

Jill Green > **Coreografando uma virada pós-moderna:  
o processo criativo e a somática<sup>1</sup>**

Tradução: Diego Pizarro >>

### Resumo

Este artigo explora a reconceitualização da criatividade desde uma perspectiva pós-moderna. A autora remete-se aos aspectos sociopolíticos da somática e da criatividade por meio do relato de uma mudança paradigmática pós-modernista que emergiu como ferramenta reflexiva durante um estudo de pesquisa qualitativa. Através dessa “virada pós-moderna”, novas questões teóricas foram levantadas, tais como: De que modo as experiências somáticas e criativas são inscritas pela cultura? O poder somático pessoal, a expressão criativa e a transformação social trabalham contrariamente um ao outro ou é possível mover-se pela transformação social por meio da prática somática e da experiência criativa? As questões reformuladas, a análise pós-positivista e a discussão das descobertas da pesquisa fornecem um ponto de partida para o arcabouço teórico alternativo oferecido no artigo. A autora propõe uma reconceitualização da criatividade através das lentes pós-humanistas. Desse modo, os trabalhos somáticos e criativos podem ser ferramentas para a transformação pessoal, mas também, inseparáveis da transformação social.

**Palavras-chave:** Criatividade. Somática. Pós-humanismo. Autoatualização.

### Abstract

This article explores a reconceptualization of creativity from a postmodern perspective. The author addresses sociopolitical aspects of somatics and creativity through an account of a postmodern paradigmatic shift that emerged as a reflective tool during a qualitative research study. Through this ‘postmodern turn’, new theoretical questions were raised such as, How is somatic and creative experience inscribed by culture? Do personal somatic power, creative expression, and social change work against each other, or is it possible to move toward social change through somatic practice and creative experience? The reformed questions, postpositivist analysis, and discussion of research findings provide a starting point for the alternative framework offered in the paper. The author proposes a reconceptualization of creativity through a posthumanistic lens; from this position, somatic and creative work may be tools for personal change, but are also inseparable from sociopolitical change.

**Keywords:** Creativity. Somatics. Posthumanistic. Self-actualization.

> Jill Green, PhD, é professora de dança na University of North Carolina at Greensboro há quase 30 anos e desenvolve pesquisas e atividades de ensino em Somática, estudos do corpo e pedagogia. É também professora certificada em Kinetic Awareness® e coordena um programa de ensino em seu estúdio. Seu trabalho foi publicado em diversos periódicos e livros. Dra. Green é uma pesquisadora Fulbright (Finlândia) e ex-coeditora da Dance Research Journal.  
Email: jigreen@uncg.edu

>> Diego Pizarro é docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB). Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – orientado por Maria Albertina Silva Grebler –, cursa Doutorado Sanduíche na Universidade da Carolina do Norte (UNCG), EUA – orientado por Jill Green. Mestre em Arte contemporânea pela Universidade de Brasília. É dançarino, coreógrafo, educador somático (practitioner) certificado em BMC™ e GDS. Coordena o grupo de pesquisa e extensão CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação. Bolsista da Capes/PDSE/Processo n. 88881/187880/2018-01.  
E-mail: diego.pizarro@ifb.edu.br

No decorrer do tempo têm surgido teorias diversas sobre a criatividade, as quais geralmente são complexas e contraditórias. Apesar de algumas perspectivas, como a do senhor Francis Galton, atribuírem a atividade criativa somente a traços hereditários (JOHN-STEINER, 1987), outros teóricos humanistas e ambientais acreditam que todas as pessoas podem ser criativas (FROMM, 1959; MASLOW, 1967; MAY, 1965, 1975; PARNES, 1975; ROGERS, 1971; STEIN, 1974; TORRANCE, 1967; TORRANCE; CLEMENTS; GOFF, 1989; TORRANCE; TORRANCE, 1973). Alguns teóricos concentram-se no produto criativo como resultado de um alto nível de realização, geralmente feito ou desempenhado por uma pessoa com um dom, talento ou qualidade especial, enquanto outros se concentram no processo da criatividade como uma atividade valiosa por si só (FROMM, 1959; MAY, 1965, 1975; MASLOW, 1967, 1968; ROGERS, 1971). Alguns psicanalistas, como Freud, por exemplo, explicaram a criatividade como uma atividade neurótica ou disfuncional (BLOOMBERG, 1973; JOHN-STEINER, 1987), ao passo que outros a apresentam como uma parte importante de toda vida saudável e completa (JOHNSTON, 1986; MAY, 1965, 1975; MASLOW, 1967, 1968; ROGERS, 1971).

O propósito deste artigo é explorar um enquadramento pós-humanista para a criatividade, a qual inclui aspectos tanto da abordagem humanista, ou orientada pelo processo, quanto de uma mudança mais recente no pensamento sobre o processo criativo através de uma perspectiva pós-moderna. O texto leva em consideração os aspectos pessoais e sociopolíticos do processo criativo, observa como nossas ideias sobre o processo criativo têm sido construídas e influenciadas socialmente, e também problematiza e assume a universalidade da experiência com respeito à criatividade. Primeiro eu discuto o processo criativo em relação à minha pesquisa, especificamente na inter-relação entre as práticas somáticas e o processo criativo. Mapeio uma mudança teórica emergente e a reconceitualização do processo criativo através de lentes pós-humanas e pós-modernas. Em seguida, discuto as descobertas desta pesquisa em relação à virada pós-moderna. Finalmente, apresento as implicações para as teorias da criatividade na dança. Este estudo busca servir como um veículo para a discussão teórica a seguir.

1 Este artigo foi publicado originalmente em língua inglesa, com o título *Choreographing a postmodern turn: the creative process and somatics*, em *Impulse*, n. 4, p. 267-275, 1996, Human Kinetics Publishers. Reeditado aqui em versão traduzida e publicada com permissão da autora.

## O problema de pesquisa emergente: o ser movente

Este estudo começou como uma investigação das relações entre as práticas somáticas e o processo criativo. Utilizo o termo *somático* para descrever as práticas de corpo-mente que focam na consciência interna e que usam o sistema de comunicação proprioceptiva, ou modo sensorial interno. Nesse sentido, o corpo não é visto como uma entidade objetiva, mas como “um processo corporalizado de consciência interna e comunicação” (GREEN, 1993, p. 17).

Iniciei o estudo com uma perspectiva predominantemente humanista do processo criativo. Humanistas como Carl Rogers, Abraham Maslow e Erich Fromm tendem a considerar a criatividade como um processo de autoconsciência e autoatualização. Como parte de um movimento humano potencial, esta perspectiva da criatividade enfatiza a qualidade de vida plena e a consciência interna, bem como um aumento da experiência sensorial e das habilidades de entregar-se e atualizar-se. Esta abordagem afastou-se das teorias iniciais da criatividade, que focavam no produto criativo e na mensuração das habilidades criativas. Os humanistas aproximaram-se de uma visão de mundo mais integral e menos mecânica, ou seja, esta é uma abordagem que basicamente se orienta pelo processo, que percebe a criatividade experimentalmente, somaticamente, afirmando o cultivo de uma vida criativa para todos. Devido às fortes intersecções entre esta perspectiva e a teoria e prática somática, este ponto de vista inicialmente forneceu um enquadramento teórico para a investigação.

O cenário da pesquisa se estabeleceu mediante o desenvolvimento de uma aula de nível universitário. Projetei um curso intitulado *Somática e Criatividade*, a fim de oferecer um ambiente pedagógico no qual os estudantes pudessem se envolver com a prática somática e o processo criativo. Eu estava interessada em ensinar modalidades somáticas e atividades relacionadas ao processo criativo, criando ao mesmo tempo um contexto para a pesquisa. A aula possibilitou tanto experiências em práticas somáticas e de consciência corporal específicas, quanto a imersão no processo criativo por meio de atividades que culminaram em uma dança colaborativa em grupo na forma de vídeo. Eu esperava pesquisar de que modo a prática somática poderia facilitar a criatividade dentro de um contexto instrucional. Seis participantes foram selecionados por meio do boca a boca, ou o que Lincoln e Guba (1985) chamam de *processo de amostragem de bolas de neve* (um participante precisou se retirar durante a primeira parte do projeto devido a problemas de agenda). Gravações em áudio e vídeo foram revisadas e utilizadas para escrever as notas de campo. Outros dados incluíram entrevistas individuais e grupais, periódicos e trabalho artístico submetido.

Quando dei início a estas investigações qualitativas e pós-positivistas (GREEN, 1994), eu procurava: a) investigar e interpretar como esses estudantes participantes experimentavam os processos criativos e somáticos; b) determinar se e como eles encontravam uma relação entre esses dois processos durante o projeto; c) compreender como a prática somática e as técnicas de corpo-mente ajudavam a alimentar a criatividade neste ambiente.

Contudo, conforme a pesquisa se desenvolvia, meu arcabouço teórico começou a se modificar ao passo que novas perguntas e objetivos emergiam das respostas dos participantes e da transformação de minhas perspectivas pessoais. O que particularmente emergiu em relação à mudança nos temas de pesquisa e nas perguntas foi a transformação da definição de criatividade e do conceito de *self*. Lutando com a leitura de uma nova literatura pós-moderna e com as respostas dos participantes às questões sobre criatividade, descobri que meu enquadramento para a criatividade precisava ser modificado. O projeto afastou-se das descrições da criatividade baseadas na descoberta de um "*self real*". Descobri que as raízes fundamentais do humanismo são baseadas em uma conceitualização estática do *self* e na ideia do *self* como essencialista, livre de valores e desprovido de qualquer significado ou influência sociais. Essas raízes se chocaram com a virada pós-moderna, distante da assumida universalidade da experiência e do conceito de um *self real*. Desse modo, comecei a questionar os arcabouços teóricos para a somática e a criatividade baseados na conceitualização estática do *self*, já que eu reconhecia sua possibilidade como uma construção social e fiquei preocupada com um foco único na percepção interna e no crescimento sem a consciência de um contexto social mais amplo (GREEN, 1994). Os participantes, em sua maioria, também apoiaram esta virada ao estruturar suas experiências em torno de definições da criatividade que se estendiam para incluir mais significados sociopolíticos, conforme descreverei na próxima seção deste artigo.

Consequentemente o estudo começou a levantar questões adicionais como: De que modo experiências somáticas e criativas são inscritas pela cultura? O poder somático pessoal e a transformação social trabalham uma contra a outra ou é possível caminhar rumo a essa transformação por meio das práticas criativas e somáticas? As práticas criativas podem ser usadas como veículo tanto para a transformação sociopolítica como para a transformação pessoal? Como as teorias da criatividade precisam ser reconceitualizadas em um mundo pós-moderno?

### **Achados e implicações: usando estampas de bolinhas nas costas**

Como é geralmente o caso da pesquisa pós-positivista, os achados refletiram a transformação e o posicionamento paradigmático móvel do pesquisador. O reconhecimento de minha própria subjetividade enquanto pesquisadora, junto da tentativa de ser reflexiva e consciente das questões e dos problemas emergentes, levou-me a aumentar a sensibilidade às respostas qualitativas que abordaram a reformulação da prática somática e do processo criativo. Assim, na medida em que comecei a abordar preocupações mais amplas e enquanto a pesquisa caminhou para uma esfera mais macro ou global, a prática somática e o trabalho criativo forneceram um contexto para a consciência e a transformação sociopolítica.

Por exemplo, percebi que uma participante, Pam, falou de suas experiências com o processo criativo em relação à política da saúde, bem como de uma autoridade pessoal interna. Ela falou

sobre o lado pessoal da criatividade e seu sentimento de que todos possuem a habilidade de ser criativos, no que ela chamou de “nível de empoderamento interno”, e também se estendeu para incluir os significados sociais da criatividade e as implicações políticas de agir criativamente. Ela comunicou que experimentou a criatividade tanto como um sentido de poder quanto de esforço. Também falou sobre a criatividade tanto em nível pessoal, através de um engajamento e desfrute dos processos criativos e somáticos e de uma luta interior e empreendimento de risco, quanto em um nível social, alcançando a tomada de ação social mediante um desafio. No nível pessoal, por exemplo, ela expressou como era assustador investigar o processo criativo por este envolver risco e transformação; esses sentimentos foram corporalizados através de experimentações criativas específicas, em que ela encontrou dificuldade em liberar-se e confiar em sua intuição. Após participar de algumas experimentações criativas de movimento interno, ela disse:

De um modo, ser criativa nesta sociedade é como ser uma renegada. Porque na sociedade... agimos bastante como lêmings e ovelhas – nós seguimos sem pensar. E a criatividade diz: “Eu posso ser um lêmingue, mas eu vou usar uma estampa de bolinhas nas costas hoje... – ... eu vou por outro caminho”.

Essas experiências podem ser caracterizadas pelo que Rollo May (1975) se referiu como um sentido de coragem para romper com as tradições sociais e rebelar-se contra as normas correntes. Em *The Courage to Create* (1975, p. 14-15), May define a coragem criativa como “a descoberta de novas formas, novos símbolos e novos padrões sobre os quais a sociedade pode ser construída”. Para May, ser um indivíduo criativo requer coragem por duas razões. Primeiro, o criador deve confrontar a ansiedade de revelar sua alma e oferecer novas construções de significado para a sociedade. Isso significa que regras correntes devem ser quebradas e destruídas, e o criador deve encarar a resistência da sociedade. Nesse contexto, o processo criativo pode ser pensado nos termos de Thomas Kuhn (1962) e seu conceito de mudança de paradigma. O artista precisa ter a coragem de iniciar continuamente novas mudanças de paradigma e construções sobre o mundo<sup>2</sup>.

Segundo, de acordo com May (1975), um indivíduo criativo precisa defrontar-se com suas próprias resistências aos novos constructos. As imaginações são vivenciadas no processo criativo. A pessoa pode temer o poder da sua imaginação, mas deve permitir de qualquer maneira que ela apareça. A ansiedade é um efeito colateral porque “[...] não é possível que exista genuinamente uma nova ideia sem a ocorrência de algum grau de abalo” (MAY, 1975, p. 63). Não obstante as implicações humanistas universais de May de que pode existir uma “ideia genuinamente nova”, a sensação de Pam de ser uma renegada e usar bolinhas nas costas pode refletir esse tipo de coragem para criar – ação que envolve um certo abalo e uma luta com as atividades de tomada de risco.

<sup>2</sup> Ver também Vera John-Steiner (1987) para uma discussão sobre o conceito de mudança de paradigma de Kuhn em relação à criatividade do pensamento.

Nesse sentido, apesar de May ser considerado um humanista, ele conseguiu incluir mais significados sociais em relação à criatividade. Nesse sentido, o processo criativo pode ser conceitualizado como subversivo, porque oferece novas construções sociais e ameaça o status quo com normas e perspectivas divergentes.

Outros participantes também falaram sobre esforço, risco e ansiedade em relação a suas atividades criativas. Desconforto e habilidade em manter a mente aberta foram considerações recorrentes na aula. Contudo, ao procurar pela criação de significado de uma perspectiva pós-moderna, fiquei mais atenta aos comentários dos participantes que não somente desafiavam o status quo por meio da transformação pessoal e de uma consciência do mundo social, mas que os ajudavam a ir em direção à ação social e desafiavam as concepções humanistas clássicas do processo criativo relacionadas às ideias essencialistas e universais do *self*.

Pam também falou, por exemplo, de sua intenção em fazer ação social para gerar transformação social. Ela falou sobre sua capacidade de se liberar e se conectar internamente para encontrar forças a fim de desafiar as atuais e dominantes construções sociais sobre o mundo. Ela também falou sobre usar a somática para a transformação social como parte de sua própria prática (ela estava cursando um doutorado em serviço social), ajudando as pessoas a questionar os sistemas dominantes de significado opressivo.

Pam indicou ainda que trabalhar com somática e criatividade a ajudou a desafiar os constructos sociais do corpo. Ela disse que, por meio das vivências com consciência corporal e processo criativo, sentiu-se mais confortável com o seu corpo e foi capaz de problematizar as normas sociais em relação ao peso. Por exemplo, ela tomou conhecimento de problemas de gordofobia quando tentou comprar um collant e as vendedoras lhe disseram: “Você vai usar um collant?” (referindo-se ao seu tamanho). Ela decidiu trabalhar futuramente com algumas vivências criativas da aula para abordar essas questões (práticas como improvisação com olhos fechados e “permitir que o corpo se alongue”, da *Kinetic Awareness®*, nas quais os estudantes escutavam as mensagens internas do corpo antes de se mover). Em outras palavras, Pam não estava somente atualizando-se como um ser essencial, esperando para ser descoberta, mas estava lutando contra as expectativas sociais e os padrões do *self*. Ela estava lutando contra as definições impostas da criatividade e tornando-se consciente de que ela não estava tão livre para ser criativa num sentido universal. Pelo contrário, havia restrições, padrões (por exemplo, mulheres grandes não podiam dançar) e uma estética artística a ser seguida.

Marcia, outra estudante participante, também falou sobre as aplicações políticas do processo criativo. Ela frequentemente comunicava que sentia a educação ocidental como desconectada de nossos corpos e supressora das atividades criativas ao despir-nos de nossos impulsos internos e da autoridade somática. Suas respostas estão alinhadas com o argumento de Don Johnson (1983) sobre a cultura ocidental, que, por meio de nossos sistemas educacionais, tendem a nos desconectar da experiência e da autoridade somática ao impor normas corporais e modelos ideias do ser corporal. Márcia expressou diversas situações de suas experiências educacionais em que ela se sentiu somaticamente isolada

e desconectada de sua autoridade interna. Durante o projeto, ela ficou irritada com um sistema educacional que negligencia a consciência criativa, o brincar e a investigação; associou essa negligência aos seus sentimentos de desconforto físico e estranheza com o movimento e a dança. Sua falta de confiança corporal e sensação de constrangimento ao mover-se estavam muitas vezes ligadas às expectativas e normas da sociedade.

Marcia falou sobre como as experiências educacionais restringiam a liberdade de movimento e ideias criativas, forçando-a a seguir os padrões normativos de comportamento. Ela comentou sobre as limitações que sentiu quando tentava fazer aulas de dança e as restrições em sua formação como um todo. Por exemplo, ela lembrou-se de que não a permitiam brincar e experimentar a consciência corporal, e se lembrou de ficar presa e forçada a sentar em cadeiras constritivas por longos períodos, as quais ela disse que “podem te matar”. Ela associou a criatividade à autoridade somática e à liberdade de brincar e explorar, e muitas vezes falou sobre como havia sido sufocada durante sua trajetória educacional.

Marcia também expressou uma devastação emocional criada pela desconexão de um sentido de integração corporal e autoridade interna e a disfunção prática resultante, como a percepção de sua habilidade com dança e mesmo de caminhar com eficiência e o funcionamento no mundo de forma potente e saudável. Associou a restrição de movimentos à desconexão e à falta de empoderamento psicofísico e social. Ela sentia, por exemplo, que não era livre para explorar todas as possibilidades de movimento, não porque ela simplesmente não tinha o talento ou os meios internos, mas porque, como mulher, sentia-se limitada. Um estupro vivido anteriormente a teria deixado com um corpo somaticamente desconectado, o qual ela sentia tê-la deixado suscetível à violência e à opressão, bem como desconectada da expressão criativa.

Enquanto eu analisava essas respostas com lentes pós-modernas, percebi que era necessário um enquadramento político para que Márcia compreendesse a maneira com que ela não estava automaticamente livre de expressar a si mesma e o modo como as normas sociais para o movimento e o ser corporal interferiam em sua capacidade de ser criativa. Ela não podia compreender integralmente seus problemas corporais somente ao falar sobre seu *self*. Sem um arcabouço político para entender e definir criatividade, Márcia poderia continuar indefesa; simplesmente presumindo que a criatividade estaria disponível para todos, ela evitaria os próprios problemas com a dança, o movimento e o processo criativo.

Márcia também comunicou que a aula proporcionou para ela um ambiente de apoio e não julgamento que a ajudou a vivenciar o movimento, e que ela experimentou maior autoconfiança, sentindo-se mais criativa como resultado. Ela disse que se sentiu melhor consigo mesma e mais capaz de “se posicionar” e ser mais criativa. Também expressou a sensação de que se sentia mais capacitada para sair e “falar politicamente” (seja como mulher ou como graduada em estudos feministas). Somaticamente falando, ela disse que o trabalho e o compromisso com exercícios criativos deram a ela “mais coragem”.

### Implicações: arte como um *work in progress* em movimento

É claro que não se pode generalizar a partir de um pequeno exemplo, contudo, esses temas emergentes levantam questões significantes sobre a conceitualização do processo criativo. Inicialmente eu entrei nessa pesquisa com um arcabouço mais humanista para a criatividade, baseado na definição do processo criativo no sentido da autoatualização em uma esfera pessoal. Enquanto trabalhava com a autoatualização e o encontro de si, eu não considerava o *self* como um conceito transformador, múltiplo e socialmente construído, e eu não considerava a autotransformação em relação à dinâmica social. Por meio deste projeto, fiquei consciente de que este enquadramento é limitado porque ele individualiza a experiência e corre o risco de normalizar a criatividade fora de um contexto social. Ela confirma a transformação individual, mas na verdade nos ludibria sobre os modos como as experiências corporais e criativas são inscritas e controladas culturalmente.

O que pode ser solicitado é uma reconceitualização da criatividade que reconheça não um *self* fundacional, mas um *self* mutável no processo e na relação com o mundo sociopolítico. A criatividade, expressa nesse sentido, está diretamente conectada com a autoridade interna, mas também resiste às tecnologias de normalização, aos sistemas de significado dominantes e às hierarquias sociais.

Uma alternativa sugerida por Lee Quinby (1991) é olhar para a criatividade como um processo de devir e transformação. Ao invés de olhar para ela como um processo de autodescoberta, a autora a enxerga como uma estilização da liberdade. De acordo com Quinby (1991, p. 3), “[e]sta estilização da liberdade promove a individualidade como uma atividade de criação artística, a escrita como meio de autocultura e a arte de si como uma virtude pessoal e cívica”. Isso significa uma expressão de luta pessoal e social contra uma cultura dominante.

Quinby apresenta um modelo para a reformulação da criatividade no contexto da apresentação de um ser em transformação num mundo social pós-fundacional. Ela não nega a importância do *self* no processo criativo, mas rejeita a definição essencialista do *self* e o reconceitualiza como um tipo de trabalho artístico em processo. O *self* não é estático ou apartado do mundo social, mas estiliza a liberdade e trabalha junto da transformação social. Fundamentando-se nas teorias de Michel Foucault, a individualidade está inextricavelmente conectada à “cultura do *self*”, bem como à virtude cívica e pessoal. Quinby rompe com a dicotomia entre o *self* e a sociedade e oferece um caminho em que o processo criativo possa estar atado à mudança social e política.

Este modelo reconceitualiza o *self* como um processo mutável e não como uma verdade essencial ou real. O modelo resiste à normalização porque impede uma definição funcional do *self* como estático ou imutável, ou separado da cultura em que é construído. Ao longo desse processo criativo mutável, a pessoa luta com si mesma e com os outros.

A autoestilização também está presente como uma prática de autonomia por meio da poética da libertação. A pesquisa de Quinby (1991, p. 13) analisa especificamente os trabalhos escritos



sobre a democracia americana que “abertamente opõem as reivindicações para a verdade transcendente”. Ela propõe que:

Sejam atribuídos à natureza, à experiência pessoal ou à sociedade, o sublime e a beleza são representados nesses escritos como veículos para a transformação social e pessoal; ou seja, o sublime disruptivo é visto como possibilitando a beleza cívica e individual. Em outras palavras, de acordo com essa conceitualização da ética, combate-se mecanismos reguladores e normalizadores da disciplina através de exercícios de autoestilização entendidos como um meio de adquirir verdades que devem ser transformadas em ação. Ao analisar a América como uma sociedade em processo de criação como um trabalho de arte – e eles e outros como criadores – esses autores enfatizam o potencial artístico e ético dos indivíduos e da sociedade. Assim, na estética liberatória da América, a beleza não é dada... ela é uma atividade artística do self e da sociedade em transformação; uma atividade possibilitada por energias disruptivas concebidas como o sublime. (*Ibid.*, p. 12).

Assim, a estilização do *self* através do processo criativo se torna “um dos mais importantes meios de resistência às restrições contemporâneas da liberdade” (QUINBY, 1991, p. 4). Nesse contexto, a opressão pode ser conectada ao impedimento das “energias criativas”, e o “jogo livre” pode ser defendido para todos os grupos marginalizados (*Ibid.*, p. 61).

Apesar de a formalização de Quinby ser limitada à arte da escrita, há implicações para outras formas criativas, incluindo a dança. Para “coreografar uma virada pós-moderna” em dança, talvez precisemos repensar a criatividade considerando o contexto global mais amplo. Ao invés de limitar o processo criativo ao sentido de autorrealização ou autoatualização com foco no potencial humano da pessoa e assumir que todos podem ser criativos e ter igual acesso ao sucesso artístico, nós devemos também olhar para o modo como nossa sociedade limita algumas definições de esforço criativo e suprime as energias criativas de grupos desprivilegiados. Por exemplo, com que frequência consideramos a relevância da coreografia baseada em uma estética alternativa de beleza e que se desvia da apresentação do que pensamos ser os corpos ideais da dança? De fato, alguns coreógrafos estão começando a apresentar diversos tipos de corpos, mas a aceitação de um modelo inclusivo é raro na dança, especialmente em relação aos corpos ideais para as dançarinas.

Esta nova conceitualização não é somente sobre “encontrar-se”, mas sobre usar a dança, a somática e a prática criativa como veículos para a transformação social. É também consistente com o chamado de Johnson (1983) para a expressão criativa, que resiste às estruturas autoritárias ao mover-nos em direção à sensibilidade somática para que possamos nos reconectar com nossa autoridade corporal e desafiar os sistemas dominantes de significado. Como Marcia, que se sentiu oprimida pelas instituições de ensino que subjogaram sua criatividade e sensibilidade somática, e para quem “levantar-se” tornou-se uma metáfora tanto para seu poder somático quanto para sua habilidade em desafiar os sistemas dominantes de significado por meio de seu processo criativo.

E para Pam, que associou a prática somática ao cuidar de si e resistir aos comportamentos corporais impostos socialmente.

Nesse sentido, a somática e a criatividade não estão separadas, mas entrelaçadas com um *self* em luta e transformação. Descobri que uma das revelações mais interessantes que emergiram da virada pós-moderna na pesquisa foi a resposta esmagadora de que os participantes não vivenciaram a prática somática como separada do processo criativo.

Esta reconceitualização pós-fundacional e pós-humanista forneceu um contexto para a percepção da somática e da criatividade como parte de um processo duplo, que nos ajuda a reconectar-nos com nossos sinais somáticos e impulsos criativos. Também nos ajuda a barrar a privação de respostas corporais potencialmente subversivas que resistem ao comportamento corporal prescrito e normalizado de acordo com um modelo dominante. Nesse contexto, o processo somático é parte de um processo criativo que se move em direção à expressão de um *self* mutável e criativo que age como um *self* “renegado” (nas palavras de Pam), lutando contra a formação de corpos dóceis (FOUCAULT, 1977) e as normas sociais para o comportamento e o ser corporal.

## Referências

- BLOOMBERG, M. Introduction: approaches to creativity. In: BLOOMBERG, M. (Ed.). **Creativity**. New Haven, CT: College and University Press, 1973. p. 1-25.
- FOUCAULT, M. **Discipline and punish: the birth of the prison**. Tradução de A. Sheridan. New York: Pantheon, 1977.
- FROMM, E. The creative attitude. In: ANDERSON, R. H. (Ed.). **Creativity and its cultivation**. New York: Harper and Row, 1959. p. 44-54.
- GREEN, J. **Fostering creativity through movement and body awareness practices: a postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process**. 1993. 303f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Ohio State University, 1993. DissertationAbstracts International, 54,3910A.
- GREEN, J. Postpositivist research in somatics and creativity. In: NATIONAL DANCE ASSOCIATION (American Alliance of Physical Education, Recreation and Dance) CONFERENCE, 1994, Denver, CO.
- JOHNSON, D. **Body**. Boston: Beacon Press, 1983.
- JOHNSTON, C. **The creative imperative**. Berkeley, CA: Celestial Arts, 1986.
- JOHN-STEINER, V. **Notebooks of the mind**. New York: Harper and Row, 1987.
- KUHN, T.S. **Structure of scientific revolutions**. Chicago: University of Chicago, 1962.
- PRESS, Y.S.; GUBA, E.G. **Naturalistic inquiry**. Beverly Hills: Sage, 1985.
- MASLOW, A.H. The creative attitude. In: MOONEY, R.L.; RAZIK, T.A. (Eds.). **Explorations in creativity**. New York: Harper and Row, 1967. p. 43-54.
- MASLOW, A.H. **Toward a psychology of being**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1968.
- MAY, R. Creativity and encounter. In: RUITENBECK, H.M. (Ed.). **The creative imagination**. Chicago: Quadrangle Books, 1965. p. 283-292.
- MAY, R. **The courage to create**. New York: Bantam Books, 1975.
- PARNES, S.J. Aha! In: TAYLOR, L.A.; GETZELS, J.W. (Eds.). **Perspectives in creativity**. Chicago: Aldine Publishing Company, 1975. p. 224-248.
- QUINBY, L. **Freedom, Foucault, and the subject of America**. Boston: Northeastern University Press, 1991.
- ROGERS, C.R. Toward a theory of creativity. In: HOLSINGER, R.; JORDAN, C.; LEVENSON, L. (Eds.). **The creative encounter**. Glenview, IL: Scott Foresman and Company. 1971. p. 2-12.
- STEIN, M.I. **Stimulating creativity: Vol. 1. – Individual procedures**. New York: Academic Press, 1974.
- TORRANCE, E.P. Nurture of creative talents. In: MOONEY, R.L.; RAZIK, T.A. (Eds.). **Explorations in creativity**. New York: Harper and Row, 1967. p. 185-193.

- TORRANCE, E.P.; CLEMENTS, C.B.; GOFF, K. Mind-body learning among the elderly: Arts, fitness, incubation. **The Educational Forum**, v. 54, n.1, p. 123-136, 1989.
- TORRANCE, E.P.; TORRANCE, J.P. **Is creativity teachable?** Bloomington, IA: Phi Delta Kappa Educational Foundation, 1973.