

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Izabela Lucchese Gavioli

**ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA:
experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira**

**Porto Alegre
2019**

Izabela Lucchese Gavioli

**ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA:
experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

LUCHESE GAVIOLI, IZABELA
ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA: experimento
em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira /
IZABELA LUCHESE GAVIOLI. -- 2019.
225 f.
Orientadora: MÔNICA FAGUNDES DANTAS.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. DANÇA. 2. PROCWESSOS E CRIAÇÃO. 3. COREOGRAFIA.
4. CRIATIVIDADE. 5. NEUROMODULAÇÃO. I. FAGUNDES
DANTAS, MÔNICA, orient. II. Título.

Izabela Lucchese Gavioli

**ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA:
experimento em neuromodulação com o coreógrafo Rui Moreira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Aprovada em 4 de setembro de 2019.

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas – Orientadora

Profa. Dra. Flavia Gomes Martinez – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Pedro Schestatsky – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira – Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Mônica Dantas, uma desbravadora do mundo da Dança, que me conduz generosamente desde o Mestrado pelo encantador estudo dos processos de criação, por sua vivacidade serena e por vislumbrar os potenciais de conhecimento onde não são evidentes. Mônica, obrigada pelo teu grande coração acadêmico, que dá oportunidades e enxerga a riqueza da pluralidade de conhecimentos. Obrigada pelo tanto que já fizeste pela Dança e pelas carreiras que já alçaste.

Ao Professor Dr. Pedro Schestatsky, brilhante neurologista, por ser um visionário empreendedor da positividade! Sem o seu entusiasmo e generosidade, esta jornada não teria acontecido. À nutricionista Milena Artifon e à fisioterapeuta Andressa Schein, equipe da Clínica NEMO, pela receptividade, empatia e colaboração nos procedimentos de neuromodulação, que conduziram com excelência.

À querida Manuela Coimbra, que me conduz pelos espirais do método Gyrotonic: nossos encontros são um bálsamo, e me permitiram a serenidade para pensar e criar. “Fica em paz com tuas convicções” foi uma frase tua que acarinhou minha alma e mudou minha trajetória.

Ao Grupo LAÇOS, motivo da singular alegria que o fazer artístico me proporciona, campo de tantas descobertas e convívios de tanto afeto. Obrigada pela autonomia, pelas presenças sempre atentas e disponíveis, e por me permitirem a posição de aprendiz.

Ao Lélío, quase não sei o que dizer. É possível ser feliz sozinha, mas sabendo que existes, eu não quero. Todas as qualificações, titulações e progressos em nossas vidas são para desfrutá-la como um pedaço de tempo digno de ser vivido. O amor é um bônus, e eu ganhei.

Sem a arte, a ciência não passaria da mensuração do que é mensurável. Sem a ciência, a arte não alcançaria produzir mundos incomensuráveis.

Luiz Fernando Ramos

RESUMO

Motivado pela curiosidade em compreender como opera o cérebro de um coreógrafo de dança, este estudo nutre-se da colaboração arte-ciência fortalecida nas últimas décadas. A criatividade, conceito operativo da pesquisa, é inata ao ser humano e está caracterizada pela abertura à novidade, flexibilidade e pensamento divergente. Percorremos as bases neurais da criatividade (o neurotransmissor dopamina, os circuitos criativos, a capacidade de memória, o uso dos neurônios-espelho e as bases genéticas), e o entendimento do ato coreográfico por diversos autores. Utilizamos a neuromodulação por ETCC (Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua), método já utilizado em diversas aplicações clínicas, em um experimento autocontrolado com o coreógrafo brasileiro Rui Moreira. O produto criativo coreográfico foi autoavaliado pelo sujeito de pesquisa, que também forneceu uma entrevista sobre sua biografia artística, modo de coreografar e relatos livres sobre suas impressões no experimento. Os achados suscitaram discussões sobre as relações encontradas, gatilhos criativos, interferências e instrumentos de avaliação do ato criativo em dança. O estudo coteja autores das Artes e das Ciências para produzir conhecimento específico e relevante a esta colaboração, e aponta direcionamentos futuros para a pesquisa na área.

Palavras-chave: Dança. Processos de criação. Coreografia. Criatividade. Dopamina. Experimento. Neuromodulação. Estimulação transcraniana. Arte e Ciência.

ABSTRACT

Aiming to understand how the brain of a dance choreographer operates, this study is consolidated by the prosperous art-science collaboration in recent decades. Creativity, the operative concept of this research, is innate to humans and is characterized by openness to novelty, flexibility and divergent thinking. We approach the neural basis of creativity (dopamine, creative circuits, memory, mirror neurons and genetic basis), and the understanding of the choreographic act by various authors. Neuromodulation with tDCS (Transcranial Direct-Current Stimulation), a method already used in several clinical applications, was used in a self-controlled experiment with the Brazilian choreographer Rui Moreira. The choreographic creative product was self-rated by the research subject, who also provided an interview about his artistic biography, choreography procedures and impressions about the experiment. The findings aroused discussions about the associations found, creative triggers, interference and assessment instruments of the creative act in dance. The study compares authors of the Arts and Sciences to produce specific knowledge relevant to this collaboration, and points out future directions for research in the area.

Keywords: Dance. Creation processes. Choreography. Creativity. Dopamine. Trial. Neuromodulation. Transcranial stimulation. Art and science.

RÉSUMÉ

Motivée par la curiosité de comprendre le fonctionnement du cerveau d'un chorégraphe, cette étude se nourrit de la collaboration entre art et science au cours des dernières décennies. La créativité, concept opératoire de la recherche, est innée chez l'homme et se caractérise par une ouverture à la nouveauté, à la souplesse et à une pensée divergente. Nous avons abordé les fondements neuronaux de la créativité (la dopamine, les circuits de création, la capacité de mémoire, l'utilisation des neurones miroirs et la base génétique) et la compréhension de l'acte chorégraphique par divers auteurs. Nous avons utilisé la neuromodulation par *tDCS* (*Transcranial Direct-Current Stimulation*), une méthode déjà utilisée dans plusieurs applications cliniques, dans une expérience autocontrôlée avec le chorégraphe brésilien Rui Moreira. Le produit de création chorégraphique a été auto-évalué par le sujet de recherche, qui a également fourni une interview sur sa biographie artistique, procédures de création et ses impressions sur l'expérience. Les résultats ont suscité des discussions sur les associations trouvées, les déclencheurs créatifs, les instruments d'interférence et d'évaluation de l'acte créatif en danse. L'étude compare les auteurs des arts et des sciences afin de produire des connaissances spécifiques et indique les orientations futures de la recherche dans ce domaine.

Mots-clés: Danse. Processus de création. Chorégraphie. La créativité. Dopamine Expérience. Neuromodulation. Stimulation transcrânienne. Art et science.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Giros cerebrais. Vista lateral esquerda	48
Figura 2: Estrutura do Intelecto: modelo teórico de Guilford	49
Figura 3: Estrutura química da dopamina	53
Figura 4: Áreas funcionais do córtex cerebral	54
Figura 5: Vias dopaminérgicas: área ventral tegmental e <i>substantia nigra</i> . Corte sagital	55
Figura 6: Anatomia do cérebro. Lobos cerebrais e sistema límbico. Vista lateral esquerda	57
Figura 7: Córtex Pré-frontal: regiões frontopolar, dorsolateral e ventrolateral ...	58
Figura 8: Sistema límbico detalhado: amígdala, hipocampo, fórnix e giro cingulado	61
Figura 9: <i>High-creative network</i> e <i>low-creative network</i>	62
Figura 10: Gânglios da base. Corte coronal do encéfalo	64
Figura 11: Estrutura básica do neurônio, célula nervosa	69
Figura 12: Espinhos dendríticos em visão esquemática (esquerda) e em microscopia <i>Stimulated emission depletion</i> (STED) 3D	70
Figura 13: Tipos de espinhos dendríticos	71
Figura 14: Área frontal motora F5, cérebro do macaco. Vista lateral esquerda	74
Figura 15: Área de Broca (A) e giros do lobo da ínsula (B), com os lobos frontal e temporal rebatidos. Vista lateral esquerda	75
Figura 16: <i>Torrance Tests of Creative Thinking</i>	84
Figura 17: <i>Biographical Inventory of Creative Behaviors</i> (Inventário Biográfico de Comportamentos Criativos)	87
Figura 18: Escalas de autorrelato em criatividade	90
Figura 19: Equipamento para ETCC: soro fisiológico, equipamento, cabos, faixas de látex, esponjas, eletrodos, baterias e fita medidora	101
Figura 20: Posição de vértice. Áreas do escalpo marcadas conforme o sistema 10/20	102
Figura 21: Colocação dos eletrodos	113
Figura 22: Posicionamento dos eletrodos	113

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quão criativa você acha que esta peça foi?	173
Tabela 2: O quanto você gostou desta peça?	173
Tabela 3: O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?	174
Tabela 4: Você encontrou significado nesta peça?	174
Tabela 5: Duração dos processos e produtos criativos	182

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AVPR1a - gene receptor 1a da vasopressina arginina
BDNF - *Brain-Derived Neurotrophic Factor*
BICB - *Biographical Inventory of Creative Behaviors*
BR-UK: *Brasil-United Kingdom*
CAAE: Certificado de Apresentação para Apreciação Ética
CAQ - *Creative Achievement Questionnaire*
CAT - *Consensual Assessment Technique*
CDQ - *Creative Domain Questionnaire*
CFG - *Creative Foraging Game*
CNS/CONEP - Conselho Nacional de Saúde/Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
COMPESQ - Comissão de Pesquisa
CSI - *Creative Index Support*
CPFDL - Córtex Pré-frontal Dorsolateral
DLPFC - *Dorsolateral Prefrontal Cortex*
DMN - *Default Mode Network*
DRD2 - gene D2 para o receptor de dopamina
EEG - Eletroencefalograma
EMTr - Estimulação Magnética Transcraniana
ESEFID - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
ETCC - Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua
FAPEG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás
GABA - Ácido Gama-Aminobutírico
fMRI - *Functional Magnetic Resonance Imaging*
fNIRS - *Functional-Near Infrared Spectroscopy*
IADMS - *International Association for Dance Medicine and Science*
IFB - Instituto Federal de Brasília
IFG - Instituto Federal de Goiás
mA - miliamperes
NDMA - N-metil-D-aspartato
NIDMS - *National Institute of Dance Medicine and Science*
PET - *Positron Emission Tomography*

PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

PRE: Pró-Reitoria de Extensão

QI - Quociente de Inteligência

REM - *Rapid Eye Movement*

RV - Realidade Virtual

SLC6A4 - gene transportador da serotonina

SPECT - *Single Photon Emission Computed Tomography*

SPS - *Sensorial Processment Sensivity*

STED - *Stimulated Emission Depletion*

TAS - *Tellegen Absorption Scale*

tDCS - *Transcranial Direct-Current Stimulation*

TPQ - *Tridimensional Personality Questionnaire*

3D - tridimensional

TTCT - *Torrance Tests of Creative Thinking*

UEG/ESEFFEGO - Universidade Estadual de Goiás/Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás

UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

UFG - Universidade Federal de Goiás

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ULBRA - Universidade Luterana do Brasil

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

UNIVERSO - Universidade Salgado de Oliveira

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 ARTE E CIÊNCIA SE APROXIMAM	20
2.1 CONSIDERAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS: UMA JUSTIFICATIVA PARA ESTUDAR O INTERSTÍCIO	25
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE COREOGRAFAR	30
4 CONSIDERAÇÕES SOBRE CRIATIVIDADE	45
4.1 BASES NEURAIS	53
4.1.1 Dopamina e circuitos criativos	53
4.1.2 Genética e criatividade	62
4.1.3 Memória e criatividade	67
4.1.4 Neurônios-espelho e criatividade	73
4.2 TESTES DE CRIATIVIDADE	79
5 NEUROMODULAÇÃO NO ESTUDO DA CRIATIVIDADE	98
5.1 ESTIMULAÇÃO TRANSCRANIANA COM CORRENTE CONTÍNUA (ETCC)	99
5.2 ETCC E CRIATIVIDADE	104
6 METODOLOGIA	111
6.1 PROBLEMA DE PESQUISA	111
6.2 OBJETIVOS	111
6.3 DELINEAMENTO DE PESQUISA: EXPERIMENTO AUTOCONTROLADO	111
6.3.1 Riscos e benefícios da pesquisa	114
6.4 SUJEITO DE PESQUISA: QUEM É O COREÓGRAFO RUI MOREIRA	116
6.5 INSTRUMENTOS DE PESQUISA	117
6.5.1 Quantitativos: Escala de Autoavaliação do Produto Criativo	117
6.5.2 Qualitativos: entrevista semiestruturada, recordatórios e relatórios pós-sessão.....	118
6.5.3 Entrevista com o coreógrafo Rui Moreira.....	119
7 ACHADOS, DESCOBERTAS E REFLEXÕES	170
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS	196

APÊNDICE A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido Rui Moreira	209
APÊNDICE B - Termos de Autorização de Uso de Imagem Rui Moreira e equipe de neuromodulação	212
APÊNDICE C - Termo de Anuência Clínica NEMO	215
APÊNDICE D - Recordatórios pré-sessão de ETCC	216
APÊNDICE E - Escala de Autoavaliação do Produto Criativo	218
APÊNDICE F - Relatórios pós-sessões	220



“Coreografar é esta possibilidade de lidar com a subjetividade do movimento do outro de forma a organizar textos poéticos, que podem ser narrativas lineares ou não.”

(Rui Moreira)

1 INTRODUÇÃO

Tenho uma pergunta há muitos anos, e nem sabia que a tinha, até convidar-me a respondê-la. Sempre imaginei como seria o processo de criar danças. Não operativamente, mas ainda no meu pensamento adolescente, indagava: o que se passa dentro de nós quando criamos uma dança? Muitas danças se seguiram, até que eu encontrasse, no PPGAC-UFRGS, um lugar que me acolhesse para estudar academicamente este tema. No mestrado, não pude conter o ímpeto de conhecer o processo coreográfico da obra “21” do Grupo Corpo (1992), que foi um divisor de águas no meu entendimento sobre a dança e, acredito, um marco importante para a dança brasileira; “21” me encantava e era inexorável estudá-la. Depois de várias entrevistas, acompanhamento de ensaios e centenas de horas de vídeo, dissertei sobre o processo criativo e seus símbolos, e produzi um vídeo com detalhes pormenorizados da contagem musical – irregular, assimétrica, exótica, desafiadora – que suscitava os movimentos dançados pelos bailarinos. Despretensiosamente, ao final do texto, declarei: não posso saber mais sobre como Rodrigo Pederneiras coreografa, “a não ser que entre em seu cérebro”. Sem perceber, introjetei a questão, e no doutorado não havia outra coisa que eu quisesse estudar, senão o cérebro de uma pessoa que cria danças.

Os fundamentos biológicos dos fenômenos mentais são, muitas vezes, vistos como manifestações “duras” no campo das Artes. Imaginemos que todas as nossas interpretações – sobre o que é “duro” ou amável, sobre o que é quantificável ou efêmero, sobre o que é considerado arte ou não – operam no campo objetivo da rede neuronal e suas comunicações neuro-hormonais. Demonstrar, evidenciar, quantificar não deveriam descredenciar a subjetivação do ato artístico em si.

Parto da compreensão que, por mais sensível, tocante e inédita que uma obra artística possa ser – e por mais que seja percebida e interpretada por teorias subjetivas –, é no tecido neuronal que tudo acontece. Tanto uma reação acalorada quanto o embotamento afetivo acontecem em um terreno orgânico, numa esteira tecidual e celular abundante de neurotransmissores. Esse pensamento não anula o valor de todas as subjetivações que possam ser feitas a partir de uma experiência artística ou estética, mais ou menos profundas, conforme o receptor. Apenas estimulam a compreender o que nutre e o que faz germinar este terreno.

O problema de pesquisa que guiou o início desta trajetória acadêmica – elucidar como opera o cérebro de um coreógrafo de Dança no momento da criação coreográfica – mostrou-se amplo e merecedor de múltiplos enfoques. Foi redesenhado de forma a abrir caminhos mais pormenorizados e compatíveis com os instrumentos de pesquisa disponíveis, e, sobretudo, respeitando a complexidade do tema. Assim, o problema de pesquisa que finalmente buscamos explorar foi: que evidências sobre o funcionamento cerebral durante o processo de criação em Dança podemos obter através da Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC)? A resposta, mesmo que parcial, é inerente à investigação do complexo ato de coreografar em Dança e permite desdobramentos e reflexões que são o real legado de uma exploração acadêmica.

Para abordar a questão de pesquisa, elegemos a utilização de Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC), aplicada na projeção do lobo frontal (área envolvida com as habilidades cerebrais criativas) do coreógrafo brasileiro Rui Moreira, verificando os efeitos que sessões reais e sessões placebo surtiram sobre seu processo criativo. A ETCC é uma técnica neuromodulatória que utiliza correntes de baixa intensidade sobre áreas corticais cerebrais, facilitando ou inibindo atividade neuronal espontânea. Nos últimos dez anos, os mecanismos de ação da técnica foram intensamente investigados, dando suporte a aplicações em neuropsiquiatria clínica e ciências da reabilitação. Seu uso em criatividade e em Artes é incipiente.

A trajetória metodológica compreendeu uma entrevista com o sujeito de pesquisa, abordando sua biografia artística e seu modo de coreografar. A partir das informações fornecidas, foi elaborado um protocolo de aplicação das sessões de neuromodulação, precedida por recordatórios da rotina diária e sucedida por medidas de avaliação imediata objetiva (Escala de Autoavaliação do Produto Criativo), em que o próprio sujeito avalia seu desempenho criativo; e outra nos dias que sucederam a sessão.

Trago ao leitor algumas informações úteis para a compreensão do fluxo de leitura. O estudo da neurociência é um estado irreversível, na medida em que fornece percepções para todos os domínios da vida. Não posso, então – justamente em um estudo que nasce sobre o fascínio da neurociência –, privilegiar uma escrita acadêmica inflexível em detrimento de uma leitura amigável e instigante. Este texto abraça o desafio de apresentar um assunto de abordagem transdisciplinar que possa ser lido de forma fluida e acolhedora por pesquisadores de todas as áreas

interessadas. Por isto, intencionalmente repito vários esclarecimentos que beneficiam a memória do leitor; em lugar de notas de rodapé e glossário, opto por explicações breves no corpo do texto, evitando interrupções que desfavorecem o fluxo de leitura. Uma vez que o texto é transdisciplinar, o leitor de uma área específica poderá entediarse ou julgar banais os embasamentos de sua área, mas talvez precise deter-se sobre conceitos simples da outra área que não está em seu cotidiano. Nesta situação, peço o exercício generoso deste que é um dos objetos do estudo: a satisfação de estar na intersecção e ver o que dali surge.

Também propositalmente intercalarei a narrativa em primeira pessoa do singular e do plural. Quando neste último, não será uma opção pelo “plural majestático” ou “de modéstia”, mas uma situação de envolvimento colaborativo consistente da equipe de pesquisa que me deu suporte e de minha orientadora. Opto pela primeira pessoa do singular nas situações de escolhas originalmente autorais, em que assumo minhas propensões.

No início de cada capítulo o leitor encontrará imagens do coreógrafo Rui Moreira seguidas de algumas de suas reflexões sobre o processo criativo em dança. As imagens foram obtidas a partir dos vídeos de registro do estudo, e tem aqui um objetivo quase poético; são ilustrativas, e não documentais. Daí o estado não editado que guarda a espontaneidade das imagens. As frases epigrafadas foram retiradas da entrevista concedida por Moreira especificamente para este estudo, no mês de agosto e setembro de 2018. Encontram-se contextualizadas junto à entrevista transcrita na íntegra em capítulo específico da tese.

O conteúdo da tese está organizado nos seguintes eixos cardinais: aproximação arte-ciência; considerações sobre o ato de coreografar em Dança; considerações sobre a criatividade, nosso conceito operativo (aqui são abordadas as bases neurais e instrumentos de medida de criatividade); introdução ao conceito de neuromodulação e ETCC e como ela opera nos estudos da criatividade; questões metodológicas e delineamento de pesquisa, destacando a trajetória do sujeito amostral (o coreógrafo brasileiro Rui Moreira), a descrição do experimento autocontrolado realizado e os instrumentos qualitativos e quantitativos utilizados na obtenção de dados; e resultados e discussão. Aponto direcionamentos futuros de pesquisa, investigando a criatividade na Dança em outros contextos, com maior número amostral e utilizando métodos de neuroimagem em associação com a ETCC. As considerações finais refletem sobre as dificuldades do processo, a

maturidade do campo acadêmico para a pesquisa transdisciplinar e o legado que o estudo pretende deixar.



“Tudo começa e tudo acaba na cabeça, não tem jeito...”

(Rui Moreira)

2 ARTE E CIÊNCIA SE APROXIMAM

Diz-se que a revolução trazida pelas ciências cognitivas (a natureza do pensamento, a linguagem e o conhecimento), a partir da convergência de vários domínios, e em especial pela neurociência, vem modificando o nosso modo de pensar e viver, como também os processos que permeiam a criação em dança. Na passagem do século XX ao XXI, observou-se um deslocamento da relevância teórica atribuída à psicologia para uma ênfase crescente na biologia, sobretudo nos genes, no cérebro e em seus moduladores (SANTOS, 2012).

Para a arte, sobretudo a Dança, este foi e ainda é um lento processo. A pesquisadora Helena Katz, acadêmica na área de Comunicação e Semiótica, ilustra em sua trajetória o pensamento interdisciplinar, construindo o que chama, em sua obra “Arte e Cognição”, de “Teoria Corpomídia”. Nela, a principal característica é consolidar uma epistemologia que conecta vários campos do saber, para lidar com o corpo (KATZ; GREINER, 2015). A autora considera insustentável uma demarcação de conhecimentos corporais que não seja sensível às influências culturais, descartando o corpo como mero depósito de conteúdos e processos biológicos estanques. Desde a escrita de sua tese de doutorado, em 1994 (“Um, dois, três... a dança é pensamento do corpo”), Katz aproxima os conhecimentos científicos das percepções da arte, propondo a discussão de um corpo plural e complexo. Enfatiza a discussão científico-filosófica na compreensão dos fenômenos da vida, amplia e ressalta a importância do estudo do corpo, destacando-o no contexto biológico com seus aspectos físico-cognitivos. Katz já mencionava, à época, uma parceria entre ciência e dança. Afirmava que o conhecimento do corpo havia evoluído, e para que percebêssemos a complexidade que envolve seu estudo (elementos químicos, tecidos e impulsos nervosos) havia a necessidade de criar conexões com outras áreas (ALBUQUERQUE, 2016).

Mônica Ribeiro (2015, p. 23) corrobora a visão colaborativa arte-ciência, considerando que tal inter-relação possibilita associar ações de pesquisa objetivas (ou quantitativas) com ações que valorizam a subjetividade em seus resultados. Destaca que “a ciência moderna não mais procura leis reducionistas com potencial de aplicação a toda e qualquer natureza”.

Encontro na leitura de Gonzalez e Haselager (2005), autores da área da semiótica, importantes provocações, centrais a esta investigação. Questionam: é

apropriado investigar os processos criativos a partir de uma perspectiva de mecanismo, ou estão envolvidos elementos subjetivos que não podem – em princípio – ser investigados em uma visão mecanicista? Com esta indagação, os autores levantam a hipótese de que a criatividade começa com a surpresa e envolve um processo de auto-organização em que o raciocínio abduutivo ocorre, permitindo a expansão de um conjunto bem estruturado de crenças. O raciocínio abduutivo é aquele que amplia, busca validade, indução e a melhor explicação possível da verdade; é o único que produz a criatividade e a inovação, por ser a única lógica que introduz uma nova ideia (GONZALEZ; HASELAGER, 2005). Popper, em 1961 (*apud* GONZALEZ; HASELAGER, 2005, p. 2), expressa seu pensamento:

A questão de como uma nova ideia ocorre a uma pessoa - seja um tema musical, um conflito dramático ou uma teoria científica - pode ser de grande interesse para os estudiosos de psicologia; mas é irrelevante para a análise lógica do conhecimento científico. A questão que me parece relevante é que não existe um método lógico para ter novas ideias, ou uma reconstrução lógica desse processo. Minha opinião pode ser expressa dizendo que toda descoberta contém 'um elemento irracional', ou 'uma intuição criativa'.

Na visão de Gonzalez e Haselager (2005), a criatividade envolve um elemento de subjetividade que dificulta, ou talvez até impossibilite, ser analisado a partir de uma perspectiva objetiva baseada em valores preestabelecidos, regras ou leis mecânicas. Os autores citam o filósofo Peirce (1839-1914), que desenvolveu uma teoria da lógica dos processos criativos, salientando a distinção entre as razões para sugerir uma nova hipótese (como uma possível solução para um determinado problema) e as motivações que fazem um indivíduo escolher estratégias específicas para superar um obstáculo. Na mesma linha, os cientistas cognitivos afirmam que não há razão pela qual os mecanismos da criatividade não devam ser seriamente investigados. Este debate sobre abordagens “objetivas *versus* antimecanicistas”, segundo os autores, não é novo, datando do século XIX, mas sobrevive às custas da ideia de que a capacidade de experimentar ou sentir algo ainda está fora do alcance dos métodos artificiais de investigação, tornando impossível para eles se engajarem em processos genuínos de abdução e criatividade. Apesar da pertinência dos questionamentos, observo que os autores referenciados por Gonzalez e Haselager (2005) na área das ciências cognitivas são da década de 1990 ou anterior: K. Popper, com a obra de 1961 “*The logic of scientific Discovery*”; R.

Brooks, com “*Intelligence without representation*”, de 1991; e M. Boden, com “*The creative mind*”, de 1990. O período seguinte apresentou exuberante evolução em equipamentos, teorias e esclarecimentos na neurociência, trazendo novo corpo de argumentações à área e de contribuições vindas dela para outras áreas.

A proclamação da “Década do Cérebro”, em 1990, pela Organização Mundial da Saúde, surgiu de uma recomendação da comunidade neurocientífica, sob o argumento do impacto econômico negativo das diversas doenças e afecções do cérebro que estariam acometendo a população mundial. Entendendo que os conhecimentos e recursos até ali eram insuficientes para responder às questões que epidemiologicamente se apresentavam, percebeu-se a necessidade de investir preferencialmente nesta área de pesquisa. Importantes avanços tecnológicos foram conquistados na década: as técnicas de neuroimagem estrutural e funcional, através da ressonância nuclear magnética, da tomografia computadorizada, da tomografia por emissão de pósitrons (PET) e da tomografia por emissão de fótons (SPECT), que tornaram possível observar o cérebro em pleno trabalho. As teorias sobre o funcionamento cerebral extrapolaram, de certa forma, o meio acadêmico, e chegaram a revistas de ampla circulação, dando enfoque não somente à abordagem de prevenção em saúde em todos os seus níveis, mas também à descoberta dos mecanismos pelos quais a mente funciona (SANTOS, 2012).

Expoente da popularização da neurociência na Década do Cérebro, o neurologista português António Damásio aproximou-a do grande público, dos curiosos acerca do cérebro e dos estudiosos de outras áreas afeitos a aceitar a interdisciplinaridade. Por abraçar o viés cultural e considerar a subjetividade em suas teorias, logo se tornou um autor referencial aos pesquisadores em Artes, sobretudo daqueles que aceitam e procuram embasamento neurocientífico. Suas obras “O Erro de Descartes – emoção, razão e cérebro” (1996), “*The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*” (2000), “O livro da consciência: a construção do cérebro consciente” (2010) e “E o cérebro criou o Homem” (2011) são muito citadas entre os pesquisadores de Artes que se utilizam de autores da neurociência. Damásio (1996) desafiou os dualismos tradicionais do pensamento ocidental – mente e corpo, razão e sentimento, explicações biológicas e explicações culturais – para oferecer uma visão científica e integrada do ser humano e sugerir hipóteses inovadoras sobre o funcionamento do cérebro humano.

O corpo não está separado do mundo no qual se encontra e é gerador de conhecimento por meio da experiência (VARELA; THOMPSON; ROSH, 1993). A ideia da cognição como uma compreensão que se dá no corpo é o princípio da cognição corporificada (“*embodied mind*”). Segundo estes autores, o desafio para essa proposição é relacioná-la com os estudos da cognição humana pela neurociência e o desafio para as ciências da cognição seria pensar que o mundo é realmente independente do observador. A cognição somente pode ser compreendida pela nossa história corporal e social, a partir da dependência do tipo de experiências que acontecem por se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras. Estas capacidades individuais estão arraigadas em um contexto biológico, psicológico e cultural (VARELA; THOMPSON; ROSH, 1993).

A visão de que os artistas, nos diversos campos da arte, já dispunham de conhecimentos neurológicos empíricos, não é nova. Santos (2012) cita, em sua revisão, autores que assim se posicionaram na área das Artes visuais: Zeki (1999), na obra “*Inner Vision; an exploration of art and the brain*” (1999, p. 38), diz que “a maioria dos pintores são também neurologistas”; e Cavanagh (2005, p. 301) fala do “artista como neurocientista”. São obras precursoras na interface arte-ciência: Ramachandran (1999), propondo uma teoria neurológica da experiência estética; Cela Conde *et al.* (2004), mencionando que a percepção da beleza seria o último passo evolucionário da capacidade cognitiva humana e que o córtex pré-frontal teria um papel chave no sistema de percepção estética; Hagendoorn (2004), estudando a natureza da percepção de dança e da coreografia; Brown e Parsons (2006), encontrando semelhanças neurológicas estruturais entre música e linguagem. O projeto “*Watching Dance: Kinesthetic Empathy*” (JOLA, 2010) relaciona pesquisa qualitativa de público, neurofisiologia quantitativa e coreografia. O objetivo do projeto foi aumentar o entendimento sobre como percebemos e promovemos a representação corporal, comparando espectadores leigos ou novatos em dança, com bailarinos experientes. Jola propôs também, nestes estudos, que o espectador frequente exibe características de *expertise* no movimento observado. Apesar das controvérsias ainda existentes, acredita-se que estas conexões sejam centrais para a consciência, percepção e resposta do espectador, e que os públicos de dança possam experimentar efeitos corporais e imaginativos dos movimentos sem mover seus corpos, ou seja, o espectador pode reagir, de certa forma, como se estivesse movendo-se, ou preparando-se para mover-se. Beatriz Calvo-Merino (2008) é nome

referencial na área, com algumas dezenas de artigos publicados; é neurocientista cognitiva com formação na *University College London* (UK) e na *Universidad Complutense de Madrid* (Spain); e trabalha atualmente na *City University London*. Seu PhD investigou mecanismos neurocognitivos envolvidos na observação da ação usando métodos de neuroimagem. Mais recentemente, tem pesquisado mecanismos sensorio-motores para a percepção estética em dança. Tem contribuído com importantes instituições de dança como a *Royal Opera House* e o *Laban Dance Centre*.

É interessante o fato de que tantas contribuições importantes neste campo do conhecimento sejam feitas por autores na área da dança. Para Santos (2012), isto se deve ao fato de que a Dança tem uma característica específica que a difere das outras Artes: sua relação específica e aprofundada com o corpo. Enfatiza a presença crítica da dança em todas as culturas humanas e sua coevolução sinérgica à espécie humana, com pesquisas que têm alimentado amplos debates sobre a função de arte e da experiência estética, envolvendo vários artistas, historiadores, filósofos e cientistas.

O interesse nos processos cognitivos e neurais envolvidos na execução, expressão e observação da dança colocam esta arte como foco de interesse de várias áreas de atuação potenciais beneficiárias deste conhecimento. Cientistas sociais e neurocientistas estão se voltando para o ato de dançar e para quem pratica dança para ajudar a responder perguntas sobre como o cérebro coordena o corpo para executar movimentos complexos, precisos e suas estéticas. Os múltiplos aspectos da cognição envolvidos na dança são provocadores de questões, constituindo um meio para estudar o conhecimento do controle motor, da experiência e da percepção da ação.

Afinal, seria possível pensar nesses dois termos – arte e ciência – como opostos, mas, pondera Ramos (2012), talvez estejamos no limiar de uma grande mudança em que não só as formas artísticas perderão suas identidades como a própria cisão entre a arte e a ciência deixará de fazer sentido.

2.1 CONSIDERAÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS: UMA JUSTIFICATIVA PARA ESTUDAR O INTERSTÍCIO

Insiro-me nesta intersecção arte-ciência através de uma trajetória pessoal oriunda da dança e seguida por uma formação universitária na área da saúde. Quando escolhi cursar a Faculdade de Medicina já contava com 12 anos de prática de dança, aí incluídos os primeiros anos como “professora” (hoje vejo como instrutora) de dança. Naquela época, no Brasil, os cursos superiores em dança eram escassos e distantes. As primeiras graduações em Dança no Rio Grande do Sul, a da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e a da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) iniciaram em 2002 (PALUDO, 2015), ano em que eu já completara nove anos de graduação, cinco anos após as residências de Medicina Interna e Reumatologia e três anos após uma especialização em Medicina do Exercício e Ciências do Esporte. Já estava em curso um projeto de vida que unisse profunda e produtivamente as duas áreas: a Dança e a Medicina. A estratégia traçada era a que mais se aproximava – em meu entendimento – do que poderia ser uma colaboração entre arte e ciência; ela, entretanto, não acontecia plenamente, em minhas percepções sobre as cegueiras e silêncios de uma área em direção à outra. Enquanto praticava a Dança e exercia a Medicina, procurava as perguntas e respostas que uma podia oferecer à outra; e, na solidão de experiências e reflexões pessoais, tentava encontrar as ligações. Não foram poucas as vezes em que tive a convicção de que a Dança havia nascido comigo para me fazer uma médica melhor e de que a Medicina havia entrado em minha vida para engrandecer a Dança – a Dança como campo, como domínio, não apenas a “minha” dança. Ainda tenho esta pretensão e ela é que me trouxe a este instante.

A criação do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, em 2009, foi um grande motivador para vislumbrar uma carreira acadêmica na área. A aprovação para o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS, em 2011, foi o divisor de águas de uma trajetória focada na assistência e agora convertida oficialmente em uma área de encontros entre a arte e a ciência. Em junho de 2014, entrei em exercício como docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, concursada na área de Estudos do Corpo. O curso havia passado por sua primeira reestruturação curricular, que teve a voz dos alunos através das discussões do I Seminário Gaúcho de Dança, em junho de 2012. Na

ocasião, recebi o convite dos discentes organizadores para uma breve comunicação informativa sobre Medicina da Dança. A reestruturação curricular seguiu sendo estudada entre os docentes e, sob coordenação da Professora Mônica Dantas, o novo currículo foi implantado em 2013. Nele, a área de Estudos do Corpo mostrava-se fortalecida em suas especificidades para a Dança, reivindicando profissionais com trânsito em ambas as áreas e permitindo um espaço para a Medicina da Dança (GAVIOLI, 2016).

Segundo a *International Association for Dance Medicine and Science* (IADMS), a Medicina da Dança está definida como:

[...] a aplicação dos preceitos da medicina especificamente ao corpo e à vida do bailarino. Como disciplina, investiga as causas das lesões decorrentes da dança; promove seu tratamento, prevenção, reabilitação e acompanhamento no retorno à dança; explora as habilidades e técnicas para a realização do movimento. Algumas áreas de interesse são: a biomecânica, a fisiologia, a neuromotricidade, a nutrição, os aspectos psicológicos, as terapias corporais e a educação somática. (HAGINS, 1997, *on-line*) [tradução da autora]

A Medicina da Dança integra o campo mais amplo denominado internacionalmente “*Dance Medicine and Science*”, em que artistas da dança inseridos nas áreas da medicina, fisioterapia, educação, psicologia, nutrição, fisiologia e cinesiologia, entre outras afins, trabalham colaborativamente. Encontrando pares com esse perfil profissional – o mesmo que tantas vezes me gerou dúvida quanto à sua legitimidade e potencial de contribuição para o estudo das Artes – associei-me à IADMS em 2011, como um de seus primeiros membros no Brasil.

Em março de 2016 inicia uma importante parceria acadêmica entre a *University of Wolverhampton* e o *National Institute of Dance Medicine and Science* (NIDMS), formado pelo *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, *One Dance UK*, *University of Birmingham*, *Birmingham Royal Balé* e o *Royal Orthopaedics National Hospital*. Através de um diálogo entre estas instituições e a Universidade Estadual de Goiás (UEG), nasce a *Rede Brasil-Reino Unido em Medicina e Ciência da Dança*, com o propósito de promover a cooperação desta universidade e de outras, como a UFG, IFG, IFB, UNIVERSO, USP, UFRGS e UNICAMP, além de outros interessados da iniciativa privada e pessoas físicas. Segundo Bittar e

colaboradores (2016), a rede tem o objetivo de desenvolver pesquisas e serviços colaborativos durante o período de 15 anos, tendo como foco a pesquisa, a troca de tecnologia e a discussão sobre os diversos processos na área da Dança. Um encontro em agosto de 2016, em Goiânia (GO), promoveu o encontro presencial dos pesquisadores, difundindo a estruturação da Rede, abrindo diálogos com as instituições participantes e estabelecendo parâmetros de ações para a fruição de pesquisas teórico-práticas e a criação de serviços. O encontro foi cofinanciado pelo *British Council*, através do *Newton Fund*, e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), e realizado pela UEG/ESEFFEGO/Pró-reitoria de Extensão (PRE). Foram selecionados para o evento 31 pesquisadores, sendo 19 brasileiros e 12 do Reino Unido. Neste encontro, tive a oportunidade de apresentar para os colegas o andamento deste estudo que hoje defendo e de conhecer importantes pesquisadores da área, como a colega Lucie Clements (*Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*), cuja pesquisa muito contribuiu para aclarar a minha.

Tenho grande apreço pela difusão e acesso dos conhecimentos a todas as pessoas e pela clareza da linguagem que comunica estes achados. Durante toda a trajetória, as oportunidades de decodificar a linguagem científica sempre me entusiasmaram, de modo que as informações e reflexões chegassem à professora de dança do interior, aos pais da criança que dança, ao diretor do grupo de dança ou ao espectador aficionado nesta arte. Tenho esta oportunidade desde 2010, através da escrita da coluna Dança e Saúde na Revista Eletrônica Dança em Pauta. A pedido de sua fundadora, a jornalista Keyla Barros, cumpro a tarefa de trazer informações atualizadas, úteis e aprofundadas em linguagem acessível a um público não acadêmico, de modo a gerar questionamentos que permitam a discussão de temas de interesse da área.

E, evidente, sendo o processo coreográfico o fio condutor de toda minha formação acadêmica em Dança, não posso deixar de declarar-me uma coreógrafa aprendiz. Desde 2007, encontro no Grupo LAÇOS guarida para ideias, projetos, intenções e aprendizagens, seja experimentando processos coreográficos, gerenciando pessoas, aprendendo a produzir e, sobretudo, vivendo a dança para além do contexto acadêmico. O grupo nasceu da confluência dos interesses de amigos artistas, hoje é um projeto de extensão universitária e ambiciona a profissionalização. Seu primeiro espetáculo (“4 x 3 x 2 – Quatro Trilogias Dançadas

a Dois”) foi merecedor de nove indicações ao Prêmio Açorianos de Dança de 2015, inclusive na categoria de melhor coreografia e venceu o prêmio de melhor direção. Em 2018, foi indicado ao mesmo prêmio como “Projeto de Formação e Difusão em Dança”. Assumimos a intenção de ofertar formação a um bailarino com perfil híbrido, e assim o grupo acolhe minhas investidas no universo coreográfico com generosidade, paciência e imersão. Desejo que eles – o grupo como instituição artística e cada um dos bailarinos – possam colher os frutos de todos os aprendizados e reflexões que vivi neste processo de doutoramento.

A ciência é propulsora da sociedade: elucida, esclarece, conduz e modifica. Ainda assim, a ciência é “boa para quem gosta”, para quem opera de forma pragmática e procura força em evidências mensuráveis. Os modos subjetivos, qualitativos, empíricos e intuitivos sempre terão seu lugar, e são eles que, muitas vezes, nutrem a ciência. Por isto encontro-me aqui, no PPGAC UFRGS e neste momento histórico, defendendo o interstício como um lugar real; não uma “ponte” entre Arte e Ciência, mas um lugar em si. Entendo que o reconhecimento deste lugar – um novo lugar, verdadeiro, com operações e reflexões próprias – é a real contribuição deste estudo para as Artes Cênicas.

Há alguns anos, tínhamos contato com um amigo filósofo que, em momentos de encontros fraternos e prolongados debates, me aconselhava sobre este campo profissional. Ele me dizia: “É impossível servir a dois Senhores!”. Eu, contrariada, contra-argumentava, sempre lembrando de Lina Lapertosa e Elaine de Markondes, duas médicas bailarinas, brasileiras, com carreiras solidamente desenvolvidas, que me foram inspiradoras. Tenho pensado, de tempos em tempos, no meu amigo filósofo, e no que lhe direi na nossa próxima conversa sobre meus “dois Senhores”: não encontro outra maneira de servi-los, senão tornando-os um só.

“Cada homem deve inventar o seu caminho.”
(Jean Paul Sartre, “A idade da razão”, 1945)



“O ser humano lida com aquilo que ele recebe de maneira a ocupar o espaço da vida. E para ocupar esse espaço da vida, ele vai desenvolver o processo criativo.”

(Rui Moreira)

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE COREOGRAFAR

Ao lançar-me sobre o desejo de estudar o processo mental de um sujeito que coreografa, tenho por tarefa entender, tanto quanto possível, o que significa e de que etapas se compõe o ato de coreografar. Muito antes que esta jornada estivesse em curso, percebi a magnitude da tarefa e, talvez, a impossibilidade de cumpri-la. Uma análise histórica e biográfica de alguns poucos coreógrafos já permitira perceber a multiplicidade de processos, procedimentos, conceitos e referenciais utilizados, de modo que cada coreógrafo existente mereceria uma tese a ser desenvolvida. A singularidade de cada ser e suas íntimas e infinitas particularidades é que colocariam cada coreografia no lugar subjetivo da arte. Estas reflexões não devem, contudo, intimidar a pesquisadora; as questões se enfileiram e o temor de respondê-las não trará benefícios à Dança. A tentativa já será parte de um caminho. Deixo, portanto, a pretensão de abarcar e definir todas as formas coreográficas existentes para tecer algumas considerações sobre o ato de coreografar que são relevantes para o escopo desta pesquisa. Elas foram levadas em conta na proposição do modelo de investigação e no trabalho de campo realizados.

Em arte, criar é fazer algo que não existia antes (SMITH-AUTARD, 2010). Desenvolver uma coreografia é o processo de exploração de um tema, é encontrar algo a dizer, desenvolver e definir uma expressão acreditável em alguma linguagem de movimento (JOLA, 2010). Coreografar pode ser entendido como reestruturar movimentos, estipulando os tipos de ações, suas sequências e progressões. O processo coreográfico pode ser compartilhado entre mais de um criador e pode ser absolutamente detalhado ou desenhado de forma abrangente; a coreografia resulta em um plano ou partitura de acordo com o qual o movimento se desenvolve (MORAES, 2015). O coreógrafo Jonathan Burrows (2010), no Livro “O manual do coreógrafo”, passa por diversas definições ou interpretações de coreografia: inicialmente, afirma que a coreografia é uma negociação com os padrões que o corpo do coreógrafo está imaginando. Coreografar é fazer escolhas, incluindo a opção de não escolher nada; é também organizar objetos na ordem certa, que torna o todo maior do que a soma das partes. Uma coreografia pode ser acrescida de figurinos, cenário, acessórios, iluminação, música e até texto, elementos de maior ou menor importância conceitual, mas que contribuam ao significado da obra (BUCKWALTER, 2010).

Ainda que existam obras em dança que conceitualmente dispensem o movimento, a maior parte dos autores teóricos e das obras cênicas em dança trabalha com a noção de coreografia provida de ações motoras. O interesse no movimento pode ser pela forma com que é forjado – como traço de um processo – ou pela forma como se ajusta e encadeia com outros movimentos, resultando num fluxo final fruível (BUCKWALTER, 2010). Para descobrir e criar movimentos, é essencial manter o intelecto aberto e exercitar a curiosidade. O que se vê quando uma dança é apresentada no espaço cênico é o resultado de um processo criativo baseado em trabalho intenso, consolidando o discurso íntimo do coreógrafo. Para o artista, não existem regras, mas pode existir um conjunto de procedimentos que lhe seja fluente ou cômodo e que ele prefira seguir. Pode ocorrer, também, que justamente estas sensações de fluência e comodidade lhe pareçam inadequadas e o artista decida afastar-se delas para melhor criar. Isto igualmente seria um procedimento de criação: fazer tudo, sempre, diferente (JOLA, 2010; SMITH-AUTARD, 2010).

Os coreógrafos podem operar de acordo com o objetivo de suas criações: uma coreografia para uma companhia profissional ter em seu repertório permanente e fazer turnês internacionais; para ser apresentada no festival de final de ano de uma escola livre de dança para crianças; para ser apresentada em um evento competitivo; para ser exibida em um evento de vanguarda; e para entretenimento e formação de público ou para públicos aculturados e fluentes em obras conceituais. A logística coreográfica também pode determinar procedimentos diferentes. Por exemplo: uma obra encomendada, que terá remuneração *versus* obra não remunerada; e obra realizada para edital, com prazo definido *versus* obra realizada na espontaneidade do tempo necessário pelo coreógrafo. Possivelmente, cada uma destas situações ative áreas cerebrais diversas e utilize processos mentais.

A arte de encontrar novos movimentos consiste em tatear impulsos internos e trabalhar cuidadosamente sua expressão pelo corpo físico. Para Jola (2010, p. 225), esta busca está muito relacionada à diligência e disciplina. A autora corrobora esta valorização do movimento, enfatizando:

O movimento está em todos os lugares. A vida está cheia dele e só é possível através dele [...] Para entender um movimento, é imprescindível compreender sua lógica. Pode-se encará-lo como um processo físico ou como um elemento de ação significativa [...]. O

movimento é o resultado de uma liberação de energia através da resposta muscular a um estímulo interno ou externo. Esta resposta gera um resultado perceptível no tempo e no espaço. O gatilho para o movimento pode ser um pensamento, um sentimento, uma memória, ou qualquer outra agitação perceptível da alma [...]. Todos sentimos algo, mas o grande segredo é encontrar justamente aquela forma de movimento que vai tocar algo dentro de alguém [...]. Há coisas que eu poderia expressar com muito mais exatidão com danças do que com palavras. A ideia é criar uma expressão do corpo que outras pessoas possam compreender com suas mentes, suas entranhas e seus corações. [tradução da autora]

Uma vez que vários coreógrafos são ou já foram bailarinos, é interessante ponderar que há uma grande diferença entre dançar e coreografar; nem ao menos parece haver uma proporcionalidade entre a competência técnica ou artística de um bailarino e sua habilidade como coreógrafo. Segundo Smith-Autard (2010), quando a preocupação não está somente em executar movimentos com perfeição, mas com uma formulação geral, com um “todo estruturado”, então as relações de coerência entre as partes adquirem maior interesse e importância. Coreografar, como sinônimo de composição, envolve moldar elementos compatíveis que, se relacionando e se fundindo, formam uma nova unidade identificável. Em termos de processos cerebrais, estes atos envolvem, de forma relevante, memória, afeto e tomada de decisão.

Embora não seja indispensável ter sido um bailarino – ou nem mesmo um bom bailarino – para ser um bom coreógrafo, sem um conceito visual prévio parece ser mais difícil imaginar uma estrutura coreográfica. O vazio imagético completo falha em ativar os neurônios-espelho, estruturas que serão explicadas logo adiante neste texto e que proporcionam uma base de pensamento para o coreógrafo, quer ele vá utilizá-la ou refutá-la.

O significado dado ao movimento é o que diferencia a dança de outras formas de ação corporal (uma discussão que já tomou corpo em outras esferas de atuação, como nos campos profissionais do desporto, das Artes marciais e até de outras Artes Cênicas). A palavra “significado”, “*meaning*” ou “*signification*” aparece com grande frequência quando se buscam fontes que discorrem sobre coreografar. Smith-Autard (2010) ressalta que o movimento é uma vasta linguagem de comunicação, repleta de significados; e que os movimentos devem ter seus significados compreendidos em justaposição, comparação, reflexão e visão conjunta com vários outros movimentos e elementos. Ressalta que a apresentação literal dos

movimentos não é, necessariamente, dança (embora haja atualmente uma vertente de dança que assim proceda, autointitulada “literal”). Contrapõe esta ideia à da mímica, que utiliza gestos realísticos e convencionais para comunicar um sentido literal, enquanto espera-se da dança que manifeste uma ideia de forma simbólica ou metafórica (SMITH-AUTARD, 2010).

Mesmo reconhecendo a subjetividade e a parcela indefinível do processo coreográfico, alguns autores propõem uma organização. Iannitelli (2000) observou algumas recorrências em diferentes projetos coreográficos e enumerou as fases do processo criativo em dança: geração, interpretação, exploração, seleção, avaliação e estruturação. Segundo a autora, esses estágios não são estanques e nem lineares, mantendo entre si uma relação dialógica e cíclica, com superposições e interações de dados e métodos ao longo do processo artístico.

Smith-Autard (2010) sugere que o coreógrafo tenha como ponto de partida os elementos materiais da dança (elenco), os métodos de construção que darão forma à dança (técnica) e a clara compreensão do estilo em que se deseja trabalhar. A escolha dos movimentos pode ser feita dentro de perspectivas mais objetivas, como a *Labanálise* ou outras formas sistematizadas de compreender a ação em seu tempo, espaço e qualidade. A *Labanálise*, proposta pelo bailarino e simpatizante de ciências arquitetônicas Rudolph Von Laban (1879-1958), é justamente um método sistemático de observação, registro e análise dos aspectos qualitativos do movimento corporal. A partir de um repertório básico de ações (atrelado às modalidades de peso, tempo e espaço) e suas possíveis combinações, Laban desenvolveu uma leitura para as qualidades de movimento (FERNANDES, 2006).

Smith-Autard (2010) descreve as fases do processo criativo como: (1): impulso à criação; (2) trabalhar com a matéria-prima; (3) efetuar a forma final; (4) apresentação e performance; e (5) resposta e avaliação. Embora seja possível reconhecê-las e descrevê-las, a autora ressalta que raramente será possível realizar tais etapas de forma linear ou constante. Um coreógrafo pode ter um impulso de criação e já imaginar a forma final, para depois retornar e trabalhar com os corpos dos bailarinos no que chama de matéria-prima. Muitos, por sua vez, passam pelas fases de apresentação e resultado, avaliando que o trabalho não funcionou como gostariam, e voltam ciclicamente às fases 2 e 3 para aperfeiçoamento, até que aquela obra atinja sua maturidade. Por vezes, o coreógrafo entende que o ciclo daquela obra se encerra; visitar estas reavaliações suscita a motivação para um

novo trabalho, na perspectiva de que o anterior cumpriu seu ciclo sem ter esgotado as necessidades subjetivas e criativas do coreógrafo. E assim, possivelmente, se constitui uma biografia coreográfica.

Para Buckwalter (2010), o fluxo de composição é assim organizado: 1) estímulo (que pode ser auditivo, visual, cinestésico, tátil ou ideacional; 2) decisão do tipo de dança (abstrata, lírica, dramática, cômica...); 3) decisão do modo de apresentação: representacional ou simbólica; 4) improvisação; 5) avaliação da improvisação; 6) seleção e refinamento; e 7) *motif*.

Ao definir um *motif*, Smith-Autard (2010) alega que deve haver uma base para o desenvolvimento lógico de uma forma. Esta base, na dança, é o *motif*, um tema ou aspecto especial, um elemento dominante. Explica:

Motifs são formas fundamentais que ocorrem nas Artes decorativas de todas as épocas e povos. Por exemplo, o círculo, o triângulo, o espiral, as paralelas, são conhecidos como *motifs* do *design*. Não são obras de arte, nem mesmo ornamentos por si só, mas levam à criação artística. A palavra *motif* evidencia esta função: *motifs* são dispositivos organizadores que dão um início à imaginação do artista, e assim, motivam o trabalho. Eles o impulsionam e guiam seu progresso. (SMITH-AUTARD, 2010, p. 43)

Gregor Zöllig (2010, p. 218), coreógrafo do *Tanztheater Bielefeld* (Alemanha), exemplifica seu processo coreográfico, ao mesmo tempo em que dá suporte ao seu estudo neurocientífico:

Percorro as fases do processo de criação buscando imagens, cenas e movimentos para uma dança. Se perco uma única destas fases, um elemento decisivo pode ser perdido. No final, é o público que experimenta o resultado visual e acústico da coreografia, e a interpreta de modo a torná-la uma afirmativa singular.

As fases descritas pelo autor para o trabalho coreográfico são: 1) explorar o tema e encontrar plena acessibilidade a ele: leitura de literatura especializada, assistência de vídeos, visitas a museus e pesquisa de campo, buscando tudo que for possível encontrar sobre o tópico. Busca, nesta fase, um *insight* próprio, imagens que caibam em seus sentimentos e associações; 2) construir a “moldura da criatividade”: conceito de cenografia, caracterização e música. O tema se estabelece como um conceito escrito e a escolha do tema determina a seleção da música. O estilo musical modela o conteúdo e a atmosfera da dança. A maneira como a música

é utilizada pode ser trazida como um elemento dramático preponderante. Por exemplo: a decisão de contrastar a música com a dança ou de dançar o movimento exatamente de acordo com a música pode estabelecer acentos interpretativos importantes e decisivamente mudar o significado de uma dança. Não é o conceito que dita as formas a serem desenvolvidas, mas o trabalho criativo; 3) construir um ambiente criativo para o grupo de artistas envolvidos na obra. É necessário estabelecer um espaço mental do qual a criatividade possa emergir. Todos os sentidos devem ser acessados, em todos os níveis. O espaço de dança se torna um espaço lúdico e permissivo. A função do coreógrafo é inspirar e motivar a equipe.

Eles devem estar apaixonados pelo tema, e cada um deve estar livre para tentar sem constrangimentos. Por isto, enquanto estamos improvisando, não é permitida a entrada de estranhos na sala de ensaio. As ações espontâneas dos bailarinos geram muitas novas ideias e impulsos que são, simplesmente, produto daquele singular momento. E tudo pode mudar de um instante a outro. (ZÖLLIG, 2010, p. 219)

4) improvisação: encontrar ideias, movimentos e caminhos através do espaço. Nesta fase, os bailarinos tornam-se coautores; cada um tem sua argumentação individual. Não há uma expressão universal para a dor ou a alegria; diferentes bailarinos encontrarão maneiras diversas de expressar tédio, raiva ou paixão. As improvisações são gravadas em vídeo; 5) fixação e ajustes finos: conceber movimentos, cenas e ideias em termos de sequências e estruturas. Trabalhá-las em detalhes e ensaiá-las. Apenas 5 a 7% das ideias desenvolvidas durante a fase de improvisação serão utilizadas na finalização da coreografia. Os movimentos são refinados, o sincronismo do grupo é ensaiado e as sequências são coordenadas e fixadas no espaço. Uma vez que os movimentos estejam dominados pelos bailarinos, eles sabem exatamente o que estão fazendo; entendem a intenção, a forma, a dinâmica, a estrutura temporal e espacial da sequência de movimentos. Começam a “jogar” com isto e a interpretar em finas nuances de expressão; e 6) transportar do ensaio para o palco, com cenografia, figurinos, adereços, iluminação e som. Adaptação das sequências a espaços físicos diversos daquele onde ela foi primeiramente construída; adaptação sensorial a novas dimensões. Adaptação à movimentação com o figurino proposto. Todas as sequências devem estar perfeitas antes do *dress rehearsal* (ensaio geral com figurinos) (ZÖLLIG, 2010).

A improvisação é um importante elemento criativo no processo de vários coreógrafos. Ao improvisar, transformar uma frase de movimento ou completar uma tarefa, os dançarinos incorporam diversos papéis criativos, apesar deles mesmos não reconhecerem sua criatividade (FARRER, 2014). A improvisação pode ser utilizada como ferramenta para encontrar novos movimentos e processá-los até uma forma coreográfica cênica depurada ou, em muitas companhias, pode ser propositalmente a forma final, sempre mutável e imprevisível. Ao optar pela forma depurada, a avaliação do movimento improvisado pode utilizar os seguintes critérios: o movimento tem significado e relevância para a ideia expressa na dança; o movimento é interessante e original em sua forma de ação, dinâmica e padrão espacial; e o movimento tem potencial de desenvolvimento. Já a improvisação como processo independente da forma final tem seus embates.

Artistas como Judith Dunn (coreógrafa da *Judson Dance Theater*) alegam que o real propósito da improvisação não é a metodologia em si, mas a simples oportunidade de “abandonar velhos hábitos e encontrar novas formas de se mover” (BUCKWALTER, 2010, p. 6). Entretanto, o musicista John Cage não recomendava a improvisação como ferramenta de composição. Talvez por sua natureza imprevisível e ênfase no processo em detrimento do produto, a obra coreográfica improvisacional seja de difícil compreensão e disseminação pelos produtores, em um meio artístico que sabemos comandado pelas leis de mercado (BUCKWALTER, 2010). John Cage foi parceiro de vida e grande colaborador artístico de Merce Cunningham, coreógrafo norte-americano que viveu entre 1919 e 2009. Cunningham integrou a companhia de Martha Graham (fundada em 1926), bailarina e coreógrafa precursora da técnica de dança moderna que leva o seu nome, e que transformou as práticas de dança norte-americanas. Cunningham, por sua vez, iniciou sua própria companhia em 1953, ficando conhecido por sua particular e vanguardista visão da arte e do movimento. Apreciava colaborações com artistas de outras áreas (musicistas, designers, arquitetos, artistas visuais) e tinha grande simpatia por tecnologias emergentes. Durante sua carreira de mais de 70 anos criou cerca de 180 coreografias para o repertório da companhia; e valorizava os processos coreográficos mais do que o produto em si. (COPELAND, 2004)

O termo “coreografar” é, algumas vezes, refutado por profissionais que trabalham com improvisação; eles alegam que coreografar pressupõe planejar e isto priva a vida do imprevisível e do ato físico puramente intuitivo. Por outro lado, muitos

destes profissionais desagradam-se ao ouvir do grande público que “improvisar é fazer qualquer coisa” e esclarecem a existência de linhas de pensamento para o ato improvisacional. Para eles, a composição inclui sentir, pensar, sensibilizar e intuir; a matéria-prima do coreógrafo são pessoas em movimento. É prática frequente os coreógrafos contarem com a colaboração criativa de seus bailarinos, que podem influenciar grandemente o processo criativo. Neste contexto, o coreógrafo deve, muitas vezes, negociar com os bailarinos, já que tem menos controle sobre os pensamentos, sentimentos e respostas deles às suas proposições coreográficas (BUCKWALTER, 2010).

Alguns autores (BUCKWALTER, 2010; SMITH-AUTARD, 2010) referem-se à importância do jogo e da espontaneidade nas etapas iniciais do processo criativo, enquanto outros sugerem que este estágio preliminar requer o uso de técnica para manipular o material disponível de forma a criar um ponto de partida. Há um ponto de tensão entre uma espontaneidade intuitiva e, de outro lado, técnica e conhecimento. A discussão pode ajudar coreógrafos a refletirem sobre como modificar continuamente suas práticas, enfatizando diferentes etapas do processo criativo e acrescentando novas abordagens para enriquecer e tornar mais interessante o momento final. As técnicas e conhecimentos objetivos são elencados como: (1) conhecimento de dança: vocabulário de dança, estilos, técnicas para expressar ideias; (2) dispositivos coreográficos e métodos de construção; (3) aquisição de conhecimentos com práticas de campo e estudos das obras de outros coreógrafos; (4) pesquisa sobre o tema a ser coreografado; e (5) conhecimento sobre outras formas de arte. Os processos correspondentes a eles seriam: a seleção de estilos e técnicas conhecidas; o uso de equipamentos para construir materiais; busca de ideias que já foram usadas antes e retrabalhá-las; e aplicação de pesquisa ou conhecimento para guiar o processo e informar o desfecho. Já os *inputs* criativos subjetivos são listados como: (1) estilo ou assinatura pessoal de movimento; (2) inspiração e imaginação; (3) respostas emocionais e intuição; (4) originalidade e espontaneidade; (5) flexibilidade, complacência e pensamento divergente, busca de diferenças e permissão ao inesperado; e (6) interpretação individual do tema e experiências pessoais de vida entrecruzadas com a dança. Os processos correspondentes a eles seriam: brincar/jogar para encontrar novas ideias e materiais; explorar novas maneiras de usar o material; deixar-se levar pelos

sentimentos para encontrar novas ideias e abordagens; e correr riscos e experimentar o desconhecido em direção a um resultado inesperado.

O coreógrafo de dança é compreendido dentro dos mesmos princípios criativos que artistas de outras áreas – compositores musicais, dramaturgos, artistas visuais etc. Entretanto, importantes diferenças podem ser apontadas. Uma delas é o caráter efêmero e transitório do elemento tempo-espço com o qual o artista coreográfico tem que lidar, em contraposição a uma tela ou um bloco de mármore, por exemplo. A materialidade permanece, enquanto o movimento desaparece em sua efemeridade assim que é criado e passa a residir na memória do coreógrafo e do bailarino. Mesmo os registros tecnológicos em vídeo ou as notações não apagam nem desconfiguram este traço mnemônico que em seu momento real está carregado de sensações, pensamentos e afetividades. Elas interferirão na tomada de decisões quando esta memória for recuperada (SMITH-AUTARD, 2010).

A interação com outras Artes é citada como um gatilho para o ato criativo. Na dança, a música é utilizada por inúmeros coreógrafos como estímulo inicial para o processo. Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo, cujo processo coreográfico da obra “21” descrevi em documento acadêmico anterior, ilustra bastante intensamente esta motivação, deixando o fluxo do trabalho total e deliberadamente à mercê de composições musicais especialmente compostas para a companhia (GAVIOLI, 2013).

Outro importante elemento de apelo coreográfico é o uso da imagética, dispositivo mental que usa imagens para alcançar objetivos sensoriais e cinestésicos (HEILMAN; ACOSTA, 2013). DeLahunta (2011), em seu projeto “*Choreographic Thinking Tools*”, ressalta que a imagética é frequentemente tomada como elemento visual, mas pode ser aural, como no ato de imaginar sons e vozes; sensorial, imaginando texturas; ou cinestésica, imaginando movimentos sem mover-se. Clements (2016) acrescenta que as pesquisas iniciais em imagética tendiam a referir-se a imagens mentais dentro de uma modalidade unissensorial, algo como a experimentação interna do movimento sem execução corporal. Os seres humanos, no entanto, são capazes de visualizar imagens em múltiplas modalidades sensoriais, como o olfato, o som e o sabor. Também se podem construir representações mentais abstratas, incluindo sentimentos e pensamentos conceituais. As imagens evocadas na imagética podem derivar e corresponder diretamente ao mundo real, mas requerem esforço mental e atenção focada para permanecerem vívidas nas

formas manifestas internamente. Quando temos uma sensação surpreendente, como tocar uma superfície quente ou escutar um som muito agudo, este evento chama nossa atenção, mas igualmente conseguimos focar nossa atenção em estímulos mais sutis, como a textura de uma peça de roupa ou ruídos discretos ao nosso redor.

O projeto “*Choreographic Thinking Tools*” (DELAHUNTA, 2011) propunha que o movimento fosse o foco de atenção em torno de “pontos no espaço mental” e através de um espectro de imagens interconectadas. Segundo DeLahunta (2011), as habilidades de usar a imagética podem ser aprendidas e treinadas, com tarefas como imaginar um espaço geométrico e tentar reproduzi-lo internamente, descrevendo-o ou desenhando-o com o corpo; ou ainda imaginar algo familiar e depois traduzir tal ideia para uma imagem tridimensional. Estas tarefas relativamente simples exigem um grande número de pequenas decisões a serem tomadas e fazem com que o protagonista aguçe sua capacidade criativa de resolver problemas, dadas as limitações colocadas pelo comando da tarefa. O papel do coreógrafo é observar as soluções resultantes, selecionar e amplificar as secções de movimentos para potencial reutilização.

O papel da imagética na criatividade tem sido defendido por pesquisadores da área (DELAHUNTA, 2011; HEILMAN; ACOSTA, 2013; CLEMENTS, 2016). A imagética já vem de longo uso na história do esporte, promovendo otimização do desempenho, melhora na aprendizagem do gesto esportivo, aumento do foco, confiança e motivação. Nos processos de criação coreográfica é intuitivamente utilizada, uma vez que é necessária uma imaginação exuberante para que os processos criativos ocorram (CLEMENTS, 2016). Na educação em dança, desde a década de 1930, especialistas têm desenvolvido o uso de imagens, particularmente dentro da perspectiva da educação somática, buscando reimaginar e promover mudanças biomecânicas para ganhar uma melhor postura corporal. Mabel Todd (*apud* CLEMENTS, 2018), proponente do método de educação somática intitulado *ideokinesis*, acreditava que todas as imagens deveriam ser incorporadas, pensando de dentro do próprio corpo, ao invés de pensar fora dele. Na *ideokinesis*, corpo e imagem são vistas como uma única entidade em favor de maior controle da postura e alinhamento. Eric Franklin (*apud* CLEMENTS, 2018), conhecido pesquisador e difusor contemporâneo da imagética, estendeu as aplicações do fenômeno, aproveitando as descobertas sobre a neuroplasticidade; argumenta que a imagética

permite mudanças na representação mental do movimento, facilitando as adaptações musculares. Clements (2016) defende o treinamento sistemático de bailarinos de dança contemporânea em imagética, uma vez que o método pode promover a superação de tendências habituais para criar novos materiais de movimento.

Pereira (2010) ilustra diversas definições aqui discutidas do processo de criação no livro que trata do espetáculo “ES-BOÇO”, realizado com alunos do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP) e a própria coreógrafa em cena. O ponto de partida do espetáculo foi o *Tanztheater*, movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932. Pereira usufrui do conceito de memória ao declarar o embasamento de seu processo coreográfico sobre as experiências e registros dos anos em que atuou na Alemanha (1985-2000). As ideias, *insights*, inspirações e células coreográficas oferecidas pela coreógrafa ensejaram reações, aceitações e diferentes formas de uso deste material pelos bailarinos-intérpretes. Para além da oferta de material coreográfico, a coreógrafa-diretora tem a função de “provocar, direcionar o processo de configuração e lapidação do material bruto que o intérprete apresenta num primeiro momento, levando-o a encontrar uma coerência poética” (PEREIRA, 2010, p. 21). Textos de Milan Kundera foram, segundo a autora, grande fonte poético-inspiradora e deram estrutura ao espetáculo, exercendo um papel de gatilho criativo.

A resolução de problemas e a abertura à novidade (aqui sob a forma de imprevisto) são elementos norteadores da criatividade e aparecem na descrição do processo coreográfico de Pereira (2010, p. 87):

O acaso foi também um fator presente durante todo o processo. Algumas vezes eu chegava ao ensaio planejando desenvolver certo trecho coreográfico de uma determinada maneira. Muitas vezes, já havia preparado as sequências, porém, durante o ensaio, a reação de algum intérprete (fosse pela sua dificuldade de assimilação, ou devido a algum erro cometido no percurso) ou uma nova sugestão corporal vinda desse intérprete, faziam com que, em várias ocasiões, eu aceitasse o acaso como uma resolução correta.

O papel híbrido da autora de ES-BOÇO na efetivação da obra evidencia a multiplicidade de instâncias mentais que devem ser recrutadas para atingir o objetivo criativo: pedagoga, bailarina, pesquisadora e coreógrafa-diretora. Sobre esta última função, Pereira (2010) declara que se permite inspirar nas reações dos bailarinos ao

trabalhar com novas matrizes de movimento; que os deixa livres para que construam seus personagens e distanciem-se ao máximo dos estereótipos; e que procurem uma naturalidade que gere fluência.

O coreógrafo brasileiro Luís Ferron (2017) relata, em seu texto “Aprendiz de coreógrafo – Anatomia de um percurso”, uma trajetória interessante e comum a vários profissionais de dança que se lançam a coreografar. Inicia por uma fase em que os movimentos eram elaborações e organizações de sistemas predeterminados, desprovidos de outro significado, senão a execução técnica. Estava afeito a formas geométricas e fortemente subordinado à música, sem a qual não iniciava o processo criativo. A partir da observação de outros coreógrafos em um evento de vanguardas artísticas, passa a perceber na criação coreográfica a hibridização das linguagens; a expressividade corporal desprendida de técnicas ou códigos; o uso do espaço como resultante e não como motivo; e o uso de gestuais cotidianos e funcionais. Ferron defende a coreografia como descoberta, e não como ato determinado *a priori*.

Lumena Macedo, ex-assistente de coreografia e ensaiadora do Balé da Cidade de São Paulo, traz o relato sobre o modo de criar danças de seis coreógrafos com quem trabalhou em seu período na Companhia: Ohad Naharin, Sandro Borelli, Luiz Fernando Bongiovanni, Jorge Garcia, Itzik Galili e Angelin Preljocaj. Observa que vários destes coreógrafos têm uma assinatura pessoal, um conjunto de características através das quais é possível identificá-los em uma obra, sem que se saiba quem a coreografou. Utilizaram como um ponto de partida a música, uma imagem, um movimento, um livro, um tema ou mesmo palavras. Macedo (2017) afirma que a dança tem se transformado em grande velocidade e que coreografar unindo e organizando movimentos diversos já não é mais suficiente. “Falar de dança e processo criativo é uma tarefa muito complexa e um assunto inesgotável”, diz a autora (MACEDO, 2017, p. 119). Cita, como princípios que norteiam o coreógrafo na escolha de movimentos e combinações, a semelhança (ou imitação), a replicação e a reflexão. A dança contemporânea, terreno de atuação da autora, caracteriza seu processo de criação pela produção de reflexões críticas, dentro de uma concepção pluralística que envolve preceitos da filosofia, antropologia, neurociências e outras disciplinas. Desta forma, os coreógrafos desafiam as distinções tradicionais entre pensamento e ação, bem como sugerem outras formas de fazer dança em que, por vezes, o processo é mais significativo que o resultado final.

De especial interesse para este estudo é a pesquisa de Clements e colaboradores (2018), aprofundando-se sobre a criatividade coreográfica na dança contemporânea. Este gênero refere-se vagamente a uma variedade de estilos de dança que usam o corpo para explorar e expressar ideias conceituais ou imagens; há sequências de movimentos definidos disponíveis para a criação e, a partir deles, há uma expectativa de encontrar movimentos novos e inventivos (CLEMENTS *et al.*, 2018). O foco é, portanto, evitar a construção estereotipada do movimento (como no balé e em outras técnicas clássicas), com uma rebelião muitas vezes deliberada contra a técnica codificada. É essa liberdade que suporta o argumento de que a dança contemporânea é criativa por natureza.

Pouco tem sido publicado sobre a pesquisa da criatividade na dança contemporânea. Clements e colaboradores (2018) acreditam que a falta de pesquisa sobre criatividade nas Artes performáticas em geral pode ser devida a crenças desinformadas dos cientistas de que estes artistas são replicadores que expressam o trabalho gerado por outros e, não sendo criadores, não seriam uma população de interesse.

Esta hierarquia tradicional de ‘coreógrafo-criador’ e ‘dançarino-reprodutor’ não é o único meio pelo qual a criatividade ocorre, havendo inúmeras maneiras para um bailarino expressar sua criatividade na coreografia. Os limites entre o bailarino e o coreógrafo estão borrados, e os estudantes de dança agora aprendem tanto desempenho técnico quanto habilidades criativas. Os bailarinos contemporâneos profissionais contribuem frequentemente para o desenvolvimento dos movimentos através da exploração, seleção e desenvolvimento do material de dança. O processo muitas vezes é guiado por uma sequência de tarefas, o uso de um problema definido pelo coreógrafo, e resolvido pelos bailarinos. Normalmente, o material de cada bailarino contribuirá de alguma forma, através do refinamento do movimento e mudanças no andamento, resultando em um produto criativo. (CLEMENTS *et al.*, 2018, p. 2)

Quebro propositalmente a linha temporal do capítulo para finalizá-lo com as singulares – e quase espirituosas – recomendações do livro “*The Art of Making Dances*”. A autora, Doris Humphrey (1895-1958), foi uma icônica bailarina e coreógrafa, pioneira da dança moderna norte-americana; o livro é sua autobiografia artística, reunindo experiências de performance e pretendendo ser um guia “lúcido” e prático sobre como fazer danças. Nele, Humphrey enumera recomendações para uma boa coreografia: evitar as simetrias, os desenhos bidimensionais e a monotonia; não ser escravo da música e também não mutilá-la; ouvir conselhos de seus pares

mais experientes; facilitar o movimento, não intelectualizá-lo; ter ciência de que o olho é mais rápido do que o ouvido; de que o movimento, no palco, enfraquece e parece mais lento; de que um bom final é 40% da dança, mas o final nunca deve ser deixado para o fim; e de que todas as danças são longas demais (HUMPHREY, 1958).



“Na minha forma de ver, a coreografia é um processo premeditado. Ele pode ser um improviso, mas existe um momento que chega assim e fala: ‘Ah, agora eu quero fazer...’ ”

(Rui Moreira)

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE CRIATIVIDADE

A criatividade é uma característica fundamental para o bem-estar do indivíduo e para a sobrevivência em sociedade e já foi definida por alguns estudiosos como o “recurso supremo da espécie humana” (LUCCHIARI *et al.*, 2018, p. 1). A criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade (OSTROWER, 2012; SANTOS, 2013); o pensamento criativo está na base das inovações da ciência, da tecnologia, das Artes e também nas soluções dos problemas cotidianos (HEILMAN; ACOSTA, 2013; CHÁVEZ-EAKLE *et al.*, 2007; GONZÁLEZ *et al.*, 2007). A pesquisa em criatividade vem se mostrando uma área complexa, abundante em problemas de difícil resolução, pelo menos no momento acadêmico atual. As perguntas que norteiam os embasamentos teóricos são das mais diversas áreas do conhecimento: existe algum traço ou habilidade criativa de domínio geral? A criatividade é principalmente individual ou sociocultural? A criatividade está associada à doença mental? (SILVIA *et al.*, 2012).

Sowden e colaboradores (2015) postulam que a criatividade é a interação entre aptidão, processo e ambiente pelo qual um indivíduo ou grupo elabora um produto perceptível que é novo e útil, conforme definido num contexto social. Green e colaboradores (2017) reforçam que o conceito de criatividade é amplo e múltiplo e pensam que as pesquisas sobre este tema serão mais construtivas se focarem em um processo em particular, investigando-o detalhadamente, em lugar de buscar uma definição generalizada para a capacidade criativa. Paul Torrance (*apud* KIM, 2006, p. 3), psicólogo que viveu entre 1915 e 2003, conhecido como “Pai da Criatividade”, propôs o seguinte conceito:

Processo de tornar-se sensível a problemas, deficiências, lacunas no conhecimento, falta de elementos, desarmonias, e assim por diante; identificar a dificuldade; procurar soluções, elaborar suposições ou formular hipóteses sobre as deficiências; testar e retestar essas hipóteses, e possivelmente modificá-las e testá-las novamente; e, finalmente, comunicar os resultados. [tradução da autora]

As abordagens em neurociência social propuseram uma conceituação de criatividade baseada na importância dada: (a) à pessoa que cria; (b) aos processos cognitivos envolvidos na criação de ideias; (c) ao ambiente no qual a criatividade ocorre; e (d) ao resultado da atividade criativa. É importante considerar as

expressões multifacetadas resultantes da criatividade, como a representação artística, o progresso científico e a resolução de problemas. Portanto, embora haja um grande interesse dedicado a essa questão, ainda é difícil definir e estudar a criatividade de maneira abrangente (LUCCHIARI *et al.*, 2018).

Nas últimas décadas, inúmeras investigações tentaram estabelecer a existência de uma possível relação entre inteligência e criatividade, já que ambas são capacidades cognitivas, assim como a memória. Muitas pessoas que historicamente demonstraram uma capacidade intelectual elevada também foram consideradas excepcionalmente criativas (GONZÁLEZ, 2007). A avaliação da inteligência foge ao escopo deste estudo, mas foi interessante observar, em buscas bibliográficas independentes, autores que coincidem nas pesquisas de ambas as áreas – criatividade e inteligência – como Raven (2002), Nakano (2013), Rosen (2016) e Zabelina (2019). Embora a contemporaneidade abrigue diferentes tipificações para a inteligência, o conceito utilizado ainda encontra pontos comuns com o da criatividade: “capacidade de apreender relações, em que os fatores biológicos são influenciados pelos fatores sociais, culturais e econômicos e que pode ser avaliada por provas de raciocínio analógico” (ALVES *et al.*, 2016, p. 87). González e colaboradores (2007) mencionam que as pesquisas que tentaram estabelecer uma correlação entre criatividade e inteligência mostraram-se conflitantes, encontrando relações importantes em alguns estudos (MCCABE, 1991; QURESHI; QURESHI, 1990; SHARMA, 1990, *apud* GONZÁLEZ, 2007), enquanto outros não mostraram esta associação, concluindo que criatividade e inteligência são dimensões separadas. Além disto, demonstraram que sujeitos com baixo QI também podem ser considerados muito criativos. Mais recentemente, Kenett e colaboradores (2018) esclareceram: a inteligência está relacionada à habilidade de ativar redes neurais de fácil acesso no lobo parietal, enquanto a criatividade está relacionada à habilidade de ativar redes neurais difíceis de acessar no córtex pré-frontal. Descobriram, além disso, que diferentes facetas da criatividade – fluência, flexibilidade e originalidade – estão relacionadas a processos de controle de rede semelhantes, mas não idênticos.

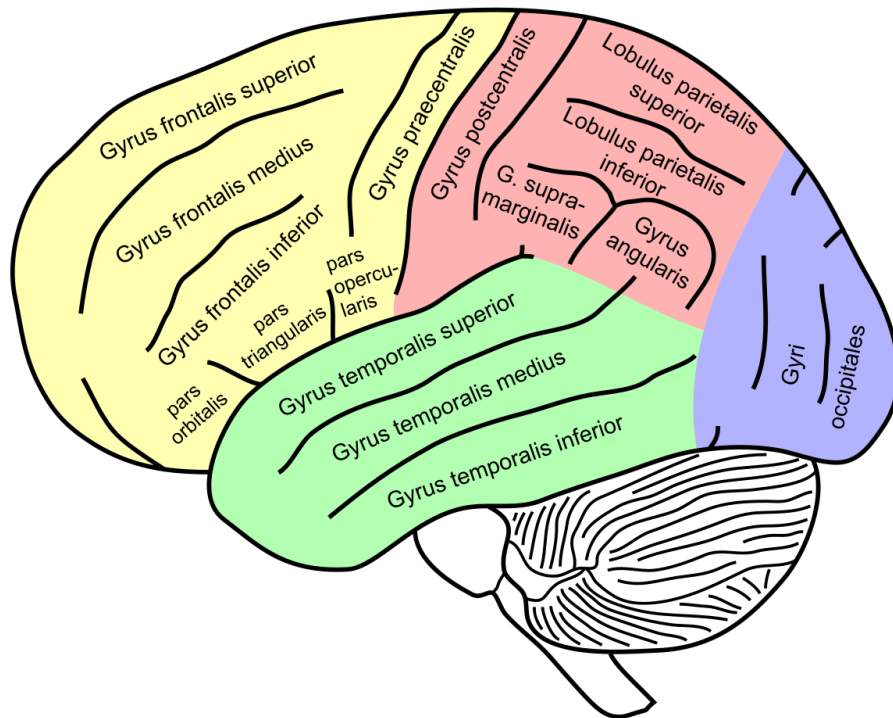
Apesar da criatividade ser considerada indefinível por diversos autores, suas definições mais frequentes convergem em torno de qualificá-la como a habilidade de gerar ideias novas, rompendo com estados mentais estabelecidos (OSTROWER, 2012; SANTOS, 2013). A definição mais aceita, e que pode ser adequadamente

aplicada a todos os contextos, propõe um duplo requisito para a criatividade: originalidade e utilidade (KOWATARI, 2009; IVANKOVSKY, 2018).

Apesar da convergência em torno do criativo como original e novo, o que qualificamos como criativo é, muitas vezes, a criação de formas novas a partir de outras já existentes, às quais damos uma nova utilização (GONZÁLEZ *et al.*, 2007). Lewis e colaboradores (2018) afirmam que o pensamento criativo depende da reorganização de conhecimentos já existentes. Green e colaboradores (2017), concordando, contam que Steve Jobs (conhecido e bem sucedido empreendedor, cofundador da *Apple Inc.*, falecido em 2011) dizia que os inovadores de sua equipe frequentemente sentiam-se culpados por levarem os créditos de suas realizações criativas. “Eles não fizeram realmente aquilo, eles só viram algo... Criatividade é apenas conectar coisas. Ideias criativas acontecem quando as pessoas estão disponíveis a conectá-las e sintetizar novas ideias” (JOBS, *apud* GREEN *et al.*, 2017, p. 2629). De fato, as pesquisas em criatividade indicam que novas ideias criativas surgem a partir da conexão de conceitos previamente estabelecidos que pareciam distantes entre si. A cognição relacional – encontrar relações entre pessoas ou elementos – especialmente na forma de raciocínio analógico, é frequentemente um mecanismo que proporciona grandes avanços nas ciências, nas artes, na educação e na indústria (GREEN *et al.*, 2017).

O processo de geração de novas ideias foi o objeto de estudo de Benedek e colaboradores (2018), que mediram a ativação do cérebro enquanto os participantes geravam ideias originais (novas), lembravam ideias originais ou lembravam ideias comuns. A geração de ideias originais e a lembrança de ideias originais mostraram um padrão de ativação cerebral semelhante, exibindo ativação de regiões parahipocampais (próximas ao hipocampo, sede da memória) e no córtex pré-frontal bilateral. Estes achados sugerem que a construção de novas ideias se baseia em processos semelhantes, tais como lembrar ideias originais a partir de episódios da memória. Entretanto, a geração de ideias realmente novas envolveu maior ativação de uma outra área cerebral: um aglomerado focado no giro supramarginal esquerdo (Figura 1). Esse achado, segundo os autores, aprofunda a compreensão de que o pensamento criativo se baseia na memória, mas vai além dela.

Figura 1: Giros cerebrais. Vista lateral esquerda

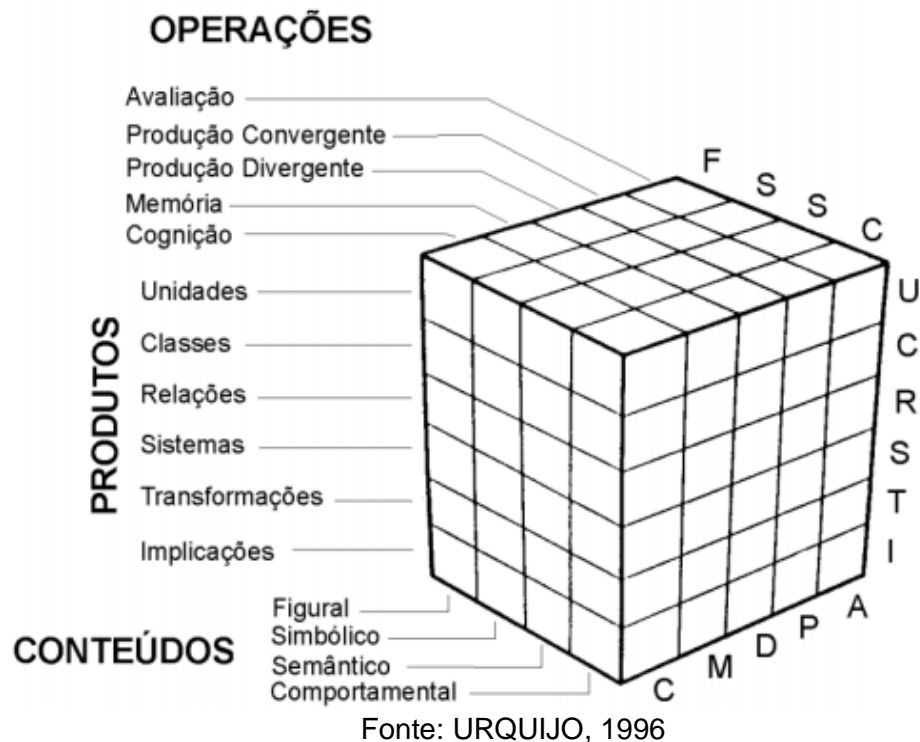


Fonte: BRIGH FOCUS FOUNDATION, 2000

Segundo Ivankovsky e colaboradores (2018), influências culturais podem modular a fase de avaliação de ideias do processo criativo, sendo importante determinante para a diferença de capacidade criativa aferida em populações diversas. Culturas não ocidentais, como o leste asiático, já foram consideradas menos criativas em comparação com culturas ocidentais. No Japão, por exemplo, há um definido potencial para o pensamento divergente, holístico e dialético; entretanto, este potencial não aparece necessariamente em desfechos criativos nas pesquisas realizadas. Uma possível explicação para essas diferenças entre culturas individualistas e coletivistas é que elas diferem no controle inibitório; nos países do Leste Asiático, a ênfase no autocontrole, através de um ensino restritivo e de um estilo parental rigoroso, reflete uma inibição de resposta mais intensa devido à normas sociais restritivas. Em certas culturas asiáticas a singularidade é percebida como um desvio e ser diferente dos outros é censurado. Essas influências culturais podem modular a fase de avaliação de pensamentos do processo criativo, em que as ideias geradas são reguladas através da inibição e mais ideias são julgadas inadequadas e possivelmente inibidas.

A Estrutura do Intelecto de Guilford (psicólogo estadunidense estudioso da criatividade, falecido em 1987), descrita em 1967 (Figura 2), despertou o interesse científico pelo tema. Ele já considerava que a criatividade é uma atividade intelectual que faz parte do sistema de pensamento divergente, definido como o pensamento da expansão conceitual ou aquele que, diante de um problema específico, pode formular diversas respostas alternativas. Opõe-se ao pensamento convergente, que ocorreria quando só é possível uma determinada solução. Para tanto, o conhecimento divergente utiliza o conhecimento prévio de novas formas, com certa maestria e perícia, e o pensamento convergente relaciona-se com a base do pensamento, a reprodução e a memorização das aprendizagens anteriores (CLAPHAM, 2004; GONZÁLEZ *et al.*, 2007). A partir dos anos 1970, com o ressurgimento do paradigma cognitivo, o sujeito criativo é visto como um processador ativo de informação, já que tem uma mente capaz de ter atividade autônoma e não somente reativa. A mente dispõe de variadas representações da realidade que são entendidas como “módulos mentais” (GONZÁLEZ *et al.*, 2007).

Figura 2: Estrutura do Intelecto: modelo teórico de Guilford



Vários autores (BEATY *et al.*, 2018; LEWIS *et al.*, 2018; LUCCHIARI *et al.*, 2018) destacam ainda que existe uma diferença entre a criatividade do cotidiano e a

de grandes realizações: a “*little-c*”, ou pequena criatividade, seria aquela implicada em tarefas do cotidiano, como escolher a roupa que vamos usar ou decidir o melhor caminho à frente de um engarrafamento de trânsito; e “*Big-C*”, ou grande criatividade, seria aquela envolvida em escrever um poema, elaborar um discurso ou planejar uma escultura (BEATY *et al.*, 2018). Lewis e colaboradores (2018) postulam que o conceito-chave por trás da definição de criatividade é ultrapassar adversidades; ser criativo é solucionar problemas. Teorias cognitivas da resolução criativa de problemas defendem que, por vezes, pausas são necessárias. Quando um conhecimento prévio é aplicado à solução de um problema e se mostra inefetivo, a busca consciente cessa e as redes cerebrais entram em uma espécie de período de incubação, até que consigam achar uma solução. Outros recursos utilizados são a remoção de restrições desnecessárias, a revisão de interpretações perceptivas, a recuperação de elementos do conhecimento e a inclusão de novos conceitos (LEWIS *et al.*, 2018).

Lucchiari e colaboradores (2018) fazem uma interessante análise sobre como podemos ativar ou desativar o modo criativo do cérebro operar. Postulam que a criatividade, embora influenciada por características individuais estáveis, pode ser vista como uma propriedade do sistema cognitivo, uma configuração mental que eles chamam de “*creativity-on*”, ou algo como “ligar” ou ativar a criatividade em determinado momento. Pode ser espontâneo, sendo ativado ou evocado por condições externas (por exemplo, por uma tarefa de encontrar conexões entre palavras, fazer um improviso musical ou coreografar uma dança). Este estado é treinável e os sujeitos podem ter mais facilidade de acesso a ele quando necessitam. O estado “*creativity-on*” opõe-se ao chamado “*creativity-off*”, essencialmente caracterizado pelo funcionamento mental normal, por exemplo: a busca de informações na memória de longo prazo ou o uso de algoritmos cognitivos. Do ponto de vista neurofuncional, esta dinâmica de ativação/desativação do modo criativo baseia-se substancialmente na interação entre a *Default Mode Network* (ou “rede de modo padrão”, área ativada durante a geração de ideias) e o sistema de controle cognitivo, que inibe os processos não relacionados ao plano de ação em andamento. Quando o primeiro predomina sobre o último, entramos em estado criativo; caso contrário, o sistema cognitivo funciona rotineiramente no modo “*creativity-off*”. É interessante perceber estes dois estados como determinantes para as diferenças cognitivas e comportamentais que observamos em um indivíduo que

enfrenta a mesma situação em dois momentos diferentes. O estado de desativação criativa (“*creativity-off*”) é um sistema operacionalmente eficiente, baseado em sequências de ações e orientado por objetivos, que geralmente produz bons resultados cognitivos e comportamentais na rotina do sujeito. Este estado é regido por regras, como a regra do caminho da menor resistência, que permite que o cérebro consiga boas soluções para problemas em um curto espaço de tempo. Pelo contrário, quando uma solução fácil para um problema não está disponível, ou quando um indivíduo é forçado a ir além das associações ou analogias usuais, o modo “*creativity-off*” passa a não mais servir ao propósito de organização neurofuncional. A *default mode network* (rede de modo padrão) assume a liderança e passa a promover conexões de longo alcance. Desta forma, o cérebro pode expandir seu repertório cognitivo através da união de conceitos, imagens e experiências, permitindo um pensamento mais flexível. É nesse estado que podemos unir conceitos aparentemente distintos para produzir novas ideias. O estado “*creativity-on*”, obviamente, requer mais energia e uma maior carga cognitiva, sendo, portanto, energeticamente menos eficiente que o estado “*creativity-off*”, que foi ajustado pela evolução, educação, e treinamento específico.

Naturalmente, há uma interação dinâmica entre as áreas que controlam os dois estados e muitas outras redes neurais. O estado “*creativity-on*”, conduzido pela *Default Mode Network*, é um estado de particular atenção, em que ela se desprende do ambiente externo, mudando para processos internos (MAYSELESS *et al.*, 2015). Isso pode favorecer a divagação de pensamentos e a atividade imagética, recursos mentais frequentemente envolvidos no processo coreográfico (LUCCHIARI *et al.*, 2018).

O estado “*creativity-on*” assemelha-se ao funcionamento do cérebro infantil. A fase pré-escolar (entre 3 e 6 anos de idade) foi definida como a “idade de ouro da criatividade”, uma vez que as crianças mostram criatividade espontânea e vibrante neste período. Isso pode estar ligado à imaturidade do córtex pré-frontal em áreas responsáveis pelo controle inibitório. Evidentemente, a criatividade é diferente na infância e na idade adulta; nos adultos, envolve diferentes mecanismos geralmente destinados a gerar um produto bem definido. Ainda assim, não implica em uma desativação generalizada dos mecanismos de controle e inibição, mas de um ajuste parcial que permite tanto o pensamento divergente quanto o convergente (LUCCHIARI *et al.*, 2018).

O pensamento divergente inclui quatro características da criatividade propostas por Guilford: (1) fluência ou fluidez, definida pela habilidade de produzir numerosas ideias frente a uma determinada situação ou problema; (2) flexibilidade, ou capacidade de mudar uma ideia ou estratégia; (3) originalidade, referindo-se à habilidade de encontrar ideias diferentes das que outras pessoas já encontraram; e (4) elaboração: detalhamento e desenvolvimento da complexidade de ideias; completa ou melhora uma determinada proposta (GONZÁLEZ *et al.*, 2007; COLOMBO *et al.*, 2015). Entretanto, Guilford considerava que pensamento criativo não é exatamente sinônimo de pensamento divergente, porque criatividade requer sensibilidade aos problemas, redefinição de habilidades, transformações de pensamento, reinterpretações e liberdade funcional (KIM, 2006).

A criatividade vem sendo estudada por diversas áreas do conhecimento que não apenas a neurociência, mas também, por exemplo, a filosofia, a antropologia, a sociologia e muitos de seus ramos. Um exercício interessante a que me propus no início da pesquisa que deu origem a este estudo foi desenvolver uma percepção para detectar similaridades e reescritas de conceitos que são o mesmo fenômeno, mas aparecem descritos em jargão característico em cada diferente área do conhecimento. Gonzalez e Haselager (2005), autores da semiótica já citados em capítulo anterior, apresentam suas ideias sobre a natureza da criatividade e a teoria da auto-organização. Sugerem que a criatividade é uma combinação de noções de hábito, surpresa, pensamento abduativo (o que resolve problemas) e ordem de parâmetros. Pode ter uma relação intrínseca com a quebra de hábitos e a aquisição de novos através do processo abduativo, que pode ser entendido como a formação de novas ordens de parâmetros sob a influência de perturbações surpreendentes. Percebo consonâncias deste conceito com os de Lucchiari (2018) e Mayseless (2015), autores da filosofia e da psicologia, respectivamente; as noções de hábito correspondem ao estado cognitivo rotineiro, em que a resolução de tarefas e situações comuns prevalece. A surpresa seria o desencadeante para o modo “*creativity-on*”, em que a *default mode network* tem atividade marcante, e este processo tem similaridades com a descrição de pensamento abduativo. Finalmente, a nova ordem de parâmetros pode ser nivelada ao modo “*creativity-off*”, em que volta ao comando o modo cognitivo e o pensamento criativo completa seu ciclo. Ainda assim, Gonzalez e Haselager (2005) alertam que os contrastes entre abordagens

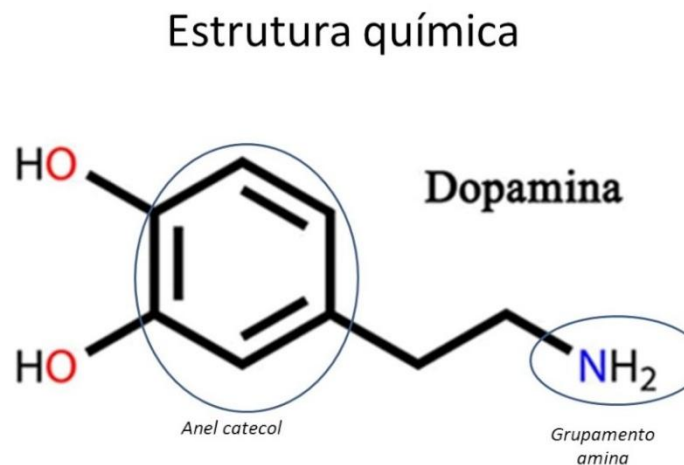
mecanicistas e não-mecanicistas da criatividade ainda não podem ser explicados objetivamente.

4.1 BASES NEURAIIS

4.1.1 Dopamina e circuitos criativos

A criatividade humana parece ter suas bases bioquímicas na dopamina (Figura 3), neurotransmissor monoaminérgico da família das catecolaminas, precursor natural da adrenalina e da noradrenalina e estimulador do sistema nervoso simpático. Essa substância é responsável por aumentar os níveis de alerta, reduzir as inibições latentes, potencializar os comportamentos dirigidos e favorecer a abertura à novidade através da flexibilidade cognitiva, que é considerada uma das características neurológicas cardinais da criatividade. Está envolvida no controle de movimentos, no aprendizado, no humor, nas emoções, na cognição e na memória, e tem estreita relação com o sistema de recompensas (PFENNINGER,1991).

Figura 3: Estrutura química da dopamina

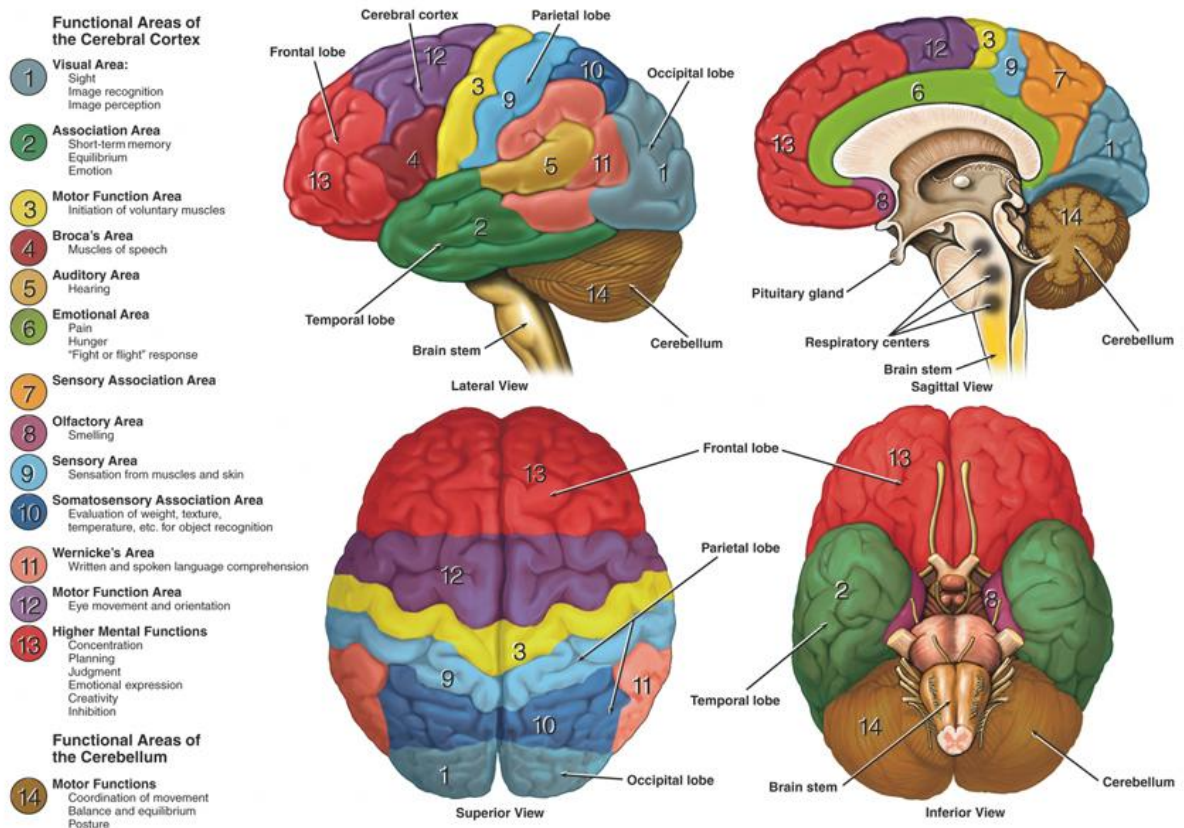


Fonte: NICULCEA; FONT; MORATALLA, 2014

Segundo Pfenninger (1991), as funções cerebrais (Figura 4) ocupam uma ordem hierárquica na qual, de forma crescente, viriam as funções do sistema nervoso autônomo, o instinto, a memória, a linguagem, a inteligência e a criatividade ocupando o topo desta hierarquia funcional cerebral. As variáveis biológicas da criatividade seriam: a) o nível de conexões cerebrais determinadas pelo genoma; b)

o nível de atividade específica nesses circuitos cerebrais; e c) o resultado das interações do cérebro com o ambiente físico, social e cultural (IVANKOVSKY *et al.*, 2018).

Figura 4: Áreas funcionais do córtex cerebral



Legenda:

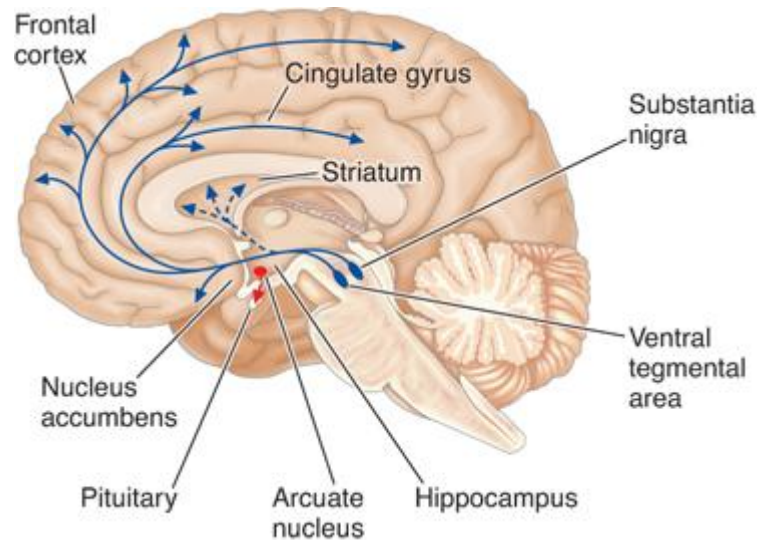
1) Área visual: visão, percepção e reconhecimento de imagens; 2) Área de associação: memória de curto prazo, equilíbrio e emoções; 3) Área motora primária: controle das mãos e músculos da fala; 4) Área de Broca: programas motores da fala; 5) Área auditiva; 6) Área de controle emocional: dor, fome, resposta de "luta ou fuga"; 7) Área de associação sensorial; 8) Área olfativa; 9) Área somestésica primária: sensações dos músculos e pele; 10) Área de associação somatossensorial: avaliação de peso, textura, temperatura e outras características para reconhecimento do objeto; 11) Área de Wernicke: compreensão da linguagem falada e escrita; 12) Área pré-motora: padrões de movimento de grupos musculares que executam funções específicas; 13) Funções mentais superiores: concentração, planejamento, julgamento, expressão emocional, criatividade, inibição.

Fonte: HEALTH LIFE MEDIA, 2017

Apesar da ligação evidente entre a flexibilidade cognitiva e a criatividade (BEATY *et al.*, 2016, 2017, 2018; LUCCHIARI *et al.*, 2018), ainda não se compreende exatamente como esta relação acontece. Pelo menos duas considerações podem ser feitas a este respeito: primeiro, não há apenas um sistema dopaminérgico, mas pelo menos três vias principais, com duas delas supostamente

regulando o pensamento e o comportamento criativo: a via mediofrontal originada na área ventral tegmental, e a via nigrostriatal originada na *substantia nigra* (Figura 5). A interação entre elas parece englobar o controle cognitivo e, mais do que isto, o controle do equilíbrio entre a estabilidade cognitiva (por exemplo: manter uma determinada meta, ter foco, atenção) e a flexibilidade cognitiva (por exemplo: ser capaz de mudar de opinião, estar aberto a novas informações). Estas características são fundamentais para o comportamento criativo. O segundo motivo pelo qual parece difícil compreender exatamente como a dopamina afeta o comportamento criativo é que a produção do neurotransmissor e sua performance nas tarefas de criatividade não guarda uma linearidade (ZABELINA *et al.*, 2016).

Figura 5: Vias dopaminérgicas: área ventral tegmental e *substantia nigra*. Corte sagital



Fonte: VARGAS; CARDOSO, 2018

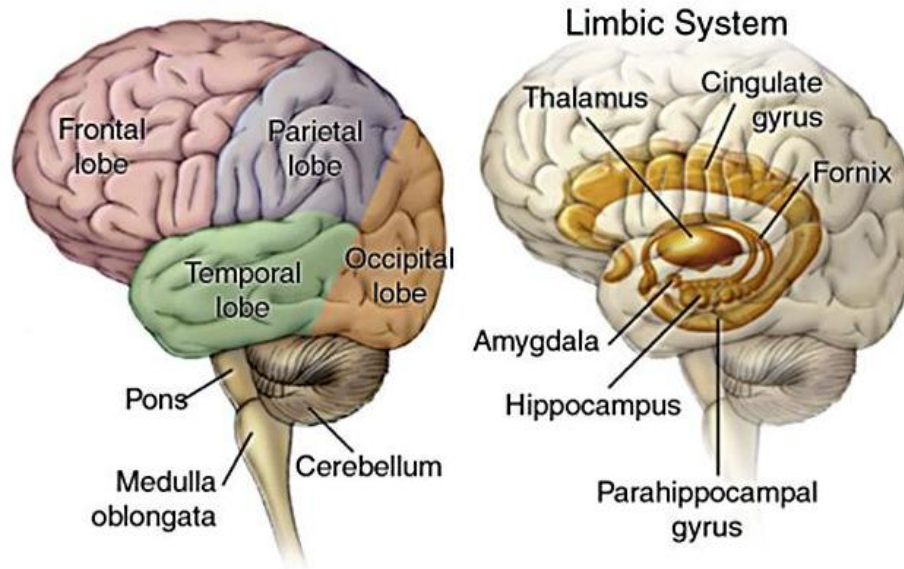
Com o reconhecimento do papel da dopamina nos circuitos criativos, seria lógico pensar que, em situações de tratamento farmacológico que aumentassem a quantidade de dopamina disponível no cérebro, houvesse um incremento da criatividade. Canesi e colaboradoras (2016) relatam o aumento da atividade artística em pacientes portadores de Doença de Parkinson, caracterizada justamente pela destruição dos neurônios que produzem dopamina e consequente falta deste neurotransmissor. O tratamento inclui o uso de medicações precursoras da dopamina, que supostamente melhorariam o potencial criativo do sujeito. Entretanto, em estudo comparando testes criativos de três grupos de pacientes portadores de Doença de Parkinson (artistas profissionais, artistas amadores e pessoas sem

atividade artística) em uso de medicação precursora de dopamina, esta suposição não se confirmou. Embora os grupos fossem pequenos (12 pacientes em cada um) e a avaliação da criatividade tenha sido feita apenas por um tipo de teste (Teste de Torrance abreviado), a suposição de melhora dos parâmetros criativos não foi confirmada, sugerindo que a dopamina é apenas um elemento dentre outros de complexidade considerável para a efetivação do potencial criativo (CANESI *et al.*, 2016).

Através de técnicas de mapeamento do fluxo sanguíneo cerebral, foi identificado aumento de atividade em áreas cerebrais específicas de indivíduos considerados altamente criativos durante a execução de uma tarefa de criação. Este achado sugere a existência de uma rede neural específica relacionada ao processo criativo (CHÁVEZ-EAKLE *et al.*, 2007; ZABELINA *et al.*, 2016). Haveria, nestes indivíduos, um *drive* criativo, algo como um caminho neuronal para a criatividade: este caminho seria composto pelas relações e intercomunicações entre os lobos frontais (responsáveis por gerar ideias), os lobos temporais (responsáveis por editar e avaliar estas ideias) e o sistema límbico (Figura 6), através da ação da dopamina (COLOMBO *et al.*, 2015). Parece haver também uma área inibitória de controle cognitivo no giro frontal inferior esquerdo (Figura 1), exercendo a função de controle ou inibição da criatividade. Esta ideia é corroborada pela observação de que pacientes que apresentavam lesões nesta área inibitória demonstraram incremento em atividades criativas artísticas (IVANKOVSKY *et al.*, 2018).

Figura 6: Anatomia do cérebro. Lobos cerebrais e sistema límbico. Vista lateral esquerda

Anatomy of the Brain



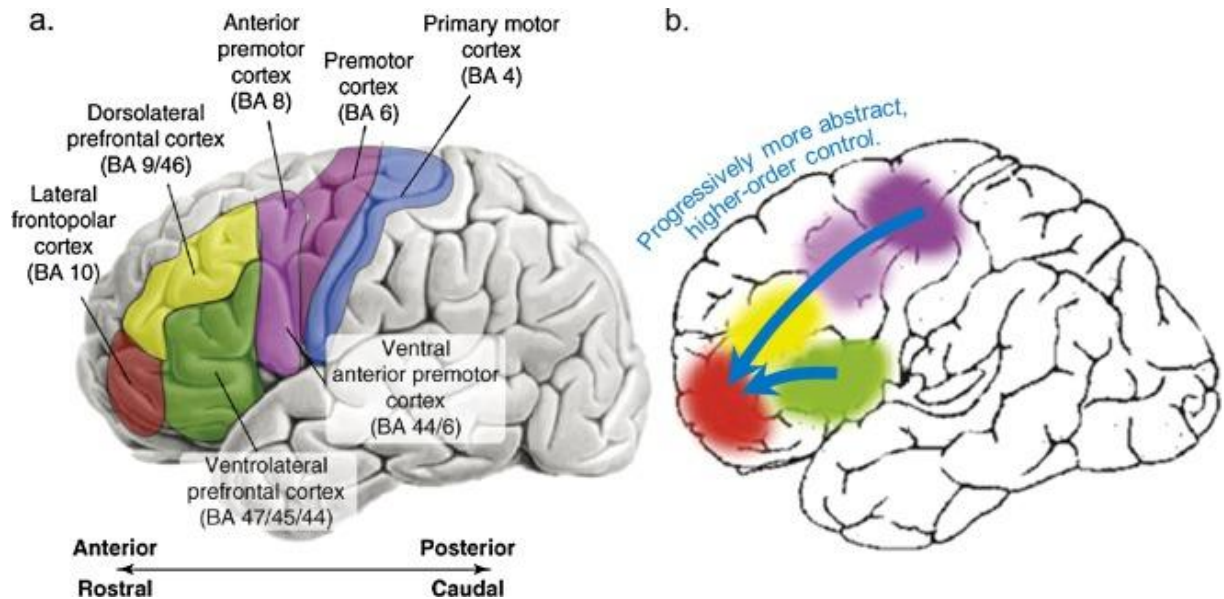
© 2000 by BrightFocus Foundation

 **BrightFocus®
Foundation**
Cure in Mind. Cure in Sight.

Fonte: BRIGH FOCUS FOUNDATION, 2000

O córtex pré-frontal (Figura 7) é uma parte da camada mais superficial do cérebro que concentra muitas funções cognitivas e está dividido em três áreas: área frontopolar, área dorsolateral e área ventrolateral. Operando em conjunto com as regiões temporal e parietal, suporta relações de integração a serviço do raciocínio analógico. Vários modelos morfofuncionais indicam uma hierarquia rostrocaudal na arquitetura cognitiva pré-frontal, onde o córtex frontopolar forma representações mais altamente abstratas (GREEN *et al.*, 2017). Chen e colaboradores (2018) estudaram adultos jovens através de ressonância magnética funcional (fMRI), desejando saber se o desenvolvimento estrutural do cérebro pode prever incremento no pensamento criativo e como tais mudanças interagiriam com outras habilidades cognitivas para apoiar o desempenho criativo. Encontraram que o córtex pré-frontal dorsolateral direito (DLPFC) foi a área preditiva de referência da capacidade criativa, mediando relações entre outras áreas frontais e a memória de trabalho.

Figura 7: Córtex Pré-frontal: regiões frontopolar, dorsolateral e ventrolateral



Fonte: DUMONTHEIL, 2014

O paradigma dicotômico dos hemisférios cerebrais, vigente durante décadas, fomentou a estigmatização das funções cerebrais e a tipificação dos indivíduos, fazendo acreditar que aqueles com tendências a pensamentos mais exatos não poderiam ser, por exemplo, artistas profícuos; ou que aqueles com tendências mais subjetivas ou holísticas não poderiam ser bons cientistas (HEILMAN; ACOSTA, 2013). Esta noção opositiva atribuía ao hemisfério cerebral esquerdo a lógica, as funções analíticas, o sequenciamento, a linearidade, a matemática, a linguagem, as análises factuais, o pensamento transposto às palavras, a compreensão das letras das músicas e a computação. Ao hemisfério cerebral direito atribuía a criatividade, a imaginação, o pensamento holístico, a intuição, as habilidades artísticas, o ritmo, os comportamentos não verbais, a compreensão das melodias musicais e os estados de abstração durante a vigília (*“daydreaming”*). O estudo de Chávez-Eakle e colaboradores (2007) contribuiu para, ao menos, questionar este paradigma de habilidades condicionadas aos hemisférios cerebrais. Demonstrou maior ativação cerebral em sujeitos considerados altamente criativos em ambos os hemisférios cerebrais: giro pré-frontal direito, giro frontal médio direito e esquerdo, giro orbital frontal esquerdo e giro inferior esquerdo (Figura 1), além do cúlmen cerebelar, confirmando contribuição cerebral bilateral para tarefas relacionadas à criatividade.

Estas estruturas mostraram-se envolvidas com a cognição, as emoções, a memória de trabalho e a resposta à novidade. Outros estudos (KOWATARI *et al.*, 2009; COLOMBO *et al.*, 2015) confirmam a noção de colaboração inter-hemisférica na criatividade e destacam que não houve diferença na ativação do córtex pré-frontal de ambos os hemisférios cerebrais no desenvolvimento de tarefas criativas.

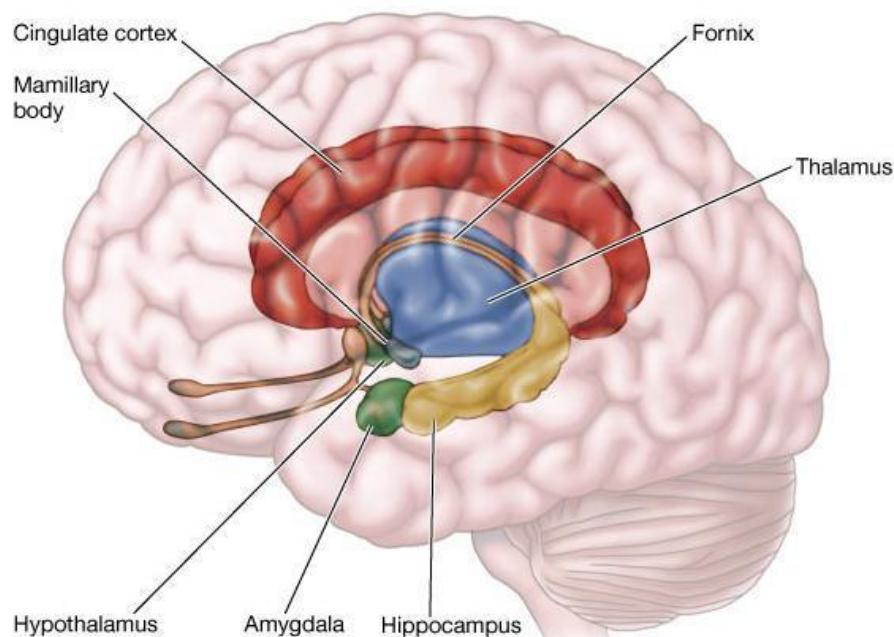
Segundo estes autores, haveria, na produção criativa, uma integração de processos perceptuais, volitivos, cognitivos e emocionais. A integração hemisférica é especialmente importante para promover a inovação criativa, dando suporte à noção de que a criatividade está associada à colaboração de ideias conceitualmente distantes estabelecidas em diferentes domínios cerebrais. A criatividade não parece estar relacionada exclusivamente a qualquer processo cognitivo específico, como a linguagem, a memória, a percepção, a reflexão ou o pensamento lógico, mas em diversas combinações entre todos eles (COLOMBO *et al.*, 2015).

Beaty e colaboradores (2018), grupo com grande número de publicações na área da criatividade, julgam que, apesar dos avanços, a arquitetura neural do cérebro criativo permanece, em grande parte, indefinida. As pesquisas de neuroimagem disponíveis, junto a estudos de mapeamento de lesões cerebrais, têm fornecido informações complementares e valiosas na investigação das múltiplas regiões e sistemas neurais que possibilitam a criatividade. A rede da chamada alta criatividade corresponde a três sistemas cerebrais específicos: a *Default Mode Network* (DMN – ou “rede de modo padrão”), a *Executive Control Network* (“rede de controle executivo”) e a *Saliency Network* (“rede de saliência” ou de importância). A rede de modo padrão está ativa na geração de ideias e nos processos de *brainstorming*. A rede de controle executivo age quando é necessário recrutar a atenção e desempenha um papel crítico na avaliação de ideias. A rede de saliência ou de importância funciona como um mecanismo de alternância entre as outras redes, elegendo qual a mais adequada para operar em determinado momento; é fundamental na criticidade que avalia o potencial de uma ideia gerada (BEATY *et al.*, 2018). Normalmente, estas redes não são ativadas ao mesmo tempo e costumam trabalhar em oposição: quando a rede de controle executivo é ativada, a rede de modo padrão é desativada. Pessoas consideradas altamente criativas são caracterizadas pela capacidade de envolver essas redes cerebrais em larga escala e concomitantemente.

A *Default Mode Network* (DMN – ou “rede de modo padrão”) é ativada durante a geração de ideias e constitui uma rede de regiões cerebrais interagindo em larga escala, conhecidas por terem atividade altamente correlacionada entre si e distintas de outras redes no cérebro. Está associada à cognição espontânea e autogerada, divagações mentais, recuperação da memória episódica, pensamento futuro, simulação mental, raciocínio e cognição criativa (BEATY *et al.*, 2016). Inicialmente, assumiu-se que a rede de modo padrão estava mais ativa quando o sujeito não estivesse focado no mundo exterior e o cérebro estivesse em repouso, como durante o devaneio e a divagação mental. No entanto, sabe-se agora que este circuito pode contribuir para elementos de experiência relacionados ao desempenho de tarefas externas (LUCCHIARI *et al.*, 2018). A DMN também está ativa quando o indivíduo está pensando nos outros, pensando em si mesmo, lembrando o passado e planejando o futuro. Embora a DMN tenha sido originalmente notada como desativada em certas tarefas orientadas por objetivos, e às vezes chamada de “rede negativa para tarefas”, ela pode estar ativa em outras tarefas orientadas por objetivos, como memória de trabalho social ou tarefas autobiográficas. A DMN tem se mostrado negativamente correlacionada com outras redes no cérebro, como redes de atenção (IVANKOVSKY *et al.*, 2018), mas mostrou correlações positivas com a ativação de redes de abertura à experiência (“*openness to experience*”), importante requisito da criatividade (BEATY *et al.*, 2016).

De acordo com este modelo de fases, a criatividade é gerada em um movimento cíclico. A primeira fase envolve a geração de ideias via associação livre, está associada ao recrutamento de regiões do lobo temporal medial e estreitamente relacionada à DMN. Chama a atenção o aparente paradoxo de que a fase de geração de ideias esteja relacionada a um circuito neuronal não articulado com a atenção; entretanto, justamente a ausência de vínculo com a atenção é que pode ensejar a gênese de ideias inéditas, incomuns e excêntricas. Nesta fase, as ideias geradas são reunidas de maneiras diferentes e incomuns e reorganizadas para criar um produto. A fase seguinte envolve a avaliação de ideias por meios de pensamento avaliativo lógico. Aqui, a rede de controle executivo é ativada: as ideias são expandidas e sua adequação é avaliada. Está associada ao recrutamento de regiões executivas, incluindo o córtex cingulado anterior dorsal (Figura 8), o giro frontal inferior (Figura 1) e a junção temporoparietal. Por fim, a rede de importância modula e integra a ação das anteriores (BEATY *et al.*, 2018).

Figura 8: Sistema límbico detalhado: amígdala, hipocampo, fórnix e giro cingulado

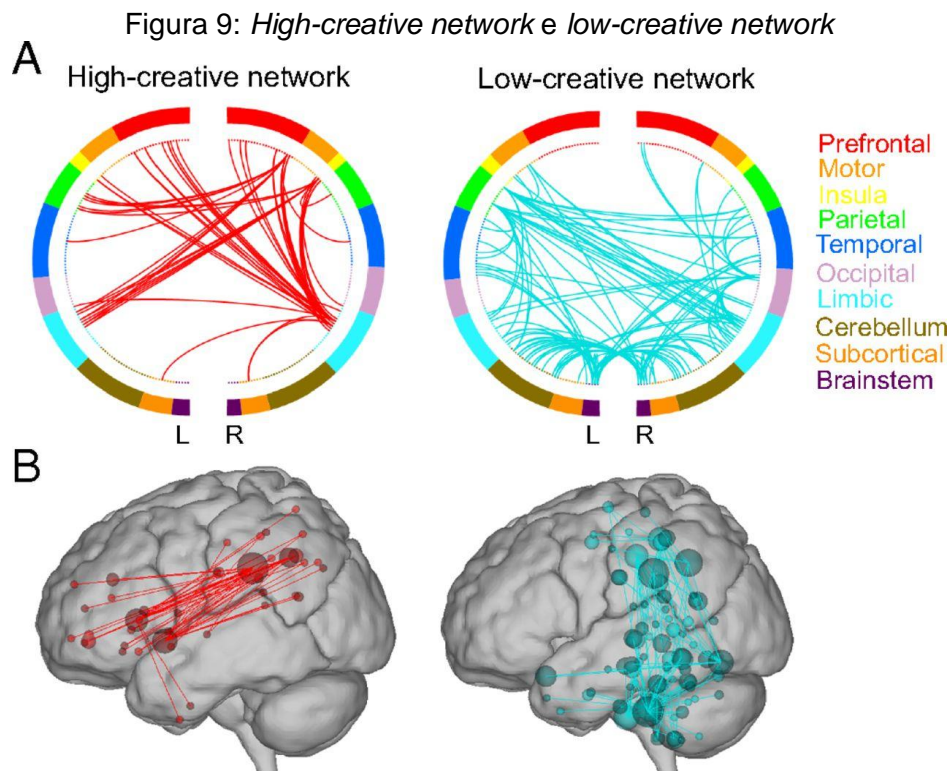


Fonte: BRIGH T FOCUS FOUNDATION, 2000

O grupo de Beaty (2018) também procedeu um estudo utilizando ressonância magnética funcional (fMRI) para investigar a conectividade cerebral e identificar redes cerebrais associadas à “*Big-C*”, a alta capacidade criativa; 163 participantes foram avaliados quanto ao pensamento divergente, característica considerada cardinal no ato criativo em qualquer contexto. No âmbito comportamental, encontraram uma forte correlação entre o comportamento criativo autorrelatado e realizações nas artes e ciências. No âmbito neural, encontraram um padrão de conectividade funcional do cérebro relacionado à alta capacidade de raciocínio criativo, principalmente sediada em regiões frontais e parietais do cérebro (figura). As descobertas deste estudo confirmam, assim, uma rede cerebral completa associada à alta capacidade criativa sediada nos locais corticais que são a *Default Mode Network* (DMN – ou “rede de modo padrão”), a *Executive Control Network* (“rede de controle executivo”) e a *Saliience Network* (“rede de saliência” ou de importância). Pessoas altamente criativas são caracterizadas pela capacidade de envolver essas redes cerebrais em larga escala, tanto em oposição como de forma complementar.

Beaty e colaboradores (2018) ilustram de forma esquemática, na Figura 9, os circuitos cerebrais recrutados em tarefas relacionadas à pequena criatividade (“*little-c*”, ou “*low-creative network*”) ou à grande criatividade (“*Big-C*”, nomeada na figura

como “*High-creative network*”). É evidente a necessidade de ativação de várias redes para gerar o produto criativo em ambas as situações. Entretanto, na situação de criatividade cotidiana, mais áreas cerebrais são recrutadas (áreas motora e sensorial da fala, área de associação somestésica, área de associação visual, entre outras exemplificadas na figura), sugerindo ativação de um maior número de locais determinantes de referenciais comportamentais e sensoriais. Nos eventos de grande criatividade, a figura sugere o recrutamento de menos circuitos cerebrais e eles são sensivelmente predominantes nas regiões frontais, ou seja, mais “regras” são necessárias para cumprir com êxito uma tarefa do cotidiano do que para realizar uma grande criação original, que pressupõe abertura à novidade e menos mecanismos autocensores.



Legenda:

A: representação esquemática transversal do encéfalo;

B: representação em perspectiva tridimensional do encéfalo, vista lateral esquerda.

Fonte: BEATY *et al.*, 2018

4.1.2 Genética e criatividade

Os estudos sobre a criatividade em neurociência foram, por muito tempo, precedidos por ideias deterministas acerca de questões genéticas. A capacidade

criativa era entendida como previamente determinada pela hereditariedade, um “dom” ou um traço de personalidade, mero resultado do gênio de um indivíduo isolado do mundo, algo que não se poderia compreender objetivamente e, assim, trabalhar sobre ela. É do senso comum a criatividade entendida como inspiração, algo que ocorre de uma hora para outra, a partir de processos intrapessoais e sem que haja interferência ou influência externa (CARVALHO, 2010). Estes traços pessoais, chamados de traços estáveis da criatividade, contrapõem-se às condições contextuais que determinam seu produto. Conseqüentemente, a interpretação que emergiu em relação a esta abordagem tendeu a considerá-la como uma capacidade geneticamente determinada, sem uma razão e, assim, longe de uma compreensão objetiva e sistemática (GONZÁLEZ *et al.*, 2007).

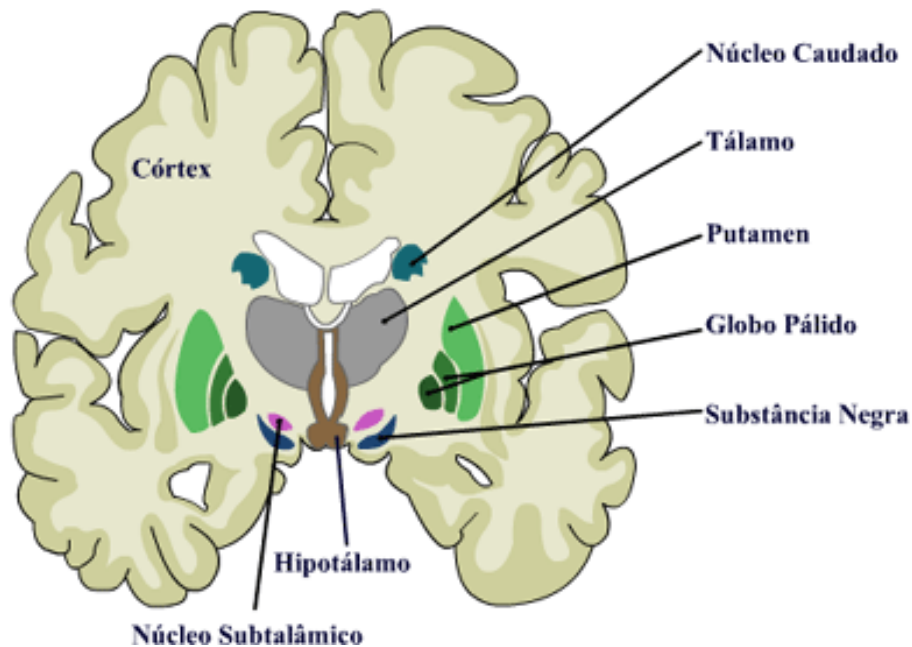
Com os recentes avanços na genética molecular, a exploração da base genética da criatividade atraiu um interesse crescente no campo da psicologia. Encontrar genes característicos da criatividade ajudaria a explicar as diferenças individuais nos comportamentos criativos, fornecendo uma compreensão mais profunda das bases biológicas e psicológicas da criatividade (HAN *et al.*, 2018).

Lucchiari e colaboradores (2018), em recente revisão, contemplam as múltiplas contextualizações da criatividade e trazem novas informações sobre a questão genética. Os autores sugerem que pessoas consideradas criativas podem diferir na forma como neurologicamente transmitem e processam informação sensorial. É o caso da condição neurológica chamada Sensibilidade de Processamento Sensorial (SPS), descrita como um traço de personalidade modulado por fatores genéticos, que permite que as pessoas sintam e processem mais informações de uma só vez e de uma forma mais profunda. Tal sensibilidade é referida a estímulos externos e internos; assim, pessoas altamente sensíveis estão mais propensas a experimentar excitação durante a exposição a estímulos ambientais, como o brilho, luzes, cheiros fortes, ruído e situações caóticas. Além disso, eles se assustam facilmente, são fortemente sensíveis à cafeína e a urgências temporais, e são mais reativos a estímulos interpessoais e emocionais. Por exemplo, eles são mais suscetíveis à presença de observadores externos ao realizar tarefas, e mais atentos a alterações de humor de outras pessoas. Estas reações peculiares já estão presentes nos primeiros estágios da vida e estão associados a marcadores neurobiológicos específicos. Tamanha sensibilidade pode resultar, às vezes, em uma sobrecarga sensorial com subseqüentes efeitos negativos, como esforço e

fadiga. Assim, é possível que eles possam sentir mais vezes o desejo de descansar, ficar a sós e dormir mais ao longo do dia.

Sujeitos com altos escores de flexibilidade emocional, pensamento divergente, fluência verbal e originalidade já foram significativamente associados a polimorfismos (variações de manifestações) do gene D2 para o receptor de dopamina (DRD2) (ZABELINA *et al.*, 2016; HAN *et al.*, 2018). Estudos genéticos já demonstraram relação entre o pensamento divergente e a transmissão dopaminérgica no córtex dorsolateral pré-frontal, nos gânglios basais bilaterais e na *substantia nigra* (Figura 10). O córtex pré-frontal tem papel fundamental na gênese do pensamento criativo. Esta área parece estar envolvida com a abordagem de problemas que requerem soluções não usuais; ela é ativada quando há uma tarefa divergente, ou seja, fora de nossos padrões habituais de comportamento, ou quando necessitamos de alternativas, contemplando várias soluções para um mesmo problema. O papel do córtex dorsolateral pré-frontal no pensamento criativo depende, fundamentalmente, do resultado combinado de suas funções, incluindo a habilidade de aumentar ou diminuir o foco de atenção, ou ainda mudá-lo (COLOMBO *et al.*, 2015).

Figura 10: Gânglios da base. Corte coronal do encéfalo



Fonte: MACHADO, 1989, p. 249

No estudo de Han e colaboradores, 18 genes foram descritos como associados à criatividade em protocolos que mediram o pensamento divergente, a

ideação criativa, a criatividade figural e numérica, a memória de trabalho, a inteligência criativa, a extroversão, a abertura à novidade e a conscientização. O neuroticismo também estava entre estas características, sugerindo que atributos ligados à repetição e assertividade podem estar relacionados ao que os autores definiram como criatividade. O gene para o receptor da ocitocina, *rs 1042778* também foi relacionado à criatividade através das associações com fluência, flexibilidade, originalidade e ideiação criativa divergente, medidas através de um teste de tarefas de uso alternado. A ocitocina é um hormônio produzido pelo hipotálamo que, além das funções relacionadas ao parto (contrações uterinas, início da lactação), tem associação com o desenvolvimento de empatia, com parte das sensações orgásmicas e com a modulação da sensibilidade ao medo (DE DREU *et al.*, 2015).

Poucos genes, até hoje, foram associados especificamente à dança. À medida que avançam os estudos em neurociência aplicada às Artes, surge a indagação sobre a existência de genes que predisporiam, pelo menos parcialmente, a um desempenho mais eficiente na dança; este foi o objeto de estudo de Bachner-Melmann e colaboradores (2005), que procuraram identificar uma combinação de genes para a criatividade nesta arte. A dança é entendida, por vários pesquisadores das áreas quantitativas da pesquisa biológica, como uma atividade inerentemente criativa, que manipula corpos humanos no tempo e no espaço (BACHNER-MELMANN *et al.*, 2005). Bailarinos profissionais teriam um “talento excepcional” e este seria o resultado de interações cerebrais entre comportamentos dirigidos e processos não volitivos que ainda necessitam ser plenamente caracterizados e compreendidos pelos campos da psicologia e da neurociência cognitiva. Estes autores entendem que seja necessária à dança a habilidade de entrar em um estado superior de alerta, ou a habilidade do indivíduo de responder de forma intensa e imaginativa a um estímulo, havendo uma correlação positiva com a espiritualidade e estados alterados de consciência.

Estudos em genética molecular humana sugerem que o fenótipo para a dança seria uma associação dos fenótipos propensos à música e à performance atlética (entendendo-se, aqui, fenótipo como o conjunto de manifestações observáveis em um indivíduo, determinado pela combinação de seus genes). Há, evidentemente, grande complexidade nestas duas habilidades, podendo sofrer importantes influências da interação de diversos genes e de cargas ambientais. Para a

performance atlética, por exemplo, os traços mais importantes seriam as funções cardiorrespiratória e muscular; para a música, seria a idade de início. Ainda assim, tais simplificações não podem ser integralmente aplicadas e tanto músicos quanto atletas de elite apresentam outras características relacionadas às suas personalidades e emoções que contribuem para suas performances (BACHNER-MELMANN *et al.*, 2005). Segundo estes autores, o fenótipo para a dança seria definível por um conjunto de critérios, da mesma forma que outras condições complexas do comportamento humano (patologias como esquizofrenia, *déficit* de atenção, personalidade violenta e outras), que demonstraram ser herdadas e geneticamente analisáveis. As qualidades necessárias para ser um bailarino profissional, segundo o órgão federal oficial do trabalho nos Estados Unidos, são, entre outras: flexibilidade, agilidade, coordenação, graça, senso de ritmo, sentimento pela música e habilidade criativa de expressar-se pelo movimento. No estudo de Bachner-Melmann e colaboradores (2005) foram analisados e comparados três grupos: bailarinos, atletas e controles (não atletas e não bailarinos). Dos amostrados dos três grupos e de suas mães e pais foram obtidas amostras de sangue para verificação da presença dos genes investigados. Estes foram: AVPR1a (receptor 1a da vasopressina arginina), ligado ao comportamento afiliativo, social e de corte; e SLC6A4 (transportador da serotonina), ligado à espiritualidade e a condições de alteração do estado mental.

A serotonina (neurotransmissor ligado às sensações de prazer e recompensa) aumentaria a liberação de vasopressina no cérebro, sugerindo que esses dois genes exibem epistase, uma interação que interfere na produção de neurotransmissores e controla o comportamento comunicativo.

Além da determinação da presença dos genes, os amostrados foram submetidos aos testes psicossociais:

- *Tridimensional personality questionnaire* (TPQ), desenhado para medir aspectos do temperamento na comunicação social como busca à novidade, evitação do perigo, persistência e dependência a recompensas. Sujeitos com alta pontuação no TPQ tendem a ser generosos, amorosos, calorosos, sensíveis, dedicados, dependentes e sociáveis. Procuram o contato social e a comunicação com outras pessoas. Tipicamente, encontram pessoas de que gostem em todos os lugares que vão, e são

sensíveis a questões sociais, o que facilita as relações e a sensação de empatia; e

- *Tellegen absorption scale* (TAS), que afere espiritualidade. O conceito de “absorção” do psicólogo estado-unidense Auke Tellegen inclui limites do ego, atenção focada ou estreitada, análises de conteúdo, episódios de realidade expandida ou de estados alterados de consciência, sinestesia, cognição aumentada, reminiscências vívidas e envolvimento dissociativo (JAMIESON, 2005).

O resultado do estudo de Bachner-Melmann *et al.* (2005) demonstrou que a presença dos grupos de genes pesquisados foi mais frequente em bailarinos do que em atletas e em não bailarinos/não atletas. Nos testes psicossociais, foram encontradas diferenças com grande significância entre bailarinos e atletas para as variáveis espiritualidade e dependência de recompensa. Diferenças menos significativas foram encontradas para autoestima, medo ou fracasso, ou inclinação ao sucesso.

Os autores são cautelosos em apontar os resultados, indicando que as associações encontradas não excluem a presença dos mesmos polimorfismos em grupos de indivíduos que não dançam. O que este estudo sugere é que a combinação de variantes polimórficas contribuintes à criatividade na dança esteja super-representada em bailarinos. Não há, entretanto, motivo para pensar que atletas ou indivíduos do grupo controle sejam totalmente destituídos destes polimorfismos, excluindo-se, aqui, uma noção determinística com relação às habilidades desejadas para a dança.

4.1.3 Memória e criatividade

“Criatividade é a conjunção de duas ou mais memórias”. Na definição do psiquiatra Jaime Vaz Brasil, citada por Izquierdo (2011, p. 127) em sua obra “Memória”, encontramos a conexão entre estes dois conceitos que tão fortemente suportam o ato coreográfico em dança. Escolho propositalmente esta obra não acadêmica de Izquierdo, entre as centenas de artigos científicos escritos por ele; neste texto de acessível leitura dirigido ao grande público, o autor se permite avançar suavemente sobre o tema no qual exibe profundo domínio teórico. O

resultado são reflexões que servem à conexão arte-ciência, muito mais do que o pragmatismo dos artigos quantitativos. Passaremos a eles em seguida, mas a leveza e personalidade colocadas por Izquierdo logram, de alguma forma, tecer as costuras dos conceitos aqui discutidos:

Não se cria a partir do nada. Cria-se a partir do que se sabe, e o que sabemos está em nossas memórias. Não creio que exista alguma definição possível para o ato criativo. Alguma vez escrevi que ele se assemelha a tropeçar com alguma coisa, e que bem-aventurados são aqueles que se dão conta disso e a partir daí elaboram algo novo: um quadro, um poema, um conto, uma partitura musical. Mas os componentes dessas obras constam do que está em nossas memórias. (IZQUIERDO, 2011, p. 127)

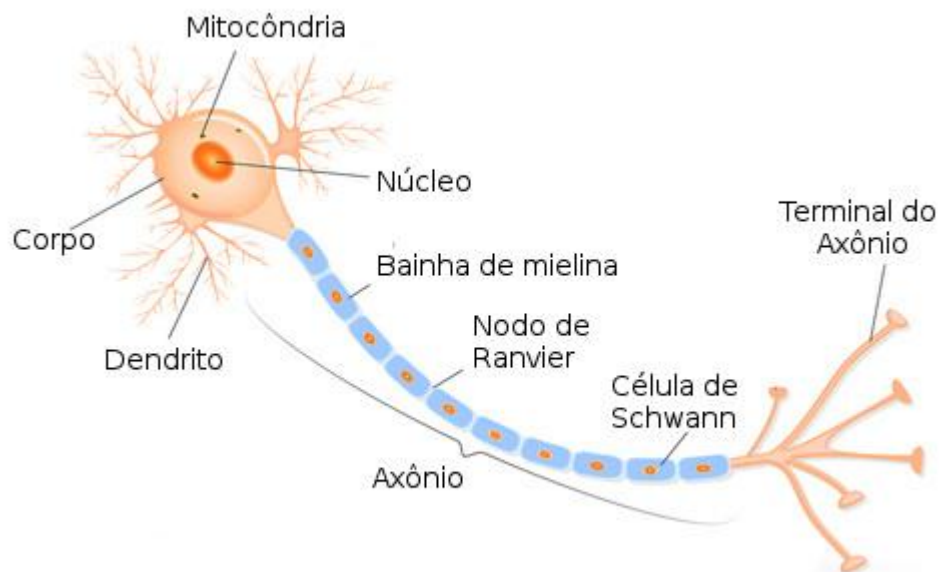
Izquierdo (2011) julga que a criatividade pode ser considerada uma arte combinatória levada ao extremo, uma composição de memórias que não é igual à soma de suas partes.

As centrais reguladoras da memória humana estão localizadas em estruturas denominadas amígdala e hipocampo, que fazem parte de um sistema maior, composto ainda por estruturas diencefálicas (núcleo anterior do tálamo e hipotálamo), pelas fibras do fórnix (que conectam as estruturas do sistema) e pelas estruturas cerebrais do giro cingulado. Este sistema configura o sistema límbico (Figura 6 e Figura 8), que é um conjunto gerenciador de emoções e comportamentos sociais. O hipocampo é uma pequena protuberância que age como indexador de memórias, mandando-as para a parte apropriada do hemisfério cerebral para seu armazenamento a longo prazo e recuperando-as quando necessário (PFENNINGER, 1991; IZQUIERDO, 2011).

Uma variedade de funções e capacidades cognitivas básicas foram relatadas como correlacionadas com medidas de criatividade. Para criar algo novo, primeiro deve-se poder armazenar e recuperar informações, de modo que se possa facilmente fazer associações entre conceitos ou objetos. Por meio deste, o processo criativo pode se beneficiar da memória de trabalho, alternando entre categorias de resposta e modificando abordagens ineficazes para uma solução. Ao aumentar a carga de memória de trabalho, o desempenho de solução de problemas com pensamento convergente foi prejudicado, enquanto o desempenho de pensamento divergente foi aprimorado (HAN *et al.*, 2018).

Os 86 a 89 bilhões de neurônios do sistema nervoso humano exibem individualmente dezenas de milhares de conexões para cada neurônio. Se até há pouco tempo se valorizava mais a localização de cada grupo neuronal e sua função, agora se considera que o número, a variedade e a qualidade das conexões é que determinam a complexidade dos nossos pensamentos. Há uma miríade de conexões possíveis, que podem se estabelecer e se desfazer continuamente, e que assim, determinam como nos relacionamos evolutivamente. À contínua mudança que ocorre nas conexões neuronais chamamos neuroplasticidade, e é ela que faz com que se possam aprender fatos novos desde o nascimento até o final da vida. O tamanho dos neurônios (Figura 11) determina sua excitabilidade, capacidade de alteração de voltagem e condutibilidade; e estas, a capacidade de estabelecer conexões. O diâmetro do axônio é inversamente proporcional à resistência interna da membrana celular; quanto mais espesso o axônio, mais fácil a transmissão nervosa. A bainha de mielina, capa lipoproteica, garante a manutenção da voltagem no axônio. O tamanho do axônio determina o grau de projeção que esta célula nervosa atingirá. E tudo isto, por fim, determina a capacidade que cada conjunto vivo de neurônios comunicantes tem de produzir pensamentos complexos e únicos em cada indivíduo (PFENNINGER, 1991; ZABELINA, 2016).

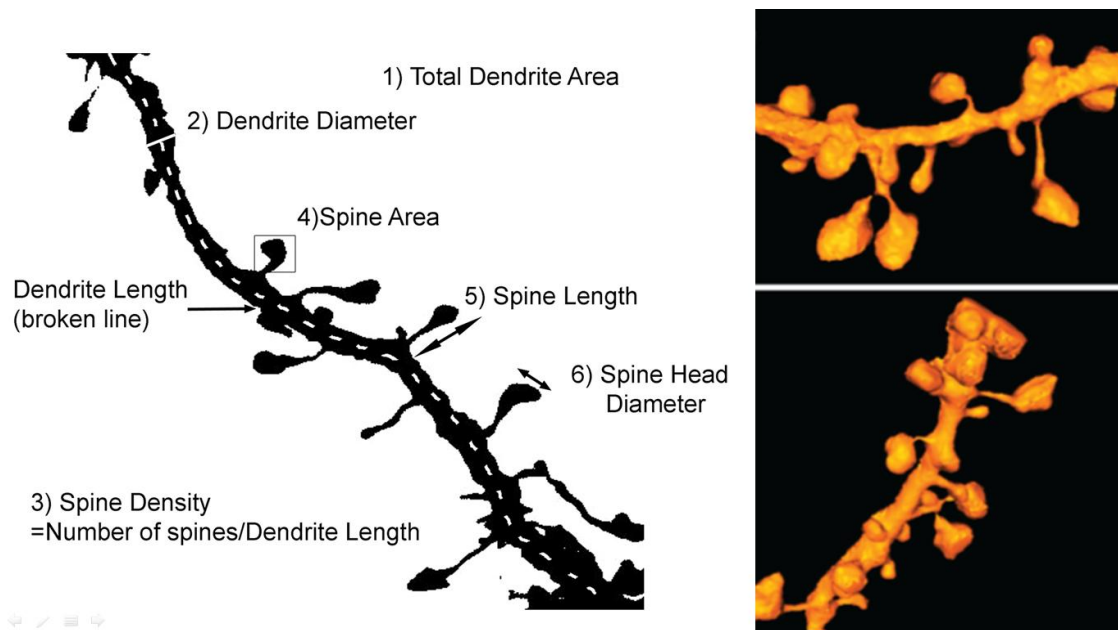
Figura 11: Estrutura básica do neurônio, célula nervosa



Fonte: modificado de MACHADO, 1989, p. 18

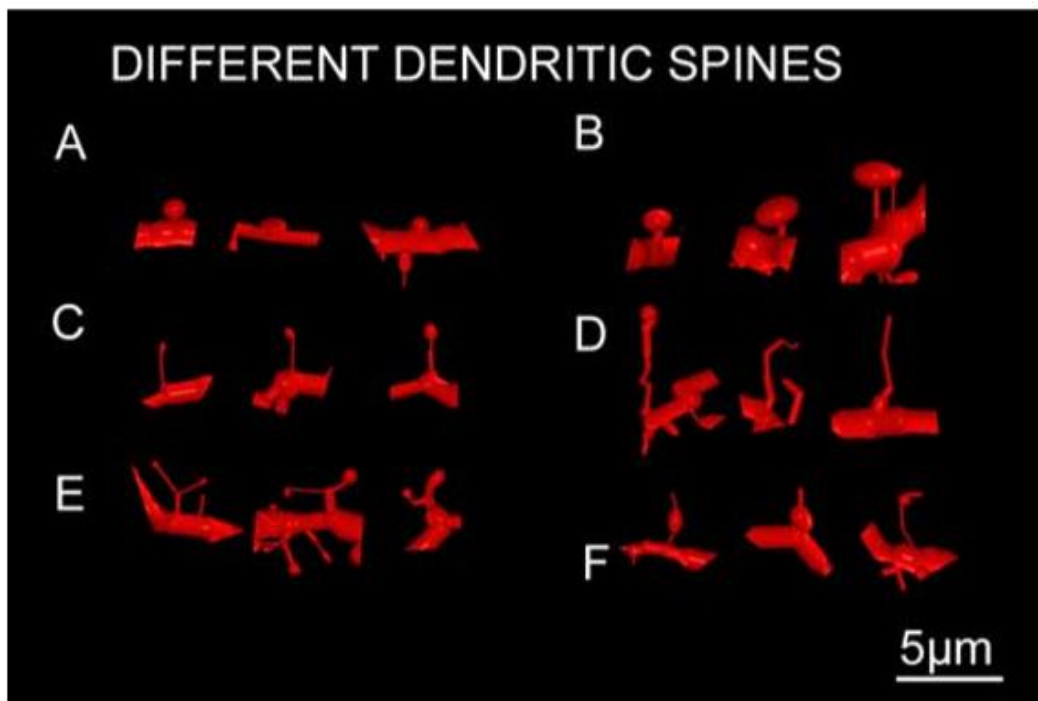
Um dos principais elementos celulares responsáveis pela memória e pela neuroplasticidade são os espinhos dendríticos (Figura 12). Eles são saliências que ampliam a área de superfície dos dendritos (projeções dos corpos neuronais), aumentando assim a capacidade de trocar informação com as células vizinhas. Um percentual dos espinhos dendríticos são lábeis (cerca de 35%), outros são permanentes. Eles apresentam diferentes formas (filamentar, fino, longo, achatado, em cogumelo, ramificado), executando diferentes funções, e apresentam capacidades biofísicas de resistência, condutância e capacitância que lhes conferem a habilidade de cumprir estas funções (Figura 13). Os espinhos mais lábeis são os filopódios, finos e compridos. Aliás, os espinhos menores e com formatos mais simples são os mais propensos a formarem-se e “dissolverem-se”, e por isto são característicos do processo de aprendizagem. Os espinhos mais complexos e estáveis são característicos de quem “já aprendeu”. Seria muito difícil colocar toda uma maquinaria celular para fazer e desfazer, a todo momento, espinhos maiores e de formatos mais complexos, como aqueles em formato de cogumelo, por exemplo. Os espinhos lábeis podem durar minutos ou horas e podem mudar de formato em segundos (TONNESEN; NÄGERL, 2016).

Figura 12: Espinhos dendríticos em visão esquemática (esquerda) e em microscopia *Stimulated emission depletion* (STED) 3D



Fonte: TONNESEN; NÄGERL, 2016

Figura 13: Tipos de espinhos dendríticos



Legenda:

- A) sésseis;
- B) cogumelos;
- C) Filamentares;
- D) Filopodia;
- E) Ramificados;
- F) com espículas.

Fonte: TONNESEN; NÄGERL, 2016

O tratamento com estrógeno (estradiol, o hormônio característico feminino) aumenta o número de espinhos dendríticos nos neurônios hipocampais, aqueles responsáveis pela memória. Estudos com ratas demonstraram que os espinhos dendríticos diminuem em 30% na época da ovulação, sendo depois recompostos. As especializações ligadas ao sexo no organismo humano não estão restritas à produção hormonal e às características sexuais periféricas, mas dão sinais de clara interferência neuronal, ou seja, pode-se dizer que a neurofisiologia de indivíduos humanos femininos e masculinos mostra diferenciações neuro-hormonais bem estabelecidas. Garcia-Segura e McCarthy (2004), entre outros achados, descreveram o funcionamento dos neurônios GABAérgicos femininos no período da ovulação. O GABA é um neurotransmissor inibitório e tem a capacidade de bloquear a produção do hormônio do crescimento. Entretanto, cada vez que um folículo ovariano é liberado, os astrócitos (tipo de células “auxiliares” do sistema nervoso central) se prolongam e impedem a função dos neurônios GABAérgicos, permitindo, assim, que o hormônio do crescimento seja liberado. A liberação deste hormônio é

evidentemente necessária caso esse folículo seja fertilizado e gere um embrião. Todo este ciclo é apenas um dos exemplos de especialização neuro-hormonal ligada ao sexo. No que tange à nossa pesquisa, poderíamos especular sobre as diferenças entre coreógrafas e coreógrafos, e mais ainda, entre coreógrafas em diferentes fases de seu ciclo hormonal e de sua vida fértil no momento da criação de uma dança. Seria, talvez, impossível distinguir estas interferências puramente neuro-hormonais daquelas consideradas socialmente e psicologicamente relevantes nestes períodos.

A perda de detalhes contextuais pode refletir uma mudança temporária nas estruturas cerebrais que suportam a memória. Está bem estabelecido que a memória contextual do medo depende do hipocampo para expressão logo após a aprendizagem, mas se torna independente do hipocampo em um ponto posterior, um processo chamado “consolidação de sistemas”. Esse processo temporizado se correlaciona com a perda de precisão da memória. Pedraza *et al.* (2016) descobriram que a intensidade do treinamento de memória modula a decadência progressiva da dependência do hipocampo e da precisão da memória. Um treinamento de forte intensidade acelera a consolidação de sistemas e a generalização de memória. Os mecanismos subjacentes a esse processo são desencadeados por glicocorticóides e noradrenalina, hormônios produzidos de forma autonômica quando estamos sob estresse, liberados durante o treinamento. Esses resultados sugerem que os níveis de estresse durante a aprendizagem emocional atuam como um interruptor, determinando o destino e a qualidade da memória. O estresse moderado criará uma memória detalhada, enquanto um treinamento altamente estressante irá desenvolver uma memória genérica ou aversiva (PEDRAZA *et al.*, 2016).

A memória, como forte determinante da capacidade criativa, é um interessante foco a investigar em coreógrafos de dança. Muitas questões de pesquisa em arte podem emergir do estudo da memória nas áreas básicas ou aplicadas. Por exemplo: uma vez que a criatividade está ligada à capacidade de aceitar a novidade, terá mais habilidade em coreografar aquele que recupera memórias facilmente, ou aquele que não as recupera? Em outras palavras: será mais fluente coreógrafo aquele que “lembra mais” ou aquele que “esquece mais”? Os sentimentos aversivos, como o medo, parecem ter efeito indesejado sobre a memória, mas, supondo que representem uma ativação do sistema límbico, não

ensejariam a criação de uma coreografia mais densa e consistente em termos de significado?

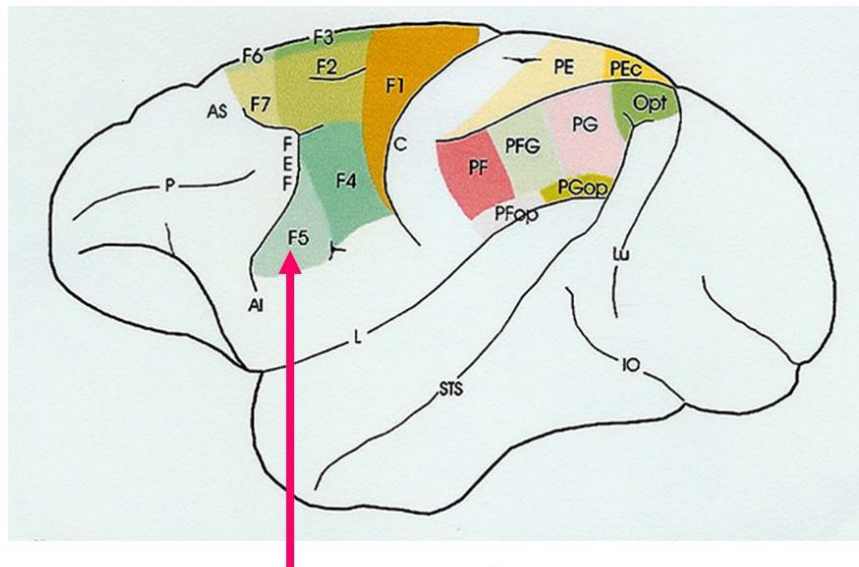
Estas e outras questões que conectem a memória ao gerenciamento dos afetos e dos sentimentos parecem pertinentes quando pensamos em investigar coreógrafos. Em suas obras estarão significados, decisões, preferências e complacências. Izquierdo (2011, p. 128) nos deixa com este pensamento:

Geralmente o artista é um ser que se irrita com a uniformidade e a massificação cultural ou estética da sociedade que o rodeia. Mistura suas memórias e cria suas obras para se refugiar ou para se afastar de uma realidade com a qual não compactua. [...] Talvez no início do século XXI todos sejamos um pouco artistas porque precisamos disso para viver.

4.1.4 Neurônios-espelho e criatividade

Os neurônios-espelho são neurônios com propriedades de integração sensório-motora. Foram descritos na década de 1990 pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti, professor na Universidade de Parma. Em pesquisas feitas inicialmente com macacos *Rhesus* demonstrou-se que a área F5 do córtex pré-motor (Figura 14), área responsável pelos movimentos ativos das mãos e da boca, disparava quando o macaco realizava um movimento específico e também quando o macaco observava outro indivíduo (macaco ou humano) realizando o mesmo movimento (RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004).

Figura 14: Área frontal motora F5, cérebro do macaco. Vista lateral esquerda.



vista lateral do cérebro de macaco

Fonte: RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004

Os pesquisadores entregaram uma banana a um macaco e foram mapeadas as áreas cerebrais durante o ato de segurar o objeto. Posteriormente, o macaco observou o pesquisador segurar uma banana e as áreas cerebrais ativadas foram as mesmas de quando o próprio macaco havia executado a ação. Assim, uma ação vivenciada anteriormente faz com que a compreensão de determinado gesto seja percebida de maneira diferente do que se o sujeito nunca a tivesse vivenciado. Por isto acredita-se que os neurônios-espelho são diretamente responsáveis pela habilidade de imitar, de aprender, de compreender e de desenvolver empatia. Possibilitam a compreensão imediata, sem qualquer tipo de controle cerebral e ensejam a aquisição de elementos culturais através da imitação de padrões (RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004).

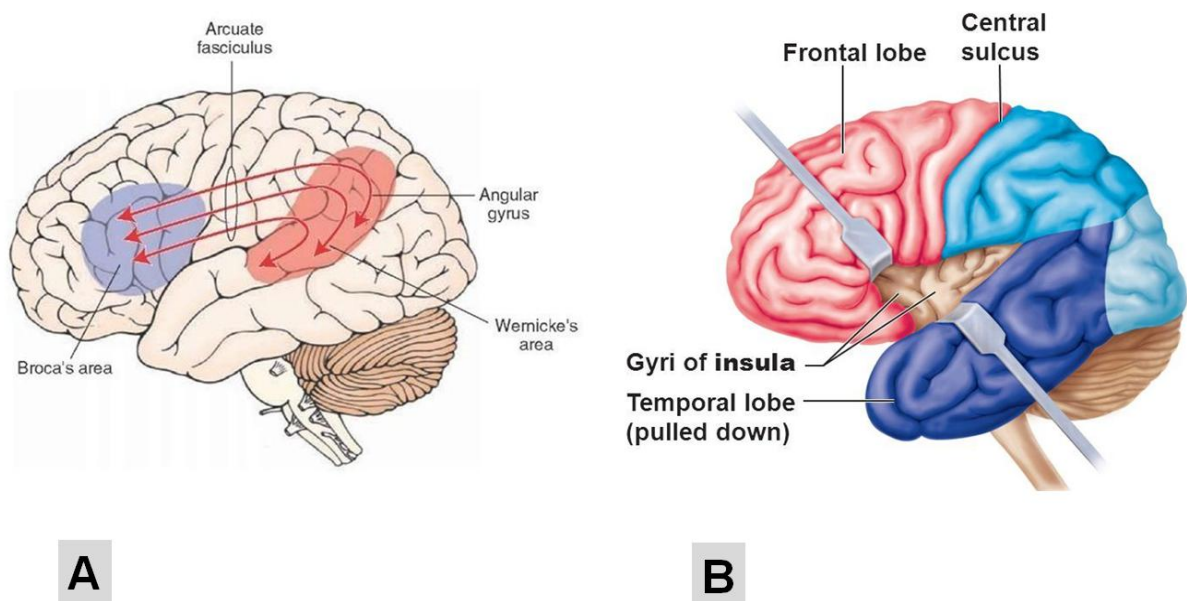
Praticamente todos os neurônios-espelho mostram que as respostas das ações visualizadas são iguais às respostas das ações motoras realizadas. Estes foram subdivididos em neurônios “estritamente congruentes” e “amplamente congruentes”. Os neurônios-espelho em que as ações igualmente observadas e executadas correspondem na ativação, em termos de objetivo (por exemplo, agarrar) e de meios para alcançar a meta (por exemplo, aperto de precisão), foram classificados como “estritamente congruentes”. Eles representam cerca de um terço dessas células na área F5. Os neurônios-espelho que, a fim de serem estimulados, não requerem a observação de exatamente a mesma ação motora codificada foram

classificados como “amplamente congruentes”. Eles representam cerca de dois terços dos neurônios-espelho na área F5 (RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004).

Estudos posteriores demonstraram que, para tais neurônios, o determinante é o objetivo da ação e não o modo como ela é realizada. Um mesmo neurônio dispara quando a ação de pegar um objeto é realizada ou observada, não importando se este objeto é pegado com a mão esquerda, mão direita ou até mesmo com a boca (LAMEIRA *et al.*, 2006). Além disso, apenas ações motoras que estão no repertório motor do observador são eficazes na ativação deste sistema (FADIGA *et al.*, 1995).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, foram feitos estudos para a localização e mapeamento sistema de neurônios-espelho em humanos. Para isso, utilizaram-se técnicas de neuroimagem como a Ressonância Nuclear Magnética Funcional (fMRI), Tomografia por Emissão de Pósitrons (PET), Estimulação Magnética Transcraniana (EMTr) e Tomografia por Emissão de Fóton Único (SPECT). Através desses métodos, identificou-se que os neurônios-espelho estão presentes em várias outras áreas corticais: na área frontoparietal (giro frontal inferior e córtex pré-motor), principalmente na área 44, nominada área de Broca (área relacionada com a linguagem), além da parte anterior da ínsula (Figura 15).

Figura 15: Área de Broca (A) e giros do lobo da ínsula (B), com os lobos frontal e temporal rebatidos. Vista lateral esquerda.



Fonte: modificado de BRIGH T FOCUS FOUNDATION, 2000

A primeira demonstração de neurônios-espelho em humanos foi fornecida por Fadiga *et al.* (1995), através de estudos com Estimulação Magnética Transcraniana (EMTr). Seu experimento postulava que se a observação de uma ação ativava o córtex pré-motor em humanos da mesma forma que em macacos, a EMTr deveria induzir, durante a observação de determinada ação, um aumento nos potenciais evocados motores nos músculos que são ativados quando esta ação é executada. Com isso, é sugerido que a observação de ações pode influenciar diretamente a fase final de controle de ação no córtex motor.

Os resultados desse experimento demonstraram que a excitabilidade do sistema motor aumenta quando um sujeito observa uma ação realizada por outro indivíduo. Além disso, o padrão de ativação muscular evocado por EMTr durante a observação da ação é muito semelhante ao padrão de contração do músculo presente durante a execução da mesma ação. Com isso, Fadiga *et al.* (1995) concluem que, em humanos, há um sistema de harmonização entre observação de ação e execução. Então, o sistema de neurônios-espelho constitui um mecanismo que também desempenha um papel na compreensão do significado dos eventos motores.

A evidência direta de um sistema de observação/execução foi fornecida por um experimento usando técnica de ressonância magnética funcional. Iacoboni e colaboradores (1999) instruíram humanos voluntários a observar e imitar um movimento de dedos e realizar o mesmo movimento depois de uma sugestão espacial ou simbólica (tarefas de observação/execução). Em outra série de ensaios, os mesmos participantes foram convidados a observar idênticos estímulos apresentados nas tarefas de observação/execução, mas sem dar qualquer resposta a eles (tarefas de observação). Os resultados mostraram que a ativação durante a imitação era significativamente mais forte do que nas outras duas tarefas de observação/execução em três áreas corticais: córtex frontal inferior esquerdo, região parietal anterior direita e lobo parietal direito (Figuras 4, 6 e 7).

Nas pesquisas com neuroimagem foram observadas predominantemente ações feitas com as mãos ou membros superiores. Porém, Buccino e colaboradores (2004) realizaram experimentos para saber se o sistema de neurônios-espelho codifica ações feitas por outros segmentos efetores. Para isso, instruíram que os participantes observassem ações executadas pela boca, pelos pés e também pelas

mãos. Verificaram que o sistema de neurônios-espelho não se limita aos movimentos da mão.

Os experimentos neurofisiológicos mostram que a observação da ação determina, em humanos, uma ativação de áreas corticais envolvidas no controle motor. Além disso, eles indicam que a observação de ações intransitivas (isto é, as ações não dirigidas a um objeto) pode produzir uma ativação do córtex motor. A hipótese mais aceita sobre a função desse sistema é a representação de ações, podendo ser utilizada para compreender o significado de determinadas ações e para imitá-las. Compreender, nesse contexto, constitui a capacidade de reconhecer o que o outro indivíduo está realizando, diferenciar essa ação de outras ações e usar esta informação para agir de forma apropriada. Isso indica que a função primordial de tais neurônios é justamente a capacidade de compreender de maneira imediata a ação alheia. A visão dos atos realizados pelos outros produz uma ativação imediata das áreas motoras responsáveis pela organização e execução desses atos e, através dessa ativação, é possível decifrar o significado dos eventos motores observados, isto é, entendê-los em termos de movimentos centrados em objetivos. Tal entendimento é completamente isento de qualquer mediação reflexiva, conceitual e/ou linguística, uma vez que é baseado exclusivamente no vocabulário de atos e no conhecimento motor do qual depende nossa capacidade de agir (RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004).

Lameira e colaboradores (2006) explicam que, além de os neurônios-espelho estarem envolvidos na compreensão e na percepção de ações motoras, eles apresentam um papel crucial em outros processos cognitivos, como na teoria da mente, linguagem, empatia e imitação. O mais intrigante desse sistema, segundo os autores, é o fato de não depender obrigatoriamente da memória.

A imitação é um comportamento avançado, entendido como a capacidade de um indivíduo de observar e replicar outro. Porém, aprimorando esse significado, entende-se ser a capacidade de replicar e também aprender habilidades através da observação de uma ação realizada por outro indivíduo. É composta por dois fenômenos cognitivos estritamente relacionados: o primeiro é a capacidade de fazer sentido à ação do outro; e o segundo é a capacidade, uma vez que a ação é entendida, de reproduzi-la. A compreensão de uma ação e a correspondência direta da ação observada com a representação motora dessa ação é feita pelo sistema de neurônios-espelho (RIZZOLATTI; CRAIGHERO, 2004; LAMEIRA *et al.*, 2006). Os

neurônios-espelho, de certo modo, imitam imediatamente o que outra pessoa faz. Porém, pode ser que essa imitação seja inibida por alguma outra parte do cérebro, para que não haja a reprodução involuntária dos movimentos. Imitação implica uma compreensão do que outra pessoa está fazendo, bem como a capacidade de usar esse conhecimento somente em condições particulares.

Beatriz Calvo-Merino trouxe para a dança alguns estudos referenciais na área de neurônios-espelho. Em 2005, avaliou grupos de pessoas com diferentes habilidades motoras (dançarinos de balé clássico, capoeira e pessoas sem experiência em dança – grupo controle) para investigar se, através do sistema de neurônios-espelho, a observação da ação era precisamente sintonizada com o repertório motor já adquirido. Indivíduos especialistas em balé, capoeira e não especialistas assistiram vídeos de movimentos de balé e capoeira. Desta forma, ambos os grupos de indivíduos experientes viram estímulos de ação idêntica, mas só tinha experiência motora nas ações em seu próprio estilo de movimento. Como resultado, os indivíduos especialistas apresentaram reações mais fortes nas áreas de espelho clássicas, incluindo o córtex pré-motor, córtex parietal e sulco temporal superior, quando observaram as ações que já estavam em seu repertório motor pessoal. Os não especialistas mostraram-se insensíveis aos estímulos visuais dos vídeos de dança. Com isso, mostrou-se que a rede de áreas motoras envolvidas na preparação e execução de ação foi ativada através da observação das ações, mas, principalmente, que a resposta do cérebro ao ver uma ação é influenciada pelas habilidades motoras já adquiridas pelo observador. Calvo-Merino (2005) sugere que a observação da ação pode recrutar tais áreas de espelho na medida em que a ação observada é representada no repertório motor pessoal do sujeito, ou seja, se ele adquiriu as habilidades motoras para executar tais ações. O sistema de neurônios-espelho não responde simplesmente à visualização cinemática do movimento do corpo, pois os movimentos de balé e capoeira escolhidos para os vídeos eram cineticamente parecidos, mas transforma essas entradas visuais segundo as capacidades específicas motoras do observador, particularizando e decodificando segundo os códigos motores já nele existentes.

Ainda segundo Calvo-Merino (2006), ao observar a ação de outra pessoa nos é permitido compreender o que o agente observado está fazendo. Com isso, entende-se que possuímos um mecanismo que nos capacita para tal reconhecimento; o cérebro do observador contém um sistema especializado para a

compreensão de ações, baseado na representação dos comandos motores necessários para fazer a ação. A atividade do sistema de neurônios-espelho depende da representação motora para a ação observada e não apenas no conhecimento visual do que é observado. Com isso, suportam o conceito de simulação motora desse sistema em humanos. Quando se observa ações de outra pessoa, várias representações mentais distintas podem estar envolvidas. O cérebro parece associar a visão de movimentos alheios ao planejamento de seus próprios movimentos; nossa percepção visual inicia uma espécie de simulação ou duplicação interna dos atos.

Os neurônios-espelho foram associados a outras modalidades do comportamento humano além da imitação, como a aprendizagem de novas habilidades. A aprendizagem em dança, especificamente, ocorre pela interação destes procedimentos: observação, simulação, imitação, repetição e mimese. Na observação e na simulação ocorre uma espécie de ensaio dentro da mente (SANTOS, 2012). Na imitação exige-se uma interação das funções visuais e motoras; a observação e a simulação continuam presentes durante a imitação; as ações que serão executadas nos processos posteriores foram, antes, ações mentais. Os sistemas de representação mental, de observação e reprodução de movimentos, assim como os conceitos de congruência estrita e ampla dos neurônios-espelho são relevantes para a compreensão de muitas formas de criação em dança.

4.2 TESTES DE CRIATIVIDADE

A criatividade não é apenas uma qualidade ou atributo, mas, neurologicamente falando, é um conjunto complexo de características e pode ter diversas tipificações. As diferenças individuais de criatividade podem ser medidas, entre outras formas, por testes de pensamento divergente, em que os resultados são expressos por ideias geradas pelos sujeitos testados em resposta a estímulos verbais ou figurativos (CHÁVEZ-EAKLE *et al.*, 2007; SOWDEN *et al.*, 2015). Uma forma alternativa de medir a criatividade é simplesmente catalogar as conquistas pessoais dos sujeitos na vida real, através de questionários que consideram vários domínios criativos, como artes cênicas, literatura e inovações científicas (ZABELINA *et al.*, 2016).

A avaliação do construto criativo é um desafio para pesquisadores da criatividade. Se há ainda uma dificuldade em desvendar as questões morfofuncionais (onde e como ela se processa nas estruturas cerebrais) da criatividade, maior é a dificuldade em aferir e conceituar o fenômeno criativo. Avaliar a criatividade tem sido um problema inquietante, em parte porque a pesquisa na área aspira a observar e medir eventos atípicos, inovadores e incomuns, sejam produtos, ideias ou pessoas (SILVIA *et al.*, 2012). Um obstáculo ao seu estudo é a falta de paradigmas experimentais que permitam observações sistematizadas e multidimensionais do processo criativo (ROZENKRANTZ *et al.*, 2017). O discurso do pesquisador Joy Paul Guilford à presidência da Associação Americana de Psicologia, em 1950, é citado como o momento decisivo para persuadir estudiosos de psicologia acerca do valor e importância da pesquisa científica em criatividade. As pesquisas psicológicas oportunizaram a compreensão dos fatores preditores da criatividade e correlacionaram suas consequências, mas originalmente se concentraram na população geral, com menos pesquisas dentro de domínios especializados (CLEMENTS *et al.*, 2018).

A avaliação geral da criatividade pode ser classificada em algumas categorias amplas de medidas: produtos criativos, cognição criativa, traços criativos e comportamento e realizações criativas. Os testes de criatividade medem processos cognitivos específicos, como o pensamento divergente, associações mentais, construção e combinação de categorias, ou o trabalho simultâneo em várias ideias. Eles também podem medir aspectos não cognitivos da criatividade, como a motivação (por exemplo, expressão de impulso, desejo de novidade e de assumir riscos) e propriedades pessoais facilitadoras, como flexibilidade, tolerância, independência ou atitudes em relação às diferenças (SILVIA *et al.*, 2012).

Em 1972, Susan Crockenberg, pesquisadora estado-unidense na área de Ciências do Comportamento e Psicologia Educacional, fez uma interessante revisão crítica sobre testes de criatividade. Inicia seu artigo alertando sobre a crescente pressão existente na época para que tais testes fossem usados no rastreamento de habilidades especiais, na seleção de crianças para programas específicos de treinamento e em testes de admissão escolares. Alerta, deixando evidente sua posição crítica: “Em uma época de desencanto com testes de QI, medidas de ‘criatividade’ rapidamente se tornaram substitutos da moda” (CROCKENBERG, 1972, p. 27). Indaga se os testes de criatividade medem, de fato, algo diferente dos

testes de quociente de inteligência (QI) e, em caso afirmativo, se o que eles medem é realmente a criatividade. Àquela época, havia até mesmo evidências para pressupor um limiar de inteligência acima do qual existia pouca relação entre QI e criatividade. MacKinnon (*apud* CROCKENBERG, 1972, p. 32) afirmava que “um certo grau de inteligência, e em geral um grau bastante elevado, é necessário para a criatividade; mas acima deste ponto de corte, o grau de inteligência não parece determinar o nível de criatividade de alguém”.

Para Crockenberg (1972) assim como para Cropley (2000) é razoável estudar os processos envolvidos na produção criativa, mas conceitualmente injustificável chamar esses testes de “testes de criatividade”. Alegam que fluência não é o mesmo que criatividade e que existem etapas adicionais no processo criativo além da geração inicial de ideias. Apesar desse reconhecimento, no entanto, há uma tendência de aplicar o rótulo de testes de criatividade a instrumentos que são essencialmente medidas de fluência.

Crockenberg (1972) julgava, já à época, que os esforços de pesquisadores e educadores não estavam bem coordenados. Apesar da profusão de testes existentes, a complexidade dos resultados e a dispersão da produção científica aparentemente impediam a tradução de descobertas científicas em políticas educacionais. A autora defendia ainda que testes de criatividade são simplesmente amostras de comportamento sob circunstâncias específicas e que não se deve esperar deles resultados semelhantes sob diferentes circunstâncias. Estudo de Clapham (2004) complementa as ideias de Crockenberg encontrando, em um protocolo com 285 estudantes universitários, que os escores obtidos nos testes de criatividade não eram afetados pelas pontuações ou aptidões acadêmicas do sujeito.

Em crianças, os testes de criatividade podem ser preditores do comportamento adulto (CROPLEY, 2000). O resultado de testes de pensamento divergente parecem prever melhor as realizações da vida adulta do que as medidas convencionais de inteligência geral do que testes de conquistas padronizados ou do que as notas escolares. Rudowicz e colaboradores (1995, p.418) cogitaram que “sua utilidade seria ajudar a revelar o que, de outra forma, seriam atributos humanos escondidos, e que mereceriam ser cultivados”.

Até o ano de 2000, pelo menos 255 testes de criatividade haviam sido descritos, ainda que a utilidade de vários deles tenha sido questionada com base em deficiências técnicas. Seu valor, entretanto, não é desprezado, na medida em que

contribuíram para a compreensão do que cada campo de estudo da criatividade desejava aferir (CROPLEY, 2000). Em 2011, Runco e Pritzker enumeraram, na Enciclopédia da Criatividade, 14 categorias de testes de criatividade mais utilizados correntemente: inventários biográficos, testes de personalidade criativa, instrumentos de classificação e medidas socialmente válidas, estilos, pensamento divergente e resolução de problemas, trabalho e ambiente educacional, competências criativas, sensibilidade estética, medidas projetivas e perceptivas, preferências e atitudes, medidas de critério, listas de verificação de atividades, produtos criativos e medidas específicas de domínio.

É interessante perceber, através do resgate de publicações científicas, a evolução dos testes de criatividade paralela à evolução do próprio conceito de criatividade. Cropley e Maslany propunham, em 1968, que os testes de criatividade dividiam-se entre aqueles que avaliavam traços motivacionais e de personalidade do indivíduo (abordagem personológica), enquanto outros enfatizavam os traços intelectuais e estilos cognitivos presentes na pessoa criativa (abordagem cognitiva). Em sua discussão, postularam que a criatividade seria “uma nova dimensão do intelecto” (CROPLEY; MASLANY, 1968, p. 398). Pouco mais tarde, em 1972, Cropley publicou um estudo em que descreve que os escores de criatividade mensurados com os testes existentes na época correlacionavam-se com as valorações de escores escolares pelos professores, pelas conquistas de graus escolares, pela produtividade na área de vendas e pelos anos de estudo de jovens adultos (CROPLEY, 1972).

Arthur J. Cropley foi um proeminente pesquisador e Professor de Psicologia Educacional da Universidade de Hamburgo na Alemanha, com grande produção científica na área da criatividade. Consolidando uma linha evolutiva de pensamento, Cropley publicou, em 2000 (dois anos após sua aposentadoria), o artigo “*Defining and Measuring Creativity: Are Creativity Tests Worth Using?*”, deixando claro seu ceticismo e crítica. Cropley defendeu, em suas publicações, que os testes de criatividade podem ser muito úteis em pesquisa e educação. No entanto, suas maiores qualidades seriam avaliar o potencial criativo, porque a conquista criativa em si depende de fatores adicionais não medidos por testes de criatividade, tais como habilidade, conhecimento específico, saúde mental ou mesmo oportunidade. Assim, o conceito de criatividade multidimensional que os testes apontam indica que







as avaliações devem basear-se em vários critérios, em vez de depender de uma escala valorativa única (CROPLEY, 2000).

A revisão de Cropley (2000) traz uma divisão funcional dos testes de criatividade, que são classificados como testes de processos criativos, de produtos criativos e de fatores pessoais para a criatividade. Para cada divisão, são definidos os elementos da criatividade. Os testes de produto criativo avaliam: originalidade, relevância, utilidade, complexidade, ineditismo; e capacidade de ser compreensível, aprazível e elegante. Os testes de processo criativo avaliam: livre percepção e codificação de informações; fluência e abundância de ideias; construção e reconhecimento do problema; combinações não usuais de ideias (associações remotas, combinações de categorias, superação de limites); construção e posicionamento de categorias mais amplas; seleção de categorias e reconhecimento de soluções; transformação e reestruturação de ideias; percepção de implicações; elaboração e expansão de ideias; e autoavaliação de ideias. Os testes de habilidades pessoais avaliam: imaginação ativa; flexibilidade; curiosidade; independência; aceitação das próprias diferenças; tolerância à ambiguidade; autoconfiança sensorial; abertura ao material subconsciente; e habilidade de trabalhar várias ideias simultaneamente, de reestruturar problemas e de abstrair do concreto. As habilidades pessoais incluem ainda a motivação, cujos testes avaliam: direcionamento ao objetivo; fascínio por uma tarefa ou área; resistência aos desfechos prematuros; capacidade de assumir riscos; preferência por assimetrias e complexidade; disponibilidade para fazer perguntas incomuns e para consultar outras pessoas (mas não apenas para receber ordens de tarefas formais); e disponibilidade para exibir resultados e desejo de ir além do convencional (CROPLEY, 2000).

Os testes de criatividade mais conhecidos são os desenvolvidos por Wallach e Kogan, em 1965; Guilford; e Torrance e Ball, ambos em 1966. Foram elaborados especificamente para uso em crianças, recomendados para uso educacional e demonstraram altos padrões de confiabilidade e validade (CROCKENBERG, 1972; TORRANCE, 1972). Estes três testes, embora rotulados como testes de “criatividade”, avaliam habilidades de pensamento. Todos eles excluem de seus critérios de pontuação elementos como o apelo estético, o talento ou a utilidade do construto criativo, usando preferencialmente a quantidade e raridade de respostas como indicadores de pensamento divergente (RUDOWICZ, 1995).

Paul Torrance, psicólogo estado-unidense, ficou conhecido como “Pai da Criatividade” por desenvolver os Testes de Pensamento Criativo de Torrance (TTCT, do inglês *Torrance Tests of Creative Thinking*). O teste foi desenvolvido em 1966, reformulado quatro vezes (1974, 1984, 1990 e 1998) e já foi traduzido para mais de 35 idiomas. É aplicado em duas linhas de avaliação: figural e verbal, cada uma com dois formulários. Na linha de avaliação figural, o sujeito deve construir, completar ou repetir figuras; as habilidades de desenho não são consideradas na avaliação do resultado, mas apenas a novidade, variedade e resolutividade propostas para a conclusão do teste. Na linha de avaliação verbal, são apresentadas situações em que se devem pressupor causas e conseqüências, melhorar um produto, propor usos e atividades incomuns e fazer uma suposição futura (KIM, 2006). Este teste tornou-se altamente recomendado no campo da educação e também é usado no mundo corporativo. É o teste de criatividade mais utilizado, o mais referenciado e aparece como sugestão imediata a uma busca sobre o tema (CLAPHAM, 2004). A Figura 16 ilustra o TTCT figural.

Figura 16: *Torrance Tests of Creative Thinking*

Torrance Test	Starting Shapes	Completed Drawing	
		More Creative	Less Creative
<p>In a standardized Torrance Test of Creative Thinking, subjects are given simple shapes (<i>left column</i>) and are asked to use them (<i>top row</i>) or combine them (<i>middle row</i>) in a picture or to complete a partial picture (<i>bottom row</i>). Evaluators judge whether the results are more or less creative.</p>	Use	 Mickey Mouse	 Chain
	Combine	 King	 Face
	Complete	 A fish on vacation	 Pot

Nota: no TTCT padrão, os participantes recebem formas geométricas simples (coluna à esquerda) e lhes é solicitado que as usem (linha superior) ou combinem (linha do meio) em uma figura, ou que completem uma figura parcial (linha de baixo). Os avaliadores julgam se os resultados são mais ou menos criativos.

O nome de Paul Torrance é prontamente identificado com seu teste epônimo, mas a avaliação da criatividade não era o objetivo principal do pesquisador. Seu foco estava na compreensão e no estímulo às qualidades que ajudam as pessoas a expressar sua criatividade. O TTCT não foi projetado simplesmente para medir a criatividade, mas, ao invés disso, para servir como ferramenta para seu aprimoramento. Torrance sugeriu os seguintes usos para sua bateria de testes: (1) entender a mente humana, seu desenvolvimento e funcionamento; (2) descobrir formas eficazes para individualizar a instrução em educação; (3) fornecer caminhos para soluções em programas psicoterapêuticos; (4) avaliar os efeitos de programas educacionais, materiais, currículos e procedimentos de ensino; e (5) reconhecer potencialidades latentes (KIM, 2006).

Embora os Testes de Pensamento Criativo de Torrance (TTCT) tenham sido usados principalmente na identificação de superdotados, o pesquisador originalmente já planejava usá-los como base para individualizar a instrução para diferentes alunos. O teste produz uma pontuação numérica (*creativity index*), mas Torrance desencorajou sua interpretação como uma medida estática da capacidade de uma pessoa. Em lugar disso, defendia a utilização do perfil para entender e nutrir a criatividade (KIM, 2006).

Os anos seguintes viram o surgimento de medidas de autoavaliação da criatividade, em contraposição aos chamados “testes de caneta e papel” descritos anteriormente. Silvia e colaboradores (2012) avaliaram diferentes instrumentos de autorrelato criativo: o *Creative Achievement Questionnaire* (Questionário de Realizações Criativas), o *Biographical Inventory of Creative Behaviors* (Inventário Biográfico de Comportamentos Criativos) e o *Creative Domain Questionnaire* (Questionário de Domínio Criativo). Todos estes são instrumentos de avaliação de trajetória ou de condições preexistentes, e não de produto criativo. Ainda assim, eles têm se mostrado uma forma efetiva e fidedigna de avaliar a criatividade, sobretudo a da vida cotidiana, das conquistas criativas e dos autoconceitos criativos. Silvia e colaboradores (2012, p. 3) afirmam que “a autoavaliação da criatividade é provavelmente muito melhor do que os pesquisadores da criatividade pensam que é”.

O *Creative Achievement Questionnaire* (Questionário de Realizações Criativas) foi criado em 2005 e mede as realizações criativas em dez domínios: Artes Visuais, Música, Dança, Desenho Arquitetônico, Escrita Criativa, Humor, Invenções,

Descoberta Científica, Teatro e Cinema e Artes Culinárias. Diferentemente da maioria dos questionários de autorrelato, este instrumento visa capturar a criatividade “*Big-C*”, ou grande criatividade, concentrando-se em realizações significativas e observáveis. Somente pessoas com significativo número de realizações em pelo menos um domínio recebem altas pontuações neste questionário, o que pode produzir leituras altamente distorcidas em direção ao limite inferior. É um instrumento particularmente adequado para o questionamento sobre atividades concretas e já realizadas e não para a autopercepção geral de tendências criativas, ou para avaliar o momento da produção criativa. O *Creative Achievement Questionnaire* usa uma pontuação de 0 a 7 em cada domínio, representando níveis crescentes de realização criativa; o primeiro item indica nenhum treinamento, experiência ou realização, até o último, que significa ter treinamento ou talento reconhecido nessa área (SILVIA *et al.*, 2012).

O *Biographical Inventory of Creative Behaviors* (Inventário Biográfico de Comportamentos Criativos, criado em 2007) é uma escala de 34 itens que avalia a criatividade cotidiana em uma ampla gama de domínios, incluindo artesanato, escrita criativa, interação social, liderança e orientação (Figura 17). O sistema de resposta é “sim/não”, indicando com quais atividades, das 34 apresentadas, o sujeito esteve ativamente envolvido durante os últimos 12 meses. Os itens são somados, gerando um intervalo possível de 0 a 34, sem subescalas (FURNHAM; BACHTIAR, 2008). A Figura 16 mostra os 34 itens do inventário, chamando atenção para o item 24, “coreografar uma dança”, com autorrelato de 15% dos sujeitos (a 13ª atividade menos realizada dentre as elencadas no inventário). A limitação deste instrumento para nossa pesquisa, além de tratar-se de um tipo diverso de criatividade, é sua avaliação binária, que não contempla as variações esperadas para uma valoração do ato criativo (SILVIA *et al.*, 2012).

Figura 17: *Biographical Inventory of Creative Behaviors* (Inventário Biográfico de Comportamentos Criativos)

Table 2

Biographical Inventory of Creative Behaviors (BICB): Item Statistics

Item	% Yes	CFA loading	IRT discrimination	IRT difficulty
1. Wrote short story	30.6	.605	.811	.807
2. Wrote novel	5.7	.727	1.131	2.121
3. Organized event	37.6	.607	.815	.506
4. Produced script	5.8	.823	1.547	1.836
5. Designed textile	21.3	.647	.904	1.183
6. Decorated room	54.8	.529	.666	-.201
7. Invented product	10.0	.699	1.043	1.775
8. Drew cartoon	26.6	.633	.872	.950
9. Started club	12.6	.720	1.106	1.535
10. Made picture	29.5	.625	.854	.829
11. Published article	6.6	.738	1.167	1.982
12. Made sculpture	12.9	.745	1.193	1.459
13. Criticized scientific theory	18.1	.654	.922	1.332
14. Made recipes	36.5	.564	.729	.587
15. Produced short film	9.5	.804	1.444	1.567
16. Made webpage	12.8	.662	.942	1.653
17. Created a theory	14.7	.687	1.010	1.473
18. Invented game	25.9	.723	1.115	.874
19. Chosen to lead	42.9	.625	.855	.290
20. Made a present	65.7	.543	.689	-.694
21. Wrote poem	43.5	.528	.663	.304
22. Adapted object	32.1	.653	.920	.691
23. Published research	7.2	.717	1.096	1.982
24. Choreographed dance	15.2	.641	.890	1.545
25. Designed garden	19.2	.588	.776	1.416
26. Made photography portfolio	20.2	.655	.924	1.224
27. Acted	11.4	.706	1.065	1.647
28. Gave speech	48.9	.577	.754	.060
29. Mentored others	48.3	.679	.986	.080
30. Designed experiment	24.4	.695	1.030	.963
31. Wrote jokes	50.9	.466	.562	-.034
32. Served as leader	33.9	.553	.708	.718
33. Composed music	11.6	.709	1.072	1.630
34. Made collage	46.1	.413	.484	.230

Note. Sample size for this analysis is $n = 1256$. The CFA loading is standardized. The item labels are abbreviated stems, not the actual items. The instructions and items are available from Mark Batey.

Fonte: SILVIA *et al.*, 2012.

O *Creative Domain Questionnaire* (Questionário de Domínio Criativo) foi criado em 2004 e mede as crenças das pessoas sobre o seu nível de criatividade em domínios diferentes. Enquanto as escalas anteriores se concentram em comportamentos e realizações observáveis, o *Creative Domain Questionnaire* enfoca o autoconceito das pessoas. A pergunta apresentada aos sujeitos é “Quão criativo você se classificaria em...”, referente a domínios como atuação, utilização de tecnologias, dança, liderança e redação. Os conceitos das pessoas a respeito de si mesmas têm sido extensivamente estudados em psicologia, em função do que representam sobre autoconfiança. As pessoas usam suas crenças sobre traços

personais, preferências e habilidades ao escolher *hobbies*, carreiras, amigos e parceiros de relacionamento, de modo que a autoconfiança desempenha um papel importante em muitos desafios e decisões. O questionário é desenvolvido em uma breve escala de 11 itens, conhecida como Escala de Criatividade para Domínios Diferentes. Os entrevistados são solicitados a avaliar sua criatividade nas diferentes áreas, utilizando uma escala de cinco pontos (1 = Não, 5 = Extremamente). Por exemplo: “Quão criativo você é no movimento corporal/físico (por exemplo, dança, esportes etc.)?”. Dez itens referem-se a diferentes domínios da criatividade e o item final pede às pessoas que deem uma avaliação global de sua criatividade. Os autores encontraram evidências criativas para um fator de empatia (composto por comunicação, relações interpessoais, resolução de problemas pessoais e escrita), um fator de criatividade prática (composto de artesanato, arte e fisicalidade) e um fator de matemática e ciências. Entretanto, o *Creative Domain Questionnaire* foi considerado muito curto para avaliar adequadamente os muitos domínios da criatividade humana, então uma versão mais longa foi desenvolvida. A segunda versão, de 2006, contém 56 itens, cada um respondido em uma escala de seis pontos. Análises fatoriais exploratórias desta versão revisada sugeriram sete domínios de criatividade: matemático e científico, resolução de problemas, artístico-visual, artístico-verbal, empresarial, interpessoal e de desempenho. Os autores proponentes (KAUFMAN, *apud* SILVIA *et al.*, 2012) usaram a versão revisada do questionário para avaliar as diferenças étnicas e de gênero na autodeclaração de criatividade e encontraram que os domínios propostos mostravam-se mais como habilidades complementares do que como classes latentes nominais. Por fim, uma revisão ainda mais recente do *Creative Domain Questionnaire* (2009) equilibra a amplitude da versão longa com a brevidade da escala original. Apresenta agora 21 itens divididos em quatro domínios: drama (por exemplo: atuação, canto, escrita), matemática e ciências (por exemplo: química, lógica, informática), artes (por exemplo: artesanato, pintura, *design*) e interação (por exemplo: liderança e vendas). Cada item é preenchido em uma escala de seis pontos, variando de “nada criativo” a “extremamente criativo”. A versão mais recente deste instrumento é uma boa escolha para pesquisadores interessados em crenças subjetivas sobre criatividade (SILVIA *et al.*, 2012).

Dong e colaboradores (2017) descreveram também o *Creative Index Support* (CSI, ou Índice de Suporte Criativo), teste especificamente elaborado para avaliar o

suporte criativo oferecido por uma ferramenta ou sistema no contexto da computação gráfica. É composto de duas seções: uma escala de classificação e outra de comparação de variáveis pareadas. O índice identifica seis fatores maiores para a criatividade, que são: colaboração, desfrute, exploração, expressividade, imersão, resultados compensatórios. Em cada um destes fatores, o CSI indaga questões que são valoradas de 0 a 10, sendo zero o valor mais baixo e 10, o mais alto relativo às realizações alcançadas. Analisando estas questões, percebemos que o CSI difere dos questionários de autorrelato vistos acima por avaliar um instrumento de apoio à criatividade e não apenas por dados biográficos passados. As doze questões (duas em cada um dos seis fatores) são: Colaboração: (1) O sistema permitiu que outras pessoas trabalhassem comigo facilmente; (2) Foi realmente fácil compartilhar ideias e esboços com outras pessoas através desse sistema. Desfrute: (1) Eu ficaria satisfeito em usar este sistema regularmente; (2) Eu gostei de usar este sistema. Exploração: (1) Foi fácil para eu explorar muitas ideias, esboços, opções e desfechos usando este sistema; (2) O sistema foi efetivo em me auxiliar a rastrear diferentes ideias, possibilidades ou desfechos. Expressividade: (1) Pude ser muito criativo ao fazer a atividade usando este sistema; (2) O sistema me permitiu ser muito criativo. Imersão: (1) Minha atenção estava totalmente focada na atividade e nem percebi que sistema eu estava usando; (2) Fiquei tão absorvido pela atividade que esqueci qual o sistema que estava usando. Resultados compensatórios: (1) Fiquei satisfeito com o que produzi com o sistema; (2) O que produzi valeu o esforço que tive que fazer.

Uma preocupação razoável com as medidas de autorrelato de criatividade é se as pessoas relatam honestamente suas pontuações. Entretanto, Beaty e colaboradores (2018), que revisaram extensamente estes instrumentos, relatam que a maioria das escalas de autorrelato estudadas mostram pontuações que se acumulam na extremidade inferior. Grande parte dos amostrados atribuiu-se escore mínimo na maioria dos domínios, transmitindo estar perfeitamente confortáveis em relatar sua falta de realizações. Segundo eles, os pesquisadores da área provavelmente superestimam o quanto o público em geral valoriza a criatividade e por isto imaginam que as autoavaliações sejam burladas para pontuações superiores.

A escolha do pesquisador dentre os testes de autorrelato criativo exige considerar características norteadoras destes instrumentos. Na Figura 18, Silvia e

colaboradores (2012) destacam que o *Creative Domain Questionnaire* (Questionário de Domínio Criativo) é o único, dentre estes, que avaliam a “Big-C”, ou a criatividade que estaria envolvida em eventos notáveis, como a criação artística, enquanto os demais abrangeriam mais itens da criatividade cotidiana. Em contrapartida, apenas o *Creative Domain Questionnaire* (Questionário de Domínio Criativo) revisado contemplaria crenças subjetivas e não comportamentos verificados publicamente.

Figura 18: Escalas de autorrelato em criatividade

Table 6

A Classification of the Self-Report Scales

	Does it provide domain scores?	Does it primarily measure eminent achievement or everyday creativity?	Does it measure public behaviors or subjective beliefs?
Creative Achievement Questionnaire (CAQ)	Yes	Eminent achievement	Public behaviors
Biographical Inventory of Creative Behaviors (BICB)	No	Everyday creativity	Public behaviors
Creative Behavior Inventory (CBI)	No	Everyday creativity	Public behaviors
Revised Creative Domain Questionnaire (CDQ-R)	Yes	Everyday creativity	Subjective beliefs

Fonte: SILVIA *et al.*, 2012.

Os testes de criatividade parecem ser úteis desde que focados em um conceito multidimensional desta habilidade, na avaliação de potenciais e no uso dos testes como embasamento para recomendações personalizadas (CROPLEY, 2000). Outros autores, em diferentes momentos (TORRANCE, 1972; KIM, 2006), sugeriram que, considerando a abordagem multidimensional do conceito de criatividade, sua avaliação deve se basear em vários testes, em lugar de confiar em uma pontuação única. Não se deve presumir que diferentes tipos de testes de criatividade meçam o mesmo construto e, portanto, não devem ser usados comparativamente, mas de forma complementar. Ao contrário do comumente suposto, não há correlações entre os escores nos testes de criatividade e o título acadêmico alcançado (CLAPHAM, 2004).

A avaliação da criatividade na dança é um âmbito ainda mais específico e pouco abordado na literatura acadêmica. A criatividade na dança é um fenômeno social, já que requer a propagação de uma ideia ao público. Há uma pressuposição de que a criatividade presente no processo de criação esteja presente no produto criativo e a partir dele possa ser reconhecida ou avaliada. Uma cultura contém regras simbólicas para a criatividade; o indivíduo traz essa criatividade para a sua realidade, mas a criatividade só é, de fato, efetivada, quando o julgamento do

indivíduo a reconhece. A exemplo disso, a capacidade de demonstrar engajamento na improvisação criativa é um requisito típico de entrada para o ensino superior de dança em países do hemisfério norte, assim como em suas avaliações periódicas e em seu trabalho profissional (FARRER, 2014).

A contribuição da pesquisadora Lucie Clements é de relevo para a pesquisa em criatividade na dança. Clements é psicóloga, praticante de dança e veio ao Brasil em 2016 no lançamento do programa colaborativo “Rede Brasil - Reino Unido em Medicina e Ciência da Dança” (descrito no item 2.1). Na ocasião, integrando o grupo de 31 pesquisadores selecionados, fomos convidados a apresentar nossos protocolos para apreciação colaborativa dos colegas e recebemos retornos valiosos para o seguimento de nossas pesquisas. À época, a pesquisa de doutoramento de Clements no Conservatório Trinity Laban de Música e Dança (Reino Unido) já se apresentava em fase de pesquisa de campo, enquanto a nossa ainda ampliava sua base teórica e buscava recursos e equipamentos para a realização do protocolo. Pela quase concomitância temporal das pesquisas, pelo ineditismo na abordagem da criatividade em dança, mas sobretudo pela confluência de interesses de pesquisa, o estudo de Clements (2018) constituiu importante referência para o andamento de nossa pesquisa, razão pela qual é pertinente detalhar o estudo realizado pela colega britânica.

Clements (2018) trabalhou com especialistas e não especialistas em dança que avaliaram a criatividade de solos em dança contemporânea. Destaca que o público da dança contemporânea busca novidades, mas frequentemente relata confusão, fracasso em entender a intenção coreográfica e falta de prazer na fruição da obra. Desta forma, públicos de diferentes níveis de especialização ou tipos de formação podem avaliar de forma diversa a criatividade do produto criativo. Pesquisa realizada por Stevens e McKechnie (2005) mostrou que não especialistas em dança podem não entender o significado em obras de dança contemporânea, talvez porque a obra seja separada de elementos atrativos na dança, como o uso de música popular, figurinos e cenários, e defende que a dança contemporânea não se enraizou na cultura ocidentalizada moderna da mesma forma que outras formas de arte, como o balé clássico. Bailarinos contemporâneos utilizam, com frequência, movimentos do cotidiano e figurinos informais; muitas vezes criam os movimentos sem música e a música é adicionada mais tarde no processo coreográfico

(CLEMENTS, 2018). Por estas singularidades, a dança contemporânea pode propor interessantes desafios na área da pesquisa da criatividade e sua avaliação.

Clements (2018) enfatiza que, apesar do crescimento das pesquisas sobre psicologia da criatividade nos últimos 25 anos, muitas complexidades fundamentais permanecem. A maioria dos estudos concentra-se em investigar os meios pelos quais um indivíduo chega a uma solução; estes meios, por sua vez, dependem de processos de introspecção, também conhecidos como “*aha moments*”. Nestes testes, a resolução de problemas envolve um processo de dois estágios de pensamentos divergentes e convergentes, reestruturando o problema e reformulando a abordagem mental para encontrar a resposta apropriada (KIM, 2006). Pouquíssimos estudos avaliaram a criatividade usando medidas de pensamento divergente especificamente no contexto da dança. O estudo de Stinson (1993), com alunos de uma escola chinesa de formação profissional em dança, mostrou que os alunos foram significativamente menos criativos (mostraram menos pensamento divergente) do que um grupo controle de jovens que não dançavam. Fink e Woschnjak (2011) encontraram diferenças no pensamento divergente entre praticantes de dança contemporânea, balé e *jazz*, sugerindo que a criatividade difere dentro dos gêneros de dança.

As medidas tradicionais de pensamento divergente podem ser insuficientes para a avaliação da criatividade coreográfica (CLEMENTS, 2018; RUNCO, 2011). A resolução de problemas pode constituir apenas um tipo de criatividade, representando a generalidade dos processos cognitivos (atenção, percepção, memória, linguagem e inteligência) subjacentes à criatividade. Os testes de pensamento divergente podem avaliar apenas intervalos delimitados de uso desta capacidade e podem não ser conclusivos sobre a criatividade em si; eles indicam habilidades relacionadas à criatividade que podem não ser tão relevantes em domínios especializados. Nesta perspectiva, a criatividade seria um processo acessível a todos os seres humanos (AMABILE, 1982), conceito que falha em considerar nuances de especialização criativa que se manifestam em diferentes campos, como a dança. Segundo Kirsch (2011, p. 2), “a dança, em geral, é uma experiência extremamente complexa para que se tente medi-la”.

A criatividade coreográfica implica uma “cognição incorporada”: os processos cognitivos estão enraizados na interação física com o mundo, e sua concretização enfatiza tanto a exploração física quanto o conhecimento (CLEMENTS, 2018, p. 3).

Os bailarinos entendem a intenção e a ação de outros que se deslocam no mesmo espaço e usam o corpo para a resolução de problemas; assim, demonstram sua criatividade “pensando com o corpo” (KIRSH, 2011, p. 2). A criatividade coreográfica usa a conscientização do conhecimento cinestésico, a experiência através do corpo e o conhecimento explícito do mundo externo; assim, constitui um processo de usar o corpo de maneiras novas em resposta a uma tarefa e a capacidade de ligar com sucesso e de forma fluida posições corporais em uma sequência desenvolvida. Esses processos usam memória, linguagem e percepção, bem como espaço, tempo, movimento e expressão física, com diminuição da ênfase no verbal e maior ênfase na comunicação não verbal (BLÄSING *et al.*, 2010). Assim, segundo Clements (2018), seria fundamental considerar esta “cognição incorporada” na avaliação da criatividade em dança, observando-a em sua forma natural de movimento, em lugar de usar os testes descritos tradicionalmente.

Uma das avaliações específicas de criatividade mais amplamente utilizadas é a Técnica de Avaliação Consensual (do inglês *Consensual Assessment Technique* – CAT; AMABILE, 1982). A CAT é muito utilizada em psicologia, uma vez que não está relacionada com qualquer teoria específica da criatividade, significando que seu uso é amplo e relevante para qualquer domínio de criatividade (CLEMENTS, 2018). Nesta metodologia, é valorizado o entendimento implícito usado por especialistas dentro de determinado domínio, ou seja, as noções de complexidade, especificidade e elaboração dentro de determinada área, muitas vezes consideradas imensuráveis, são valorizadas à luz de seu pareamento com a avaliação de outros especialistas. Este é justamente um dos desafios da CAT: não há diretrizes claras para sua implementação e muitas variações foram utilizados para investigar domínios específicos. É o processo de obter avaliações sem usar uma ferramenta formal ou a necessidade de fornecer critérios explícitos a partir dos quais a criatividade deveria ser avaliada. Convencionalmente, espera-se que os avaliadores devam compartilhar algum entendimento comum do domínio para apoiar um consenso (AMABILE, 1982). As avaliações utilizando a CAT diferem significativamente entre especialistas e não especialistas, mostrando classificações mais elevadas entre os primeiros, o que sugere ser uma metodologia adequada para investigar a criatividade coreográfica (CLEMENTS, 2018). A autora, entretanto, ressalta que a dicotomia entre especialistas e não especialistas pode ser muito restritiva, uma vez que os avaliadores podem transitar entre variações de afinidade à área, dependendo de

seus conhecimentos e experiência. Esta é uma consideração especialmente importante na dança, em que os indivíduos ganham experiência de forma cumulativa, fazendo e assistindo, e um profissional de dança com dez anos de prática pode não ter os mesmos entendimentos que outro com 20 ou 30 anos na área.

A pesquisa de Clements (2018) trabalhou com 24 estudantes do primeiro ano de bacharelado em dança no *Trinity Laban Music & Dance Conservatoire* (Reino Unido). Para entrar no programa do Conservatório, todos os alunos passam por uma audição na qual devem improvisar e são selecionados, entre outros critérios, por seu potencial criativo. Fazem aulas regulares de diversas técnicas de dança (como balé e contemporânea), assim como aulas de criação coreográfica focadas no desenvolvimento de processos de exploração não estilística e em maneiras de se mover a partir de sensações corporais internas e introspecções. Os alunos filmaram vídeos dançando um solo não coreografado por eles mesmos, mas por um colega (ou seja, nenhum estudante dançava o solo coreografado por si mesmo, e sim por um outro colega). Os vídeos tinham duração aproximada de três minutos e a sala não tinha espelhos; não havia recursos de figurino ou cenografia. Os solos foram analisados por 850 avaliadores entre 18 e 77 anos, dos quais 714 autoavaliaram-se como especialistas em criatividade, e 136, como não especialistas. Eles preencheram uma escala *Likert*, instrumento de percepção de reações de forma graduada, muito utilizada como medida psicométrica (ANKUR *et al.*, 2015). Foram oferecidas sete gradações de reação, em quatro questões: “O quão criativa você achou que era a peça?”, em que poderiam escolher desde 1 (nada criativa) até 7 (muito criativa). Além desta, que era a questão-alvo, os participantes responderam três questões adicionais: “Quanto você gostou da peça?”, em que poderiam escolher desde 1 (não gostei) até 7 (gostei muito); “Quão tecnicamente qualificado você achou que o dançarino foi?”, em que poderiam escolher desde 1 (absolutamente não qualificado) até 7 (muito tecnicamente qualificado); e “Você foi capaz de encontrar significado na peça?”, em que poderiam escolher desde 1 (fui incapaz de encontrar significado) até 7 (fui muito capaz de encontrar significado).

Os resultados deste estudo mostraram que quando um indivíduo tem experiência em coreografia, ele classifica a criatividade como superior, isto é, é preciso experiência no processo coreográfico para avaliar uma peça como mais criativa, uma vez que a criatividade está relacionada com a capacidade de ver a

expressão potencial de um processo. Segundo Clements (2018), esta percepção estaria também de acordo com a atual ênfase criativa na pedagogia da dança. Entretanto, poderia sugerir que aqueles que não têm experiência em dança não conseguiriam identificar a criatividade. Esclarece, finalmente, que ter experiência em dança ou assistir presencialmente dança contemporânea não leva um indivíduo a avaliar melhor a criatividade; em lugar disso, a experiência em conhecer o processo de coreografar é que permite que um indivíduo julgue uma peça como mais criativa.

Os achados de Clements (2018) impactam o alcance social à dança contemporânea ao sugerir que a formação em dança, em si, não necessariamente facilita a compreensão da criatividade coreográfica, mas que preferencialmente aqueles que passaram pela experiência de coreografar tendem a entender e avaliar melhor uma obra. Calvo-Merino e colaboradores (2005) concordam que a experiência física de executar ou coreografar danças impacta diretamente na avaliação da criatividade. Globalmente, esses resultados indicam que o público avalia criatividade alinhada com elementos subjetivos que vão além dos critérios que sustentam testes de resolução de problemas, mas também baseados em questões afetivas, imagéticas e de significado (contexto que é o objeto de estudo da Neuroestética). Nesse estudo em dança contemporânea, os avaliadores que tinham uma visão mais clara sobre o significado do trabalho o avaliaram melhor, porque tinham experiência no processo e compreendiam a intenção. Então, a criatividade nas Artes pode ser avaliada em relação à intenção no momento da criação, com uma proposição de intencionalidade, em lugar de valorizar apenas a originalidade, como em testes usados anteriormente em dança (FINK; WOSCHNJAK, 2011). Esta visão faz parte, de certa forma, do conceito de crítica genética, abordado pela autora brasileira Cecília Salles (2003) em seus estudos. Ele será retomado junto à discussão dos nossos achados e descobertas.

Por fim, ao concluir seu trabalho, Clements e colaboradores (2018) defendem que a metodologia e o instrumento propostos podem ser usados em muitas áreas de pesquisa da criatividade em arte que requeiram recrutamento de grandes amostras de produtos criativos e de avaliadores, incluindo música ou artes visuais. Sugerem que a pesquisa em dança continue a usar a *Consensual Assessment Technique* (CAT) em sua forma original, com o objetivo de estabelecer confiabilidade entre avaliadores em cenários reais de desempenho criativo, como audições e outras instâncias de seleção. O estudo de Clements e equipe muito contribuiu para a

elaboração de nosso protocolo de avaliação e, como um todo, para o direcionamento de uma investigação “neuro-poético-psicológica” específica em dança.



“A coreografia, pra mim, organiza um texto. Ela torna objetivo algo que estava disperso dentro de uma subjetividade do ‘nada’, daquele imenso ‘nada’ em que a gente está imerso...”

(Rui Moreira)

5 NEUROMODULAÇÃO NO ESTUDO DA CRIATIVIDADE

Os primeiros procedimentos de neuromodulação datam de 1967, mas os anos 1990 e a primeira década deste milênio mostraram um rápido incremento no uso da estimulação cerebral não invasiva. Desde então, o número de indicações cresce rapidamente, seguindo os ensaios clínicos para condições específicas. Na psiquiatria podemos citar depressão, mania aguda, alucinações, quadros obsessivos, esquizofrenia, catatonia, transtorno do estresse pós-traumático ou drogadição. Entre as indicações neurológicas estão a Doença de Parkinson, distonias, transtornos do espectro autista, transtornos da fala como a gagueira, *tinnitus*, espasticidade e epilepsias; reabilitação de afasia ou da função motora das mãos após acidentes cerebrovasculares; síndromes dolorosas como enxaqueca, neuropatias, lombalgias e quadros dolorosos viscerais como na dor anginosa e nas vasculopatias periféricas (SILVA *et al.*, 2011; SAMUEL-LEE; ABD-ELSAYED, 2015; GRUCCU *et al.*, 2016; FERNANDES *et al.*, 2017).

A estimulação cerebral não invasiva com estimulação magnética transcraniana (EMT) ou com Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC) têm sido utilizadas em pesquisa e têm potencial benefício na neurociência cognitiva, na neurofisiologia, na psiquiatria e na neurologia. A EMT possibilita neuroestimulação e neuromodulação, enquanto que a ETCC é puramente neuromodulatória. Ambas as técnicas permitem utilização neurofisiológica em diagnóstico e intervenção e liberações neurofarmacológicas focais. A modulação da atividade cerebral acontece de forma específica e distribuída nas regiões corticais (na superfície do cérebro) e subcorticais (logo abaixo da superfície cerebral), induzindo manifestações comportamentais controláveis. A distribuição neurofarmacológica através da liberação de neurotransmissores em redes neurais específicas e a indução focal da expressão de genes explicam a produção de um determinado impacto comportamental. As bases físicas e os mecanismos de ação ainda não estão completamente elucidados (WAGNER *et al.*, 2007; SAMUEL-LEE; ABD-ELSAYED, 2015); entretanto, estudos do uso do método no controle da dor sugerem que o aumento da tolerância ao sintoma acontece a partir da variação em redes neuronais (PARRA *et al.*, 2015).

5.1 ESTIMULAÇÃO TRANSCRANIANA COM CORRENTE CONTÍNUA (ETCC)

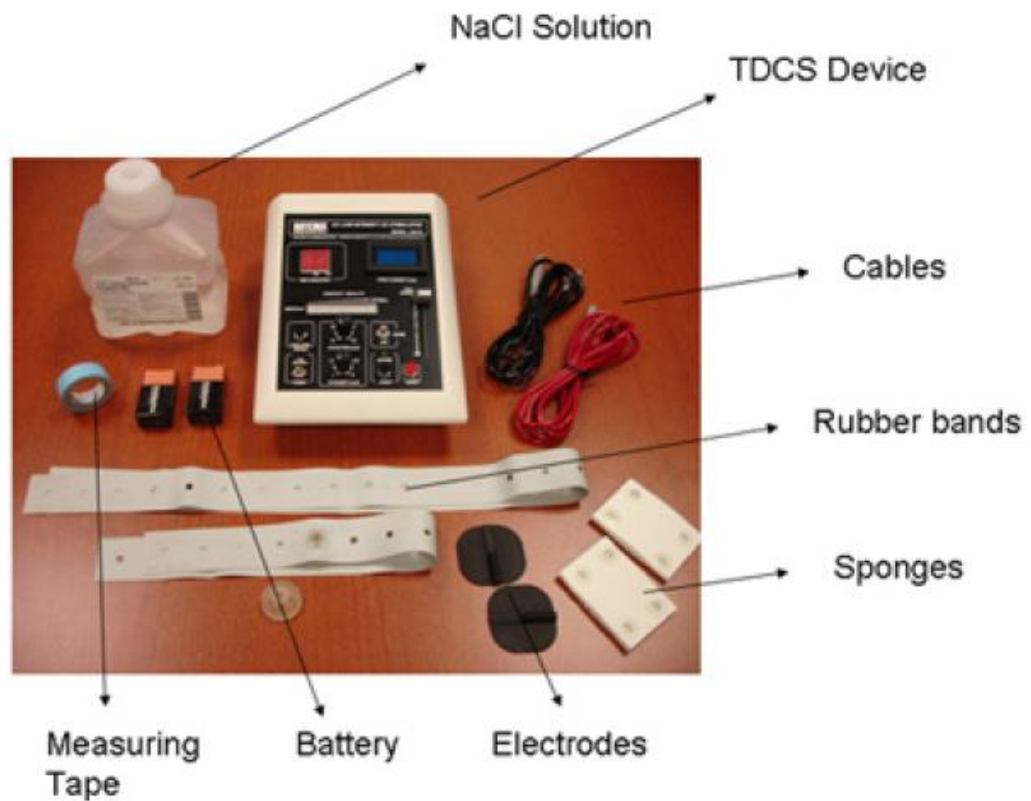
A técnica utilizada neste estudo foi a ETCC ou, da sigla em inglês, tDCS (*Transcranial Direct-Current Stimulation*), uma técnica não invasiva, indolor, segura e de baixo custo, capaz de modificar, através de correntes elétricas diretas, a atividade do córtex cerebral (SILVA *et al.*, 2011; PARRA *et al.*, 2015). Pode ser utilizada em crianças, adolescentes, adultos e idosos, desde que não apresentem contraindicações. É considerada uma ferramenta moduladora da plasticidade neuronal; em uma revisão sistemática sobre o uso do método em crianças com transtorno do espectro autista, houve melhora em aspectos como sociabilidade e vocabulário (FERNANDES *et al.*, 2017). A corrente contínua aplicada através de eletrodos cutâneos superficiais gera alterações bidirecionais na excitabilidade cortical, podendo induzir hipo ou hiperatividade temporária na região correspondente (SCHESTATSKY, 2015; COLOMBO *et al.*, 2015). O método é efetuado a partir da colocação de eletrodos de cargas positiva (cátodo) e negativa (ânodo) sobre a projeção da área cerebral que se deseja estimular. Entretanto, parece haver efeitos não limitados ao local de aplicação, mas também em suas extensões por redes neurais subcorticais conectadas (OKANO *et al.*, 2013; FERNANDES *et al.*, 2017).

A ETCC também modifica sinapses mediadas por N-metil-D-aspartato (NDMA), um aminoácido excitatório agonista do neurotransmissor glutamato. O glutamato, por sua vez, é o neurotransmissor excitatório mais abundante no sistema nervoso central humano e está envolvido nos mecanismos de aquisição de memórias e aprendizado, ou seja, modificando as sinapses mediadas por NDMA, a ETCC favorece a excitação do neurônio. Também interfere na atividade gabaérgica; o GABA (ácido gama-aminobutírico) é o principal neurotransmissor inibitório do sistema nervoso central dos humanos. Além disto, a ETCC modula os neurônios intracorticais (os que ficam dentro da camada mais superficial do cérebro) e corticoespinhais (os neurônios que têm seu trajeto do córtex até a medula espinhal) (SCHESTATSKY, 2015). Fernandes e colaboradores (2017) sugerem que a ETCC também resulta em modulações da neuroplasticidade pelo mecanismo dependente de fator neurotrófico derivado do cérebro (*Brain-Derived Neurotrophic Factor* – BDNF). O BDNF é uma proteína que funciona como fator de crescimento, auxiliando a manutenção dos neurônios já existentes no sistema nervoso central e periférico e fomentando o crescimento e diferenciação de novos neurônios.

A ETCC não induz despolarização do potencial de ação da membrana neuronal, apenas modula a atividade neuronal espontânea de base, ou seja, não faz passar uma corrente elétrica adicional à que já existe na membrana neuronal, apenas modula-a. E esta ação é polaridade-dependente, ou seja, depende de onde se posicionam os eletrodos: o ânodo aumenta a atividade dos neurônios daquela área, enquanto o cátodo inibe-a (SILVA *et al.*, 2011; SCHESTATSKY, 2015). Assim, a corrente aplicada modifica a excitabilidade e a taxa de “disparos” de um grupo de neurônios em resposta a *inputs* adicionais, ou seja, estímulos extras proporcionados ao sujeito (COLOMBO *et al.*, 2015).

O equipamento necessário (Figura 19) inclui fundamentalmente uma bateria, que funciona como estimulador da corrente contínua, e eletrodos, que são pontos condutores de corrente elétrica. Na ETCC, os eletrodos são de metal ou de látex condutivo, acoplado a um pequeno bolso com uma esponja perfurada, saturada com soro fisiológico (cloreto de sódio) ou gel condutor (WOODS *et al.*, 2015). O bolso serve como protetor da pele contra modificações do pH local (acidificação ou alcalinização), que podem ocorrer pela passagem da corrente e ocasionar alterações de pele. Os eletrodos não devem ser colocados diretamente sobre a pele. É possível utilizar gel anestésico local para amenizar sintomas comuns da estimulação, como sensação de formigamento, queimação ou prurido. A pele deve estar livre de lesões, pois elas podem interferir na condução da corrente elétrica e magnificar sensações de desconforto. O cabelo deve ser afastado e produtos cosméticos (cremes, géis, loções) devem ser removidos. Indivíduos calvos ou com pelos corporais removidos no escalpo apresentam melhor efetividade na aplicação do método (SILVA *et al.*, 2011).

Figura 19: Equipamento para ETCC: soro fisiológico, equipamento, cabos, faixas de látex, esponjas, eletrodos, baterias e fita medidora

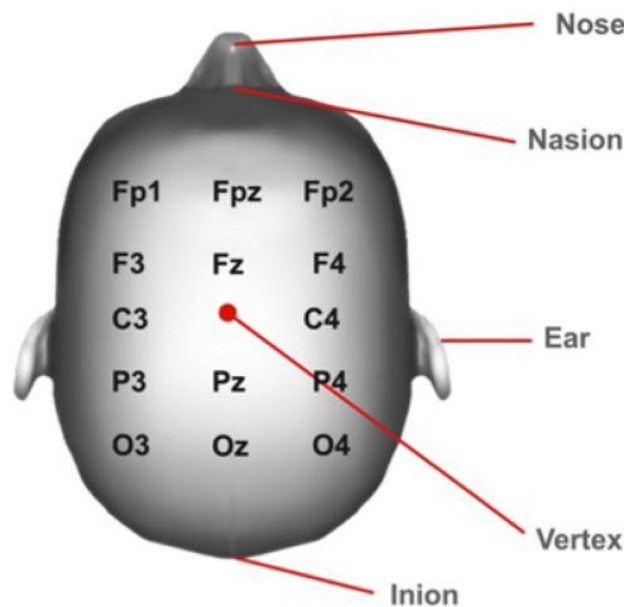


Fonte: SILVA *et al.*, 2011.

Para a instalação do equipamento, o sujeito deve estar sentado confortavelmente. A colocação dos eletrodos determina o posicionamento de um ânodo e de um cátodo sobre o escalpo, com o objetivo de modular uma área particular do cérebro. O posicionamento dos eletrodos está geralmente guiado pelas diretrizes do “Sistema Internacional Eletroencefalográfico 10-20” (SILVA *et al.*, 2011; SCHESTATSKY, 2015). Este sistema (Figura 20) é um método padronizado de validação internacional utilizado para descrever e aplicar a localização de eletrodos do couro cabeludo no contexto de um exame de eletroencefalograma (EEG), polissonografia (exame do sono) ou outras pesquisas com colocação de eletrodos no escalpo. O método foi desenvolvido para garantir que os resultados de diversos estudos que utilizam estas técnicas pudessem ser compilados, reproduzidos, analisados e comparados usando o método científico. O sistema baseia-se na relação entre a localização de um eletrodo e a área subjacente do cérebro, especificamente o córtex cerebral. Os “10” e “20” referem-se ao fato de que as distâncias reais entre os eletrodos adjacentes são 10% ou 20% da distância total

frente-trás ou direita-esquerda do crânio (CANTARELLI *et al.*, 2016). A orientação dos eletrodos fixados no escalpo é que define as mudanças de excitabilidade proporcionada pela ETCC: a estimulação do ânodo aumenta a excitabilidade cortical próxima à área em que está fixado o ânodo, enquanto a estimulação do cátodo inibe a excitabilidade cortical adjacente à área onde está localizado o cátodo (SCHESTATSKY, 2015). Importante destacar que, embora em eletroquímica geralmente chamemos o ânodo de polo negativo e o cátodo de polo positivo, a metodologia da ETCC usa esta nomenclatura de forma diversa. Neste contexto, “ânodo” é chamado de polo positivo, indicando o ponto onde a corrente positiva flui para dentro do corpo, enquanto “cátodo” é chamado de polo negativo, indicando o ponto onde a corrente positiva sai do corpo. Esta forma de usar a nomenclatura aponta que ela indica, na verdade, o estado emissor ou receptor de corrente a partir do equipamento (SILVA *et al.*, 2011).

Figura 20: Posição de vértice. Áreas do escalpo marcadas conforme o sistema 10/20.



Fonte: SILVA *et al.*, 2011

O sujeito deve estar acordado para iniciar a sessão. Durante a passagem de corrente elétrica não deve haver remoção ou reposicionamento dos eletrodos; se ajustes forem necessários, a passagem de corrente deve ser interrompida. O equipamento modula a passagem de corrente para aumentar e diminuir gradualmente no início e no final da sessão. O aparecimento de sintomas muito

relevantes permite um ajuste de corrente de até 50% à medida que o sujeito adapte-se ao estímulo e possa continuar normalmente a sessão (SILVA *et al.*, 2011; (WOODS *et al.*, 2015).

Segundo Brunoni e colaboradores (2012), a dose da ETCC é dada por: intensidade da corrente (em miliamperes - mA); duração do estímulo; montagem dos eletrodos (tamanho e posição). A segurança do método está diretamente relacionada à densidade de corrente (intensidade da corrente elétrica dividida pelo tamanho do eletrodo). Com relação a efeitos adversos, a ETCC tem se mostrado bastante segura. Os sintomas relatados não chegam a ser raros: a revisão sistemática de Brunoni e colaboradores (2011), que avaliou 209 estudos realizados entre 1998 e 2010, mostrou que em 63% deles havia o aparecimento de pelo menos um sintoma. Os mais frequentes foram: prurido (39%), formigamento (22%), cefaleia (14%), desconforto (10%) e sensação de queimação (8%). Entretanto, todos os sintomas foram relatados como leves e não constituíram restrição à continuidade do programa ou à segurança do sujeito.

Shiowaza e colaboradores (2017) alertaram para a necessidade de mais estudos sobre a segurança do método. Em um artigo de revisão, apontaram a associação com episódios de mania (condição psiquiátrica caracterizada por euforia e hiperatividade) após o tratamento com ETCC. Esta revisão selecionou apenas ensaios clínicos controlados e os estudos que mostraram a tendência utilizaram até 12 sessões (de 2 mA cada) de ETCC, em pacientes com diagnóstico de depressão. Ressalvam que os episódios de mania verificados posteriormente podiam dever-se a um subdiagnóstico prévio de bipolaridade (doença em que o sujeito já estaria vulnerável a ter episódios maníacos) ou ao uso concomitante de medicações antidepressivas ou estabilizadoras de humor, ambos fatores confundentes desta interpretação de causalidade. O assunto, entretanto, merece mais estudos.

A estimulação simulada, ou placebo, já foi descrita no guia técnico de Woods e colaboradores (2015) e na revisão sistemática de Parra (2015). O termo “placebo” designa um procedimento, medicamento ou terapia inertes, sem efeito verdadeiro, que, contudo, pode proporcionar uma percepção de resultado no sujeito através de mecanismos psicológicos sobre a crença de estar recebendo uma intervenção. O termo vem do latim *placere*, que significa “agradar”. Em estudo constante nesta revisão, em que o desfecho era a avaliação de dor enxaquecosa, a diminuição da dor nas sessões verdadeiras foi da ordem de 18% e nas sessões placebo, 11%. A

ocorrência de eventos adversos frequentes, porém de intensidade leve e com evolução favorável representa, na verdade, uma característica interessante para a condução de estudos de ETCC com placebo. Normalmente, na metodologia dos estudos com humanos é fácil o uso de placebo com administração de medicamentos, mas nada fácil com o uso de procedimentos ou experiências sensoriais. No caso da ETCC, o uso de placebo tem sido considerado eticamente aceitável e permite desenhos metodológicos mais acurados.

A duração preconizada na literatura para uma sessão de ETCC varia de 14 a 20 minutos. Os efeitos duram cerca de uma hora, mesmo após cessada a estimulação. As contraindicações incluem doenças médicas instáveis ou condições que aumentem o risco de efeitos adversos (como epilepsias ou neuropatias), ou ainda presença de implantes metálicos próximos às áreas de colocação dos eletrodos (SILVA *et al.*, 2011; SCHESTATSKY, 2015).

Durante a ETCC, o recurso da realidade virtual pode ser utilizado concomitantemente, através de óculos que permitem a sensação de ver imagens em 3D. Este recurso representa um *input* adicional, ou estímulo extra, capaz de ativar áreas distintas do cérebro e potencializar os efeitos neuroplásticos da ETCC (SCHESTATSKY, 2015; LOPES, 2017). As imagens exibidas podem ser customizadas, adicionando um caráter imersivo, lúdico e afetivo à intervenção.

5.2 ETCC E CRIATIVIDADE

O uso de técnicas não invasivas de estimulação cerebral pré-frontal para produzir efeitos em tarefas cognitivas mostrou-se efetiva em diversos estudos (LUCCHIARI *et al.*, 2018; GREEN *et al.*, 2018; IVANCOVSKY *et al.*, 2017; WEINBERGER *et al.*, 2017; ROSEN *et al.*, 2016; MAYSELESS *et al.*, 2015). Isto significa que o método foi considerado adequado para testar hipóteses que abordem a região cerebral mencionada no estudo da criatividade.

A pesquisa sobre criatividade recebeu maior atenção nos últimos anos, especialmente a partir da neuroestética e da neurociência social. No entanto, sendo um conceito complexo que se aplica a uma grande variedade de situações, os resultados disponíveis são muitas vezes confusos e inconsistentes. Lucchiari e colaboradores (2018) propõem que a ETCC possa ser útil na promoção de um estado criativo em seu sentido mais geral, o que permitiria uma reorganização

espontânea de todo o sistema cognitivo. O efeito de neuromodulação depende muito da tarefa cognitiva proposta; assim, é importante testar que tipo de tarefa é capaz de suscitar pensamentos criativos durante os protocolos de ETCC.

Os mecanismos pelos quais a ETCC melhora a criatividade podem ser assim divididos: (1) promover a atenção autocentrada; (2) diminuir o efeito de filtros perceptuais, censuras e mecanismos inibidores; (3) incrementar o pensamento criativo, facilitando o surgimento da imaginação e de mecanismos analógicos; e (4) favorecer o caminho em direção à efetivação do ato criativo (*artistic enactment*) (LUCCHIARI *et al.*, 2018; MAYSELESS *et al.*, 2015). A efetivação do ato criativo é definida como a capacidade de finalizar o curso de criação de forma tangível e concreta. Pode se referir a qualquer esfera da vida, mas é um conceito particularmente interessante no que se refere à produção artística, mesclando diferentes conhecimentos e processos motores em uma forma única e apreciável.

A cognição criativa provavelmente depende de duas operações primárias: geração e seleção de ideias. Embora a maioria das ações de pensamento criativo envolvam, até certo ponto, ambos os processos, a crescente literatura sobre intervenções com ETCC sugere que a geração e a seleção de ideias criativas envolvam mecanismos diferentes com bases neurais distintas. A estimulação catódica sobre o córtex frontotemporal inferior esquerdo, uma região implicada no controle inibitório e na manutenção de modelos mentais, tem sido associada a melhorias em tarefas que dependem principalmente da geração de ideias. Em contraste, a estimulação anódica sobre a região dorsolateral do córtex pré-frontal esquerdo e córtex frontopolar (Figuras 6 e 7), regiões do cérebro que provavelmente contribuem para o pensamento direcionado por objetivos, pode aumentar o desempenho em tarefas que impõem minuciosa seleção de ideias criativas (WEINBERGER *et al.*, 2017). Um dos motivos da variabilidade de efeito da ETCC pode ser por afetar mecanismos que já estejam sofrendo plasticidade neural, ou seja, já estejam em transformação. Como as contribuições das diferentes regiões do córtex frontolateral variam de acordo com a natureza da tarefa criativa – gerativa ou seletiva –, o mesmo acontece com a eficácia da estimulação excitatória ou inibitória sobre estas regiões (MAYSELESS *et al.*, 2015; WEINBERGER *et al.*, 2017).

Lucchiari e colaboradores (2018) relatam o caso de um homem afetado por um acidente vascular cerebral na região da artéria cerebral média esquerda que, após o ocorrido, relatou o desejo de desenhar. Sem qualquer educação artística

prévia, o sujeito começou a treinar e aperfeiçoar suas habilidades de desenho e pintura usando a mão esquerda; ele era destro, mas a mão direita ficou com sequelas do evento. Quatro anos após o acidente vascular cerebral, o paciente foi submetido a um protocolo de ETCC consistindo de estimulação da região frontotemporal direita (não afetada pelo acidente vascular). Neste caso, temos o efeito do evento vascular sobre o hemisfério esquerdo e o da neuromodulação sobre a região frontotemporal direita. Sessões de trinta minutos de estimulação anódica produziram aumento das habilidades gráficas nas tarefas de desenho. Embora seja difícil obter uma explicação completa deste efeito apenas com base na interação entre os dois hemisférios, é possível que o comprometimento da região frontotemporal esquerda possa desinibir a motivação artística, o que pode substituir parcialmente as funções de comunicação afetadas pelo acidente vascular. Os resultados revelados neste trabalho sugerem melhora do desempenho comportamental e da conectividade funcional após as sessões de ETCC, tanto nos domínios cognitivo quanto motor (LUCCHIARI *et al.*, 2018).

A ETCC foi utilizada no estudo do pensamento criativo por Colombo e colaboradores (2015), que exploraram a área dorsolateral do córtex pré-frontal em um estudo controlado com 45 participantes. Eles foram randomicamente designados para receber sessões de estimulação ou sessões placebo e seu produto criativo foi avaliado através do *Torrance Test of Creative Thinking* (TTCT). O protocolo consistia de sessões de 20 minutos de estimulação, após as quais imagens de objetos de uso comum eram mostradas aos participantes. Metade deles recebeu instruções para visualizar a si mesmos utilizando o objeto de maneira não usual (pensamento divergente); a outra metade deveria imaginar-se utilizando o objeto de forma usual (pensamento convergente). Depois, foi pedido aos participantes que descrevessem todos os usos possíveis do objeto apresentado. O objetivo era induzir a tomada de atitudes diferentes diante de uma tarefa criativa. Os resultados mostraram intensificação da performance criativa após estimulação anódica (ponto onde a corrente positiva flui para dentro do corpo), mas apenas após terem recebido a instrução para o pensamento divergente. Os participantes mostraram temperatura corporal mais baixa após a estimulação catódica (ponto onde a corrente positiva sai do corpo), sugerindo que, quando uma tarefa não é criativa, ou quando o pensamento criativo não é solicitado, os sujeitos mostram níveis mais baixos de entusiasmo para cumpri-la (COLOMBO *et al.*, 2015). Segundo os autores, nesta

situação haveria uma menor excitação tecidual, algo como uma menor “prontidão bioquímica” para executar a tarefa criativa. Desta forma, suporta-se a ideia já previamente defendida por outros autores (CHÁVEZ-EAKLE *et al.*, 2007; ZABELINA *et al.*, 2016) sobre o envolvimento da área dorsolateral do córtex pré-frontal na criatividade; e ainda confirma-se o uso da ETCC como método efetivo para o estudo das capacidades criativas.

Green e colaboradores (2017) também estudaram a cognição criativa, ou cognição relacional, que se refere à compreensão das relações entre experiências, ideias, objetos, palavras etc. A emergência destes pensamentos relacionais abstratos, e não apenas concretos ou superficiais, possibilita raciocínios complexos e tomada de decisões, sendo a marca do desenvolvimento cognitivo humano. Neste estudo, a ETCC foi utilizada em 31 sujeitos, de forma randomizada, para estimular a região frontopolar. Os autores questionavam se a capacidade de encontrar analogias semânticas melhoraria mais apenas com dicas de criatividade, com intervenção neural (ETCC), ou com ambas. As tarefas de aferição eram verbais, em que os participantes deveriam encontrar analogias entre as questões apresentadas. Os resultados confirmaram o potencial da ETCC em melhorar a cognição relacional criativa, permitindo a formulação de conexões entre conceitos distantes com mais eficácia.

A área artística, representada pela música, foi objeto dos estudos de Anic e colaboradores (2018) e de Rosen e colaboradores (2016). O estudo de Rosen (2016) propõe dois modelos de improvisação em *jazz*: o tipo 1 seria baseado em processos automáticos e associativos, enquanto o tipo 2 seria baseado em processos executivos e controlados. A escolha do tipo de processo seria dependente do grau de *expertise* do sujeito: novatos confiariam mais em mecanismos executivos e controlados, enquanto musicistas mais experientes escolheriam os processos automáticos e associativos. Para testar sua hipótese, os autores realizaram um protocolo de ETCC abordando o córtex pré-frontal dorsolateral com estimulação anódica (excitatória), catódica (inibitória) ou placebo em 17 musicistas de *jazz*. Os resultados mostraram uma interação significativa entre o grau de experiência do musicista e a ETCC: após estimulação anódica, novatos tiveram um desempenho melhor em termos de originalidade, conforme avaliado por especialistas em música, enquanto o efeito oposto foi obtido para os musicistas mais experientes, que exibiram pior desempenho. Os pesquisadores interpretaram suas

descobertas como uma confirmação do modelo dual de improvisação, uma vez que foram encontrados diferentes desfechos criativos entre musicistas novatos e experientes. Anic e colaboradores (2018), trabalhando com ETCC em pianistas, encontraram resultados muito similares aos de Rosen *et al.* (2016).

Ivankovsky e colaboradores (2018) utilizaram a ETCC para investigar diferenças culturais na criatividade. Examinaram grupos compostos por 30 israelitas e 30 japoneses com relação ao pensamento divergente que, embora não seja um sinônimo direto de criatividade, está entre seus preceitos fundamentais. A cultura japonesa é conhecida por ser um protótipo do leste asiático, restritiva e coletivista. Apesar de Israel não ser a escolha padrão para uma comparação prototípica entre Oriente e Ocidente, repetidos estudos mostraram que a população judaica em Israel é ocidentalizada e individualista (IVANKOVSKY *et al.*, 2018). Cada participante foi submetido a uma sessão de ETCC e a uma sessão placebo, com duração de 20 minutos, intensidade de 1,5 mA e intervalo entre as sessões de três a sete dias. Após estimulação catódica (que inibe a atividade neuronal da região estimulada) no córtex pré-frontal esquerdo e anódica (que aumenta a atividade neuronal da região estimulada) no córtex pré-frontal direito, encontraram uma melhora no desempenho de tarefas criativas verbais, ou seja, diminuindo a atividade de áreas que bloqueiam a criatividade e aumentando a atividade de áreas que a promovem, haveria um efeito de “liberação criativa”.

Alguns mecanismos relacionados com a criatividade são servidos por áreas do cérebro às quais não é possível estimular diretamente por técnicas não invasivas. Ao ponderar sobre equipamentos para investigação em neurologia e criatividade, Colombo e colaboradores (2015) propõem que a neuroestimulação seria mais útil para encontrar relações causais e não apenas associações, como na eletroencefalografia (EEG), na cintilografia (SPECT) e na ressonância nuclear magnética funcional (fMRI). O EEG, já cogitado na fase inicial deste estudo, é o registro da atividade elétrica cerebral em diferentes regiões do córtex, realizado através de eletrodos posicionados em áreas específicas no escalpo (LUFT; ANDRADE, 2006). Na fMRI, também cogitada inicialmente em nossos procedimentos metodológicos, são criadas imagens transversais do órgão examinado a partir do princípio do eletromagnetismo, gerando um forte campo magnético com os prótons de hidrogênio do tecido humano, que será traduzido em imagens. A ressonância funcional soma a este mecanismo a detecção de variações

no fluxo sanguíneo local, inferindo sobre o funcionamento da área em questão (MAZZOLA, 2009). A cintilografia cerebral (SPECT) também detecta variações na circulação sanguínea do cérebro e gera imagens transversais do órgão, mas neste caso a partir da utilização de fármacos com marcação radioativa. Luft e colaboradores (2014) sugerem que a combinação de ETCC com outras técnicas de neuroimagem (por exemplo, fMRI, EEG) e empregando outras técnicas de análise de dados pode possibilitar uma compreensão mais profunda da dinâmica espaço-temporal, de padrões de conectividade e de desempenho criativo.

Os autores e estudos expostos neste capítulo confirmam, então, o efeito da ETCC no contexto criativo, para além das utilizações já conhecidas na clínica médica. O contexto criativo em Artes, de forma mais específica, foi também abordado. Há, entretanto, uma lacuna investigativa na área da Dança, que pretendemos tangenciar com este estudo.



“Coreografar é lidar com o ‘nada’. É pegar esse ‘nada’, que é o silêncio, que é o ócio, que é o correr, que é o ficar... E usar esse imenso ‘nada’ de maneira a se comunicar; transformar isso num processo de comunicação com o mundo.”

(Rui Moreira)

6 METODOLOGIA

Revisados os conceitos importantes à formulação e análise de nosso problema de pesquisa, assim descrevemos a metodologia deste estudo.

6.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Que evidências sobre o funcionamento cerebral durante o processo de criação em Dança podemos obter através da Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC)?

6.2 OBJETIVOS

Primário: verificar o efeito da Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC) sobre o processo criativo coreográfico do sujeito amostral.

Secundário: verificar como opera o cérebro de um coreógrafo de dança no momento de criação coreográfica.

6.3 DELINEAMENTO DE PESQUISA: EXPERIMENTO AUTOCONTROLADO

Nossa pesquisa de campo ilustrará um estudo de caso intervencionista autocontrolado, propondo uma intervenção com Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC). O sujeito amostral é seu próprio controle, uma vez que ele mesmo, em situações diversas, estará ou não exposto ao fator em estudo, através da alocação de sessões placebo. O método de pesquisa tendo o sujeito como seu próprio controle é uma das marcas da Análise Experimental do Comportamento (SAMPAIO *et al.*, 2008; VELASCO *et al.*, 2010). Também se caracteriza como estudo exploratório, uma vez que oportuniza a descoberta de ideias e dados sobre a questão de pesquisa; apresenta a flexibilidade e versatilidade características da pesquisa inicial em determinado campo; trabalha com dados primários e constitui uma pesquisa-piloto na área. Quanto à direção temporal, foi um estudo transversal, posicionando o fator em estudo, ou variável independente (ETCC), e o desfecho, ou variável dependente (efeito sobre a criatividade coreográfica), no mesmo momento temporal.

O sujeito foi submetido a quatro sessões de ETCC, duas das quais foram reais, e duas, placebo. Foi solicitado a preencher um recordatório de suas atividades de vida diária nas 24 horas antecedentes à sessão. Logo após a sessão, teve 50 minutos em sala privada (com condições adequadas para a prática de movimento, sem espelhos) para criar uma sequência coreográfica. Podia utilizar menos que 50 minutos, mas não mais. Por razões de segurança, uma câmera de vídeo filmou-o durante seu trabalho individual, que foi chamado de “processo criativo”. Logo após considerar concluída sua tarefa, o coreógrafo chamou a pesquisadora de volta à sala e apresentou sua sequência coreográfica, que também foi filmada e chamada de “produto criativo”. A análise de conteúdo dos materiais filmados foge ao escopo deste estudo; entretanto, as filmagens estão disponíveis na plataforma Youtube para fins de documentação e os *links* e instruções para acesso são descritos a seguir. Após a apresentação do produto criativo, o coreógrafo preencheu a Escala de Autoavaliação de Produto Criativo e foi solicitado a registrar, até 24 horas após, suas impressões subjetivas sobre todo o processo (de 24 horas antes até o final da filmagem) decorrido. O mesmo procedimento foi repetido durante as quatro sessões, no mesmo local, com a mesma equipe e sem o sujeito saber quais foram as sessões placebo. O questionário pós-sessão é também uma recomendação de segurança, visando monitorar efeitos adversos (SILVA *et al.*, 2011).

A estimulação foi realizada com o ânodo colocado sobre o córtex pré-frontal dorsolateral (CPF DL) direito e o cátodo colocado sobre a área supraorbital contralateral (Figura 22). A corrente elétrica aplicada foi de 2 mA durante 20 minutos. Os eletrodos tinham o tamanho de 35 cm² cada e foram cobertos por esponjas embebidas com solução salina (Figura 21). O estimulador utilizado foi o “*Transcranial Direct Current Stimulator-tDCS 1x1*, model no. 1300A (Soterix Medical®)”. Optamos por não utilizar gel anestésico local, na medida em que a percepção de sintomas interessava aos desdobramentos do processo criativo. A cada sessão de ETCC, um filme de realidade virtual (RV) foi apresentado ao coreógrafo, que pôde escolher entre imagens da natureza ou urbanas; escolheu imagens da natureza. A utilização de recursos em RV representa o *input* adicional (COLOMBO *et al.*, 2015), ou estímulo extra, utilizado após as sessões de ETCC, para desencadear determinada reação; no nosso caso, a produção criativa. O protocolo descrito esteve consoante com os dos estudos examinados na construção da base teórica deste estudo.

Figura 21: Colocação dos eletrodos



Fonte: acervo da autora. Imagem autorizada.

Figura 22: Posicionamento dos eletrodos



Fonte: acervo da autora. Imagem autorizada.

As datas de realização das sessões e o material visualizado como *input* (estímulo extra), no equipamento de realidade virtual, são descritos a seguir:

A primeira sessão foi realizada em 24 de abril de 2019, no período da tarde. As imagens visualizadas foram de Machu Picchu, Venezuela, e Jardim de Cerejeiras no Japão.

A segunda sessão foi realizada em 26 de abril de 2019. As imagens visualizadas foram da Patagônia, Cataratas do Niágara, Austrália, Holanda e do Jardim Botânico da Ilha da Madeira.

A terceira sessão foi realizada em 8 de maio de 2019. As imagens visualizadas foram de animais diversos, Pirâmides do Egito, Templo de Mendut na Indonésia, aquário e Universo.

A quarta sessão foi realizada em 10 de maio de 2019. As imagens visualizadas nessa sessão foram repetidas: Venezuela, Austrália e aquário.

Os procedimentos foram realizados na Clínica NEMO – Neuromodulação Cerebral, parceira do projeto, situada na Rua Dona Laura, n.º 87, sala 205, em Porto Alegre, RS.

Foram obtidas imagens (fotografias e vídeos) das sessões, mediante autorização dos participantes, que foram o sujeito de pesquisa (coreógrafo Rui Moreira) e a equipe da Clínica NEMO, composta pela nutricionista Milena Artifon e pela fisioterapeuta Andressa Silveira de Oliveira Schein. Todos assinaram um “Termo de Autorização de Uso de Imagem” unicamente para fins educacionais e divulgação científica. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) do coreógrafo Rui Moreira, os Termos de Autorização de Uso de Imagem do sujeito e da equipe de pesquisa e o Termo de Anuência da Clínica NEMO estão disponíveis nos Apêndices A, B e C deste documento.

6.3.1 Riscos e benefícios da pesquisa

Riscos:

Estimulação Cerebral: a utilização deste procedimento pode gerar mínimo formigamento, coceira ou vermelhidão no local da estimulação. Entretanto, os estudos já relatados em nossa fundamentação teórica mostraram que essa é uma técnica segura, não levando a riscos maiores para a saúde. O sujeito foi indagado sobre estes efeitos e a pesquisadora se responsabilizou pelo atendimento a qualquer dano decorrente da sua participação na pesquisa, caso uma relação de

causa e efeito fosse estabelecida. Não foi registrado efeito nocivo algum e as sessões desenrolaram-se sem intercorrências limitantes.

Exercício físico: a movimentação corporal a ser realizada apresentava risco de fadiga e desconfortos musculares. Entretanto, como os movimentos foram de livre escolha do sujeito, e este procedimento faz parte da sua rotina profissional, acreditamos que não haveria desconforto maior do que ele já estava habituado, ou não haveria desconforto algum. De fato, nos relatos pós-sessão, Moreira comenta sobre uma automodulação de esforço de acordo com suas condições de fadiga naquele momento.

Recordatório, autoavaliação criativa e relatório pós-sessão: algumas perguntas pessoais, como uso de medicamentos, alimentação e outros hábitos pessoais poderiam causar ao sujeito algum constrangimento. Ele teve a liberdade de responder com as informações que julgasse mais adequadas e que não lhe parecessem excessivamente invasivas.

Para minimizar os riscos listados acima, o sujeito foi questionado sobre os melhores dias para agendamento das sessões; foi questionado no decorrer dos procedimentos sobre como estava se sentindo; e se sentisse cansaço ou indisposição, poderia realizar intervalos sempre que desejasse. Foram oferecidos hidratação e alimentação leves, que ficaram à disposição do sujeito durante todo o procedimento de pesquisa, incluindo deslocamento de ida e volta à clínica. Todos os deslocamentos estiveram aos cuidados da pesquisadora, respeitando a antecedência solicitada pelo coreógrafo.

Benefícios:

Conforme normas éticas de pesquisa, não foi fornecido nenhum tipo de gratificação pela participação do sujeito. Os benefícios do estudo estão relacionados ao conhecimento científico sobre o tema em questão. Foi explicado ao coreógrafo que o teor das respostas fornecidas motivará importantes reflexões e, provavelmente, avanços ao conhecimento na área, além de autoconhecimento ao sujeito de pesquisa.

A pesquisa foi aprovada pela Comissão de Pesquisa (COMPESQ) da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) e pela COMPESQ do Instituto de Artes da UFRGS – sob número 36.190. Foi também cadastrada na Plataforma Brasil e obteve a aprovação do Comitê de Ética da UFRGS com CAAE (Certificado

de Apresentação para Apreciação Ética) número 16092119.0.0000.5347, no parecer número 3.601.320. A pesquisa responde a demandas tanto da Resolução n.º 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde/Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CNS/CONEP), que regulamenta os procedimentos metodológicos das Ciências Humanas e Sociais, quanto da Resolução n.º 466/2012, que regulamenta os referidos procedimentos nas pesquisas das Áreas Biomédicas.

6.4 SUJEITO DE PESQUISA: QUEM É O COREÓGRAFO RUI MOREIRA

Rui Moreira, 55 anos, paulistano, qualifica-se como bailarino, coreógrafo e investigador de culturas. Personalidade emblemática da dança brasileira contemporânea com trajetória de mais de 30 anos no setor cultural, atuou nas companhias Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França) e no Grupo Corpo. Sua formação artística mescla danças modernas, balé clássico, danças populares brasileiras e dança contemporânea africana. Criou espetáculos para elencos diversos, como o da Cisne Negro Companhia de Dança, Companhia de Dança do Amazonas e *Compagnie Azanie* (Lyon, França), entre outros. Assina também a direção de movimento e coreografias em companhias de dança e de teatro. Foi agraciado com a “Medalha da Inconfidência” pelo governo do Estado de Minas Gerais, como reconhecimento pela longa e profícua atuação artística e social em todo território do nacional e nos países onde levou os valores da arte e cultura do Brasil. Atualmente, compõe o Conselho Curador do Festival de Dança de Joinville, com participação prevista até o ano de 2021 (MOREIRA, 2019).

Moreira reside atualmente em Porto Alegre e é aluno do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS desde 2018. O critério de seleção para a pesquisa foi sua proficiência e relevância no campo de estudo em questão, além do acesso facilitado, pelo fato dele residir no mesmo município da pesquisadora. Moreira foi contatado e convidado verbalmente a participar do projeto, recebendo as explicações necessárias e assegurando que as sessões estivessem de acordo com sua agenda de compromissos artísticos profissionais nacionais e internacionais.

Informações detalhadas sobre a biografia de Rui Moreira e dados de fundamental relevância para a elaboração do protocolo de intervenção foram fornecidas na entrevista realizada com o coreógrafo nos dias 9 e 30 de agosto de 2018, transcrita na íntegra em seção a seguir.

6.5 INSTRUMENTOS DE PESQUISA

6.5.1 Quantitativos: Escala de Autoavaliação do Produto Criativo

A revisão pormenorizada dos testes psicológicos correntes (item 4.2) nos permitiu perceber que nenhum deles contemplava as particularidades deste estudo. Precisávamos de um teste que avaliasse o processo e o produto criativo (CROPLEY, 2000) e não os outros domínios da criatividade, como dados biográficos ou de personalidade (RUNCO; PRITZKER, 2011); de um teste para o contexto adulto e não para circunstâncias educacionais em crianças, como os testes de Wallach e Kogan, Guilford e Torrance (RUDOWICZ, 1995); e que não se limitasse à avaliação do pensamento divergente, característica importante para a habilidade criativa, mas não a única, em vários contextos.

Os testes de autorrelato pareciam ser os mais adequados, ainda que tivessem limitações: o *Creative Achievement Questionnaire* (Questionário de Realizações Criativas) abrange o domínio da dança, mas é um instrumento mais adequado para o questionamento sobre atividades concretas já realizadas e não para a autopercepção geral de tendências criativas, ou para avaliar o momento da produção criativa. O *Biographical Inventory of Creative Behaviors* (Inventário Biográfico de Comportamentos Criativos) também avalia atividades passadas e usa uma escala de valoração binária, que não oferece uma gradação de respostas ampla ao respondente. O *Creative Domain Questionnaire* (Questionário de Domínio Criativo) é o único, dentre as escalas de autorrelato, que avaliam a “Big-C”, ou a criatividade envolvida em eventos notáveis, como a criação artística, entretanto não contempla o domínio da dança e também lida com realizações passadas. A Técnica de Avaliação Consensual (CAT - *Consensual Assessment Technique*) pareceu adequada em função de sua flexibilidade: não utiliza uma ferramenta formal nem tem a necessidade de fornecer critérios explícitos para avaliar a criatividade.

Uma das particularidades caras a este estudo é que o teste utilizado na avaliação da experiência criativa valorizasse a experiência corporal, contemplando o conceito de “cognição incorporada”, em que os processos cognitivos estão enraizados na interação física com o mundo (CLEMENTS, 2018).

Conforme declarado pela própria *American Educational Research Association*, em 1999 (*apud* CLAPHAM, 2004), nas Diretrizes para Testagens em

Psicologia, à medida que mais validações forem disponíveis, mais revisões podem ser necessárias na estrutura conceitual e até mesmo na definição do construto criativo mais adequadamente avaliado por um teste. Acreditando em um conceito vivo e dinâmico de uma avaliação tão complexa, decidi por propor e utilizar um instrumento elaborado primariamente para esta pesquisa. Este instrumento foi pensado como um autorrelato de avaliação do processo e do produto criativos, no âmbito artístico (“*Big-C*”, ou criatividade das grandes realizações) e com uma escala de amplitude maior que a binária como possibilidade de resposta (uso da escala *Likert*).

Assim, utilizei elementos da Técnica de Avaliação Consensual (AMABILE, 1982), da conceituação de “grande criatividade” (BEATY *et al.*, 2018) e da escala *Likert* (ANKUR *et al.*, 2015), balizada pelo estudo de Clements e colaboradores (2018), específico para a avaliação de criatividade na dança. Intitulei-o “Escala de Autoavaliação do Produto Criativo”, ilustrado no Apêndice G.

6.5.2 Qualitativos: entrevista semiestruturada, recordatórios e relatórios pós-sessão

Os sistemas abertos de coleta de dados qualitativos destinaram-se a dois tipos de aferição: a entrevista semiestruturada visou reconhecer, na biografia do coreógrafo Rui Moreira, seus elementos constitutivos de desenvolvimento coreográfico, influências de formação em dança e preferências operacionais no processo criativo. Esta última, fundamentalmente, permitiu a elaboração do protocolo de aplicação da ETCC no que concerne ao espaço físico utilizado, tempo destinado e necessidade ou não de recrutamento de elenco. A entrevista, seguindo roteiro semiestruturado, foi realizada em dois dias (9 e 30 de agosto de 2018), durante aproximadamente três horas a cada encontro, e está transcrita na íntegra na seção a seguir.

Os recordatórios foram relatos livres das 24 horas que antecederam cada sessão, compreendendo tarefas da vida diária e laboral, dados sobre sono, alimentação, fadiga e outras observações que o coreógrafo, por seu próprio juízo, julgasse pertinentes.

Os relatórios pós-sessão, também relatos livres, pediam que o coreógrafo trouxesse as sensações vivenciadas durante a sessão (desde suas horas

preparatórias) e pensamentos subsequentes sobre a experiência, caso houvesse. Foi explicitada a liberdade para relatar sentimentos negativos, de dúvida, queixa ou reprovação.

Os recordatórios e relatórios encontram-se registrados na íntegra nos Apêndices D, E e F deste documento.

6.5.3 Entrevista com o coreógrafo Rui Moreira

A entrevista com o coreógrafo Rui Moreira seguiu o seguinte modelo semiestruturado:

- Fale sobre a sua trajetória na dança:
- Como você define **coreografar**?
- Como você define **criatividade**?
- Quando você começou a coreografar? Como foi a transição de intérprete para coreógrafo?
- Descreva sua biografia coreográfica (devo pesquisar previamente):
- Qual o seu registro afetivo sobre as coreografias criadas, e por que?
- Como a circunstância de elaboração da coreografia interfere sobre ela (“encomendada” x de livre inspiração; com ou sem prazo; para bailarinos de diferentes níveis técnicos...alguma outra circunstância que considere relevante)?
- Como as experiências prévias de sua trajetória interferiram/interferem sobre seu procedimento coreográfico?
- Você coreografa para si mesmo? Qual a diferença de coreografar para outros bailarinos?
- O que lhe inspira a coreografar?
- Descreva seu processo coreográfico:
 - Usa música antes ou depois de pensar nos movimentos? Trilha pesquisada ou encomendada?
 - Elabora os movimentos no próprio corpo ou no dos intérpretes?
 - Elabora os movimentos movendo-se ou imaginando?
 - Prefere estar sozinho ou na presença dos bailarinos?

- Percebe diferenças em seu cotidiano que interfiram sobre o processo coreográfico (desconforto físico, qualidade do sono, alimentação, clima, atividades extradança...)?
- Gostaria de falar algo mais acerca do tema?

A seguir, a transcrição da entrevista na íntegra. Os trechos marcados com o sinal [...] indicam interrupções para ajustes de equipamento ou pausas necessárias de ordem pessoal.

9 ago. 2018

Entrevistadora: Izabela Lucchese Gavioli (GAVIOLI)

GAVIOLI: ...Te peço licença, então, para já ir gravando porque tu estás falando coisas preciosas o tempo todo e eu não quero perder mais nenhuma palavra! Mas quero te dizer de antemão que quando começou isso tudo – eu entrei no doutorado em 2015, e evidente que a gente nem imaginava que tu ias procurar o curso, que tu ias estar aqui tão próximo de nós – e a minha ideia de protocolo era outra... Eu queria pegar cinco coreógrafos com experiências diferentes – desde coreógrafos profissionais ou que compusessem para companhias profissionais – até, por exemplo, coreógrafos de escolas livres que coreografam para crianças no festival do fim do ano...

MOREIRA: Exato!

GAVIOLI: ...Porque isto também é coreografar... Só que eu imagino que os processos mentais sejam completamente diferentes, e eu queria mapear isso... Mas em função dessas limitações de metodologia eu não vou poder trabalhar com tantas pessoas. Quando surgiu a oportunidade de nós estarmos próximos de ti, eu fiquei muito empolgada... Mas, mais que tudo, eu queria te dizer que não tem essencialmente a ver com o fato de teres o Grupo Corpo na tua trajetória. Eu estou te falando isso porque o objeto do meu mestrado foi a coreografia “21” do Grupo Corpo...

MOREIRA: Sim...

GAVIOLI: ...E muitas pessoas insistiram para que eu tentasse deliberadamente, propositalmente, fazer a continuidade da pesquisa com o Rodrigo Pederneiras... Porque eu digo no último parágrafo da dissertação de Mestrado que eu desvendei

tudo que era possível desvendar do “21” através do vídeo, através das entrevistas que eu fiz com a Inês Bogéa, com a Macau, com o Rodrigo, com a Ana Paula Cançado... E tudo que era de documento eu consegui desvendar; e que mais eu só conseguiria “entrando no cérebro do coreógrafo”! Foi essa a expressão que eu utilizei... Então algumas pessoas acharam natural que eu fosse para ele. E eu não queria porque – claro, a gente é a mesma pessoa, eu fiz o doutorado na sequência do mestrado... Mas nesse período a ideia já evoluiu para outra coisa e eu de fato não queria trabalhar com ele, eu queria trabalhar com essas outras cinco pessoas diversificadas que só não vou trabalhar porque não tenho tempo...

MOREIRA: *Aham...*

GAVIOLI: ...Senão seria o Rui e outras quatro pessoas diferentes do Rui... Mas só quero te dizer que essencialmente o que me empolga, empolgou a minha banca de qualificação, é a tua trajetória. Não é essencialmente por tu teres estado lá...

MOREIRA: É uma parte dela, né?...

GAVIOLI: ...Vai aparecer isso, vai aparecer... Mas não é por isso. Então, está nos entusiasmando muito o fato de tu teres muito a dizer sobre coreografar. Eu tenho um roteiro de entrevista; nós não temos que segui-lo, são só questões que eu vou te colocar...

MOREIRA: Claro...

GAVIOLI: ...E aí eu queria... Eu já pesquisei sobre ela, mas para ficar documentado na nossa gravação eu queria que tu falasses um pouquinho sobre a tua trajetória na dança... O que tu gostarias de dizer que tu fizeste, que tu és... Conta um pouquinho sobre o Rui Moreira.

MOREIRA: Bom, para falar da minha trajetória, eu acho que eu não posso deixar de falar de onde começa meu gosto pela dança... Que é em casa, em baile, vendo os primos dançando e tentando dançar como eles. Meu primo mais velho, Douglas, ele tinha uma maneira de dançar que me chamava atenção... Na minha casa tinha bailes todas as sextas-feiras, e aí eu ficava naquele lugar, pessoas vendo as pessoas se mexendo e... Como é que eu me mexo igual? Como é que eu me mexo daquele jeito? Porque a dança, para mim, ela já e sempre significou integração. Desde aquele momento e sempre... Nada diferente disto... E aí, eu fui buscar essa integração – integração essa que eu imaginei que aprendendo a dançar conseguiria, lá na casa... E com os primos, nós ficávamos brincando de dança no quintal. Era muito comum... Punha escutar música e nós ficávamos no quintal brincando de

dança; da mesma forma que eu brincava de jogar bola, brincava de dançar. E brincar de dançar significava... Este primo que eu admirava, desde pequeno ele tinha uma relação, uma sensibilidade corporal... Era uma outra coisa... Tinha os primos e tinha ele. Ele era muito, muito destacado. E esse Douglas, ele ficava inventando passos... Teve, inclusive, um final bem triste, porque ele se transformou em *drag* e foi morto na Argentina numa situação louquíssima, ninguém consegue entender muito bem o que aconteceu. Mas foi muito interessante, porque quando eu decido que eu quero aprender, eu começo a olhar os lugares, começo a ir a bailes fora de casa... Aí que eu cresço um pouquinho... Começo a ir a bailes fora de casa... E aí chegando nos bailes, aí eu começo a perceber que eu sabia dança mais do que, ou tanto quanto, as pessoas do baile. Então, aquela ambiência de casa, que eu achava que eu não tinha o domínio para dançar junto com aquelas pessoas, quando eu saio de casa, eu começo a ver que tem alguma coisa fora daquele contexto que eu também sabia um pouco. E aí eram bailes... Eu começava a dançar de maneira solta e – na época, isso era mais ou menos anos oitenta, início dos anos oitenta – o que é que acontece? Começam aquelas disputas no baile e eu nunca gostei de disputar. Então quando começavam a disputar, eu parava de dançar. E aí... Aliás, minto! Era final dos anos setenta... E aí eu começo a tentar achar uma outra forma de aprender a dançar, sempre achando que eu precisava aprender a dançar porque todo mundo dançava muito mais do que eu tinha como expectativa para mim mesmo. Na época eu namorava, e a irmã da minha namorada falou: “Tem um teste de aptidão em dança para ganhar uma bolsa. Duvido que você vá!” Tá bom! Fui lá, fiz a inscrição dela e fiz a minha inscrição, com a desculpa de ir acompanhá-la. Ela falou: “Você vai ficar aqui?” Eu falei: “Não, eu vou fazer o teste. Fiz o teste e fui péssimo no teste, um horror... Não consegui me mexer, dado o evento, o tamanho do evento. Eram muitas pessoas paradas, sentadas, olhando, um espelho à frente e uma pessoa avaliando. Isso me criou uma retração tão grande... E eu sempre tive por característica a timidez... E aí, o que aconteceu? Consistia em duas partes, o teste, e ambas de improviso. Então, ninguém mostrava nada. Improviso! A primeira parte era uma música que nunca vou esquecer, era *Claire de Lune*, Debussy; e a segunda era *On Broadway*, de George Benson. E as pessoas tinham um número; todo mundo via todo mundo, e aí então, na sequência de uma à outra, todo mundo ia colocando seu improviso...

GAVIOLI: E neste momento tu não tinhas nenhum treinamento formal em dança?

MOREIRA: Nenhum treinamento...

GAVIOLI: ...Tinha só o baile dos primos...

MOREIRA: ...Só o baile dos primos...

GAVIOLI: ...E esta situação hostil...

MOREIRA: ...E esta situação... Hostil é uma boa palavra [risos]! Porque era meio... Intimidadora.

GAVIOLI: Em que município foi isto?

MOREIRA: Isto em São Paulo. E aí, a pessoa de óculos escuros sentada no canto, estranha, exótica, coloca lá *Claire de Lune* e começa lá aquele *tá-ra-ra* [cantarolando], e eu vou olhando para as pessoas... E fico no centro, e não consigo me mexer, e dá um *freezing*, assim! *Tá-ra-ra* [cantarolando]... E fiquei... “Muito obrigado, pode sentar”. Passou, e eu vendo as pessoas rindo, e eu pensando... Expressão corporal, à época, era o mais perto do que a gente hoje conhece como dança contemporânea. E aí as pessoas iam e faziam com aquela música erudita muita expressão corporal, ou senão já faziam *arabesques*, ou alguma sequência que levasse elas a saber dançar aquela música, e eu observando... Aí veio a segunda parte: *On Broadway*... Aí, eu falei, pelo menos eu sei alguma coisa... Já fiquei mais animadinho... Nem animadinho, eu fiquei menos perplexo, porque animado eu não fiquei em momento nenhum! Aí... O que aconteceu? Antes, exato antes de mim, teve um bailarino chamado Ricardo – depois eu vim a encontrá-lo na Escola Municipal de Bailados... Mas o Ricardo... Foi, evoluiu, saltou, bateu palma, chamou palmas das pessoas e eu ria tanto... E foi ficando mais... E aí ele termina em *grand écart!* E aí todo mundo naquela coisa, assim, tão espetacular!... E aí vim eu, logo depois... [cantarola timidamente e se move]. Esta foi a coreografia que eu fiz, e foi tudo isto! [risos] Não teve mais do que isto... E aí deu aquela coisa, né? Passou, terminou... Eu era *office-boy*... Fui pra casa e a minha então cunhadinha falou assim: “Seu teste foi horroroso, foi ridículo!” Eu falei: “Não!...” E fui lá, ver o resultado; na manhã seguinte, estava eu lá. Perguntei pelo número da Rosana, ela havia sido aprovada e perguntei pelo meu número. Aí a pessoa olhou, olhou, levantou o óculos e falou assim: “Você quer saber o seu resultado?” “É, se eu passei ou não...” Ela não respondeu, ela falou assim: “Você gosta?... Por que você veio fazer?” “Eu vim acompanhando e gosto de dançar em casa...” “Ahn... Sei... Olha, você não foi aprovado, mas eu tenho bolsas para teatro. Você quer?” Aí eu peguei e falei: “Teatro... O que é que é teatro?” [risos] Eu sabia dançar, não sabia o que era atuar.

Ela falou: “Vem, vem vindo aí...” E aí era um teatro físico, muito intenso, um teatro que tinha exercícios de calistenia no sentido de dilatar o corpo, de transformar esse corpo para atuação... Não tinha muito texto, era um teatro muito físico, o curso... E, ao mesmo tempo, eu fiquei tão maravilhado com aquela ambiência que eu me demiti do *office boy* – que atrapalhava no meu horário de escola, essa coisa toda... – e ela me ofereceu para ficar na secretaria da escola, colhendo matrículas. E aí eu saía da escola e ia direto para essa escola e ficava lá vendo as aulas de dança, assistindo... Depois, à noite, começavam as práticas do teatro, técnica vocal, essa coisa toda... Aí ela pegou e falou: “Já que está aí, não tem muita gente, entra nas aulas... Vai fazendo aulas...” E eu comecei a fazer aulas, e ela foi vendo que eu tinha uma flexibilidade e uma sensibilidade corporal... Uma dificuldade enorme em guardar passos e ela não enxergava isso como negativo... Porque o resultado daquele não guardar passos era interpretativo, era criar textos... E como ela tinha uma visão minha dentro do teatro e o interesse, ela não achava isso ruim para dança. Ela achava isso interessante, porque eu era, na cabeça dela, um ator que dançava. Então, a possibilidade de desenvolver textos, de dar sentido e significado para o movimento, ela via com muito mais facilidade no meu corpo do que nos dos bailarinos que vinham ali pela subjetividade do movimento e pela cópia do movimento. E isso foi indo e ela foi me dando estímulos, essa pessoa que se chamava Sumaika Pratchovska... Eu nunca soube o nome dela, mas não era esse... Esse era o nome artístico... Se eu não me engano, ela chamava Aparecida alguma coisa... E fiquei ali, convivendo naquela ambiência e apareciam atores, apareciam pessoas que faziam teatro de revista, apareciam pessoas... ou seja, eu fui tendo contato com a arte, de cara, assim...

GAVIOLI: Nisto tu tinhas, mais ou menos, quantos anos de idade?

MOREIRA: Eu tinha 15 anos, quinze para dezesseis... E aquilo tudo era festa! E eu gosto de falar sobre isso quando vem essa pergunta de formação dentro da dança porque ela já me levou direto pra arte. Eu nunca fiquei – como é que eu vou dizer?... – de maneira subjetiva, colhendo movimentos... Não! Foram sempre contextos, desde os bailes, que era um contexto que me gerou desejo, que gerou estímulo para buscar o movimento, até esse – como é que eu vou dizer?... – esse confronto quase traumático de uma audição para entrar num lugar e esse lugar começar a se desvelar como um lugar de signos, mais do que um lugar de movimento. Tudo isso foi muito rápido, mas nessa escola eu fiquei um ano. Dos quinze aos dezesseis, eu

fiquei lá. E no final do ano teve uma premiação para os mais dedicados e aí eu ganhei um prêmio; e fiquei muito decepcionado com a reação das pessoas com respeito ao meu prêmio. Tinha pessoas que já estavam lá e que não tinham ganhado nada... E aí eu falei: “Eu não quero isso; isso eu não quero...” Então aí eu me afastei, eu falei: “Não vou mexer com essas coisas”, porque a vaidade das pessoas me causou uma coisa ruim... Aí, enfim... Eu me afasto e vou trabalhar como montador de sinalizador de alarme dentro de uma empresa em que a produção era muito intensa e precisava ter uma concentração, uma coisa assim... Então os sinalizadores eram painéis que sinalizavam temperatura, qualquer coisa errada dentro das fábricas e aqueles painéis eram... Montar, colocar luz, essa coisa toda... E aí, nessa empresa tinha um guitarrista frustrado... Eu, um iniciante às Artes, também deslocado, e uma equipe de Artes Marciais... E a gente fazia, montava alarme, aquela coisa toda... Quando dava o almoço, as conversas iam pra esse lado. Aí o pessoal das Artes Marciais mostrava a flexibilidade, aí eu mostrava a *minha* flexibilidade, era *uma coisa* esse lugar, esse refeitório [risos]! E aí eu começo a perceber que ali teve uma relação que já começava a ser diferente da do meu interesse em dança lá da minha casa... Ali na Sumaika criou-se o interesse, inclusive, dessa coisa do corpo que é químico, que é viciante, não é? Dança é algo que vicia... Ela é libertadora e ao mesmo tempo é viciante, não só pelas relações sociais, mas pelo prazer que o corpo descobre... É parecido com a relação do prazer sexual, é uma descoberta... Absurda... E aí, então, isso já me acompanhava mesmo que eu tivesse dito: “Não vou fazer”. E aí essa pessoa do violão passou e disse: “Olha, tá tendo inscrições lá no centro da cidade numa escola de dança... Essa escola de dança era a Escola Municipal de Bailados. Tinha uma turma noturna de rapazes – a esta altura eu tinha 16 pra 17, eu tinha parado de estudar, só trabalhava... E apareceu essa turma noturna de rapazes, que era um projeto da Escola Municipal de Bailados, que o Klauss Vianna estava recuperando. E aí era legal porque o Klauss, à época, era o diretor e ele já vinha com essa ideia um pouco somática, né? “Soma isso, vai aquilo”... Da sensibilidade do corpo e não da ideia de ir direto para a barra, essa coisa toda... E aí eu passei por um processo de sensibilização diferenciado. Só um capítulo que era importante para chegar na Escola Municipal de Bailados: quando eu estava na Sumaika, a Nederlands foi dançar em São Paulo. E levou um dos primeiros trabalhos do Kylián, que era a Sagração à Primavera. E tinha um solista norte-americano, negro, lindo, e a

Sumaika me levou, sentou do meu lado e falava assim: “Olha; tá vendo?” Quando ele entrou, fez assim... Uma coisa, assim... Todos sentiam a presença dele quando ele entrava. A Sumaika falou: “Tá vendo? É assim, é desse jeito que você tem que dançar!” [risos] E eu fiquei assim, né, seguindo... Era uma referência aquele segundo espetáculo de dança... O primeiro foi o Balé *Stagium*, o segundo foi esse... E eu fiquei, assim, maravilhado e... Bem, enfim, quando eu saio de lá e vou lá para minha empresa e vou lá e tal e fico com aquela imagem na cabeça... O que fez com que eu voltasse a querer ter vontade de ir para a Escola Municipal de Bailados. Eu não sabia qual era a dimensão disso... A Escola Municipal de Bailados era uma escola qualquer... Para mim, era uma escola qualquer. Klauss Vianna e qualquer outro também era qualquer coisa, né? Não tinha o menor discernimento do que é que acontecia... E chegava lá, era divertido, porque os professores eram o Klauss, ele vinha alguns dias da semana, e depois tinha Sidney Astolfi, bailarino ainda do Teatro Municipal de São Paulo... Na época, o Teatro Municipal estava passando por uma reformulação; ele estava saindo de ser um teatro clássico para se transformar em contemporâneo naquele período, e os bailarinos reclamavam muito! O Sidney que era... Tinha se formado para ser príncipe... Ele reclamava muito dessa forma aleatória que a dança tinha de experimento, essa coisa toda... E se ria muito com os professores... Gil Saboya, que vinha lá da época de Joshey Leão... Era aquela coisa de terem sido pioneiros nessa história do balé clássico e da forma clássica de se ensinar... Então eu escutava aquelas coisas e era tão estranho que eu passei a frequentar a biblioteca pública para entender todas aquelas coisas que eles falavam... Tudo! Entender desde o que era *plié* até entender referências... Aí eu acho um livro que é do Pierre Mikhailovsky – não sei se você conhece esse livro – que é um livro... Se eu não me engano é uma das primeiras publicações em dança. Pierre Mikhailovsky era um russo e ele falava “o caminho do ar”... A coisa que depois eu fui entender como vetores, mas não tinha esse nome... “Caixa torácica para cima, contrai abdômen, sobe a coluna”, aquela coisa toda... E falava a descrição de alguns passos... Esse livro é muito interessante, eu quero até achá-lo novamente porque o nome eu não me lembro, mas Pierre Mikhailovsky e Sumaika Pratchowska... Para mim, eles eram primos! [risos]

GAVIOLI: Sumaika... Como era o sobrenome?

MOREIRA: Pratchowska! Com “w”! E o Pierre Mikhailovsky...

GAVIOLI: Mas ele era russo mesmo?

MOREIRA: Ele era russo mesmo! ...Mas aí eu vou lendo esse tratado e vai me dando ideias, junto com as ideias que o Klaus passava na aula, mas me dando uma necessidade maior de ir buscando informações. E aí, na biblioteca tinha o Departamento de Artes e dentro do Departamento de Artes, muitos livros... Falando do espetáculo, das poucas publicações do Brasil, mas falando da arte de dançar no mundo. Então eu adorava ver imagens, ficava horas vendo imagens e de alguma forma eu usava essas imagens para reproduzir no meu corpo enquanto eu fazia aula. Então eu reproduzia estas imagens e tinha... Vídeo não tinha... A imaginação era forte, porque vídeo era mais difícil de ter acesso. E aí, na Escola Municipal, essa história de juntar passos – porque na Sumaika tinha, assim, juntar passos, mas era no máximo, o que eu saí de lá fazendo em um ano, era fazer *tendu*. Sei lá... Pouquíssimas coisas relacionadas à dança clássica... E *jazz* – mexe pra cá, mexe pra lá, vai pra frente, vai pra trás –, ou seja, essa relação com o espaço, e nem tanto uma relação com coluna. Era mais uma... Nem tanto... Uma noção com a coluna... Porque mexia-se muito, mas nem uma fala a respeito. E quando o Klaus vem e me apresenta a coluna, me apresenta essas coisas, eu vou buscar no livro... Vou vendo e vou tentando reproduzir. E dessa turma apareceu o Gil Saboya. Lá eles direcionavam os homens, porque os homens sempre eram uma raridade, não é? Nunca tinha... Isso já em 81; exatamente, em 81... Ele me apresenta para a Hulda, dizendo assim... Porque recém tinha montado a companhia com atletas, então pra ela tudo era lucro... Mas a escola, em 81 já tinha uma força grande, já existia o método Royal e ela já trabalhava com essa forma de formação e com essa escola... E aí eu vou... O Gil... Eu acho engraçado isso, porque a fala dele... Ele me chama na sala dele: “Olha, tem uma escola... Você quer dançar? Primeira coisa...” Eu falei: “Quero”. “Ah, que ótimo! Porque você tem algumas condições”. Eu falei: “Ah, que bom!” Aí ele falou: “Olha tem uma escola que a Maria Hulda pega rapazes e ela dá bolsa. Você pode? Só que aí não vai mais poder ficar aqui... Ou, se você quiser pode ficar, mas daí vai ser mais difícil...” Bom, aí eu falei: “Tudo bem”. Aí ele me manda para Maria Hulda, para ela me conhecer e fazer um teste. Aí ele pega o telefone e fala: “Maria Hulda, querida, tudo bem? Olha, eu estou aqui à frente de um negro lindo! Ele trabalha com os pés esticados e tem um bom giro!” [risos] Então tá... Chego lá, vou fazer aula experimental, a aula era com fita cassete, Royal... *Exercise Number One* [imita sons de piano]. E eu olhava aquilo e não sabia nem como copiar... E ficava olhando e as meninas todas fazendo, eu copiando e a Hulda

assistindo... Aí terminou... Você vê, já minha segunda audição e o segundo constrangimento! Aí a Hulda chegou e falou: “Olha, quando Gil me ligou... (jeito muito peculiar de ser que ela tem...), eu não esperava nenhum Nureyev, mas esperava alguma coisa melhor que você!” [risos]. Ela, um elefante de sensibilidade! E quando ela falou que não esperava nenhum Nureyev... Eu conhecia o Nureyev de fotos... Realmente ela tá certa, eu não sou o Nureyev! Agora, algo melhor que eu era fácil porque até eu sabia que tinha muitas coisas melhores do que eu...E não achei isso nem um pouco estranho... Aí ela falou: “Mas olha, a escola está aberta, você faça todas as aulas que quiser.” Eu cheguei em casa, chamei minha mãe, éramos só nós dois, e falei: “Olha, eu vou dançar.” “Mesmo? Porque você já fugiu da escola... Você vai ter que fazer alguma coisa na vida.” Eu falei: “Não, eu vou dançar.” Ela não entendeu muito bem, ficou assim... Mas ela tinha uma admiração pelo Balé do Quarto Centenário, ela era fã do Ismael Guiser. Ela sempre foi empregada doméstica e babá; e como babá, ela ia aos teatros. E ao ir aos teatros, ela assistia o Balé do Quarto Centenário e era fã do Ismael Guiser, achava ele a coisa mais linda que tinha... E ela tinha em casa um toca-discos e vivia pondo em cima do toca-discos uma bonequinha que se mexia. Eu fiquei muito tempo vendo essa bonequinha se mexer... Então quando eu falo para ela que ia dançar, depois de já ter passado pela Sumaika, depois de já ter passado pela Escola Municipal de Bailados, ela não acha estranho... Bom, ela falou: “Tá, dançar eu sei que você vai, mas você sabe, né? Eu não vou poder pagar seu cinema, não vou poder pagar isso, aquilo... Como é que você vai ganhar dinheiro?” E eu, muito... Falei: “Daqui a seis meses eu vou estar ganhando dinheiro!” E foi assim! Tá bom, né? [risos] Aí, lá fui eu para o Cisne Negro e comecei a fazer aula, de *Primary, Elementary*, aula de crianças, aula com grandes, aula da companhia e comecei a fazer as aulas. E a Hulda começou a ver que eu tinha interesse e falou: “Olha, fica fazendo as aulas da companhia e vai pegando também as coreografias.” E eu ficava lá; tinha um lugar chamado “chiqueirinho” e eu ficava no “chiqueirinho” aprendendo as coreografias à distância, e fazendo aulas... E os bailarinos diziam: “Puxa vida, você logo vai entrar, olha só o tamanho do seu corpo! Olha sua flexibilidade! Olha isso, olha aquilo...” E tal... Mas eu não tinha muito estímulo porque... Eu tinha que batalhar pela passagem e essa coisa era difícil, era longe da minha casa. E aí a Hulda, percebendo isso, ela falou assim: “Olha (ela morava em cima), a minha casa é aqui, a geladeira é aqui; você vem, pega, come, faz o que quiser...” Agora, resolvido isso aí. Pegou o

Edmundo (o marido) e falou: “Olha, eu quero que ele faça todas as aulas possíveis; dá o seu jeito aí!” [risos] Aí o Edmundo pegou e me levou; “O quê que você sabe fazer?” Eu sabia mexer com alguma coisa de luz, tinha uma sensibilidade para isso... Aí ele me botou para editar fitas, fitas que eram de rolo... Editar fitas de áudio, que eram as aulas e trabalhar com refletores... Montar e desmontar refletor, aquela coisa toda e tal... E eu comecei a gostar muito mais disso do que de dançar! Eu achava isso uma delícia, só que a Hulda me puxava orelha... Falava: “Não tô te vendo em tal aula.” Aí eu comecei a achar tudo aquilo... Desanimei... Acho que não vou ficar dançando, não... E comecei a faltar um dia, faltar outro... Um belo dia, aparece a Hulda na minha casa de Kombi com o Edmundo. Toca... “Ah! A senhora que é a mãe do Rui, é? Então, o Edmundo vai passar aqui todos os dias para pegar ele.” [risos] E foi! Aí eu falei: “Bom, não tem jeito!” Ela investiu muito pesado, muito pesado... E foi, aí chegaram logo as férias e um bailarino saiu. Ela pegou e pediu para as assistentes me prepararem para dançar; e eu com essa minha dificuldade em pegar coreografia... Coreografia da Sônia Mota e do Victor Navarro... Coisinha, assim, bem fácil, pra começar! [risos] E lá vou eu! A minha estreia foi muito legal: “Sexteto para 10”, da Sônia Mota, impressionou bastante porque eu saltava muito e tinha muita flexibilidade, dançava só de *short* preto... Aparecia ali um corpo que impressionava... E “Del Verde al Amarillo”, de Victor Navarro, era mais complexa do que a coreografia do “Sexteto”. E aí, quando todo mundo ia para a esquerda, eu ia para a direita; quando todo mundo abaixava, eu subia... Aí ficou aquela coisa, assim, e sobretudo depois do comando da delicada Hulda, né? Antes de eu estrear, ela chega e fala assim: “Tudo bem com você?” Falei: “Tá, tudo bem...” “Olha, você sabe da responsabilidade, né?” Eu: “Sei...” “Você é o único negro no palco; todas as pessoas vão olhar para você! Então, eu espero que você dance muito bem! Merda!” [risos] Era assim, a Dona Hulda!

GAVIOLI: Eu não sabia que ela era assim...

MOREIRA: Uma pessoa muito querida...

GAVIOLI: Mas direta, né?

MOREIRA: Exato, por causa disto... Ela promoveu alguns ritos de passagem no meu pensamento e na minha relação com a profissão, porque ela não admitia baixo astral. Então esse não admitir baixo astral... Ela era mais ou menos uma treinadora de ginástica olímpica, uma treinadora dessas “agora vai”, “Isso!”, “Gira!”, “Pula!” Mas isso tudo era legal porque gerou, junto com a biblioteca, junto com o Klauss, junto

com o susto e junto com a necessidade de ganhar dinheiro, um lugar... Porque foram exatos seis meses do que eu havia dito para minha mãe quando eu entro no palco e ganho cachê. Então para mim tava tudo bem...

GAVIOLI: Se cumpriram os seis meses...

MOREIRA: Isso, sabe, as metas estabelecidas, elas foram cumpridas. E isso me colocou... Gerou na minha cabeça também uma certa coisa sistemática de pensar que eu preciso estabelecer metas, preciso cumprir metas e não só me deixar levar pela vida. E essa relação permeia todo meu processo de carreira como criatura e como criador. Nada é tão aleatório. A minha história é marcada por mudanças, por ritos de passagem – vamos dizer assim –, mas não ritos que começam “hoje eu vou fazer isso, amanhã vou fazer”... Não. Sempre tem que ser um processo. Do Cisne, mesmo... Eu queria, eu fiquei muito ligado naquilo que eu estava fazendo, então eu fazia aula no Cisne e ao mesmo tempo eu fui procurar outras informações. Aí eu cheguei na Alina Bernaka, que é uma professora não sei de que país da Europa do Leste, mas que também é muito rígida; da Lina Bernardo eu fui ao Ismael Guiser, também buscando informação, mantendo a relação com o Cisne (Negro), e de lá eu fui chegar no Victor Navarro. As aulas, as enormes aulas do Victor, que eram aulas de consciência corporal – tido como balé clássico, mas era uma aula de consciência corporal – duravam três horas, então era um processo. Nunca me interessou – e isso é um problema, até... Eu digo, um problema financeiro... – nunca me interessou criar pequenas coreografias... Nunca me interessou dançar pequenas coreografias... Sempre me interessou algo mais complexo, algo que me levasse para aquele contexto da dança moderna que nós vimos florescer muito intensamente naqueles anos 80... Que era uma dança interpretativa, uma dança-teatro... Mesmo quando era uma dança abstrata, ela era uma dança enigmática, né? Não era uma dança... Eu acho até que nesse período o balé clássico ficou mais potente porque era a dança mais fácil, a dança de ligação mais direta com o público na *poesis*, na relação de facilidade de acesso com o público para com a linguagem... O *jazz* era outra, mas o *jazz*, por exemplo, eu achava mais difícil eu me envolver porque eu tinha... Eu era mais tímido, tinha uma grande facilidade em me esconder, esconder a minha timidez atrás da criação de personagens. Então, esses personagens específicos que tinham, de uma certa forma, nas coreografias que me interessavam – quer dizer, Victor Navarro criava... Ele trazia uma historinha; dentro dessa historinha, eu podia me esconder e o bailarino podia aparecer.

GAVIOLI: O que tu chamas de “pequenas coreografias”?

MOREIRA: “Pequenas coreografias”, não! Coreografias não... Por exemplo: me pede para me expor dançando em um baile. Hoje, perfeito; mas naquele momento era uma dificuldade enorme! Eu precisava estar escondido por um personagem, uma trama, uma narrativa... E aí, sim! Aí eu conseguia dançar. Então isso é que eu chamava, assim, aquelas coreografias rápidas... Aquelas de casa, “dança aí”, essas eu não conseguia muito e nem gostava quando assistia... Eu gostava dessa...

GAVIOLI: ...Contextualização, talvez...

MOREIRA: ...É... Da ideia do contexto onde entrava a dança e não só da dança. O movimento pelo movimento, ele me seduzia menos. E por isso até que eu gostei tanto do balé clássico, porque o balé clássico, ele é muito conceitual, ele é muito... Cada passo, ele tem uma história e isso me fascinava, né? Não era fazer um *grand jeté*, mas era saltar por sobre, era abrir um espaço... E tinha a ideia que o Klaus, inclusive, acentuou esse meu gosto. Mesmo quando minha mãe botava lá em cima do disco das grandes valsas a bailarina que se mexia, aquilo para mim era muito legal, sabe? Porque tinha um sentido, sempre essa experimentação de sentido, de significado, estar dançando. E quando eu perdia... Quando eu quis jogar o troféu fora e que ninguém entendeu porque que eu ganhei o troféu e eu achei que as pessoas tinham reconhecido que eu tinha conseguido um conteúdo ali para ganhar aquilo! Não, as pessoas... “Ah, ele tá ali há tão pouco tempo, não sabe nada de dança..”. Aí eu falei: “Não é isso que eu quero”. E vai e isso aí me seguindo... E essa necessidade de contexto, ela vai me preparando, ou sempre me colocando nos lugares um pouco como criador... Criador de sentido, no sentido de transformar o movimento no meu corpo. E isso vai abrindo portas, porque lá no Cisne, quando teve essa estreia, logo depois chega o Luis Arrieta criando um trabalho chamado “Tempos de Tango”. E o Luís é narrativa todo tempo, com ele não tem nada de abstração. Mesmo que não seja uma narrativa linear, não tem abstração. Ele acentua uma coisa que me apavora naquele momento, que era o que quer dizer cada movimento... Se eu olho pra trás, se eu venho, se eu olho pra cima... Entender o movimento como um gesto comum, algo que constrói um caminho, um movimento, que desenhe o espaço e que desenhe um motivo dentro desse espaço. E aí, Luiz foi provocando isso, mas de uma maneira, também, que eu me assustei! Ele chega e fica assim: “*No, no, tá demorando muito... No, no... Gente... Qué tá fazendo este rapaz aqui, han? No... Vamos, vai...*” Aquelas coisas, assim... Aí tinha laboratório de

porté, eu meio desajeitado, com a cabeça meio perdida, e eu levantava as meninas, e derrubava as meninas... E ele: “*No, para!*” Aí fez uma fila, colocou todas as meninas – tinha Beth Risoleo, já era o elenco profissional do Cisne, e eu ainda como estagiário... Eram umas meninas que já tinham uma trajetória... – “*Agora vem, Rui!*”. Aí eu vim e cada uma delas me levantava... A ideia era que eu aprendesse a como tratar as bailarinas... Mas ele fez isso de uma maneira...

GAVIOLI: ...Cruenta?

MOREIRA: ...É... Aí ele foi, foi... Aí eu falei assim: “Quer saber de uma coisa?” Parei! De novo! Aí não adiantou Hulda, não adiantou nada, eu falei: parei... E fiquei só na técnica. E aí eu ia pra técnica e passava a noite virada fazendo luz, estudando luz...

[...]

MOREIRA: ...Havia alguma curiosidade relacionada à eletrônica, que foi quando eu parei de estudar... Eu estava no primeiro ano do colegial técnico de eletrônica. Não sabia nada, mas tinha uma vontade e já tinha trabalhado com sinalizador de alarme... Então tinha uma noção, e pronto!

GAVIOLI: Então agora entendo também a tua posição lá na técnica, lá no Mix... Tu já tens essa afinidade...

MOREIRA: É, isso... Aí, a Hulda, para não me perder, ela me contratou como técnico da companhia... Aí ela falou assim: “Edmundo, o Rui vai acompanhar tudo, todos os espetáculos.” Aí o Edmundo falou: “Tudo bem, vai acompanhar... Mas para ele acompanhar, ele vai precisar voltar para os ensaios.” Aí depois que terminou a montagem do Luís, que ele se afastou, aí eu fui e comecei a aprender a coreografia que ele havia montado e aí era assim: eu chegava, montava, dançava, desmontava, isso era a minha parte como estagiário. Os bailarinos não faziam isso, mas eu como estagiário fazia. Para mim era legal, eu achava isso bem interessante... E foi, foi, foi, foi, até que eu me cansei disso e quis fazer uma audição para a Companhia Experimental, para a Companhia 2 do Teatro Municipal, que o Klauss criou. Só que eu não sabia que era uma audição já de cartas marcadíssimas... Eu achei que qualquer um que chegasse e fizesse seria visto. Aí eu fui fazer, o Klauss me encontra e fala assim: “Não vai fazer, não, porque você não vai passar. Nessa companhia já vai entrar a Susana Yamauchi, vai entrar o Ismael Ivo... Esse é um projeto só para eu abrir uma nova companhia”. Eu fiquei decepcionado com aquilo e aí uma amiga pegou e falou: “Olha, tem um grupo lá em Belo Horizonte...” Porque para quem morava em São Paulo, tudo fora de São Paulo é roça e menor! Nada

existe, né? Então tinha um grupo lá em Belo Horizonte e tal, “eles fazem um trabalho legal... Bem primário, assim, que era ‘Maria, Maria’, bem primário... Mas a coreografia é do Araiz e tal... Vai lá ver se, talvez... E eles têm uma coisa muito legal, que talvez você goste: eles viajam muito.” Viagem? Eu quero viajar! E pronto! Aí eu fui e fiquei lá, encontrando com o *Grupo Corvo* [risos] – eu não sabia qual era o nome! E aí começa uma outra etapa dessa história do bailarino, porque é uma etapa que avança um pouco no processo de criatura... Sair de São Paulo... Porque em São Paulo eu me esqueci completamente da minha casa, me esqueci completamente dos bailes, me esqueci completamente de tudo que eu via como gesto nas cerimônias religiosas de umbanda, no Congado, que eu via muito isso... Eu esqueço de tudo isso; fica tudo focado, direcionado para dar conta do que os coreógrafos me traziam como demandas, do que as coreografias me traziam como demanda. E aí aquela coisa de copiar, fazer, “e vamos”, aquilo e tal... Dança na escola e faz o Quebra-Nozes... A primeira versão foi quando eu estava lá... Então... Isso, assiste vídeo, fica maravilhado com Baryshnikov dançando muitas coisas... Nesse meio tempo eu participei de um *meeting*, desses que dá uma bolsa de estudos para o Canadá; eram 20 mulheres e eu competindo... Ganhei, só que não fui porque não tinha recurso, aí passou para Gisele Bellot. E foi muito engraçado, porque eu dancei o *pas-de-deux* do Quebra Nozes, que tinha que ter um duo; dancei o solo do Corsário, né, o do homem, *tá-rá-rá* [cantarolando]... Mas não consegui acompanhar as aulas! É a coisa mais estranha, né? Que era isso, né? Essa falta de ordem, não tinha um ordenamento. Eu sabia mais pegar uma sequência de passos, dar sentido para uma sequência de passos do que ficar lá tentando lembrar a sequência da aula, né? Era mas difícil isso pra mim. E aí foi, saio disso, não vou para o Canadá porque não tem grana, porque era uma bolsa lá, mas tinha que ter grana pra chegar lá. E aí eu não tinha; fiquei. Fui para Belo Horizonte e chegando em Belo Horizonte começa uma outra fase, porque é o Rodrigo... Primeiro, o Corpo, seria assim, a terceira geração de bailarinos contratados. Primeiro seriam só os associados, depois vieram os primeiros contratados – segunda –, eu era a terceira. E era um momento de muita crise para a companhia... Voltavam da Inglaterra, tinham recebido um cano terrível, o que gerou quase o fechamento da companhia... A companhia tinha oito anos – não, tinha nove anos...

GAVIOLI: Lá por 1985?

MOREIRA: Foi, foi... Nove, não; ela tinha oito anos, porque foi 84. E ela tava por fechar. E aí eu fui morar na casa do Paulo, que era o melhor lugar... O único lugar que eles podiam me colocar. E o Paulo me mostrou a história do Corpo, me mostrou o palco – que ele viu que eu gostava de música, eu gostava de outras coisas que não só dançar –, ele começou a me mostrar um Grupo Corpo pelo *backstage*. E aí foi muito legal, porque... O salário era mínimo e atrasava! Aí eu começo a... Eu chego muito tímido, essa coisa toda... A minha estreia, pra mim, foi uma catástrofe, porque eu tomei um tombo no palco carregando uma bacia d'água [risos] em “Maria, Maria”... Eu fiquei com aquela coisa; eu falei: “Me manda embora, eu não sirvo pra isso...” Aí o Rodrigo falava: “*Que é isso, negão? Vamo lá, Vamo lá!*” Aquele jeito dele... “*Vamo lá, negão! Vamo, vamo!*” E eu comecei... Eu fui para substituir o Fernando de Castro e o Rodrigo dançava um duo com Fernando de Castro. Então eu fui dançar com o Rodrigo; aí então aprendi a coreografia, aquela coisa toda... Rodrigo já piscava... Mas era isso, assim, né? Nas aulas, ele adorava girar... Adorava... E tinha um jeito de lidar com a dança clássica e com o corpo clássico, corpo que era muito diferente... A Mirinha já era mais formatada; Macau, a “*Senhora arabesque*”, e nós que estávamos chegando, era aquela coisa, assim, né? A Regina Advento, que tinha dançado na escola por muito tempo, o Rodrigo Quick que também tava chegando... E nós, cada qual trazendo um corpo, trazendo uma história... Pegando aquele repertório, dançando “*Maria, Maria*”, “*O Último Trem*”, mas pegando o Rodrigo começando a criar. Então tinha “*Prelúdios*”... Não, “*Prelúdios*” não! Antes, balés que eram extremamente Nelson Rodrigues – não me lembro, aqui, o nome... – e esse balé que era um minueto, tinha um minueto que eu dançava com ele... *Pam, pam, parararam...* [cantarolando] E eu sempre tive muita facilidade de subir e muito pouca facilidade em descer... Eu pulava muito! E a música do Rodrigo era cheia de “e”! [cantarola] E era aquela coisa, né? E aí eu ficava e ele entrava em cena, e ele falava: “*Negão, não atrasa!*” E ia gritando assim... “*Vai, negão!*” E a gente dançando, e ele assim! Terminava ele exausto, porque ele já começava a ter as fadigas de joelho, já começava a ter problemas sérios com corpo... E ele ficava exausto em gritar comigo e ao mesmo tempo dançar. Mas criou-se essa coisa, esse carinho, essa coisa toda... E começo a ser um corpo respeitado dentro daquele contexto. Por que “um corpo respeitado”? Não adiantava, meu corpo não era e-e-e; era e-eee-pausa-eeee-e... Era muita pausa e agradava muito o público... Primeiro que existia uma força ligada ao exotismo, que era ter um casal de negros na

companhia, né? Isso, mesmo nos anos 80 – ali, que era 84 pra 86, que foi a minha primeira fase lá... –, isso era muito incomum. E tinha a Regina Advento e eu, que éramos corpos... A Regina era meio adolescente, então tinha seios muito grandes, a bunda muito grande e se mexia com muita agilidade, e tinha uma facilidade em interpretar o Rodrigo, porque ela havia estudado desde pequena na escola. E eu aquela coisa que respirava [suspira], mas que trazia, com aquela maneira de respirar, trazia um corpo que seduzia, digamos assim, o olhar das pessoas. Tanto que todo mundo achava que todo mundo do meu lado tava errado, só eu que tava certo [risos]!. Isso aconteceu muitas vezes! Muitas vezes... Na minha história tem essas coisas... E aí esse corpo, eu achei que já tinha dominado um pouco e aí em 1986 o Arrieta me convida e convida vários bailarinos de Belo Horizonte para dançar no Balé da Cidade de São Paulo, que ele ia assumir a direção. Eu fiquei assim, o Corpo eu já vi que foi uma decepção, né? Enfim, acabei indo... Vou chegar lá e vou retomar, vou resolver o problema que ele criou dentro da minha cabeça lá no “Tempo de Tango”... Então eu vou dançar e resolvo, assim, ser um muito bom bailarino...

GAVIOLI: “Resolvo ser”...

MOREIRA: [risos] Eu *resolvo ser* um muito bom bailarino... Porque no Corpo a gente não precisava ter esse tipo de resolução. Porque o corpo era tão família que a gente ia sendo... Dançando e sendo feliz! O Corpo é um lugar muito assim, a gente entra e vai ser feliz! Eu gosto muito, gostei muito dessa ambiência lá, né? E já com o Arrieta, não... O Arrieta é... Para ser feliz tem que sofrer muito! É muito estranho isso... E fui, junto com o elenco... Nós dançamos um espetáculo – quer dizer, eu fiz parte de uma criação, que era “Berimbau”, uma criação só para os homens – um elenco divertidíssimo! Hoje cada um tem uma marca distinta daquilo que era o “Berimbau”, né? Que era o Sandro Borelli, que hoje é extremamente kafkaniano... Ernesto Gadelha, que se tornou mestre, até por ter tido um problema no quadril, parou de dançar... Maurício Ribeiro, que era um capoeirista na época e depois se tornou um teórico da dança... Assim... Teórico, teórico mesmo, ele nem consegue dançar nada mais, dada a teoria dele, né? Ele se isolou na teoria... Consegue dançar, sim, dança muito bonito, mas se isolou na teoria. E, enfim, tinha o Renato Bertolino, que hoje faz fotografia, tá morando na Holanda, em Amsterdam... E o Zé Maria, que dançou muito tempo no Angelin Preljocaj e depois criou coreografias pela Europa também. Hoje é massoterapeuta e fez toda uma mudança de trajetória. Hoje ele trabalha

direcionando os corpos, meio que um *coach* de bailarinos... Mas nesse sentido de alinhamento, de estudos e tal... E era muito legal esse elenco, o suficiente para eu dizer: “Deu! Resolvi meu problema, deixa quieto aí!” Saí do Balé da cidade um ano depois, fui dançar com o José Possi Neto, “Emoções Baratas”... Em “Emoções Baratas” entra muito intensamente o capítulo *criatura*, porque era dirigido por um diretor de teatro – o Possi – e com a coordenação de movimento da Ana Mondini e da Susana Yamauchi. Então eles, que eram intérpretes-criadores, meio que dirigiam aquela coisa... Só que isso me cansou... Eu gostava *bem* de ser dirigido... E aí eu fui bater à porta do Cisne Negro e estava lá, o Gigi Cassiuleanu... E aí eu fui e comecei, entrei de ouvinte na montagem do Gigi... E aí foi genial entrar de ouvinte porque eu não tinha o compromisso de aprender a coreografia e nem sabia se eu ia dançar... Mas eu tinha a possibilidade de entrar... Eu falava com Gigi e Gigi falava umas coisas e foi muito bom... Foi uma espécie de estágio, de observar a criação, observar o corpo dos bailarinos, sem me colocar em um estado de confronto, tanto com a criação quanto com a necessidade de estar pronto para entrar em cena, quanto a me ligar a outros padrões que os bailarinos colocavam... Aí foi uma liberdade total, porque eu vinha de “Emoções”, uma cabeça completamente diferente, que era musical noturno; fazia aula no Cisne, depois entrava na coreografia e ficava no chiqueirinho, o Gigi montando coisas e eu inventando, do lado, coisas em cima... Tinha horas que ele parava e ficava olhando... “Vem cá, mostre isso aqui...” Então, sabe, meio que misturou aquele furacão de criação com aquele momento ali e tal... Aí eu peguei e falei: “Não, não, não...” E saí. Só que eu saio porque minha cabeça tava muito estranha... Muito estranha... Estranhíssima! Porque “Emoções Baratas” me tirou o chão! Me tirou o chão porque era um musical noturno que eu chegava lá às 5 horas da tarde e trabalhava até às 11 horas da noite, e depois eu saía com os músicos e ia dormir por volta de três, três e meia, e acordava às três da tarde... Comia alguma coisa, para às 5 horas estar no teatro. Então aquilo me tirou o chão! Me desestruturou física e emocionalmente, porque eu já não tinha mais uma preparação de corpo, eu tinha só um aquecimento para entrar em cena, não tinha mais aula... Foi quebrando formas, só que foi me deixando fora de forma, fora de uma forma, fora de um olhar. Mas, ao mesmo tempo, pronto para resolver mais rápido, sabe? Aquilo que eu demorava para pegar, eu tava pronto pra resolver mais rápido os problemas que se apresentavam na dança... Mas isso me tirou o chão e eu fiquei pensando...”Será que eu tô dançando?” Não sei... Aí fui para

Europa... E indo para Europa, eu fui para descansar; não fui para fazer nada, fui para descansar. E fiquei na casa de uma amiga em Trier (Alemanha). E essa amiga, extremamente “Caxias” com aula, ela falou: “Não, você não vai dormir sem fazer aula! Todos os dias! Você vai voltar para dentro da sala!” [risos]. E aí, foi!

GAVIOLI: Aí tu já estavas mais ou menos com que idade, Rui? Só pra fazer um paralelo com esse momento que tu destacaste...

MOREIRA: Ó.. 87... Eu chego na Europa em 88... Nasci em 63; que idade eu tinha? Vinte e cinco anos... Vinte cinco, porque eu ainda consegui usar o *Eurailpass*...

GAVIOLI: Te pergunto porque tu acabaste de descrever um primeiro momento, que acho que seria o germe do coreógrafo... Importante... No momento pessoal que tu estavas vivendo...

MOREIRA: É... Eu chego lá e vou fazer estas aulas com Heinz... Que é estranhíssimo... Eu sempre odiei fumaça, cigarro, essas coisas... E eu entrava dentro da sala, tava o Heinz com um cigarro, de manhã cedo, um copo de café, e com o pianista, conversando... Aquela coisa dura, aquele personagem duro... [balbucia dramaticamente palavras em alemão]. Eu falei: “Meu Deus do céu, eu não vou conseguir isso! Não vai dar certo!” Incrível como ele conseguia, impossível alguém fazer isso na minha concepção de saúde e de vida... Eu não entendi aquilo... Eu já tinha passado aqui, mas eu nunca tinha visto aquilo... Eu já tinha passado pela Dona Tânia... Mas na sala eu nunca vi ela fumar desse jeito... A Betina Bellomo fuma muito, muito... Fumava, agora não mais. Mas fumava, então ela levava aquele cinzeirinho e punha lá em cima do piano... Às vezes no meio do exercício ela saía lá fora e fumava, mas ela estava lá de fora, olhando... Mas daquele jeito, dentro da sala e com essa *grossura* toda, eu ainda não tinha visto! E aí foi e eu falei: “Bom, Nira, muito obrigado!” E aí eu fui para Amsterdam. E em Amsterdam eu cheguei no *Studio Artemis*, que era alucinantemente bom! Uma sala de aula como eu nunca tinha visto, e uma diversidade de aulas para fazer que era muito boa... Eu não tinha grana pra pagar aulas, então eu me coloquei... Tinha um estúdio e eu me coloquei à disposição pra fazer... Como é o nome disso?... Modelo vivo! Então as pessoas me desenhavam. Eu nem ganhava dinheiro, eu já usava tudo isso como crédito de aula. E aí fiz aulas fantásticas... Pessoas na sala, fantásticas, que ultrapassavam aquele limite técnico que eu tinha aqui... Como saltar, como isso, como aquilo... E rápido eu fui sentindo um outro tônus no meu corpo, de acompanhar e de ter modelos. Porque eu não sabia muito lidar com as alavancas e com essa coisa toda... Mas vendo ali

era fácil, era explícito! E os professores falavam muito sobre isso. Tinha uma belga – não me lembro o nome –, mas uma belga incrível, a maneira como ela destrinchava e levava o corpo da gente para um estado de compreensão que tornava possível fazer a aula com uma qualidade muito alta. Eu não tinha visto isso ainda no Brasil. E aí estava junto comigo, na Holanda, o Marcos Verzani e a Bia. Eles estavam lá também estudando isso em um processo deles de pesquisa para serem mestres de dança. E aí depois a gente conversava e eles falavam: “Você viu isso?” E começaram a me botar como cobaia deles, né? E aí foi legal, porque eles iam para outro lugar, foram para a Itália, para o *Scala*. *Scala*, não... Como é que é o nome da companhia lá?... Enfim, para uma companhia na Itália... “Ah, a gente tem um amigo; ele pode fazer aula também?” Eles pediam para que depois eles pudessem conversar comigo e vendo isso no corpo brasileiro, nesse corpo brasileiro que virou uma marca depois, né? Um corpo essencialmente brasileiro... Virou uma marca minha... E aí fomos para Stuttgart... E lá, aquelas coisas, assim... Para fazer aula, tinha toda uma burocracia... E eu me coloco na barra dos solistas masculinos, sem saber. E o professor, sem saber quem eu era... “Ele deve ser um solista”... E eu tinha corpo de solista... Exótico, neste sentido... E aí eu fiz a aula, e tal... Ele olhou, viu as coisas assim... Era um professor russo; ele olhou, ele falou: “Você dança em que lugar?” Quer dizer, ele não perguntou; ele falou assim: “Vocês vão dançar hoje?” Em inglês.. Eu falei: será que foi isso mesmo que eu escutei? Eu falei: “Não, hoje eu não danço”. Só respondi isso... “Ah, tá... Então por isso que você veio fazer aula?” Eu falei: “É...” Bom, aí chego no dia seguinte, e os bailarinos: “*Congratulations, wow! Fantastic, the company! You dance tonight?*” Hmm.. Não! Bom, aí o Richard Cragun estava à minha frente e eu ali me alongando, aquela coisa toda, eu chego e pergunto, chego para ele e falo assim: “- *Sorry, do you speak portuguese?*” “- *Yes, a little bit*”... Porque ele era casado com Márcia (Haydée), né? Eu falei: “Desculpa, meu inglês é um pouco ruim, mas eu queria dizer como eu sou fã seu...” “*Why do you speak portuguese?*” Ainda em inglês... E eu: “*I’m from Brazil*”... “*Brazil?*” E eu falei: “*Yeah!*” E ele “kkkk”, se riu muito, e falou: “*Não fala isso para ninguém!*”. Aí terminou a aula, ele foi conversando, e falou: “*Olha, as pessoas aqui estão achando que você é um solista do Culberg, que tem um bailarino que é muito parecido com você! Eles estão achando que você está em temporada!*” Eu falei: “Não...” Aí fui me trocar, e fui embora... E aí, à noite, o bailarino dançou e eles viram que não era eu... Eu cheguei e já fui sacado da barra dos solistas, fui parar lá

junto com o Corpo de Baile! E aí foi legal porque com o corpo de baile, o então marido da Bia, da Beatriz Almeida – era um norte-americano lindo, pequenininho, assim... Thomas... Acho que Thomas – e tinha, logo depois da aula, um momento de treino. Treinar as coisas. E ele pegou e resolveu me chamar e falar: “– Olha, vem cá... Então, você salta muito bem, você faz isso muito bem... Você precisa fazer determinadas coisas...” E começou a me treinar, assim, nos dias que eu pude. Então, por exemplo, uma das coisas que ele falou que eu nunca esqueci: “Olha, saltar: primeiro você pula, e depois você organiza o corpo; mas não muito depois. Você pula, sai do chão, organiza o corpo, continua pulando, desce e vem organizando para chegar no chão. Porque era o meu maior problema: como chegar no chão. E aí ele ficava: “Não, agora faz de novo, e faz de novo...” Como se diz? *Saut de basque...* “*Agora faz duplo!*” E foi crescendo... “*Agora gira, agora pula...*” Esse tempo, que durou um mês em Stuttgart, fez uma diferença absurda, o suficiente para que Mônica – irmã da Márcia – chegar e falar: “*O que que você tá fazendo aqui? Por que é que você tá fazendo aula aqui? Aqui não vai ter lugar pra você, o teu corpo não é para essa companhia... Mas você quer ficar na Europa? Vai procurar outros...*” Me deu o endereço do (William) Forsythe e do (Jiri) Kylián, que eram ex bailarinos do *Stuttgart* e eram amigos do Richard, aquela coisa toda... O Richard falou, deu um relato da minha história dentro da sala de aula... E aí eu começo um outro estágio, que era estar na Europa e ver aqueles processos que eu só via em vídeo. Estar próximo de bailarinos que eu só vi em vídeo... Conversar com a Márcia Haydée, conversar com a Birgit Keil... A Márcia tinha tido um acidente no quadril... Não tinha posto a prótese ainda, ela ia pôr posteriormente, mas ela tava voltando de um tempo que era aquela *entourage* na barra para ela acompanhar, para ela fazer alongamento, aquela coisa toda... Então tinha aula e tinha ela fazendo recuperação, né? E isso era muito intenso para mim, né?

GAVIOLI: Eles estavam bem ali, na tua frente...

MOREIRA: Estavam ali! Puxa vida! E aí começa uma outra loucura, que é eu ligar para as companhias e pedir para fazer aula. E aí eu chego e peço pra fazer aula na companhia do (William) Forsythe... Pra um intendente da companhia em Frankfurt, em um lugar duro... A companhia era 80% norte-americana... Tinha alguns poucos que eram ali da Europa, tinha pouquíssimos alemães e isso era um problema! Eu chego num problema de intendência com o Forsythe, né? Quer dizer, a direção

achando que ele devia fazer uma coisa, ele fazendo outra, aquela coisa toda... Aí eu chego na sala de aula e a professora que vai dar aula é aquela belga...

GAVIOLI: Aquela que tu tinhas gostado bastante...

MOREIRA: ...Isso me dá um alívio... Não havia... “OK! *Let’s go!*” Uma aula simples, deliciosa, mas para chegar na aula, aí eu já tava meio tenso, meio traumatizado com pessoas... Que sempre foi o meu grande problema: a relação com as pessoas... E eu cheguei para fazer aula, falei: “Posso ficar aqui?” “*Sorry, it’s my place!*” “*Oh, no!*”... Me colocaram, assim, na pontinha da barra, num lugar muito ruim, num cantinho, ali eu podia fazer aula... A companhia, assim, estrelésima, os bailarinos da companhia de Frankfurt... Mas, com a peculiaridade interessante que diferenciava do Balé do *Stuttgart*: nenhuma homogeneidade! Heterogeneidade de biotipos: muito baixo, muito alto, muito magro e os bailarinos tinham uma relação com o corpo que era menos estruturada; eles se permitiam uma estruturação diferente dentro da sala. Mais circular, vinha, descia enquanto a professora falava. Os exercícios eram simplésimos, sabe? Eram *en croix*, trás, frente, flexiona, estende, vai lateral... Muito simples, mas muito simples as aulas. E os bailarinos iam e complicavam essa aula ao extremo [risos], faziam as coisas... E eu resolvi não só fazer as aulas, mas observar, né? Teve um dia que eu cheguei, já que eu tinha o espaço aberto, eu fiquei olhando os bailarinos no estudo. Eu podia fazer isso na aula das mulheres, porque era só mulher e só homens, as aulas... Não eram misturadas, não... No Forsythe era tudo misturado... Eu fiquei olhando, e depois acompanhava o processo de ensaio, isso era alucinante mesmo... Acompanhar o Forsythe falando e direcionando o que é que ele queria e como ele queria, a maneira como ele se relacionava com as pessoas, o que ele... Como ele tirava dos solistas, como é que ele tirava do grupo, como é que ele compunha... Eu fiquei olhando aquilo tudo... Aí eu falei: “Ah, entendi!” E aí, acabou o meu dinheiro em Frankfurt e eu fui para Amsterdam. Em Amsterdam eu tinha um amigo e fiquei... E fui conhecer o *Nederlands*, que era em The Hague (cidade na costa do Mar do Norte, na costa oeste da Holanda), ali do lado. E aí quando eu fui conhecer o *Nederlands*, eu pedi para fazer aula e fiz uma aula, fiz duas e eu nunca mais queria sair de lá! Eu queria para sempre estar lá! E quem era professora?

GAVIOLI: A belga!

MOREIRA: Exato! Eu preciso achar o nome dela... Porque... Uma figura de muita simplicidade e muita objetividade na construção da aula e que levava os bailarinos a

um ponto muito legal! E aí era assim: no dia que eu cheguei no *Nederlands* para fazer aula, tava na minha frente o Nacho Duato... Aquele... Bonito à beça, sabe? Fazendo as coisas todas... Atrás de mim, o assistente – eu não sei o nome dele, nunca soube –, ele dançou “Sinfonietta”, ele fazia um duo... Um vídeo que chegou aqui, que muita gente viu... Ele fazia um duo em “Sinfonietta” que era muito bonito e eu também ficava muito impressionado em ver aquilo, mas para mim já era mais simples, porque eu estava entre os meus! Ali todo mundo era bailarino igual a mim. E eu tinha ganho também uma qualidade de movimento que eu me sentia bem. E não deu outra! O assistente do Kilián pega e vai falar: “Olha, tem um bailarino aí, pá-pá-pá-pá-pá... E aí o Kilián foi assistir às aulas, eu fazendo aula, né? E aí ao final da semana eu recebo um convite para fazer parte da audição. E aí acontece aquilo que eu já te falei, de eu romper o pé logo depois de receber o convite da aula, né? De eu romper, não... Esgarçar os ligamentos do tornozelo descendo de um *sobressaut*! [risos] Uma coisa assim!

GAVIOLI: Um simples *sobressaut*!

MOREIRA: É... Mas esse *sobressaut*... Eu tenho uma versão para a machucadura. Quando eu recebi um convite... Primeiro porque eu imaginei que ali era o meu lugar. Dois: eu vinha de uma fadiga e de uma falta de respeito para com o meu próprio corpo. Viagem pra cá, viagem pra lá, dorme mal, faz a aula e ao mesmo tempo quer se mostrar dentro da aula... Começo a virar bem exibidinho dentro desse momento, né? E hiperestender coisas, né? Coisas que o corpo vai ficando fortalecido, mas ao mesmo tempo eu vou percebendo que propenso a uma lesão. Então eu estava propenso a uma lesão e com a cabeça dispersa. Então quando eu vou fazer o *sobressaut*, eu me olho no espelho mais do que percebo meu corpo... E ao descer, eu simplesmente esqueço... Eu me achei lindo no espelho, me achei maravilhoso, nunca tinha visto um corpo mais lindo que aquele no *sobressaut*, mais lindo... *Ploft!* Aí eu caio e para a aula, o professor olha, vem e aí aquela coisa, né? O povo me leva no colo direto para enfermaria e eu... “Por que? Tá tudo ótimo...” E quando eu tento andar, eu caio e meu pé tá solto! Ai ai ai... Aí na enfermaria já falou: “Quebrou...Ou não? Não sei!” Então leva para o hospital e faz uma radiografia... E aí o *Nederlands* me contrata para que eu... Essa coisa das aulas era sempre... era muito estranho... As pessoas podiam fazer duas; não mais que isso, porque senão configurava responsabilidade da companhia, vínculo. E lá, já em Frankfurt, eu fiz três aulas e depois fiquei olhando. Em *Stuttgart*, eu fiz um mês... Então, assim, em tese,

eu já estaria dentro da companhia. E lá, no *Nederlands*, eu chegava... Eu já estava há uma semana fazendo aula porque já tinha um pouco esse olhar “Ah, vamos chamar esse cara...” Era uma pequena audição que eu tava vivendo ali. Então quando eu me machuco, eles me contratam para poder me levar para o hospital, para não haver multa... Mas era um contrato temporário, né, um resto de contrato de uma pessoa que venceria em uma semana, sabe?

GAVIOLI: Pra ficar dentro das normas...

MOREIRA: É, pra ficar dentro das normas. E aí foi, me levaram para o hospital, fui tratado como eu nunca imaginei ser tratado, né? Com respeito por ser bailarino, fui tratado como uma prioridade por ser bailarino... “Ah, não, ele é bailarino... Então trata e leva, faz...” E aí o médico da enfermaria do *Nederlands* pegou e falou: “Olha, não deixa eles te engessarem, não deixa engessar! Você vai lá para tirar uma radiografia, vai voltar aqui, nós vamos olhar essa radiografia e se tiver que ter um outro procedimento, aí nós vamos chegar nisso”. Aí vai, passa a coisa e nesse meio tempo eu vou indo e só assistindo o Kilián na sala, trabalhando bastante, o assistente remontando coreografias... As reações dos bailarinos para chegar numa qualidade que eu achava superior e diferenciada da qualidade no Brasil. E vendo ali, eu não tinha quebrado nada; foi colocado uma tala com ar, né, e que eu tinha que tirar todos os dias, inclusive para fazer contraste: gelo, frio, quente, essa coisa toda e tal... E chegou no tempo que eu tive que ir para outro lugar. Minha casa estava em Uhl, depois do Stuttgart, e eu não tinha mais dinheiro para ficar ali. Então fui para casa... Alguns bailarinos que eram lá de 1975, que me acolheram lá e tal... Eu fiquei na casa deles, que era o Carlos Dimitri, a Ivonice Satie, que foi diretora do Balé da Cidade, essa coisa toda, ela estava lá... E eles me deram suporte... “Meu, pra ficar no *Nederlands* a gente segura aqui o tempo que for! Você vai se curar e vai ser lindo! O Kilián é figuraça, isso e aquilo... Fica!” Aí eu recebo uma chamada, naquela época era só telefone [risos]... “Você tá pronto? Mister Kilián quer ver você na audição” Eu falo: “Eu to ainda machucado...” “Não, mas vem aqui, vamos conversar”. Aí eu fui fazer aula e eu fazia aula só para um lado, não conseguia nada. E saí logo depois barra. E o Kilián chegou e falou: “Olha, me desculpa, fiquei muito triste com a tua lesão, muito triste com o que aconteceu... Você tem pra onde ir, como é que a gente vai fazer?...” Porque também era a rescisão do meu contrato... “Mas eu preciso desse contrato seu...” Porque lá os contratos eram passados de um para outro... “Eu preciso desse contrato seu para uma pessoa que tem que estar em cena

em 15 dias. Eu preciso, nós temos um compromisso, a gente tá indo para China e pá-pá-pá... Eu preciso, né? E eu contava com você, e vou continuar contando... Quando você melhorar, volta..." E essa coisa toda, e tal... Aí eu vou... Eu me destruo, assim, né? Aquela coisa... Aí eu vou lá para Uhl, aí o povo fala: "Ah, não, a gente te dá um contrato, você fica aqui na Europa". E era a companhia da Zanza, quer dizer, era o marido da Zanza (Steinberg), o Pierre... E ele me dá um contrato, eu com um pé só faço uma audição assim, né? Com um pé só... Passo... Mas aí, a coisa dos bailarinos, o inverno, aquela coisa toda... Eu venho... Eu vou para o Brasil pelo menos para receber um pouco de sol, essa coisa toda... Chega no Brasil... Tá aquela efervescência Lula-Collor, né? Porque tudo isso foi 88, 89... 90 eu tava de volta; final de 89 eu tava de volta. E aí nesse final de 89 eu chego aqui sem conseguir ficar em pé! Minha cabeça tava péssima, meu corpo tava machucado... O país me parecia um lugar estranho, muito estranho... As pessoas, eu não entendia o que as pessoas estavam falando, não por idioma, mas eu não entendia é porque eu havia feito um caminho dentro de um filme, em um país outro... E eu chego como um cidadão meio de fora... E vai, e vai, e vai... Eu vou assistir o Corpo, eles estão dançando "Missa do Orfanato", eu me emociono incrivelmente com o trabalho! Aí eu falo... "Tem lugar pra mim?" E aí, o Paulo (Pederneiras) fala assim: "Negão, onde é que você tava?" Aí eu falei: "Não, eu tava na Europa... Inclusive lá da Europa eu liguei pro Rodrigo, porque a Márcia (Haydée) queria falar com ele, dei o contato, essa coisa toda..." "Ah, é mesmo", ele falou, "Tô lembrado..." Aí ele falou [risos]: "Negão, e a sua cabeça, como é que tá? Não, porque você já largou a gente, né?" Aí eu falei: "Ah, mas Paulo..." "Não, você já largou a gente! Não tem lugar para você aqui, não." Ah, tá bom! Não tem lugar, não tem lugar. Mas eu não conseguia ficar em São Paulo! Aí eu fui pra Sueli Machado, no Primeiro Ato, que me convida pra entrar no Primeiro Ato... E... Ai, foi terrível! Porque eu tinha voltado... Stuttgart, Frankfurt, com Forsythe tinha visto coisas, na Itália tinha visto coisas, bailarinos e coisas... E eu chego no Primeiro Ato, que era um trabalho embrionário de dança-teatro, aquela coisa toda... Eu olhava aquilo, eu falava: "Como é que eu vou falar para ela que eu não vou ficar aqui?" E foi, foi, foi, ela foi muito querida... Então eu fui fazer uma aula no Corpo e cheguei todo exibido, né? [risos] Girando muito, saltando muito, com uma qualidade que ninguém tinha, que só eu tinha!

GAVIOLI: Só 3 anos de Europa...

MOREIRA: É, eu estava... É, na verdade não foram 3, mas foi o suficiente para eu ter experiências que mudaram a minha forma de me mexer. E aí, a Mirinha, a Macau, falaram... “Uai, negão... Tá bonito, hein?” Eu falei: “Claro! Bonito eu sempre fui, né?” [risos] Elas riam e tal... Aí, a Mirinha falava assim: “Negão, você não vai sair daqui, não!” “Não sei, eu tô aqui até porque eu tô me sentindo melhor... O Kilián me falou para voltar, para procurar... Eu vou procurar, lógico... Não sei se tem vaga agora, mas eu vou procurar!” “Ah, negão fica aí, e tal...” “...O Paulo também não me quer aqui...” “Não, o Paulo a gente dá um jeito! Quem tem que querer é você!” Aí eu falei: “...Tá, eu vou ficar...” Aí eu vou falar com Paulo: “Pois é, negão... Enfiaram você goela abaixo! Bem-vindo aí, mas... Vê como é que você vai lidar com a sua cabeça, porque eu não confio em você, tá?” [risos] Desse jeito! Falei: “Não, tá...” Aí foi e o Rodrigo estava criando [cantarola] “A criação”, que é o único espetáculo que ele fez que durava duas horas. Eu entrava na segunda hora e entrava fazendo um fauno, uma coisa assim que eu trazia toda essa experiência de saltar, de girar, de fazer e tal... E foi muito bom, muito gostoso e aí já retoma a coisa boa, tal... Mas eu cheguei inquieto... E aí em 92 eu começo a... Eu chego em 90, fico em 91 com “A Criação”, essa coisa toda... Em 92 eu começo a querer outras coisas... A querer outras... E essas coisas... Belo Horizonte tem uma qualidade que é... Tudo que eu queria, eu podia... Até por porque o Corpo era uma grande porta que todo mundo tinha muita curiosidade e eu era... Saio como esse personagem exótico da companhia e a cidade um pouco se liga nisso... Porque “Ah, que bom, agora tem negros no Corpo”, isso e aquilo... E isso vai gerando um movimento político, um movimento negro. Quando ia dançar em Brasília, a Fundação Palmares vinha e falava: “Ah, que bom, você é nosso representante no palco”, isso e aquilo... E isso vai criando um lugar. Vai criando um lugar e este lugar vai me estimulando a performar esse lugar. E aí eu começo a me ligar com o Congado e começo a soltar um corpo que era o corpo mistura do baile, mistura das coisas de casa e começo a improvisar. E cada improviso era uma surpresa para mim, porque as pessoas ficavam, assim, maravilhadas... E eu... “mas eu não fiz nada...” Porque fazer, pra mim, era [faz gestos]... Tinha também um pouco da linguagem lá do “Emoções Baratas” desenvolvida, que era um improviso... Mas, assim, aí eu encontro com Dudude Herrmann; e Dudude, *performer* de dança moderna... Eu volto já... Fazer uma pausa para o banheiro!

[...]

MOREIRA: As pessoas que contratam os criadores, que contratam esses fazedores, percebe-se que... Não existe um valor, não... Não existe um valor... Como é que eu vou dizer? Não existe uma noção de valor para com essas pessoas, e quando eu falo de valor não é só o aspecto financeiro, mas o que é que... Quem é essa pessoa? É muito interessante... É um lugar de privilégio, é um lugar de privilégio... “Ah, mas você é o coreógrafo, você é quem vai dizer o que quer e o que deixa de querer...” Né? Por exemplo, no caso do Rodrigo, é ele que faz a coreografia, mas o irmão é que veste roupa... E ele, nem pitaco pra *release* ele dá! Passa por ele, passa... Mas tem isso, né? A própria história que a gente tem sobre Nijinsky e Diaghilev, né? Quer dizer... A abismal distância do Nijinsky e a necessidade dele poder estar fora do mundo pra poder estar a serviço de um processo criativo, né? E como esse processo criativo passa a ser encarado. O processo criativo dele não era tão importante, mas ele era importante como pessoa criativa, que seguramente era um intérprete-criador, um dos primeiros que a gente tem na história, né? Na história contada, escrita, relatada, né? Um intérprete-criador com qualidades imensas, né? Então é muito estranho ver como é que o produtor enxerga, sabe? Ver como é que aquele que produz e que cria o mercado do entretenimento, que cria o mercado que vai gerar o – digamos assim – a própria manutenção dessas pessoas... Como é que é isso? Como o mercado se autorregula e como os próprios criadores se regulam nesse mercado?... Tiram o produtor e para se vender criam algumas regras. Por exemplo, no Brasil existe uma... No Brasil, há poucos que coreografam e que não têm companhia; uma vez reunidos, a gente criou um teto de oferta... Um teto de valor para ofertar o nosso trabalho, que é R\$ 1.000,00 por minuto. Então, uma coreografia de um minuto custa R\$ 1.000,00. Dois minutos, dois mil... Três mil... E assim vai. Uma hora, R\$ 60.000,00. Quem paga? Algumas companhias estatais pagam. Quem não paga? Todo mundo! [risos] Então, aí já tem uma coisa assim: de 500 a 1.000. “De quinhentos a mil” não pode ser dito, é uma coisa que fica na gente, porque a batalha é ficar ali... No máximo cair pra 800. Mas aí aparecem situações... “Ah, mas esse aqui é um projeto social...” “Ah, mas esse projeto social, como eu vou me engajar nele...” Não posso fazer de graça porque não posso fazer de graça. “Então, qual é o teto?” O teto dele é R\$ 300,00 o minuto. Entende? Então, essas coisas, eu acho que se não for um projeto como esse, que coloca o grau de complexidade, que tem o parâmetro de valorar o que está implícito nessa atividade,

pode vir a ajudar nesse desenvolvimento social, enquanto profissão. Não sei quando e como é que a gente vai chegar nesse lugar...

GAVIOLI: Mas que bom que tu estás vendo assim... Eu não sei o quanto eu vou conseguir disseminar essa informação... A informação acadêmica, às vezes, ela demora a ir para a rua e, às vezes, ela nem vai, né? Mas o intuito é um pouco esse... Não tirar o grau de subjetividade que os atos artísticos têm, mas trazer, talvez, um pouco da contribuição desse método mais objetivo, para as pessoas verem o quanto é complexo...

MOREIRA: Sim... Mas se ela vai circular ou não, não importa... O que importa é que exista!

GAVIOLI: ...Que gerou interesse, né?

MOREIRA: Um ou outro pode dizer: "Olha lá, vai buscar aquilo lá!" Tem, lógico que o universo da pesquisa tá cheio de coisas assim... "Ah, vai buscar aquilo lá!" E é por isso que valoriza... Por isso que para mim esse aspecto científico, acadêmico, ele tem importância, porque são abordagens que só podem ser feitas...

GAVIOLI: ... No ambiente da academia...

MOREIRA: ...Nesse ambiente! Agora, isso pode ser visitado? Pode! Isso pode ser uma ferramenta que possa levar para um lugar que é tecnicista? Sabe... Uma justificativa? Não! Porque a administração é tecnicista, ela é burocrática e tecnicista... Mas às vezes é necessário provar... "Olha aqui"...

GAVIOLI: ...Que vale a pena, ou que funciona...

MOREIRA: É isso...

GAVIOLI: Maravilha!

30 ago. 2018

GAVIOLI: Então... A gente estava... Hoje é dia 30 de agosto, continuação da entrevista com Rui Moreira. A gente estava falando sobre a tua trajetória na dança; eu acho que nós chegamos até a tua volta, a segunda vinda para o Corpo...

MOREIRA: Sim... Quando dá...

GAVIOLI: Tu tinhas voltado já da Europa...

MOREIRA: ...Quando do nascimento da "Será Que"...

GAVIOLI: Isto... Então, além da tua trajetória, que talvez depois tu queiras completar mais alguma coisa, eu coloquei assim [no roteiro de entrevista]: "Como você define

coreografar?” e “Como você define criatividade?” E vou passar para mais uma pergunta, talvez tu queiras misturá-las: quando tu começaste a coreografar, e como é que foi a transição de intérprete para coreógrafo, se é que houve uma transição... Porque tu continuas sendo intérprete e coreografando... Mas tu poderias falar um pouco para a gente sobre esse momento em que tu começaste a ser coreógrafo junto com intérprete?

MOREIRA: ...Interessante isso, essas duas perguntas, porque eu... Tem um *site* chamado MUD, Museu da Dança, e o artigo primeiro que eu escrevia sobre isso...

GAVIOLI: Preciso ler...

MOREIRA: Depois eu te passo o endereço, lá... Eu escrevi sobre isso porque... É isso, né? Coreografar: esta possibilidade de lidar com a subjetividade do movimento do outro de forma a organizar textos poéticos, textos que podem ser narrativas lineares ou não, né? Tudo isso pra mim é uma possibilidade de exercício, uma possibilidade de canalizar o exercício da criatividade. Criatividade que eu acho uma característica e uma qualidade humana necessária; além dela ser inerente ao ser humano, ela é necessária. Ele nasce, ele precisa de criatividade depois que nasceu, para tudo! Mesmo a partir dos processos que são de reflexo, essa coisa toda e tal, ele vai lidando com aquilo que ele recebe de maneira a ocupar o espaço da vida, né? E para ocupar esse espaço da vida, ele vai desenvolver esse processo criativo. Ele vai passar o tempo inteiro inventando coisas e tal... E é muito legal quando chega nesse campo da coreografia, que seria um processo de canalizar essa criatividade com algum objetivo. É muito interessante porque, na minha forma de ver, a coreografia um processo premeditado. Ele pode ser um improviso, mas existe um momento que chega assim e fala: “Ah, agora eu quero fazer...” E aí, depois desse “eu quero fazer” se desenvolve todo um... Detona uma série de processos que vão chegar a um ponto de organizar minimamente um texto que veio do interesse a partir desse “agora eu vou fazer”. Mesmo que isso seja muito rápido, mesmo que isso “pareça improviso” [risos], eu acho que é tudo muito rápido, mas é isso! E é muito interessante, porque por um outro aspecto – e também do aspecto criativo – é lidar com o “nada”, né? É lidar com esse imenso “nada”, né? É pegar esse “nada”, que é o silêncio, que é o ócio, que é o correr, que é o ficar... E usar esse imenso “nada” de maneira a se comunicar; transformar isso num processo de comunicação com o mundo. Então, eu acho muito... Para mim, coreografar tem essas – como é que eu vou dizer? – tem essas traduções... A forma interessantíssima da gente

explorar isso tudo que não é tão objetivo, mas que passa pela subjetividade, e ao mesmo tempo colocar alguma forma objetiva nessa relação de comunicação com o mundo, né? Coreografia, pra mim, ela acaba lidando com isso, porque ela organiza um texto. Então ela torna objetivo algo que estava disperso dentro de uma subjetividade do “nada”, né? Daquele imenso “nada” que a gente tá imerso... [risos].

GAVIOLI: Então existem escolhas, de acordo com o que tu falaste... Talvez existam escolhas mais ou menos conscientes. A palavra “escolha”, tu achas que se aplica?

MOREIRA: Sim! Escolhas, escolhas... “Mais ou menos conscientes” depende muito do que a gente entende como consciência, né? É muito interessante... Eu não consigo ver, eu ainda não vi, nenhum processo chamado “coreografia” que não tenha passado por algo muito consciente... Veio o estímulo, vou... Já iniciou aí um processo chamar a consciência a alguma coisa. Tudo de maneira muito rápida, mas vem. Por isso que tem muita gente, às vezes, que diz: “Ah, eu não sei dançar”... Porque tem um receio de que aquilo que ela tem como noção dela mesma não seja suficiente para alcançar aquilo que aquela demanda pede. Então, as pessoas normais, simples... E que foi esse o processo como eu entendo as minhas primeiras coreografias – era lá na minha casa, dançando com os primos, né? – ali já havia um processo de consciência, um processo de noção de organização daquilo que estava solto, mas que precisava de alguma objetividade. Se a objetividade era trazer uma dança já conhecida, também já era um processo de organização da subjetividade... Porque se qualquer movimento é qualquer movimento e não tem uma leitura primeiro; se eu coloco uma música ou se eu coloco uma intenção de chegar em um determinado contexto, ou de criar um determinado contexto, já objetivei que já fui buscar dentro de mim referências para que isso acontecesse... É essa referência proprioceptiva, né? Quer dizer, eu não preciso nem olhar onde é que tá mas eu já vou inventar... Lá no quintal não tinha espelho, né? Então, qual era o meu espelho? Eram as pessoas que estavam à minha frente, ou eu mesmo imaginando a mim mesmo fazendo alguma coisa que estava dentro da minha cabeça: a imagem do Michael Jackson, ou de alguma coisa que seria uma referência, ou de alguma música que eu já tinha... Aquela música já havia me despertado uma imagem... Então, ou seja, todas essas coisas buscam um processo de consciência muito forte. Então eu não sei se tem alguma inconsciência nesse processo, sabe? Eu acho que é muito... É um choque de consciência que se tem para alavancar na ideia do coreografar. Por isso que alguns, inclusive, travam na forma de ver a coisa. E isso é

muito interessante, né? Por que, como passar? Aí nesse texto, inclusive, eu faço uma reflexão sobre não saber se existe um ritual, ou se existe um procedimento, ou se existe alguma coisa que transforma, que faz essa ponte entre criatura e criador. Na verdade, essa ponte entre criatura e criador, ou do criador e criatura, ela se alterna; são setas que vão ao mesmo tempo, né? E entendendo isso quando se trabalha com pessoas que não tem uma formatação de dança específica, ela nasce criadora. Aliás, a gente nasce criador; e depois de nascer criador, tem até uma certa dificuldade em se colocar como criatura. É muito mais difícil a gente passar pelo processo de aculturação como criatura. Porque aí são coisas diferentes, são coisas que são externas ao meu corpo, são situações que vêm por um outro lugar que é fora de mim, né? E o meu primeiro estímulo é meu; a criatura é uma liberdade, quer dizer, um exemplo do primeiro exercício daquilo que a gente tem como conceito. O que é arte? Esse primeiro exercício nasce com a gente, na minha forma de ver. Somos criadores a partir do processo da criatividade. A partir dessa necessidade do desenvolvimento cognitivo primeiro, eu vou me desenvolvendo e vou começando a andar e vou começando a me relacionar com o mundo, eu já vou virando uma criatura incrível! Com um grau de criatividade, com uma potência de criação alucinante! Aí vem... os “não”, que começam o processo de aculturação [risos]. Aí começam os “não, porque isso, não porque aquilo”... E aí vão pintando as dificuldades que muitas vezes embota e coloca para dentro essa criatura que é tão ampla, que é tão sem limites... E aí ela vai e para, né? Para porque no processo criador ela precisa de muitos estímulos. E esses estímulos, muitas vezes – aí, sim, foi o que aconteceu comigo... Eu precisei da máscara do artista pra voltar a ser uma criatura. Porque essa criatura criativa, eu fui recebendo uma série... E aí eu até coloco um pouco as idiossincrasias do processo de formação, né? Quer dizer, como processo de formação, ele precisa e ele leva a um estado de formatação, e não só de ensinar, e não só de promover de maneira mais ampla um aculturação, quer dizer, cultura no sentido de eu tornar aquilo um ato contínuo, mas sem perder aquilo que se tem como qualidade. Muitas vezes, o excesso de “não”, mesmo nesse processo de formação – “isso não, isso sim, isso não” –, ele vai criando um lugar de contenção. E aí é necessário um outro processo para fazer com que a pessoa entenda que aquele lugar de contenção pode ter sido um lugar de ampliação das suas capacidades, de noção consciente das próprias capacidades. No meio do caminho, aí o processo é... Aí precisa de um gentil coreógrafo, uma gentil

oportunidade... Porque a própria vontade da pessoa, muitas vezes, nesse momento vai embora. “Eu não quero, isso não”... E aí ela vai buscando processos que a coloquem num lugar mais seguro, né? Porque esse lugar, de uma certa forma, foi mostrado pra ela que é muito inseguro. Como é que você?... “Não, não anda em cima da porta! Não corre! Não, não, não, não desce de bicicleta a ladeira!” [risos] É lógico, tem todos os riscos que o acultramento vai mostrando! “Não faz! Faz, mas aprende!” Então por isso que eu acho muito legal algumas formas de acultramento. Eu estou falando isso na dança, tal e qual a minha experiência, mas tem outras experiências... Tem experiências que observei, muito lindas... Primeiro citando o esporte, um pouquinho: eu acho, por exemplo, a ginástica olímpica muito interessante na maneira como ela endurece e ao mesmo tempo como ela condiciona o aparecimento da coragem. Ela endurece o corpo, mas ela condiciona a pessoa a ser muito corajosa, porque aquele corpo flexível vai sendo estendido, mas ao mesmo tempo vai-se dizendo para ela o seguinte: “Vai! Vai! Vai...” E isso eu acho muito potente e muito potente o que se pode conseguir. As pessoas ultrapassam muitos dos medos assim, muitos dos medos... Já indo para a dança eu vi, em formação de danças clássicas, muitos professores que tinham esse pensamento, um pouco, da ginástica olímpica: “Vai! Vai! Vai... Pula!” E as pessoas com dez anos, depois dos sete, quando elas ficam naquele limiar entre o medo e a coragem, esse “Vai!” leva as pessoas para um lugar interessante, né? E aí, aquelas que conseguem lidar com essa transição que elas também têm – que é uma transição social, essa coisa toda –, elas ficam também muito corajosas. E aí, esse processo de acultramento, ao invés de torná-las menores, faz com que ela já se amplie e também não tenha um limite! [risos] Eu acho muito legal, eu gosto muito dessas pessoas que têm uma capacidade de memória absurda, que têm um corpo que já acha que faz tudo, então vai e faz, eu acho isso muito legal! E quem para nesse lugar, se embota. Fica ali e tal e fica colocado... E aí, depois, para tirar, é necessário todo esse processo... E aí é interessante, é muito interessante observar também essa “não regra”; o que pode acontecer com um e o que pode acontecer com outro e como esse direcionamento pode determinar esse ser ampliado ou esse ser com coragem de assumir sua própria consciência e a sua condição de criatura. E aí, muitas dessas criaturas bem incentivadas se transformam em criadores muito potentes. Por isso que eu não sei se há algum ritual ou se há realmente esse processo. Quer dizer, tudo isso que eu citei já é ritualístico. E esse processo é que

vai dando condição para a pessoa se autodeterminar. Porque, dentro desse aspecto subjetividade-objetividade, criatura e criador também são lugares subjetivos, lugares transitórios e que se alternam o tempo inteiro dentro dessa noção de criatividade como espaço inerente para a vida. Se você não for criativo, não vive! Simplesmente isso! [risos] Né? Então... Só que é isso, às vezes a gente precisa lembrar as pessoas disso, ou elas precisam se lembrar, ou alguma situação as coloca na obrigação de se lembrar disso, né?...

GAVIOLI: E como é criar para ti mesmo, Rui? Quando tu és o criador e a criatura... Porque acho que talvez, na tua fala anterior, a gente estivesse pensando em tu criares para outras pessoas. Como é que é criar para ti mesmo?

MOREIRA: Criar para mim mesmo passa por tudo isso que eu acabei de dizer, no campo do desenvolvimento do meu próprio eu, lógico. Então, o que acontece? Essas relações sociais, essas relações culturais, o meu processo de passagem, a minha linha do tempo, a minha linha de experiências relacionadas à criatura enquanto criança e que vai vivendo os vários partos da situação social, vão me dando algumas coisas que eu valorizo e outras coisas que eu não dei tanto valor. Eu fui uma dessas pessoas que precisou de alguém para pegar, puxar e estimular uma coragem, para sobretudo me colocar frente ao outro, frente ao desconhecido. Pensando que a coreografia não é algo que eu vou fazer para dançar no meu banheiro. Criar alguma coisa para mim significa eu organizar uma forma de eu me comunicar com outro. E essa comunicação, ela exige – exigiu ou exige de mim – uma necessidade de eu sempre buscar saber um pouco mais sobre mim mesmo. Quem eu sou? O que sou? Por quê passei? Às vezes considerar coisas que ficam no lado negro da memória, que ficam no lado escuro e aí eu tenho que ir lá buscar essa coisa e lidar com ela... Até porque essas coisas que estão no lado escuro da memória, muitas vezes significam a incapacidade que eu tenho de coordenar o dedinho [risos], não é? Então... “Ahhh! Isso veio porque que caiu a pedra, ou porque veio a coisa no meio da árvore”, ou porque eu fiz alguma coisa de muito terrível no meu momento social e aquilo me deixou tão acuado, que eu não quero que ninguém saiba. O processo da criação pessoal, pra mim ela é uma visitação nessas coisas todas... É uma visitação e como criar para mim da maneira como se deu veio a partir de um processo quase de “psicanálise”, de eu analisar minha psique o suficiente para, em sessões públicas, mas não abertas a outras pessoas, mas com outros artistas em que o estímulo da música e a coragem de ver outra pessoa se colocando

ali tão inteira, isto também fez com que eu me colocasse. Isto começa a fazer brotar de maneira mais consciente o que eu assumi como criação para mim, quando eu encontro com a Dudude Hermann, lá de Belo Horizonte, e com um músico chamado Juarez Maciel, que me via dançando coreografias. Lógico que o processo lá no Cisne Negro, com Arrieta, eu não me sentia nem um pouco criativo. Com o Rodrigo, no início, eu também não me sentia nem um pouco criativo. Aliás, eu tinha que criar – criar, não; eu tinha que copiar, porque eu já entro para dançar “Maria, Maria”, que já existia havia nove anos, e “O último trem”, que já existia havia oito anos – e o Rodrigo no processo dele, muito interiorizado na busca de alguma coisa dele... Então, as pessoas, ele praticamente nem olhava para quem tava na frente, já piscava muito e queria ver o movimento, né? Isso tudo, pra mim, era assim... Nossa! Fazia parte daquele lugar que eu te falei do aquário... Eu tava me aculturando, tava aprendendo coisas, tava vendo, mas tava ali. Aí, com a Dudude, ela vai assistir... A Dudude, a Denise Stutz, elas vão assistir e falam assim: “Vamos fazer uns improvisos por aí?” Aí eu vou e começo a fazer improviso e começo a entrar em catarses com esses improvisos... Começo a entrar em processos de catarse com a música e o músico... Ele vai e segue e entra no processo de catarses... E eu vou vendo a Dudude, a Dudude vai se soltando e vai fazendo e eu falo: “Olha! Isso não dói tanto!” [risos] É possível, não dói tanto! E aí eu vou e... Só que isso vai se tornando mais complexo, é lógico... No primeiro há um primeiro impulso, depois eu passei a repetir isso, também, no impulso, segui muito essas seções... E aí já com público, então, aí eu comecei a fazer disso um processo de vício, né? Um vício, já... E é muito interessante, porque esse vício, ele altera totalmente a minha relação com o Rodrigo. À medida em que eu comecei a me soltar, nesse sentido, de querer coisas para o meu corpo – porque literalmente, coreografar, para mim, foi querer coisas com o meu corpo – e de querer formas de me comunicar com o outro... Eu comecei a ficar viciado nessa coisa de improvisar... Então a gente ia para festas e ficou muito famoso isso [risos], porque cada festa eu dançava um Bolero de Ravel inteiro! “*Ai, lá vem o Rui com o Bolero de Ravel!*” [risos] E era muito interessante porque ia, e essa coreografia do Bolero, que era uma coreografia que eu tinha na cabeça lá no fundo – a música eu tinha na cabeça, lá no fundo... –, depois ela fazia paulatinamente eu me colocar, entrar num estado de dança e depois interagir com as pessoas. E eu fiz isso muito, muito, muito... E a cada vez que eu voltava desse processo de catarse, tinha alguma coisa. Tinha alguma coisa... Até que um dia eu

começo a fazer isso com outros dois músicos – que aí é quando começa o embrião da “Será Que?” – onde a gente se reunia para fazer sessões de improviso. E aí as sessões de improviso começavam a ser direcionadas à ancestralidade, era pai, mãe, tio, avô... E aí pegava essas coisas e a gente começava a lidar com esses temas tocando e dançando. E aí foi que eu comecei a perceber essas coisas de buscar lá dentro da minha memória, a esfumaçada e a clara – coisas que pudessem ser traduzidas ali. E aí foi muito interessante, porque começa brotar uma identidade no movimento. E essa identidade – lógico, não é que ela brota só para aquele momento, ela é para tudo – e isso, o Rodrigo começa a perceber e começa a ser até um ponto de conflito isso, né? Porque o Pedro Pederneiras, inclusive, ele tem um documentário do Arte 1 que ele fala sobre isso, ele fala sobre ver eu me mexendo: era muito, muito, muito próprio, porque era estranho, era diferente. “*Não é que ele fazia aquilo que se pedia, ele fazia outra coisa*”... E isso começou a ser uma questão para o próprio Rodrigo: “*Pô, negão, mas não é isso que eu pedi...*” E o Paulo olhava e falava: “*Tá lá, segue!*” E isso foi! Esse processo foi me levando a ir pesquisando e aí vendo em mim mesmo como e o que é que existe na minha periferia, que foi afastado e que tá lá guardado... Onde eu posso pegar coisas daquele ser criador que, em determinados momentos, tá como criatura, mas como o criador-criatura se processa. E como criador-criatura se comunica... Como é que ele se coloca frente ao outro de maneira a lidar com o outro como um anteparo para mim mesmo. Porque é isso que eu acabo fazendo quando crio para mim. Quer dizer, o público e as outras pessoas são anteparo para alguma coisa que aqui, em mim, ainda não está totalmente... Que está em movimento, que está em constante movimento. Porque é sempre mais profundo o que se tem para tirar da percepção que eu tenho de mim mesmo. Eu percebo, a cada vez que eu tenho essa possibilidade de me comunicar, que tem algo mais para sair, sabe? Tem algo mais ali que eu não mexi, sabe? E aí é interessante, é bem legal e bem gostoso, mas... Não é sempre que eu gosto disso. Lógico, eu gosto quando eu tenho um interlocutor que possa olhar e ver os lugares onde eu tô mexendo, tirar um pouco a poeira e deixar só aquilo que merece e que é interessante de ser trocado... Para não estar tão aberto, para não estar tão falastrão de coisas que talvez não sejam tão interessantes de serem ditas.

GAVIOLI: Tu elaboras os movimentos no teu próprio corpo, ou no dos intérpretes? Elaboras os movimentos te movendo ou imaginando? Prefere estar sozinho ou na presença dos bailarinos? Percebe diferenças no teu cotidiano que interfiram sobre o

processo coreográfico? Por exemplo: desconforto físico, qualidade do sono, alimentação, clima, atividades, extradança... O motivo desta pergunta é que depois a gente vai criar uma intervenção, que se chama protocolo de pesquisa. E o protocolo – diferente, por exemplo, de um estudo na área médica –, ele não vai ser padronizado de acordo com pessoas que eu não conheço; ele vai ser para ti, um protocolo de acordo com o teu processo.

MOREIRA: Tá... Eu vou te pedir que a gente vá lentamente, porque ela é longa, realmente longa... Bom, eu vou usar ela, aqui [roteiro escrito] para poder te responder. Sobre a música: se eu uso a música antes ou depois de pensar nos movimentos. Trilha pesquisada ou encomendada... Nossa, varia muito! Varia muito, varia muito... Eu já trabalhei, por exemplo, com trilha encomendada. Com a trilha encomendada... Quer dizer, desculpa... Com trilha encomendada, não. Com tema encomendado. Já trabalhei com tema encomendado... E com tema encomendado me vem uma necessidade de fazer uma prévia pesquisa musical. Isso criando para os outros e criando para mim. Vamos começar criando para mim. Criando para mim, eu prefiro o silêncio. O silêncio e o espaço-objeto, objeto qualquer. Muitas vezes esse objeto... Eu posso chamar de objeto mesa, cadeira, chão, roupa, um óculos, um chapéu... Alguma coisa que me faça sair de mim e me conectar com algo fora. Isso eu gosto muito. Mesmo que depois este objeto desapareça, mas ele está. A música, ela entra depois, quase que como embalando um pensamento, embalando um sentimento; ela entra dessa forma. Das várias experiências que eu tive de criar para outras pessoas, depende... Por exemplo: eu escolho o tema. Então, "*Olha, eu quero uma coreografia, e só coreografia. Me coreografa.*" Tá. Aí eu olho pra pessoa e observo um pouco essa pessoa; peço que essa pessoa caminhe, muitas vezes, ou que a gente brinque um pouco com o movimento, ainda no silêncio – também um pouco a exemplo do que eu faço comigo –, isso uma pessoa, ou mesmo coletivos. Brinque comigo, faça alguma coisa que venha do próprio corpo dela, daí eu vou seguir o corpo dela. Na verdade, eu sigo o corpo das pessoas quando isso é possível, isso já aconteceu. E aí eu sigo o corpo das pessoas e a partir de seguir o corpo das pessoas, eu começo a colocar situações em que meu corpo confronta com o corpo dela. Um certo atrito... "Então, ah, se isso aqui puder ser feito dessa forma... Ah, então... Olha, no meu corpo sai assim." E aí a pessoa vai e começa um certo diálogo. Ainda tudo isso no silêncio. Logo depois aparecem estímulos sonoros, mas não música própria que vai ser coreografada. Esses estímulos sonoros, eles

são muito mais para ampliar o jogo, esse jogo de gesto e de confronto, do que você tem dentro, do que eu tenho dentro e como é que a gente media isso. Porque é uma forma de eu buscar também me comunicar com essa pessoa. Mas às vezes eu prefiro isso, porque tem pessoas, por exemplo, que não conseguem entrar no jogo e se colocar. E aí, sim; nasce no meu corpo, que é a outra pergunta, essa segunda: “elabora os movimentos no próprio corpo ou no corpo do intérprete?” Quando o intérprete não consegue, ou não quer... Ele tem uma autodeterminação que é assim: “Eu só trabalho se você me disser o quê”... E isso tem muitos, é quase que a maioria. “Não, me diz o que é que é, que eu faço”... Aí, então, eu coloco no meu corpo coisas... Só que o meu corpo tem, lógico, uma particularidade... Tem particularidades que não conseguem ser copiadas, né? Porque cada corpo tem a sua particularidade. Aí eu pego aquela coisa, pego aquilo que está nascendo no corpo dele a partir do que nasceu no meu corpo e começo a lidar com o corpo dele: “Então faz isso... Não! Então faz aquilo.” Ou, senão, faço uma sequência imensa! É uma técnica que as pessoas acham que é meio frouxa, sim, mas para mim é uma técnica que ajuda muito. Eu sempre falo: “Mas eu não lembro da variação...” E aí a pessoa fala: “Não, mas você fez isso...” Porque quando eu repito, eu mudo! Mudo propositalmente para saber até que ponto a pessoa estava ligada num determinado ponto e como é que ela transformou aquele ponto. Aí eu falo: “Não, eu esqueci!” [risos] “Como é que é mesmo?” E aí, aquela coisa do “como é que é mesmo”, a pessoa começa a se soltar e começa a entrar numa propriedade, num capítulo de apropriação daquele movimento. E chega um determinado ponto em que o movimento é dela e não mais o meu. E eu tento fazer isso muito rápido, porque eu preciso trabalhar é com ele, não sou eu que vou entrar em cena, não sou eu que vai dançar, né? Então as pessoas tem isso, assim: “Ah, mas o Rui esquece muito, ah, ele não lembra nada... Ih, mas qualquer coisa que a gente fizer...” [risos].

GAVIOLI: Parece, mas não é...

MOREIRA: Às vezes eu falo: “Não, mas não tinha aquele ponto, assim, que passava por baixo, por cima?...” “Ah, é, tinha...”

GAVIOLI: Tudo premeditado!

MOREIRA: Se tornou premeditado! Porque era um esforço muito grande. Por exemplo, quando eu comecei a trabalhar com essas pessoas que não tinham uma noção de dança, lá em 1992... A partir de 92, que eu saio do meu corpo e começo a trabalhar com outros corpos e esses corpos não têm uma relação com a dança, eu

era memória, eu era tudo... Aí nascia tudo no meu corpo e as pessoas copiavam e eu achava que era assim: “*Vamos, é assim! Por aí! E braço, e vai!...*” E aí era muito interessante, mas eu comecei a achar que as pessoas ficavam duras! E aí eu comecei a desenvolver esse processo “*Mas como é que é mesmo? Não sei*” Aí eu ia e lembrava... “*Mas então, e agora? Como é que é mesmo?* E também porque eu ficava repetindo muito!

GAVIOLI: Esperto! Eu vou aprender isso aí...

MOREIRA: [risos] Ah, a gente vai criando métodos de se comunicar com o outro... Eu chamo isso. Hoje, por exemplo, quando eu trabalho com bailarinos que a maioria deles é extremamente preparada, eles têm capacidades incríveis... E aí eles gostam de se esconder atrás de ti, porque às vezes não são tão generosos com eles mesmos... [risos] Eu falo: “Não... (eu já coloco protagonismo), é tua! Não sou eu...” Então, aí as pessoas vão se colocando e fica mais interessante para buscar... Estender... Maior... Menor... Eu vou trabalhar na qualidade de movimento possível e estudar como aquele corpo vai reagir àqueles estímulos e àquela reação dele. E aí a gente avança e vamos pra frente. E a música, nesse lugar, ela também entra... Salve quando era lá, naquele lugar em que eu precisava de uma trilha já no início; e no fim, para a pessoa escutar as nuances musicais, escutar muito, muito, muito, muito; então eu pegava do início ao final uma mesma música até que a pessoa já conseguia ter a música misturada com seu próprio corpo. Mas em outros processos, eu costumo fazer isso: pegar coisas que estimulem determinada qualidade de movimento. Então: mais lento, mais rápido, curto, longo, cortado... ou seja, que estimulem as qualidades do movimento. E costumo pegar aquelas sequências e passar por todos esses estágios de experimentação, para depois, nesse meio tempo, eu já vou aí estudando fora... Sentar... E aí, já com a imagem da coisa, escutando uma música, eu vou vendo aquela música se materializar e vou encontrando ferramentas para depois ajudar a conduzir o bailarino naquela música. E aí, sim: aí, depois de um determinado ponto do processo eu trago a música e aí a gente vai trabalhar nas músicas. E aí vai fazer a divisão, vai fazer aquelas coisas todas, vai fazer com que a música se misture ao corpo do bailarino o suficiente para que ele consiga usar a música e o corpo como elementos de comunicação. E aí entra num processo que é mais normal. “Elabora os movimentos movendo-se ou imaginando?” [referindo-se à pergunta do roteiro da entrevista] Movendo! Elaboro os movimentos me movendo.

GAVIOLI: Então tu dirias que tu precisas de um determinado espaço físico, pra tu conseguires te deslocar...

MOREIRA: Sim, sim. Movendo. E imaginando... A imaginação, ela nasce a partir do movimento. Muitas vezes o movimento nasce com esse grau de soltura mesmo... “Tô precisando! Nesse dia tô precisando me mover muito!” E aí me movo, me movo, me movo, me movo... Quando se exaure esse movimento começa a vir um processo um pouco mais imaginativo, do que é que pode vir desse movimento. Ou, até mesmo porque depois desse movimento eu entrei nessas áreas corpo, seja a fadiga, seja... Tudo aquilo que vai pra cabeça! Tudo começa e tudo acaba na cabeça, não tem jeito... E aí, quando vai pesquisando e quando vai percebendo, aí vai dando a vontade de ir mais lento, de ir mais circular, essa coisa... Aí começam a vir quase que devaneios! Que são transformados em uma ponta de imaginação de possibilidade do que pode vir a ser... E aí depois começa a se materializar em mim, sozinho, quando eu acho esses pontos de fora, né? Ponto fora pode ser até o próprio chão! A própria parede! Alguma coisa que me tire de mim, desse processo, né? E, quando é outra pessoa, como é que a gente vai lidar com esse tipo, essa realidade, com esse corpo, com essas características?... Com aquilo que, aí, eu passo a imaginar, mas imaginar a partir de um modelo, né? E aí eu me afasto do meu movimento e vou entrar no movimento do outro. E aí é muito genial, porque o outro me dá possibilidades que nem havia pensado para mim!... “Prefere estar sozinho ou na presença dos bailarinos?” [referindo-se à pergunta do roteiro da entrevista] Sempre na presença dos bailarinos! Sempre na presença deles... “Percebe diferenças em seu cotidiano que interfiram sobre o processo coreográfico? Desconforto físico, qualidade do sono, alimentação, clima...” [referindo-se à pergunta do roteiro da entrevista].

GAVIOLI: Por exemplo: tu percebes claramente que, num dia que está mais frio o teu processo criativo é diferente? Num dia que tu tiveste previamente um aborrecimento... Tem alguma autopercepção a respeito disso?

MOREIRA: Isso é interessante... As condições climáticas... Eu vou só relatar uma coisa que aconteceu agora, no Paraguai. Estava lá em Assunción, e a temperatura – estávamos em um processo criativo – estava em 26 graus, em dado momento 28, aí ela caiu pra 26... E nós estávamos lá ensaiando... Terminou o ensaio... “Nossa!... Tô sentindo uma mudança...” Do nada, a temperatura caiu para 10 graus! E eu de *short*, sorte que eu tinha uma blusa... Fui pro hotel, engolido pela coisa toda e tal... E essa

sensação de encolhimento, quando no dia seguinte amanheceu frio, eu fui para o ensaio e continuei ensaiando encolhido. Completamente encolhido!... O nome do trabalho era “*Memorias de la piel*”, e era uma forma de promover um resgate de memórias diversas que remetessem a um tema, que seria Negritude na América Latina. Então, essa relação, foi muito engraçado, porque eu me senti – nesse dia, nessa manhã –, eu me senti recolhido. Tudo que veio eram situações de acuamento. Era música ao vivo; a própria relação com a música – e eu também tocava junto – na própria relação com a música, os temas que vieram antes eram temas soturnos. Eu não sei, mas eu credito um pouco a isso... Aquele estado de corte, de um calor, de uma coisa para fora que levou para um encolhimento, uma coisa mais para dentro, influenciou definitivamente o dia de ensaio. Uma outra situação de influência foi no *workshop* que eu dei, que estava 5 graus! Era num galpão aberto; eu achei até que não fosse ter muita gente... Tivemos uma baixa de umas cinco pessoas; eram 35 inscritas, tínhamos 30 pessoas. Isso lá em Assunción, tínhamos 30 pessoas... Aí eu falei: “Meu Deus, como é que eu vou aquecer essas pessoas?” Mas o capítulo que eu gosto de começar é o da respiração e a respiração é porreta, pra gente aquecer! Só que a gente começou respirando e o trabalho foi dinâmico o tempo inteiro; terminou, tava todo mundo suado! Eu tenho um exercício de subjetividade que é criar um camelo... Porque era um *taller de creación*... Tem um exercício que eu gosto de promover, que é criar alguma coisa fora, lidar com essa coisa fora, depois essa coisa te come; e aí, quando ela te come, você entra dentro dessa coisa e é levado, porque essa coisa é maior. E depois você vai assumindo essa coisa quando está dentro e vai virando essa coisa que você construiu. Normalmente eu dou uma referência de algo que não é muito comum. Então, “cria um camelo”! Sei lá, uma coisa estranha... E aí as pessoas vão criando, vão entrando, e tal... E aí o camelo dessa gente!... Todo mundo com camelos imensos, correndo pela sala... E de uma intensidade provocada pelo frio! Ninguém conseguia ficar parado. No dia seguinte – olha que loucura! – a temperatura subiu! Ou seja, estava 5 graus, no dia seguinte amanhece 20°! E, quando eu fui pro ensaio, tava 22°. Eu não conseguia me mexer; pesado, sem vontade alguma, aquela coisa assim... O que o frio me trouxe de agilidade, o calor, com essa mudança brusca, me deixou caído... A música não vinha, as ideias não vinham... Então tem uma alteração aí, uma relação, que eu toquei nela. Ela se tornou palpável, verdade, acontece isso... Qualidade do sono... Eu nunca achei que alterasse muito porque – conheço algumas pessoas e mesmo

eu já experimentei – quando entra no estado de dilatação do corpo, a partir de um esquentamento, do aquecimento, essa coisa toda, parece que o sono é passado para um outro momento. Então, a qualidade do sono pode ser determinante no início, para ter vontade, mas se existe um ponto de vontade que rompe isso, a qualidade do sono parece que vai pra frente. Tanto é que eu conheço grandes boêmios fantásticos bailarinos! Tem essa situação... Mas se eu fosse dizer que tem diferenças, e que interferem no processo, eu diria que sim. Esses mesmos boêmios, por exemplo, eu acho que se eles dormissem o mesmo tanto que eu durmo, ficariam lesados! [risos] Porque eu durmo muito!

GAVIOLI: Tu dormes muito, Rui?

MOREIRA: Ah, eu gosto muito de dormir! Gosto muito de dormir... E não só gosto muito de dormir, como tenho muito sono. Tem duas situações engraçadas, as duas eu vou contar. Então, por exemplo: (isso é famoso!) eu fui numa reunião no Ministério da Cultura. Eram seis pessoas; junto com a pessoa que fez a reunião, sete pessoas; e um assistente, oito pessoas, dentro de uma sala pouco maior que essa. Pessoas do Brasil inteiro e uma pessoa que eu conheço, o Alfredo Manevy, que fala assim, bem baixinho... Eu dormi!... Aí terminou... Eu falei pro Alfredo: “Olha, você começou a falar, eu falei: não vai dar...” Ele falou: “Não, eu sei... a gente só faltou te cobrir!” [risos] “Vou falar mais baixo para não te incomodar!” Bom, não deu! Foi mal! Tudo bem... E a outra foi na Bahia. Eu fui como observador de um projeto, fui pelo governo do Estado da Bahia; me levaram lá, de Belo Horizonte pra Bahia, pra ver uma série de espetáculos. E eu fui ver um espetáculo que era muito chato, mas muito chato... E o espetáculo acontecia às 6 horas da tarde, uma coisa simples. E aí eu entrei, tinha muito público; lógico, tinha uma visibilidade incrível como convidado. Era uma comitiva, mas tinha uma visibilidade. Aí foi... Eu fechei os olhos... E depois tinha o comentário sobre o espetáculo... Aí eu cheguei... Falei: “Puxa vida, um espetáculo muito interessante... Eu vi algumas partes, outras partes eu não consegui ver, porque ele me levou a um estado de... Como é que é o nome? Tem uma palavra quando você vai para o mundo dos sonhos... Enfim! O espetáculo me levou e criou um portal onde eu entrei num universo paralelo, onírico, um universo onde eu percebia tudo que estava acontecendo ali, mas eu criei o meu próprio espetáculo! E eu achei isso muito interessante, porque me deu espaço para interferir no próprio espetáculo...” Aí depois eu saí, o secretário me chamou. Ele dançou comigo no Corpo, ele me chama de Carla, o super-herói... [risos] Coisas

assim! Ele falou: “Carla, mas você é muito cara de pau! Você dormiu o espetáculo todo, eu te vi dormindo e você falou que isso era um ponto positivo no espetáculo! Você é cara de pau, Carla!” [risos] Mas foi verdade! Eu escutava a música, só que eu estava em outro lugar!

GAVIOLI: Quem já não passou por isso?

MOREIRA: ...No onírico do sonho eu estava percebendo tudo... Mas um espetáculo chato, Izabela, muito chato!... Era aquele não-dança baiano... Pessoas com muito boa intenção, mas... Não-dança é um conceito, né? Só que o não-dança baiano era simplesmente eles terem errado a mão em uma criação, era só isso! Mas, enfim! Depois eu pude fazer a crítica e falava: “Mas eu acho, apesar de ter esta característica, vocês deviam rever, pensar este tipo de coisa na comunicação...” Aí estabeleceu-se uma relação; mas que eu dormi, eu dormi!

GAVIOLI: Só por curiosidade: quem é que dançou no Corpo, que era secretário nesse momento?

MOREIRA: Matias Santiago. Na verdade, ele foi coordenador de Dança. A Bahia desenvolveu cargos e ela foi um dos primeiros Estados a ter esta Coordenação de Dança com a potência que teve! Porque aqui também tem, há muito tempo, Coordenação de Dança. Mas, por exemplo, Minas não tem. São Paulo, no Estado, não tem Coordenador de Dança. Há pessoas relacionadas à Secretaria que se dedicam à Dança, mas não tem um Coordenador. E lá na Bahia, a Lúcia Mattos foi a primeira e ela juntou todo um processo de interiorização, todos os princípios que tinham sido trabalhados nas Câmaras Setoriais, essa coisa toda, e criou a Coordenação de Dança, inclusive para conseguir ter autonomia de verba. E o Matias depois entrou e ficou coordenador durante muitos anos...

GAVIOLI: E tu dormes quantas horas por noite, Rui?

MOREIRA: Ah, se der... [risos] Não, eu sou de deitar cedo. Eu deito 11 horas e... Não, 11 não, 10 horas da noite eu já estou deitado; muito raro eu passar disso... E acordo 7 da manhã. Oito ou nove horas de sono, é... Eu gosto disso... Antes, muito antes – aliás, isso eu acho que começou no Corpo, porque essa era a maneira de eu me reorganizar –, eu saía e tal, o pessoal adorava ir dormir na madrugada e rapidinho eu já ia para casa... Pra no dia seguinte eu ter essa energia, né? Isso começou lá e eu gosto disso! E era hotel, então podia, né? Acordava só para tomar café da manhã e o resto do dia era dedicado só a me preparar pra entrar no palco.

Eu gostava disso... Aí, eu mantenho isso! Quando foram nascendo os filhos, os filhos foram atrapalhando um pouco isso. Mas tudo bem! [risos].

GAVIOLI: Aquela participação na madrugada, inevitável, né?

MOREIRA: Todo tempo, né? Interessante, quando nasceram os filhos, aí eu passei a não dormir. Porque passou o tempo do sono... Se passou o tempo do sono, eu ligo. E aí, passava o tempo do sono, eu ficava naquele estado de atenção... Era ótimo! Beth adorava, porque ela podia dormir e eu estava tranquilíssimo com as crianças na madrugada. Madrugada, deixava comigo! E aí, isso começou a alterar também a minha relação com o sono, porque mesmo madrugada... Às vezes ia dormir às 6 da manhã... Quando ia dormir, deitava, acordava às 8. Porque esse tempo de acordar é um tempo que tá determinado. Por exemplo, aqui: Marise tem, também, por hábito, trabalhar à noite, porque para escrever processo, ela prefere à noite. E eu durmo um pouco mais tarde em função disso, e... Oito eu tô em pé! Aí, eu prefiro, então, me deitar mais cedo, já que eu sei que às 8 não vai ter jeito! Oito é o máximo; sete, sete e meia... Oito meu corpo já não aguenta mais ficar na cama, não vai ter jeito, dói, aquelas coisas todas... Então, é isso!

GAVIOLI: Perfeito! Na área médica a gente tem as faixas dos “dormidores”. Então tem abaixo de 5 horas e acima de 10 horas, que não é considerado saudável... Mas entre 5 e 10 existem diversas categorias e que são as melhores, onde tu estás.

MOREIRA: É, eu me divirto muito com ela! (risos) Me faz muito bem! É isso... Agora: atividades extradança... [referindo-se à pergunta do roteiro de entrevista] Atividades extradança! Eu gosto muito de atividades extradança! Bola! Futebol! Eu posso estar completamente errado, mas eu acredito que esse meu jogar futebol me ajudou muito a evitar muitas machucaduras de dança, sabe? Machucaduras normais, que meus companheiros tinham, de dança... “Ah, porque eu estou com a lombar, eu tô com isso...” Eu não tinha essas coisas... Porque eu jogar bola e tendo como objetivo uma bola, tendo como objetivo algo que tá fora do meu corpo, eu sempre lidei de maneira muito diferente. Antes correndo, depois jogando no gol... Então, essas coisas todas eu sempre acho interessante... Artes marciais, ah! Eu acho genial! Eu pratiquei alguns *katares* do *Kung Fu* muito especificamente para dança, mas no universo do *Kung Fu*; não fazendo daquilo algo muito subjetivo e leve, mas da técnica mesmo. Eu acho ótimo! Circo: na possibilidade de lidar com corpo e a atenção que é necessária, com os sentidos que são despertados quando se tem uma atividade extradança, eu acho genial! Gosto muito daquelas pessoas que têm um

acultramento fora da dança, que trazem para o corpo essa... Eu não sei se dança conceitual – e toda ela é... – ou o balé... Eu acho que se a gente não mudar a piada, fica muito difícil! É bom contar piadas variadas, sabe! [risos].

GAVIOLI: Rui, eu acho que seguindo... Já falaste bastante sobre o teu processo... Fica à vontade pra acompanhar o roteiro, tem mais uma cópia. Tenho uma outra pergunta que eu acho que é bem importante; tu já pincelaste coisas sobre ela, mas eu queria entrar um pouquinho mais: a pergunta número 7. Como a circunstância de elaboração da coreografia interfere sobre ela: encomendada ou de livre inspiração, com ou sem prazo, para bailarinos de diferentes níveis técnicos, ou alguma outra circunstância que seja relevante, que tu te lembres, e que interfere sobre o teu ato de coreografar.

MOREIRA: Ahh... Encomenda...

GAVIOLI: Já conversamos um pouquinho sobre isto... Eu sabia que era um tema importante...

MOREIRA: Nós inclusive já viemos falando um pouquinho sobre isso [refere-se ao trajeto de deslocamento até o local da entrevista]. Eu entendo que a dança, como criação coreográfica, ela é, quase na maioria das vezes, uma encomenda. Agora, existem encomendas e encomendas... Existe a encomenda que é aquela... Quer dizer, como eu passei por danças como coreografar cortejo, coreografar comissão de frente, coreografar companhias de dança, coreografar teatro... ou seja, coreografar situações das mais diversas, sempre tem a encomenda. “*Olha, o tema é tal.*” E o tempo: tem um tempo para isso. Então, por exemplo: eu vou coreografar comissão de frente. Comissão de frente eu sei o dia de entrega certo e tenho que me programar em um tempo X para levar os bailarinos a um determinado ponto. Os dançarinos, ou aqueles que se colocam em estado de dança naquele evento. E aí é interessante, porque é uma encomenda, mas, ao mesmo tempo, ela me deixa livre, totalmente livre para estipular o tempo, estipular o processo, estipular a forma, não é? Então, essa é uma forma de encomenda. Ou uma encomenda como a Hulda, que chegou para mim quando criei “Trama”; ela fez uma reunião e falou: “*Olha, a encomenda é simples: eu preciso de um espetáculo brasileiro que seja muito bom que faça muito sucesso!*” Então, apesar de subjetivo, esses pontos se tornaram, para mim, um objetivo. E então eu fui buscar isso. E aí eu fui buscar a música, fui observar coisas que pudessem ir nessa direção Brasil, que Brasil era esse? Aí fui estudar que Brasil poderia ser abordado em uma coreografia que tinha que ser

curta, não podia durar mais do que do que 30 minutos... Então, essa encomenda me faz ir atrás de um trabalho e botar toda minha criatividade para atender o cliente. E quanto tempo eu tenho para isso? “Ah, você tem um mês.” Tá, então eu tenho tudo isso pra fazer em um mês. Legal. Então eu tenho que buscar isso. Então ela me dá essa encomenda; da conversa, até o tempo de trabalhar, eu já tenho que ir fazendo pesquisas. Pesquisas, pesquisas, pesquisas, pesquisas... E aí chegar com o material e ser objetivo com esse material. Aí não dá para trabalhar daquela forma que eu gosto, que é pegar e trazer e tal... Não! É botar música e já tinha que ser aquela música. Então até deu pra fazer um trabalho de dilatação do corpo das pessoas com respiração, o suficiente para que elas se colocassem à disposição do tempo para a gente trabalhar. E aí os bailarinos, que eram profissionais e que estão habituados, eles ultrapassam o próprio coreógrafo, eles vão à frente do coreógrafo, muitas vezes... E aí é um atrito, porque é o coreógrafo lutando com os bailarinos... “Lutando” eu digo assim: ele quer e tem que querer! Ele não pode ter muitas dúvidas. Isso é muito maluco quando tem essa encomenda, porque essa dúvida, ou mesmo essa técnica “Olha, esqueci...” não rola! Não rola... [risos].

GAVIOLI: Tem que ter tempo pro “esqueci”...

MOREIRA: Tem que ter tempo! Não rola... Tem que ser assim isso: “é isso, e pá-pá-pá”. “*Mas isso é assim ou assado?*” É assim. Então as decisões são tomadas assim. E depois que tomou não volta atrás, também, né? Tem a coisa de voltar atrás, mas não tem muito tempo para ficar voltando atrás em muitas coisas. Isso coloca tudo num estado de tensão muito alto. E aí é um mês; passaram-se as semanas de segunda a sexta e vai vendo... “Ai, não sei se tenho tempo suficiente! Vamos tentar, então, mais 24 horas no sábado...” Aí é aquela correria e tal... É um processo que exaure, mas que pode dar muito certo também em determinados casos. No caso de “Trama”, eu não tinha noção disso, não sabia que isso poderia dar certo... Eu achei que não daria certo... Mas acabou dando certo, porque daí eu tive que me cercar de uma boníssima assistente de coreografia, tive que criar condições para que isso acontecesse. Eu tentei, nesse processo, não abrir mão da possibilidade que a arte tem de ser ampla. Mas ela é tão afunilada na demanda, que ela vai sair já com uma forma determinada. Então é muito estranho... Por exemplo, eu tive críticas de “Trama” só como aquilo que foi e como algumas pessoas viram; tive críticas de “Trama” como “fantástico, incrível, maravilhoso!” Sobretudo fora do Brasil, não é? “*A imagem do Brasil, ah, que lindo!*” e tal. Nada premeditado, lógico. Mas tive também

críticas assim: “*Se ele pensa que isso é o Brasil, isso não é o Brasil; isso é um estereótipo de Brasil. Isso é como pegar o Brasil e reduzir as capacidades de olhar o Brasil.*” E pá-pá-pá, e críticas pesadas, mas que são próprias do recorte. Determinei, fiz o recorte e falei: “Olha, isso é o que dá nesse tempo. Eu não vou ser amplo em 25 minutos, e usando uma trilha sonora que é Lenine, Marcos Suzano e mestre Ambrósio. Então, isso não é o Brasil todo, eu sei, não vai ser... Mas foi a encomenda. Então, esses são, para mim, alguns incômodos da encomenda. Não que o resultado não seja o mesmo, que as críticas não sejam as mesmas quando não há encomenda; quando eu tenho esse tempo do esquecer, do voltar, do rever... [...]

MOREIRA: Já “Coralinda” chegou num ponto que eu gosto muito! Apesar de ser um trabalho “para o mercado” e isso e aquilo... “Trama” é muito mais objetivo e vem sendo dançada há muitos anos. “Coralinda” eu dancei pouco...

GAVIOLI: “Trama” é de que ano?

MOREIRA: “Trama” é... 2001.

GAVIOLI: E “Coralinda” é de quando?

MOREIRA: É de dois mil e... Não sei, eu preciso olhar... Eu tenho tudo isso...

GAVIOLI: Tem algum lugar na internet onde eu possa ver isso?

MOREIRA: Tem! Centro Cultural Virtual “Será Que”. Botando isso na internet, ali tem um histórico dessas produções. E tem também... Se colocar “Coralinda Rui” tem o vídeo na íntegra desse trabalho. E ali tem escrito quando é que ele foi criado, no *YouTube*...

GAVIOLI: Eu te interrompi a respeito da encomenda, da inspiração, do prazo...

MOREIRA: É aquela coisa que nós já conversamos, né? Eu fico vendo, hoje... Só um adendozinho sobre encomenda e profissão... Quem não tem companhia... Aliás muito forte, né? Quando eu assisto o Henrique [Rodovalho] criando para a Quasar, é uma coisa; quando ele vai por encomenda criar qualquer outro trabalho, é outra coisa. Não tem esse aprofundamento no pensamento. É um pensamento que chega de fora em um corpo que é pluralizado e que vai fazer outros pensamentos pluralizados, que vai ter um tempo máximo de um mês – quando muito, um pouco mais, dois meses – para viver um pensamento de um criador, né? Então, isso interfere até um determinado ponto na performance do intérprete. Seguro que o Corpo, Rodrigo, criando dentro, criando fora, é completamente diferente e assim é! E não é diferente para ninguém! Eu acho interessante... A não ser casos como, por

exemplo, a Deborah Colker. Ela tem a companhia dela e dança, ela só faz para companhia dela. Agora, em outros espetáculos, outras ações, ela dirige outras pessoas, porque aí não há uma comparação de performance enquanto criação em dança. Isso eu acho muito, muito... Eu nem sei se ela tem essa noção... Mas é uma sacação muito legal enquanto profissional. Quer dizer, ela vai fazer, sim, coreografia lá no *Cirque Du Soleil*? Vai! Mas aí é o Gringo Cardia, mais o diretor do *Cirque Du Soleil* que coloca a Deborah dentro de um contexto e esse contexto gera um outro produto. Isso eu também já fiz várias vezes e isso eu gosto de fazer. Porque não tem um pensamento coreográfico e sim da contribuição da minha capacidade de organizar uma forma de comunicação através da dança, mas em outro contexto. E aí são outras formas de encomenda, não é? Porque o coreografar está dentro destes lugares todos. O profissional só pode viver como profissional criador se ele tiver esta disponibilidade. Porque são raros os criadores que têm a sua própria companhia, não é? No Brasil, pelo menos, são raríssimos... E no mundo, eu acho... Na proporção de companhias que tem no mundo, não tem só isso de coreógrafo, tem muito mais coreógrafos! Agora, tem coreógrafos, por exemplo, Itzik Galili, ele é iraniano; ele tem a sua própria companhia, criou a sua própria companhia; todo coreógrafo acaba criando... Mas ele se especializou em fazer trabalhos para os outros. O Arrieta: Arrieta nunca teve uma companhia. Ele teve um embrião de uma companhia em 1987, em Belo Horizonte. Era a Betina Bellomo, ele, umas pessoas assim e tal... Mas ele coreografa só por encomenda e faz da encomenda uma obra de arte. Então o Arrieta é um grande exemplo disso... O exemplo que eu me lembro mais forte disso. Outros, como Forsythe, já têm a sua própria companhia... O Jiri Kilián, lá com o *Nederlands*, foi quando ele cresce... O Hans Van Manen também tem essa coisa das coreografias dele para vários elencos, mas o *Stuttgart* foi o lugar onde ele floresceu como criador, essa coisa toda, tal... Então, a encomenda faz parte da profissão. O tempo para realizar encomenda é um desafio. E pessoas que conseguem lidar com esse desafio de forma não só tranquila como de forma a viver dessa forma! Porque o Luís (Arrieta), por exemplo, quando eu fui dirigido por ele no Balé da Cidade, ele criou dois espetáculos, que eram “Ação para uma América Morta”, que eram só mulheres, e “Berimbau”. E esses trabalhos, de alguma forma, eram encomenda, porque ele tinha que fazer aqueles dois trabalhos naquele ano. E tinha os bailarinos e tal... E ele fez como (Vanderlei) Luxemburgo! [risos] Ele foi em cada lugar e buscou as pessoas que ele queria para trabalhar com ele, para fazer

aquela companhia. O Balé da Cidade era a companhia do Luís, naquele momento. Mas ele faz isto em muitos lugares. Só que o jeito do Luís trabalhar a encomenda é manjado, porque ele tem determinadas sequências. E estas sequências, ele vai estudando e transformando de elenco para elenco. Então, se nós olharmos com um pouco mais de distância a obra dele, nós vamos ver que é a mesma, fragmentada, em músicas e corpos e situações diferentes. Então, é também uma forma que ele encontrou para sobreviver, para pagar o apartamento dele, pá-pá-pá-pá-pá... E trabalhar sob encomenda.

GAVIOLI: Interessante... Mas vendeu o produto, deu certo, de algum jeito...

MOREIRA: Sim, ele fez marca dele!

GAVIOLI: Ele repetiu, novos clientes apareceram...

MOREIRA: Sim, era: "*Ah, mas eu quero o Luís Arrieta!*" Então o que é que você quer do Luís Arrieta? E aí não era uma coisa nova, era uma "coisa nova", assinada nova, que tinha um novo nome, uma nova música, mas tinha aquela célula transformada de várias formas... De trás para frente, da frente para trás... Como eu trabalhei também com o Luís lá no Ismael Guiser e a minha primeira esposa, Bete Arenque, era assistente de coreografia dele, era muito possível sacar a maneira dele lidar com essas encomendas, né?

GAVIOLI: Interessante... Rui, outra pergunta: qual o teu registro afetivo sobre as coreografias criadas e por que? Em outras palavras: qual é, das tuas coreografias, a que tu mais gostas? A que tu menos gostas?... E o porquê, é importante.

MOREIRA: Que eu mais gosto... É interessante, eu não sei se tem uma que eu mais gosto, porque oscila muito. Tem períodos que eu gosto, tem períodos que eu não gosto...

GAVIOLI: A mesma? Muda de ideia sobre ela?

MOREIRA: Mudo de ideia sobre ela! À medida que o meu campo de visão vai se ampliando, eu passo a gostar mais. Quando eu tenho uma visão mais restrita, que é aquela próxima, eu gosto um pouco menos, porque eu vejo muitos defeitos... Eu não consigo ver... Para estrear um trabalho, eu tô imerso nos problemas que ele tem. Então, ao estar imerso nos problemas que ele tem, eu não consigo curtir; definitivamente eu não consigo curtir! Eu só sei que ele vai para frente, e aí eu vou começar a cotejar a minha visão com a visão de quem assiste lá de fora. E aí eu vou olhar essa maneira da pessoa ver, vou olhar à minha maneira, vou rever os meus conceitos, vou rever meu ponto de vista sobre aquilo que eu achava problema ou

não... E depois disso eu começo um processo de adaptação sobre as obras. Por exemplo, "Trama": quando estreou, essa do Cisne Negro, eu não gostava nem um pouco... Eu achava muito estranho, muito estranho... Mas de onde vinha a estranheza? Eu havia visto um cenário, uma possibilidade de um cenário. Aí o cenógrafo entrega aquele cenário e eu acho lindo o que ele fez. Aí, a Hulda leva pro palco e fala: "*Só dá para ser posto assim*". Não, mas não é assim. "*Só dá para ser posto assim*". Então não, já não gosto desse cenário... E assim vai, em cada um dos pontos: no figurino, na relação... Eu gosto muito de como os dançarinos dançam os trabalhos, isso eu gosto sempre. Agora, o resultado dos trabalhos coreográficos, esse eu oscilo. Enquanto conjunto e obra, eu gosto de detalhes; eu acho legal como as pessoas dançam, o que elas fazem, como fazem... Tem um trabalho que eu gosto muito, que é o "*Patás Arriba*", que é um dos últimos e que é um trabalho que eu gosto muito da maneira como os dançarinos fazem, até porque tem essa coisa, né? Gente que é aculturada fora da dança, gente da dança...

GAVIOLI: 2015, "*Patás Arriba*"?

MOREIRA: Isso, 2015... E ele, de alguma forma, ele nasce como algo diferente do que eu vinha fazendo. Tanto na "Será Que?" quanto nos outros lugares, eu tinha vindo de trabalhar com... Não sei se foi antes ou depois... Eu tenho problemas com essa coisa das datas, antes ou depois... Mas coreografias minhas... Por exemplo: Ateliê Coreográfico São Paulo Companhia de Dança, tá? Eu gostei do resultado... Mas eu tinha que fazer um trabalho de 10 minutos... Encomenda total! E aquilo, eu achei muito estranho, eu gostei... Tanto é que depois eu vi e me deu uma vontade de pegar esses 10 minutos e mandar lá para o Alvin Ailey e ver da possibilidade de ter um projeto e desenvolver esse projeto no Alvin Ailey. Porque é um projeto que eu achei muito bonito, que eu achei muito legal, que tem uma relação de corpo que eu acredito, mas que para dentro da São Paulo ficou a coisa mais boiando! Aquela coisa assim... Dez minutos para serem criados em três semanas. É um exercício coreográfico que a gente, aqui no Brasil, não tem, um processo de formação de coreografia. Mas existe fora do Brasil, na Europa, *meetings* com essa determinação: 10 minutos de coreografia que, a partir desses desafios, vão dando espaço para coreógrafos trabalharem em centros coreográficos, ou trabalharem em outras companhias... Mas assim, com esse exercício. Aqui, tudo é muito livre! A gente começa a coreografar porque acha que é legal. Eu mesmo, achei que era legal, juntei umas pessoas e mostrei. Mas existem várias formas de se inserir

profissionalmente e de ir fazendo um currículo profissional. E a Inês (Bogéa) sabendo disso, e a gente descobriu isso juntos, viajando pelo mundo, ela joga, ela coloca alguns desses desafios dentro da São Paulo. E esse ateliê coreográfico tem isso, é um deles. E aí eu tava assim, mal acostumado, então eu fico traumatizado, não tô acostumado com esse *meeting*, tava acostumado à liberdade de criar... E aí, quando Marise me chama, eu falo: “Ah, vou!” E me envolvo, me envolvo, me envolvo com o tema do livro do Galeano, essa coisa toda e gosto daquilo que sai. Tenho a noção de que é um trabalho muito objetivo pela simplicidade. Ele pode parecer menos complexo do que outras coisas que eu já fiz, na comparação, mas ele tem uma coisa objetiva no campo da comunicação... Eu gosto do trabalho! Então “*Patás*” é um dos trabalhos que eu gosto! Outro trabalho que eu gosto muito é esse, “*Coralinda*”, mas que é uma outra pegada. E tem também exemplos de trabalho que eu não gosto [risos]. Um deles que eu não gosto, que eu não consegui me dar bem com ele, foi “*H.U.L.D.A.*”, esse espetáculo lá do Cisne Negro que foi criado o ano passado. Mas esse eu ainda não tenho muitos comentários, ainda tô muito próximo dele, ainda estou muito próximo... Outro dia, inclusive, eu coloquei inteiro para assistir, prá ver até onde eu já consegui me separar dele pra poder enxergar melhor as qualidades. É um trabalho co-coreografado com a Dany (Bittencourt) e com a direção do Jorge Takla. E eu me bati muito com a direção do Takla, com a escolha da trilha... Porque era uma imensa encomenda, tudo era... Trilha, tudo! É uma maneira também interessante de trabalhar: co-coreografar.



“Criar alguma coisa para mim significa organizar uma forma de eu me comunicar com outro. E essa comunicação exige de mim uma necessidade de sempre buscar saber um pouco mais sobre mim mesmo.”

(Rui Moreira)

7 ACHADOS, DESCOBERTAS E REFLEXÕES

Os vídeos do protocolo de quatro sessões, incluindo imagens do período de uso da ETCC (real ou placebo), do processo criativo e do produto criativo, foram carregados na plataforma *Youtube*. Foram classificados como não listados (*unlisted*) para acesso exclusivo da banca avaliadora até a defesa e aprovação da tese. Os *links* e palavras de busca são:

PROCESSO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 1/4 (24/4/2019) -16'36"

<https://youtu.be/ahdodDoc-Xg>

PRODUTO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 1/4 (24/4/2019) – 6'15"

<https://youtu.be/ydR-a8YUAXA>

PROCESSO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 2/4 (26/4/2019) – 19'14"

<https://youtu.be/uUzBwJfb3hQ>

PRODUTO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 2/4 (26/4/2019) – 5'38"

<https://youtu.be/M70xTh3Ttc4>

PROCESSO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 3/4 (8/5/2019) – 20'47"

<https://youtu.be/enmy-Uv0hxxg>

PRODUTO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 3/4 (8/5/2019) – 9'57"

<https://youtu.be/8f86lUSvw8A>

PROCESSO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 4/4 (10/5/2019) – 24'16"

https://youtu.be/quq-MeJTk_I

PRODUTO CRIATIVO RUI MOREIRA - SESSÃO 4/4 (10/5/2019) – 8'24"

<https://youtu.be/leXrTO8vyDY>

SESSÃO 2/4: AJUSTES E EXPLORAÇÃO DA REALIDADE VIRTUAL – 3’37”

<https://youtu.be/XczVWHPG7qs>

O vídeo mostra a equipe de pesquisa (Milena Artifon e Andressa Schein) ajustando o equipamento de ETCC para que pudesse ficar conectado à cadeira giratória e permitisse maior liberdade de exploração das imagens de realidade virtual pelo coreógrafo Rui Moreira. O único ajuste necessário de equipamento foi de ordem mecânica; Moreira tinha grande curiosidade em explorar visualmente o estímulo oferecido pelo dispositivo de realidade virtual, que expunha imagens em 3D. Desta forma, rotacionava frequentemente a cadeira e movia a cabeça, por vezes tracionando os cabos. Optamos por acomodar o equipamento em uma bolsa que ficasse conectada à cadeira, em vez de deixá-lo ao lado, sobre uma mesa. Ele pôde, então, mover-se mais livremente e explorar o estímulo oferecido como lhe convinha.

Aproximadamente em 1’30”, foca-se o monitor do computador, tornando possível ver a imagem que o coreógrafo está visualizando através do equipamento de realidade virtual. Percebe-se o coreógrafo movendo a cadeira no sentido da rotação para melhor explorar a percepção das imagens.

SESSÃO 4/4: AQUÁRIO – 0’54”

<https://youtu.be/r2hHuwcW1jY>

O vídeo inicia com a imagem de um aquário na tela do monitor. A imagem em movimento é a mesma que o coreógrafo Rui Moreira visualiza no equipamento de realidade virtual. Segue-se um período de observação em que, ao final, o coreógrafo explora novamente o campo de visão, rotacionando-se na cadeira giratória.

A sequência de sessões foi: 1ª placebo; 2ª neuromodulação; 3ª neuromodulação; 4ª placebo. Já no decorrer do protocolo (após a terceira sessão), decidimos perguntar ao coreógrafo se saberia opinar sobre qual a sequência de sessões quanto a ser placebo ou não. Ele respondeu a ordem correta até então (placebo-neuromodulação-neuromodulação); na quarta sessão, restando obviamente somente uma resposta possível, ele ficou em dúvida, mas ponderou: “*a coisa de ver vídeos repetidos deu uma sensação de sessão falsa*”. Nossa reflexão sobre esta reação perpassa questões sobre a memória enquanto interferente na criatividade e na falta de ineditismo do estímulo como fator relevante.

A surpresa e o inesperado também interferem sobre a criatividade. A capacidade de ser surpreendido pode estar relacionada a atividades de resolução de problemas em que explorações de temas problemáticos levam à expansão dos domínios de crença do sujeito (GONZALEZ; HASELAGER, 2005). Uma vez estabelecida a rotina de, a cada nova sessão, novas imagens serem projetadas, a repetição da última sessão constituiu um trajeto inesperado para o roteiro traçado por Moreira e pode ter abrandado aspectos motivacionais e gatilhos criativos. Igualmente, a expectativa e a surpresa manifestadas na primeira sessão podem ter iniciado um *drive* criativo. Segundo Macedo e Cardoso (2001), as emoções, incluindo a surpresa, apresentam um papel importante em habilidades e mecanismos associados ao comportamento racional e inteligente, como a criatividade. Gonzalez e Haselager (2005), autores da área da semiótica, destacam o modelo heurístico para a resolução de problemas que necessitam da criatividade: examinar, comparar, alterar e combinar conceitos e cadeias de símbolos entre si. Este modelo aparece com clareza na narrativa do coreógrafo Rui Moreira sobre suas impressões após a última sessão, em que ele se declarou “em um dia preguiçoso” e surpreso com a repetição das imagens (havia aí um problema e um elemento inesperado):

Iniciei meu processo de mergulho no imenso mar de possibilidades que o silêncio e a privacidade possibilita [examinar] e busquei como no dia anterior [comparar] um aquecimento das partes isoladas do corpo. Dividi meu corpo em três regiões – baixa, central e alta – e tendo a intenção de alterar minha respiração iniciei uma sequência de movimentos que focasse cada região em especial [alterar]. [...] Depois me virei de costas tirei a camiseta e comecei movimentos com foco na musculatura das costas. Fui virando de frente para o posicionamento das observadoras fazendo movimentos contínuos e sinuosos usando os braços e mãos, a exemplo das águas vivas que havia visto no vídeo. Depois usei um pouco de planos espaciais, me virei de costas novamente e vesti a camiseta [combinar].

A existência de sessões placebo havia sido explicada ao coreógrafo desde antes da assinatura do TCLE, mas ele não lembrava. Na primeira sessão, não relatou sintoma algum; e após a segunda sessão, relatou uma leve sensação de coceira na cabeça, não suficiente para determinar qualquer ajuste de intensidade de corrente. Percebendo a diferença de percepções entre as duas sessões, mostrou-se curioso e indagou várias vezes o porquê daquela diferença.

Não foi oferecido ao coreógrafo o registro de sua autoavaliação anterior, de modo que, se não houvesse memorizado, não tinha parâmetros comparativos para o preenchimento de autoavaliação daquele dia. Este fator, somado ao desconhecimento de quais sessões foram verdadeiras ou placebo, abonam a espontaneidade das respostas e alinham-se à falta de associações encontradas entre vários dos quesitos do instrumento de autoavaliação. Cabe ressaltar que, mesmo tendo havido relações de associação mais consistentes, não poderíamos apontar uma relação causal por tratar-se de um estudo de caso com sujeito único.

As tabelas 1, 2, 3 e 4 revelam a tabulação dos achados registrados na Escala de Autoavaliação do Produto Criativo:

Tabela 1: Quão criativa você acha que esta peça foi?

	Nada criativa						Muito criativa
	1	2	3	4	5	6	7
SESSÃO 1: placebo					X		
SESSÃO 2: estimulação							X
SESSÃO 3: estimulação					X		
SESSÃO 4: placebo						X	

Fonte: dados da pesquisa (2019)

Tabela 2: O quanto você gostou desta peça?

	Não gostei em absoluto						Gostei muito
	1	2	3	4	5	6	7
SESSÃO 1: placebo					X		
SESSÃO 2: estimulação						X	
SESSÃO 3: estimulação					X		
SESSÃO 4: placebo						X	

Fonte: dados da pesquisa (2019)

Tabela 3: O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?

	Nem um pouco	Totalmente

	1	2	3	4	5	6	7
SESSÃO 1: placebo				X			
SESSÃO 2: estimulação						X	
SESSÃO 3: estimulação				X			
SESSÃO 4: placebo					X		

Fonte: dados da pesquisa (2019)

Tabela 4: Você encontrou significado nesta peça?

	Nem um pouco						Totalmente
	1	2	3	4	5	6	7
SESSÃO 1: placebo						X	
SESSÃO 2: estimulação						X	
SESSÃO 3: estimulação						X	
SESSÃO 4: placebo					X		

Fonte: dados da pesquisa (2019)

Segundo Clements (2018), a avaliação da criatividade mostra pontuações mais altas quando o avaliador gosta da coreografia, consegue encontrar significado, e é executada por um dançarino que o avaliador perceba como tecnicamente qualificado. Embora estes achados tenham sido obtidos em um estudo com especialistas e não especialistas avaliando estudantes universitários de dança, eles se repetiram em nosso estudo, no contexto autoavaliativo de um sujeito único. A sessão em que Moreira julgou-se mais criativo (a segunda) também recebeu a pontuação máxima atribuída por ele na pergunta 3 (condições técnicas). Nas demais perguntas (se gostou da peça, e se encontrou significado), também recebeu a pontuação máxima atribuída por Moreira, embora outras sessões também tenham recebido a mesma pontuação máxima. Ainda assim, no conjunto, a segunda sessão do protocolo (sessão verdadeira de neuromodulação) recebeu também os escores máximos na autoavaliação de Moreira com relação a gostar da peça e encontrar sentido nela. Esta tendência pode indicar que o instrumento de avaliação proposto – autoavaliativo, em escala *Likert* e utilizando as mesmas questões utilizadas por especialistas e não especialistas em dança – pode ser um instrumento adequado para o uso em pesquisas sobre criatividade em dança.

As sessões ativas de neuromodulação (não placebo) não demonstraram uma associação com escores mais altos de autoavaliação criativa (Tabela 1) nem com o quanto o coreógrafo relata ter gostado da peça produzida (Tabela 2). A criação em que o coreógrafo percebeu menos significado foi a da última sessão (Tabela 4), no dia em que as imagens de realidade virtual foram repetidas, ao que demonstrou uma certa incredulidade ou até reprovação.

O efeito placebo vem recebendo maior atenção da comunidade científica, pois é um potente indutor de respostas psicobiológicas que ocorrem após uma intervenção. Pode ser induzido por condicionamento clássico, sugestões verbais ou expectativas, como no caso do nosso estudo com ETCC. O contexto mais comum do uso do placebo é a analgesia, que provavelmente ocorre pela ativação endógena (do próprio organismo do sujeito) de opioides e dopamina, regulando a sensação de dor e integrando o circuito de recompensas. Entretanto, os estudos mais recentes acerca do efeito placebo têm observado melhora de desempenho e cognição; Rozenkrantz e colaboradores (2017) citam como exemplo um estudo em atletas que acreditavam estar recebendo cafeína e esteroides anabolizantes, e outro estudo que observou melhora cognitiva em tarefas verbais e visuais (com uso de cores) após o uso de um comprimido placebo. Os autores conduziram um interessante estudo controlado e randomizado mostrando que o efeito placebo pode incrementar a criatividade. Utilizaram um jogo de computador chamado *Creative Foraging Game* (CFG – ou “jogo criativo de buscas”, em livre tradução), em que os participantes buscam formas interessantes e belas de maneira bem definida em um espaço geométrico. Este teste permite a medição de múltiplos aspectos, incluindo fluência, singularidade das soluções, duração e tempo dos caminhos percorridos para alcançar as soluções. Os sujeitos do grupo de intervenção foram submetidos à olfação de uma substância inerte, apresentada, porém, como “um aroma único, exclusivo, desenvolvido em laboratório, que aumenta a criatividade e libera os bloqueios de quem o cheira” (ROZENKRANTZ *et al.*, 2018, p. 4). Foi utilizada uma fonte olfativa por ser menos invasiva que comprimidos ou injeções e, portanto, mais apropriada para ambientes não clínicos. A criatividade foi testada através de testes de usos alternados do TTCT (*Torrance Tests of Creative Thinking*) e do próprio jogo CFG. O grupo que inalou o placebo mostrou melhores resultados nos testes criativos nos quesitos originalidade, flexibilidade, fluência, exploração e inovação (que, no

jogo CFG, é chamada de “*out-of-the-boxness*”, traduzido livremente como algo que esteja fora dos padrões comuns).

Em nosso estudo, nenhuma das quatro perguntas realizadas na autoavaliação mostrou tendência relacional com as sessões placebo. Ainda assim, em um protocolo com amostra maior e com mais sessões, seria interessante investigar o efeito motivador do placebo comparativamente à ETCC ou a outros métodos de neuroestimulação. Rozenkrantz e equipe (2017) enfatizam, como possíveis justificativas para o efeito criativo do placebo, a motivação e a inibição de bloqueios, alegando que uma autocrítica severa pode limitar significativamente a criatividade. Esta pode ser, na realidade, uma limitação da escala de autoavaliação desenvolvida em nosso estudo; enquanto contorna questões éticas da avaliação do produto criativo por terceiros, deixa a cargo do próprio sujeito a valoração de seu construto. Artistas são, geralmente, extremamente autocríticos, o que pode mascarar a percepção de criatividade pelo julgamento da própria competência e da crença em si mesmo. Talvez um duplo painel de avaliação, com um grupo de especialistas – tal como utilizado originalmente por Clements (2018), no *Consensual Assessment Questionnaire* – e também a autoavaliação, possa, com tratamento estatístico adequado, elucidar esta questão.

A terceira sessão sucedeu uma viagem de alguns dias, em que o coreógrafo teve compromissos profissionais junto à curadoria do Festival de Joinville, relatando estar bastante cansado. Ao agendarmos previamente as sessões do estudo, Moreira estava ciente deste cronograma e decidiu manter o agendamento da sessão e observar o que aconteceria, com minha anuência no que dizia respeito a questões metodológicas. O coreógrafo, entretanto, tinha a liberdade de desistir ou interromper a sessão a qualquer momento caso não se sentisse em condições de prosseguir, o que não aconteceu. Okano e colaboradores (2013) apresentam dados que permitem o questionamento acerca do potencial da ETCC em debelar manifestações de cansaço físico. Descreveram uma intervenção usando ETCC em dez ciclistas, aplicando protocolo muito semelhante ao que utilizamos (duração e amperagem) e também utilizando sessões placebo. Descreveram diminuição de 4% no esforço percebido e um pico de frequência cardíaca menos rápido, mas não menos intenso, ou seja, o desempenho cardiovascular não foi afetado, mas a aceleração e o desconforto com que as medidas máximas foram atingidas mostraram-se mais amenos. Sugeriram, desta forma, que a ETCC modulou as reações autonômicas e

as percepções de esforço, indicando que o cérebro desempenha um papel fundamental na regulação da performance no exercício. Nosso experimento não trata, evidentemente, de puro exercício físico, mas inclui um momento de desenvolvimento cinético, baseado nas informações reveladas por Moreira. Em entrevista, ele nos conta que, ao criar para si mesmo, utiliza-se de movimentos em tempo real, no próprio corpo, e não de imagética. Desta forma, embora não fosse o escopo desta intervenção, a ETCC pode ter surtido efeito não apenas nos sítios cerebrais criativos, mas também nas percepções corporais – como fôlego, cansaço – , que indiretamente interferem sobre a disponibilidade para criar.

Ainda no que concerne a parâmetros fisiológicos demonstrados no momento do processo criativo, Colombo e colaboradores (2015) sugerem que pode haver diferenças na ativação fisiológica com relação à criatividade individual ou a tarefas específicas: indivíduos mais criativos, ou indivíduos com melhor performance em tarefas criativas, exibiram temperatura corporal mais baixa. Por outro lado, estudos relacionando ambiente e humor em condições de baixa ativação fisiológica foram associados a pior desempenho criativo. Na entrevista realizada com Moreira, ele relata um episódio em viagem profissional a Assunção (Paraguai) onde o clima frio ensejou resultados positivamente surpreendentes em uma oficina de criação ministrada. Assim, um desdobramento interessante de nosso protocolo seria adicionar a aferição da temperatura corporal e sua relação com condições climáticas na ocasião das sessões.

Em nosso estudo, o coreógrafo relata ter dormido por alguns instantes durante a terceira sessão, trazendo questões sobre as relações entre o sono e a criatividade. O pensamento criativo depende da reorganização do conhecimento existente e o sono é importante facilitador deste processo. Lewis e colaboradores (2018) encontraram evidências de que tanto o sono REM (do inglês *rapid eye movement*; sono profundo, caracterizado pelo movimento rápido dos olhos) como o sono não-REM fomentam a criatividade. No sono REM acontecem *replays* de memória que propiciam a elaboração de novas associações, enquanto no sono não-REM regras aprendidas podem ser abstraídas. Os autores propõem que a interação entre o sono REM e o não-REM aumenta a formação de estruturas de conhecimento complexas e permite que elas sejam reorganizadas. Um outro curioso estudo (RITTER *et al.*, 2018) verificou que fechar os olhos pode melhorar o desempenho criativo. Os autores realizaram um experimento para investigar a relação entre

fechar os olhos – uma medida simples e efetiva de cessar os estímulos externos e de estimular a atenção em si mesmo – e a criatividade. Os participantes foram divididos em dois grupos: um que usou o recurso de fechar os olhos e outro, não. Os grupos foram testados para memória de trabalho, pensamento divergente e convergente, e de construção de palavras e de frases. Os autores encontraram que o grupo que fechou os olhos teve melhor desempenho em todos os testes, exceto no de memória de trabalho. Entretanto, o simples ato de fechar os olhos não pode ser confundido com os estágios iniciais do sono e um dos critérios de exclusão do estudo era justamente o participante dormir durante a intervenção. De qualquer modo, nenhuma das duas situações parece aplicar-se ao ocorrido em nosso estudo, uma vez que a terceira sessão foi exatamente aquela em que Moreira pior se autoavaliou com relação à criatividade, a gostar da peça produzida ou a estar em boas condições corporais. A relação com a fadiga, decorrente da rotina atribulada nos dias anteriores, parece ser uma explicação mais simples e não parece ter produzido efeitos na criatividade, a não ser pelos recursos imagéticos relatados.

A imagética mental, reconhecida na literatura em língua inglesa pelo conhecido termo *imagery*, aparece abundantemente no trabalho de Moreira e merece comentários à luz dos autores estudados no capítulo 3. O relato do coreógrafo faz referência ao uso da imagética e apresenta trechos que descrevem a própria imagem gerada:

As imagens da água provocaram em mim a necessidade de encontrar uma fluidez de movimentos; A não existência de música externa me levou a compor uma música interna onde meu corpo era um dos instrumentos.

[...] meus gestos empurravam o ar e o som. [1ª sessão]

Na sequência foi colocado o vídeo de local com muitos peixes coloridos. Amenizou a sensação de enjoo e trouxe algumas sensações de sonho. Eu cochilei em alguns momentos e me recordei de algumas imagens que eu sonhava quando era criança. De maneira seguida sonhei que eu entrava em um rio de águas calmas e claras e sem nenhum esforço me locomovia embaixo da água em meio a muitos peixes coloridos.

Águas vivas, o movimento delas era contagiante e me fazia ter vontade de mexer a coluna mesmo sentado.

Com o corpo acordado e mais flexível me influenciei pelas imagens que mais me tocaram. [3ª sessão]

Fui virando de frente para o posicionamento das observadoras fazendo movimentos contínuos e sinuosos usando os braços e mãos. A exemplo das águas vivas que havia visto no vídeo.

Durante estas quatro sessões acabei percebendo um enfoque espiral (movimentos espirais com a coluna) e na respiração. Ambos elementos de acesso à quantidade de estímulos visuais que me foram apresentados. Uma maneira interessante de constatar a relação de homem/ambiente.

A descrição de Moreira vai ao encontro das idéias de DeLahunta (2011), que defende não ser a imagética apenas um fenômeno visual, mas sonoro ou vocal, de imaginação de texturas e de projeção mental de movimentos, sem mover-se. De fato, o produto criativo da segunda sessão uniu vocalizações à vigorosa movimentação do coreógrafo.

Delahunta (2011), Heilman e Acosta (2013) e Clements (2016) consideram que é necessária uma imaginação exuberante para que os processos criativos ocorram e que a imagética aguça a capacidade criativa de resolver problemas, dadas as limitações colocadas pelo comando da tarefa. O relato transcrito parece ilustrar, de certa forma, o ponto de vista destes autores; quando vistos em contexto, transmitem a ideia de que o coreógrafo buscava fundamentos criativos enquanto em situações momentâneas adversas, como o estado de fadiga e o fato de criar em laboratório. A imagética, além de proporcionar substrato sensorial e estético para o movimento, cumpre o papel de resolução de problemas, elemento cardinal na criatividade. Beaty e colaboradores (2017) comparam o fenômeno de imagética à produção de metáforas, encontrando similaridades nas áreas cerebrais ativadas em seu estudo com ressonância magnética funcional. As metáforas são amplamente usadas para transmitir conceitos e emoções abstratas nas Artes e na vida cotidiana e parece ter um papel cooperativo de redes de grande escala na cognição criativa.

O efeito das características da aplicação dos testes de criatividade na performance do sujeito testado é alvo de importantes debates na área da psicologia e das Artes. A similaridade da atmosfera de teste com a ambiência e procedimentos que fazem parte da rotina do sujeito é determinante para a fidedignidade do teste, assim como os limites temporais colocados. Segundo Crockenberg (1972), o fluxo livre de ideias é um estágio crucial no processo criativo, e a criatividade não pode ser circunscrita por limites de tempo. Carvalho (2010) considera que o artista em processo de criação, imerso no ambiente, inevitavelmente será influenciado e influenciará a criação. Salles (2003, p. 38) complementa: “O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista

vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção”.

Neste sentido, os testes qualitativos que utilizamos – recordatórios pré-sessão e relatórios pós-sessão – visaram deixar o coreógrafo livre para responder quando e de que forma lhe parecesse mais conveniente. Moreira recebeu os arquivos com as tabelas de recordatório e teve a opção de preenchê-las a mão ou digitá-las, entregar impressas ou manuscritas, ou enviá-las digitalizadas. Embora tivesse uma indicação do que seria interessante relatar, pode mencionar o que lhe parecia mais interessante do período de 24 horas que antecedeu cada teste. O relatório pós-sessão tinha um modelo ainda mais aberto, deixando o coreógrafo ainda mais livre para fazer o seu relato. Este formato de avaliação qualitativa permite que o sujeito testado faça depurações e perca a espontaneidade do registro imediato, mas pretende adequar-se à rotina do pesquisado. Já a avaliação quantitativa – a Escala de Autoavaliação do Produto Criativo – previa o preenchimento imediato após a apresentação e filmagem do produto criativo. Não havia um limite preciso de tempo, senão a condição de preenchê-la logo após a demonstração do trecho criado, ainda no local da sessão, sem levar o documento para preencher posteriormente. Moreira utilizou, em média, três minutos para o preenchimento de cada uma de suas autoavaliações.

Uma questão importante do ponto de vista de prever quais sujeitos provavelmente produzirão obras criativas fora de uma atmosfera de teste favorável relaciona-se com a maneira como o sujeito responde em uma situação coercitiva ou não coercitiva (ROZENKRANTZ *et al.*, 2017). Pode-se razoavelmente argumentar que qualquer teste de criatividade impõe ao sujeito cumprir uma tarefa que, de outra forma, poderia abandonar. Estudos com o teste de Torrance observaram que crianças que diziam que não conseguiam mais pensar em solução alguma eram instruídas a novamente sentar e pensar, porque assim poderiam ter mais ideias. Também eram instruídas a esperar até acabar o limite de tempo antes de passar para a próxima atividade. Os resultados mostraram melhores escores criativos quando não havia pressão temporal externa para produzir, sugerindo que a automotivação seja um determinante importante para o comportamento criativo (CROCKENBERG, 1972). O próprio Paul Torrance, criador do teste, recomendava a criação de um ambiente lúdico, instigante e propenso ao pensamento, evitando a ansiedade e a percepção de ameaça nos jovens submetidos ao teste (KIM, 2006).

Estas considerações motivacionais se aplicam de forma interessante ao nosso estudo, tanto no que se refere aos procedimentos operacionais (sessões de ETCC seguidas de tempo para o processo criativo) quanto aos instrumentos de aferição (recordatórios e relatórios). Todas estas etapas visaram permitir que a automotivação tivesse relevância no desenvolvimento do processo. Os relatos pós-sessão permitiram identificar declarações a respeito do estado motivacional (positivo ou negativo) do coreógrafo: *“Fui para o início do processo sem expectativas”*; *“A experiência foi muito interessante”* e *“o mais instigante, fui conectado com a realidade virtual através do equipamento de VR.”* (1ª sessão); *“Estou longe de um hábito físico que era meu cotidiano no passado. Achei isso interessante.”* (2ª sessão); *“Tinha a cabeça cansada e o corpo preguiçoso; tinha também a curiosidade em saber como eu reagiria”*; e *“me percebi um pouco indisposto para o processo; coloquei alguns defeitos no equipamento”* (3ª sessão); *“confesso que estava em um dia bem preguiçoso”* (4ª sessão).

O achado de que a motivação é um fator central na criatividade traz expectativas positivas intermediadas pela autoestima, já que a motivação pode ser reforçada, aumentando a crença na própria competência (ROZENKRANTZ *et al.*, 2017). A análise retrospectiva das respostas de Moreira reforça esta percepção. No instrumento de autoavaliação preenchido pelo coreógrafo, a pergunta que abarcava aspectos motivacionais era principalmente a 3 (“O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?”). As sessões que receberam menor pontuação neste quesito (primeira e terceira) foram também as sessões em que Moreira se avaliou menos criativo (Tabela 1) e menos gostou da peça (Tabela 2).

Nosso protocolo procurou oferecer condições de similaridade de rotina de trabalho coreográfico: espaço físico, condições de hidratação e alimentação, conforto térmico. O espaço físico não era o que convencionalmente se utiliza para práticas de dança; entretanto, foi considerado adequado pelo coreógrafo, habituado a experiências profissionais variadas em ambientes diversos. O limite temporal (50 minutos para o processo criativo), embora seja um elemento limitador, foi necessário por questões organizacionais e tecnicamente adequado, de acordo com o tempo que a neuromodulação mantém seus efeitos no cérebro. Mesmo assim, o tempo oferecido foi utilizado apenas parcialmente em todas as sessões (variou de 16’36” a 24’16”), indicando um conforto temporal do coreógrafo em relação à tarefa proposta.

Não houve, nos relatos pós-sessões, qualquer referência do coreógrafo a desconforto temporal; sua perspectiva relatada, inclusive, era a de que estaria utilizando cerca de meia hora para cumprir a etapa do processo criativo. Em um instante, registrado em um dos vídeos, Moreira chega a declarar, em tom espirituoso, que “*era tempo suficiente para montar uma companhia*”; e embora houvesse um grande relógio na sala, nunca manifestou estar pressionado pelo tempo.

Tabela 5: Duração dos processos e produtos criativos

		Processo criativo	Produto criativo
SESSÃO 1	placebo	16'36"	6'15"
SESSÃO 2	neuromodulação	19'13"	5'38"
SESSÃO 3	neuromodulação	19'13"	9'56"
SESSÃO 4	placebo	24'16"	8'23"

Fonte: dados da pesquisa (2019)

A memória é outra instância, dentre as bases neurais da criatividade, que queremos destacar em nossas observações. Trechos dos relatos pós-sessão do coreógrafo Moreira indicam a evocação de memórias episódicas: “*me recordei de algumas imagens que eu sonhava quando era criança*”, disse ao observar o vídeo de um aquário com peixes coloridos, na terceira sessão; “*usei o repertório do livro passes mágicos do escritor Carlos Castañeda*”, disse no relato da quarta sessão, referindo-se a recurso mental utilizado para preparar o corpo para o movimento. A memória episódica é tipicamente vista como um sistema neurocognitivo que suporta a capacidade de lembrar de experiências pessoais que aconteceram em um determinado tempo e lugar, mas também contribui para imaginar ou simular possíveis experiências futuras e para resolver problemas que envolvam situações sociais hipotéticas. Está consistentemente associada ao pensamento divergente e à capacidade criativa (MADORE *et al.*, 2015). Não houve, em nosso estudo, associação das medidas de autoavaliação criativa com os momentos em que o coreógrafo declarou ter evocado memórias episódicas na terceira e quarta sessões (embora ele possa tê-lo feito sem declarar, já que o relato era livre). A evocação de memórias já é deliberadamente utilizada em processos criativos coreográficos da dança (PEREIRA, 2010; DANTAS, 2012); um interessante protocolo de estudo seria propor processos criativos com e sem evocação deliberada de memórias,

documentar áreas de ativação cerebral e aferir a criatividade percebida no produto final.

Uma discussão muito cara a este estudo diz respeito à escolha do instrumento de medida da criatividade, considerando todos os campos de estudo envolvidos na apreciação de um trabalho artístico. Como evitar as generalizações e o apego a determinado padrão estético? Como valorar adequadamente o ato criativo? Encontramos em Crockenberg (1972) a validação para nossa escolha intuitiva de que um instrumento autoavaliativo seria o mais adequado. A autora pondera:

O que constitui 'qualidade' varia naturalmente com a tarefa em mãos, o meio usado, o campo de atuação e assim por diante. Uma resposta ou ideia de qualidade não é facilmente identificada, precisamente devido à variedade de fatores contextuais que precisam ser considerados. No entanto, por definição, 'qualidade' implica excelência ou valor. Uma resposta de qualidade não pode ser trivial. É precisamente aqui que os testes de criatividade existentes são insuficientes. Nos testes de Torrance ou Wallach e Kogan, uma pessoa pode produzir uma ideia nova e apropriada ao problema que seja, contudo, completamente trivial, porque não há padrões de qualidade. (CROCKENBERG, 1972, p. 40) [livre tradução da autora]

As primeiras buscas de testes de avaliação de criatividade apontavam para o uso dos Testes de Pensamento Criativo de Torrance (TTCT); porém, tínhamos presente a necessidade de avaliar um produto criativo e não comportamentos ou traços biográficos. Tampouco estávamos em contexto escolar, como recomendava a aplicação de vários testes estudados, inclusive o TTCT. Segundo o próprio Torrance, criador do teste, ainda que seus testes avaliem todas as dimensões da criatividade, eles não operacionalizam inteiramente sua definição nem devem ser usados sozinhos como base para tomada de decisões. Torrance afirmou que mostrar um alto escore nas habilidades propostas pelo TTCT não garante que um indivíduo se comporte de forma criativa (KIM, 2006). Assim, embora amplamente utilizado e validado em muitos estudos científicos, o TTCT não se mostrou um instrumento de avaliação que atendesse às demandas metodológicas deste estudo.

Elaboramos, então, um instrumento de avaliação da criatividade específico para a dança, que congrega elementos dos inquéritos do tipo autorrelato, das técnicas de consenso e de avaliação do produto criativo. Esta elaboração atendeu a necessidades específicas do estudo, uma vez que os instrumentos existentes não

abordavam adequadamente a situação de intervenção que se apresentava. Não está listada entre os objetivos secundários devido à utilização do instrumento em estudo com sujeito amostral único, devendo ser submetida a maiores amostras para validação.

Há controvérsias sobre a amplitude da variação de respostas oferecidas no teste *Likert* (por exemplo: sete, nove ou mais respostas), além do consenso em torno de um ponto central de neutralidade (ANKUR *et al.*, 2015). Sobre o uso de escalas *Likert*, Clements (2018, p. 6) afirma:

[...] foi benéfico, uma vez que é a única metodologia de pesquisa disponível para a criatividade que não é inerentemente ligada a uma teoria clássica sobre ela, mas facilitou sua avaliação específica na dança. A metodologia avaliou a manifestação da criatividade através do corpo e sem ‘testes de caneta e papel’. O foco no produto criativo também aumentou sua fidedignidade. [tradução da autora]

Assim, tivemos a liberdade de eleger a mesma escala utilizada por Clements (2018). Ainda que não seja um estudo com delineamento semelhante e que o próprio instrumento tenha sido adaptado, buscamos um consenso em torno de características e denominações; a comparabilidade e homogeneidade são requisitos que poderão favorecer a pesquisa em dança.

A revisão sobre os diversos tipos de escalas de avaliação de criatividade disponíveis e a elaboração de um instrumento de avaliação do produto criativo nos permitiram projetar a elaboração de uma outra escala: a de avaliação da ferramenta usada como suporte ao ato criativo. Dong e colaboradores (2017) estudaram um sistema de computação gráfica como fomento ao ato criativo e avaliaram este sistema com o *Creative Index Support* (CSI, ou Índice de Suporte Criativo). De forma semelhante, poderíamos solicitar ao sujeito de pesquisa que avaliasse a ETCC como ferramenta de suporte ao ato criativo. À semelhança do CSI, poderíamos colocar questões sobre os domínios do desfrute (“*Eu ficaria satisfeito em usar a ETCC regularmente para coreografar*”, “*Eu gostei de usar a ETCC para coreografar*”); exploração (“*Foi fácil para mim explorar muitas ideias, esboços, opções e desfechos usando a ETCC*”, “*A ETCC foi efetiva em me auxiliar a rastrear diferentes ideias, possibilidades ou desfechos*”); expressividade (“*Pude ser muito criativo ao fazer a atividade usando a ETCC*”, “*A ETCC me permitiu ser muito criativo*”); resultados compensatórios (“*Fiquei satisfeito com o que produzi com a*

ETCC”, “*O que produzi com a ETCC valeu o esforço que tive que fazer*”) e assim por diante. Este é um desdobramento de interesse para a pesquisa em dança e para profissionais da arte que desejam trabalhar com diferentes metodologias de fomento criativo.

A resposta ao objetivo primário deste estudo – verificar o efeito da Estimulação Transcraniana com Corrente Contínua (ETCC) sobre o processo criativo coreográfico – nos traz também a pergunta sobre a efetividade da aplicação do método para este resultado. Embora não tenhamos encontrado associações confluentes, na sua totalidade, encontramos autores que confirmam o efeito de incremento da criatividade com ETCC, evidentemente com amostras maiores. Vários autores discutidos sob o título ETCC e criatividade (COLOMBO *et al.*, 2015; GREEN *et al.*, 2017; IVANCOVSKY *et al.*, 2018; LUCCHIARI *et al.*, 2018) destacam que o potencial do método é bastante diferente em condições de laboratório ou na vida real. Diferentes tarefas requerem diferentes alvos corticais, ou seja, podem ser processadas em diversas áreas cerebrais, muitas vezes com singulares conexões de indivíduo para indivíduo. Assim, a natureza multifacetada da criatividade talvez não possa ser abordada por um único programa de ETCC. Com relação a aspectos neurofisiológicos, este estudo corrobora questões que ecoam em estudos na área (WEINBERGER *et al.*, 2017): quais são os mecanismos neuroquímicos induzidos pela ETCC para fomentar pensamento criativo? Como as diferenças individuais devido à experiência e à variabilidade genética individual influenciam a eficácia da estimulação elétrica? A existência de diferenças sensoriais entre os sujeitos expostos ao método é relevante, pois um programa de ETCC voltado para melhorar a criatividade pode ter efeitos distintos em diferentes indivíduos. Não considerar essas diferenças pode representar grande viés ao estudo, trazendo inferências não fidedignas à relação ETCC-criatividade.

Lucchiari e colaboradores (2018) chegaram a descrever uma circunstância em que artistas experientes (músicos de *jazz*) podem ter apresentado um pior desempenho criativo após sessões de ETCC, enquanto seus pares mais jovens apresentaram melhora deste parâmetro. O método pode ser usado de forma direcionada para promover um processo cognitivo mais flexível e uma maior criatividade. Os mesmos autores exemplificam a situação de um gerente que, no seu local de trabalho, precisa ser criativo e tomar uma decisão adequada. Nesta situação, é difícil definir qual mecanismo criativo será o mais importante e deverá ser

o alvo da ETCC: anular as inibições? Favorecer o pensamento divergente? Ativar as memórias de longo prazo e utilizar os algoritmos já estabelecidos? O mesmo se aplica ao processo criativo em dança, em que as mesmas perguntas podem ser feitas, de acordo com o contexto e a intenção da gênese da obra. Esses parâmetros são modulados pelas características do indivíduo, por fatores contextuais e pelos requisitos reais de uma dada tarefa.

Reportando-nos às situações relatadas por nosso coreógrafo na entrevista concedida, que tipo de criatividade foi ativada no coreógrafo em suas diversas experiências na dança? A dança adolescente com os primos precisaria da anulação das inibições? A coreografia encomendada por uma companhia que entraria em turnê, e deveria estar pronta em pouco tempo, foi criada em modo “*creativity-off*”, focando mais na resolução de tarefas do que na abertura à novidade? Ilustrando, trago trechos da entrevista em que Moreira conta como começou a dançar:

[...] Foi esse o processo como eu entendo as minhas primeiras coreografias – era lá na minha casa, dançando com os primos, né? Nós ficávamos brincando de dança no quintal [...] E eu sempre tive por característica a timidez [...] Ali já havia um processo de consciência, um processo de noção de organização daquilo que estava solto, mas que precisava de alguma objetividade.

Sobre as delimitações de uma encomenda coreográfica, Moreira conta:

Quando criei ‘Trama’, ela [Hulda Bittencourt, diretora do Grupo Cisne Negro] fez uma reunião e falou: ‘Olha, a encomenda é simples: eu preciso de um espetáculo brasileiro que seja muito bom que faça muito sucesso!’ Então, apesar de subjetivo, esses pontos se tornaram, para mim, um objetivo, eu fui buscar isso. [...] Fui estudar quê Brasil poderia ser abordado em uma coreografia que tinha que ser curta, não podia durar mais do que do que 30 minutos... Então, essa encomenda me faz ir atrás de um trabalho e botar toda minha criatividade para atender o cliente. E quanto tempo eu tenho para isso? ‘Ah, você tem um mês.’ [...] E aí é chegar com o material, e ser objetivo com esse material. Não dá para trabalhar daquela forma que eu gosto, que é pegar e trazer, e tal... Não! É botar música, e já tinha que ser...

Moreira nos conta que conduzia laboratórios coreográficos em bailarinos afeitos à reprodução de sequências e que tinham grande resistência ao protagonismo na criação; que lhes passava sequências longas para que propositalmente esquecessem e tivessem que resolvê-las por sua própria

corporeidade; e a partir daí, moldava o material oferecido pelos bailarinos. Nesta situação, a criação se utilizaria de redes de pensamento divergente? Contaria com os neurônios-espelho, uma vez que visualmente referenciada no corpo do outro? Suponho, a partir destas indagações, que cada processo criativo, em cada momento e com cada intérprete, ainda que do mesmo coreógrafo, corresponda a circuitos cerebrais diversos, merecendo diferentes formas de avaliação, estimulação e aferição do produto coreográfico, ou seja: por trás da denominação comum “coreografia” podem estar procedimentos tão distintos quanto a simples resolução de uma tarefa cinética (da mesma natureza que escolher qual roupa usar no dia seguinte), uma grandiosa proposição inédita de movimentos, ou a alternância de ambas em uma mesma peça.

Lucchiari e colaboradores (2018) seguem uma linha de pensamento propondo que a ETCC promove a criatividade de forma geral (integração de várias redes, com um equilíbrio dinâmico entre ações e inibições) e não especificamente atuando sobre um processo mental ou uma área restrita. Sugerem que o estado “*creativity-on*” pode ser considerado um estado prodromico ou inicial, “um tipo de *habitat* neural adequado para ideias criativas sobreviverem” (LUCCHIARI *et al.*, 2018, p. 9). O papel da ETCC seria bastante inespecífico, modulando apenas a probabilidade de um pensamento mais flexível e imaginativo. Assim, pensamos que a criatividade seja, talvez, uma capacidade mental completamente diversa de indivíduo para indivíduo, partindo de premissas neurofuncionais estabelecidas e expandindo-se com uma parcela de conexões de enorme variabilidade. E desta forma, cada coreógrafo, em cada momento de vida, em cada diferente tarefa de sua trajetória, mereceria um protocolo de estudos diverso. Então, que tipo de criatividade é possível estimular? Kaufman e Beghetto (*apud* LUCCHIARI *et al.*, 2018) sugerem que usando tarefas cognitivas adequadas é possível promover toda forma de criatividade, como a típica das crianças, a criatividade da vida cotidiana, a dos contextos profissionais, e a “*Grande Criatividade*”, aquela ligada a objetos e conquistas importantes. Em que categoria destas cada coreógrafo posiciona sua obra em cada momento criativo? Os resultados reais dependem também de características contextuais e pessoais que, talvez, não sejam influenciadas pela neuromodulação. Assim, a direção das pesquisas em criatividade coreográfica na dança poderiam focar-se em duas vertentes distintas: uma linha bastante específica (em contexto, determinação de tarefa, delimitação de áreas cerebrais estimuladas);

e outra, em contraposição, abrangente e interessada nos resultados globais do ato criativo.

Nossa pesquisa, neste instante, abriga enfoques de ambas as vertentes, confirmando a importância do lobo frontal e suas subáreas, como pelo menos uma das sedes ou pontos de partida do processo criativo. Ao mesmo tempo, generaliza o processo coreográfico de Moreira, propondo uma tarefa em que ele se encontrava livre para criar, mas estava disponível para moldar-se às regras do protocolo de pesquisa, como tempo, local e outras limitações. Que tipo de criatividade foi estimulada em Moreira durante este experimento? A do cotidiano? A do contexto profissional? A de objetos e conquistas importantes?

Estudos futuros apontam para o uso de outras técnicas somadas à ETCC (como fMRI, EEG, SPECT) no aprofundamento das questões geradoras e tipificadoras da criatividade (LUFT *et al.*, 2014). A eletroencefalografia (EEG), por exemplo, exibe um padrão de aumento da atividade das ondas alfa (oscilações neurais da ordem de oito a treze oscilações por segundo, que ocorrem em estados mentais relaxados e no sono). Este achado estaria em consonância com a atividade preferencial da *default mode network* (rede neural dos estados de repouso em vigília, das divagações e da livre produção de ideias) nos estados criativos (FINK, 2009). A ressonância magnética funcional (fMRI) demonstrou aumento do fluxo sanguíneo cerebral nas regiões frontal, pré-frontal, parietal e temporal quando envolvidas em uma atividade de pensamento divergente, achado consoante com a literatura em criatividade. O mapeamento por fMRI associado à neuromodulação com ETCC poderia prover dados de pesquisa mais amplos e consistentes através da documentação do fluxo das regiões estimuladas (MARRON *et al.*, 2018). Estas, entre outras associações de metodologias e técnicas, são exemplos do vasto campo de estudo que se apresenta para os interesses da criatividade na dança e na arte. É fundamental que equipes de todas as áreas envolvidas possam compreender a relevância da colaboração transdisciplinar e provisionar os pesquisadores interessados dos meios tecnológicos e metodológicos necessários.

Para além das considerações de ordem neurológica, procuro nos autores das Artes instâncias de acolhimento e aplicação para as descobertas deste estudo. Encontro em Cecília Salles (2007) manifestações de ênfase na natureza do processo. Salles, conhecida pesquisadora brasileira na área de crítica genética, analisa percursos artísticos de construção aparente. A autora define crítica genética

como o conjunto das pesquisas de obras de arte que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender este processo. A metodologia da crítica genética enfatiza o olhar retrospectivo, acompanha e interpreta a história das construções das obras de arte. Para tanto, Salles enfatiza que podem ser utilizados instrumentos teóricos diversos. Suponho que nosso estudo, propondo-se a coletar evidências sobre o funcionamento cerebral durante o processo de criação em Dança após ser estimulado, vem ao encontro desta definição. Neste caso, o processo é a obra e ela coloca em debate outras questões que não o resultado em si.

Deliberadamente, decido posicionar quase ao final deste texto uma pergunta fundamental, que emerge ainda antes de todos os procedimentos metodológicos deste estudo: por que estudar a criatividade? E por que no âmbito das Artes? Sowden e colaboradores (2015) são pesquisadores enfáticos sobre a importância de estudar a criatividade; defendem que o desenvolvimento de capacidades cognitivas, memória de trabalho e de pensamento crítico através das Artes coloca a criatividade como elemento fundamental para o crescimento econômico e o bem-estar social de uma comunidade. Trabalhando com a arte na educação, destacam o benefício da educação artística para o engajamento cultural, o desempenho acadêmico e o fomento da economia criativa. Em um estudo com crianças em idade escolar fundamental, pesquisadores propuseram que elas desenvolvessem atividades artísticas de improvisação simples visando melhorar as habilidades de pensamento. No primeiro experimento, compararam o efeito de crianças que participaram de uma aula de dança improvisada com outra não improvisada; logo após, avaliaram seu desempenho em uma tarefa de exemplos e em uma tarefa de *design* de um brinquedo criativo. Em um segundo experimento, crianças participaram em jogos de improvisação verbal e de ação, ou em jogos de controle combinados antes de completar o desenho de figuras do Teste de Pensamento Criativo de Torrance. Nos dois experimentos, as crianças que participaram das improvisações mostraram pensamento divergente mais abundante e melhores níveis de criatividade após a intervenção. Estes achados sugerem que improvisações artísticas simples poderiam beneficiar os processos cognitivos de criação. Os autores propõem que “simplesmente fazendo um melhor uso da oferta de educação artística existente se poderia fornecer uma maneira custo-eficaz para aumentar as habilidades relevantes para a criatividade em alunos da escola primária” (SOWDEN *et al.*, 2015, p. 128).

Através deste exemplo, pretendo fugir da tendência utilitarista que posicionaria um estudo de criatividade em dança como um “mapa” ou um “manual” de como coreografar. Evidentemente que nossos achados podem ser levados em conta em todos os âmbitos da criação em dança, mas pretendem ultrapassar estes limites. Compreender o funcionamento cerebral de quem cria, e como estimulá-lo de forma fisiológica, pode contribuir nos processos de desenvolvimento individual, na educação, nas relações da sociedade e em todas as instâncias do progresso humano. Inserir as Artes nessa metodologia é entendê-la como provedora para todas as outras áreas do conhecimento.



“Eu ainda não vi nenhum processo chamado ‘coreografia’ que não tenha passado por algo muito consciente...”

(Rui Moreira)

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modelo metodológico imaginado inicialmente para a pesquisa sobre a qual reflito neste texto constituía um estudo de abordagem qualitativa/quantitativa, de natureza aplicada, descritivo, caracterizado como série de casos. Através dele, tínhamos a intenção de descrever o processo coreográfico de três a cinco coreógrafos de ambos os gêneros, advindos de diferentes campos de atuação: profissionais ou amadores, coreógrafos de grupos de escolas ou companhias profissionais, em diferentes modalidades de dança (balé, dança contemporânea, dança *jazz* etc.). Inicialmente, entrevistaríamos estes coreógrafos para conhecer, compreender e mapear seus processos coreográficos, criando um paradigma correspondente que pudesse ser utilizado nos métodos de investigação neurofuncionais. Cada coreógrafo teria total liberdade para decidir sobre a duração de sua coreografia, os intérpretes-bailarinos com quem gostaria de trabalhar, a escolha da música e outras características que fazem diferir de forma relevante os coreógrafos da contemporaneidade. A heterogeneidade da amostra – importante e limitante viés em pesquisas quantitativas – seria aqui bem-vindo, uma vez que a proposta da pesquisa seria descritiva, contexto em que a validade interna assume proporções diversas dos ensaios clínicos tradicionais. Não haveria, aqui, o interesse em classificar o estudo em níveis de evidência, senão em proporcionar à comunidade acadêmica da área informações que pudessem trazer estímulo a novas investigações.

A abordagem pretendida inicialmente era observacional e não intervencionista. Os primeiros estudos de embasamento teórico apontavam para o uso de equipamentos como a fNIRS (espectroscopia funcional próxima ao infravermelho) e para a fMRI (ressonância nuclear magnética funcional), ambos métodos que documentam as diferenças de circulação sanguínea em áreas cerebrais mais ativas, ainda que por mecanismos diferentes. Os preceitos de metodologia nesta área recomendam reconhecer e mapear um fenômeno antes de intervir sobre ele. Entretanto, as condições de real acesso aos equipamentos não foram alcançadas, ao mesmo tempo em que a neuromodulação tornou-se uma alternativa viável, interessante e instigante. Em condições técnicas seguras e com adequada fundamentação teórica, os resultados de uma intervenção também podem fornecer dados que ajudem a construir a descrição de um processo. Encontro eco

nas palavras da pesquisadora Susan Crockenberg (1972), que sugere que, em lugar de perguntarmos como selecionar ou rastrear pessoas criativas, deveríamos nos perguntar qual seria a melhor forma de fomentar a criatividade. Décadas atrás, a pesquisadora já recomendava aos estudiosos em criatividade que “mudassem o foco de seus estudos para condições, situações, práticas e experiências, propondo abordagens e atitudes que conduzissem à produção de ideias inéditas, apropriadas e de qualidade” (CROCKENBERG, 1972, p. 43). E, afinal, este foi exatamente o procedimento metodológico realizado; conquanto não permita relações de causalidade, permitiu ao coreógrafo Moreira novas experiências em uma rotina própria já conhecida, e a nós, observações detalhadas de seu processo coreográfico sob neuromodulação.

Ao percorrer mentalmente esta linha de tempo e suas dificuldades operacionais, percebo o longo caminho ainda a transpor para uma maturidade investigativa na área das ciências e das artes. Volto a relatar uma impressão muito vívida que tive durante este processo de extensas leituras: autores de áreas diversas, porém de objetos e interesses convergentes, cada qual com o seu jargão, durante décadas de pesquisas simultâneas, trilhando caminhos paralelos sem que aparecessem, nestas publicações, sequer um parágrafo de argumentação colaborativa. O exercício de encontrar intersecções, sobreposições e prolongamentos de uma área sobre a outra pode gerar hipóteses e respostas singulares, que a solidão acadêmica nunca poderia encontrar. Para que isto ocorra, é preciso que pesquisadores ouçam e se interessem por questões de pesquisa de outros estudiosos; que ousem criar novas metodologias que atendam este campo híbrido; e, quando em instituições públicas, abram seus laboratórios (equipados com recursos públicos) para os colegas que deles necessitem. Este não é um pensamento ingênuo, e sim propulsor.

Nosso estudo pode ser entendido como um piloto, como um prenúncio de outros que ecoem as questões levantadas. Os resultados, tímidos se vistos à luz da estatística, são geradores de perguntas relevantes e sugestões de continuidade metodológica; talvez seja este o seu maior legado. Elaboramos, de forma fundamentada, um instrumento de avaliação que respeita as especificidades da dança, a ser testado e aplicado em maiores amostras. Até onde pudemos averiguar, em extensas e prolongadas buscas, não encontramos registro de experimento similar na literatura acadêmica examinada.

Tivemos o privilégio de ter como sujeito de pesquisa o proficiente bailarino e coreógrafo brasileiro Rui Moreira, cujo interesse e disponibilidade permitiu a plena aplicação do protocolo idealizado. A entrevista concedida por ele, constante nos apêndices deste documento, tinha por objetivo ser apenas um instrumento metodológico, através do qual obteríamos informações para o delineamento da pesquisa. Entretanto, as vivências e a *expertise* de Moreira nos colocaram à disposição um material riquíssimo para observação e reflexões, que poderia ser, por si só, objeto de uma pesquisa de doutorado. Além do fornecimento de informações que fundamentaram o delineamento, sobra da entrevista um rico material de análise que não foi integralmente abordado do ponto de vista qualitativo. Esta é uma tarefa a ser retomada, para a continuidade dos desdobramentos da pesquisa, em um futuro próximo. Não é possível pensar em todas as percepções suscitadas sem a generosidade, perspicácia e conhecimento de Moreira. Reside aí mais uma contribuição do estudo: usar o ineditismo da proposta metodológica para destacar um artista brasileiro que muito tem a ensinar.

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS foi um lugar de acolhimento acadêmico para minhas inquietações investigativas sempre deslocadas. Lembro do primeiro texto, lido na primeira disciplina do Mestrado, no primeiro dia de aula: “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados”, de Christine Greiner (2012), jornalista, professora universitária e estudiosa da dança *butô*. A linguagem era fluida e o conteúdo trazia conceitos que eu já conhecia, mas os reorganizava encontrando um sentido que eu nunca imaginara. Tive uma sensação de contentamento imediato, percebendo que era ali que eu devia estar. Devolvo ao PPGAC UFRGS a satisfação deste pertencimento pretendendo contribuir para a afirmação do Programa na pesquisa em Artes que se nutre das Ciências.



“Nunca me interessou criar pequenas coreografias... Nunca me interessou dançar pequenas coreografias... Sempre me interessou algo mais complexo.”

(Rui Moreira)

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, I. C. L. Resenha: KATZ, Helena Tania. Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2005. **Aprender Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação**, Vitória da Conquista, BA, ano X, n. 16, p. 157-160, jan./jun. 2016.

ALVES, I. C. B.; ROSA, H. R.; SILVA, M. A.; SARDINHA, L. S. Avaliação da inteligência: revisão de literatura de 2005 a 2014. **Avaliação Psicológica**, Itatiba, SP, v. 15, n. esp, p. 89-97, ago. 2016.

AMABILE, T. M. Social psychology of creativity: a Consensual Assessment Technique. **Journal of Personality and Social Psychology**, [S. l.], v. 43, n. 5, p. 997-1013, 1982.

AMARO JUNIOR, E.; BARKER, G. J. Study design in fMRI: basic principles. **Brain and Cognition**, New York, USA, v. 60, n. 3, p. 220-232, 2006.

ANIC, A.; OLSEN, K. N.; THOMPSON, W. F. Investigating the role of the primary motor cortex in musical creativity: a Transcranial Direct Current Stimulation Study. **Frontiers in Psychology**, [S. l.], n. 9, p. 1758, oct. 2018.

ANKUR, J.; SAKET, K.; SATISH, C.; PAL, K. Likert scale: explored and explained. **British Journal of Applied Science & Technology**, [S. l.], v. 7, n. 4, p. 396-403, 2005.

BACHNER-MELMANN, R. *et al.* AVPR1a and SLC6A4 Gene Polymorphisms are Associated With Creative Dance Performance. **PLoS Genetics**, [S. l.], v. 1, n. 3, p. e42, sep. 2005.

BALARDIN, J. B. *et al.* Imaging brain function with functional near-infrared spectroscopy in unconstrained environments. **Frontiers in Human Neuroscience**, [S. l.], n. 11, p. 258, may 2017.

BEATY, R. ; KAUFMAN, S.; BENEDEK, M.; JUNG, R.; KENETT, Y.; JAUK, E.; NEUBAUER, A.; SILVIA, P. Personality and complex brain networks: the role of openness to experience in default network efficiency. **Human Brain Mapping**, New York, USA, v. 37, n. 2, p. 773-779, 2016.

BEATY, R.; SILVIA, P.; BENEDEK, M. Brain networks underlying novel metaphor production. **Brain and Cognition**, New York, USA, n. 111, p. 163-170, 2017.

BEATY, R. E.; THAKRAL, P. P.; MADORE, K. P.; BENEDEK, M.; SCHACTER, D. L. Core network contributions to remembering the past, imagining the future, and thinking creatively. **Journal of Cognitive Neuroscience**, Cambridge, USA, n. 20, p. 1-13, aug. 2018.

BEATY, R.; KENETT, Y.; CHRISTENSEN, A.; ROSENBERG, M.; BENEDEK, M.; CHEN, Q.; FINK, A.; QIU, J.; KWAPIL, T.; KANE, M.; SILVIA, P. Robust

prediction of individual creative ability from brain functional connectivity. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, [S. l.], v. 115, n. 5, p. 1087-1092, 2018.

BENEDEK, M.; SCHÜES, T.; BEATY, R.; JAUKE, E.; KOSCHUTNIG, K.; FINK, A.; NEUBAUER, A. To create or to recall original ideas: brain processes associated with the imagination of novel object uses. **Cortex**, [S. l.], v. 99, p. 93-102, 2018.

BITTAR, A.; FIGUEIREDO, V. M. C.; FERREIRA, A. A criação da rede Brasil-Reino Unido em Medicina e Ciência da Dança como um lugar potencial de relações profissionais e pesquisas. **Revista Movimenta**, Goiânia, GO, v. 9, n. 4, p. 522-632, 2016.

BLÄSING, B.; PUTTKE, M.; SCHACK, T. (Eds). **The Neurocognition of Dance: mind, movement and motor skills**. New York, USA: Psychology Press, 2010.

BRIGHT FOCUS FOUNDATION. **Infographic**. 2000. Disponível em: <https://www.brightfocus.org/news/multimedia/infographics>. Acesso em: 22 abr. 2019.

BROWN, S.; PARSONS, L. The neural basis of human dance. **Cerebral Cortex**, San Antonio, v. 16, n. 8, p. 1157-1167, aug. 2006.

BRUNONI, A. R.; AMADERA, J.; BERBEL, V.; VOLZ, M. S.; RIZZERIO, B. G.; FREGNI, F. A systematic review on reporting and assessment of adverse effects associated with transcranial direct current stimulation. **International Journal of Neuropsychopharmacology**, Cambridge, MA, v. 14, n. 8, p. 1133-1145, 2011.

BRUNONI, A. R. *et al.* Clinical research with transcranial direct current stimulation (tDCS): Challenges and future directions. **Brain Stimulation**, New York, USA, v. 5, n. 3, p. 175-195, 2012.

BUCCINO G. *et al.* Neural circuits involved in the recognition of actions performed by nonconspecifics: an FMRI study. **Journal of Cognitive Neuroscience**, Cambridge, MA, v. 16, n. 1, p. 114-126, 2004.

BUCKWALTER, M. **Composing while dancing: an improviser's companion**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2010. 231 p.

BURROWS, J. **A choreographer's handbook**. New York: Routledge, 2010.

CALVO-MERINO, B. *et al.* Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. **Cerebral Cortex**, [S. l.], v. 15, n. 8, p. 1243-1249, aug. 2005.

CALVO-MERINO, B. *et al.* Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. **Current Biology**, London, UK, v. 16, n. 19, p. 1905-1910, oct. 2006.

CALVO-MERINO, B. *et al.* Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. **Consciousness and Cognition**, San Diego, CA, v. 17, n. 3, p. 911-922, sep. 17, 2008.

CANESI, M.; RUSCONI, M. L.; MORONI, F.; RANGHETTI, A. Creative thinking, professional artists, and Parkinson's Disease. **Journal of Parkinson's Disease**, Netherlands, n. 1, p. 239–246, 2016.

CANTARELLI, T. L.; MENDES JÚNIOR, J. J. A.; STEVAN JÚNIOR, S. L. Fundamentos da medição do EEG: uma introdução. *In*: SEMINÁRIO DE ELETRÔNICA E AUTOMAÇÃO – SEA, 2016, Ponta Grossa, PR. **Anais [...]** Ponta Grossa, PR: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), 2016.

CARVALHO, M. R. R. Proposições teóricas nos estudos dos processos criativos. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. **Anais Abrace**. São Paulo: Universidade de Campinas, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3558>. Acesso em: 22 mar. 2019.

CAVANAGH, P. The artist as neuroscientist. **Nature**, [S. l.], v. 434, n. 7031, p. 301-307, mar. 17, 2005.

CELA CONDE, C. J. *et al.* Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. **PNAS - Proceedings of the National Academy of Sciences**, Washington, DC, v. 101, n. 16, p. 6321-6325, 2004.

CHÁVEZ-EAKLE, R. A. *et al.* Cerebral blood flow associated with creative performance: a comparative study. **NeuroImage**, Orlando, FL, v. 38, n. 3, p. 519-528, 2007.

CHEN, Q.; BEATY, R.; WEI, D.; YANG, J.; SUN, J.; LIU, W.; YANG, W.; ZHANG, Q.; QIU, J.. Longitudinal alterations of frontoparietal and frontotemporal networks predict future creative cognitive ability. **Cerebral Cortex**, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 103-115, 2018.

CLAPHAM, M. M. The convergent validity of the Torrance Tests Of Creative Thinking And Creativity Interest Inventories. **Educational and Psychological Measurement**, [S. l.], v. 64, n. 5, p. 828-841, sep. 2004.

CLEMENTS, L.; REDDING, E.; LEFEBVRE, S.; MAY, J. Expertise in evaluating choreographic creativity: an online variation of the Consensual Assessment Technique. **Frontiers in Psychology**, [S. l.], n. 9, p. 1448, 2018.

CLEMENTS, L. Researching creativity, novelty & the imagination in dance science. **Revista Movimenta**, Goiânia, GO, v. 9, n. 4, p. 633-740, 2016.

COLOMBO, B.; BARTESAGHI, N.; SIMONELLI, L.; ANTONIETTI, A. The combined effects of neurostimulation and priming on creative thinking. A preliminary tDCS study on dorsolateral prefrontal cortex. **Frontiers in Human Neuroscience**, [S. l.], n. 9, p. 403, 2015.

COPELAND, R. **Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance**. United Kingdom: Psychology Press, 2004. 304p.

CROCKENBERG, S. B. Creativity tests: a boon or boondoggle for education? **Review Of Educational Research**, [S. l.], v. 42, n. 1, p. 27-45, 1972.

CROPLEY, A. J. A five-year longitudinal study of the validity of creativity tests. **Developmental Psychology**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 119-124, 1972.

CROPLEY, A. J. Defining and measuring creativity: are Creativity tests worth using? **Roeper Review**, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 72-79, 2000.

CROPLEY, A. J.; MASLANY, G. W. Reliability and factorial validity of the Wallach-Kogan creativity tests. **British Journal of Psychology**, [S. l.], v. 60, n. 3, p. 395-398, 1969.

DAMÁSIO, A. R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 439 p.

DAMÁSIO, A. R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 330 p.

DAMÁSIO, A. R. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente**. Portugal: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010. 437 p.

DAMÁSIO, A. R. **The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness**. EUA: Vintage, 2000. 386 p.

DANTAS, M. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Revista Cena**, Porto Alegre, 11, p. 1-24, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/28264/22426>. Acesso em: 26 maio 2018.

DE DREU, C. K. W.; BAAS, M.; BOOT, N. C. Oxytocin enables novelty seeking and creative performance through upregulated approach: evidence and avenues for future research. **Wires Cognitive Science**, [S. l.], v. 6, n. 5, p. 409-417, sep./oct. 2015.

DELAHUNTA, S. *et al.* A conversation about choreographic thinking tools. **Journal of Dance & Somatic Practices**, [S. l.], v. 3, n. 1-2, p. 243-259, 2011.

DONG, F.; O'DONOGHUE, D. P.; ERSOTELOS, N. S.; WU, S.; SAGGION, H.; RONZANO, F.; CORCHO, O.; HURLEY, D.; ABGAZ, Y.; ZHANG, J. J.; CHAUDHRY, E.; YANG, X. S.; WEI, H.; DENG, Z.; MAHDIAN, B.; CAREIL, J. M. Dr. inventor, promoting scientific creativity by utilising web-based research objects. **Science Impact**, [S. l.], v. 2017, n. 2, p. 40-44, 2017.

DUMONTHEIL, I. Development of abstract thinking during childhood and adolescence: the role of rostralateral prefrontal cortex. **Developmental Cognitive Neuroscience**, Netherlands, n. 10, p. 57-76, oct.2014.

FADIGA, L. *et al.* Motor facilitation during action observation: a magnetic stimulation study. **Journal of Neurophysiology**, Washington, USA, v. 73, n. 6, p. 2608-2611, 1995.

FARRER, R. The creative dancer. **Research in Dance Education**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 95-104, 2014.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, T.; DIAS, A. L. A.; SANTOS, N. A. Estimulação transcraniana por corrente contínua no autismo: uma revisão sistemática. **Revista Psicologia: Teoria e Prática**, São Paulo, SP, v. 19, n. 1, p. 176-191. jan./abr. 2017

FERRON, L. Aprendiz de coreógrafo - anatomia de um percurso. *In*: XAVIER, Jussara (org.). **Dança não é só coreografia**. 10. ed. Joinville, SC: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017. p. 165-177.

FINK, A.; WOSCHNJAK, S. Creativity and personality in Professional dancers. **Personality and Individual Differences**, [S. l.], v. 51, n. 6, p. 754-758, 2011.

FURNHAM, A.; BACHTIAR, V. Personality and intelligence as predictors of creativity. **Personality and Individual Differences**, [S. l.], v. 45, n. 7, p. 613-617, 2008.

GARCIA-SEGURA, L. M.; McCARTHY, M. Minireview: role of glia in neuroendocrine function. **Endocrinology**, Los Angeles, CA, v. 145, n. 3, p. 1082-1086, 2004.

GAVIOLI, I. L. **Coreografia “21” do Grupo Corpo**: 21 percepções sobre o processo de criação cênica. 2013. 173p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2013.

GAVIOLI, I. L. Medicina da Dança em Porto Alegre. *In*: TOMAZZONI, A; DANTAS, M.; FERRAZ, W. (org.). **Escritos da dança 1: olhares da dança em Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Cidade; Canto Cultura e Arte, 2016. p. 182-195.

GONZÁLEZ, J. E. J.; HERNÁNDEZ, C. A.; RODRÍGUEZ, C. R.; MIRANDA, E. G. **Adaptación y baremación del test de pensamiento creativo de Torrance**: expresión figurada. Educación Primaria y Secundaria. Canarias: Consejería De Educación, Cultura Y Deportes del Gobierno de Canarias, 2007.

GONZALEZ, M. E. Q.; HASELAGER, W. F. G. Creativity: surprise and abductive reasoning. **Semiotica**, [S. l.], v. 153, n. 1/4, p. 325-341, 2005.

GREEN, A. E. *et al.* Thinking Cap Plus Thinking Zap: tDCS of frontopolar cortex improves creative analogical reasoning and facilitates conscious augmentation of state creativity in verb generation. **Cerebral Cortex**, New York, NY, v. 27, n. 4, p. 2628-2639, apr. 2017.

GREINER, C. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. Coimbra: Annablume, 2012.

GRUCCU, G. *et al.* EAN guidelines on central neurostimulation therapy in chronic pain conditions. **European Journal of Neurology**, [S. l.], v. 23, n. 10, p. 1489-1499, 2016.

HAGENDOORN, I. Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography. **Journal of Consciousness Studies**, [S. l.], v. 11, n. 3-4, p. 79-110, 2004.

HAGINS, M. **Dance Medicine Resource Guide**. J. Michael Ryan Publishing Inc., Nov 1997. 89 p. Disponível em: <https://med.nyu.edu/hjd/harkness/students/dance-medicine-science-career>. Acesso em: 25 maio 2019.

HAN, W.; ZHANG, M.; FENG, X.; GONG, G.; PENG, K.; ZHANG, D. Genetic influences on creativity: an exploration of convergent and divergent thinking. **PeerJ**, [S. l.], n. 6, p. e5403, 2018.

HEALTH LIFE MEDIA. **Anatomy of the brain**. 2017. Disponível em: <https://healthlifemedia.com/healthy/anatomy-of-the-brain/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

HEILMAN, K. M.; ACOSTA, L. M. Visual artistic creativity and the brain. **Progress in Brain Research**, Amsterdam, v. 204, p. 19-43, 2013.

HUMPHREY, D. **The Art of Making Dances**. New York: Rinehart, 1959.

IACOBONI, M. *et al.* Cortical mechanisms of human imitation. **Science**, [S. l.], v. 286, n. 5449, p. 2526-2528, 1999.

IANNITELLI, L. M. Dança Corpo e Movimento: a criação artística. *In*: BIÃO, A.; PEREIRA, A.; CAJAIBA, L.; PITOMBO, R. (orgs.) **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000. p. 247-256.

IVANCOVSKY, T.; KURMAN, J.; MORIO, H.; SHAMAY-TSOORY, S. Transcranial direct current stimulation (tDCS) targeting the left inferior frontal gyrus: Effects on creativity across cultures. 2018. **Social Neuroscience**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 277-285, jun. 2019.

IZQUIERDO, I. **Memória**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2011.

JAMIESON, J. A. The modified tellegen absorption scale: a clearer window on the structure and meaning of absorption. **Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis**, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 119-139, 2005.

JOLA, C. Research and choreography; merging dance and cognitive neuroscience. *In*: BLÄSSING, B.; PUTTKE, M.; SCHACK, T. (ed.). **The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills**. New York: Psychology Press, 2010. p. 203-234.

KATZ, H.; GREINER, C. **Arte e cognição: corpomídia, comunicação e política**. São Paulo: Annablume, 2015.

KENETT, Y. N.; MEDAGLIA, J. D.; BEATY, R. E.; CHEN, Q.; BETZEL, R. F.; THOMPSON-SCHILL, S. L.; QIU, J. Driving the brain towards creativity and intelligence: A network control theory analysis. **Neuropsychologia**, [S. l.], v. 118, p. 79-90, 2018.

KIM, K. H. Can We Trust Creativity Tests? A Review of the Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT). **Creativity Research Journal**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 3-14, 2006.

KIRSH, D. Creative cognition in choreography. **Proceedings of the 2nd International Conference on Computational Creativity**, Mexico, p. 1-6. 2011.

KOWATARI, Y. *et al.* Neural Networks Involved in Artistic Creativity. **Human Brain Mapping**, New York, USA, v. 30, p. 1678-1690, 2009.

LAMEIRA, A. P.; GAWRYSZEWSKI, L. G.; PEREIRA, A. J. Neurônios espelhos. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006.

LEWIS, P. A.; KNOBLICH, G.; POE, G. How Memory Replay in Sleep Boosts Creative Problem-Solving. **Trends in Cognitive Sciences**, [S. l.], v. 22, n. 6, p. 491-503, jun. 2018.

LIU, Y. *et al.* Measuring speaker-listener neural coupling with functional near infrared spectroscopy. **Scientific Reports**, Londres, n. 7, p. 43293, 2017.

LOPES, J. B. P. **Realidade virtual e estimulação transcraniana por corrente contínua anódica para melhora da função motora de membros superiores em crianças com síndrome de down**: ensaio clínico controlado aleatorizado e duplo cego. 2017. 158p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Reabilitação)-Universidade Nove de Julho – UNINOVE, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Reabilitação. Disponível em: <http://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/1871>. Acesso em: 23 mar. 2019.

LUCCHIARI, C.; SALA, P. M.; VANUTELLI, M. E. Promoting Creativity Through Transcranial Direct Current Stimulation (tDCS): a critical review. **Frontiers in Behavioral Neuroscience**, Bethesda, USA, n. 12, p. 167, aug. 2018.

LUFT, C; ANDRADE, A. EEG and Motor Learning Research. **Revista Portuguesa de Ciências do Desporto**, Porto, v. 6, n. 1, p. 106-115, 2006.

MACEDO, L. Modos de criação em dança: relatos de uma experiência e prática profissional junto a coreógrafos contemporâneos. *In*: XAVIER, Jussara (org.). **Dança não é só coreografia**. Joinville, SC: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017. p. 99-119.

MACEDO, L.; CARDOSO, A. Creativity and surprise. **Proceedings Of The Aisb'01 Symposium On Creativity In Arts And Science**, 2001. Disponível em

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.16.7355>. Acesso em 23 mar. 2019.

MACHADO, A. **Neuroanatomia Funcional**. 2. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 1998.

MADDORE, K. P.; ADDIS, D. R.; SCHACTER, D. L. Creativity and Memory: Effects of an Episodic-Specificity Induction on Divergent Thinking. **Psychological Science OnlineFirst**, [S. l.], v. 26, n. 9, p. 1461-1468, jul. 2015.

MARRON, T. R.; LERNER, Y.; BERANT, E.; KINREICH, S.; SHAPIRA-LICHTER, I.; HENDLER, T.; FAUST, M., Chain free association, creativity, and the default mode network. **Neuropsychologia**, [S. l.], v. 118, pt. A, p. 40-58, 2018.

MAZZOLA, A. Ressonância magnética: princípios de formação da imagem e aplicações em imagem funcional. **Revista Brasileira de Física Médica**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 117-129, 2009.

MAYSELESS, N.; SHAMAY-TSOORY, S. G. Enhancing verbal creativity: modulating creativity by altering the balance between right and left inferior frontal gyrus with tDCS. **Neuroscience**, New York, USA, n. 291, p. 167-176, 2015.

MORAES, J. M. R. **Sobre coreografia em roteiro**. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes, 2015.

MOREIRA, R. **Rui Moreira Companhia de Danças**: portfólio virtual. Disponível em: <http://ruimoreiraciadedancas.blogspot.com>. Acesso em: 12 mar. 2019.

NAKANO, T. C.; BRITO, M. E. Avaliação da criatividade a partir do controle do nível de inteligência em uma amostra de crianças. **Temas em Psicologia**, Ribeirão Preto, v. 21, n. 1, p. 1-15, 2013.

NICULCEA, M.; FONT, M.; MORATALLA, N. **El cerebro de las adiciones en la adolescencia**. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Cambios-en-los-niveles-de-los-receptores-de-la-dopamina_fig7_311740589. Acesso em: 20 abr. 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, Vozes, 2012.

OKANO, A. H. *et al.* Brain stimulation modulates the autonomic nervous system, rating of perceived exertion. **British Journal of Sports and Medicine**, London, England, v. 49, n. 18, p. 1213-1218, 2015.

PALUDO, L. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. 241p. Tese (Doutorado em Educação)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115948>. Acesso em: 24 jul. 2015.

PARRA, C. N.; CAFFERATA, T. A.; SÁNCHEZ, D. A. Systematic Review - Transcranial Direct Current Stimulation in Chronic Migraine. **Revista Ingeniería Biomédica**, Medellín, v. 9, n. 18, p. 109-115, jul/dez. 2015.

PEDRAZA, L. K. *et al.* The Dynamic Nature of Systems Consolidation: Stress During Learning as a Switch Guiding the Rate of the Hippocampal Dependency and Memory Quality. **Hippocampus**, New York, NY, v. 26, n. 3, p. 362-371, 2016.

PEREIRA, S. **Rastros do Thanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo Cênico com Alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010. 212 p.

PFENNINGER, K. H. *et al.* Growth-Regulated Proteins and Neuronal Plasticity. **Molecular Neurobiology**, Clifton, NJ, v. 5, n. 2-4, p. 143-151, 1991.

RAMACHANDRAN, V. S.; HIRSTEIN, W. The Science of Art: a neurological theory of aesthetic experience. **Journal of Consciousness Studies**, [S. l.], v. 6, n. 6-7, p. 15-51, 1999.

RAMOS, L. F. **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012.

RIBEIRO, M. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. *In*: KATZ, H.; GREINER, C. **Arte e cognição**: corpomídia, comunicação e política. São Paulo: Annablume, 2015. p. 23-75.

RAVEN, J. Implications of the case studies of creative people for psychometrics. **The American Psychologist**, Washington, DC, v. 57, n. 5, p. 374-375, may 2002.

RITTER, S. M.; ABBING, J.; VAN SCHIE, H. T. Eye-Closure Enhances Creative Performance on Divergent and Convergent Creativity Tasks. **Frontiers in Psychology**, [S. l.], n. 9, p. 1315, 2018.

RIZZOLATTI, G.; CRAIGHERO, L. The mirror-neuron system. **Annual Review of Neuroscience**, Palo Alto, CA, n. 27, p. 169-191, 2004.

ROSEN, D. S.; ERICKSON, B.; KIM, Y. E.; MIRMAN, D.; HAMILTON, R. H.; KOUNIOS, J. Anodal tDCS to Right Dorsolateral Prefrontal Cortex Facilitates Performance for Novice Jazz Improvisers but Hinders Experts. **Frontiers in Human Neuroscience**, [S. l.], n. 10, p. 579, nov. 2016.

ROZENKRANTZ, L.; MAYO, A. E.; ILAN, T.; HART, Y.; NOY, .; ALON, U. Placebo can enhance creativity. **PLoS ONE**, [S. l.], v. 12, n. 9, p. e0182466, 2017.

RUDOWICZ, E.; LOK, D.; KITTO, J. Use of the Torrance Tests of Creative Thinking in an Exploratory Study of Creativity in Hong Kong Primary School Children: a cross-cultural comparison. **International Journal of Psychology**, [S. l.], v. 30, n. 4, p. 417-430, 1995.

RUNCO, M. A.; PRITZKER, S. R. **Encyclopedia of Creativity**. 2nd ed. Amsterdam, Netherlands: Elsevier, 2011.

SALLES, C. A. Crítica dos processos criativos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis, SC. **Anais [...]** Florianópolis, SC: Anpap, 2007. Tema: Dinâmicas epistemológicas em artes visuais. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/013.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2019.

SALLES, C. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2003.

SAMPAIO, A. A. S. *et al.* Uma introdução aos delineamentos experimentais de sujeito único. **Interação em Psicologia**, Curitiba, PR, v. 12, n. 1, p. 151-164, 2008.

SAMUEL-LEE, B. A.; ABD-ELSAIED, A. Some Non-FDA Approved Uses for Neuromodulation: A Review of the Evidence. **Pain Practice**, [S. l.], v. 16, n. 7, p. 935-947, 2015.

SANTOS, J. B. T. **A dança em cena**: reflexões sobre a criatividade nos processos coreográficos. 2013. 143p. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais)-Centro Universitário La Salle, Programa de Pós-graduação em Memória social e Bens Culturais. Canoas, RS, 2013.

SANTOS, P. E. O. Aspectos neurocognitivos-culturais envolvidos nos processos de criação em dança. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 6., 2012, São Cristóvão, SE. **Anais [...]** São Cristóvão, SE, set. 2012. Disponível em: <http://educonse.com.br/2012/eixo_09/PDF/22.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SARTRE, J. P. **A idade da razão**: edição brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SCHESTATSKY, P. Estimulação elétrica transcraniana por corrente contínua. *In*: CORDIOLI, A. V. *et al* (org.). **Psicofármacos**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2015.

SHIOZAWA, P.; CORDEIRO, Q.; JIN CHO, H.; TREVIZOL, A. P.; BRIETZKE, E. A critical review of trials of transcranial direct current stimulation and trigeminal nerve stimulation for depression: the issue of treatment-emergent mania. **Trends in Psychiatry and Psychotherapy**, Porto Alegre, v. 39, n. 1, p. 48-53, 2017.

SILVA, A. F.; VOLZ, M. S.; BIKSON, M.; FREGNI, F. Electrode Positioning and Montage in Transcranial Direct Current Stimulation. **Journal of Visualized Experiments**, Boston, n. 51, p. e2744, 2011.

SILVIA, P. J.; WIGERT, B.; REITER-PALMON, R.; KAUFMAN, J. C. Assessing Creativity With Self-Report Scales: a review and empirical evaluation (2012). **Psychology Faculty Publications. Paper 54**.

SMITH-AUTARD, J. M. **Dance Composition**. 6. ed. London: Methuen Drama, 2010. 248 p.

SOWDEN, P.T.; CLEMENTS, L.; LEWIS, C. R. C. Improvisation Facilitates Divergent Thinking and Creativity: Realizing a Benefit of Primary School Arts Education. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, 2015, Vol. 9, No. 2, 128–138

STEVENS, C.; MCKECHNIE, S. Thinking in action: thought made visible in contemporary dance. **Cogn. Process**. 2005; 6, 243–252.

STINSON, S. W. Testing creativity of dance students in the People's Republic of China. 1993. **Dance Res. J.**: 25, 65–68.

THE ALBERTA TEACHERS' ASSOCIATION. The power of creativity. **ATA Magazine**, [S. l.], v. 91, n. 3, mar. 2011. Disponível em: <https://www.teachers.ab.ca/News%20Room/ata%20magazine/Volume-91/Number3/Pages/Thepowerofcreativity.aspx>. Acesso em: 22 abr. 2019.

TONNESEN, J.; NÄGERL, U. V. Dendritic spines as tunable regulators of synaptic signals. **Frontiers in Psychiatry**, Switzerland, v. 7, p. 101, jun. 2016.

TORRANCE, E. P. Predictive Validity of the Torrance Tests of Creative Thinking. **The Journal of Creative Behavior**; Fourth Quarter 1972:6(4), 236-252.

URQUIJO, S. **Criatividade**: relações entre as concepções piagetianas e a piagetiana. 1996. 178p. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 1996. Disponível em: <https://www.aacademica.org/sebastian.urquijo/27.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSE, E. **The embodied mind**: Cognitive science and human experience. Cambridge/London: MIT Press, 1993.

VARGAS, A. P.; CARDOSO, F. E. C. Impulse control and related disorders in Parkinson's disease. **Arquivos de Neuropsiquiatria**, São Paulo, v. 76, n. 6, p. 339-410, 2018.

VELASCO, S. M.; GARCIA-MIJARES, M.; TOMANARI, G. Y. Fundamentos Metodológicos da Pesquisa em Análise Experimental do Comportamento. **Psicologia em Pesquisa**, Juiz de Fora, MG, v. 4, n. 2, p. 150-155, jul./dez. 2010.

WAGNER, T.; VALERO-CABRE, A.; PASCUAL-LEONE, A. Noninvasive Human Brain Stimulation. **Annual Review of Biomedical Engineering**, [S. l.], n. 9, p. 527-565, 2007.

WEINBERGER, A. B.; GREEN, A. E.; CHRYSIKOU, E. G. Using Transcranial Direct Current Stimulation to Enhance Creative Cognition: Interactions between Task, Polarity, and Stimulation Site. **Frontiers in Human Neuroscience**, [S. l.], n. 11, p. 246, may 2017.

WOODS, A. J. *et al.* A technical guide to tDCS, and related non-invasive brain stimulation tools. **Clinical Neurophysiology**, [S. l.], n. 127, n. 2, p. 1031-1046, fev. 2016.

ZABELINA, D. L. *et al.* Dopamine and the Creative Mind: Individual Differences in Creativity Are Predicted by Interactions between Dopamine Genes DAT and COMT. **PLoS One**, San Francisco, CA, v. 11, n. 1, p. e0146768, 2016.

ZABELINA, D. L.; FRIEDMAN, N. P.; ANDREWS-HANNA, J. Unity and diversity of executive functions in creativity **Consciousness and cognition**, Feb 2019, 47-56

ZEKI, S. **Inner Vision**: An exploration of art and the brain. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ZÖLLIG, G. Searching for that “other land of dance”; the phases in developing a choreography. In: BLÄSSING, B.; PUTTKE, M.; SCHACK, T. (Ed.) **The Neurocognition of Dance**: Mind, Movement and Motor Skills. New York: Psychology Press, 2010. p. 115-122.



***“O movimento pelo movimento me seduz menos.
Sempre tem que ser um processo.”***

(Rui Moreira)

APÊNDICE A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido Rui Moreira

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado a participar do projeto de pesquisa "NEUROCIÊNCIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA", compondo a tese de doutoramento da pesquisadora Izabela Lucchese Gavioli, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Pesquisador responsável: Izabela Lucchese Gavioli, telefone: (51) 99843-5429 / (51) 3110-9244.

Qual o objetivo da pesquisa?

Buscamos estudar os efeitos da Estimulação Transcraniana por Corrente Contínua (ETCC) ou estimulação cerebral sobre a criatividade e sobre a forma de criar uma coreografia de dança.

Como será realizado este estudo?

Este estudo será realizado em quatro encontros. Em cada um, você será convidado a elaborar uma sequência coreográfica à sua vontade, no que concerne à técnica, duração, planos e níveis de movimentos e quaisquer outras variáveis que caracterizem o movimento. Terá apenas a limitação de 50 minutos para o processo criativo, e deverá apresentar a sequência elaborada a seguir. Não haverá tempo mínimo para o processo criativo nem para a sequência elaborada.

Você fará um recordatório de atividades do dia anterior ao encontro, incluindo atividades da vida diária, alimentação, sono, autocuidado, atividades laborais e outros esforços dignos de nota. No dia do encontro, após a elaboração da sequência coreográfica, responderá um questionário breve de três perguntas. No dia seguinte escreverá livremente suas impressões sobre a experiência, entregando o texto à pesquisadora até 24 horas após.

Nos quatro encontros você será submetido aos procedimentos de ETCC por 20 minutos antes de iniciar a criação. Nesta estimulação cerebral haverá a aplicação de um estímulo elétrico por meio de eletrodos, parecidos com aqueles usados em testes cardíacos; ela será muito fraca e aplicada em uma região da cabeça que, acreditamos, poderá resultar em diferenças criativas no processo de elaborar uma coreografia. Em algumas sessões o estímulo poderá não ser verdadeiro (o que chamamos de placebo), e em outras, sim. Você não saberá qual ou quais sessões tiveram o estímulo verdadeiro ou o estímulo placebo até o final da pesquisa. Esta medida serve para que possamos minimizar o efeito de predisposição e para que possamos obter diferentes percepções da intervenção que serão muito importantes para a pesquisa.

As sessões serão integralmente filmadas exclusivamente para registro acadêmico. Entretanto, durante o tempo destinado à tarefa criativa, você permanecerá sozinho na sala, para sua maior privacidade e concentração.

Você também será indagado previamente se sofre de alguma doença ou usa alguma medicação que modifique seu estado de alerta e consciência, ou alguma outra condição crônica de saúde.

Quais os riscos aos quais estou exposto?

a) Estimulação Cerebral: a utilização deste procedimento pode gerar mínimo formigamento, coceira, ou vermelhidão no local da estimulação. Entretanto, estudos realizados em diferentes países mostraram que essa é uma técnica segura, não levando a riscos maiores para a sua saúde. Perguntaremos sobre estes efeitos e nos responsabilizaremos pelo atendimento a qualquer dano decorrente da sua participação nesta pesquisa se uma relação de causa e efeito for estabelecida;

b) Exercício físico: a movimentação corporal que você realizará apresenta risco de fadiga e desconfortos musculares. Entretanto, como os movimentos serão de sua livre escolha e este é um procedimento que faz parte de sua rotina profissional, acreditamos que não haverá desconforto maior do que você já está habituado, ou não haverá desconforto algum;

c) Recordatório, testes e relatório posterior: algumas perguntas pessoais, como uso de medicamentos, alimentação e outros hábitos pessoais podem lhe causar algum constrangimento. Você tem a liberdade de responder com as informações que julgar mais adequadas, e que não lhe pareçam excessivamente invasivas. O teor de sua resposta motivará importantes reflexões e, provavelmente, avanços ao conhecimento na área;

Neste sentido, para minimizar todos os riscos listados acima, você será questionado no decorrer dos procedimentos sobre como está se sentindo; se você se sentir cansado ou indisposto será realizado um intervalo sempre que necessário. Se houver qualquer intercorrência, o pesquisador responsável se responsabilizará por você e o acompanhará nos atendimentos que forem necessários.

O que eu ganho com este estudo?

Conforme normas éticas de pesquisa, não será fornecido nenhum tipo de gratificação por sua participação. Os benefícios do estudo estão relacionados ao conhecimento científico sobre o tema em questão. Entretanto, você também não terá custos com a mesma; deslocamentos e alimentação referentes às sessões de ETCC, além de outras eventuais necessidades relacionadas, serão custeadas pela pesquisadora.

Quais os meus direitos?

Você terá acesso integralmente aos dados gerados pela pesquisa, e poderá alterar as informações prestadas a qualquer momento. Seu nome será revelado no estudo, pois sua relevância como coreógrafo é que determina a natureza deste procedimento. Assim, como não

haverá confidencialidade, você terá acesso aos dados que forneceu em qualquer momento da pesquisa, e poderá editá-los ou restringi-los se não se sentir à vontade para que eles compoñham o texto final.

Sua participação é totalmente voluntária, de forma que você tem a liberdade de desistir de sua participação a qualquer momento ao longo do estudo, sem fornecer um motivo, assim como pedir maiores informações sobre o mesmo e os procedimentos a serem feitos.

Esclarecimentos e Contatos:

Em caso de qualquer dúvida quanto ao estudo, você poderá contatar através do e-mail: izabela_lg@hotmail.com, ou pelos telefones: (51) 99843-5429 (pesquisador responsável), ou (51) 3308-3738 (Comitê de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Este documento foi elaborado em duas vias; você receberá uma, e outra permanecerá com a pesquisadora.

Porto Alegre, 24 de abril de 2019.

Nome do sujeito de pesquisa: RUI MOREIRA DOS SANTOS

Assinatura do sujeito de pesquisa: _____

Nome da pesquisadora: IZABELA LUCCHESI GAVIOLI

Assinatura da pesquisadora: _____

APÊNDICE B - Termos de Autorização de Uso de Imagem Rui Moreira e equipe de neuromodulação

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Rui Moreira dos Santos
 nacionalidade brasileiro, natural de São Paulo,
 estado civil casado, portador (a) da cédula de identidade (RG)
 nº 13348123-2, inscrito no CPF sob nº
049.054.608-08, residente à Av./Rua
BURUM, nº 200 /complemento CASA, bairro
Vila ASSUNÇÃO CEP 91900-170, município de
Porto Alegre /Rio Grande do Sul, **AUTORIZO** neste ato o uso de minha

imagem em fotos e vídeos unicamente para documentação e divulgação científica do projeto de pesquisa NEUROCIÊNCIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA, a cargo da doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, IZABELA LUCCHESI GAVIOLI, pesquisadora responsável.

A presente autorização é concedida a título gratuito. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Porto Alegre, dia 26 de Abril de 2019.


 assinatura

Nome por extenso:

Rui Moreira dos Santos

Telefone p/ contato:

51 993605855

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, Andressa Silveira de Oliveira Schein,
 nacionalidade Brasileira, natural de Porto Alegre,
 estado civil casado, portador (a) da cédula de identidade (RG)
 nº 11141840-29, inscrito no CPF sob nº
018473940-35, residente à Av./Rua
Vasco de Gama, nº 1208/complemento 404, bairro
Rio Branco CEP 90420-110, município de
Porto Alegre /Rio Grande do Sul, **AUTORIZO** neste ato o uso de minha
 imagem em fotos e vídeos unicamente para documentação e divulgação científica do projeto de
 pesquisa NEUROCIÊNCIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA, a cargo da doutoranda do
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, IZABELA LUCCHESI GAVIOLI,
 pesquisadora responsável.

A presente autorização é concedida a título gratuito. Por esta ser a expressão da minha
 vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de
 direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

Porto Alegre, dia 26 de Abril de 2019.

Andressa Silveira

assinatura

Nome por extenso: Andressa Silveira de Oliveira Schein

Telefone p/ contato: (51) 993040101

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, MILENA ARTIFON,
 nacionalidade BRASILEIRA, natural de NOVA BASSANO/RS,
 estado civil SOLTEIRA, portador (a) da cédula de identidade (RG)
 nº 1094147407, inscrito no CPF sob nº
036.447.440-67, residente à Av./Rua
AV. CARSTÓVÃO COLOMBO, nº 32 /complemento 21, bairro
FLORESTA CEP 90560-000, município de
PORTO ALEGRE /Rio Grande do Sul, **AUTORIZO** neste ato o uso de minha
 imagem em fotos e vídeos unicamente para documentação e divulgação científica do projeto de
 pesquisa NEUROCIÊNCIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA, a cargo da doutoranda do
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, IZABELA LUCCHESI GAVIOLI,
 pesquisadora responsável.

A presente autorização é concedida a título gratuito. Por esta ser a expressão da minha
 vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de
 direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro.

PORTO ALEGRE, dia 26 de ABRIL de 2019.

Milena Artifon
 assinatura

Nome por extenso: MILENA ARTIFON

Telefone p/ contato: (54) 991661436

APÊNDICE C - Termo de Anuência Clínica NEMO



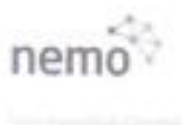
TERMO DE CONHECIMENTO INSTITUCIONAL E CIÊNCIA DA REALIZAÇÃO DA PESQUISA

Eu, Pedro Schestatsky, sócio-proprietário da NEMO-Neuromodulação cerebral, declaro conhecer o protocolo de pesquisa intitulado, "Neurociência e Processos de Criação em Dança", desenvolvido pela aluna de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, **Izabela Lucchese Gavioli**, sob a orientação da professora Dra. Mônica Fagundes Dantas. Declaro ainda conhecer seus objetivos e a metodologia que será desenvolvida, estando ciente de que o pesquisador não irá interferir no fluxo normal deste serviço.

Porto Alegre, 18 de Junho de 2019.

Pedro Schestatsky

Pedro Schestatsky
Neurologista
CREMERJ 2112 CP 763-41/880-91



ENDEREÇO

Neuromodulação Eletromagnética
Rua Rio Branco, 222

CONTATO

Telefone: (51) 3091-1111
E-mail: contato@nemocb.com.br

APÊNDICE D - Recordatórios pré-sessão de ETCC

RECORDATÓRIO PRÉ-4EF3 ①

DIA: 24 / 04 / 2019

Hora início	Hora final	ATIVIDADE	Observação
06h50	07h40	Acordei	Ducha rápida, escovei os dentes, me vesti. Coloquei o lixo na rua e preparei um café
07h44	08h23	Carona Esefid	Ganhei uma carona completa de casa até o centro natatório Esefid
08h30	11h00	Composição coreográfica	A aula foi com o monitor pois a professora estava convalescendo de um mal súbito. Estudamos uma sequência para dançar dia 29/04
11h15	11h50	Almoço no RU	Frango desfiado, arroz integral, salada verde, feijão e banana
12h15	13h10	Aula	Ministrei um estudo sobre dança contemporânea para o elenco do ballet da UFRGS
13h20	15h20	Ida pra casa	Peguei dois ônibus até chegar em casa
15h30	16h40	Banca Porto Iracema	Assisti alguns vídeos que estou avaliando para uma residência em Fortaleza.
16h40		Chegada da Izabela	Chegou Izabela para me levar para nossa primeira sessão prática e observação do projeto.
17h00	17h30	Estimulação	Achei muito interessante o uso do VAR. Já havia posto, mas não havia ficado tanto tempo.
17h30	18h10	coreografia	Fui gravado sem a presença de ninguém e depois com a presença de três pessoas
18h40	19h...	Cheguei em casa	Esperei um jantar que estava sendo preparado
20h30	21h	jantei	
21h30		Assisti futebol	

RECORDATÓRIO PRÉ-4EF3 ②

DIA: 25 / 04 / 2019

Hora início	Hora final	ATIVIDADE	Observação
06h50	07h15	Acordei	Ducha rápida, escovei os dentes, me vesti. Sai para pegar o onibus
07h25	08h23	Onibus	O ônibus passa pela vila Cruzeiro e faz um trajeto bem periférico. Fui lendo a apresentação de um livro sobre metodologia e currículo. Até que passei por um monte de lixo a céu aberto...
08h30	11h00	FACED	Aula de Educação Contemporânea – Prof é psicoterapeuta e gosto da abordagem que ela apresenta sobre educação e métodos de ensino.
11h15	14h30	Almoço em casa	Fui ao super mercado compramos alimentos para preparar o almoço. Ajudei a preparar a comida, vi alguns vídeos do Porto Iracema – Fortaleza. Comemos e ganhei carona até a parada do segundo ônibus que me deixa na Esefid. Eu tinha muito sono.
15h30	17h	Aula Populares II	Aprendemos uma dança a mais
17h20	18h20	Ida pra casa	Peguei dois ônibus até chegar em casa. Na parada no Praia de Belas comprei 3 empadas de banana e canela para comer com chá ao chegar em casa.

APÊNDICE E – Escala de Autoavaliação do Produto Criativo

SEÇÃO ①

CONSENSUAL ASSESSMENT TECHNIQUE – Escala de avaliação de criatividade

Quão criativa você acha que esta peça foi?

Nada criativa				X		Muito criativa
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você gostou desta peça?

Não gostei em absoluto				X		Gostei muito
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?

Nem um pouco			X			Totalmente
1	2	3	4	5	6	7

Você encontrou significado nesta peça?

Nem um pouco					X	Muito
1	2	3	4	5	6	7

SEÇÃO ②

CONSENSUAL ASSESSMENT TECHNIQUE – Escala de avaliação de criatividade

Quão criativa você acha que esta peça foi?

Nada criativa					X	Muito criativa
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você gostou desta peça?

Não gostei em absoluto					X	Gostei muito
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?

Nem um pouco					X	Totalmente
1	2	3	4	5	6	7

Você encontrou significado nesta peça?

Nem um pouco					X	Muito
1	2	3	4	5	6	7

SEÇÃO ③

CONSENSUAL ASSESSMENT TECHNIQUE – Escala de avaliação de criatividade

Quão criativa você acha que esta peça foi?

Nada criativa				X		Muito criativa
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você gostou desta peça?

Não gostei em absoluto				X		Gostei muito
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?

Nem um pouco			X			Totalmente
1	2	3	4	5	6	7

Você encontrou significado nesta peça?

Nem um pouco					X	Muito
1	2	3	4	5	6	7

SEÇÃO ④

CONSENSUAL ASSESSMENT TECHNIQUE – Escala de avaliação de criatividade

Quão criativa você acha que esta peça foi?

Nada criativa					X	Muito criativa
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você gostou desta peça?

Não gostei em absoluto					X	Gostei muito
1	2	3	4	5	6	7

O quanto você acha que as condições técnicas do executante corresponderam à vontade criativa do coreógrafo?

Nem um pouco				X		Totalmente
1	2	3	4	5	6	7

Você encontrou significado nesta peça?

Nem um pouco				X		Muito
1	2	3	4	5	6	7

APÊNDICE F - Relatórios pós-sessões

IMPRESSÕES REGISTRADAS PELO COREÓGRAFO RUI MOREIRA SOBRE AS SESSÕES DE CRIAÇÃO EM DANÇA APÓS PROTOCOLO DE NEUROMODULAÇÃO (transcritas literalmente conforme material entregue pelo sujeito de pesquisa)

24 abr. 2019

- No dia 24 fui para o início do processo sem expectativas.
- Na ida conversamos bastante, mas pouco sobre o projeto da Izabela.
- Ao chegar no espaço de pesquisa fui apresentado ao espaço.
- Me troquei e fui conectado a uma pequena cinta com eletrodos. Mas o mais instigante, fui conectado com a realidade virtual através do equipamento de VR.
- As imagens não tinham uma grande definição, mas a experiência foi muito interessante.
- Depois de passar por esse processo tive um tempo para estruturar uma sequência.
- O mais interessante foi observar como fui influenciado pelas imagens que me foram apresentadas.
- As imagens da água provocaram em mim a necessidade de encontrar uma fluidez de movimentos.
- A não existência de música externa me levou a compor uma música interna onde meu corpo era um dos instrumentos.
- Sonoridades percussivas aliadas a sonoridades melódicas me embalaram e meus gestos empurravam o ar e o som.
- A experiência me fez pensar e experienciar termo andançarino – um andarilho que dança enquanto anda ou que anda enquanto dança. Como está sempre em estado de dança, ele tem a certeza de que tudo dança com ele. Por vezes ele se da conta de que apenas ele dança, fora dele tudo está parado.
- aguardo o próximo momento.

26 abr. 2019

- Infelizmente não escrevi a tempo e a hora sobre a sessão e não consigo lembrar dos muitos detalhes ocorridos.

- Apenas me lembro que o resultado foi tomado de uma busca por movimentos energéticos onde usei a respiração de maneira vigorosa e dos membros inferiores (pernas) tentando alcançar um formato mais linear no pensamento de meu corpo como o de um bailarino. Busquei sequenciar e alternar o peso do corpo de forma vertical.
- Gastei muita energia e ao assistir percebi um resultado muito aquém do que minha imaginação pretendia.
- Apontei sentidos, mas os perdi na memória (ou na falta de memória).
- Reconheci também meu corpo distante da capacidade de estruturar desenhos do meu desejo. Estou longe de um hábito físico que era meu cotidiano no passado. Achei isso interessante.

8 maio 2019

- Izabela me pegou em casa e eu me sentia cansado de viagem.
- Passei alguns dias em Joinville assistindo e discutindo sobre vídeos – foram 389 vídeos de diversos artistas e formas de dançar + umas 70 apresentações presenciais de artistas locais da cidade.
- Tinha a cabeça cansada e o corpo preguiçoso.
- Tinha também a curiosidade em saber como eu reagiria dentro deste processo de estimulação e criatividade.
- A estimulação foi preparada e me percebi um pouco indisposto para o processo.
- Coloquei alguns defeitos no equipamento, reclamei de falta de foco, mas provoquei em mim uma alteração respiratória e segui no processo.
- Foi colocado um vídeo com imagens de estrelas – uma representação cósmica.
- Alguns bisões em seu *habitat*.
- E um vídeo sobre um templo budista que me deu um certo enjoo. Esse vídeo foi feito com uma câmera em movimento e a luminosidade era baixa. Mais uma vez usei a respiração para me controlar e segui no experimento.
- Na sequência foi colocado o vídeo de local com muitos peixes coloridos. Amenizou a sensação de enjoo e trouxe algumas sensações de sonho. Eu cochilei em alguns momentos e me recordei de algumas imagens que eu sonhava quando era criança. De maneira seguida sonhei que eu entrava em um rio de águas calmas e claras e sem nenhum esforço me locomovia em baixo da água em meio a muitos peixes coloridos.

- Nas imagens exibidas tinha alguns seres marinhos e muito coloridos, com movimentos sinuosos. Águas vivas, o movimento delas era contagiante e me fazia ter vontade de mexer a coluna mesmo sentado.
- Ao terminar esta etapa, ainda com a sensação de cansaço, talvez mais acentuada pela permissão deste sentimento pela Izabela, me coloquei à disposição do espaço da sala para ver o que surgiria.
- Iniciei por movimentos de alteração da respiração casados com coordenação dos braços e mãos dividindo minha percepção de corpo como parte de baixo e parte de cima. Passei em seguida a pensar intensamente em lado esquerdo e direito buscando um despertar.
- Depois me concentrei no meio do corpo buscando flexibilizar minhas articulações coxofemorais e mexer minha pelve. Sinto dores nesta região, daí necessito aquecer e movimentar de maneira mais intensa para que flua o restante do corpo.
- Com o corpo acordado e mais flexível me influenciar pelas imagens que mais me tocaram.
- Usei aproximadamente 30 minutos do tempo disponibilizado para esta etapa solitária e na sequência chamei as observadoras.
- Mostrei a elas algumas sensações transformadas em movimento e vi algum sentido, não linear, em uma ou outra sequência que apareciam e se diluíam enquanto eu mostrava.

10 maio 2019

- As sextas-feiras deste semestre têm sido meus dias de pausa de presença universitária. Não tenho aulas presenciais. Nestes dias costumo ter uma rotina de trabalho dedicada aos meus afazeres pessoais, iniciar de maneira teórica e/ou concluir projetos, pesquisar trilhas sonoras, atualizar minha comunicação nas redes sociais (apesar de eu não ser bom nisso, não posso delegar a ninguém esse papel), ou seja me ocupo das coisas relacionadas ao meu cotidiano artístico e cidadão.
- Nesta sexta, Izabela me pegou em casa e chegamos sem ser esperados no consultório.
- Iniciamos o processo de estimulação depois de me ter sido anunciado que eu assistiria imagens repetidas.
- As imagens se iniciaram e foram concluídas com a imagem do aquário.

- Como se estabeleceu na rotina das quatro sessões, fiquei sozinho na sala por um período previamente estabelecido que poderia chegar a no máximo 50 minutos.
- Iniciei meu processo de mergulho no imenso mar de possibilidades que o silêncio e a privacidade possibilita e busquei como no dia anterior um aquecimento das Artes isoladas do corpo.
- Dividi meu corpo em três regiões – baixa, central e alta – e tendo a intenção de alterar minha respiração, iniciei uma sequência de movimentos que focasse cada região em especial.
- Usei o repertório do livro passes mágicos do escritor Carlos Castaneda e fiz sem muita convicção algumas sequências de movimentos para que eu conquistasse alguma flexibilidade e uma carga de vontade, pois, confesso, estava em um dia bem preguiçoso.
- Como consequência destas ações, provoquei uma estimulação na coluna e determinei que eu tentaria usar a menor quantidade de deslocamentos espaciais possíveis.
- Da estimulação da coluna fui para os braços e dei foco também na contração e expansão da musculatura do abdômen. Me sentia desconectado e desequilibrado só pensando na coluna.
- 30 minutos depois deste estudo resolvi chamar as observadoras e iniciei uma sequência de movimentos olhando na direção delas e buscando seus olhos.
- Depois me virei de costas, tirei a camiseta e comecei movimentos com foco na musculatura das costas.
- Fui virando de frente para o posicionamento das observadoras, fazendo movimentos contínuos e sinuosos usando os braços e mãos. A exemplo das águas vivas que havia visto no vídeo. Depois usei um pouco de planos espaciais, me virei de costas novamente e vesti a camiseta.

Durante estas quatro sessões acabei percebendo um enfoque espiral (movimentos espirais com a coluna) e na respiração. Ambos elementos de acesso à quantidade de estímulos visuais que me foram apresentados. Uma maneira interessante de constatar a relação de homem/ambiente.

Tudo o processo se confundiu com um foco criativo que estou pesquisando, as leis do Hermetismo. Daí me vi confrontado por imagens externas e conversas antes e depois das sessões relacionadas ao cotidiano dos “andanzarinos” e a meu ver cada

um dos momentos performáticos dentro do consultório me levou a inscrever um código que somado a outros pode compor um texto coreográfico.

As Leis do Hermetismo – Hermes Trismegistro

<http://www.eradeaquario.com.br/site/as-sete-leis-hermeticas-ou-os-principios-de-hermes-trismegisto.php>