



Contextos, Impulsos e Temáticas da Criação Coreográfica Contemporânea Nacional. Que Tendências?

Contexts, Impulses and Themes of National Contemporary Choreographic Creation. What Trends?

Madalena Xavier

Escola Superior de Dança / Doutoranda da Universidade de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana / INET-md
msilva@esd.ipl.pt / madalenaxs@gmail.com

Elisabete Monteiro

Universidade de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana / INET-md / CEAP
emonteiro@fmh.ulisboa.pt

RESUMO

A nossa reflexão procura sistematizar algumas questões que se prendem com os processos de criação coreográfica contemporânea e que nos revelam aspetos da sua dimensão conceptual, motivacional e contextual. Dada a complexidade e abrangência da temática, centrámo-nos no percurso de três coreógrafos nacionais de referência – Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Victor Hugo Pontes – no período entre 2011 e 2014.

Esta reflexão apoia-se na análise documental de entrevistas e sinopses artísticas, informação divulgada através das estruturas que acolheram os processos criativos em questão e pelas salas de espetáculos onde se apresentaram estas obras.

Concluimos que o contexto de criação é amplo e diversificado; que o impulso para a criação pode contemplar dimensões distintas, uma centrada na vontade do próprio coreógrafo e outra que dá forma a um desafio exterior; diferentes processos para a definição temática da obra coreográfica foram identificados.

Palavras-chave: Criação Coreográfica Contemporânea; Coreógrafos Portugueses; Obra Coreográfica; Contextos de Criação; Impulsos de Criação; Definição Temática

ABSTRACT

In this reflection we seek to systematize issues relating to the processes of contemporary choreography and themes that can reveal aspects of its conceptual, motivational and contextual dimension. Given the complexity and scope of the theme three national reference choreographers were focused – Clara Andermatt, Paulo Ribeiro and Victor Hugo Pontes – in their dance creations between 2011 and 2014.

This reflection relies on documents analysis, interviews and artistic synopses issued by the support structures and theaters.

We conclude that the creative context is very wide and diversified; that the impulse for creation can have different dimensions, one centered on the will and needs of the choreographer himself/herself, but also from exterior challenges; and distinct dimensions were identified, relating to the theme definition of the dance piece.

Keywords: Contemporary Choreographic Creation; Portuguese Choreographers; Dance Piece; Contexts of Creation; Impulses of Creation; Theme Definition

1. Ponto de Partida

Antes de iniciarmos a nossa reflexão e, porque esta se irá ancorar em autores de distintas nacionalidades, é opção das autoras não recorrer à sua tradução e, por isso, manter a língua original das fontes consultadas, permitindo um maior rigor e fidelidade às ideias em causa.

A abrangência e diversidade de propostas a que assistimos no âmbito da criação coreográfica contemporânea sugerem-nos um conjunto de questões, nomeadamente, as relativas à noção de corpo, movimento, espaço, técnicas de dança ou à própria ideia de coreografia.

(...) há, na dança contemporânea, uma alteração face às hierarquias estabelecidas segundo a visão ontológica modernista. Tudo agora pode tornar-se dança já que esta não tem apenas origem no movimento e na natureza emocional do sujeito. As diversas forças intrínsecas à dança contemporânea não provêm somente dos recursos cinéticos do sujeito. (Marques, 2012: 49)

Na nossa perspetiva, a complexidade do fenómeno da Dança Contemporânea não se encerra na forma como cada proposta parece procurar redefinir os seus elementos constitutivos, libertando-os de relações tradicionalmente rígidas, mas também, pela forma como cada processo criativo se despoleta, define e concretiza. Pensar a Dança Contemporânea e os seus processos de criação implica abordar uma diversidade de elementos e temáticas que, em nosso entender, de forma articulada devem constituir qualquer reflexão sobre a realidade da Criação Coreográfica Contemporânea. RPEA [26]

Para esta reflexão partimos de uma questão que nos parece ser essencial para a compreensão e caracterização dos processos criativos a partir dos quais se desenvolvem as obras coreográficas contemporâneas: **Quais os contextos em que se desenvolvem os processos criativos no âmbito da Criação Coreográfica nacional na atualidade?**

Dada abrangência da temática em questão, delimitámos esta reflexão ao panorama da criação coreográfica contemporânea nacional na atualidade, circunscrevendo a nossa análise ao contexto de criação de algumas obras coreográficas, criadas entre o ano de 2011 e de 2014, de três coreógrafos de referência – Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Victor Hugo Pontes.

Destacamos ainda, que não é nosso objetivo descrever ou analisar as obras coreográficas destes coreógrafos, mas sim, identificar contextos de criação, sublinhar aspetos relativos ao impulso para a criação e às temáticas abordadas em cada obra.

2. Criação Coreográfica Contemporânea – Breve Enquadramento

Ao procurarmos refletir sobre o atual contexto da Criação Coreográfica Contemporânea nacional, deparámo-nos com a realidade de uma prática artística que parece querer escapar-se a definições de contornos demasiado rígidos, ou de fácil nomeação, e na qual se estabelecem, de forma contínua, um conjunto de questões que simultaneamente lhe atribuem características de um território difícil de definir e estimulam o próprio ato de criação.

Pensar a Dança Contemporânea nacional na

atualidade, implica um breve exercício que nos faz recuar até aos anos de 1980 e 1990:

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo determinante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição de materiais, e a individualização das visões do mundo. (Fazenda, 2007: 156)

A designada Nova Dança Europeia, que se produzia em países como França, Inglaterra, Itália, Bélgica, Holanda e Espanha, caracterizava-se, conforme assinala Sasportes (1991), por ser:

(...) uma dança rebelde, e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes, como o confirmam as biografias dos principais protagonistas. (p. 83)

O aparecimento da Nova Dança Portuguesa, entre os anos de 1980 e 1990, dá-se pela mão de criadores de diferentes gerações e com percursos também eles distintos. Fazenda (2007), refere que deste grupo fazem parte Clara Andermatt, Margarida Bettencourt, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Vera Mantero, Paula Massano, Rui Nunes, Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, entre outros, cujo objetivo – propósitos e linguagens – passava por trabalharem independentemente das companhias institucionalizadas, aproximando-nos através dos seus trabalhos coreográficos das ideias da Nova Dança Europeia.

Da singularidade das propostas destes criado-

res resultou uma *Nova Dança de autores*¹.

Since early 1990's, a variety of choreographers coming from diverse training backgrounds, different social and national contexts, conflicting aesthetic lineages, and sometimes dissonant political views have dedicated themselves to explore the role of dance within the broader realms of art and of society I believe that presently this common vision has reached a certain critical mass, a certain momentum, and a certain specificity that allows it to be qualified as an artistic movement. (Lepecki, 2004: 171)

Do movimento artístico a que Lepecki se refere, destaca-se a tentativa de reconhecer e potenciar a colaboração das várias disciplinas artísticas e que apesar de ainda permanecer um movimento sem uma designação precisa, associamos-lhe alguns nomes, nomeadamente em França, Jérôme Bel, Xavier Le Roy e Boris Charmatz; na Alemanha, Thomas Lehmen, Sasha Waltz e Félix Ruckert; a belga residente no Estados Unidos da América Meg Stuart; e a espanhola La Ribot, entre tantos outros. A Dança Contemporânea potencia o desenvolvimento de projetos multidisciplinares, pluridisciplinares e transdisciplinares, facto que lhe atribui características de uma disciplina abrangente e complexa, aspeto que a nível nacional também é válido e que destaca, apesar das eventuais singularidades, como as fronteiras a este nível se esbatem.

No contexto da Dança Contemporânea os processos criativos parecem ter-se transformado

¹ Sasportes utiliza o termo Nova Dança de autores para enfatizar o carácter singular dos percursos e propostas coreográficas dos criadores da Nova Dança Europeia, onde posteriormente se inclui a Nova dança Portuguesa.

em lugares marcados por percursos singulares e idiossincráticos. Sobre esta realidade surgem-nos algumas questões que passamos a nomear: **em que medida a singularidade do percurso de cada coreógrafo é influenciada pelo contexto em que se desenvolve cada processo de criação? Qual o ponto de partida dos coreógrafos contemporâneos para as suas criações? Tem o processo criativo início em um qualquer impulso? Se sim, de que tipo? Interno? Externo?**

Estas são algumas das questões que associadas ao universo temático dos métodos e processos de criação coreográfica nos inquietam e sobre as quais procuraremos refletir.

3. Impulsos para a Criação, Criatividade e Processo Criativo

A questão a partir da qual iniciámos esta reflexão – **Quais os contextos em que se desenvolvem os processos criativos no âmbito da Criação Coreográfica nacional na atualidade?** – Surge do nosso interesse em procurar compreender e analisar os métodos e processo de criação coreográfica contemporânea no máximo da sua complexidade, refletindo sobre aspetos da concretização prática dos materiais coreográficos, mas também, sobre outros que envolvem a sua dimensão mais conceptual, motivacional e contextual.

Refletir sobre a inserção da obra coreográfica dos coreógrafos contemporâneos implica analisar um contexto, mas também outras temáticas que nos permitirão alinhar algumas ideias sobre as questões atrás mencionadas.

Como forma de estabelecer uma base para a RPEA [28]

análise que faremos sobre o contexto de inserção da obra coreográfica contemporânea, parece-nos pertinente fazer um breve enquadramento conceptual de noções como impulso para a criação, criatividade e processo criativo.

Definir e enquadrar o que se entende por impulso para a criação não se revela tarefa menos complexa que a própria definição de Criação Coreográfica Contemporânea ou mesmo de Dança Contemporânea. O escritor americano George Saunders procura explicar o “impulso para criar” através da seguinte analogia:

As far as the “impulse to create”—what comes to mind is something like this. Say you were standing in a group of people, and nearby some guys were throwing a Frisbee around, and suddenly one of them misthrew, and here it comes now, right over your head—that impulse to jump up and catch it is similar to what I feel when I’m writing. Why did you jump? Not to “honor the Frisbee” or “make a connection with the thrower” or “serve as the conduit/recipient of the Frisbee’s symbolic journey, blah blah blah.” You did it...well, who knows why, really? Partly the motivation is a “because it’s there” kind of thing. (Daicey, 2011)

Na perspetiva de Saunders o impulso para criar é qualquer coisa que não se consegue definir de forma muito precisa. Este impulso poderá ser algo que se entende como uma força interior que de forma quase inexplicável impele o indivíduo a produzir determinada ação. Haverá por isso uma motivação latente que lhe é inerente, sendo que, em nosso entender, esta poderá também ser despoletada por um contexto ou desafio exterior ao próprio

indivíduo. Conforme refere Amabile (1983), alguns teóricos têm enfatizado o papel das variáveis motivacionais na criatividade, sendo que grande parte deles sugere que a ação criativa surge de forma mais natural através da motivação intrínseca. Para a autora motivação intrínseca define-se por: “(...) a motivational state generated by the individual’s reaction to intrinsic properties of the task, and not generated by extrinsic factors.” (Amabile, 1983: 75) Por oposição, a motivação extrínseca é definida como inibidora da criatividade:

(...) one general principle: Intrinsic motivation is conducive to creativity, but extrinsic motivation is detrimental. It appears that when people are primarily motivated to do some creative activity by their own interest in and enjoyment of that activity, they may be more creative than they are when primarily motivated by some goal imposed on them by others. (Amabile, 1983: 15)

A oposição que se atribui à definição de motivação intrínseca *versus* motivação extrínseca parece-nos útil para esta discussão, não pela forma como se opõem, uma como sendo promotora de ações criativas (motivação intrínseca) e a outra (motivação extrínseca) como potencialmente inibidora da ação criativa, mas antes, pela possibilidade que cada uma nos dá de atribuir a fatores distintos a definição do problema ou apresentação da tarefa a concretizar dentro de um processo criativo. Parece-nos inquestionável que qualquer coreógrafo exerce a sua função com grande motivação e como forma de realização pessoal. Assim, à luz da definição de motivação intrínseca e de motivação extrínseca apresentadas

por Amabile (1983), optaremos por nos referir a impulso interior e impulso exterior para distinguir a forma como têm início os processos criativos que darão origem a novas obras coreográficas. Neste caso, com impulso interior referimo-nos a uma ideia que surge do coreógrafo que procura ou cria um contexto para a materializar, e por outro lado, o impulso exterior quando a obra surge de uma proposta ou convite exterior.

Para esta reflexão convocámos diferentes temáticas que consideramos serem fundamentais para qualquer debate sobre a Criação Coreográfica Contemporânea, nomeadamente, a criatividade e outros conceitos associados, sobre os quais de forma sucinta nos vamos debruçar.

A criatividade é considerada a capacidade humana que permite a percepção de um problema e a geração de novas ideias (Torrance, 1975) ou a capacidade para raciocinar de forma independente, original e eficaz (Sternberg, 1988) em relação a um problema ou de criar algo novo (Guilford, 1950). Na perspetiva de Vygotsky (1978) é uma qualidade inerente à essência humana na medida em que cada pessoa se torna um inventor flexível do seu futuro pessoal e contribui potencialmente para o futuro da sua cultura através do desenvolvimento da criatividade.

A descoberta, a invenção e a criação são assim as formas básicas que dão início à atividade criadora. “Employee creativity is the creation of valuable, useful new products, services, ideas, procedures, or processes by individuals working together in a complex social system.” (Lee, 2015: 64)

Psychologists tend to see creativity exclusively as a mental process [but] creativity is as much

a cultural and social as it is a psychological event. Therefore what we call creativity is not the product of single individuals, but of social systems making judgements about individual's products. Any definition of creativity that aspires to objectivity, and therefore requires an intersubjective dimension, will have to recognise the fact that the audience is as important to its constitution as the individual to whom it is credited. (Csikszentmihalyi, 1999: 313)

De acordo com Lubart (2003), a criatividade depende de diversos fatores, a saber: fatores cognitivos – a inteligência e o conhecimento sobre um determinado domínio; fatores conativos – a motivação, a curiosidade, a personalidade, o estilo cognitivo – maior ou menor facilidade em lidar com a complexidade e a multiplicidade de informação, maior ou menor capacidade em associar ideias – e o estilo de trabalho – a perseverança e a capacidade de concentração; fatores emocionais – ser mais ou menos sensível à ideia de risco, ter, ou não, a segurança pessoal para enfrentar o julgamento dos pares; e fatores ambientais – estar, ou não, integrado num ambiente que promova e possibilite o ato criativo.

Nesta perspetiva, parece comprometer-se qualquer conceção de criatividade assente na ideia de que esta resulta exclusivamente de momentos de inspiração ou de condições absolutamente excecionais do indivíduo.

Assume-se a criatividade como um processo que se pode cultivar na perspetiva de um modelo que se desencadeia em diferentes momentos:

(...) creativity tends to occur in a sequence of stages. The simplest model of the creative

process is a two-stage model sometimes called the balloon – a expanding stage of divergent thinking where many possibilities are generated, followed by convergent thinking as you converge on the one best idea. (Sawyer, 2012: 88)

O processo criativo tem sido uma temática abordada por vários autores, alguns deles apresentados por Sawyer (2012: 89), e sobre os quais faremos uma breve síntese. Apesar do conjunto dos modelos apresentados divergir na nomenclatura e número de operações que identificam no processo criativo, encontrámos semelhanças no que se refere à sequência e operações mentais que cada etapa implica. Constatámos que os modelos apresentados incluem um momento preparatório, no qual terá lugar a definição do problema ou desafio pessoal, seguido de uma fase de aquisição intensa de conhecimento sobre o domínio em que se desenvolve e outros que lhe estejam associados; um segundo momento de incubação ou de processamento de ideias; um terceiro momento de produção de ideias, de combinação e de desenvolvimento; um quarto momento de verificação, avaliação e seleção dessas mesmas ideias; e um último momento, em que estas são apresentadas ou implementadas.

Nesta reflexão detemo-nos sobre aquela que consideramos ser uma das operações do primeiro momento de qualquer processo criativo e que se pode designar de definição do problema ou apresentação da tarefa. Neste caso, interessa-nos compreender se o impulso para a criação se revela através de um processo desencadeado extrinsecamente ou intrinsecamente, procurando, também, identificar possíveis implicações dos contextos em

que se concretizam, nomeadamente, no que se refere à definição temática da obra coreográfica.

4. Três Coreógrafos Nacionais – Contextos, Impulsos e Temáticas

Na procura de elementos que nos permitam estabelecer algumas ideias sobre as questões enunciadas, fizemos um breve levantamento de obras coreográficas contemporâneas criadas por alguns coreógrafos nacionais, entre o ano de 2011 e de 2014. A escolha dos coreógrafos sobre os quais propomos esta reflexão, resultou da colaboração de um Conselho Consultivo, reunindo um conjunto de ‘experts’, o qual, mediante os critérios previamente definidos, elegeram os que correspondiam aos coreógrafos nacionais de referência, na atualidade. Do grupo de coreógrafos encontrado, iremos refletir sobre três deles, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Victor Hugo Pontes, que correspondem aos seguintes critérios: de atualidade, por todos serem coreógrafos que se mantêm ativos no âmbito da criação coreográfica contemporânea; de representatividade de uma prática artística, por cumprirem com mais de vinte anos de um percurso ligado à criação em Dança (Clara Andermatt e Paulo Ribeiro); de afirmação consistente por destacarem uma dimensão mais emergente num percurso com cerca de dez anos de criação regular no âmbito da Dança Contemporânea (Victor Hugo Pontes).

Nesta reflexão não procuramos qualquer abordagem comparativa entre as obras de cada um dos coreógrafos em causa, nem tão pouco pretendemos fazer uma análise exaustiva ao conteúdo ou

aos materiais das respetivas obras coreográficas, mas antes identificar e caracterizar aspetos da realidade atual da prática da criação coreográfica contemporânea. Assim, procuramos fazer a identificação do contexto de criação das obras em questão, a identificação do impulso para criação, no sentido deste ter como ponto de partida um impulso interior ou um impulso exterior, e de que forma se definem as temáticas ou universos temáticos destas obras.

Os coreógrafos cujo trabalho servirá de base para reflexão que se segue são, conforme referido anteriormente, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Victor Hugo Pontes.

4.1 Da Revisitação do Tradicional à Turbulência das Emoções

Recuamos até ao ano de 2011, Clara Andermatt, conforme se apresenta no sítio da *internet* da sua companhia (Associação Cultural Companhia Clara Andermatt [ACCCA]), cria a obra coreográfica *Maior* para a Companhia Maior, em resposta ao convite de Luísa Taveira, diretora e mentora do referido projeto. Clara Andermatt, que demonstra através do seu currículo uma experiência idêntica com a obra coreográfica *Natural* (2005), criada para a Sadler’s Wells Company of Elders, refere-se ao processo de criação como tendo sido “um trabalho muito especial e intenso”, considerando ainda que “o resultado acabou por ser um desafio para os dois lados: ultrapassaram-se limites na minha forma de trabalhar e também da parte dos intérpretes” (RTP, 2011). As características deste projeto, nomeadamente, no que se refere às especificidades apresentadas pelo grupo de

intérpretes, colocam-se, eventualmente, como um desafio para quem dirige o processo criativo, sendo que a coreógrafa procurou que em termos processuais não fosse muito diferente dos seus outros projetos.

“Sem condescendências”. Foi assim que a coreógrafa Clara Andermatt abordou o trabalho com a Companhia Maior, consciente das limitações do grupo – com idades acima dos 60 anos e sem experiência na área da dança – mas sem permitir que estas comprometessem a sua linguagem. (...) é óbvio que há limitações de corpo, de memória e de trabalho físico. mas trabalhei com eles como faço com outros grupos. (Carrilho, 2011)

Da informação recolhida, esta colaboração, cujo convite não implicou qualquer imposição ou estímulo temático, resultou numa obra coreográfica em que a coreógrafa se debruçou sobre questões relativas à vida, procurando “[...] abordar as vantagens e inconvenientes desta fase da vida”. (RTP, 2011)

O carácter desafiante, vincado nos processos de criação que implicam o trabalho com grupos de intérpretes com determinadas especificidades, como a idade, pela inclusão de pessoas com deficiência ou comunidades específicas, parece ser um contexto de criação recorrente no percurso da coreógrafa Clara Andermatt. Em 2012 criou *Dez mil Seres* para o Grupo Dançando com a Diferença, sendo que, no mesmo ano, responde ao desafio lançado pelo Centro de Criação para o Teatro e Artes de Rua (CCTAR) com a criação de *Vira como a Vida*, “inspirado no repertório do grupo de Serzedelo surgirá um objecto novo/original que

RPEA [32]

conjuga dois discursos coreográficos através de um processo de trabalho, que, apesar de ter uma orientação definida à partida, mantém em aberto a sua concretização.” (ACCCA, 2012) Num processo criativo marcado pela “troca de saberes”, entre a coreógrafa e o Grupo Folclórico da Casa do Povo de Serzedelo, Clara Andermatt procurou criar um objecto original que conjuga dois discursos coreográficos “[...] que, apesar de ter uma orientação definida à partida, mantém em aberto a sua concretização.” (ACCCA, 2012) Neste caso, a proposta estabelecida pelo CCTAR envolvia um universo temático definido, que se centrava na tradição etnográfica vimaranense, desafio ao qual a coreógrafa respondeu positivamente.

Retomando a obra criada para o Grupo Dançando com a Diferença, destacamos a especificidade que se encontra na natureza desta companhia, através dos objetivos definidos pelo seu diretor, Henrique Amoedo: neste projeto procura-se tratar o termo “Dança Inclusiva” como um termo temporário, que deixará de fazer sentido “quando bailarinos com corpos diferentes forem aceites em todas as companhias de dança por suas qualidades artísticas e esta diferença não for mais alvo de tantos estudos, atitudes incrédulas e/ou de condescendência dúbia, pensamos termos cumprido o nosso papel em busca de uma real inclusão.” (Amoedo, 2002: 124) As diversas colaborações com coreógrafos contemporâneos apresentadas no repertório desta companhia, resultam desta procura e vontade de dissipar “a dança inclusiva”, transportando-a de um lugar de contornos específicos para um âmbito mais genérico, que é a Dança Contemporânea. Sobre esta criação, Clara Andermatt afirma que se tratou de “uma

viagem labiríntica em direção ao pormenor, esse que não tem fim, que se vai subdividindo até ao desconhecido infinito”. (ACCCA, 2012). O desafio lançado à coreógrafa para criar, pela segunda vez, para este Grupo, não implicou qualquer imposição a um universo temático, cuja definição aconteceu no decorrer do trabalho com o próprio grupo.

Desta vez foi um processo distinto, mas continuei com a mesma intenção em desafiar os limites, os deles e os meus, afinal é assim que se aprende e que nos vamos aprofundado em nós e no conhecimento do que nos rodeia. Iniciámos este processo fora do estúdio. Caminhos, trilhos, serra, mar... vimos esculturas, pedras preciosas e rudes, sentimos a chuva, abrigámo-nos do calor, pisámos a terra, as pinhas, cheirámos as folhas, ouvimos os sons, imitámos as árvores e os pássaros, tocámos na lama. (ACCCA, 2012)

Na obra *Bailarina Dance* (2013), criada para a CNB, Clara Andermatt, responde uma vez mais a uma proposta lançada por Luísa Taveira, neste caso na qualidade de diretora artística da referida companhia, sendo que este desafio incluiu a sugestão de um universo temático, conforme se pode verificar nas palavras da coreógrafa:

Foi uma proposta feita pela diretora da Companhia, Luísa Taveira, que quando me convidou propôs esse tema e eu disse que sim, com agrado. Eu acho que com o intuito de agarrar numa altura tão dramática que estamos a viver no nosso país, e digo de uma forma global e geral, e de uma certa depressão, escolheu esse tema. (Teixeira, 2013)

Desta obra resulta um olhar de Andermatt sobre os anos de ouro do cinema americano dos anos quarenta e cinquenta do século passado, que tem como estímulo as “rotinas de dança e os temas musicais que se constituíram como parte substancial dos filmes” (CNB, 2013) criados naquela época.

Ainda em 2013, a coreógrafa retoma o universo temático do tradicional, tal como em *Vira como a Vida*, criando, neste caso, um projeto no âmbito da sua própria companhia intitulado *Fica no Singela*. Nesta obra, a coreógrafa, procura olhar novamente para os materiais da dança e música tradicionais portuguesas, “explorando as suas mais variadas manifestações numa abordagem contemporânea”. (TMSL, 2015)² Para este projeto, Clara Andermatt convida um grupo de intérpretes contemporâneos a refletir criticamente “sobre alguns conceitos-chave como a cultura popular e a cultura de arte, o ritual e o convencional, o rural e o urbano, o tradicional e o contemporâneo.” (ACCCA, 2013)

4.2 Diversidade Temática onde se Cruzam os Afetos

Paulo Ribeiro, coreógrafo igualmente associado à geração da Nova Dança Portuguesa, criou em 2011, *Desafinado* para o Grupo Dançando com a Diferença. Sobre esta colaboração o coreógrafo afirma: “nos primeiros dias (...) fui várias vezes assolado por uma dúvida tão premente que me impelia a desistir. Depois, a pouco e pouco, uma qualidade

² https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/web-fohadesala-16x23-final_9fb4e60040ba78.

humana ímpar foi preenchendo todas as dúvidas e foi dando lugar a um pulsar vital cheio de genuína força”. (DN, 2012)³ A criação desta obra partiu do desafio lançado por Henrique Amoedo a Paulo Ribeiro, sem que aparentemente exista qualquer imposição temática estabelecida *a priori*. O estímulo para a criação, nas palavras do coreógrafo, “partiu dos intérpretes daquele grupo, explorando as dimensões do corpo, desde as suas limitações aos afectos.” (DN, 2012)⁴

No âmbito da sua própria Companhia (Companhia Paulo Ribeiro [CPR]), em 2012, Paulo Ribeiro criou *Jim*, espetáculo que conforme se refere no dossiê de apresentação, partiu da sedução sentida pelo coreógrafo “pela força da poética de Jim Morrison, um dos ícones mais irreverentes da década de 60, e pelo seu *American Prayer*, disco póstumo (...)”. Nesta criação “o coreógrafo Paulo Ribeiro deixou-se conduzir pelas palavras e pela espiritualidade do músico para refletir sobre o lugar de cada indivíduo na relação com o mundo e sobre o lugar da dança.” (CPR, 2012)⁵ Constata-se que neste projeto a definição temática da obra coreográfica provém da materialização de ideias que partem de estímulos interiores e pessoais e para os quais o coreógrafo criou um contexto próprio para a sua concretização.

Ainda em 2012, Paulo Ribeiro cria para a CNB a obra coreográfica *La Valse*, que conforme se refere na nota de divulgação do espetáculo disponível do sítio da *internet* da CNB, parte da obra

musical de Ravel.

LA VALSE, de Maurice Ravel, é uma metáfora à decadência da Europa após a Primeira Guerra Mundial. Na curta-metragem homónima, João Botelho e Paulo Ribeiro transpõem-na para a atualidade, sendo fiéis à ideia do compositor que denominara esta sua criação, como poema coreográfico. (CNB, 2012)⁶

Nesta obra o estímulo temático surge em conjunto com a definição do próprio contexto de criação, neste caso a CNB, companhia de repertório que nos últimos anos tem estabelecido uma proximidade com o repertório de dança contemporânea, contando com várias criações originais de coreógrafos contemporâneos, essencialmente, do panorama nacional da Dança Contemporânea.

Sem um tu não podia haver um eu (2013), obra criada por Paulo Ribeiro no âmbito da sua própria companhia, acrescenta novas especificidades aos contextos de criação da obra coreográfica contemporânea, neste caso por ser um solo criado e interpretado pelo próprio coreógrafo. Ou seja, esta obra emerge num contexto proporcionado pelo próprio criador, a sua companhia, sendo que se materializa através de um processo criativo que se destaca por ser duplamente centrado no coreógrafo, por dele emergirem as ideias e simultaneamente dar-lhes um corpo e uma interpretação. Em termos temáticos, Paulo Ribeiro parte de um universo próprio e íntimo, procurando desenhar “um mapa afectivo”. Dos estímulos que conduziram o processo criativo desta obra coreográfica fazem parte “Lanterna Mágica”, autobiografia de Ingmar Bergman e o tema “Insensatez” de Robert Wyatt,

3 <http://www.dnoticias.pt/actualidade/5-sentidos/313446-desafinado-de-paulo-ribeiro-leva-dancando-com-a-diferenca-ao-palco-do->

4 <http://www.dnoticias.pt/actualidade/5-sentidos/313446-desafinado-de-paulo-ribeiro-leva-dancando-com-a-diferenca-ao-palco-do->

5 <http://www.pauloribeiro.com/jim.html>.

6 <http://www.cnb.pt/gca/?id=1069>.

que resultam no olhar do coreógrafo sobre a ideia de felicidade.

Bergman cruza-se comigo num momento em que considero que temos de nos debruçar sobre a nossa felicidade, tenha ela os contornos que tiver. Apesar de nos tentarem abafar com números e realidades que não são as nossas, a condição humana tem de vingar. (CPR, 2013)⁷

Em 2014, Paulo Ribeiro regressa à CNB, agora para criar a obra coreográfica *Lídia*, personagem recorrente em toda a Literatura Europeia, destacando-se também como inspiração na Literatura Portuguesa. Foram vários os poetas e escritores que encontraram inspiração em Lídia, mas foi sobretudo a Ricardo Reis que se encontra fortemente ligada. Uma vez mais, o desafio lançado a Paulo Ribeiro, cujo contexto de criação é a CNB, implica um universo temática a partir do qual o coreógrafo partiu para o processo de criação. Neste caso, o contexto e a implicação temática associada ao desafio proposto ao coreógrafo é uma repetição do que acontecera anteriormente em *La Valse* (2012).

4.3 Fragilidades da Condição Humana

A Companhia Instável (CI) tem-se revelado um contexto de criação para muitos coreógrafos emergentes da cena coreográfica contemporânea portuguesa, mas também para alguns coreógrafos de renome internacional. Com objetivos muito

próprios que “se centram no desenvolvimento da dança contemporânea do país e na criação de oportunidades profissionais a intérpretes de dança contemporânea” (CI, 2015)⁸, a CI convidou em 2011, Victor Hugo Pontes a criar uma obra coreográfica para um grupo de intérpretes selecionados através de audição. Desta proposta resultou a obra coreográfica *Fuga sem Fim* (2011). Sobre esta obra destacamos uma ideia que nos parece incontornável no âmbito de qualquer reflexão sobre a criação coreográfica contemporânea e que se refere aos processos criativos colaborativos. *Fuga sem Fim* (2011) surge do encontro entre dois criadores, um coreógrafo e um realizador, que na ideia de fuga viram um estímulo que os uniu.

Em 2007, Victor Hugo Pontes e João Paulo Serafim encontraram-se pela primeira vez, para a criação do espetáculo *Ensaio*. Desde então, ambos os criadores mantiveram a vontade de trabalhar juntos novamente. Para tal, elegeram um tema transversal às áreas de trabalho de cada um: a ideia de «fuga». (Culturgest, 2011)⁹

O projeto criado no contexto proporcionado pela CI materializou-se pela direção de Victor Hugo Pontes e João Paulo Serafim como um espetáculo onde :

O movimento (e a dança) trabalha sobre a alternância de momentos de encontro e de fuga. As imagens (e a fotografia) trabalham sobre o tópico do ponto de fuga. O mote para a criação de *Fuga Sem Fim* foi a perseguição que acontece no filme *Blackmail*, de Alfred

7 <http://www.youblisher.com/p/767478-SEM-UM-TU-NAO-PODE-HAVER-UM-EU/>.

8 <http://www.companhiainstavel.pt>.

9 Folha de Sala de “Fuga sem Fim” – Culturgest.

Hitchcock. Contudo, o facto de o ponto de partida ter sido uma criação cinematográfica não significa que Fuga Sem Fim seja um trabalho sobre cinema: aquilo que aqui importa é a ideia de fuga, por um lado, enquanto ação / movimento em si, enquanto percurso coreográfico; por outro lado, a ideia de fuga enquanto procura das origens do trabalho criativo, com vista a um entendimento mais nítido das razões pelas quais o espetáculo assume esta forma. (Galhós, 2011: 3)¹⁰

Em 2012, Guimarães Capital Europeia da Cultura proporcionou contextos de criação para vários coreógrafos nacionais, Victor Hugo Pontes foi um deles. A convite desta entidade o coreógrafo criou a obra coreográfica *A Ballet Story*, cujo estímulo principal foi o libreto da obra *Zephyrtine* de David Chesky, lançado simultaneamente com o convite para a criação desta obra.

(...) Victor Hugo Pontes recusa radicalmente qualquer representação teatral em busca da ilustração da história original; o seu *Ballet Story* é um exercício de abstração e parte do movimento dos corpos no espaço em articulação com a música. Numa coreografia que mistura sem complexos elementos do bailado, da dança contemporânea e do *street dance*, os sete intérpretes formam uma estranha tribo urbana, um grupo de seres talvez humanos, que vão ocupando a plataforma ondulada onde se encontram, num equilíbrio frágil entre o indivíduo e o coletivo. Não há contos de fadas, mas o ambiente permanece misterioso e intrigante do início ao fim. (Teatro Maria Matos, 2012)¹¹

¹⁰ Texto de Cláudia Galhós publicado na Folha de Sala de "Fuga sem Fim" – Culturgest.

¹¹ <http://www.teatromariamatos.pt/pt/prog/dance/2012-2013/aballetstory>.

Sobre a criação de *A Ballet Story* (2012) sublinhamos a nossa ideia de que um convite para a criação de uma obra coreográfica pode ter associada uma ideia ou estímulo que serve como ponto de partida para o coreógrafo exercer o seu próprio olhar sobre determinada temática. Não encontramos ainda qualquer dado que nos revele que os coreógrafos contemporâneos têm com frequência o desafio de criar em contextos onde a definição temática da obra implica ideias fechadas ou estruturas coreográficas demasiado definidas. Assim, entendemos estes convites como desafios para criar tendo como ponto de partida determinado estímulo que estabelece o universo temático sobre o qual o coreógrafo poderá aprofundar o seu conhecimento, nutrindo o seu interesse, para depois, estabelecer e definir o problema, quais as questões que lhe interessa abordar daquele universo, ou que perspectivas e idiosincrasias lhes quer associar.

No ano seguinte à criação de *A Ballet Story*, Victor Hugo Pontes estreia uma obra coreográfica intitulada *ZOO* (2013). Sobre o ponto de partida desta obra Victor Hugo Pontes afirma que:

Este é um espectáculo que parte da ideia de jardim zoológico como espaço artificial de observação, um tópico que me é muito particular e recorrente, pois já me ocupo com a ideia de observação de nós e dos outros desde os meus primeiros projectos. "ZOO" estrutura-se em torno de pares por vezes dicotómicos, outras vezes complementares: homem e animal, observador e observado, público e cena. (CoffePaste, 2013)¹²

¹² <http://coffeepaste.com/victor-hugo-pontes-entrevista/>.

O coreógrafo refere-se a *Voyeur* (2006), uma das suas primeiras obras, que tinha a particularidade ser uma peça sem intérpretes, em que o público era colocado em situação e em ação constituindo-se como matéria da peça. Em *Voyeur* (2006) estavam definidas instruções, cada espectador que quisesse “ver” a peça teria que seguir as instruções através de uns *headphones*, executando várias ações, por exemplo, “levante-se, sente-se, olhe para a direita, olhe para a esquerda” e a última ação era “levante-se e vá para o banco da frente”. No segundo banco, o espectador olhava para o primeiro banco e, ao mesmo tempo que ouvia uma história a ser narrada nos seus *headphones*, via outro espectador a executar as primeiras instruções, transformando-se no personagem da história que estava a ser narrada. Essa narração era muito perversa e as pessoas que a estavam a ouvir, davam conta que tinham sido objeto sexual de outro voyeur que estava a olhar para elas.

Da pesquisa realizada concluímos que *ZOO* (2013), foi um projeto cuja ideia e contexto foram encontrados e criados pelo próprio coreógrafo, ou seja, o impulso para a criação, neste caso, surgiu do próprio sem que o estímulo ou contexto surgissem de um convite exterior. Em relação às temáticas abordadas pelo coreógrafo, mesmo quando a ideia é lançada por outro, parece-nos claro que há uma vontade, ou tendência, para trabalhar a partir de temáticas relacionadas com a condição humana: em *Fuga sem Fim* (2011) a ideia de que é inerente ao Homem a fuga mesmo sem saber do que se foge; em *A Ballet Story* (2012) transformando a narrativa original num exercício onde pesquisa sobre a fragilidade do equilíbrio entre o individual

e o coletivo; e em *ZOO* (2013) na pesquisa que resulta das dicotomias homem e animal, observador e observado, público e cena. Das obras deste criador destacamos, ainda, o facto de associar a cada temática uma referência específica, obras artísticas que, em nosso entender, fazem parte dos estímulos criativos que estabelece para cada processo.

Assim, para *Fuga sem Fim* (2011) a já referida “perseguição que acontece no filme *Blackmail*, de Alfred Hitchcock”; em *A Ballet Story* (2012) “o libreto da obra *Zephyrtine* de David Chesky”; e em *ZOO* (2013) “o ensaio de John Berger “Why Look at Animals?”.

Para terminar esta breve incursão sobre o percurso de Victor Hugo Pontes, no quadro temporal definido, destacamos a obra coreográfica de 2014, *The Fall*, que na perspetiva do coreógrafo surge na sequência de *Fuga sem Fim* (2011), por considerar que partem ambas de uma ação, ou seja de movimento e o seu desenvolvimento. Destas ações, fugir e cair, resultam duas questões às quais o coreógrafo procura responder:

(...) no Fuga, a pergunta era eu fujo de quê? No Fall, a queda é uma decisão que eu tomo ou que é condicionado por alguém? Porque escorrego, porque me empurram... a queda física e a queda invisível da alma, ou cair em tentação. (Café dos Artistas, 2014)¹³

5. Concluindo

O impulso para a criação parece assim ter dimensões distintas, uma, centrada na vontade e necessidade do próprio coreógrafo em concreti-

¹³ <http://cafeartistas.blogspot.pt>.

zar determinada obra, partindo de uma ideia que é sua e abordando temáticas pelas quais revela um interesse individual, e outra, que procura dar forma a um desafio que parte do exterior. Numa dimensão que podemos designar por encomenda ou convite para a criação de uma obra em determinado contexto, onde o impulso para a criação surge do exterior, conforme pudemos constatar, esta, pode implicar ou não um universo temático predefinido sobre o qual o coreógrafo é desafiado a pesquisar.

A obras coreográficas que destacámos no percurso de Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Victor Hugo Pontes, no período temporal entre 2011 e 2014, são, em nosso entender, reveladoras de um contexto de criação bastante amplo e diversificado. Se por um lado há nestas obras marcas de uma Dança que se define pela integração e inclusão de corpos diferentes, não especializados ou especializados noutras áreas, que não a Dança Contemporânea, há também lugar para processos no âmbito de companhias de repertório, como é disso exemplo a CNB, tanto no caso de Clara Andermatt como de Paulo Ribeiro, ou na especificidade de um projeto como a Companhia Instável, todos eles, na sua diversidade, contextos onde se encontram matérias e pesquisam linguagens que proporcionam a criação da obra coreográfica contemporânea.

Destacamos ainda, a possibilidade de nos desafios lançados aos coreógrafos contemporâneos podermos encontrar propostas que implicam universos temáticos que serão estímulos para a obra coreográfica. São disso exemplo, as peças criadas por Clara Andermatt e Paulo Ribeiro para a CNB e o projeto criado para Guimarães Capital Europeia RPEA [38]

da Cultura 2012, por Victor Hugo Pontes. Com base no que os próprios coreógrafos afirmam, como na nossa própria formação e experiência, parece ser de entendimento consensual a importância da existência de empatia e vontade individual por parte do coreógrafo em trabalhar sobre as temáticas que lhes foram propostas, para que os processos de criativos que conduziram à materialização da obra coreográfica se desenvolvessem com sucesso. Assim, e apesar do impulso para a criação poder ser um impulso exterior, a motivação, essa, será sempre intrínseca, no sentido em que o coreógrafo sentirá sempre um apelo e um desafio pessoal para a concretização da tarefa que lhe é proposta, condição essencial para o desenvolvimento de qualquer atividade ou objeto criativo.

Das obras que destacámos no percurso dos coreógrafos em questão, encontrámos três dimensões distintas para a definição temática da obra coreográfica, a saber: uma, que se estabelece através das especificidades dos intérpretes ou grupo com quem se vai construir a obra coreográfica; outra, em que esta acontece como concretização de um desejo interior em abordar determinado universo ou tema; e ainda, uma terceira, em que o desafio para criar um objeto tem um tema que é lançado por alguém que não o próprio coreógrafo. Neste caso, parece-nos que o coreógrafo terá o desafio acrescido de procurar os objetivos, as curiosidades e as perspetivas individuais sobre determinada temática, pois esta, é condição essencial para que o processo criativo se desenvolva de forma a proporcionar uma pesquisa criativa dos materiais que irão constituir a obra coreográfica. Dos exemplos que apresentámos e que se referem a desafios lançados aos coreógrafos

que implicam uma definição temática exterior ao próprio criador, na nossa perspectiva, a posição dos coreógrafos extravasa a mera reprodução de ideias de outros, estabelecendo-se antes como um estímulo para uma pesquisa que se quer e revela igualmente singular.

Sobre as obras a que nos referimos, parece-nos importante sublinhar a diversidade temática que abordam, facto que se revela como mais um elemento que atribui diversidade e abrangência às propostas que surgem no âmbito desta prática artística. O processo de definição temática da obra coreográfica contemporânea, conforme pudemos constatar, envolve diferentes estímulos, que no seu conjunto permitirão aos coreógrafos estabelecer um universo temático para a obra. Estes estímulos podem incluir os mais diversos materiais, desde a cena de um filme, um personagem literário, o universo de uma estrela de música *rock*, ou danças e músicas tradicionais.

Na nossa análise verificámos que contextos, impulsos e temáticas são elementos que interferem na forma como se desenvolve cada processo criativo, mas estes, serão sempre únicos e para os quais os coreógrafos se sentem absolutamente motivados. Tal como referimos anteriormente, mesmo no caso em que um contexto específico, por exemplo, uma companhia de repertório, num projeto com uma temática preestabelecida são propulsores de uma ação criativa, estes, não se apresentam como um condicionalismo para a concretização de percursos individuais e obras que concretizam visões e perspetivas pessoais sobre as mais diversas temáticas. Esta dança dos dias de hoje, que designamos por Dança Contemporânea, é uma dança atual, feita pelas pessoas do presente

e ancorada em princípios e características que lhe conferem múltiplas possibilidades de configuração, estabelecendo-se como um lugar constituído por criadores que são autores da sua própria história e realidade, destacando-se, algumas vezes, a sua atividade enquanto criadores-intérpretes das suas obras. Para terminar sublinhamos, ainda, a dimensão colaborativa que se revela em alguns dos processos criativos, característica que se manifesta pela forma como os coreógrafos procuram e proporcionam que os intérpretes das suas obras participem criativamente na pesquisa de materiais para a obra coreográfica, mas também pela relação que estabelecem com outros artistas com quem partilham as suas criações.

Referências Bibliográficas

- Amabile, T. (1983). *The social psychology of creativity*. New York: Springer-Verlag INC.
- Amoedo, H. (2002). *Dança Inclusiva em contexto artístico – Análise de duas companhias*. Dissertação de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, Portugal.
- Associação Cultural Companhia Clara Andermatt (2011). *Criações. Maior* Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/outras-producoes/52-maior>
- Associação Cultural Companhia Clara Andermatt (2012). *Criações. Dez mil seres* Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/outras-producoes/53-os-dez-mil-seres>
- Associação Cultural Companhia Clara Andermatt (2012). *Criações. Dance Bailarina Dance*. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/>

outras-producoes/121-danca-bailarina

- Associação Cultural Companhia Clara Andermatt (2012). *Criações. Vira como a Vida* Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.clara-anderlatt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/54-vira-como-a-vida>
- Associação Cultural Companhia Clara Andermatt (2013). *Criações. Fica no singelo*. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.clara-anderlatt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca>
- Café dos Artistas (2014, 17 de dezembro). Conversa com Victor Hugo Pontes. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://cafeartistas.blogspot.pt>
- Carrilho, R. (2011). Bailarinos acima dos 60 anos sobem ao palco com coreografia de Clara Andermatt. *Jornal Sol*. Consultado em outubro 20, 2015, em <http://www.sol.pt/noticia/35901#close>
- CoffePaste (2013, 25 de junho). Victor Hugo Pontes – Entrevista. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://coffeepaste.com/victor-hugo-pontes-entrevista/>
- Companhia Nacional de Bailado (2013). Dance Bailarina Dance. Consultado em outubro 20, 2015, em <http://www.cnb.pt/gca/?id=1068>
- Companhia Nacional de Bailado (2013). *La Valse*. Consultado em outubro 20, 2015, em <http://www.cnb.pt/gca/?id=1069>
- Companhia Paulo Ribeiro (2012). *Jim de Paulo Ribeiro*. [Dossiê de Apresentação] Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.youblisher.com/p/553288-dossie-Jim-PT/>
- Companhia Paulo Ribeiro (2012). Sem um tu não podia haver um eu de Paulo Ribeiro 20, 2015. Em <http://www.youblisher.com/p/767478-SEM-UM-TU-NAO-PODE-HAVER-UM-EU/>
- Csikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. In R. J. Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity* (pp.313-335). New York, NY: Cambridge University Press.
- Culturgest (2011). *Fuga Sem Fim - de Victor Hugo Pontes para a Companhia Instável - A partir de uma ideia de João Paulo Serafim* [Folha de Sala]. Lisboa: Autor.
- Dacey, P. (2011, 26 abril). The George Saunders interview - Part 1. *Bomb Magazine*. Consultado em outubro 20, 2015, em <http://bombmagazine.org/article/4996/>
- Diário Notícias (2012). 'Desafinado', de Paulo Ribeiro, leva Dançando com a Diferença ao palco do São Luiz. *Actualidade*. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.dnoticias.pt/actualidade/5-sentidos/313446-desafinado-de-paulo-ribeiro-leva-dancando-com-a-diferenca-ao-palco-do->
- Diário Notícias (2012) Actualidade. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.dnoticias.pt/actualidade/5-sentidos/353561-dez-mil-seres-estreia-amanha-na-casa-das-mudas>
- Fazenda, M. J. (2007). *Dança teatral: ideias, experiências, acções*. Lisboa: Celta Editora.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454.
- Lee, D. (2015). The Impact of Leader's Humor on Employees' Creativity: The Moderating Role of Trust in Leader. *Seoul Journal of Business*. 21 (1), 60-86.
- Lepecki, A. (2004). Concept and presence: the contemporary european dance scene. In: Carter, A. (org.). *Rethinking Dance History*. New York: Routledge..
- Lubart, T., Mouchiroud, C., Tordjman, S. & Zenasni, F. (2003). *Psychologie de la créativité* [Psychology of creativity]. Paris: Armand Colin.
- Marques, A. D. (2012). *Corpo, um traço de autorreflexividade concpetual na Dança Contemporânea*. In Macara, A., Batalha, A. P. & Mortari, K. (Ed.), *Atas da Conferência Internacional 2012 - Corpos (Im) perfeitos na Performance Contemporânea*(pp. 48-54). FMH, ISBN 978-972-735-185-5.
- Rádio Televisão Portuguesa (2011). *Notícias – Cultura*. Consultado em outubro 20, 2015. Em http://www.rtp.pt/noticias/cultura/clara-anderlatt-explora-a-riqueza-da-idade-no-espetaculo-maior-no-ccb_n506644
- Sasportes, J. e Ribeiro, A. P. (1991). *História da Dança*. Lisboa, Casa da Moeda.
- Sawyer, K. (2012). *Explaining Creativity – The Science of Human Innovation* (2nd edition). New York:

Oxford University Press.

- Teatro Maria Matos (2012). *A Ballet Story. Programação*. Consultado em outubro 20, 2015. Em <http://www.teatromariamatos.pt/pt/prog/danca/2012-2013/aballetstory>
- Teixeira, M.P. (2013). *Entrevista a Clara Andermatt*. Arte/Factos Net. Consultado em outubro 20, 2015, em <http://arte-factos.net/2013/04/23/entrevista-a-clara-anderlatt/>
- Torrance, E. P. (1975). Creativity research in education: Still alive. In I. A. Taylor & J. W. Getzels (Eds.), *Perspectives in creativity*. Chicago: Aldine, 278-296.
- Vygotsky, L. (1978). Interaction between learning and development. In L. Vygotsky (Ed.), *Mind in Society*, Harvard University Press: Cambridge, MA, 79–91.

