algumas passagens pela frente alta; na terceira parte evidencia-se com maior frequência a frente alta e na quarta parte a maioria dos movimentos se dão no nível médio.

Pelo dito há de se concordar com Merleau-Ponty (1999) que a espacialidade do nosso corpo é derivada de nossos movimentos de direcionamento para o mundo no qual já estão presentes. Ainda é o filósofo que diz que passamos do espaço especializado para o espaço espacializante. O primeiro diz respeito ao que Laban em sua pesquisa sobre o Espaço denominará de harmonias espaciais e que Merleau-Ponty chama das relações concretas segundo o alto e o baixo, a direita e a esquerda, o próximo e o distante e o segundo, o espaço espacializante, é onde o corpo descobre uma capacidade única e indivisível de traçar o espaço e que se pensarmos

---

<sup>3</sup> O icosaedro é uma figura geométrica tridimensional formada pelo cruzamento dos planos vertical, horizontal e sagital e pela conexão de seus vértices. Possui vinte faces, doze vértices e trinta arestas.

no espaço labaniano é um espaço ontológico que fissa a lógica da geometria abstrata, porque cria para além de um espaço estático, uma espacialidade repleta de forças dinâmicas, temporais e poéticas.

Para Merleau-Ponty (1999) o espaço é para o corpo um espaço vivido e este corpo torna-se espacialidade fazendo-se por ele mesmo fonte de espaço porque nossa corporeidade se presentifica nesse espaço vivido pela experiência de estar já presente no mundo percebido porque a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência. Aos olhos de Merleau-Ponty (1999, p. 328) “[...] o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas torna-se possível”. Sobre tal citação, Caminha (2010) compreende que o espaço não é nem um meio homogêneo, nem um tributo comum a todas as coisas, mas uma paisagem que forma uma complexidade de percebidos articulados inerentes a nossa corporeidade.

Em “Amigos para sempre” o espaço é preenchido pelo mundo vivido do criador e decerto de seus artistas intérpretes, há nessa espacialidade percursos e tensões espaciais centrais predominantes. Os percursos centrais dizem respeito ao caminho feito pelo corpo de seu centro em direção ao espaço ou no sentido inverso e as tensões centrais caracterizam-se pela qualidade de irradiar para fora do centro em direção ao espaço, ou penetrando no centro (Fernandes, 2002). Nesse espaço percebido as formas cristalinas octaedro<sup>4</sup> que ocupa a cena como um todo e o tetraedro<sup>5</sup> são mais evidentes na peça.

Ainda é possível perceber que o Espaço ocupado pelos artistas intérpretes na cena evocam lembranças do criador da já mencionada praia de Ponta Negra e ao espaço geográfico daquela região, visíveis na peça

---

<sup>4</sup> O octaedro truncado, em sua planificação apresenta quadrados e triângulos, ou seja, não é regular porque é formado ao mesmo tempo por hexágonos (os claros) e quadrados (escuras) que são dois tipos diferentes de polígonos.

<sup>5</sup> O tetraedro possui quatro lados e quatro vértices no espaço.

principalmente na segunda parte quando o coreógrafo Edson Claro retrata através do movimento essa paisagem da praia. Esse espaço é, certa maneira, experienciado pela presença do artista intérprete na cena manifestado pelo corpo próprio como paisagem habitada pelo olhar. É ainda, de acordo com Caminha (2010, p. 247) e de sua leitura merleau - pontyana,

[...] é a experiência de uma espacialidade originária que anuncia um elo indissolúvel entre as coisas e nosso corpo na profundidade do mundo percebido, a qual não é outra coisa senão o aparecer do próprio mundo como paisagens, das quais emerge um espaço inseparável de nossa condição corporal de estarmos já inseridos nele.

Logo o Espaço na peça “Amigos para sempre”, segundo a visão do pesquisador é sempre habitado pelo corpo do artista intérprete que o preenche com sua dança, com seu movimento tendo em vista que esse corpo dançante é presença nesse espaço vivido.

Ainda se faz necessário comentar a relação do artista intérprete com o figurino e adereços da peça, nesta o figurino apresenta um significante e um significado que segundo Pavis (2005) pode-se compreender que o significante de um figurino pode ser notado pelo espectador por meio da sua própria materialidade, ou seja, por intermédio da maneira como é apresentado na cena contendo e expressando um significado independente de qualquer outra coisa; já o significado de um figurino pode ser percebido pela plateia por meio da sintonia com o conjunto dos sentidos dramaturgicos apresentados na cena.

Em “Amigos para sempre” o figurino feminino é um vestido leve que se complementa pelo uso do lenço e o figurino masculino uma sunga cor de pele. O vestuário cênico pensado pelo criador da peça evoca suas lembranças da praia e foram construídos perante os significados pessoais (a relação de Edson com Ponta Negra) e coletivos (a relação de Edson com os artistas intérpretes) manifestados pela vivência do coreógrafo com a

citada praia e não simplesmente diante da preocupação com o conforto para a facilitação da realização dos movimentos de dança.

Sendo assim, e percorrendo o entendimento de Pavis (2005) o figurino como significante contém e expressa nas formas apresentadas um significado independente de qualquer elemento cênico. Ante essa consideração, compreendemos que, para o resultado de um figurino como significante ser capaz de produzir significados por ele mesmo relacionados à dramaturgia a ser comunicada, é imprescindível existir anteriormente à sua produção os motivos pelos quais o façam existir, caso contrário, o significante de um figurino pode destoar e desarmonizar os objetivos de uma comunicação, comprometendo o seu entendimento e a sua dramaturgia.

Necessário se faz dar uma olhada para a música pensada para esta peça. Como já relatado a música utilizada foi de *Soundheim*, Edson Natal, *Enye*, *Ross Culum* e *Lito Vitale* que compuseram a trilha sonora da obra coreográfica. A linguagem musical foi um fator determinante para o início desse processo de criação, pois foi pela afinidade com a música Edson Claro coreografou “Amigos para sempre”. Sobre a música Pavis (1995) a concebe como um meio desencadeador de uma encenação e também como uma importante fonte de criação artística. Ainda a visualiza como um ornamento sonoro utilizado para afirmar uma situação apresentada na cena. Porém entendemos que a música, no contexto em que estamos investigando, tem o papel de manifestar o desejo de criar, e não de exercer um papel secundário na cena.

“Amigos para sempre” tratou da amizade que perdura ao tempo e fez com que seus artistas intérpretes tornassem presentes nessa peça pela síntese do tempo que está em constante porvir não sendo preso a um significado unívoco e desprendido de nossa experiência com o mundo, com o sujeito que habita o espaço.

### **Considerações finais**

Gerar conhecimento pelas narrativas da memória possibilita testemunhar por meio de imagens, depoimentos, livros o que foi vivido na construção do percurso em dança de Edson Claro.

Como seres sociais e culturais, não só recebemos e transmitimos informações, mas temos também a habilidade de armazená-las de diversos modos. Na dança, essa possibilidade tem sido constrangida pela noção de que seu objeto é efêmero, ou seja, dura enquanto dura sua existência in loco. Mas, como a informação pode perdurar em nossos cérebros, o constrangimento perde força. A dança pode e pede o registro dos fósseis informacionais (XAVIER, 2013).

Nesse texto buscamos os rastros do professor, pesquisador e artista Edson Claro e sua atuação na cena da dança das cidades citadas, período considerado profícuo para se pensar a dança no país. Ele desloca essa dança do centro de São Paulo levando-a para as regiões metropolitanas dessa cidade e invade outros territórios nacional e internacional com uma dança feita com alunos universitários advindos de cursos de graduação em Educação Física mostrando ser possível conciliar no corpo as aprendizagens dessas duas áreas de ensino, a Dança e a Educação Física.

Notadamente Edson Claro contribuiu para se pensar o corpo na dança e no papel do artista/docente em épocas que ainda não se falava nesse binômio. Muito mais do que um grande coreógrafo, mas certamente um professor/artista ele construiu uma história em dança que reverberou na cena da dança de São Paulo e de Natal e posteriormente em outras partes do Brasil.

Seu trabalho notório preocupava-se com o corpo, com a dança e como esses corpos agiam artisticamente a partir de técnicas de dança que ele chamou de ortodoxas e alternativas. Ele deixou sua contribuição na cena da dança para que na contemporaneidade da dança brasileira possamos refletir qual o papel da dança em seus processos de criação e aprendizagem.

Consideráveis foram às contribuições de sua dança destacada pelos entrevistados tais como olhar a dança para além da sala, para além do clássico e do classicismo, do tradicionalismo que havia na dança; contribuiu com a visão que ele tinha da formação, dos corpos diferentes, da coisa de que o bailarino tem que pensar, que bailarino não tem que ter apenas perna alta e dar várias piruetas, que bailarino tem que saber falar sobre dança, que tem que estudar, tem que pesquisar, bem como de dar visibilidade a dança da cidade no caso de Natal.

Ainda é patente registrar que sua dança muito contribuiu para se fazer acreditar que era possível dançar mesmo não sendo bailarinos de formação que era possível transformar a dança acessível para qualquer pessoa; deixou boas contribuições tanto na formação quanto na produção artística porque com o Método Dança-Educação Física ele fomentou muito o trabalho da dança para pessoas que não tinha experiências com a dança. Ele fomentou a dança dentro da universidade, a prática da dança e a produção artística em dança.

Enfim, pode-se dizer que o legado de Edson na dança está nas pessoas por que elas são responsáveis, certa maneira, a repassar os ensinamentos aprendidos.

## Referências

- CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anablume, 2002.
- GODOY, Arilda Schimidit. **Uma revisão histórica dos principais autores e obras que refletem esta metodologia de pesquisa em Ciências Sociais**. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63. Mar./Abr. 1995.

- IANNITELLI, Leda Muhana. **Dança, corpo e movimento: a criatividade artística**. In: BIAO, Armindo; PEREIRA, Antônia; CAJAÍBA, Luís Cláudio e PITOMBO. (Org.). *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso: Princípios & Procedimentos**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- RICCER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 21 ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- XAVIER, Renata Ferreira. **Percursos em dança na cena paulista**. Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Salvador, 2013.

**Marcilio de Souza Vieira**, Pós-Doutorando no Instituto de Artes da UNESP “Júlio Mesquita Filho”, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN) e do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR); é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArc) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN. <http://lattes.cnpq.br/7003467659704271>