

Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança

João Fernandes

Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa / Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Portugal; E-mail: jfernandes@esd.ipl.pt

Madalena Xavier

Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa / Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Portugal; E-mail: msilva@esd.ipl.pt

1. Dança Contemporânea: Pluralidade de práticas coreográficas

Da complexidade do fenómeno da dança contemporânea surgem várias questões relacionadas com a sua própria definição, dos seus elementos constitutivos, formatos de apresentação, procedimentos e intervenientes. A dança contemporânea é, na perspectiva de diversos autores, a dança que se caracteriza simultaneamente pela afirmação singular dos seus criadores e pela pluralidade das suas práticas coreográficas. Resulta de um trajeto com origem no início do século XX, evidenciado pela diversidade de posicionamentos e cujas implicações contribuem para a redefinição do género e para a sua condição instável e provisória. A reconfiguração dos elementos constitutivos da dança, as noções de corpo e as premissas de construção de uma linguagem, estão, no contexto das práticas coreográficas atuais, ancorados em princípios de abertura e singularidade. A obra coreográfica contemporânea advém de processos criativos complexos, potencialmente colaborativos e cujos procedimentos incluem a experimentação e a improvisação, não como processos limitados a um determinado padrão ou a regras predeterminadas, mas antes como processos metamorfoseados pela singularidade do autor, pela especificidade do projeto, pelo contributo dos intérpretes e pela conjugação de múltiplos fatores e propósitos.

It became evident that any historical examination of choreography of the theatre domain had to be selective in terms of both genre and period. While acknowledging the richness and complexity of the choreographic field today, it can also be recognized that working practices in dance making are often in flux, merging the paradigms of orthodoxy with innovation, tradition with experimentation. (Butterworth, 2009, p. 180)

É nesta complexidade que se procura questionar e repensar o corpo, o movimento por ele produzido e as suas formas de composição, na perspectiva de constituir o presente das práticas coreográficas.

Aparentemente, a dança fixa-se no movimento, encontrando nele a sua própria essência; no entanto, este movimento implica a existência de um corpo e é neste corpo que o movimento encontrará a sua própria individualidade. Destaca-se, assim, para a dança contemporânea, princípios fundadores que começam a ser definidos pela afirmação de percursos centrados na ideia de que o movimento deve surgir de uma exploração pessoal e singular, e não a partir da determinação e imposição de formas estereotipadas. A procura

de uma lógica de movimento, tal como refere Gil (2001), e a forma como essa lógica é colocada em prática, em articulação com outros elementos da coreografia, através de conceitos operativos e de determinados procedimentos coreográficos, difere de coreógrafo para coreógrafo. Outra das características das práticas coreográficas contemporâneas reflete-se na ideia de abandono ou deslocação da ênfase exclusiva nos domínios técnicos do movimento, muitas vezes associada às designadas técnicas de dança moderna e convocada como matéria para a construção coreográfica.

Neste contexto, coreografia e processos de criação são noções, também elas, envolvidas num conjunto de premissas múltiplas e diversificadas.

Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the process it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition. (Forsythe, 2011, p. 90)

A diversidade de propostas, no âmbito da criação coreográfica contemporânea, resulta, assim, na dificuldade em definir terminologicamente esta prática artística. O corpo e as suas linguagens, as decisões coreográficas e todos os elementos passíveis de serem manipulados, música, espaço cénico, cenografia, figurinos, texto ou desenho de luz, tenham eles uma função mais privilegiada ou secundarizada na concretização no objeto final, constituem a obra coreográfica que “decorre de um propósito original que funda os seus próprios códigos e conteúdos e, simultaneamente, os seus modos de actualização” (Loupe, 2012, p. 290).

Reflexo desta pluralidade de perspetivas, a dança contemporânea é caracterizada por ser um lugar que proporciona a contaminação de linguagens, conceitos e formas de pensar a criação, lugar onde o coreógrafo, autor de uma linguagem própria, definirá o seu percurso e posicionamento num contexto que não se esgota em princípios, regras ou imposições estéticas demasiado rígidas, e cuja intervenção pode ser multidisciplinar.

2. Repensar noções de coreógrafo e intérprete

Neste enquadramento, os conceitos de coreógrafo, bailarino, intérprete ou de intérprete-criador surgem pouco estabilizados. Segundo Gardner, nos estudos de dança, estas são noções que surgem aparentemente consensuais mas sobre as quais é importante refletir: “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). Esta é uma ideia que se enfatiza quando falamos sobre os processos criativos desenvolvidos no âmbito da criação coreográfica contemporânea, pois estes resultam de uma interação entre coreógrafo e intérprete que não é linear. Desde logo a forma com que muitas vezes se hesita entre a utilização da designação de bailarino ou intérprete, disso é reflexo. A desambiguação do binómio bailarino/intérprete torna-se possível, se tivermos em conta a perspetiva relativa ao lugar que estes ocupam num processo de criação coreográfica e aos contextos em que se desenvolvem. Sobre esta questão, Fazenda (2012) refere que o facto de alguns coreógrafos preferirem utilizar a designação intérprete em detrimento de bailarino reflete, efetivamente, a sua participação no processo criativo. Para a autora, o termo “intérprete” distingue-se em três aspetos em relação à designação “bailari-

no”: (1) porque o intérprete é o performer que participa no processo criativo; (2) porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade; (3) porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um performer virtuoso, com competências técnicas extraordinárias. (Fazenda, 2012, p. 28) Sugere-se, por isso, que a problematização de designações como “bailarino” e “intérprete”, às quais se acrescentam outras como “coreógrafo”, “direção artística” ou “direção e coreografia”, reflete aspetos essenciais do desenvolvimento do processo criativo e da própria definição de uma prática artística. Farrer (2014), no seu artigo *The creative Dancer*, refere-se à necessidade de repensar estes conceitos numa perspetiva de valorizar o contributo do intérprete na criação coreográfica na atualidade:

Within the current contemporary dance climate, there are a myriad of approaches to devising dance. Many practitioners are beginning to blur the relationship between dancer and choreographer, inviting audiences to reconsider their perceptions of creativity. Within a more traditional dance company setting, however – where a choreographer is credited for the production of a dance and the dancers for performing it – it can still be argued that dancers are not recognised as having a creative contribution, despite it being an important part of their role. (Farrer, 2014, p. 95)

Entendemos, assim, as práticas coreográficas atuais como legitimadoras de um saber fazer criativo, impondo o reconhecimento de que a criatividade será desejável e fundamental para o desempenho dos intérpretes contemporâneos. Também Charmatz & Launay (2011) identificam a necessidade de, independentemente da natureza do método e processo de trabalho, este ser planeado em profunda articulação com o intérprete, valorizando assim o seu contributo:

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. (Charmatz & Launay, 2011, 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 disto é o trabalho do coreógrafo 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, segundo ele, os bailarinos “(...) têm um papel activo durante o processo de criação” (Fazenda, 2007, p. 178). Sobre este aspeto, Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2002) explicam:

Dance practice itself explodes the traditional assumption in the terms of the processes involved in the making works today and the created products themselves (...) Their choreographic process includes working with movement material on their own body. This range of performing involvement is large in that some choreographers complete their movement

material on themselves as performers before coming into studio; others generate the movement primarily from the dancers and only demonstrate occasionally and partially. (p. 13).

O processo criativo no âmbito da criação coreográfica contemporânea parece estar marcado por relações diversificadas entre coreógrafo e intérprete, proporcionando o contributo do intérprete em diferentes níveis da construção e materialização da obra. Alguns dos modos de operar que envolvem o processo de gerar materiais de movimento foram sistematizados pela literatura a partir da observação de processos de coreógrafos, sendo representativos de formas distintas como o intérprete pode ser convocado para o processo de criação. Kirsh, Muntanyola, Jao, Lew, & Sugihara (2009) debruçaram-se sobre os processos de criação do coreógrafo britânico Wayne McGregor com o intuito de identificar e analisar os seus modos de operar quanto às formas de materializar movimento. Concluíram que estes se desenvolvem através de três métodos de instrução distintos designados *showing*, *making-on* e *tasking* (p. 187). O primeiro método, *showing*, define-se pela demonstração da forma, estrutura e dinâmica de um movimento ou de uma frase de movimento, estabelecida a partir do corpo do coreógrafo. Existe neste método um processo de transmissão de movimento, e os autores destacam o seguinte aspeto: “for some moves, the dancers are expected to execute in a ‘more perfect’ manner” (Kirsh et al., 2009, p. 190).

O segundo método identificado no processo de gerar materiais de movimento do coreógrafo Wayne MacGregor designa-se *making-on*, neste caso, destaca-se como um método de direção em que usa determinados intérpretes como alvo de uma exploração de movimento dirigida. As formas de movimento encontradas podem ser posteriormente transmitidas a outros intérpretes e ser usadas de diversas formas, em duetos, trios ou quartetos. Neste processo, referem os autores, podem ocorrer: “occasions, however, where the point of a ‘make on’ is solely for the target dancers” (Kirsh et al., 2009, p. 191).

O terceiro método identificado designa-se *tasking*. De acordo com este método, o coreógrafo lança “problemas coreográficos” ou tarefas específicas para que os intérpretes resolvam ou completem. Neste processo, podemos verificar que é solicitado ao intérprete um exercício que requer um conjunto de operações que envolvem a imaginação:

(...) these problems or tasks require the dancers to create some sort of mental imagery – a landscape of Manhattan, the feel of being touched on a certain part of their body, the dynamic and kinematic feel of being a piston moving back and forth.” (Kirsh et al., 2009, p. 191).

A necessidade de resolver o problema que lhe é colocado é, na perspetiva de McGregor, uma forma de incentivar a que o intérprete amplie o seu repertório de movimento e de permitir que o criador possa vê-lo fazer novos materiais. O facto de o movimento surgir da resolução de um problema que é colocado ao intérprete pode significar uma maior entrega, afeto, qualidade ou intencionalidade no movimento; uma melhor capacidade de memorização; e a estabilização de algumas âncoras intelectuais que sirvam de pontos de referência para as frases que são construídas posteriormente (p. 192). Deste estudo, destacamos alguns elementos que são reveladores da diversidade e complexidade que se atribui ao processo de criação da obra coreográfica. Segundo os seus autores, o coreógrafo cujo processo foi observado revela, através dos seus modos de operar, que a

comunicação entre coreógrafo e intérpretes é multimodal: When creating a dance in the contemporary tradition, choreographers communicate with their dancers in diverse physical ways. (...) Each carries specific information for the dancers. (Kirsh et al., 2009, p. 2009, p. 189)

Torna-se evidente que, no atual contexto, a definição de coreógrafo implica uma noção alargada de autor, resultado da procura de novas formas de gerar e manipular os materiais de movimento, mas também da forma como se conduz e desencadeia o processo de criação, que, tendencialmente, se caracteriza por ser colaborativo, numa relação de profundo envolvimento com os intérpretes. Uma das razões pelas quais se verifica um potencial de reconfiguração num percurso autoral do coreógrafo e intérprete, prende-se, na nossa perspetiva, com esta tendência para desenvolver processos de criação altamente colaborativos. Estes destacam a possibilidade de reunir uma equipa artística cujo contributo para a construção da obra pode promover um novo olhar sobre o formato da obra, os elementos que a compõem e, inevitavelmente, os modos de operar e procedimentos implicados.

Em *The collaborative habit – life lessons for working together*, Twyla Tharp (2009) reflete sobre aspetos dos processos de criação numa perspetiva de que estes são potencialmente colaborativos, procurando estabelecer “(...) a field guide to a lot of the issues that surface when you are working in a collaborative environment” (p. 5). Tharp (2009) sugere que os processos colaborativos podem ter diferentes objetivos, defendendo que estes são potencialmente propulsores de um ambiente criativo bastante positivo.

Da diversidade de propostas que resultam de uma prática artística extremamente democratizada, centrada em percursos caracterizados pela singularidade do discurso dos seus intervenientes mais diretos, coreógrafos e intérpretes, emergem novas necessidades, nomeadamente, a de dissipar a distância entre a obra e o seu público, procurando formas de potenciar uma maior aproximação entre ambos.

3. Promover o diálogo: mediação artística em dança

A dança contemporânea tem percorrido um caminho de expansão no âmbito da produção e apresentação no tecido artístico profissional português. A pluralidade de abordagens é reflexo de um manancial de propostas distintas e, muitas vezes, difíceis de se categorizar, conforme temos vindo a referir. Apesar do seu crescimento acentuado, “(...) quando comparamos a produção de dança contemporânea, com outras actividades culturais, como o teatro, a música e o cinema, o seu peso é muito menor, dada a sua menor tradição (...)” (Dantas & Gonçalves, 2000), todavia o seu impacto na captação de públicos é ainda, na atualidade, deficiente (Filler, 2015). Se a arte é muitas vezes criticada pelo carácter abstrato, pode também ser caracterizada pela sua natureza universal, fomentando o seu entendimento e liberdade de interpretação. Nas últimas décadas, segundo Mary Jane Jacob, esta começou a tornar-se “uma língua estrangeira”, acentuada pelas transformações das práticas artísticas do séc. XX (Martinho, 2013). Estas [refere-se especificamente às belas artes] “(...) vieram questionar a tradição da cultura ocidental no que respeita aos seus géneros artísticos, desvalorizando parâmetros até então enaltecidos na história da arte, como a representação, a figuração ou o reconhecimento de um valor estético da obra de arte” (Bell, 1999 citado por Martinho, 2013). É também o “poder” da democracia em Portugal que institui o ampliar da liberdade de expressão, que foi crescentemente assumindo nos últimos 45 anos. O carácter distintivo de cada marco histórico-

-artístico, pode ser evidenciado culturalmente, nomeadamente através de movimentos artísticos específicos. Em Portugal, podemos referir o exemplo da ascensão da Nova Dança Portuguesa que, como refere Fazenda (2012), (...) não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas (...)” (p. 178), e por isso, de difícil entendimento para as comunidades com uma tradição convencional da dança. O crescimento abrupto em Portugal desta dança, que questionava e entrava em rutura com os cânones da atualidade à época, careceu de um igual investimento por parte dos organismos do Estado Português. A subjetividade da obra; a absorção de outras práticas artísticas (como o teatro); o novo paradigma do arquétipo do bailarino/intérprete, o papel e lugar do espectador, entre outras características desta contemporaneidade da dança contemporânea, mereciam uma maior atenção na promoção de “diálogos” para a sua compreensão. No entanto, como refere Noisette (2015), apesar da dança estar “abençoada” com uma (suposta) linguagem universal, para muitos, incompreendida, também sabe estar e ser acessível a todos. Tudo se centra numa questão de educação e é aí que surge o maior atrito, pois

L’absence de formation artistique – ou sa faiblesse – dans les écoles, les lycées et au-delà joue des tours à bien des disciplines. Comme on remarque qu’il est encore parfois difficile de pousser les portes d’un musée, franchir le pas d’un théâtre n’est pas plus aisé. La gratuité n’est pas la seule solution, il faut avant tout mettre en contact la danse et son (futur) auditoire: accompagner le jeune public en salle, aller vers la ville en menant des actions concrètes. (p.52)

Este é o posicionamento do coreógrafo João Fiadeiro (um dos protagonistas da Nova Dança Portuguesa), também, altamente crítico com o poder central. Este afirmava, no início do século XXI, que,

(...) origem do problema vem da política de fachada de mega-eventos-para-Europa-ver da década de 90 e da forma como Manuel Maria Carrilho foi incapaz de criar, depois de ter conseguido regularizar o estatuto da dança contemporânea e retirá-la da alçada da Companhia Nacional de Bailado, as condições estruturais – através de um investimento claro em infra-estruturas e nas condições de formação – para que agora ela não estivesse tão fragilizada. (Fiadeiro, 2001)

Os escassos investimentos e ausência de reflexão sobre a importância da diversidade da dança contemporânea em Portugal, enfraqueceram a sua cultura no território nacional. Para superar esta fragilidade os “diálogos” entre o público e a obra de arte, tornam-se fundamentais para a concretização dos objetivos das políticas culturais e educativas, particularmente, a promoção das práticas artísticas, reforçando a literacia e a cidadania e bem como a democratização da arte e da cultura (Martinho, 2013), particularmente da dança contemporânea, que tem sido acusada de ser elitista (Filler, 2015). Todavia, como refere Noisette (2015) “La danse contemporaine n’est pas élitiste, elle est simplement mal connue.” (p.52), reforçando que o seu carácter permeável e instável não é sinónimo de perda de identidade. Na verdade, tem sido esta que tem aproximado o seu carácter formal do informal, seja pela sua capacidade de absorção de outras práticas ou linguagens ou pela

sua capacidade de chegar a diferentes públicos através dos múltiplos trabalhos realizados com a comunidade. Este crescente desinvestimento formativo e de sensibilização, constatado anteriormente, levaram as estruturas de programação em Portugal, a investir nestes “diálogos”, reforçando a importância de outras atividades de sensibilização para a captação de públicos diversificados e a formação de espetadores informados (Martinho, 2013). Mesmo em França, país educado culturalmente para as práticas artísticas, tornou-se fundamental encontrar estratégias para encontrar um espaço de partilha de identidades, onde os diferentes agentes (artistas e públicos) “dialogam”, através de uma apropriação conjunta das obras coreográficas (Laroque, 2013).

É neste âmbito que surge a importância dos mediadores culturais. Estes são definidos por Martinho (2013) como “(...) aqueles que asseguram um modo específico de as pessoas se relacionarem com a cultura e com as artes.” (p.425), sendo que o seu objetivo central é a aproximação e encontros entre as pessoas e as obras de arte. Hennion (1985) já afirmava que “a arte não é bela sem especialistas” (p.159), contudo Martinho (2013) numa caracterização dos mediadores culturais em Portugal, categoriza três perfis-tipo de mediadores designando-as: “arte e vários caminhos”, “artistas que apresentam arte”, e “arte, comunicação a cidadania,” onde nem sempre o mediador pertence ao mundo artístico. Interessa-nos aqui focar a segunda categoria – “artistas que apresentam arte” – onde ser encontram aqueles que mais se aproximam do que iremos definir como mediação artística em dança. Nesta categoria situam-se os que “(...) encontram no terreno da mediação um contexto de aplicação, desenvolvimento e experimentação do conhecimento que detêm do processo criativo.” (Martinho, 2013, p. 438). Estes poderão ser os coreógrafos, os intérpretes ou outro agente que domina a prática da dança e acompanha os métodos e processos de criação de uma determinada obra. No contexto deste artigo, interessa-nos “excluir” dois dos grupos definidos pela autora, visto que a sua intervenção se denota pelo olhar maioritariamente externo e que se foca na cultura como um todo, não incorporando, unicamente, especialistas focados nas particularidades de uma determinada área artística. Neste sentido, e a propósito da área da dança, Filler (2015) destaca que “Se a mediação pode ser uma ferramenta potente para a ampliação do público da dança, não podemos esquecer que a especificidade da linguagem não se torne possível generalizar processos de mediação de outras áreas para a sua prática.” (p.137), reforçando assim, o papel do especialista, nas ações de mediação. Assim, se a dança se assume como o corpo no espaço e no tempo como base para a sua linguagem, será essa gramaticalidade que deverá ser assumida na estratégia de mediação (Filler, 2015). Portanto, este mediador para além de criar um espaço de cooperação entre os agentes envolvidos, partilhando ideias e saberes, deverá também deter um domínio especializado do corpo expressivo e saber conceptualizar os processos coreográficos e as obras privilegiando mais o “compor” que o “expor”. É importante, no entanto, não confundir este mediador com a função de professor. Certamente que a mediação pode promover um lado educativo de produção de novos significados, de modo a que o encontro com o objeto artístico, produza e interligue conhecimentos, potenciando a compreensão do mundo e da cultura. Seguramente que os conhecimentos didáticos e pedagógicos enriquecem as competências deste agente, não obstante o que se procura não é o professor que usa como metodologia as artes como meio educacional (Educação pela Arte); ou que usa como metodologia o ensino específico em cada uma das artes (Artes na Educação), ou, ainda, que usa como metodologia o treino de aper-

feiçãoamento profissional (Formação de Artistas), mas sim mediador, onde o lado educativo surge como consequência e não como objetivo. Este pode ter o seu lugar numa equipa artística (ou em relação com), com um propósito próprio: a relação da obra com os espetadores, a sensibilização e a formação de públicos. Ou seja, alguém que é capaz de conjuntamente contribuir para a sensibilização e difusão da dança enquanto expressão artística, conseguindo-se colocar quer do lado do artista quer do lado do espetador e sintonizar diferentes grupos, recorrendo a referências que lhe possam ser familiares na obra coreográfica. É possível encontrar no panorama nacional, alguns exemplos concretos, onde se foca esta necessária relação com os artistas e instituições com os públicos. Figueiredo & Barriga (2008) referem, no contexto do Teatro Viriato, em Viseu, que a identidade do serviço educativo está associada a três importantes aspetos:

(...) os projetos e atividades programadas partem, muitas vezes, de desafios específicos lançados a artistas e/ou companhias, permitindo ao serviço educativo ter um papel ativo no processo de criação; (...) todos os públicos são potenciais públicos-alvo, uma vez que é necessário um trabalho contínuo de sensibilização, captação e formação para todos (...). (p.170)

Apesar do papel do espectador, se ter vindo a redefinir, ao longo do século XX, com (por vezes) a sua participação ativa nas performances, a sua relação com as obras artísticas não deve passar pela passividade da assistência a um espetáculo, mas sim na capacidade de despertar os sentidos e potenciar uma real interpretação do que está a ser visto. Neste sentido, é fundamental mudar este paradigma que apenas foi conseguido, nos últimos anos, até pela única companhia de dança tutelada pelo Estado Português, a Companhia Nacional de Bailado (CNB). Guerreiro (2017) refere de forma crítica que “Nem sempre a CNB conseguiu olhar para a capacidade instalada e proporcionar variadas modalidades de apropriação por parte dos públicos a quem não basta tratar por espectadores.” (p.75). Não obstante, apesar de tardio, a Companhia Nacional de Bailado, na direção artística de Luísa Taveira, também começou a apostar, em Projetos de Aproximação à Dança, que visavam “(...) aproveitar os extraordinários recursos humanos que integram a companhia para multiplicar as experiências de formação de públicos.” (Guerreiro, 2017, p.75). Surgem assim alguns projetos como por exemplo: O ciclo de debates “Eu não percebo nada de dança” com curadoria e moderação de Cristina Peres; o curso de história da dança “Da vida da obra coreográfica: repor, reconstruir e recriar” concebido por Maria José Fazenda, onde se articulavam sessões teóricas e a assistência aos espetáculos da CNB; e ainda os designados projetos de aproximação à dança, para crianças e jovens, nos últimos anos, orientados pela bailarina/coreógrafa Catarina Câmara, onde estudantes acompanham os ensaios da companhia, para compreensão da construção da obra coreográfica; realizam um *workshop* e assistem ao espetáculo. É neste tipo de trabalho de inter-relação com a obra coreográfica que consideramos, que este mediador pode intervir nas estruturas profissionais, pois:

A perspetiva histórica e sociocultural no enquadramento das obras é essencial para sublinhar o papel que todos os que participam no trabalho de uma instituição – incluindo espectadores – têm na constituição de uma cultura coreográfica, ativa e crítica, simultaneamente atenta aos saberes e práticas herdados e às concretizações contemporâneas. (Fazenda, 2018, p. 11)

Não estamos apenas a falar de uma sensibilização pelo movimento ou pela criação de uma interdisciplinaridade da dança com outras matérias, como por exemplo, o que Teatro Viriato está, na atualidade, a promover com o projeto “A dança e o ensino criativo” cruzando a dança com a matemática, filosofia e literatura, mas sim na ligação dos públicos com as obras. E, por isso, torna-se fundamental que este mediador reflita e vivencie a prática da dança e dos processos criativos, de forma a que seja possível criar pontes “mais fiéis” da relação com a construção da obra e o seu posterior entendimento. Assim, destaca-se o que Filler (2015), considera serem os três grandes objetivos da mediação em dança: (1) difundir o gosto pela dança, não focado num público específico e especializado, mas sim em múltiplos públicos, promovendo uma democratização da arte; (2) trabalhar na relação do artista ou da obra de arte com o espectadores, promovendo uma vivência da linguagem prática da dança; (3) focar a sua intervenção mais nos processo coreográficos do que na obras, oferecendo caminhos para cada um traçar um caminho individual e pessoas, fomentando a liberdade de interpretação e consequentemente o espírito crítico. Desta forma, procura-se pensar a dança para além, do binómio palco-artista e plateia-espectador, nomeadamente: ser capaz de dialogar com a diversidade e contribuir para a criação e valorização de uma singularidade; valorizar a experiência de assistir a um espetáculo, despertando os sentidos pela experimentação prática; e ampliar e formar públicos para a dança.

A mediação em dança é sem dúvida um território ainda pouco explorado e expandido no tecido artístico profissional, mas é talvez esta que poderá contribuir para uma maior acessibilidade e entendimento por parte dos públicos das obras artísticas. Aliás, a investigação de Martinho (2013), não inclui qualquer mediador que se dedique à área artística da dança, dessa forma, reforçamos a importância da expansão e formação neste âmbito particular. Não obstante, é importante reforçar que o contacto com o público, através das diversas ações do mediador, não garante por si só, a constituição futura de espectadores ou praticantes de dança regulares, mas pode certamente despertar sensibilidades em comunidades habitualmente pouco familiarizadas com a ação cultural, intervindo desde modo, no processo (sempre) inacabado da democratização da arte e da cultura.

6. Conclusão

No contexto da dança contemporânea, refletindo sobre as práticas coreográficas, destacámos a sua dimensão plural, reveladora da afirmação de valores idiossincráticos e premissas que promovem a reconfiguração dos seus elementos constitutivos e de noções como coreógrafo e intérprete. O coreógrafo contemporâneo define-se pela especificidade do seu discurso. Aos intérpretes é solicitada a resposta a desafios eminentemente criativos, mas também o domínio específico sobre o corpo, o movimento e suas formas de manipulação e configuração. A reflexão sobre as práticas coreográficas contemporâneas permitiu-nos, ainda, constatar que, apesar dos seus princípios de abertura e diversidade, é possível identificar ferramentas de sistematização dos modos de operar dos coreógrafos contemporâneos. A relação potencialmente colaborativa que se estabelece entre coreógrafos e intérpretes materializam-se em obras cujos formatos de apresentação e receção são também diversificados e abrangentes.

A circunstância de afirmação da singularidade da obra coreográfica, condição essencial da produção artística contemporânea, conduz-nos à necessidade incontornável de dissipar a distância entre a obra e o seu público. Nesta perspetiva, sugere-se como para-

digma para promoção de um diálogo profícuo e consistente entre estas partes, um investimento consolidado em projetos de mediação artística em dança. Para estes, sublinhámos como objetivos essenciais: difundir as práticas da dança e promover o acesso à obra para um público diversificado; explorar a relação dos artistas com o público através da experiência prática das linguagens da dança; e desvelar a complexidade da obra, proporcionando o acesso aos seus processos de criação. Constatando que já existe em Portugal algum investimento neste âmbito, reconhece-se como fundamental o reforço de práticas que permitam ampliar e formar públicos para a dança.

Referências

- Butterworth, J. & Wildschut, L. (2009). *Contemporary choreography: A critical reader*. Nova Iorque & Londres: Routledge.
- Charmatz, B. & Launay, I. (2011). *Undertraining – on A Contemporary Dance*. [Dijon]: Les presses du réel.
- Dantas, A & Gonçalves, M. (2000). *Públicos (s) de Dança Contemporânea no Rivoli: uma democratização adiada*. Atas do IV Congresso Português de Sociologia: Sociedade Portuguesa: Passados Recentes, Futuros Próximos, 4.
- Farrer, R. (2014). The creative dancer. *Research in Dance Education*, 15 (1), 95-104.
- Fazenda, M. (2012). *Dança Teatral – ideias, experiências, ações*. Lisboa: Colibri.
- Fazenda, M. (2018). *Da vida da obra coreográfica*. Lisboa: Imprensa Nacional
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Lisboa: Celta Editora.
- Fazenda, M. J. (2012). A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época atual. In Louppe, L., & Costa, R. (trad.). *A poética da dança contemporânea* (p. 6-16). Lisboa: Orfeu Negro.
- Fiadeiro, J. (2001). *A dança contemporânea portuguesa*. Público. Consultado em abril 9, 2019, em <https://www.publico.pt/2001/12/10/jornal/a-danca-contemporanea-portuguesa-165183>
- Figueiredo, A. & Barriga, S. (2008). *Um olhar sobre o Serviço Educativo do Teatro Viriato*. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 9, 166-170.
- Filler, Z. (2015). *Mediação para Dança Contemporânea: um primeiro desafio para gestores, artistas e instituições culturais*. *Centro de Pesquisa e Formação*, 1, 135-145.
- Forsythe, W. (2011). Choreographic objects. In S. Spier, (Org.). *William Forsythe and practice of choreography* (pp. 90-92). Nova Iorque: Routledge.
- Gardner, S. M. (2011). From training to artisanal practice: rethinking choreographic relationships in modern dance. *Theatre, Dance and Performance Training*, 2(2), 151-165.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Guerreiro, M. (2017). *O essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Hennion, A. (1985). *La sociologia dell'intermediario: il caso del direttore artistico di varietà*. *Sociologia del Lavoro*, 25, 159-173.
- Kirsh, D., Muntanyola, D. Jao, R., Lew, A. & Sugihara, M. (2009) *Choreographic methods for creating novel, high quality dance. Design and semantics of form and movement*. 188-195.
- Laroque, M. (2013). *La médiation culturelle, um espace de partage*. *NDD*, 57, 21-23.
- Louppe, L., & Costa, R. (trad.). (2012). *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa: Orfeu Negro.
- Martinho, T. (2013). *Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional*. *Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*. 207, 422-444.
- Noisette, P. (2015). *Danse Contemporaine – le guide*. Paris: Flammarion.
- Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colbert, A. (2002). *Dance and the performative: A choreological perspective – Laban and beyond*. Londres: Verve Publishing.
- Twyla, T. (2009). *The collaborative habit – life lessons for working together*. Nova Iorque: Simon & Schuster.