

# CRIAÇÃO GEOGRÁFICA CONTEMPORÂNEA

Madalena Xavier

Elizabete Monteiro

**RESUMO:** Esta reflexão de carácter exploratório pretende, como o próprio nome indica, ser um estudo preliminar das questões que se colocam com maior acuidade na contemporaneidade, no âmbito do ensino-aprendizagem da composição coreográfica. Partindo da (in)definição que caracteriza a Dança Contemporânea e os seus métodos e processos de criação, na qual é possível reconhecer como fundamental o desenvolvimento de percursos essencialmente singulares, pretendemos refletir sobre a necessidade de contribuir para o desenvolvimento das capacidades criativas dos intérpretes-criadores contemporâneos em contextos de formação. Esta é uma problemática que a nossa intervenção pedagógica e interesse profissional de forma plena justificam. Debruçamo-nos sobre a singularidade de dois projetos no âmbito da Criação Coreográfica Contemporânea Portuguesa, refletindo sobre aspetos da relação entre coreógrafo - intérprete - pesquisa - materialização do movimento. Pretendemos sublinhar a importância que reconhecemos do ensino-aprendizagem da composição coreográfica e a necessidade de o repensar na proximidade com as práticas artísticas atuais, procurando fazer emergir questões sobre a problemática aqui abordada.

**Palavras Chave:** Criação Coreográfica Contemporânea - Intérpretes-Criadores - Composição Coreográfica – Ensino-Aprendizagem

**ABSTRACT:** This exploratory reflection, as its name indicates, intends to be a preliminary study of the issues that arise with greater acuity in contemporary times in the area of teaching-learning of dance composition. Starting from the (in)definition that characterizes contemporary dance and its methods and processes of creation and in which we recognize the development of singular pathways as fundamental, we want to reflect on the need to contribute to the development of creative skills in the training context of contemporary performers and creators. This is a problem that our educational activity and professional interest fully justifies. Looking into the uniqueness of two projects within the Portuguese Contemporary Choreographic Creation, we reflect on aspects of the relationship between choreographer - performer - research – to materialize movement. It is our intention to emphasize the recognized importance in the teaching-learning of dance composition and the need to rethink it within its proximity to the current artistic practices, bringing to surface issues concerning the addressed problems.

**Keywords:** Contemporary Choreographic Creation – Performers - Creators - Dance Composition - Teaching Learning

## **Criação Coreográfica Contemporânea: Breve Enquadramento Conceptual**

A complexidade do fenómeno da Dança Contemporânea e a diversidade dos seus formatos de apresentação, refletem a multiplicidade dos seus métodos e processos de criação. Este contexto de abertura tem suscitado várias reflexões e sobretudo tentativas de definir o corpo, o movimento, o coreógrafo e o intérprete, bem como as possíveis relações que estes elementos e intervenientes estabelecem entre si na cena coreográfica contemporânea. Esta diversidade de contextos, mas também de conceitos e concepções,

confere à Dança Contemporânea uma certa instabilidade, uma dificuldade assumida de a definir e circunscrever de forma precisa e consensual.

*“Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão.”* (LOUPPE, 2012, p. 69) E porque falamos de escolhas, estas implicarão sempre um fazer particular, uma dança única, a dança de cada um como sendo a verdadeira dança, tal como se referia Isadora Duncan em *The Art of the Dance*.

Da diversidade de abordagens e definições de corpo que se concretizam nas práticas da Dança Contemporânea destacamos algumas que enfatizam a sua própria pluralidade. Fazenda (2005), refere-se ao *“corpo de ideias”* proposto por Susan Leigh Foster *“colocando a tônica no corpo cultivado e disciplinado, agente de significação, dançar é uma prática cultural ‘que cultiva corpos disciplinados e criativos’”*. (p.55) Sublinhando a autora a importância da aquisição e domínio técnico específico das diferentes técnicas de dança, sendo que estes corpos *“não esgotam as possibilidades técnicas que os bailarinos têm ao seu dispor para concretizar os seus objetivos artísticos”*. (p.61) Acrescentando ainda, que:

Para além destes corpos cultivados numa técnica de dança singular, há um outro corpo importante a considerar na contemporaneidade: o que é concebido como um projeto estético diversificado. Chamemos-lhe o ‘corpo versátil’. É um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que, contudo, adote a estética de uma única. (FAZENDA, 2007, p. 61) Nesta perspectiva são estes domínios e saberes que informam e estabelecem a possibilidade de cada coreógrafo criar um corpo único e singular. Na Criação Coreográfica Contemporânea o corpo assume cada vez mais um lugar para além do virtuosismo técnico, um corpo mais centrado na expressividade do movimento, nas suas capacidades emotivas, dramáticas e de comunicação, sendo a partir dele *“que uma percepção e uma outra consciência do mundo poderão emergir”* (LOUPPE, 2012, p. 21), constituindo-se assim um novo paradigma para a Dança Contemporânea.

A Dança tem entre outras capacidades o poder de transformar o corpo, tal como refere Gil (2001), sugerindo que para compreendermos esse corpo, que muitas vezes parece inquestionável, é preciso pô-lo em causa, momento a partir do qual este se torna inapreensível, *“encontramo-nos à partida perante múltiplos pontos de vista tão pertinentes uns como os outros, embora diferentes e muitas vezes inarticuláveis.”* (p.67) Considerando este corpo como um ‘corpo paradoxal’, *“um corpo que se abre e que se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos”, que “pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”* ou ainda, *“um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento”*. (GIL, 2001,p.67-68)

A relação do corpo e do movimento na criação coreográfica contemporânea tem também suscitado diversas questões. Conforme sugere Tércio (2005) esta relação também não surge consensual:

Por vezes, diz-se que a dança é movimento, mas esta afirmação não é inteiramente elucidativa, na medida em que proporciona uma certa confusão entre mobilidade e dinâmica. Na verdade, para que exista dança não é indispensável verificar-se uma deslocação de lugar. O que é essencial é que o lugar do corpo seja um lugar dinâmico. Ou seja, a dança é movimento porque é corpo. E mesmo que este corpo não seja um ser em

deslocação por diferentes lugares, ele está inevitavelmente em movimento, pois o movimento é condição da sua existência. (Tércio, 2005, p.3- 4).

O corpo na Dança Contemporânea e sobretudo o corpo em movimento, como lugar dinâmico pretende-se, segundo Louppe (2012), que seja “*ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber*”. (p.21)

Jonathan Burrows em *A Choreographer's Handbook* (2010), refere-se também ao facto de na Dança Contemporânea podermos ter uma abordagem ao corpo plural e diversificada, ora centrando o corpo numa pesquisa sobre a sua fisicalidade, ora na sua dimensão mais representativa e referencial, partindo de uma abordagem mais conceptual ou filosófica. O autor conclui que em ambos os casos é através da forma como se relacionam e organizam no tempo, no espaço e pela sua continuidade, que estes corpos atingem e refletem algo que reconhecemos como coreografia.

Entendemos que a relação estabelecida entre o corpo e o movimento, dentro das suas várias possibilidades de configuração é central na Dança Contemporânea, sendo a sua forma e definição resultado de decisões estéticas, da ordem do sensível, do conceptual, da comunicação e de uma intencionalidade particular, refletindo o olhar de determinado coreógrafo ou trabalho coreográfico, que se vai materializando ao longo de um processo criativo complexo, “*a process with cultural, intellectual and aesthetic content.*” (PRESTON-DUNLOP, 1995, p.389)

A complexidade dos processos criativos leva-nos também ao questionamento e redefinição de noções também elas diversificadas de coreógrafo, intérprete ou de intérprete-criador. Segundo Gardner, torna-se premente repensar conceitos aparentemente consensuais, “*the terms ‘dancer’ and ‘choreographer’ are often assumed unproblematically in dance theory and policy, but these terms require critical and historical discussion and contextualising.*” (GARDNER, 2011, p. 152)

Sobre a relação estabelecida entre coreógrafos e intérpretes Charmatz & Launay (2011) afirmam que:

There is no single method for working with performers. All have their merits as far as I am concerned: previously composed work, work proposed by others or by myself, work composed by two or three people or by a single individual. This reflection on what is at stake gives way to a great variety of rehearsal modes, to open modes that make the idea of a rough version acceptable. What is essential, however, is that the project be planned around the performers, as roles are not interchangeable. (p. 46)

A relação entre coreógrafos e intérpretes, através destes pressupostos, envolve-se numa procura incessante de novos modelos e procedimentos, baseados essencialmente numa forte relação de partilha. Exemplo disso é o trabalho de Francisco Camacho que “*confere liberdade criativa aos intérpretes e espera que o espectáculo tenha o contributo do que em cada um deles é único*” pois “*(...) têm um papel activo durante o processo de criação*” (FAZENDA, 2007, p. 178.) Os intérpretes de Dança Contemporânea tantas vezes convocados para responder a desafios criativos, lançados pelos coreógrafos com quem trabalham, assumem um lugar importante no processo e concretização dos trabalhos coreográficos. Como forma de reconhecermos a dimensão participativa que o intérprete assume nos processos de criação coreográfica atuais, chamemos-lhe intérprete-criador, sendo também importante referir o facto de muitas vezes o intérprete ser também o criador.

Partimos então da tentativa de enquadrar conceitos e noções de corpo, movimento, coreógrafo e intérprete-criador, que nos permitirão talvez compreender a diversidade de propostas com que nos deparamos no âmbito da Dança Contemporânea.

### **Criação Coreográfica Contemporânea - Diversidade de Propostas**

No âmbito da arte contemporânea os processos criativos são múltiplos e diversificados, sendo os seus formatos de apresentação e recepção também eles abrangentes. Segundo Rogers & Freiberg (1986) os processos criativos são processos em que a ação produtiva gera algo de novo, algo de diferente, resultante da relação entre o carácter único do indivíduo e os objetos, acontecimentos, personalidades e situações que o envolvem.

Partimos então da ideia de que a pesquisa artística, na contemporaneidade, é uma pesquisa singular através da qual o artista na sua individualidade procura, entre outras possibilidades, o questionamento do mundo, fazer emergir um novo olhar sobre o mundo, procurar possíveis respostas para determinadas questões.

The creative impulse is "*self-actungalizi*" and arises out of personal need; not all originality is creative, for it must be manifest in the extensional world. Certain inner conditions are prerequisite: lack of rigidity, tolerance of ambiguity, extensional orientation; "*an internal locus of evaluation,*" or a feeling that the creation satisfies and expresses oneself; and the "*ability to toy with elements and concepts.*" (ROGERS, 1954)

Dentro da diversidade que caracteriza a Dança Contemporânea, destacam-se assim percursos essencialmente singulares, de coreógrafos cujo trabalho se distingue pela forma particular como definem os seus modos de operar. Reconfigurando tal como tentámos enquadrar no ponto 1, noções de corpo e de movimento, redefinindo o posicionamento e ação dos coreógrafos e intérpretes nos processos de criação coreográfica contemporânea. Onde claramente a obra coreográfica "*decorre de um propósito original que funda os seus próprios códigos e conteúdos e, simultaneamente, os seus modos de actualização.*" (LOUPPE, 2012, p.290)

No século XX, a transformação mais visível na obra coreográfica foi a multiplicação dos seus modos de actualização: mudanças de formato, deslocamento do quadro de representações, diversificação de formas quantitativas e qualitativas. Cada grande fundador da modernidade inventou praticamente o seu próprio tipo de espectáculo. (LOUPPE, 2012, p.291)

Neste contexto em que conceitos e definições se revelam plurais e diversificados, parece-nos fundamental o olhar sobre determinadas perspectivas da Criação Coreográfica Contemporânea, que na sua singularidade nos revelem caminhos ou possibilidades de prosseguir a nossa reflexão.

### **Criação Coreográfica Contemporânea – Certos modos de operar**

No âmbito do estudo exploratório que realizámos em 2012 debruçámo-nos sobre a concretização de dois processos criativos que ocorreram em contextos distintos, com o

intuito de aferir alguns elementos e procedimentos no âmbito da construção coreográfica contemporânea. ‘Tu menos Tu’ de Amélia Bentes e ‘A Lã e a Neve’ de Madalena Victorino foram o resultado dos processos coreográficos a que assistimos, na perspectiva de obter, através da observação direta, elementos que nos permitam encetar uma reflexão mais profunda sobre a possível relação entre os métodos e processos de Criação Coreográfica e o ensino-aprendizagem da composição coreográfica. Em termos metodológicos enquadrámos a nossa proposta no âmbito da pesquisa de natureza qualitativa, procurando através das metodologias compreensivas promover um contexto de descoberta “*como terreno de partida de uma investigação, associando-o a uma abordagem indutiva*” (Guerra, 2006, p. 23).

Conforme referimos anteriormente os trabalhos observados desenvolveram-se em contextos distintos, ‘Tu menos Tu’ de Amélia Bentes foi desenvolvido com estudantes do 3º ano da Licenciatura em Dança da Escola Superior de Dança e ‘A Lã e a Neve’ de Madalena Victorino foi um projeto apresentado no âmbito da programação de Guimarães Capital Europeia da Cultura, numa coprodução com a Culturgest. No projeto ‘A Lã e a Neve’ participaram intérpretes profissionais de dança e do teatro físico, que trabalharam em conjunto com gémeos de várias idades sem qualquer relação profissional com as artes performativas.

Neste contexto exploratório propomo-nos analisar alguns dos dados recolhidos, a partir dos seguintes aspetos: relação entre coreógrafo-intérprete-pesquisa- materialização do movimento.

Formulamos então a seguinte questão: de que forma se encontra e desenvolve o material de movimento no âmbito da Criação Coreográfica Contemporânea? Sendo que esta será aferida através da relação estabelecida entre coreógrafos e intérpretes, bem como na possível definição destes dois lugares.

Assim, no trabalho de Amélia Bentes observamos que a coreógrafa inicia o seu processo com base em ideias pré-estabelecidas, sendo neste caso os seus estímulos o corpo e a sua multiplicidade, “*o corpo pode construir-se falante, pensante, sonhador e imaginativo*” e o encontro como “*mecanismo onde cada um também se encontra*”. (BENTES, 2012) Com base numa pesquisa individual, sobre os estímulos a desenvolver, a coreógrafa, durante o processo de criação materializa as ideias em movimento que transmite aos seus intérpretes; são também estas ideias que servem de base a enunciados que promovem a pesquisa de materiais de movimento pelos próprios intérpretes através de um processo de improvisação. Reconhece-se no caso da construção de ‘Tu menos Tu’ que o intérprete assume um lugar de pesquisa de materiais de movimento, partindo de sessões de improvisação com objetivos estabelecidos pela coreógrafa, sendo também visível que o processo de transmissão de movimento pressupõe alguma transformação do movimento e que podemos reconhecer através das indicações da coreógrafa, que traduzem a necessidade de “*entender*” e “*reinterpretar*” as formas de movimento transmitidas. Destacamos por isso, e em relação à nossa questão, algumas características do processo de construção da peça ‘Tu menos Tu’: o coreógrafo propõe as ideias e os estímulos da peça, materializa estas ideias em movimento que transmite aos intérpretes e orienta sessões de improvisação através de tarefas específicas com o intuito de pesquisar outros materiais de movimento; ao intérprete é solicitada a incorporação de materiais de movimento, sendo-lhe também pedida a participação na pesquisa de materiais através de processos de improvisação. Partindo dos materiais de movimento encontrados através

destes dois procedimentos enceta-se um processo de composição e reorganização desses mesmos materiais em que a coreógrafa solicita a manipulação do movimento através de diferentes ferramentas, recorrendo à acumulação, à ampliação ou redução da dimensão e duração do movimento ou alteração de direções e níveis do movimento.

Em ‘A Lã e a Neve’ no que se refere à construção de materiais de movimento observamos que Madalena Victorino inicia o seu processo de criação através de uma pesquisa exaustiva sobre a temática abordada, sendo neste caso e nas palavras da própria um trabalho “ (...) *sobre a beleza da comunicação. Tomo os gémeos e a curiosidade que os envolve como fonte de pesquisa.*” (VICTORINO, 2012) Da investigação que a coreógrafa faz e que reconhece que quase sempre é incompleta, fazem parte por exemplo as obras de outros artistas que tenham demonstrado fascínio sobre os gémeos, observamos que Madalena Victorino recorre frequentemente a imagens como forma de traduzir as suas ideias ou intenções. No caso de Madalena Victorino não há qualquer transmissão de movimento, a coreógrafa assume que os materiais que passa aos seus intérpretes são igualmente concretos, mas não são formas de movimento, são antes ideias e elementos que recolhe nas suas pesquisas e que a ajudam a criar um imaginário que será trabalhado em conjunto com os intérpretes e os participantes do projeto. O movimento materializa-se a partir destas ideias e através de um processo de improvisação, onde tarefas e objetivos são definidos pela coreógrafa ou por sugestão dos intérpretes. O processo de ‘A Lã e a Neve’ teve início com dois dias intensivos de improvisação onde a coreógrafa juntou os intérpretes profissionais, os participantes, neste caso os gémeos, mas também os músicos, num processo essencialmente de partilha de ideias e experiências, cujo intuito foi encontrar materiais de movimento que potencialmente se desenvolveriam ao longo do processo de construção da obra coreográfica. Neste caso reconhecemos que a coreógrafa em relação à criação de materiais de movimento assume um papel de orientador, promovendo situações que proporcionem a pesquisa de materiais de movimento, sendo os intérpretes e os participantes que materializam as ideias em movimento. Para Madalena Victorino “*para que este método funcione é preciso ter intérpretes muito criativos e com muita vontade de dançar*”.

Com este estudo não pretendemos fazer uma análise comparativa entre métodos e processos de criação – até porque não seria adequado nem rigoroso - nem sequer procurar uniformizar procedimentos. Entendemos antes a necessidade de encontrar perspectivas que na sua singularidade sejam reveladoras da atualidade de uma prática artística. Procuramos por isso destacar alguns procedimentos que nos permitam pensar sobre algumas competências que parecem ser fundamentais no desempenho dos intérpretes-criadores contemporâneos.

### **Competências Criativas dos Intérpretes-Criadores**

Considerando os casos anteriormente referidos, parece-nos possível destacar algumas das competências que eventualmente se podem considerar essenciais para o desempenho dos intérpretes-criadores contemporâneos e que passamos a enunciar: capacidade de incorporação de formas pré-estabelecidas do movimento, sua manipulação e interpretação; capacidade de improvisar a partir de ideias específicas, de imagens e cumprindo determinadas tarefas e objetivos; capacidade de criar e propor materiais de movimento.

Entendemos por isso as práticas coreográficas atuais, aqui representadas pelos casos acima descritos, como legitimadoras de um “*saber fazer criativo*”, revelando-nos que a criatividade será eventualmente fundamental e desejável na formação dos intérpretes-criadores contemporâneos. E esta afirmação destaca vários conceitos como o de ‘pensamento divergente’, e mesmo questionando em que consiste efetivamente o ‘ser criativo, original, único’ conceitos que transcendem esta reflexão, mas que a ela estão ancorados.

A questão prende-se então com o facto de simultaneamente se considerar a importância de capacidades criativas nos intérpretes-criadores e capacidades sobre o domínio específico da construção coreográfica, elementos identificados por Lavender & Sullivan (2008) como Domain-Relevant Skills e Creativity-Relevant Skills.

Domain-relevant skills are comprised of —facts, principles, opinions about various issues in the domain, knowledge of paradigms, performance - scripts‘ for solving problems in the domain, and aesthetic criteria for the assessment of products within a domain (...) Creativity-Relevant Skills, on the other hand, relate to cognitive style and to one’s capacities to create, implement, and modify problem-solving strategies. Amabile considers these skills as —the something extra of creative performance and says that even with domain skills at an extraordinarily high level, —an individual will be incapable of producing work that will be considered creative if creativity-relevant skills are lacking. (87–89). (LAVENDER & SULLIVAN, 2008, p.182)

Dos processos coreográficos sobre os quais nos debruçamos emergem estas duas dimensões. Se por um lado aos intérpretes é solicitada a resposta a desafios eminentemente criativos, também lhes é pedido o domínio específico sobre o corpo, o movimento e suas formas de manipulação e configuração.

O contexto de afirmação da singularidade dos processos criativos, condição essencial da produção artística contemporânea, sugere-nos então a necessidade de questionar os modelos de ensino das práticas artísticas atuais. Questionando neste caso específico, o que deve ser o ensino-aprendizagem da composição coreográfica?

### **Criação Coreográfica Contemporânea - Ensino-aprendizagem da composição coreográfica**

Da nossa própria experiência, o ensino-aprendizagem da composição coreográfica encerra tantas questões quanto as que emergem da Criação Coreográfica Contemporânea enquanto prática artística.

Historicamente a composição coreográfica tem sido considerada como fundamental nos currículos de formação no âmbito do ensino superior.

Dance composition was included in Margaret H’Doubler’s design for the first dance major, at the University of Wisconsin-Madison in 1926. Even though a —composition was thought to be something generated from combining steps and story lines (...) early dance educators intuited that as a field of inquiry and invention dance simply had to nurture the creative act of choreography. (LAVENDER & SULLIVAN, 2008, p.176)

Entre 1934 e 1942, na Escola de Dança de Verão de Bennington, Martha Graham, Doris Humphrey e Hanya Holm ensinaram as suas próprias técnicas e os seus modelos coreográficos e, Louis Horst (assistido por Martha Hill e Bessie Schönberg) desenvolveram uma abordagem formal para o ensino da coreografia que definiu a sua instrução nos próximos 30 anos (HAGOOD, 2000, p.115-118). Deste legado surge então o que os teóricos definiram como “*domain-relevant skills for modern choreography*”.

Será no entanto nos anos de 1960, com assunção das formas pós-modernas (i.e. Minimalismo, Acaso, Happenings, Performance Art, para nomear apenas algumas) – que a Dança e a coreografia adquirem uma dimensão plural, em que o próprio estatuto de obra de arte é reconsiderado.

Encontramos aqui um facto que nos parece relevante e que se prende com uma alteração no paradigma do ensino-aprendizagem onde a noção de coreografia dá lugar à noção de composição coreográfica, como forma de destacar a importância dada essencialmente à resolução de problemas de índole criativa, num modelo amplo e diversificado.

E retomamos a reflexão de Lavender (2009) a este propósito. Quando nos propõe que os modelos dialógicos das práticas artísticas atuais contribuem com três grandes premissas que devem ser consideradas nos modelos de ensino-aprendizagem da composição coreográfica:

This freshness coalesces in three key themes, or working agendas, at the heart of dialogical art: the activation of artist, performer, and the spectator in order to foster through the experience of art a greater agency; shared authorship that cedes to others some or all control of a work’s structure and meaning; and a notion of community as collective responsibility, a view that is aligned with systems theories of creativity, deep ecology, and collaboration theory. (p. 384)

Destacando-se assim nas práticas coreográficas atuais uma dimensão relacional na experiência entre o criador, o intérprete e o espectador, uma dimensão colaborativa nos processos de criação e uma noção de comunidade, potenciando-se assim o alinhamento com sistemas e teorias sobre a criatividade, a colaboração e numa perspectiva ecológica sobre os modelos que se operam no âmbito desta prática artística.

Traditional composition classes teach the tools of choreographic craft, yet leave students in an odd limbo in which they create a special breed of “*college dance*” that has little to do with the current dance world. (MORGENROTH, 2006, p.19)

A questão que se impõe será, como dissipar estes lugares de incerteza em que podemos estar a atuar através de propostas pouco reveladoras de uma prática artística. Lavender (2009) afirma: “*I want to teach ‘choreography’ so let’s begin with what choreographers actually do*” (p. 386) sendo também nossa a perspectiva de que os modelos ou propostas de intervenção no ensino-aprendizagem da composição coreográfica se devem atualizar, a partir das práticas coreográficas concretizadas no âmbito da cena coreográfica contemporânea. Potencia-se assim, por oposição a uma visão tradicional do ‘professor que ensina dança’, o papel do ‘artista que ensina através da dança’, acentuando a sua relação com as práticas coreográficas atuais. “*The Teaching Artist, developed to address the pedagogical and cultural divide between the traditional dance teacher and the dance artist who teaches: traditionally, one teaching about dance and the other, teaching through dance.*” (HUDDY & STEVENS, 2011, p. 157)

Formulamos, assim a nossa última questão: a partir de que modelos podemos definir o ensino-aprendizagem da composição coreográfica?

Danvenport (2006) em *“Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity”* reflete sobre as estratégias adoptadas na definição de um curso de composição coreográfica. Reconhece como principal objectivo da maioria dos cursos de composição, a novidade e invenção de movimento, sendo que, muitas vezes esta valorização da criatividade não está contemplada na definição e estruturação do curso. A autora propõe através do acrónimo C.R.E.A.T.E., a identificação de seis objectivos pedagógicos que considera fundamentais para a definição de um curso de composição coreográfica: Critical reflection, Reason for dance making, Exploration and experimentation, Aesthetic agenda, Thematic integrity, Expression and experience. Nesta linha de pensamento encontramos uma vez mais a reflexão de Lavender (2006) que identifica aquelas que considera serem as operações básicas para o *“fazer da dança”*, através do acrónimo - I.D.E.A.: Improvisation, Development, Evaluation, and Assimilation. Considerando estes os *“momentos que operam”* na sua própria prática artística e s que normalmente o desafiam artisticamente, criando a partir deles um modelo para o acompanhamento tutorial para o ensino-aprendizagem da composição coreográfica. Destacando-se destes modelos a importância dada à formulação de objectivos pedagógicos que promovem o desenvolvimento de capacidades criativas, numa relação próxima com as práticas atuais, valorizando procedimentos como a improvisação, a exploração e experimentação.

### **Criação Coreográfica Contemporânea - Em síntese**

Pensamos ter destacado algumas das questões que emergem da nossa problemática, da criação coreográfica contemporânea, e nomeadamente da sua complexidade, multiplicidade, mas também singularidade na abordagem ao processo criativo, tendo contribuído para este estudo exploratório, a análise de dois coreógrafos nacionais em dois contextos distintos. Essa análise baseou-se fundamentalmente no papel e relação entre o intérprete-criador e sua expressão no âmbito da concepção do movimento. A mudança de paradigma que presenciamos neste âmbito, foi ainda destacado e, de certa forma analisado, mesmo que de forma sucinta.

Estas são talvez algumas das possibilidades, alguns dos caminhos a seguir, sendo que para já nos parece essencial que fique o questionamento, mais do que as certezas ou definições demasiado fechadas.

### **Referências Bibliográficas**

BENTES, Amélia. “Tu menos Tu” – Folha de Sala. Novembro de 2012. Centro de Produção ESD.

BURROWS, Jonathan - A Choreographer’s handbook. New York: Routledge, 2010. ISBN-10: 0415555302

CHARMATZ, Boris & LAUNAY, Isabelle – Undertraining on A Contemporary Dance. Bretagne: Les presses du réel, 2011. ISBN: 978-2-84066-439-0

DONNA, Davenport - Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity, *Journal of Dance Education* [Em linha]. Vol. 6, nº1, (2006), p. 25-32. [Consult. 28 out. 2011]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387309>. DOI:10.1080/15290824.2006.10387309

FAZENDA, Maria José - Dança teatral: Ideias, experiências, acções. Lisboa: Celta Editora, 2007. ISBN: 978-972-774-246-2

GARDNER, Sally May - From training to artisanal practice: rethinking choreographic relationships in modern dance, *Theatre, Dance and Performance Training*, [Em linha]. Vol 2, No 2, (2011): p. 151-165 [Consult. 6 out. 2011]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/19443927.2011.603593> DOI:10.1080/19443927.2011.603593

GIL, José - Movimento Total: O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. ISBN: 972-708-650-0.

GUERRA, Isabel Carvalho – Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo: sentidos e formas de uso. Cascais: Príncipia, 2006. ISBN: 978-972-88818-66-1.

HAGOOD, Thomas K. - A history of dance in American higher education: Dance and the American university. Lewiston. NY: The Edwin Mellen Press. 2000. ISBN13: 978-0-7734-7799-5

HUDDY, Avril & STEVENS, Kym. The teaching artist: a model for university dance teacher training, *Research in Dance Education* [Em linha]. Vol.12, nº2, (2011) p. 157-171. [Consult. 29 dez. 2011]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2011.579596> DOI: 10.1080/14647893.2011.579596

LOUPPE, Laurence & COSTA, Rute (trad.) - Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN: 978-989-8327-01-7

LAVENDER, Larry -. Creative Process Mentoring: Teaching the 'Making' in Dance-Making. *Journal of Dance Education* [Em linha]. vol. 6, nº. 1 (2006), p. 6–13. [Consult. 28 nov. 2011]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387306> DOI:10.1080/15290824.2006.10387306

LAVENDER, Larry - Dialogical Practices in Teaching Choreography, *Dance Chronicle*, [Em linha]. Vol. 32, nº 3, (2009). p. 377-411 [Consult. 19 março 2013]. Disponível na Internet: <http://dx.doi.org/10.1080/01472520903276735> DOI:10.1080/01472520903276735

LAVENDER, Larry & SULLIVAN, B.J. – Transformative systems for teaching and learning choreography. In *Legacy in dance Education: essays and interviews on values, practices, and people*. Nova Iorque: Cambria Press. 2008. ISBN 978-1-60497-563-5. p. 176-227.

MORGENROTH, Joyce - Contemporary Choreographers as Models for Teaching Composition, *Journal of Dance Education* [Em linha]. Vol. 6, nº1 (2006), p. 19-24. [Consult. 28 out. 2011]. Disponível na Internet:

<http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2006.10387308>  
DOI:10.1080/15290824.2006.10387308

PRESTON-DUNLOP, Valerie – Dance Words. Chur: Harwood Academic Publishers, 1995. ISBN: 3-7186-5605-1.

ROGERS, Carl & FREIBERG, J.H. Libertad y creatividad en la educación. Barcelona: Paidós Educación. 1996. ISBN-10: 8475094015.

ROGERS, Carl R. - Towards a Theory of Creativity. ETC: A Review of General Semantics, 11, pp. 249-260. 1954. Consultado em março, 3, 2013, em <https://www.zotero.org/mialich/items/itemKey/RH9GUEBA>

TÉRCIO, Daniel – Da autenticidade do corpo na dança In O corpo que (des)conhecemos. Lisboa: FMH. 2005. ISBN 972-735-122-0. p. 49-63.

VICTORINO, Madalena. “A Lã e a Neve” – Folha de Sala. Dezembro de 2012. Culturgest.