

A black and white photograph of a person's leg and foot, with the text overlaid. The leg is on the right side of the frame, and the foot is on the left side, resting on a dark surface. The background is dark and out of focus.

Seção temática:  
Interatividade na  
Arte Contemporânea



# Marcilio de Souza Vieira

Pesquisador e Artista da dança, Pós-doutorando no Instituto de Artes da Unesp. Atua nos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN e PROFARTES/UFRN. Possui graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2002) e graduação em Educação Física (2010) pela UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia DEF/UFRN) e do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de criação (Cirandar DEART/UFRN). [marciliov26@hotmail.com](mailto:marciliov26@hotmail.com)

## RESUMO

Neste texto recorreremos ao vídeo como recurso interativo para analisar três coreografias de Edson Claro criadas em tempos e espaços diferenciados. Objetiva-se, assim, analisar o processo criativo de Edson Claro nas obras “Petrus”, “1, 2, 3 para Luís Arrieta” (solo) e “Amigos para sempre”. Para tanto, nos enveredamos pela abordagem metodológica qualitativa cuja natureza é a análise do discurso.

Palavras-chave: *Processos criativos. Dança. Edson Claro.*

## ABSTRACT

In this text we use the video as an interactive resource to analyze three choreographies Edson Claro created in different times and spaces. The purpose is thus to analyze the creative process of the Edson course works “Petrus”, “1, 2, 3 for Luis Arrieta” (solo) and “Friends forever”, both embarked by qualitative methodological approach whose nature is discourse analysis.

Keywords: *Creative process. Danse. Edson Claro.*

# Processos criativos e interatividade na dança de Edson Claro<sup>1</sup>

Quando pensamos na análise dos processos criativos de alguma obra que já aconteceu, precisamos para a análise dessa coreografia utilizar do recurso do vídeo enquanto um meio de interatividade para essa análise.

Caso contrário, quando a obra está em processo, a interatividade se dá na filmagem ou ainda no olhar atento do dramaturgo, que é o profissional que desempenha a função de apoiar o criador no ato da criação. Mas, quando não é possível analisar uma obra coreográfica na sua concepção inicial até sua primeira apresentação oficial, recorre-se, na maioria das vezes, à filmagem em formato de vídeo para analisar, criticar, apreciar obras que já não circulam mais.

Ao recorrermos ao vídeo de um espetáculo, retornamos ao seu processo de criação e o vivenciamos em outra dimensão através da rememoração da experiência vivida. Para Pavis (2005), o vídeo é o meio mais completo quando se deseja capturar informações sobre o todo do espetáculo, sendo capaz de retornar e reavivar o tempo real deste com todas as suas características de som, luz, cenário, figurino. Por meio desse recurso que se torna interativo, há a possibilidade de retomar o que foi feito há anos com riqueza de detalhes e de forma essencial para a observação e o entendimento de um processo de criação.

Artigo recebido em: 21/08/2015

Aceito para publicação em: 09/09/2015

<sup>1</sup> A escrita deste artigo faz parte da pesquisa desenvolvida nos estudos de pós-doutoramento do pesquisador, intitulada de “Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança”. A pesquisa é 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.

O vídeo, de certa maneira, serve-nos a essa análise. Neste texto recorreremos a esse recurso para analisar três coreografias de Edson Claro criadas em tempos e espaços diferenciados. Objetiva-se assim, analisar o processo criativo de Edson Claro nas obras "Petrus", "1, 2, 3 para Luís Arrieta" (solo) e "Amigos para sempre". Para tanto, nos enveredamos pela abordagem metodológica qualitativa. Ao adotarmos a pesquisa qualitativa cuja natureza é a análise do discurso, fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados. Neste tipo de análise, 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).

Para compreendermos o processo de criação de Edson Claro, faz-se necessária uma compreensão dessa figura da dança brasileira. Ele foi o criador do Método Dança-Educação Física (CLARO, 1995); na década de 1970 criou o Grupo Casa Forte em São Paulo; antes da criação desse grupo fez parte como bailarino e diretor do Grupo de Dança da USP, sendo um dos responsáveis por criar as famosas Noites de Dança da USP e as aulas-ensaios do Sol do meio dia também nessa universidade.

Ainda na década de 1970, tornou-se professor universitário e, na Faculdade de Guarulhos, iniciou um trabalho de dança com alunos universitários, em sua maioria da Educação Física, com predominância de atletas e ex-atletas. Constitui-se dessa forma o Grupo de Dança da FIG, que posteriormente tornou-se Casa Forte. A proposta artística do Grupo Casa Forte era o desenvolvimento de um nível coreográfico advindo das experiências com a dança e a Educação Física. Katz (1982) comentou que diferentemente de qualquer outro grupo de dança de São Paulo, além de se preocupar com montagens de espetáculos, o Grupo Casa Forte mantinha uma linha de pesquisa pedagógica importante. A maior parte de seus integrantes vinha do esporte e acreditava na viabilidade da inclusão da cadeira de dança no currículo das escolas de Educação Física.

Sobre esse perfil do grupo, Katz (1979) escreveu no Jornal Folha de São Paulo:

O trabalho do Casa Forte tem aquela qualidade básica: passa ao público a certeza e o prazer presentes em todo o elenco. É uma coisa muito viva, que só acontece quando as pessoas envolvidas têm, além da técnica, objetivos claros. Esse é o principal trunfo do Casa Forte: ele sabe exatamente porque e para quem dançar.

Com sua saída do Grupo Casa Forte, ele criou o Grupo FEC do ABC, que teve sua estreia em agosto de 1984 com a coreografia "Nova era". Sobre esse grupo, Edson Claro, em

um programa de dança, comentou que tal grupo surgiu da compreensão entre a direção da faculdade, o corpo docente e discente sobre a importância da vivência com a dança na formação do profissional de Educação Física. Uma das premissas para a formação do grupo, segundo relato de Claro no programa de dança, era proporcionar ao profissional de Educação Física mais uma opção de vivência corporal, bem como descobrir através de apresentações públicas, artístico-pedagógicas, o papel de agentes emissor-receptor do ato de dançar, provocando questionamentos para uma nova visão da Educação Física e da Dança, de forma a enfrentar ortodoxias, preconceitos sociais e radicalismos.

Na segunda metade da década de 1980, Edson Claro mudou-se para Natal, RN e lá disseminou sua dança pautada no método por ele desenvolvido e a criação vários grupos naquela cidade. Inicialmente criou a Acauã Cia de Dança, que trabalhava com o Método Dança-Educação Física e com a estética da Dança Moderna. Paulatinamente, o grupo de bailarinos sentiu a necessidade de fazer aulas com técnicas específicas, tais como as técnicas da dança contemporânea, da dança afro, de alongamento e flexibilidade e de balé, em decorrência das coreografias criadas para a Cia. Os trabalhos desenvolvidos pela Acauã trouxeram a possibilidade do contato dos bailarinos locais com coreógrafos nacionais e perspectivas para além do ballet clássico, que era bastante disseminado na cidade de Natal.

Porpino (2014) comenta que bailarinos, atletas e professores de Educação Física, com ou sem experiência na dança, compuseram o elenco da Acauã e abraçaram a manutenção dessa companhia durante cinco anos, tempo limite para levar à cena um trabalho oneroso sem apoio financeiro. O trânsito com referências da dança paulistana foi uma constante no início do trabalho desenvolvido pela Acauã, tendo essa companhia estreado seu primeiro espetáculo naquela cidade e dançado coreografias assinadas por profissionais que lá desenvolviam seus trabalhos, como Armando Duarte, Jairo Sette, Luis Arrieta e Ana Maria Mondini. Esse trânsito de conhecimentos somente foi possível pela história já vivida por Edson na sua cidade natal.

Posteriormente, Edson Claro passou a compor o quadro docente da instituição a partir da primeira metade dos anos 1990, tornando-se professor no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Lá, ele encontrou novas possibilidades de germinação, com a criação de grupos de dança na própria UFRN.

Como professor universitário da UFRN, ele desenvolveu projetos de pesquisa e extensão com a Dança e a Educação Física. No Departamento de Artes da referida instituição, criou inicialmente o Grupo de Dança da UFRN, que teve suas atividades com esse nome até 1997. Posteriormente, passou a ser chamado de Gaia Cia de Dança, nome que perdurou até 2005, e atualmente Gaya Dança Contemporânea. Para esta companhia

Edson Claro compôs “Caminhos cruzados”, “Além daquele lugar” e “Raízes eternas” que fizeram parte do espetáculo *Caminhos* de 1991; em 1994 coreografou “1, 2, 3 para Luis Arrieta” e “Valsemos” para o espetáculo *Reconquista*; “Amigos para sempre” (remontagem) e “Umbral” fizeram parte do espetáculo *Tríade* de 1995; “Adeus” foi composta para o espetáculo *Plural* de 1996. Ele coreografou ainda “A Matriarca” e “Feliz aniversário”, no período de transição da Gaia e incursão na dança-teatro.

Edson também foi responsável pela criação dos Grupos de Dança da UFRN Intermediário, Roda Viva Cia de Dança e Cia de Dança dos Meninos. A Roda Viva Cia de Dança foi criada no espaço universitário e tornou-se um marco para a dança brasileira, no que se refere ao corpo deficiente enquanto criador. O trabalho desenvolvido por esta companhia repercutiu além dos espaços inclusivos e de grupos terapêuticos, influenciando, desta feita, o surgimento de inúmeros trabalhos semelhantes por todo o país. O Grupo de Dança da UFRN – GDUFRRN recebia e investia em bailarinos da universidade e da comunidade no intuito de que, de acordo com sua formação no grupo, pudessem em algum momento de sua carreira artística participar da Gaia Companhia de Dança. A Cia dos Meninos foi criada em 2000 como um projeto de extensão do Departamento de Arte e foi idealizado por Edson Claro. Esse ideal de homens na dança já fazia parte da vida de Claro desde a sua participação como aluno na Faculdade de Educação Física da USP, quando participou da criação e emancipação de um grupo de danças naquela instituição, até a formação do Grupo Casa Forte em São Paulo, que tinha a presença masculina marcante nos trabalhos coreográficos.

Em 2005, em virtude de sua aposentadoria, o professor Edson Claro deixa suas atividades nos grupos e companhias da UFRN. Em 2012 morreu aos 63 anos vítima do Parkinson.

### **Edson Claro: processos criativos e poéticas**

Como já informado, analisamos três processos de criação de Edson Claro: “*Petrus*”, “1, 2, 3 para Luís Arrieta” (solo) e “Amigos para sempre”, criados respectivamente para companhias de dança da cidade do Natal, a saber: Cia de Dança do TAM, Gaya Cia de Dança e Acauã Cia de Dança.

“*Petrus*” foi uma coreografia criada especialmente para a Companhia de Dança do Teatro Alberto Maranhão (Natal/RN) em 2010 e teve como musa inspiradora a artista e pesquisadora de dança Petrucia Nóbrega. A análise desse processo criativo se deu a partir do vídeo filmado do espetáculo *Para quem bebe dessa água: para sempre Edson Claro* realizado em abril de 2014 no Teatro Alberto Maranhão, Natal, RN.

“Petrus” é uma homenagem a Petrúcia Nóbrega, que foi bailarina da Gaya e dirigiu grupos de dança na UFRN. Esse trabalho fala um pouco da vida dela, que veio da escola pública e conquistou tantos espaços através dos estudos; fala da bailarina, da professora, da pesquisadora. Edson convidou a bailarina Margoth Lima para participar do processo criativo, que ocorreu todo na residência dele, na medida em que ele estava inspirado e o Parkinson permitia a criação.

A música de “Petrus” é da obra filmica *Tristão e Isolda*, uma escolha do próprio Edson, figurinos de Carlos Sérgio Borges, que assina a maioria dos figurinos dos trabalhos da Cia de Dança do TAM e que vem desenvolvendo essa atividade para Edson Claro desde sua chegada a Natal. O cenário também é assinado por Carlos Sérgio, composto por quatro painéis que retratam a vida da homenageada e que têm os cajus representando Natal, os edifícios representando São Paulo, a Torre Eiffel representando Paris e os cajus novamente fazendo alusão ao retorno, à origem. O projeto de iluminação foi de Ronaldo Costa.

Edson Claro possivelmente, ao criar essa peça, buscou nas imagens/lembranças de sua vivência com a artista para a concepção dessa obra. Trata-se de imagens/lembranças sensíveis que contêm uma excitação para a para a criação e que, de certa maneira, influenciaram o coreógrafo. São imagens geradoras de criações, que, no dizer de Salles (2013, p. 60-61), “[...] guardam o frescor das sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento”.

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 estas são, 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).

Em “Petrus” observa-se um resquício tardio da estética da dança moderna de Martha Graham<sup>2</sup> nos seus movimentos. Dessa estética, pode-se notar na peça tanto o movimento de contração, quanto o de relaxamento, que se manifestam como impulsos bruscos, projeções violentas do corpo inteiro; relação com o chão fazendo uso da gravidade como elemento de expressão. Vê-se um princípio de totalidade em que o corpo é todo articulado, formando um conjunto significativo de ser uno.

Dessa estética de Graham, possivelmente possibilitada pelo coreógrafo a partir de sua vivência desde a segunda metade de 1970 com essa técnica/estética e vista no desenho

<sup>2</sup> Martha Graham foi antes de tudo uma excelente dançarina. No curso de sua longa carreira, Graham, além de ter criado trabalhos com forte conteúdo psicológico, trouxe contribuições importantíssimas para muitas áreas da dança teatral. Seu senso de teatralidade, unido a uma técnica apurada, tornaram-na um mito da dança moderna. Como dançarina e coreógrafa revolucionou toda a dança moderna desenvolvendo um dos maiores vocabulários técnicos codificados de dança até hoje (SILVA, 2004).

coreográfico de “Petrus”, observa-se ainda o *contraction-release*, algumas espirais e a exploração da força gravitacional enquanto conexão entre a bailarina, o palco e a plateia.

Na peça é perceptível um processo criativo que dialoga movimentos das estéticas de dança moderna e contemporânea. Há um hibridismo entre as duas estéticas, ora exploradas mais por uma das estéticas, ora por outra. O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores (SALLES, 2013).

Sobre a estética da dança contemporânea, Louppe (1997) atesta que ela pode falar à imaginação de cada um sem passar por um discurso explicativo. Dirá ainda que nesta estética de dança existe apenas uma verdadeira dança, que é a de cada um e que sua existência se deve a uma nova concepção de corpo e de movimento.

Nesse processo criativo de Claro, há de se dar crédito aos outros elementos que compõem a cena, como a música, o figurino e o cenário. Esses diferentes elementos podem ser impulsionadores da criação.

O figurino da bailarina, um vestido esvoaçante em tom lilás claro, amplifica seu corpo dando-lhe vida e vitalidade, além de servir como uma cenografia ambulante ou um cenário figurino. Ele também ajuda na mobilidade da dança empreitada. A respeito do figurino, Pavis (2005), ao analisar espetáculos de teatro, de mímica, de performance e de dança, diz serem adereços decisivos para a compreensão da representação. Para o referido autor, o figurino é ao mesmo tempo significante e significado, posto que na cena ele apresenta funções de caracterização, de localização dramática, de identificação ou disfarce do personagem e de localização do *gestus* global do espetáculo.

Concordamos com Pavis (2005), quando este diz ser o figurino na constituição do espetáculo materialidade, logo significante, e um elemento integrado a um sistema de sentido, logo significado. Dessa forma o figurino carrega vários sentidos que identificam os personagens, tornando-os presentes, visíveis e reconhecíveis por aqueles que assistem ao espetáculo.

No cenário de “Petrus”, observam-se grandes telas com representações de caju, edifícios e a Torre Eiffel fazendo uma alusão à moradia da bailarina, um cabide em que ela deposita seu casaco e focos de luz em tons verdes dando a ideia de uma cidade imersa num inverno. A cena vai ganhando outros focos de luzes, como o azul e o âmbar, sem perder essa ideia de uma Paris gelada.

Como já dito, a bailarina não se relaciona com o cenário e seus objetos, embora na peça esses objetos contem uma história. A iluminação ocupa um lugar chave na representação. Pavis (2005) argumenta que ela faz existir visualmente, além de relacionar e colorir

os elementos visuais, como o espaço, a cenografia, o figurino, o intérprete, conferindo a eles uma certa atmosfera.

A música é outro elemento que se deve considerar em “Petrus”. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. Recorremos a Pavis (2005) quando este infere que a música preenche várias funções na cena: criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical criando uma sucessão de climas.

A música, muitas vezes, age como fonte de geração de ideias para a criação em dança. A esse respeito, Armando Duarte<sup>3</sup> comenta que *Edson Claro sempre vinha para o estúdio com a música pronta, a coreografia era feita para a música, a inspiração coreográfica dele, grande parte, vinha das músicas que ele selecionava*. Ana Claudia Viana complementa dizendo que [...] *a música era uma grande inspiração dele. Ele chegava com a música e se inspirava e dali surgia um trabalho coreográfico* e Sávio de Luna reforça: *Edson era uma pessoa muito musical, você não tinha erro, dúvida onde a música acentuava, ele sabia, estudava os tempos musicais*.

É perceptível no ato criador de Edson Claro que ele tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu foco de atenção é de natureza híbrida do percurso; música, figurino, cenário e intérprete devem estar a serviço da dança.

“1, 2, 3 para Luis Arrieta” foi um trabalho criado por Edson Claro, com música de Astor Piazzolla (Decarismo) para homenagear seu amigo o coreógrafo Luis Arrieta. O trabalho era dividido em três partes: um solo (dançado por Edson...), um *Pax de deus* e a terceira parte dançada por três bailarinos. A peça era composta por três tangos. Neste trabalho foi analisado o solo dançado por Edson Claro. O vídeo analisado foi filmado no ano de 1998 na Mostra de Dança do Departamento de Artes da UFRN, Natal, RN.

Sobre esse formato de dança, Louppe (1997) esclarece que o solo foi uma das grandes inovações da dança contemporânea, embora essa atividade já estivesse presente nos balés desde os séculos XVII e XVIII. Ainda é essa autora que diz que o solo é para o coreógrafo como um ritual de passagem e que os grandes mestres da dança moderna, quando sentiram a necessidade de partir do zero para reinventar uma linguagem própria em dança, encontraram no solo o único meio de testar suas próprias descobertas.

O solo afirma a presença de um sujeito no imediato e na totalidade do seu ser em movimento. Nesse formato o criador encontra-se com sua própria linguagem e faz do solo seu laboratório de movimento, ele serve como um caminho de autodescoberta, no qual o sujeito criador está contido no objeto de arte, bem como sua presença em “estado puro”, como comenta Louppe (1997). Nele, o indivíduo está em envolvimento com a obra no momento em que esta se manifesta; é o sujeito criador que se submete a regras.

<sup>3</sup> Os depoimentos escritos nesse texto 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.

No solo “1, 2, 3 para Luis Arrieta” pode-se encontrar um hibridismo de estilos de dança. São perceptíveis nessa dança traços descodificados do Tango, espirais, quedas e suspensões da Dança Moderna e movimentações do Jazz.

O Tango provavelmente é uma menção pelo corpo do artista Edson Claro para identificar a nacionalidade do amigo e corógrafo Arrieta. Os traços de Tango encontrados na coreografia nos apontam um modelo corporal que transgride a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais comuns a esse estilo de dança. Em determinado momento da coreografia, o Tango é dançado com um par imaginário e apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na dança.

Pode-se observar nesse solo o abraço como metáfora desse estilo de dança. O abraço é como um registro do desejo guardado na memória do corpo. Junto ao abraço, implicam-se na coreografia passagens de entrelaçamento dos pares imaginários, cortes e quebradas que demonstram vigor e força na dança, figuras executadas pelo intérprete segundo uma ordem de improvisação em que sua velocidade em direção à bailarina imaginária é acelerada. Rompendo com certas contradições encontradas nesta dança, o abraço torna-se, então, outro elemento preponderante na dança. “O abraço é, pois, uma consequência da improvisação, uma necessidade técnica que consiste na combinação de um repertório de figuras retiradas de outras danças e criadas à medida da invenção do próprio tango” (NÓBREGA, 2003, p. 136).

Do Jazz notam-se movimentos de mudança de esfera (mudança parcial do peso), posicionamento de braços em terceira posição, alguns *foward lunge*, *side lunge* e *standing contraction*, *hinge* (dobradiças), pequenos saltitos e saltos, *pirouettes*, *passé piqué*.

No solo de “1, 2, 3 para Luis Arrieta” os movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantêm a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes.

Evidencia-se a relação do intérprete-criador Edson Claro com o movimento, com um ambiente construído para a cena que remete a um tempo não do Cronos, mas que evoca circunstâncias históricas com um gênero musical em um espaço arquitetural ambientado para a cena permitido pela luz agindo como cenário.

A ambiência é construída em uma velocidade de tempo organizada pela métrica inexorável da música, embora percebamos que o tempo do intérprete-criador não se liga ao tempo de Cronos, do relógio, da métrica, mas da pulsação do vivo em função

de suas necessidades expressivas, funcionais e comunicacionais. Na coreografia, a música utilizada como trilha, além de ritmar os movimentos corporais do intérprete, conta um pouco da história do Tango.

Ainda sobre o ambiente, a cena ocorre num espaço cênico e nele podemos indagar como é a iluminação, o cenário, os objetos cênicos e suas relações com o atuante/intérprete, com a música e com o movimento. O espaço cênico torna-se um espaço virtual e, sendo unicamente visual esse espaço, no dizer de Langer (1980), não tem continuidade com o espaço real posto que ele é limitado por uma moldura (caixa cênica). Logo, o espaço virtual criado na cena é inteiramente contido em si mesmo e independente. “O espaço virtual, sendo inteiramente independente e não uma área local num espaço real é um sistema total, autossuficiente. Quer seja bi ou tridimensional, ele é contínuo em todas as suas possíveis direções, e é infinitamente plástico” (LANGER, 1980, p. 79). O espaço cênico do solo “1, 2, 3 para Luis Arrieta” pode ser uma sala ou um salão de bailados de tangos, preenchido pela musicalidade desse gênero musical e pela corporeidade do intérprete. Assim, esse espaço cênico, que também é virtual, é um espaço tornado visível, preenchido pelo corpo do intérprete-criador. Assim, podemos compreender que o espaço da arte é criado e que seus elementos são pensados e estetizados. Na arte esse espaço é funcional, objetivo e plástico e, fazendo parte da obra, é expressivo.

Tons de âmbar, vermelho e azul preenchem o espaço cênico de “1, 2, 3 para Luis Arrieta”. A cor escolhida para iluminar a cena não é decidida ao acaso, pois essa torna viva a cena. Pavis (1999) afirma que a luz intervém no espetáculo: ela não é simplesmente decorativa, mas participa da produção de sentido do espetáculo. O autor citado diz que a iluminação serve para comentar ou iluminar uma ação, isolar um intérprete ou um elemento de cena; cria uma atmosfera, dá ritmo a representação, faz com que a encenação seja lida. A luz, segundo Pavis (1999), vivifica o espaço e o intérprete, modaliza, controla, nuança o sentido da cena. Na descrição do solo, a iluminação potencializa a cena quando torna vivo e presente o personagem que é um dançarino de Tango.

Passemos a refletir sobre a música nesta coreografia. A música no solo analisado produz uma atmosfera, um ambiente, uma situação; ela atua como uma complementaridade da cena. No Tango dançado no solo, o intérprete dança para celebrar mantendo o corpo vivo e não amorfo, com vigor, mas não rígido. Nos movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantém a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes.

O Tango em “1, 2, 3 para Luis Arrieta” é uma dança aberta, cuja música velocíssima exige suprema contração. A imobilidade da parte superior do corpo e a contração

da dança na metade inferior constituem o esquema básico da divisão corporal. O Tango, de forma geral, rompe a tradição de dançar de uma certa distância, e graças a introdução das figuras rompe também com a evolução contínua.

Levado pela melodia do Tango de Astor Piazzolla, o intérprete-criador Edson Claro brinca com suas lembranças, suas emoções, experiências íntimas, passadas, presentes, recíprocas ou solitárias. A trama do Tango nessa peça é onírica, subjetiva e existencial, representada através das emoções do expor-se completamente.

Em “1, 2, 3 para Luis Arrieta”, misturam-se dança, música, cena numa simbiose tatuada no corpo do intérprete-criador Edson Claro, que dança, questiona, movimenta-se. É o corpo como obra de arte que comunica e expressa desejos, pedidos e recados, que transgride com a linearidade da dança como possibilidades de anulação da diferença.

“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 informações dadas por Karenine Porpino sobre esse processo criativo:

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”.

A relação com a natureza advém muito das experiências corporais de Edson Claro com a praia de Ponta Negra e, de certa maneira, esse contato com a natureza exuberante dessa praia refletiu-se nessa composição coreográfica que traz os elementos ar, terra, fogo e água como fundamentais nessa criação. Sobre tal experiência, Edeilson Matias comenta 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 traz 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.

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 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. Ele se aproveitou dessa competência das meninas que tinha experiência com a GRD e com o balé clássico.

Partindo do ar, ele usou no 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 e para ela voltasse; então ele compunha uma história que passava através dos corpos dos bailarinos. Os movimentos eram pesados; deixou de ser o balé clássico e passou a ser a dança afro, porque a negritude era um aspecto 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. Ao final, havia 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 ideia 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 atuantes/intérpretes analisados no vídeo fizeram parte da remontagem dessa peça para a Gaya Cia de Dança.

Ainda se faz necessário comentar a relação do artista intérprete com o figurino e os adereços da peça. Nesta o figurino apresenta um significante e um significado. 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 dramáticos 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 haver 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.

É necessário também atentar-se 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 que 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. Este está em constante porvir, não sendo preso a um significado unívoco e despreendido de nossa experiência com o mundo, com o sujeito que habita o espaço.

### **Considerações finais provisórias**

Falar de processos criativos a partir da análise de vídeo é se permitir analisar a partir de um espectro considerado por Pavis (2005) como uma fonte fidedigna. Os processos ora analisados trazem um pouco das experiências de Edson em coreografar.

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, 2007). 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.

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).

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.

Isso nos autoriza a concluir que ao tornar possível a reconstrução de algo que já passou, a operação memorável não expõe o que ficou para trás, de maneira imutável, reprodu-

zindo, 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 filmagem/vídeo 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.

## REFERÊNCIAS

CLARO, E. *Método dança-educação física: uma reflexão sobre consciência corporal e profissional*. São Paulo: Robe Editorial, 1995.

KATZ, H. Tudo bem no 'Casa Forte', só falta um coreógrafo. *Folha de São Paulo*, 18.10.1979.

KATZ, H. Flor de lótus, uma colagem de movimentos. *Folha de São Paulo*, 09.11.1982.

LANGER, S. K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997.

NÓBREGA, T. P. Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de Movimento. In: LUCENA, R. F.; SOUZA, E. F. (orgs.). *Educação física: esporte e sociedade*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

ORLANDI, E. P. *Análise do Discurso: Princípios & Procedimentos*. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, P. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORPINO, K. O. Edson Claro e a prática de interfaces. *Folder da VI Semana da Licenciatura em Dança da UFRN*. Natal, 2014.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SILVA, E. R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDFBA, 2004.