

★ UMA DANÇA PARA UM DIA CLARO: NOTAS REFLEXIVAS SOBRE O MÉTODO DANÇA-EDUCAÇÃO FÍSICA DE EDSON CLARO¹

Marcilio de Souza Vieira

Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Especialista em Pedagogia do Movimento, Mestre e Doutor em Educação pela mesma instituição. Pós-Doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e professor adjunto do Departamento de Artes na mesma instituição.

Resumo: Neste texto buscamos os rastros do professor, pesquisador e artista Edson Claro e sua atuação na cena da dança através do Método Dança-Educação Física para se pensar a dança na Arte e na Educação Física. O texto objetiva compreender em notas reflexivas a importância do Método Dança-Educação Física para a criação em dança. Parte de uma abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso.

Palavras-chave:

*Dança;
Método Dança-
Educação Física;
Memória.*

Nota introdutória

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 Claro², na cena paulistana da última metade da década de 1970 e primeira dos anos de 1980 e na cena natalense da segunda metade dos anos de 1980 até os anos 2000, a partir do Método Dança-Educação Física (MDEF).

Neste texto, buscamos os rastros do professor, pesquisador e artista Edson Claro e sua atuação na cena da dança através do Método Dança-Educação Física para pensá-la no país. Ele deslocou essa manifestação artística do centro da dança tida como

ortodoxa para um dançar possível para todos através de seu método 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 em 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 pautada na criação e desenvolvimento de seu método que reverberou na cena dançante de São Paulo e de Natal e, posteriormente, em outras partes do Brasil.

Seu trabalho notório preocupava-se com o corpo, com a Dança, com a Educação Física e

¹ 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” 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 Prof. Dr^a Kathya Maria Ayres de Godoy.

² Nasceu em 15 de novembro de 1949 e faleceu em 2013, vítima da Doença de Parkinson.

como esses corpos agiam artisticamente a partir de técnicas de dança que ele chamou de ortodoxas e alternativas. Ele deixou sua contribuição na cena dançante para que, na contemporaneidade da dança brasileira, possamos refletir sobre o papel da dança em seus processos de criação e aprendizagem.

Este texto objetiva compreender em notas reflexivas a importância do Método Dança-Educação Física para a criação em dança. Parte de uma abordagem qualitativa sob o viés da análise do discurso. 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. 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).

O estudo viabilizou-se a partir de nosso contato com pessoas que estudaram em faculdades e universidades ou aprenderam o MDEF com Edson Claro em seus grupos de dança criados em São Paulo e Natal. A participação na pesquisa dessas pessoas se deu por meio de convite feito pelo pesquisador para serem entrevistadas ou ouvidas e pela adesão de assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido³ (TCLE) para que sua entrevista, bem como o uso de imagem/voz/texto pudessem ser usados nos textos produzidos.

Nota sobre Edson Claro

Para compreendermos o Método Dança-Educação Física (MDEF), necessário se faz tecer comentários de seu criador. Em sua vida com a

dança, dois elementos foram cruciais para sua pesquisa de corpo/dança: o MDEF e a criação de grupos/companhias, dando-se ênfase para a presença marcante de homens em seus elencos.

Da união de seu trabalho com Educação Física e Dança, resultou o Método Dança-Educação Física. Com base em suas experiências como atleta, ele iniciou sua pesquisa com o intuito de trabalhar a multidisciplinaridade entre as áreas do conhecimento, buscando relações na consciência corporal, na Dança e na Educação Física. Abordou as relações entre práticas corporais ortodoxas (Jazz, Moderno, Balé, Afro, Sapateado) e alternativas (Eutonia, Feldenkrais, Biodança), em busca de um equilíbrio tônico favorecendo a compensação do desgaste físico através de técnicas de relaxamento.

Edson Claro criou grupos de dança nas cidades de São Paulo e Natal. Nessas experiências, na década de 1970 conviveu e colaborou intensamente com grupos de dança paulista. Era uma época efervescente, com muitas novidades florescendo nos meios da área. Entre outras companhias, colaborou com o Ballet Stagium e com o Grupo Cisne Negro. Foi responsável por incentivar a participação de rapazes no grupo de dança da Escola de Educação Física da USP e de manter um movimento de dança denominado *Noites de dança da USP*. Criou ainda o Grupo de Dança da FIG, o Grupo Casa Forte e o Grupo de Dança da Faculdade de Educação e Cultura (FEC) do ABC. Em sua passagem pela cidade natalense, criou e impulsionou a dança. Fundou a Acauã Cia. de Dança, o Grupo de Dança da UFRN, a Gaia Cia. de Dança, a Roda Viva Cia. de Dança e a Cia. de Dança dos Meninos.

Determinado, inquieto e gentil, é assim que Inês Bogéa (2012), diretora da São Paulo Companhia de Dança o definiu. Sua palavra de ordem era coragem, sua nacionalidade, a dança. Ele nasceu em 15 de novembro de 1949, filho de Oswaldo Ferreira Claro e Ozana Ribeiro César Claro. Ainda pequeno já tendia para a dança quan-

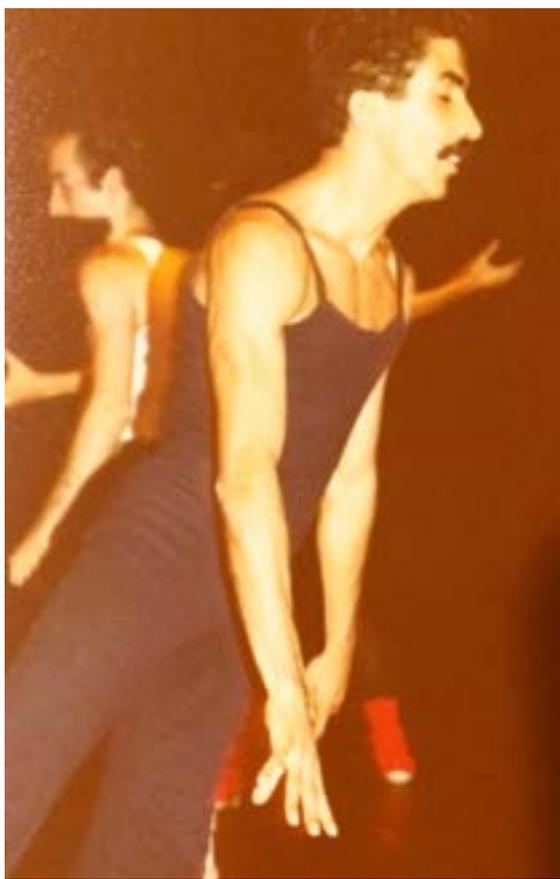
3 Cabe esclarecer que o projeto de pesquisa "Persona de Dança: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces em dança" foi apresentado ao Comitê de Ética da Universidade Estadual Paulista Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) e aprovado pelo parecer nº 1.249.148.

do nas festas de família deixava-se a sambar. Foi funcionário público na cidade de São Paulo e, em 1974, graduou-se em Educação Física, atuando inicialmente como técnico de voleibol.

Quase ao final da graduação, em 1973, iniciou seus estudos de dança na Escola de Ruth Rachou.⁴ Sobre esse aprendizado, em entrevista concedida ao pesquisador, Rachou diz que “ele foi meu aluno muitas vezes. Ele fazia Graham, então Edson era uma pessoa formidável, um profissional sério que se aprofundava no estudo dessas técnicas”. Após esse aprendizado preliminar fez aulas de Sapateado e Jazz nos Estados Unidos e enveredou-se pelo estudo teórico e prático da dança, com aulas de variadas técnicas de dança como o Ballet, a Dança Moderna e a Dança Afro.

Ele especializou-se em Dança no Connecticut College, nos Estados Unidos, fez mestrado em Educação Física pela USP, onde defendeu o Método Dança-Educação Física que posteriormente foi bastante difundido em sua pesquisa de corpo, dança e educação. Doutorou-se em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela mesma Universidade e fez pós-doutorado na Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.

Edson recebeu esses ensinamentos da Dança Moderna no Brasil pela Escola de Dança de Ruth



Edson Claro.
Foto: arquivo pessoal
de Inês Artaxo.

Rachou, principalmente, nas técnicas de dança de Martha Graham⁵ e Rudolf Von Laban⁶. Posteriormente, estudou Jazz nos Estados Unidos com Walter Nicks⁷ e sapateado com Daniel Nagrin⁸.

4 Pioneira do pensamento moderno da dança no Brasil, ela fez muito e em segmentos distintos. Bailarina, atriz, coreógrafa, diretora e professora, Ruth Rachou (1927-) formou toda uma geração de artistas paulistanos.

5 Na construção do ensino e prática de sua técnica, Martha Graham (1894-1991) terminou por institucionalizar uma metodologia cheia de padrões e exercícios pré-determinados. Colocou no plexo solar a fonte de toda a energia para o movimento; ela inovou na técnica começando os exercícios sentada no chão. O ponto de partida no ensino e prática de sua técnica é o ato de respirar, fundamental para a vida. O segundo princípio da técnica intensifica o dinamismo do ato de respirar. O terceiro elemento de sua técnica decorre da relação com o chão, com a terra viva e carnal, a dança de Graham faz uso da gravidade como elemento de expressão. O princípio de totalidade é o quarto de sua técnica. O corpo é todo articulado formando um conjunto significativo de ser uno. Essa totalidade não seria perceptível sem a ascense e as elisões da criação poética que compõem o quinto princípio de sua técnica.

6 Podemos afirmar que Laban (1879-1958) foi um homem plural. Essa pluralidade se deu em toda a vida e seu envolvimento com o movimento humano. Seus estudos sobre o Esforço, o Espaço, o Corpo e a Forma demonstraram esse envolvimento com o movimento, com a vida. Além desse estudo sobre o Sistema de Análise do Movimento, ainda estudou e sistematizou a Labanotation e deixou escritos não sistematizados sobre as relações entre corpo, coreografia e filosofia denominado de Coreosofia.

7 Nasceu em 1925 e morreu em 2007. Professor, dançarino e coreógrafo de Jazz afro-americano. Sua formação em dança precoce ocorreu em Cleveland Karamu Settlement House.

8 Nagrin (1917-2008) estudou com Martha Graham, Anna Sokolow, Hanya Holm, e Helen Tamiris com quem se casou mais tarde. Realizou um BS em Educação pela City College em Nova Iorque, lecionou na CW Postar Colégio, Universidade de Nova Iorque, o American Dance Festival, e Arizona State University. Ele foi o autor de vários livros, incluindo Dançar para sempre: Sobrevivendo Against the Odds (1988) e Coreografia e a imagem específica (2001).

Ganhou vários prêmios em sua atuação como artista da cena, sendo um dos mais importantes, o de revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) nos anos de 1980 pelo Grupo Casa Forte e o de Personalidades da Dança pelo “Diários Associados” em 2005. Morreu aos 62 anos, vítima de Parkinson.

Nota sobre o Método Dança-Educação Física

Claro (1995) foi responsável por criar o Método Dança-Educação Física e disseminá-lo nos grupos e companhias por onde passou como professor e artista da cena. Com base em suas experiências como atleta, ele iniciou sua pesquisa com o intuito de trabalhar a multidisciplinaridade entre as áreas do conhecimento buscando relações na consciência corporal, na dança e na Educação Física.

Abordou as relações entre práticas corporais ortodoxas (Jazz, Dança Moderna de Martha Graham, Ballet Clássico, Afro e Sapateado) e alternativas, em busca de um equilíbrio tônico, favorecendo a compensação do desgaste físico através de técnicas de relaxamento como a Eutonia, o Feldenkrais, a Biodança, a Massagem Ocidental e *Do-In*, a Antiginástica, a Quiropraxia (*Chiropratic clinic*), a Biocibernética-Bucal, o *Shiatsu*, a Zoonoterapia, a Iriologia, a Auriculogia e a Meteorologia do Corpo.

A construção do MDEF perdurou quinze anos de dedicação, desenvolvimento e fundamentação sempre associando a teoria com a prática. O método se subdivide em tópicos específicos, a saber: profilaxia do movimento/diagnóstico anatômico; as qualidades físicas específicas e a soltura dos membros superiores e inferiores, sempre relacionando os conteúdos como práxis.

Cabe ressaltar que a pesquisa de Claro (1995) e sua relação com a consciência corporal estão associadas às práticas alternativas vivenciadas para a construção do MDEF, que contribuem com trabalhos compensatórios sobre um corpo desgastado por uma atividade física. Cumpre frisar que o

objetivo do método é trabalhar o corpo a fim de melhorar o desempenho físico, prevenindo lesões, propiciar uma boa flexibilidade, fortalecer e compensar a musculatura, além de conscientizar o corpo a partir de suas debilidades e limitações.

É essa conscientização do corpo pelas vivências experienciadas, que estão na base das premissas geradoras de seu método.

Nesse estágio, o corpo conhecendo seus limites por meio de técnicas de soltura e também adquirindo conscientização através do vocabulário técnico tentava superar ou, pelo menos, acompanhar uma aula de dança em nível de iniciação. Essa experiência foi muito penosa, pois as sequelas deixadas pelo trabalho muscular no desporto realmente preenchiam o quadro de deformações. Exemplificando, as quinze pessoas, todas as alunas iniciantes, foram solicitadas para sentarem no chão a fim de que se desse início a um processo de desenvolvimento técnico, e a única pessoa impossibilitada de sentar foi o autor [...] Tal experiência levou a uma recomendação: apesar do nível “Iniciação”, havia uma pessoa que ainda deveria passar por um estágio mais elementar do que a proposta [...] só que desta vez com um vocabulário mais complexo e, novamente, surgiram às dificuldades por problemas de flexibilidade [...] Mesmo com este quadro negativo, a vontade e a coragem de dançar (May, 1982) sobrepujaram o medo e, com muito trabalho (CLARO, 1995, p. 36-37).

Apesar da dança lhe proporcionar essa “soltura” e da vivência com essas técnicas ortodoxas, Claro percebeu que lhe faltava experiências novas para esse corpo advindo dos esportes e passou a experimentar o que ele chamou de técnicas alternativas, o que hoje chamamos de educação somática. Nessas experimentações corporais, o pesquisado relatou em seu livro *Método Dança-Educação Física* (1995) que houve uma explosão de seus limites encontrados em técnicas convencionais de dança. Claro relata que:



Parte do aquecimento do MDEF em uma das apresentações do Grupo de Dança FEC do ABC na Argentina. Foto: Arquivo pessoal de Inês Artaxo.

o primeiro encontro foi com a EUTONIA de Gerda Alexander (1993), curso ministrado por Patrícia Stokoe [...] Feldenkrais: em seguida, [...] O processo de aceitação desta técnica é lento, pois exige concentração, disciplina, perseverança, e o resultado é a longo prazo. [...] Biodança, [...] nesta experiência, além da busca de sensibilização corporal individual, busca-se também, com bastante ênfase, a aproximação sensorial com o outro. [...] Rolfing [...] consiste em algumas ideias simples sobre a estrutura humana [...] Massagem ocidental e Do-In: preocupa-se com a ligação da filosofia oriental e a maneira de viver no ocidente, respeitando os princípios milenares e procurando adequá-los à realidade atual. [...] Antiginástica, [...] todas essas vivências serviram de base para uma série de outras experiências que, em linhas gerais, apresentam pontos concordantes e discordantes entre si (CLARO, 1995, p. 43-48).

Chama-se a atenção para o fato de ele ter sido o criador de uma sistematização para Dança, mas uma dança que pode ser executada por qualquer corpo. Ele também se inspirou no método desen-

volvido por Klaus Vianna – aquecimento, massagem, começar pelos pés etc.

O trabalho realizado por Claro com o Método Dança-Educação Física é um caminho pertinente para a construção de uma consciência corporal mais acentuada tecnicamente na dança. Pode-se destacar no método a prontidão de um corpo hábil, composto de movimentos precisos de habilidades específicas para executar as sequências propostas, onde a busca pela consciência corporal é um fator que considera as limitações musculares desse corpo (DANTAS, 2013).

Para Claro (1995), a técnica em dança não deve ser praticada isolada, pois quando sua prática ocorre dessa maneira o artista da dança é transformado num simples instrutor e repetidor de exercícios. O autor citado disse que se faz necessário na dança vivenciar várias técnicas, tanto ortodoxas quanto alternativas percebendo onde uma pode complementar a outra.

Claro (1995) considerava as técnicas Stokoe, Feldenkrais, Idiokinesis, Bertherat, Alexander, como técnicas alternativas em dança. Na contem-

poraneidade algumas dessas técnicas são consideradas como Educação Somática. A Educação Somática⁹ é um campo interdisciplinar, surgido no século XX, que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Sob essa denominação, reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal dentre os quais se destacam a Técnica de Alexander, de Feldenkrais, da Antiginástica, da Eutonia, da Ginástica Holística, de Bartenieff, de Todd, do Body-Mind Centering, dos Vianna dentre outras¹⁰, que tem o corpo enquanto experiência como força motriz. Os criadores dessas técnicas foram motivados pelo desejo de curar-se, rejeitando as respostas oferecidas pela ciência dominante, passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos (STRAZZACAPPA, 2000).

Ginot (2010) observa que essas práticas reconhecem a unidade corpo-mente e usam, simultaneamente, a observação objetiva e a interpretação subjetiva da experiência como métodos de construção do conhecimento. A autora referendada acrescenta que o valor primeiro que lhes é comumente atribuído é o profilático.

Se a Educação Somática, no princípio era vista como uma alternativa para tratamento de lesões de intérpretes-criadores, a exemplo da dança, ocorridos durante o exercício da profissão, atualmente suas características possibilitam uma adequação ao mundo da cena. “Elas passaram a ser vistas como um trabalho de prevenção de problemas físicos, além de possibilitarem a melhoria da técnica e ampliação da capacidade expressiva daqueles que a praticam” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 86). Edson Claro ao criar o MDEF vislumbrava essa possibilidade.

Sobre o Método Dança-Educação Física alguns entrevistados¹¹ que estudaram o método diretamente com ele comentam:

tinha uma fundamentação teórica, uma fundamentação técnica de balé clássico adequada ao público do grupo que não era bailarino e vinha dos esportes e apresentava uma dificuldade por serem atletas, então não tinham flexibilidade e essas aulas se adequavam a esse público. As aulas eram bem ecléticas, não seguiam uma única linha, mas o MDEF era o carro-chefe e agregando outras experiências corporais como o relaxamento. (Eduardo Aguiar, 2012). Tinha um padrão criado por ele que misturava várias técnicas: bastante Graham no MDEF, uso dos planos (horizontal, vertical, sagital) e dos níveis (baixo, médio, alto) respeitava todo o desenvolvimento motor, respeitava toda uma linha de trabalho. No método também se trabalhava o que hoje se chama de educação somática e o Edson nas aulas chamava de práticas alternativas (Rolf, RPG, BMC, Eutonia) para a dança. (Inês Artaxo, 2012). O método não era algo que ficava só na teoria, Edson conseguia fazer o link teoria-prática muito bem. Ele trazia a prática e num segundo momento a teoria e dizia que era um meio de estarmos *lincando* isso, não ficar dois universos distintos, paralelos e isso era fantástico. (Heloisa Costa, 2012). Minha experiência com o Método Dança-Educação Física também possibilitou no conhecimento desse corpo. As aulas eram bastantes intensas, puxadas com exercícios que eram comuns à dança, mas também à Educação Física; então quando terminava a aula estávamos todos acabados, mas um “acabado” com satisfação. O método também me ajudou na

9 Embora exista há mais de um século na Europa, conhecida como cinesiologia ou análise funcional do corpo no movimento dançado, a Educação Somática começou a se constituir um campo de estudo e investigação acadêmica a partir de 1980.

10 Cada um desses métodos de Educação Somática tem sua própria história, princípios, técnicas preconizadas por um idealizador e desenvolvidas por seus colaboradores, discípulos e assistentes, revolucionando a maneira de se viver o corpo no ocidente.

11 Eduardo Aguiar foi dançarino do Grupo de Dança FEC do ABC na década de 1980; Inês Artaxo foi bailarina e assistente de coreografia de Edson Claro a partir da criação do Grupo Casa Forte (1978) e posteriormente na FEC do ABC (década de 1980); Heloisa Costa fez parte do elenco da Gaya Cia. de Dança nos anos de 1990; Roberto Morais atuou na Roda Viva Cia. de Dança desde a sua criação em 1995 e Armando Duarte colaborou criando peças coreográficas para o Grupo Casa Forte (final dos anos de 1970), Acauã (2ª metade dos anos de 1980, Gaya Cia. de Dança e Roda Viva Cia. de Dança na década de 1990).

agilidade na cadeira de rodas porque apesar de eu ter essa agilidade, o método me proporcionou melhorá-lo, então digo que para mim o MDEF foi muito bom. (Roberto Morais, 2012).

O método em termos práticos havia movimentos sincopados, movimentos da coluna, a aula sempre começava no chão, embora houvesse algumas exceções, esse chão era baseado em exercícios de alongamento, consciência corporal no sentido de respiração, relaxamento das costas, soltura dos ombros, um alongamento mais brando até algo mais profundo; começava dos grandes grupos musculares para os mais específicos e todos os seus comentários eram baseados na nomenclatura da anatomia. [...] Então começava no chão e partia para o centro da aula que os alunos faziam exercícios mais centralizados, vertical, trabalhos com os membros inferiores, com os membros superiores e com uma variedade de sequências de curta ou longa duração, seguindo de certa forma a estrutura de uma aula de balé, mas lembro que não era balé embora usasse elementos do balé e o vocabulário francês dessa dança; usava exercícios do balé mas num contexto contemporâneo. [...] Depois sequências curtas ou longas onde se explorava o espaço cênico, o espaço do estúdio. [...] A parte final da aula era um desenho coreográfico andando, correndo, saltando, girando, que cruzavam a sala mais a combinação de uma sequência criada por ele. (Armando Duarte, 2012).

O corpo, ao se adaptar a essas técnicas de dança, se legitima nessa linguagem artística e esse processo nasce no mundo vivido dos corpos dançantes e se expande para os corpos que lhes apreciam. Daí a urgência de conhecer, vivenciar, incorporar experiências significantes e criar a arte dançante a partir das variadas técnicas de dança.

Ao dançar, tais corpos tornam-se obras de arte e sua linguagem é poética. Esse corpo como obra de arte nos remete às figuras referenciadas nesse

texto; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

O corpo é esse autor dançante que se confunde com o próprio objeto belo na dança. A beleza do que escreve é sábia e poética porque ele recorre ao que mais lhe pertence que é o seu mundo vivido para encarnar a dança, e ainda tece e embrenha-se nas experiências com o outro para fazer a arte existir nele mesmo e no/com o outro. O corpo é um autor estético que se disponibiliza a tornar-se espaço cênico para viver o desconhecido, obter novos saberes em cores, intencionalidades e texturas, desdobrar códigos de movimentos e criar linguagem que fala, revela o Ser e a arte dançantes (COSTA, 2004).

É no mundo vivido que o corpo cria elos entre a beleza da técnica, do como fazer, e da teatralidade, no sentido de buscar formas diferenciadas de exercitar a técnica, como na sala de ensaios/aula, refazendo metodologias de ensino, compreendidas como interfaces pedagógicas para o aprendizado da dança (COSTA, 2004).

Edson Claro provocou esses corpos dançantes nos grupos por onde passou. Corpo que se move e é movido com o outro, que ao dançar a partir de um comando de um movimento corporal do outro se faz presença, se faz sensível. Essa experiência é sinestésica, é sensível e é constituída da identidade humana e da produção de conhecimento que se dá no corpo. Edson Claro, de certa maneira, provocava esse corpo a se educar através da dança.

O ato criador de Edson Claro estava atrelado, na maioria das vezes, ao que ele propunha em seu método. Sobre seu processo de criação alguns entrevistados¹² comentaram que:

12 Marchina dançou para o Grupo Casa Forte e também criou coreografias (final da década de 1970) e Heliana Pinheiro fez parte do Grupo da Dança da USP no início dos anos de 1970.

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, 2012). 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, 2012). No começo ele criava mais com base no que estava com vontade de fazer, ele estava empolgado com determinado tema, com determinada sequência de giros e impulsos, então, às vezes um movimento era o motivo de uma coreografia. Conforme ele foi amadurecendo e foi convivendo com muitos outros coreógrafos deram para o Edson uma vivência de construção da ideia de uma coreografia, não de uma sequência de movimentos agradáveis. [...] Com o amadurecimento de sua dança ele refletia sobre sua experiência com o movimento e esse tempo de reflexão no ato de criar foi se modificando com o passar dos anos. (Eliana Pinheiro, 2012).

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, 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.

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.

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, conceituação 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 entrevistados 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 lhe dava de movimentação que fosse interessante naquele processo. Mas, no mapa geral ele já vinha com tudo pensado. (Henrique Amoedo, 2012). 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 his-

tória 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, 2012). Olha, eu não vejo que era nada que fosse construído com o grupo, ele que propunha o movimento, a música, não era uma coisa discutida com a gente, era algo que vinha da criação dele mesmo, ele tinha as ideias, apresentava, a gente aprendia e dançava. O processo dele era muito de criador individual e fazia o grupo dançar o que ele imaginava. Não tenho recordações de situações de criação coletiva, era mais individual mesmo. (Miranda, 2012).¹³

Recorremos a Louppe (1997) para nos ajudar na compreensão desse tipo de criador. Ela pontifica que essa é uma prática desde 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.

Nota (In)Conclusiva

Claro rompeu com os preconceitos que tendiam a distanciar Dança, Educação Física e Educação, sendo que sua atuação foi além do equilíbrio entre estas áreas. Ele como professor-artista manteve-se comprometido com a educação e o ensino dessa linguagem cênica atuando também como artista não se desvinculando de sua atividade pedagógica.

Acreditamos que o docente/artista/docente se faz no intercruzamento dos diferentes espaços de formação, informação, criação, produção e difusão do conhecimento da dança, em práticas de interfaces que perpassam a pesquisa, o estudo, a experiência, as práticas artística-estética, que deverão ser constantemente problematizadas, contextualizadas em suas dimensões estéticas, culturais, educacionais, sociais, políticas, econômicas e artísticas.

Ao docente-artista cabe experimentar métodos, técnicas e, ao mesmo tempo, de ser capaz de inventar procedimentos artísticos e pedagógicos, nos quais tanto os conteúdos como os processos são importantes, assim como os resultados que se pode produzir em ato, na ordem do vivido, ainda que provisórios, pois estão atrelados a um dado contexto no qual determinado saber é elaborado.

Pelos dados colhidos a partir das entrevistas e depoimentos, pode-se afirmar que o diferencial

13 Henrique Amoedo juntamente com Edson Claro criou em 1995 a Roda Viva Cia. de Dança.

Edeilson Matias foi bailarino da Acauã e da Gaya Cia. de Dança entre os anos de 1986 a 2000, posteriormente assume a direção artística do Grupo de Dança da UFRN e das companhias Gaya e Roda Viva (2000-2005).

Miranda foi bailarina e assistente de coreografia do Grupo de Dança da FIG e do Casa Forte (1978-1984).

que movia Edson para vida, as coisas que estavam a seu redor motivavam, ou melhor, mobilizavam Edson para a criação. Não quero dizer somente como coreógrafo, mas como ser humano, no que diz respeito a humanidade.

O fato de criar grupos quer em São Paulo, quer em Natal já era sua força motriz e, a partir do grupo que ele fundava, criava o processo de geração das coreografias não precisava ser necessariamente ele o coreógrafo. Cada lugar em que esses grupos foram criados tinha a ver com seu o seu mundo vivido: Sol da Meia-Noite, Casa Forte, Acauã, Gaya, com o contexto em que ele estava vivendo, com suas partilhas, de promoção de abertura de espaços para novos talentos em criação de danças.

Parece conveniente dizer que o Método

Dança-Educação Física proporcionou a professores de Educação Física e atletas que o vivenciaram a se encontrar como pessoas que podiam dançar ou que poderiam ensinar dança. Esses indivíduos, ao fazer aulas do método, de acordo com algumas falas dos entrevistados, sentiam que ali tinha um movimento para a dança na vida deles e isso aconteceu com muitos deles que ainda hoje estão dançando.

Enfim, percebemos ainda no discurso dos entrevistados um Edson Claro que se preocupava não só com o lado artístico da dança, mas com uma dança que também educava. Depoimentos de alguns integrantes dizem ter vivenciado a dança de outra forma, pois esta vivência foi fruto da experiência com essa linguagem artística com um corpo que se educa através da dança. ☆

Abstract: In this text, we seek the traces of the teacher, researcher and artist Edson Claro and his role in the dance scene through the method Dance-Fitness to think about dance in Art and Physical Education. The content of this understanding in reflective notes the importance of Dance-Physical Education Method for creating dance. Part of a qualitative approach under the bias of discourse analysis.

Keywords: *Dance; Dance-Physical Education Method; Memory.*

Referências:

- BOGÉA, Inês. *Figuras da dança*: Edson Claro. Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, São Paulo Companhia de Dança. Documentário 31', direção Inês Bogéa, São Paulo, 2012.
- CLARO, Edson. *Método dança-educação física*: uma reflexão sobre consciência corporal e profissional. São Paulo: Robe Editorial, 1995. 404 p.
- COSTA, Elaine Melo de Brito. *O corpo e seus textos*: o estético, o político e o pedagógico na dança. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: [s. n.], 2004. 228 p.
- DANTAS, Viviane dos Santos. *Consciência e contemporaneidade*: um diálogo a partir dos métodos Edson Claro e Klaus Vianna. 2013. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura em Dança – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.
- GINOT, Isabelle. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. *Dance Research Journal*, vol. 42, nº 01. p. 12-29, Summer, 2010.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso*: princípios & procedimentos. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002. 100 p.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. 200 p.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XXème siècle*. Tese (Doutorado) – Université de Paris, France, 2000.
- _____. O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos CERU*, série 2. N. 12, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/75088>