

A cena em FOCO:
artes coreográficas
em tempos líquidos

Marcia Almeida
(ORGANIZADORA)

EDITORA





REITOR

Wilson Conciani

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Luciana Miyoko Massukado

PRÓ-REITORIA DE ENSINO

Adilson Cesar de Araujo

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

Giano Luiz Copetti

PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Fernando Dantas de Araújo

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO

Simone Cardoso dos Santos Penteadó

A cena em FOCO:
artes coreográficas
em tempos líquidos

Marcia ALMEIDA (ORGANIZADORA)

Suzi WEBER

Ana Carolina MUNDIM

Sabrina CUNHA

Arnaldo ALVARENGA

Soraia SILVA

Marcia ALMEIDA

Alice Stefânia CURI

Rita DE ALMEIDA CASTRO

Luiz Humberto ARANTES

Marcus MOTA

Maria Beatriz DE MEDEIROS

Roberta MARTINS

Luciana SOARES LARA

Ary COELHO

Rosa COIMBRA

EDITORA IFB
Brasília-DF
2015

© 2015 EDITORA IFB

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora IFB.



SGAN 610, Módulos D, E, F e G

CEP 70830-450 - Brasília - DF

Fone: +55 (61) 2103-2108

www.ifb.edu.br

E-mail: editora@ifb.edu.br

| | | |
|-----------------------------------|--|--|
| <i>Conselho Editorial</i> | Carlos Ferreira Wanderley Cristiane Heres Terraza Francisco Nunes dos Reis Júnior Gabriel Andrade L. de A. Castelo Branco Katia Guimarães Sousa Palomo Luiz Diogo de Vasconcelos Junior | Marco Antonio Vezzani Reinaldo de Jesus da Costa Farias Richard Wilson Borrozine de Siqueira Sônia Cristina Hamid Tatiana de Macedo Soares Rotolo Vanessa de Assis Araujo |
| <i>Coordenação de Publicações</i> | Juliana Rocha de Faria Silva Kátia Guimarães Sousa Palomo | |
| <i>Produção executiva</i> | Fernando Coelho Barboza | |
| <i>Diagramação</i> | Dianne Freitas | |
| <i>Tiragem</i> | 1.000 exemplares | |

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária
Lara Batista Botelho CRB - 2434

C395 A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos/ Marcia ALMEIDA (org.); Susi Weber ... [et al.]. _ Brasília : Editora IFB, 2015.
320 p. : il. ; 23 cm.

ISBN 978-85-64124-26-4

1. Arte Coreográfica/Dança contemporânea. 2. Corporeidade. 3. Artes vivas.
I. ALMEIDA, Marcia (org.). II. WEBER, Susi. III. I Seminário Nacional de Arte Coreográfica. IV. Título.

CDU 792.8

SUMÁRIO

| | |
|--------------------|---|
| APRESENTAÇÃO | 7 |
|--------------------|---|

Capítulo 1

Reflexões sobre a Arte Coreográfica

| | |
|--|----|
| UM MODO PARTICULAR DE COMPOSIÇÃO: A IMPROVISÇÃO..... | 11 |
| Suzi WEBER | |

| | |
|---------------------------|----|
| O QUE É COREOGRAFIA?..... | 23 |
| Ana Carolina MUNDIM | |

| | |
|---|----|
| “LÁ DE CASA” – PROCESSO DE IMPROVISÇÃO EM DANÇA | 49 |
| Sabrina CUNHA | |

| | |
|--|----|
| CRIADOR-INTÉRPRETE E INTÉRPRETE-CRIADOR: REFLEXÕES SOBRE E A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA EM DANÇA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL.. | 59 |
| Arnaldo ALVARENGA | |

| | |
|--|----|
| COMPOR COREOGRAFIA DE PERSONAGENS: EXERCÍCIOS DE SALA DE AULA, PROPOSIÇÕES E RESULTADOS PARCIAIS DE UM PROCESSO EM DEVIR. | 75 |
| Soraia SILVA | |

| | |
|--|----|
| ARTE COREOGRÁFICA: PLASTICIDADE CORPORAL E CONHECIMENTO SENSÍVEL. | 89 |
| Marcia ALMEIDA | |

Capítulo 2

A Corporeidade e a Cena

| | |
|-------------------------|-----|
| CORPOS E SENTIDOS | 119 |
| Alice Stefânia CURI | |

| | |
|--|-----|
| CORPO EM CENA: PERCEPÇÃO, SENTIDOS E EXPERIÊNCIA | 137 |
| Rita DE ALMEIDA CASTRO | |

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM CENA..... 157
Luiz Humberto ARANTES

DANÇANDO O PASSADO: DISCUSSÃO DE ESTUDOS DE CASO,
METODOLOGIAS E IMPLICAÇÕES PARA PROCESSOS CRIATIVOS 167
Marcus MOTA

PERFORMANCE ARTÍSTICA E ESPAÇOS DE FOGO CRUZADO 179
Maria Beatriz DE MEDEIROS

Capítulo 3

A Cena da Arte Coreográfica em Brasília

INTEGRAL BAMBU PARA A ARTE COREOGRÁFICA: RELATO DE UM CORPO
VIVENTE 197
Roberta MARTINS

POR UMA IDENTIDADE QUE NÃO PETRIFIQUE PERCEPÇÕES: ESBOÇO DE
UMA CARTOGRAFIA DA PRODUÇÃO COREOGRÁFICA DE ESPETÁCULOS
DA ANTI STATUS QUO CIA DE DANÇA 223
Luciana SOARES LARA

CORPO ABSURDADO: A DANÇA EM COTIDIANOS [IM]POSSÍVEIS..... 271
Ary COELHO

A CENA DA ARTE COREOGRÁFICA EM BRASÍLIA: PROCESSO EVOLUTIVO
NA PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE E DAS POLÍTICAS PÚBLICAS 301
Rosa COIMBRA

APRESENTAÇÃO

Este livro surgiu a partir de artigos apresentados no I Seminário Nacional de Arte Coreográfica que aconteceu em abril de 2012 em celebração ao dia internacional da dança. Nesse seminário, reuniram professores pesquisadores de diversas universidades brasileiras para discutirmos sobre as implicações da corporeidade nas Artes Coreográficas.

A obra é dividida em três capítulos onde foram agrupados artigos com afinidade com o tema proposto para cada capítulo, como se segue:

O Capítulo 1 – Reflexões sobre a Arte Coreográfica – é composto por seis artigos: Um modo particular de composição: a improvisação (Professora Dr.^a Suzi WEBER/UFRGS); *O que é coreografia?* (Professora Dr.^a Ana Carolina MUNDIM/UFU); *Criador-Intérprete e Intérprete-Criador*: reflexões sobre e a criação coreográfica em dança contemporânea no Brasil (Professor Dr. Arnaldo ALVARENGA/UFGM); *“Lá de casa”*– processo de improvisação em dança (Professora Dr.^a Sabrina CUNHA/IFB); *Compor coreografia de personagens*: exercícios de sala de aula, proposições e resultados de um processo em devir (Professora Dr.^a Soraia SILVA/UnB); *Arte Coreográfica*: plasticidade corporal e conhecimento sensível (Professora Dr.^a Marcia ALMEIDA/CAPES/UQAM).

O Capítulo 2 – A Corporeidade e a Cena – é composto também por cinco artigos: *Corpos e sentidos* (Professora Dr.^a Alice Stefania CURI/UnB); *Corpo em Cena*: percepção, sentidos e experiência (Professora Dr.^a Rita DE ALMEIDA CASTRO/UnB); *Memória e identidade em cena* (Professor Dr. Luiz Humberto ARANTES/UFU); *Dançando no passado*: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos. (Professor Dr. Marcus MOTA/UnB); *Novos conceitos para a arte da performance* (Professora Dr.^a Maria Beatriz DE MEDEIROS/UnB).

O Capítulo 3 – *A Cena da Arte Coreográfica em Brasília* – é também composto por quatro artigos: *Integral Bambu para a Arte Coreográfica*: relato de um corpo vivente (Dançarina e Antropóloga Roberta MARTINS); *Por uma identidade que não petrifique percepções*: esboço de uma cartografia da produção coreográfica de espetáculos da Anti Status Quo (Coreógrafa Luciana SORAES LARA); *Corpo absurdado: a dança em cotidianos [im]possíveis* (Coreógrafo e Dançarino Ary COELHO); *A Cena da Arte Coreográfica em Brasília*: processo evolutivo na perspectiva do intérprete e das políticas públicas (Coreógrafa Rosa COIMBRA)

CAPÍTULO 1

Reflexões sobre a Arte Coreográfica

Suzi WEBER
Ana Carolina MUNDIM
Sabrina CUNHA
Arnaldo ALVARENGA
Soraia SILVA
Marcia ALMEIDA

UM MODO PARTICULAR DE COMPOSIÇÃO: A IMPROVISACÃO

Suzi WEBER

A improvisação, uma velha conhecida da dança

Em Porto Alegre, durante os anos 1980, como aluna, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nas disciplinas de Expressão Corporal com as professoras Maria Lúcia Raimundo e Maria Helena Lopes, tive a oportunidade de vivenciar práticas de improvisação teatral que, naquele período, foram determinantes para a minha formação. Paralelamente à minha formação acadêmica em Teatro, ainda nos anos 1980, como bailarina, participei de um coletivo de dança chamado *Haikai Dança & Performance*¹, em que a improvisação como ferramenta de processo de criação era um ponto alto do trabalho coreográfico. Outra participação de grande importância enquanto bailarina foi na criação coreográfica FATO (2002) de Tati Rosa, em que a improvisação era a base do processo e da atuação em cena. Na minha pesquisa de doutorado, dei continuidade a esse interesse. Os três bailarinos-criadores participantes do meu estudo² (Pamela Newell, Lin Snelling e Andrew Lotbinière Harwood) utilizam a improvisação como processo criativo crucial para seus espetáculos de dança. Além disso, durante meu doutorado na cidade de Montréal, a fim de manter uma ligação visceral com a prática da dança, frequentei oficinas de Contato Improvisação com grandes mestres dessa modalidade,

1 Entre os bailarinas que dançaram no Haikai estavam Adriana Torres, Cecília Astiazaran, Jussara Lerrer, Lígia Pretucci, Mônica Dantas e Suzi Weber.

2 O estudo a que me refiro é minha tese de doutorado *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas*, defendida em janeiro de 2010, no Programa de Doutorado Études et Pratiques des Arts na Université du Québec à Montréal (UQAM).

como Andrew Harwood, Nancy Stark Smith e Ray Chung. Desse modo, desde os anos 1980, a improvisação tem me acompanhado como processo e prática de cena. As criações e oficinas que continuo experimentando como bailarina são fundamentais para a compreensão de meu olhar diante da improvisação na dança. A prática através da improvisação³ em dança focaliza minha reflexão e meu interesse de pesquisa.

A improvisação está ligada a noção do presente, do imediato, do imprevisto. A improvisação é um procedimento que tem uma relação íntima e antiga com a dança. Susan Leigh Foster (2001) enfatiza que a improvisação em cena na dança e também nas outras artes oferece a oportunidade do artista se ater mais no processo e menos no produto, insistir na execução de uma tarefa, ou de uma ou mais propostas, em detrimento de um resultado final da criação. No caso da dança, a improvisação em cena permite alterar a relação habitual entre coreógrafos e bailarinos combinando esforços para que esses assumam de modo coletivo a responsabilidade do trabalho. De acordo com Foster (2001), a improvisação no palco, é uma estratégia que permite também aos espectadores compartilhar novas formas de ser e de agir sobre o mundo. A improvisação possibilita que todos sejam criadores enquanto bailarinos e espectadores.

Na história ocidental, é possível encontrar muitas formas de dança que reservam um espaço para a improvisação, como as danças africanas, o flamenco, o tango, a claquete, a dança de rua, o samba brasileiro e muitos outros fenômenos populares⁴. No grande envelope da dança

3 Nos últimos anos, devido a febre do Contato Improvisação nos circuitos ligados a dança contemporânea, tenho tido a oportunidade de estar próxima da improvisação através do Sul em Contato, evento realizado por Fernanda Carvalho Leite que tem promovido em Porto Alegre muitas oficinas e alguns espetáculos de Contato Improvisação.

4 Atualmente, no Rio Janeiro, há um fenômeno que cresce cada vez mais que são os concursos do “passinho”, ou “passinho da favela”, uma forma de dança executada por meninos e adolescentes nas favelas influenciados pelo funk. Alguns desses jovens dançarinos mostram grande capacidade de segmentação e acumulação de movimento (lembrando certos movimentos do “break”), com refinamento bastante virtuoso. Alguns exemplos que confirmam a intimidade a relação íntima da improvisação e da dança, muitas vezes de forma espontânea e popular, como o caso da “dança do passinho”.

moderna e pós-moderna, é possível lembrar importantes nomes para os quais a improvisação teve um papel crucial. Para citar alguns exemplos, temos os procedimentos aleatórios ligados à composição, no caso de Merce Cunningham; no caso de Anna Halprin⁵, temos as improvisações coletivas e o uso de “tarefas”; com Trisha Brown, vemos as improvisações estruturadas e propostas de acumulação de movimento e composição. Há ainda, o diálogo cinestésico de pergunta-resposta, no caso do Contato Improvisação de Steve Paxton. Pelo lado europeu, Pina Baush resgata uma parte do grande legado de Rudolf Laban. Na dança-teatro alemã (*tanztheater*), Pina Baush explora a improvisação como estímulo revelador de conteúdos emocionais e psicológicos, tendo o bailarino como intérprete de seu próprio personagem, improvisando sem música, utilizando a fala e, sobretudo, gestos cotidianos. E há ainda, pelo lado oriental, o butô que, com grande diversidade de estilos personalizados tem a improvisação como essência de sua prática.

O reconhecimento tardio de uma geração da improvisação

No campo da dança contemporânea, os grandes nomes da improvisação da década de 1960 e 1970 só foram reconhecidos pela crítica internacional na década de 1990, apesar de essa geração de bailarinos ter desenvolvido um trabalho rigoroso vinte anos antes. Uma das mais importantes publicações em dança, a revista belga *Nouvelles Danse*, em 1997, publicou entrevistas sobre a improvisação em dança em um número intitulado *On the Edge/Créateurs de l'imprévu* n.º 32/33; e, em 1999, dedicou outro dossiê especial sobre o contato improvisação, intitulado *Contat Improvisation* n.º 38/39. Nesses dossiês, é possível encontrar entrevistas e depoimentos de muitos bailarinos/coreógrafos, como os americanos Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, bem como entrevistas dos europeus Mark Tompkins e Julyen Halmilton. Outra prova

5 Banes (2003) explica que, nos anos sessenta, Anna Halprin, na costa oeste, e Simone Fortin, na costa leste, buscavam legitimar certos métodos de improvisação, tais como, “indetermined choreography”, “situation-response composition” e “in situ composition”.

do reconhecimento tardio de artistas da improvisação em dança aconteceu em 2004. Em uma de suas raras apresentações fora dos Estados Unidos, uma das precursoras da improvisação no meio da dança contemporânea, a bailarina americana Anna Halprin, aos 84 anos, dançou pela primeira vez na França⁶, a convite do bailarino e coreógrafo francês Alain Buffard. Além disso, um documentário francês sobre seu processo artístico, intitulado *Anna Halprin, pionnière de la Post-Modern Dance* (2004) [Anna Halprin, pioneira da dança pós-moderna] foi produzido pela francesa Jacqueline Caux. Essa geração da dança contemporânea que influenciou muitos artistas se desenvolveu fora das companhias e das instituições artísticas tradicionais de dança e serviu de exemplo para toda uma geração de artistas que trabalham em coletivos ou em criações pontuais fora dos grandes projetores. Tendo em vista a prática artística dessa geração (como trabalhos de Steve Paxton, Simone Fortin e Anna Halprin), eles recusaram uma representação mental e simbólica da “companhia de dança” enquanto ideal artístico. Essa geração substituiu o binário coreógrafo/intérprete por colaborações artísticas. Essa proposta constituiu uma face alternativa diante desse tradicional binário, flexibilizando, desse modo, a forte hierarquia do coreógrafo como criador único e “patrão da obra artística”, visão dominante no campo da dança contemporânea. Eles não participaram do crescimento internacional da dança em termos de visibilidade nos grandes festivais dos anos 1980 e 1990. Preocupados em desenvolver novos modos de criação, sobretudo os bailarinos de Contato Improvisação, se mantiveram ativos difundindo suas técnicas e mostrando suas colaborações por meio de produções modestas. Eles não estavam interessados em participar do modo usual do mercado da dança. Como destaca o depoimento de Steve Paxton (1997):

É por esta razão que não quero estar no mercado de uma forma comum. Para mim, é muito estranho o que está acontecendo no mercado e como isso afeta a dança. A produção agrícola torna-se mais e mais artificial, e eu acho que a mesma coisa está acontecendo com a dança. Você vê belos produtos no mercado, mas você se pergunta sobre sua integridade enquanto alimento. Às vezes me questiono sobre isso em relação à dança:

6 Sobre essa apresentação, ver o artigo « Anna Halprin in Paris », de Libby Worth (2005).

a dança alimenta tão bem como ela poderia? Ou será que ela está simplesmente tentando ser atraente na mesa? Servida com molho temperado e com muito líquido para beber junto com ela, para que nós não percebamos se ela realmente vale a pena... “(*Nouvelles de Danse* n. 37/38, 1997, p. 61.)

Como é possível ver no depoimento de Steve Paxton, ao longo de sua carreira, ele se preocupou com muitas questões da dança e da integridade de seus corpos. Essa postura o manteve longe do mercado tradicional. Seu modo de produção e investimento foi por meio de colaborações artísticas, difundidas, principalmente, para um público específico⁷, e produções caracterizadas por ligações temporárias e pontuais, de modo dinâmico, o que dificultou sua difusão. Outro aspecto que faz com que os bailarinos de improvisação sejam somente reconhecidos em circuitos restritos da dança contemporânea é que a improvisação é uma prática recente na história da dança, como ressalta o bailarino Andrew de Lotbinière Harwood:

A dança é um meio, é um “universo”, e a improvisação é um pequeno país dentro do universo da dança. A improvisação em meio à dança não é grande, comparado com a dança de modo mais amplo. Você sabe, se você olhar para o mundo clássico, se você olhar para a dança moderna, a dança folclórica, as danças étnicas, elas têm muitos séculos! Muita história. Você tem também a dança de clubes (*club dancing*), onde as pessoas vão dançar *disco*, que é dança também. E é diferente. (...) A improvisação é algo particular, um ramo muito particular de dança. E mais ainda, eu diria, a improvisação não é um ramo particular somente da dança. Improvisação é um ramo particular de um interesse de expressão. Porque há improvisadores de todos os tipos de categorias. Há narradores (*storytellers*) que são improvisadores, há músicos improvisadores, há atores improvisadores, etc. (HARWOOD, 2006, Tradução da autora⁸).

7 Nesse sentido, é muito eficaz a comparação de Bannes (1997) entre a comunidade do Contato Improvisação e o mercado de alimentação alternativo de alimentos integrais.

8 It's also why I don't particularly want to be in the market place in the normal way. To me it's [a] very alien place—what's going on in the market and how it affects dance. Agricultural production becomes more and more artificial, and I think the same thing happening to dance. You see beautiful products in the market but you wonder about their integrity as nutrition. I sometimes wonder that about the dance as well—does it really nourish in the way a dance could? Or is it simply trying to be attractive on the table? With heavy sauces and lots to drink around it, so we don't really notice what it's worth... (Traduction *Nouvelles de Danse*, 1997, p. 61.)

Apartir da década de 1980, a improvisação tem um papel fundamental na dança contemporânea. Emergindo de redes locais e internacionais, coloca em campo artistas itinerantes, que viajam, que se movem por meio de criações modestas, mas com grande mobilidade internacional. A maioria desses artistas não se enquadra em nichos oficiais reconhecidos, no entanto, suas produções e trocas artísticas são intensas e muito ativas. Esses coletivos se desenvolveram sob a sombra em comparação ao crescimento e à visibilidade das companhias e dos grandes festivais internacionais de dança contemporânea que se fortaleceram a partir dos anos 1980 (sobretudo na Europa). Para as grandes companhias, de modo geral, a improvisação foi uma ferramenta para a criação de *coreografias*, que, com a participação de bailarinos-improvisadores, ajudaram os coreógrafos a consagrar seus estilos. Na contramão dessa visibilidade, fora dos grandes projetores, os coletivos de improvisação seguiram criando e se reproduzindo. Nos dias atuais, as palavras colaboração, compartilhamento e coletivos se tornaram correntes em debates e em certas propostas artísticas, fragilizando e diluindo, assim, a importância do papel do coreógrafo e, no caso do teatro, da figura do diretor teatral.

A improvisação como meio de expressão em cena, além de incentivar o trabalho de colaboração por meio da proximidade com as técnicas somáticas, tem favorecido a longevidade dos bailarinos no palco, como é o caso de Anna Halprin, Steve Paxton e Nancy Stark Smith, para citar alguns exemplos. No caso do Contato Improvisação, essa prática é difundida num espírito comunitário bastante flexível no que diz respeito ao ensino da técnica e aos modelos dos corpos. Em *workshops* e *Jam sessions*, a aceitação de bailarinos com diferentes níveis de domínio da técnica é comum. Também, em certos eventos e em certas *jam*⁹ *sessions*, é incentivada a inclusão de corpos atípicos. Mesmo que as hierarquias sejam inevitáveis, essa prática sempre buscou uma maneira de flexibilizá-las.

9 Inspirada na abreviatura de JAM (Jazz After Midnight) utilizada pelos músicos nas sessões de improvisações, o termo se refere aos encontros livres da prática de CI.

Penser aux enjeux: a coreografia versus a improvisação

Na ocasião dos debates com o público, nas criações observadas em meu estudo, uma de suas questões recorrentes era a compreensão da fronteira entre o que era “realmente coreografado” e onde começava a improvisação “pura”. Outra pergunta recorrente, era o que estruturava a criação. Na verdade, pelo fato de certas criações se tratarem de improvisação em cena, o público, nessa proposta menos diretiva, sentia-se menos seguro em precisar os elementos de criação a que eles assistiam. Referindo-se aos debates após algumas apresentações, a bailarina Lin Snelling destaca uma suspeita por parte do público no que se refere a espetáculos ligados a improvisação em cena. Para ela, quando se trata de uma *coreografia* tradicional, há muito mais aceitação por parte do público no que se refere à composição de movimentos. Mas quando se trata de improvisação em cena, o público se questiona, segundo ela:

A primeira questão, sempre, sempre, com o público, era “O quanto [o movimento, a composição] é improvisado e o quanto é coreografado?” É sempre a primeira questão. E [o espetáculo] é tudo improvisado, tudo [no decorrer do espetáculo]. Mas esta questão sempre volta. (...) Porque é a primeira questão! Porque em um espetáculo coreografado ninguém diz: “O quanto é coreografado, o quanto não é?” Ninguém diz isso. Tu tomas por certo o que é da ordem da *coreografia*, e pronto. (SNELLING, 2006, Tradução da autora.)

Parte do público encontra dificuldade em aceitar a riqueza de composição em certos movimentos da improvisação dançada, em que essa riqueza lembra uma estrutura coreográfica, quando, na verdade, trata-se de uma *coreografia* forjada ao instante, o que alguns artistas chamam “*coreografia* instantânea”. Para alguns, no caso da dança, quando se trata de um espetáculo onde tudo é improvisado em cena, trata-se de improvisação em dança, para outros, trata-se de *coreografia* instantânea (HARWOOD, 2007) e para Lin trata-se de *coreografia*, simplesmente. Além disso, ela compreende tudo como dança. Quanto a isso, ela se expressa nos seguintes termos:

Então, qual é a diferença entre improvisação e *coreografia* na dança? Até certo ponto elas se tornam uma coisa só... e a palavra dança é o suficiente para descrever ambas. Como artista que trabalha com essas duas formas, frequentemente cheguei à conclusão de que a dança já é *coreografia* por natureza e que a *coreografia* serve somente para explorar os impulsos de dançar. Mas ao compreender claramente o momento de entrada de uma forma e de outra, o dançarino está escutando, se movendo como um músico, está ouvindo o som. Trata-se da intenção e da clareza de uma escolha [?] As escolhas de harmonia, dissonância, melodia e os padrões de ritmo que tornam-se parte da dança. Há uma consciência ampliada de ser levado a escolhas que se está fazendo tanto como dançarino ou como coreógrafo, e essas escolhas estão comprometidas revelando a coerência com você no momento, abrindo a dádiva do relacionamento e do impulso para dançar. (SNELLING, 2006.)

Segundo Lehmann (2006), a partir do momento em que o público não se encontra frente a uma obra espetacular, ele assiste a uma perda de critérios artísticos. O caráter performático de certas criações em dança e teatro nos oferece uma qualidade em termos de processo e de relação entre público e obra, no diálogo desses dois. Em consequência, os critérios de julgamento dependem da experiência dos participantes. O sentido da performance é dividido entre público e espectador. Reforçando essa ideia, Roux (2007) defende que existem diferentes gerações de espectadores que tem diferentes percepções. Os espectadores têm sua própria existência e suas referências passadas para traduzir suas experiências estéticas. Segundo a autora, a partir da década de noventa, é perceptível uma assimilação de valores da dança pós-moderna americana tanto pelos os artistas quanto pelo público. Essa evolução resulta de certas características da dança contemporânea que aparecem como inovadoras para certos espectadores e “normais” para outros.

As criações em dança nutridas pela improvisação, interdisciplinaridade e da performance estão em sintonia com as artes contemporâneas, onde a transgressão de disciplinas e papéis é algo recorrente. Como sugere

Lehmann (2006), a polivalência e a simultaneidade de significantes destronaram a síntese. Em outros termos, encontramos tanto no teatro quanto na dança uma dramaturgia muito mais ligada a estruturas parciais do que a coerência de uma única dramaturgia. No Dicionário de Dança de Moal (2008), a primeira definição do termo coreógrafo o define como criador de obras tendo a dança como linguagem principal. A *coreografia* é um capital em estado objetivo e simbólico dos mais importantes no campo da dança contemporânea. O que está em jogo em relação aos valores e transformações do que é a *coreografia* está no coração da mutação do campo coreográfico. É nesse espaço que uma parte das lutas de valores da arte e da dança contemporânea está concentrada. Se o verbo atual é compartilhar, parece que os espetáculos de dança que conjugam esse verbo, mantém a dança como fundo, tendo a frente um compartilhamentos de diálogos entre as artes, ou entre a literatura, entre a tecnologia, entre a paisagem urbana etc. Mas, para isso, uma visão renovada de *coreografia* deve ser considerada.

A improvisação: um modo amplo e particular de composição

No caso da Lin e de toda uma geração de artistas, a noção de *coreografia* não se resume mais as técnicas corporais de dança e de movimentos acabados. Outros elementos, como situação, ações, gestos, voz, fala, lugares, música, iluminação, acessórios, moda e uma diversidade de tecnologias podem ocupar um espaço importante na criação, reduzindo, assim, o papel da composição do movimento e das exigências físicas do corpo por meio de técnicas corporais de dança. Como salienta Sally Bannes (2003), nos anos 1960 e 1970, a vanguarda norte-americana que trabalhava com improvisação se deteve mais no diálogo do movimento, como bem exemplifica os espetáculos de improvisação, ou as obras de Trisha. Nos anos

1980 e 1990, a improvisação incorporou um discurso mais explicitamente político, abordando, entre outras, questões de etnia e de gênero.

Em um momento em que todas as artes alargam suas fronteiras disciplinares, a improvisação tem um papel importante, pois não somente a composição do corpo em movimento é privilegiada, mas a composição de modo geral. A *coreografia*, num sentido mais amplo e atual, joga em termos de composição com muitos elementos. E se a dança resta como o pano de fundo, como fica o bailarino-criador nesse amplo espectro de possibilidades de composição? Como jogar e compartilhar com um grupo de pessoas, com vários elementos do espetáculo, como luz, som, cenografia e figurino, quando todos improvisam? O risco de certas criações em que compartilha muitos elementos é vir a ser um “espetáculo de truques”, em que não há tempo para instalação de certas atmosferas, não há tempo para contemplação do espectador, não há espaço para a escuta e para o diálogo do que realmente está em jogo. O excesso de propostas em cena pode tornar tudo superficial e banal. A improvisação se fragiliza quando há muitas propostas, a partir do momento em que ninguém se escuta. Por isso a importância de deixar espaço e tempo para emergir eventualmente alguns elementos. Por vezes, deixar a música se instalar, ou a iluminação, ou ainda a paisagem videográfica. É importante também dar tempo suficiente para o público dar sentido à criação, dar coerência ao que está em cena. Para Andrew, experiente bailarino de improvisação, é importante sensibilizar diferentes camadas da percepção ao lidar com tantos elementos em cena. Além disso, é preciso escutar todos em uma criação e, para Andrew, muitas vezes a iluminação, o vídeo, a música funciona como outros corpos.

Era [a criação RAFT 70] muito [desenvolvida] em termos de cenografia, muito em termos de iluminação e de música (...) Por isso, era importante para nós, nós conversamos sobre isso, que a dança, às vezes, pudesse acontecer no fundo para deixar ressortir alguma coisa, como a música, por um momento, ou cenografia. A imagem que Jonathan (videasta) propunha, que pudesse ser o foco durante um certo período de tempo. E nós [bailarinos], estaríamos mais no fundo. Não estávamos em primeiro plano. (HARWOOD, 2007).

O depoimento de Andrew mostra a lucidez e a consciência da improvisação em dança associada a outros elementos. A importância da “escuta”, do jogo, do diálogo no momento em que a dança compartilha o espaço com outros elementos.

Notas finais

A improvisação em dança em espetáculos ou estúdios trabalha com movimentos que não são pré-estabelecidos enquanto partitura fixa. No entanto, trabalhamos com o que conhecemos, trazemos organizações corporais e composições de movimentos já experimentadas anteriormente, ideias que, de alguma forma, já visitamos. O conhecimento de certas técnicas que experimentamos já com certa recorrência favorece a riqueza da composição coreográfica. Improvisar pode ser uma técnica de como nossos corpos fazem escolhas no espaço, improvisar pode ser um procedimento de seleção, improvisar pode ser uma prática de diálogo. A riqueza e o rigor dos bailarinos que trabalham há muito tempo com procedimentos de improvisação é adquirida por meio de décadas de experiência e prática. Incorporação do corpo, pelo corpo, exercício de imaginação associado ao movimento e a outros elementos (voz, texto, objetos cênicos etc.) forjados pela prática. O frescor e a espontaneidade revelados na prática da improvisação é resultado de grande investimento de certos artistas. A improvisação em dança é um mergulho em um afinado estado de percepção e de presença. É um procedimento que sempre esteve presente na dança nas mais diversas culturas. No entanto, sua difícil análise dentro do grande guarda-chuva da arte contemporânea, é em parte, devido ao seu caráter efêmero por natureza, e também por ser um fenômeno de constante mudança.

REFERÊNCIAS

- BANNES, Sally. Spontaneous Combustion. In: COOPER, Ann; GERE, David (orgs.). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, p. 77-85, 2003.
- FOSTER, Susan Leigh. Improviser l'autre. *Protée*, Montreal, v.29, n. 2, , p. 25- 37, 2001.
- HARWOOD, Andrew de Lotbinière. Entrevista concedida a Suzi Weber em 01 nov. 2006.
- HARWOOD, Andrew de Lotbinière. Entrevista concedida a Suzi Weber em 07 mai. 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- MOAL, Philippe Le (org.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008.
- PAXTON, Steve. Conversation avec Steve Paxton. *Nouvelles de Danse*, Bruxelles, n. 32-33, p. 54-62, 1997.
- ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s): enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- SILVA, Suzane Weber. *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas*. 2010. 365 f. Tese (Doutorado em Études et Pratiques des Arts) - Université du Québec à Montréal , Montreal, 2010.
- SNELLING, Lin. Entrevista concedida a Suzi Weber em 16 out. 2006.
- WORTH, Libby. Anna Halprin in Paris. *Contemporary Theatre Review*, Londres, v. 15, n. 4, 2005, p. 437-445.

Suzi WEBER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
suzaneweber@yahoo.com

PhD em Estudos e Práticas das Artes pela Université du Québec à Montréal (UQAM/2010), Mestre em Ciências do Movimento Humano (1999) e Bacharel Em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação (1992) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é professora adjunta do Departamento de Teatro do Instituto de Artes da UFRGS, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFRGS) e atua no setor de atuação teatral e ministra disciplinas de técnicas corporais e improvisação. Bolsista da CAPES na area de dança com pesquisa desenvolvida no Canadá de 2004 a 2010. Coordenadora do curso de graduação em Teatro 2011/2012. Secretária da ABRACE gestão 2011/2012. Atualmente, desenvolve pesquisa nos seguintes temas : processos de criação cênica, educação somática, práticas artísticas e corporais de teatro , de dança e performance com ênfase em improvisação. Como atriz e bailarina atua em peças de teatro, de dança e performance.

O QUE É COREOGRAFIA?

Ana Carolina MUNDIM

Introdução

Segundo Cunha (2007, p. 217), no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, *coreografia* é a “arte de compor bailados”. Para Ferreira (2001, p. 186), *coreografia* é “A arte de compor bailados ou de anotar, sobre o papel, os passos e figuras deles. 2. A arte da dança.” Se levarmos em conta que no próprio mini-dicionário Aurélio (FERREIRA, 2001, p. 83), o significado para a palavra bailados é balé, entenderemos que essas definições, embora contribuam para o que podemos chamar de *coreografia*, reduzem imensamente as possibilidades de desdobramentos que o seu conceito pode abordar.

Se pontuarmos algumas passagens históricas na política e na dança, veremos que buscar na palavra *coreografia* uma definição que fixe conceitos ao longo do tempo é tarefa despropositada. São totalmente diversas as relações que se estabelecem com a dança, o movimento e a *coreografia*, por exemplo, no balé de corte (enaltecendo o Rei Luís XIV), no período de Noverre (com a pantomima como forma de aproximar o sentir e o expressar), no período da dança moderna (com os corpos-emotivos feridos de modo psicofísico por duas guerras mundiais) e na pós-modernidade (permeada pela era digital). Neste artigo, portanto, não há a pretensão de buscar na palavra *coreografia* uma representação única de caminhos que se orientam por vivências tão distintas. A proposta é ampliarmos as discussões acerca do tema, contribuindo para um pensamento sobre o que temos chamado

de *coreografia* na atualidade. Susana TAMBUTTI (2007, p. 54)¹ considera:

É claramente visível que o contínuo deslizar semântico do termo *coreografia* e a modificação de seu sentido inicial que estabelecia que o termo designava simplesmente a descrição (*graphie*) de uma dança (*koreia*). Tradicionalmente se identificou o termo “*coreografia*” com o termo “*composição*”, e ambos, indistintamente, designaram a arte de criar estruturas de movimento. [...]

[...] Sem dúvida o termo “*coreografia*” parece hoje insuficiente para cobrir aquilo que se tenta nomear e esta limitação se corresponde à imprecisão e indeterminação claramente observáveis dos programas pedagógicos que tentam organizar um plano de estudos ligado à tarefa coreográfica. O coreógrafo renunciou qualquer tipo de especificidade, gerando hoje um discurso cênico amplo que trata de abarcar muito mais que o desenho de uma série de movimentos, o qual traz consigo uma nova consciência da relação entre *coreografia* e representação.

Tomando como base esse alargamento da terminologia, que transcende questões epistemológicas, e a amplitude também da palavra dança, que gera algumas confusões entre seu conceito no imaginário popular e no campo profissional, em primeira instância é importante contextualizarmos sobre que aspectos discutimos o conceito de *coreografia*. É preciso reconhecer que essa palavra não é utilizada apenas no âmbito artístico. É possível criarmos uma *coreografia* em casa, em um baile, em uma boate para que se dance sozinho ou com os amigos. Nesse sentido, sua principal função é mover o corpo de forma prazerosa reunindo passos e/ou movimentos com

1 Tradução sob minha responsabilidade, do original: “Es claramente visible el continuo deslizamiento semántico del término “*coreografía*” y a modificación de su sentido inicial que establecía que el término designaba simplemente la descripción (*graphie*) de una danza (*koreia*). Tradicionalmente se ha identificado el término “*coreografía*” con el término “*composición*”, y ambos, indistintamente, designaron el arte de crear estructuras de movimiento. [...]

[...] Sin duda, el término “*coreografía*” pareciera hoy insuficiente para cubrir aquello que intenta nombrar y esta limitación se corresponde con la imprecisión e indeterminación claramente observables en los programas pedagógicos que intentan organizar un plan de estudios ligado al que hacer coreográfico. El coreógrafo ha renunciado a cualquier tipo de especificidad, generando hoy un discurso escénico amplio que trata de abarcar mucho más que el diseño de una serie de movimientos, lo cual trae aparejado una nueva conciencia de la relación entre *coreografía* y representación.

o objetivo de entreter os envolvidos, podendo ou não compartilhar a *coreografia* com um espectador. Dessa maneira, torna-se um meio legítimo de expressão por meio do corpo, embora não se configure como possibilidade artística. É preciso ter clara também a diferença entre dançar e compor danças. Para Smith-Autard (2005, p. 1)²:

Há uma grande diferença entre dançar e compor danças. Dançar poder ser aproveitado pelo prazer de mover-se com hábil precisão, de mover com outros e pela libertação do sentimento. Mas compor uma dança é criar um trabalho de arte, e, de acordo com Redfern (1973), uma compreensão da dança como arte inicia:

... quando a preocupação não é simplesmente com o encanto do movimento corporal mas com um todo formulado, “algo” estruturado de modo que aquela relação e coerência das partes constituintes se torne de crescente importância e interesse. (p. 103)

No presente artigo, o recorte que apresentamos se localiza no campo da dança enquanto área de conhecimento e produção artística e, portanto, está no lugar do labor. O conceito de *coreografia*, o qual trataremos aqui, está atrelado ao campo cênico e situado mais especificamente no contexto da pós-modernidade. Com o advento da Judson Church³, a dança foi repensada em sua relação com o espaço, em seu caráter conceitual, em sua estética e em sua própria constituição formal, na medida em que a improvisação ganhou espaço e as referências corporais se redimensionaram na pesquisa de movimentos muito mais do que na repetição de passos. Esses novos

2 Tradução sob minha responsabilidade, do original: There is vast difference between dancing and composing dances. Dancing can be enjoyed for the pleasure of moving with skilled accuracy, of moving with others and for the release of feeling. But to compose a dance is to create a work or art, and, according to Redfern (1973, 103), an understanding of dance as an art form begins:

... when concern is not simply with delight in bodily movement but with a formulated whole, a structured ‘something’ so that the relationship and coherence of the constituent parts becomes of increasing interest and importance.

3 Em 1961 e 1962, Robert Dunn iniciou um curso de composição no Estúdio de Merce Cunningham. Os primeiros estudantes foram Simoni Forti, Paul Berenson, Marnie Mahaffey, Steve Paxton e Yvonne Rainer, em 61. Em 1962, outros se juntaram, incluindo Trisha Brown, David Gordon e Deborah Ray. Os alunos apresentaram pela primeira vez no Judson Memorial Church, em Nova Iorque. Logo após esse período, Paxton e Rainer deram continuidade a encontros semanais no estúdio de Rainer até que o coletivo se transferiu para a Judson Memorial Church.

paradigmas provocam reverberações até a atualidade no que se refere aos modos de fazer dança. Ainda que processos mecanicistas de aprendizado se mantenham gerando procedimentos de criação centrados em uma única pessoa (coreógrafo), a qual concebe e elabora a *coreografia*, também surgem novas maneiras de organização do processo de composição *coreográfica*.

O termo coreografia

As primeiras referências à palavra *coreografia* a concebem de um modo restrito, compreendendo-a apenas como grafia da dança, conforme é possível identificar em nota de rodapé do livro *Noverre: Cartas sobre a Dança*, de Mariana Monteiro (MONTEIRO, 1998, p. 339):

Thoinot Arbeau, cônego de Langres, foi o primeiro a destacar-se pelo tratado que publicou em 1588, que ele intitulou *Orchésographie*. Escrevia acima de cada nota da música os movimentos e os passos de dança que lhe pareciam convenientes. Beauchamps, a seguir, deu uma forma nova à *coreografia*, aperfeiçoando o engenhoso esboço concebido por Thoinot Arbeau; encontrou meios de escrever os passos por intermédio de signos aos quais atribuía significações e valores diversos, e acabou sendo declarado inventor dessa arte, por decisão do Parlamento. Feuillet ligou-se intensamente a ela e também nos deixou algumas obras sobre o assunto.

Percebe-se, portanto, que a *coreografia* começa sua existência muito atrelada à ideia de partituras musicais e, portanto, diretamente vinculada a estruturas sonoras. Jean-Georges Noverre, em sua obra *Lettres sur la danse et sur les ballets*, publicada em 1760, criticava duramente a *coreografia* tal qual era entendida naquele momento. Em sua carta de número 13 (MONTEIRO, 1998, p. 339), ele dizia:

A *coreografia* a respeito da qual quereis que vos entretenha, Senhor, é a arte de escrever a dança com a ajuda de diferentes signos, assim como se escreve a música com o auxílio de figuras ou de caracteres chamados notas, com uma única diferença:

que um bom músico lerá duzentos compassos num instante, enquanto um excelente coreógrafo não chegará a decifrar duzentos compassos de dança em menos de duas horas. Tais signos representativos são fáceis de conceber, apreendemo-los rapidamente, mas da mesma forma os esquecemos. Esse gênero de escrita particular à nossa arte e que talvez os antigos tenham ignorado foi necessário nos primeiros momentos, quando a dança sujeitou-se a princípios. [...]

[...] Os passos a ser seguidos eram indicados sobre esses percursos com traços e signos demonstrativos e convencionais; a cadência ou os compassos eram assinalados por pequenas barras colocadas transversalmente, dividindo os passos e fixando o tempo; a música sobre a qual esses passos foram compostos aparecia no alto da página, de forma que oito compassos de *coreografia* equivaliam a oito compassos de música; por meio desse arranjo era possível soletrar a dança, contanto que se tivesse a precaução de nunca trocar a posição do livro, mantendo-o sempre na mesma direção.

Eis, Senhor, o que foi outrora a *coreografia*. A dança era simples e pouco composta, a maneira de escrevê-la era conseqüentemente simples e essa leitura facilmente podia ser aprendida sem grandes problemas. Hoje, no entanto, os passos são complicados, são duplos, triplos, há uma imensa variedade de combinações entre eles; é pois muito difícil decifrá-los. Essa arte, além disso, é muito imperfeita, pois só indica com exatidão a ação dos pés e, se mostra os movimentos dos braços, não chega a definir nem as posições, nem os contornos que devem ter. Também não mostra as posturas do corpo, os *effacements*, as oposições de cabeça, nem as diferentes situações, sejam nobres ou naturais, tão necessárias à dança. Eu a encaro como uma arte inútil, já que nada acrescenta no sentido do aperfeiçoamento da nossa.

Noverre aponta algumas questões relevantes para pensarmos em resquícios desse processo histórico que ainda rondam nosso imaginário quando nos referimos ao termo *coreografia*. O principal incômodo trazido pelo artista era a ideia de que a dança pudesse ser criada por meio de grafias não antes experimentadas corporalmente. Ele dizia (MONTEIRO, 1998, p. 348):

“ Não Senhor, é um erro imaginar que um bom mestre de balé possa traçar e compor sua obra ao pé de sua lareira. [...] Nada é mais insípido e mais langoroso que uma obra pensada apenas no papel: ela ressenete-se sempre de contenção e esforço.”

A questão levantada por Monteiro estava na problemática de se criar a *coreografia* a partir da escrita, desconectada do fazer corpóreo. O movimento viria como consequência da escrita e não o contrário. Desse modo, é interessante pensarmos que a *coreografia* era vista, de certa forma, como uma armadilha para a cena, na medida em que suas possibilidades criativas eram reduzidas por regras fechadas a serem seguidas, regras essas que não chegavam a considerar a complexidade do corpo e do movimento.

Outra questão que podemos discutir hoje a partir das contribuições de Noverre é a problemática de se transpor o modo de notação da música para dança. As especificidades de cada fazer artístico são extremamente ricas no diálogo possível entre elas, mas a transposição de conceitos entre as duas áreas, tal qual assumida na época do balé de corte, como obrigatoriedade, pode, em alguns momentos, restringir as possibilidades de atuação de cada uma, especialmente se uma se sobrepõe à outra. Assim, é preciso, na atualidade, considerarmos a possibilidade de desmembramento da música da dança quando pensamos na elaboração coreográfica. Isso não significa desconsiderarmos o uso do tempo, da sonoridade e do andamento na constituição dos movimentos que compõem uma *coreografia*, mas, sim, ampliarmos essa ideia para uma elaboração sonora que inclui o silêncio, ruídos, falas, para além da expectativa melódica e harmônica, e que não necessariamente acompanha os habituais oito compassos estabelecidos no período do balé de corte.

Todas essas limitações impostas na época e questionadas a partir de Noverre trazem até hoje para as palavras *coreógrafo* e *coreografia* um vestígio inerente que lhes confere, muitas vezes, uma leitura fechada, encerrada em si mesma, como se assumir essas palavras significasse declarar um modo

de trabalho distante da proposição de diálogo com o entorno e entre os envolvidos no processo. Noverre dizia (MONTEIRO, 1998, p.350):

Sim, Senhor, a *coreografia* amortece o engenho, apaga e enfraquece o gosto do compositor que a utiliza, torna-se pesado, sem graça, incapaz da invenção. De criador que era ou que teria sido, converte-se em mero plagiário, sua imaginação se cala, não produz mais nada de novo e todo o seu mérito se limita a desfigurar as produções dos outros. Esse é o efeito do entorpecimento e dessa espécie de letargia em que ela lança o espírito, tanto que vi inúmeros mestres serem obrigados a abandonar os ensaios porque haviam perdido o caderno e não conseguiam fazer os figurantes movimentarem-se sem ter sob os olhos o memorial daquilo que os outros autores tinham composto. Eu repito, Senhor, e defendo que nada é mais pernicioso que um método que estreite nossas ideias ou que os impeça de tê-las; [...] Eis a fonte inesgotável dessa variedade imensa que distingue o verdadeiro artista do coreógrafo inapto e grosseiro.

É relevante percebermos o quão carregadas de conceitos as palavras *coreógrafo* e *coreografia* atravessam os tempos. Noverre chega a desconsiderar o *coreógrafo* como artista, uma vez que ele o considerava como aquele que escrevia dança e não como alguém que praticava dança. Essas questões reverberam até hoje e muitas vezes ainda se apresentam como uma questão a ser discutida. É recorrente virmos, por exemplo, nos atuais processos de concepção cênica, a tentativa de substituição da palavra *coreógrafo* por entendê-la como fator limitante e redutor. Por uma necessidade mercadológica de determinar funções e criar definições, encontramos, em fichas técnicas, as palavras *propositor(a)*, *provocador(a)*, *diretor(a) coreográfico(a)*, entre outras, especialmente em trabalhos de dança contemporânea, em que há uma figura externa que estimula um ou mais intérprete-criadores à criação, assumindo um trabalho conjunto. A palavra *coreógrafo* parece não ser suficiente para se referir a conduções de trabalhos colaborativos.

Se por um lado essas discussões parecem desinteressantes por tentarem delimitar e etiquetar processos de criação, simplificando matérias

de grande complexidade, por outro não podemos ignorá-las, uma vez que elas revelam as mudanças de pensamento/ação na dança geradas historicamente.

Segundo Monteiro (1998, p. 340) a primeira obra que expôs os princípios de notação coreográfica foi *Chorégraphie ou l'Art de Décrire la Danse, par Caractères et Signes Démonstratifs*, de Raoul-Anger Feuillet. Para Lepecki (2010, p. 14) o termo *coreografia* aparece impresso pela primeira vez nessa publicação, datada de 1700. Para o autor, há uma:

Dupla operação de composição do plano que embasa as condições de possibilidade de algo denominado “*coreografia*”: primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar a brutalidade e a violência do ato de neutralizar um espaço. [...]

[...] Se Deleuze nos falou da folha em branco como repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo possa se expressar em seu plano, o caso aqui é de um espaço branco repleto da violência que o fez e que o constitui como ilusoriamente “neutro.”

Lepecki discute, portanto, a proposta que Feuillet trazia para a palavra *coreografia* com uma conotação “a-histórica”, como se coreografar, ato imbuído da efemeridade do movimento, fosse apagar as marcas colhidas e partir do vazio, do nada, do espaço em branco. Mas, seria possível desconsiderar a memória corporal? Desde esse período a dança sofreu inúmeras alterações e se faz imprescindível problematizar a utilização do termo *coreografia*. O próprio fato de se redimensionar o olhar para o uso do chão altera as possibilidades do que seja considerado *coreografia*. Se antes o chão era pensado unicamente como apoio para a verticalidade preponderante do balé clássico, agora ele se torna um local para construção de movimentos e se apresenta com ênfase em algumas linguagens como o hip hop, a dança moderna e a dança contemporânea. Isso redimensiona os processos de produção e criação artísticas.

Sobre as alterações de uso do espaço entre o balé clássico e a dança moderna, Aquino fala (2010, p. 182):

No início do séc XX, ao lado do balé surge uma maneira diferente de fazer dança, resultante de uma outra abordagem de técnica corporal e de nova configuração coreográfica. Na época, chamada de dança livre, ou dança expressão, hoje se tornou conhecida como dança moderna.

A dança moderna, com o discurso libertário de seus precursores (contaminados pelo pensamento da modernidade de outras linguagens artísticas), é um contraponto à estrutura de composição do balé. [...]

[...] Do balé, como forma coreográfica de ordenamento do espaço, a partir da perspectiva renascentista, e do conceito de espaço absoluto newtoniano às atuais formas de utilização de métodos de composição em dança, – a partir do aleatório e do acaso, – a concepção de espaço e tempo na dança sofreu um considerável aumento da complexidade.

Novas ideias coreográficas surgem no fim do século XIX e propõem um novo padrão de movimento, que abarcam novas técnicas corporais. Essas ideias surgem em corpos de coreógrafos e dançarinos que deflagram um novo paradigma, para a dança, que é denominado dança moderna. [...]

[...] A dança é retirada de seu espaço absoluto, predeterminado, e passa a engendrar seu próprio espaço de configuração.

Este espaço produzido desloca as relações dos elementos cênicos perceptuais. O espaço frontal linear, que permite ao espectador acompanhar a ação cênica que ocorre no “lado de fora” da “janela”, é transformado em um espaço gestado, finito, elaborado pelos próprios dançarinos. O espaço passa a ter densidade a partir da qualidade do padrão do movimento ali realizado.

Pensar a dança nesse novo contexto alterava toda uma percepção sobre a construção coreográfica. Os espaços da dança agora extrapolavam as referências dos bailes de corte ou do palco italiano para o contato com a natureza, com o espaço urbano, com a tridimensionalidade. As cicatrizes das duas guerras mundiais e a emoção por elas causadas geravam expressões em movimento dançado e guiavam toda uma produção criativa focada num corpo que sofria quedas e recuperações, contrações e relaxamentos e inseria o chão como possibilidade de passagem e manutenção de ações e situações.

A dança contemporânea se apropria desses elementos e avança em algumas discussões no que se refere a utilização do espaço e das sonoridades. Lepecki fala (2010, p. 15):

Plano de composição sendo repensado pela dança contemporânea: desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos. Ou seja: pensar a dança contemporânea como proposta de planos de composição de uma política do chão. [...]

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente.

Essa nova perspectiva altera, portanto, o modo de se mover, de pensar a dança, o movimento e a *coreografia*. Dançar como forma de antropofagizar a história e deixar-se atravessar por ela, relacionando-se a partir de uma outra roupagem permeada pela era digital. O corpo se desestabiliza ressignificando o movimento e o ato criativo. Quadriplificar, parar, repetir ou rebobinar o tempo como algumas das inúmeras possibilidades de construção do movimento. A partir de John Cage e sua proposta de sonorização que destaca o silêncio como possibilidade criativa, destrinchar partituras

musicais por meio do corpo e seu entorno. E, ainda, deslocar o eixo que mantém a centralidade, horizontalizar o corpo, retorcê-lo e assumir sua tridimensionalidade como modo de enxergar e colocar-se no mundo sob distintos pontos de vista.

Para Britto (2010, p. 188),

Embora a dança contemporânea ainda esteja se debatendo com as velhas questões de nacionalidade, do conceitualismo, da autoria, da originalidade, da elitização etc., o sentido de atualidade das suas composições coreográficas e dramaturgias parecem residir justamente no modo como tais questões são assimiladas, resolvidas, reorganizadas ou ignoradas pelos artistas em seus corpos, a partir do aproveitamento que fazem do repertório de ações e conhecimento que dispõem. Tratam-se de escolhas artísticas que, por mais gratuitas que pareçam, estão ancoradas em complexas lógicas de afinidades eletivas que o corpo estabelece involuntária e naturalmente para definir seu conjunto de possibilidades interativas em cada situação.

Claramente identificamos que a absorção e a reelaboração de cada artista dos materiais por ele incorporados promove o frescor criativo de suas obras coreográficas, delineadas pelas opções de ordem mecânica e emotiva que o corpo realiza. Nesse sentido, encontrar parcerias para a construção coreográfica passa a ser uma rica oportunidade de troca de percursos, “fazeres”, saberes, “sentires”, “moveres”. Desde o momento da Judson Church, as criações colaborativas surgem como um exemplo de democratização do ato criativo, tendo em vista que o levantamento de materiais e as edições realizadas partem de uma negociação coletiva. Outro modelo que também aparece com certa ênfase é o da existência de um único coreógrafo que, no entanto, ao invés de desenvolver sozinho o trabalho, estimula a criação de materiais dos intérprete-criadores e depois os edita e os organiza a partir de seu olhar.

Dentro desse novo contexto, a cópia de passos também vai se diluindo, enquanto o estudo do corpo em movimento vai entrando em cena com mais potência. Compreender o próprio corpo, dilatá-lo em

zona criativa e explorar processos de experimentação, tornam-se o grande mote de trabalho para os intérprete-criadores⁴ e coreógrafos. Compõe, que era ação a ser realizada previamente à exposição cênica, após a Judson Church, se reforça como ação possível de ser realizada também em tempo real. Nesse processo, o jogo vai se tornando elemento de trabalho precioso, que traz aos intérprete-criadores regras, recursos e/ou procedimentos para a experimentação lúdica do exercício da composição e da criação coreográfica.

Lepecki escreve (2010, p. 18): “Cada um que pense e que faça a dança que queira ser feita. Ou desfeita.” E eu acrescentaria: cada um que faça a dança como deseja fazê-la, livre de regras ou modismos em função de adequar-se a um ilusório mercado de trabalho. O importante é que haja critérios nas escolhas e rigor técnico-criativo no trabalho desenvolvido. Uma questão é pensarmos nas contaminações dadas pelo período em que a obra é criada. É natural que elas existam. Muitas vezes os assuntos que permeiam a dança e os modos de discussão coincidem em função de um momento específico da história que inspira determinados comportamentos. Outra questão, totalmente distinta, é a multiplicação e a disseminação de “fórmulas de se fazer dança.” É muito comum vermos em festivais de dança *coreografias* pré-fabricadas plagiando videoclipes ou, na incansável sustentação da competitividade de alguns desses eventos, vimos a *coreografia* vencedora do ano anterior ser reproduzida em massa na expectativa do recebimento do troféu vigente.

Ainda, na profusão de editais que promovem recursos financeiros para trabalhos a serem desenvolvidos em curta duração, há pouco tempo para pesquisa e para a continuidade. O tempo é o da produtividade em massa. E muitas vezes há a tentativa, por parte dos profissionais da dança, de adequar seu trabalho artístico às expectativas do edital a que se almeja ganhar, seguindo os modelos esperados, o que encerra qualquer possibilidade de rompimento com as fórmulas disseminadas. Essa realidade inevitavelmente

4 Considera-se intérprete-criador, nesse texto, aquele que além de atuar cenicamente, participa de todo processo *coreográfico* do espetáculo, criando movimentações e interferindo diretamente na construção dramática do trabalho.

interfere em processos criativos que antes mesmo da experimentação já tem que lançar a escrita de um projeto, apresentando estrutura e roteiro coreográfico, figurino e trilha sonora. O curto período para execução não permite maturação e induz ao uso de estruturas já habituais. Mesmo na dança contemporânea que, a princípio, parece fugir dos códigos, tem sido recorrente a cristalização dos modos de se fazer e compor movimentos dentro de uma perspectiva coreográfica.

Somado a isso, na era digital, em que a circulação de informações é imensa, há a nítida sensação de que tudo já foi criado. Se a tão desejada originalidade está no modo como elementos já existentes são combinados, jogar, brincar e experimentar são caminhos possíveis para a inventividade, para despregar-se das expectativas pré-determinadas, rever espacialidades, encontrar novas configurações de movimentos e possibilidades dramatúrgicas, sem que se acomode nos mecanismos reconhecidos.

Para Tambutti (2007, p. 52)⁵:

Em uma sociedade em que o criador e o espectador contemporâneos se enfrentam a um espaço de representação próprio do que se poderia considerar uma sociedade digital, se faz necessário pensar não apenas a obra mas também

5 Tradução sob minha responsabilidade, do original: En una sociedad en la que el creador y el espectador contemporâneos se enfrentan a un espacio de representación propio de lo que podría considerarse una sociedad digital, resulta necesario no sólo pensar en la obra sino también actualizar los conceptos teóricos que le dan fundamento, sus presupuestos productivos y receptivos, así como también la amplitud y la intensidad de la metamorfosis sufrida por los términos “coreografía” y “representación”.

El coreógrafo muchas veces desea fervientemente que exista una Biblia milagrosa, algo así como un “manual imaginario dei quehacer coreográfico” y poder auxiliarse con procedimientos establecidos: ejercicios que le indiquen como puede desarrollar la artesanía del movimiento, una metodología que le enseñe a establecer una dramaturgia, un decálogo de modos de establecer relaciones con el mundo sonoro e inclusive, aunque de manera subyacente, sigue preocupado por la “unidad” de la obra. En la actualidad resulta muy difícil fijar los límites del quehacer coreográfico debido a la polifonía aportada por la presencia de diversas herramientas escénicas provenientes de otras disciplinas que configuran el “mundo” de la obra. El coreógrafo es hoy alguien que continuamente inventa sus regias y métodos formales transformando su tarea en una actividad múltiple y compleja.

atualizar os conceitos teóricos que lhe dão fundamento, seus pressupostos produtivos e receptivos, assim como também a amplitude e a intensidade da metamorfose sofrida pelos termos “*coreografia*” e “*representação*”.

O coreógrafo muitas vezes deseja fervorosamente que exista uma bíblia milagrosa, algo assim como um “manual imaginário do fazer coreográfico” e poder auxiliar-se com procedimentos estabelecidos: exercícios que indiquem como pode desenvolver o artesanato do movimento, uma metodologia que lhe ensine a estabelecer uma dramaturgia, um decálogo de modos de estabelecer relações com o mundo sonoro e inclusive, ainda de maneira subjacente, segue preocupado pela “unidade” da obra. Na atualidade é muito difícil fixar os limites do fazer coreográfico devido a polifonia trazida pela presença de diversas ferramentas cênicas provenientes de outras disciplinas que configuram o “mundo” da obra. O coreógrafo é hoje alguém que continuamente inventa suas regras e métodos formais transformando sua tarefa em uma atividade múltipla e complexa.

Pensar em *coreografia* hoje significa avaliar uma rede de particularidades inerentes ao processo criativo, afunilar possibilidades dentre o excesso de informações disponibilizadas sem desconsiderar a validade e a legitimidade de outros caminhos, ponderar as tensões causadas pelos conflitos existentes entre o desejo criativo e a necessidade de manter-se no campo de trabalho. Também significa considerar as perspectivas que cada um tem como profissional da área.

As escolhas realizadas por cada coreógrafo determinam diretamente o tipo de trabalho artístico que esse desenvolve. Coreografar para uma companhia estável, para uma companhia particular, para um intérprete, para um coletivo, para um grupo independente de pequeno porte, para uma academia de dança, para um intérprete-criador, para si mesmo, para um conjunto de intérprete-criadores etc. Cada uma dessas escolhas estabelece modos de relação totalmente diferenciados entre os participantes, os motivos deles se vincularem à criação e o modo como se conectam a ela. A estabilidade ou instabilidade no e do trabalho, as maneiras de viabilizar

recursos financeiros e o montante efetivamente investido na produção, o levantamento e a seleção de temas de discussão, os procedimentos e sistemas técnico-criativos utilizados como manutenção dos profissionais em questão, a quantidade de pessoas envolvidas no trabalho, o grau de liberdade de atuação no processo criativo, a perspectiva espacial do espetáculo (palco italiano, arena, espaço urbano etc.), a possibilidade de aprofundamento ou não em um processo de pesquisa (relativa ao tempo de duração do projeto criativo), a duração do trabalho (determinada ou não previamente), o nível de envolvimento dos atuantes com o processo. Enfim, há uma gama de questões a serem consideradas dentro de um procedimento de construção coreográfica que impactam profundamente na obra a ser criada e na estética a ela conferida.

Querer comprimir no termo *coreografia* todas as nuances que nele podem estar contidas torna-se muito redutor, uma vez que, independente dos caminhos percorridos, todas as escolhas podem ser legítimas, se realizadas com critérios e proposições claras. Desse modo, faz-se imprescindível, quando na utilização da terminologia, ampliá-la em sua conceituação, para que ela não seja desgastada em face à dura responsabilidade que lhe é atribuída: a de abarcar tantas diferenças e especificidades em uma unidade. Para Louppe (1994, p. 4)⁶

Para compor, para criar em dança, é designado em francês o verbo *écrire*, para escrever. Escrita coreográfica não tem nada a ver com notação, aparentemente, ao menos. Diz-se que um coreógrafo produziu um trabalho muito “escrito”, sem que

6 Tradução sob minha responsabilidade, do original: To compose, to create in dance, is designated in French by the verb *écrire*, to write. Choreographic writing has nothing to do with notation, in appearance at least. A choreographer is said to have produced a very “written” work, without having ever laid down the slightest line on paper, or at least, without foregrounding any such practice. Choreography, for the contemporary creator, corresponds to a transformation of latent motor organizations, of the time and space that they contain, and of the play of exchange between these interior polyphonies and the objective spatio-temporal gives with which, among other things, the act confronts them. It is therefore above all a matter of an interior score, moving and intimate. The score is within all of us: it is the ensemble of breathings, pulsations, emotive discharges or mass displacements which are focused on our bodies.

ele tenha jamais escrito uma linha no papel, ou ao menos, sem que ele tenha em primeiro plano nada de tal prática. *Coreografia*, para o criador contemporâneo, corresponde a uma transformação de organizações motoras latentes, do tempo e do espaço que eles contêm, e do jogo de intercâmbio entre estas polifonias interiores e os dados objetivos espaço-temporais com os quais, entre outras coisas, o ato os confronta. É portanto acima de tudo uma questão de uma partitura interior, comovente e íntima. Esta partitura está dentro de todos nós: é o conjunto de respirações, pulsações, descargas emotivas ou deslocamentos em massa que estão focados no nosso corpo.

Nota-se, portanto, a inversão histórica de conceitos em relação ao uso da palavra *coreografia*. Se antes ela era considerada partitura escrita anterior à experimentação corporal, agora a experiência está em primeiro plano e, para Louppe, é justamente na fricção que o corpo-espaço estabelece em sua materialidade (interioridades em conexão com as exterioridades) que a *coreografia* se organiza enquanto forma. Nesse sentido, ela pode se estabelecer em inúmeros formatos compostos pelos corpos-espaços dos coreógrafos e das relações possíveis que eles estabelecem com os *intérpretes*⁷ ou *intérprete-criadores*. Para compreender melhor o uso do termo *coreografia*, é preciso garantir que a amplitude que lhe é inerente seja respeitada.

Coreografia e composição

A ideia de *coreografia* como sinônimo de composição ainda é um campo que provoca discussões. Há autores que consideram as terminologias coincidentes e outros que a consideram divergentes.

⁷ Considera-se intérprete, neste texto, aquele que atua cenicamente, se apropriando dos movimentos criados por outra pessoa, sem criar movimentação própria e/ou interferir na construção dramática do trabalho.

Para Susana Tambutti (2007, p. 54)⁸,

“*Coreografia*” e “*composição*” foram termos utilizados como sinônimos muitas vezes intercambiáveis e identificáveis em seu uso, e até, inclusive, se associaram a uma única fórmula conhecida como “*Composição Coreográfica*” sem pensar que, deste modo, se identificava toda construção coreográfica com uma determinada “*forma*” possível de construção: a *composição*. Ao intercambiar de maneira indiscriminada os termos “*composição*” e “*coreografia*” não fica claro que a “*composição*” é uma *estética da disposição*”, e é um termo que foi colocado por uma teoria classicista predicada pelo humanismo do renascimento. O termo *compositio* implica um ideal de beleza baseado na harmonia entre as distintas partes, na medida, na proporção, no número e a ordem ; por tanto, falar de “*composição coreográfica*” envolve uma postura *estética determinada*. Entender a *disposição* dos elementos cênicos como *composição* significa inscrever-se em uma tradição coreográfica que funde suas raízes na tese essencial do classicismo renascentista. Esta, em muitos casos sem saber, é uma das limitações que apresentam os programas pedagógicos baseados em critérios compositivos. Mas essas duas palavras – *composição* e *coreografia* -, na prática artística atual circulam, desde muito tempo, por caminhos dissidentes.

A partir da referência trazida por Tambutti, seria inconcebível pensarmos na palavra *composição* como sinônimo de *coreografia* no contexto

8 Tradução sob minha responsabilidade, do original: “*Coreografía*” y “*composición*” fueron términos utilizados como sinónimos muchas veces intercambiables e identificables en su uso, y hasta incluso se asociaron en una única fórmula conocida como “*Composición coreográfica*” sin pensar que, de ese modo, se identificaba toda construcción coreográfica con una determinada “*forma*” posible de construcción: la *composición*. Al intercambiar de manera indiscriminada los términos “*composición*” y “*coreografía*” no queda claro que la “*composición*” es una “*estética de la disposición*”, y es un término que fue puesto en uso por la teoría classicista predicada por el humanismo del renacimiento. El término *compositio* implica un ideal de belleza basado en la armonía entre las distintas partes, en la medida, en la proporción, el número y el orden; por lo tanto, hablar de “*Composición coreográfica*” involucra una postura *estética determinada*. Entender la *disposición* de los elementos escénicos como *composición*, significa inscribirse en una tradición coreográfica que hunde sus raíces en la tesis esencial del classicismo renacentista. Ésta, en muchos casos sin saberlo, es una de las limitaciones que presentan los programas pedagógicos basados en criterios compositivos. Pero esas dos palabras – *composición* y *coreografía* -, en la práctica artística actual circulan, desde hace tiempo, por caminos disidentes.

pós-moderno. Restringir a dança hoje aos modelos clássicos renascentistas e a seus padrões estéticos, em detrimento da ampliação de possibilidades e formatos no processo de construção coreográfica, significaria sufocar caminhos de criação e suas resultantes. Para Tambutti (2007), os códigos renascentistas perduraram na dança ao longo dos anos e essas estruturas só foram rompidas por artistas a partir dos anos 50, como aponta os casos de Merce Cunningham e John Cage, Steve Paxton e Pina Bausch, sendo essa última considerada por ela a grande referência de ruptura (2007, p. 83):

Pina Bausch e seus procedimentos coreográficos terminaram de liquidar a ideia de *compositio*, ao introduzir nas cenas a simultaneidade e a justaposição de imagens, a ruptura das “frases” coreográficas, as alterações des-compositivas que produziam transformações na sintaxe, na aparição do movimento cotidiano como símbolo polissêmico.⁹

A radicalização de Bausch inicialmente causou repulsa em parte do público e da crítica especializada que não reconheciam as novas propostas cênicas como possibilidade coreográfica (BURT, 2006, p. 2). De fato, a partir dos anos 50, há uma reformulação dos modos de se pensar e fazer dança que buscava novas possibilidades de estruturas e ações corporais. O surgimento dos *happenings*, do *site specific* na dança, da coreocartografia, o fortalecimento da composição em tempo real, entre outras propostas cênicas quebram paradigmas que originam questionamentos não apenas sobre os termos composição e *coreografia*, mas também sobre o que pode ser considerado dança a partir desse momento.

É possível perceber, portanto, o quanto é complicado queremos manter a utilização de determinados termos ao passo em que a história prossegue em seu ritmo ininterrupto, transformando as nossas relações

9 Tradução sob minha responsabilidade, do original: Pina Bausch y sus procedimientos coreográficos terminaron de liquidar la idea de *compositio*, al introducir en las escenas la simultaneidad y la yuxtaposición de imágenes, la ruptura de las “frases” coreográficas, las alteraciones des-compositivas que producían transformaciones en la sintaxis, la aparición del movimiento cotidiano como símbolo polisémico.

com o corpo e seu entorno e com a arte. Em alguns momentos, vemos tentativas de pesquisadores, coreógrafos ou bailarinos de alterar algumas terminologias, visando atualizar conceitos a partir de suas práticas. No entanto, quantos termos criaremos na tentativa de traduzir o que talvez não seja passível de tradução? Talvez novos termos sejam necessários. Talvez sejam necessárias novas formas de olhar para os antigos termos, ampliando-os. Os resquícios serão inevitáveis, mas poderão ser diluídos desde que se tornem conscientes os processos de mutação. Desse modo, pensar a *composição* para além da Renascença é como pensar a *coreografia* para além de Arbeau.

A *coreografia* poderá ou não ser similar à *composição coreográfica* dependendo do modo como reconhecemos essas terminologias. Será similar se as entendermos de modo amplificado e não datado. Em outras palavras, se compreendermos sua origem como referencial histórico e não como engessamento conceitual restrito a um período específico. Composição coreográfica como modo de compor a partir da lógica da dança, entendendo a lógica da dança como movimento intencional capaz de produzir imagens do corpo-espaço, provocando fruições estéticas, sensíveis e reflexivas de modo amplo.

Lobo e Navas (2008, p. 25) consideram a *coreografia* como composição coreográfica. Para elas:

Para se compor em dança é preciso muito mais que o ato de dançar. É necessária a vivência do fascinante processo criativo para, a partir dele, dar forma à composição cênica que em dança chama-se *coreografia*, expressão que tem origem no grego e quer dizer: a grafia de danças corais, dança de grupo. Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem a danças coletivas.

Podemos chamar a *coreografia* de composição coreográfica. Na dança, quem escreve é o corpo com suas percepções, sensações e sentimentos transformados em qualidades expressivas no espaço e no tempo, seus parceiros inseparáveis.

Aqui, portanto, encontramos a palavra *coreografia* relacionada à escrita do próprio corpo, como sinônimo de composição, mas com uma proposição mais ampla do que a trazida por Cunha e por Ferreira. *Coreografia* como movimento que risca, desenha, borra, marca, demarca, revela, desvela, assina, compondo signos e construindo imagens. *Coreografia* dentro de uma perspectiva dramatúrgica.

Segundo Bonilla (2007, p. 1):

Para materializar-se como espetáculo, a dança precisa se apoiar em princípios de composição. Processo unificador que procura ressaltar todas as partes da obra coreográfica. O percurso coreográfico deve legitimar todas estas partes a partir de um sistema de relações significativas, diga-se, comunicadora de sentidos. Entretanto, a uniformidade deste sentido está longe de constituir uma regra de composição, como já sabemos diante de tantas maneiras distintas de imaginar uma cena coreográfica. [...]

[...] a composição é o momento de criação onde o coreógrafo também deixará surgir a evidência, a necessidade interior, o espaço, o equilíbrio que o criador encontrou em si mesmo. Pode ser que trabalhe a partir da intuição, ou com a articulação de diferentes forças que se entrecruzam e se interpenetram, fora das zonas narrativas, do sentido comum e da dicotomia forma-conteúdo, investigando em cima da sequência “justa” e do ato “puro”.

A visão de Noel Bonilla se assemelha à de Cássia Navas e Lenora Lobo quando aproximam o termo *coreografia* do termo *composição coreográfica*. Além disso, os autores entendem esses processos a partir de uma estrutura peculiar ativada pelo coreógrafo nas relações que estabelece com suas percepções internas e externas, o tempo e o espaço. São, portanto, processos específicos de quem está envolvido no ato da construção criativa. Além disso, dialoga não com padrões pré-fixados, mas com o instante presente e as sensações, atravessamentos e reverberações que ele gera no contato com o corpo. Sendo assim, a *coreografia* e a *composição coreográfica* são processos que não param no tempo, mas se rearticulam, se reveem

e se atualizam conforme o período em que estão inseridos, por mais que acumulem heranças em seus percursos. Para Humphrey (1998, p. 37)¹⁰,

O coreógrafo, na arte que escolheu, está sujeito a uma condição irrevogável: a dura realidade do “presente”. Todas as outras artes podem esperar o veredito da história, se elas são rejeitadas pelo mundo contemporâneo – menos a *coreografia*. Para ser fiel a ele mesmo, o coreógrafo não pode reverenciar o gosto do público; o coreógrafo deve escolher seu tema e como incorporá-lo a partir de suas convicções profundas e de seus valores na arte e na vida.

Faz-se, portanto, imprescindível considerar aspectos da realidade instaurada e suas camadas de inserção em processos criativos em dança. E assim a dança se reinventa e se arrisca mesmo que seja questionada em sua atuação: “Isso é dança?” Especialmente na pós-modernidade, período em que as redes são intercambiáveis e os conceitos são permeáveis e fluidos, torna-se arriscada e sufocante a proposição de definições estáticas. Garantir espaço para o corpo criar, se mover, sentir, se expressar significa permitir as variações de interesses que o compõe. É claro que temos que considerar que a dança profissional se orienta pela prática do movimento de caráter intencional e que isso exige um rigor no que se refere ao labor técnico-criativo, ao cuidado estético e à organização dramática. Mas é possível manter essas questões ativas sem perder a liberdade criativa. Abrir espaço para proposições cênicas que saem da lógica habitual normalmente norteada por narrativas lineares que facilitam a leitura e pelas virtuosas corpóreas que impressionam o público, gera um estranhamento inicial e provoca deslocamentos de sentidos. Não se pode perder de vista a presença de um público e a necessidade de diálogo com ele. Porém, abordar outras

10 Tradução sob minha responsabilidade, do original: Le chorégraphe, dans l’art qu’il a choisi, est soumis à une condition irrevocable: la dure réalité du “present”. Tous les autres arts peuvent attendre le veredict de l’histoire s’ils sont rejetés par le monde contemporain – pas la chorégraphie. Afin d’être fidèle à lui-même, le chorégraphe ne peut pas flatter le goût du public; le chorégraphe doit choisir son sujet et les moyens de l’incarner à partir de ses convictions profondes et de ses valeurs dans l’art et dans la vie.

e/ou novas perspectivas e inverter, reverter ou transcender a ordem social instaurada são ações passíveis dos processos criativos que colaboram para criar outros olhares para o mundo, ao amplificar discussões sobre o corpo, a dança, a sociedade, a política, os sentidos, as relações. Crémézi (2002, p. 28)¹¹ aponta que:

A *coreografia* contemporânea aparece portanto como um sentido construído com uma certa complexidade, onde todos os elementos reunidos são dos elementos de sentido. De fato, é o que a justifica, o que a explica, é o que é sua razão de existir, seu valor, sua finalidade emana do gesto, do movimento, da motricidade, portanto, do corpo. Ou o significado surge a partir do corpo.

A *coreografia* e a *composição coreográfica*, portanto, sejam consideradas confluentes ou dissidentes, partem do mesmo princípio: o corpo e seus sentidos em experiência criativa dentro de uma proposta dramatúrgica.

Conclusões

O bom coreógrafo é um amoroso ardente, ele queima de entusiasmo pelo seu novo amor, a próxima dança.¹²

(HUMPHREY, 1998, p. 33)

Como abordamos no início deste artigo, podemos pensar que a *coreografia* tenha condições de existir na ausência de um público. No entanto, se a compreendermos como ato artístico, partimos do princípio de

11 Tradução sob minha responsabilidade, do original: La chorégraphie contemporaine apparaît donc comme un sens construit avec une certaine complexité, ou tous les éléments semblent être des éléments de sens. En effet, ce qui la justifie, l'explique, ce qui est sa raison d'être, sa valeur, sa finalité emane du geste, du mouvement, de la motricité donc du corps. Or, le sens naît du corps.

12 Tradução sob minha responsabilidade, do original: Le bon chorégraphe est un amoureux ardent, il brûle d'enthousiasme pour son nouvel amour, la prochaine danse.

que ela só concretiza sua existência na relação com o espectador. Assim, criar um ambiente frutífero para o compartilhamento de discussões críticas sobre aspectos da sociedade faz-se potencialidade materializada por meio do movimento.

Julyen Hamilton, em residência que orientou em Celrá (Espanha) em 2009, para o Grupo República Cênica, do qual participamos, nos disse: “A *coreografia* é um convite.” Assim, fazemos um convite ao leitor para repensarmos a *coreografia* e a *composição coreográfica* de um modo mais amplo, revendo, inclusive, suas relações como elementos distintos ou similares. Ao mesmo tempo em que se faz necessária uma discussão sobre os conceitos embutidos na utilização de um termo, para que tomemos consciência dos processos que vivenciamos, também é importante estarmos aptos para nos descolarmos do efeito muitas vezes redutor de uma terminologia.

Fechar definições e buscar certezas no mundo pós-moderno é incongruente às necessidades de ordem complexa que são apresentadas pela profusão de acontecimentos, informações e visões que se organizam cotidianamente. Assim, faz-se imprescindível reorganizarmos a leitura do termo *coreografia*, incluindo certa subjetividade em seu campo de atuação. Podemos pensá-la como um convite para dançarmos juntos, para olharmos o mundo com mais afeto e poesia, para causarmos mais encontros, para fazermos pequenas transformações viróticas que nos permitam acreditar que outras realidades são possíveis na construção de micro parcerias, de micro ações. A *coreografia* como um convite às texturas, aos odores, aos sabores; como um convite para atrelar a lógica à percepção intuitiva. *Coreografia* como espaço poético, na medida em que transcende o lugar da informação e aciona os sentidos, a sensibilidade, a experiência, o conhecimento. *Coreografia* como espaço político, como ação e discussão de pensamentos e ideias, como posicionamento acerca dos assuntos tratados. *Coreografia* como composição de reflexões, como processo dialógico, como possibilidade de transformação. Como modo de enxergar

a realidade de ângulos distintos, de provocar micro-rupturas que abrem fissuras de diferentes amplitudes, em diferentes perspectivas. *Coreografia* como fricção e deslocamento. *Coreografia* como modo de tocar o outro, como possibilidade de arrebatamento.

É o lugar das misturas, desde as fantasias até a realidade encarnada. Talvez seja o lugar da utopia, mas uma utopia que gera ação, que incide, que atravessa, que se arrisca, que escancara, que expõe, que desestabiliza, que se materializa em outras cores, que rasga o espaço e propõe outro porvir. É a grafia da vida desenhada com esqueleto, musculatura, órgãos, veias, artérias e pele.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Dulce. Evolução, dança e configurações. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n.1, p. 179-184, 2010. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/1>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

BONILLA, Noel. *A Composição coreográfica: estratégias de fabulação*. 2007. Disponível em: <<http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/4085>>. Acesso em: 20 de mai. 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n.1, p. 185-189, 2010. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/1>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater: performative traces*. New York: Routledge, 2006.

CRÉMÉZI, Sylvie. *La signature de La danse contemporaine*. Paris: Chiron, 2002.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HUMPHREY, Doris. *Construire la danse*. Paris: L'Harmattan, 1998.

LEPECKI, Andre. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sônia (orgs). *Criações e Conexões/ Cartografia/ Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p. 13-20.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Arte da Composição: teatro do movimento*. Brasília: LGE, 2008.

LOUPPE, Laurence (ed.) *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. *Dance composition*. London: A & C Black, 2005.

TAMBUTTI, Susana. Herramientas de la creación coreográfica. Una escalera sin peldaños?. In: DORIN, Patricia (org). *Creación coreográfica*. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2007. p. 49 -93.

Ana Carolina MUNDIM

Universidade Federal de Uberlândia
mundim.ana@gmail.com

Possui graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (2001), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2004) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2009) e Univesitat Autònoma de Barcelona (UAB). É professora adjunta da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Foi integrante do Grupo República Cênica. Coordena o projeto Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade, que originou grupo de pesquisa de mesmo nome, mantido na UFU. Coordena o grupo de estudos Corpo e Expressividade, mantido na UFU. Coordena o Curso de Graduação em Dança na Universidade Federal de Uberlândia. Atua principalmente nos seguintes temas: dança contemporânea, composição coreográfica, improvisação, dança da personagem, corpo-espaço.

“LÁ DE CASA” – PROCESSO DE IMPROVISACÃO EM DANÇA

Sabrina CUNHA

“LÁ DE CASA”: processo de improvisação em dança

O grupo de pesquisa em improvisação em dança do IFB: *Laboratório Corpoimagem na improvisação*, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Carla Sabrina Cunha, tendo como participantes as estudantes dançarinas do curso de Licenciatura em Dança, Camila de Oliveira e Olívia Aprigliano Orthof, desde janeiro de 2012, vem pesquisando improvisação em dança para compor vídeodança e dança de improvisação; com o objetivo de realizar a improvisação *Lá de Casa*, dentro do projeto *Tornare a Casa/Coming Back Home*.

O objeto de pesquisa é a improvisação enquanto criação e resultado, podendo ser vídeo ou apresentação de dança.

Por enquanto, considerando a pesquisa em seu início, o grupo tem exercícios de vídeo e uma improvisação em processo de realização. Segue nos itens 1 e 2, a descrição da pesquisa realizada até o momento.

1 O projeto *Tornare a Casa*

Em agosto de 2011, o grupo de pesquisa *Laboratório Corpoimagem na Improvisação*, recebeu no IFB a dançarina e professora do método Feldenkrais Bonnie Eldred, norte americana que vive e tem a Cia. *Once* de dança na cidade de Siena, na Itália. Nessa ocasião, ela ofereceu a oficina para os estudantes do IFB e comunidade: *Intimidade acessível: Feldenkrais e Improvisação*.

Desse evento, nasceu a ideia de colaboração à distância entre as artistas, que se transformou no projeto *Tornare a Casa/ Coming Back Home*, coordenado pelas dançarinas Bonnie Eldred, Sara Due Torri e pelo artista plástico e design gráfico Christiano Cirri.

O projeto direciona o tema para voltar o olhar para o lugar geográfico de origem dos artistas envolvidos, inicialmente: Itália, Brasil, Palestina e Estados Unidos. Mas, sobretudo, questiona o que é ou onde é a casa, considerando a subjetividade dos diferentes sentimentos que podem surgir ao voltar para a casa de origem ou estabelecer-se num outro país, cidade ou bairro, reflexões sobre o “sentir-se em casa” mesmo estando fora dessa, quando, por exemplo, se é um estrangeiro. Também por tratar-se de dança, o termo casa pode ser usado como metáfora para o corpo. O corpo que serve de morada para o íntimo e para a dança de cada um.

Portanto o encontro dos artistas envolvidos no projeto tem por objetivo desenvolver uma colaboração a distância, numa primeira fase, e criar um encontro presencial numa segunda fase, prevista para ser na Itália, no fim de 2012.

1.1 Primeira fase

A colaboração a distância já está em andamento através da plataforma online *Coming Back Home (Tornare a Casa)*, em que consta a participação do total de vinte artistas da dança e que transitam por outras áreas, como artes visuais, músicos, performers entre outros. Somando um total de dez trabalhos artísticos em andamento, dentre eles encontra-se *Lá de Casa*.

Por enquanto, a plataforma está disponível apenas para os participantes do projeto *Tornare a Casa*, com o objetivo de troca de material que está sendo produzido pelos artistas, registro, assim como estímulos em forma de vídeo, foto, frase, diálogos que fazem um intercâmbio compartilhando o processo de criação de cada trabalho.

Está sendo produzido o *blog* de acesso livre www.comingbackhome.net, onde é possível visitar materiais do processo de cada trabalho.

1.2 Segunda fase

Consiste no encontro presencial para apresentação dos resultados dos trabalhos que estão sendo desenvolvidos e compartilhados na plataforma *online Coming Back Home (Tornare a Casa)*. O evento está previsto para ser realizado em outubro de 2012 na Itália. Esse encontro também tem por objetivo discutir a possibilidade de que outro país envolvido, receba os trabalhos apresentados nessa segunda fase, tornando o projeto itinerante.

2 Início de processo da improvisação de dança *Lá de Casa*

Com encontros semanais desde janeiro de 2012, estabeleceu-se a seguinte metodologia de criação.

Cada integrante do grupo, composto por três dançarinas pesquisadoras, fica incumbida de criar um estímulo artístico para passar para outra, semanalmente, a partir do tema *Tornare a Casa*, ou seja *voltar para casa*, refletindo sobre as seguintes questões: O que significa voltar pra casa? O que significa casa? Onde é a minha casa?

Determinou-se que a primeira a oferecer o estímulo seria Camila, passando o material para Sabrina, que por sua vez tendo criado estímulo utilizando o material recebido, passaria para Olívia, uma espécie de “telefone sem fio”. E assim tem ocorrido.

As criações realizadas, os quais chamamos de estímulo, foram até o momento:

1. Um almoço e tarde na casa da avó de Camila de Oliveira, no Gama-DF. Em que, desde o percurso dentro ônibus, as várias histórias que foram ouvidas e assimiladas transformaram-se no segundo estímulo;
2. Uma dança no parque Olhos D'água com máscara de Lobisomen.
3. Um vídeo com imagens da dança no parque, bebê e cachorro que pode ser visto em <<http://vimeo.com/39792679>>.
4. Um vídeo com uma personagem central que telefona da rodoviária para a mãe avisando que vai voltar pra casa, mas não sabe a hora, muito se passa num ônibus, onde pessoas usam máscara de animais, que pode ser visto em <<http://vimeo.com/40609284>>
5. Uma caixa de madeira, com um adesivo com a seguinte pergunta: Como se constrói uma cidade? Contendo também o DVD com o vídeo do estímulo 4 e a seguinte escrita:

Na casa da avó tem arroz e feijão, um céu azul que estoura sol.

Haja cor de guarda-chuva pra dar sombra. Ainda assim a sombra que trago em mim basta e avança na calçada concreta.

Voltar pra casa, às vezes significa ir embora.

Quando a casa sou eu, estou, sou e calo. barulho do ônibus indica que o dia acabou e que estas pessoas são mais verdadeiras. (Camila Oliveira).

6. Uma garrafa com uma foto de amigos usando máscara, contendo a seguinte frase no verso: “quando as pessoas vão andando, andando, andando, aí uma delas cansa, pára e as outras vão parando junto, vão ficando por lá” em resposta à pergunta: “como se constrói uma cidade?”
7. Uma outra garrafa contendo segredos de pessoas escritos em papel. Para saber tais segredos seria necessário quebrar a garrafa.

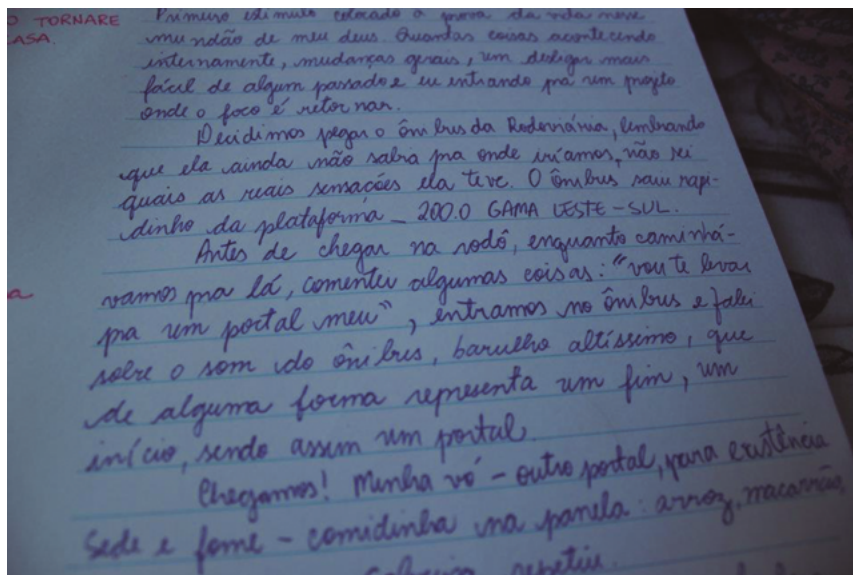


Figura 1: Diário de Camila. Foto: Camila de Oliveira.

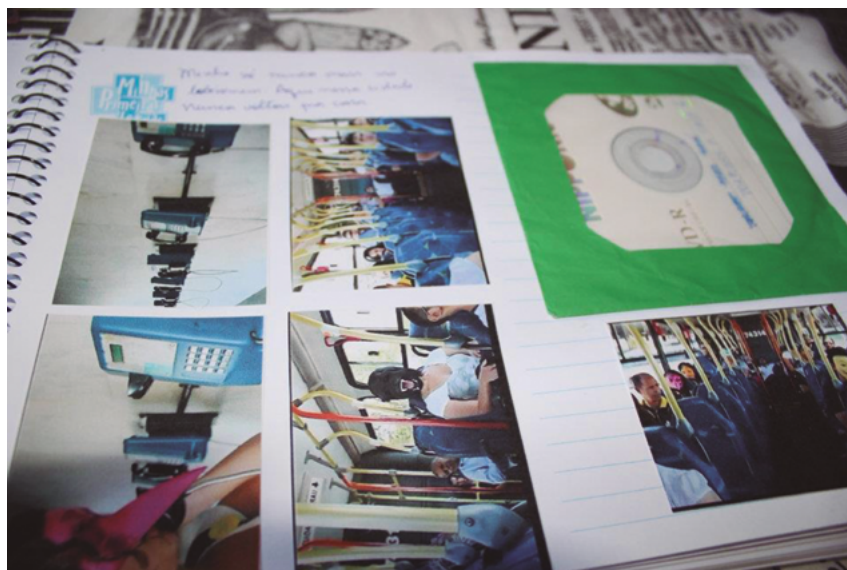


Figura 2: Diário de Camila. Foto: Camila de Oliveira.

Cada uma das dançarinas tem um diário no qual anota e escreve impressões e ações. Também é utilizado uma página do *Facebook*, para comunicação interna do grupo. Os vídeos foram compartilhados na plataforma do projeto *Tornare a Casa/ Coming Back Home*.

Transcrevemos abaixo um dos textos de Olívia sobre casa que se encontra no *Facebook*:

Volto pra casa todo dia. Volto pra casa todo dia, mas às vezes eu nem saio de lá. Depois do zique-zague brasileiro, do serpenteio dos meus pés, me desnudo na minha casa. O que não quer dizer que fico mais verdadeira. Talvez mais passiva, à espera de um insight. PLIN! Às vezes eu volto pra casa indo pra rua, mas por outras, a rua me mata. Aí fico querendo sair correndo, tomar banho—no MEU chuveiro. Como é ruim tomar banho na casa dos outros, não é? Vai ver que casa é isso: banheiro, sujeirinha de cada um... No telefone-sem-fio é assim: um encontro secreto fora de casa, que nem nos filmes de ação, pra voltar pra casa com a encomenda que fica me perguntando: O que sou eu? Daonde eu vim? Eu era da casa de quem? Da minha.

Após a rodada de estímulos, ou “tesouros acumulados”, como chamou Olívia, foi feita uma reunião para falar da experiência e conhecer todo o material.

O encontro deu-se na casa de Olívia e foi registrado em vídeo, compondo material de registro, assim como os diários.

Foi possível observar, a partir do relato de cada uma das dançarinas que o sentir a *casa* pode também estar ligado ao pertencimento de uma família, ou mesmo hábitos e costumes. Tal fato podemos notar no primeiro estímulo dado por Camila ao levar Sabrina para almoçar na casa da avó.

Sabemos que a improvisação a que se pretende realizar, está diretamente ligada à experiência pessoal do significado de casa para cada uma das dançarinas. Tal significado está em constante transformação, variando conforme as experiências vividas.

Nesse caso, traçamos um paralelo entre a abordagem do tema, subjetivo e experimental *casa*, com a improvisação em dança, uma vez que essa última comporta a fugacidade de ser feita no instante e leva a marca do imprevisto em sua composição, assim como na vida.

Assim, se dança e vida coexistem na improvisação de modo à influenciar-se mutuamente, a presença corporal e as escolhas do dançarino tomam o primeiro plano na improvisação e vem à tona a singularidade dessa arte que dificilmente explica-se em palavras. De acordo com a dançarina e pesquisadora norte americana, Melinda Buckwalter:

Se uma dança é efêmera, pelo menos, é repetível, mas uma dança improvisada tem a possibilidade de mudar de momento a momento o que torna difícil falar ou escrever sobre a mesma. Como espectador, você pode dizer o que é que você acabou de ver, na improvisação, mas será diferente da próxima vez. Como é que vai ser diferente, e o que permanece o mesmo? Improvisação está mais relacionada à emoção do *não saber* o que será o próximo momento ou a próxima vez (2010, p. 3. Tradução livre).

Nem por isso improvisação é sinônimo de qualquer coisa, improvisar significa mergulhar em processos de resignificação, percepção, escolhas e ações.

Para a presente pesquisa, a criação da improvisação *Lá de Casa* prevê uma estrutura. Segundo Muniz (2004), a improvisação estruturada teve maior relevância na década de 1960 com os experimentos do *Judson Dance Theater*, a partir dos experimentos do grupo norte americano, em que se destacaram nomes como Trisha Brown, Ivone Rainer e Lucinda Childs.

Nesse período, muitos dos dançarinos supracitados faziam aula com Robert Dunn, coreógrafo e dançarino, que “se interessava mais pelas formulações de ideias guias, do que pela sequência de movimento em si” (MAZZAGLIA, 2007, p. 37. Tradução livre).

Assim como para a dançarina e coreógrafa Simone Forti, que participou desse momento de vanguarda, o processo se faz evidente nas

propostas de improvisação, sendo tão importante quanto o resultado final, principalmente inventando novas formas de estruturas para improvisar, como, por exemplo, quando cria:

os jogos com regras, que seria a definição de normas comuns que enquadram e guiam a improvisação em dança com a finalidade de romper com hábitos corporais assimilados, definindo ao mesmo tempo, uma moldura que estimula a criação (Ibid, p. 34. Tradução livre).

A improvisação em dança passa a ser usada não apenas como elemento para a composição coreográfica, mas ganha a cena, é o próprio espetáculo.

Portanto, temos a improvisação como elemento para composição coreográfica, a improvisação estruturada, ou seja, regras estabelecidas entre os dançarinos, deixando espaço para o acaso, gerando também a improvisação como composição instantânea.

Segundo Muniz (2004, p. 9), a composição instantânea é um conceito recente: “também conhecida como improvisação em dança como performance: aparece no início dos anos 90.”

A pesquisadora e dançarina Cleide Martins, assim escreveu sobre a improvisação em dança:

Os movimentos são realizados pelo corpo que dança no momento de sua execução, mas sem obedecer a nenhuma seleção prévia de frases ou sequências de movimento, como nas coreografias. Neste caso, podemos acrescentar que o tempo para a aprendizagem da programação de movimento é substituído por um tempo para a aprendizagem da técnica de usar as informações do corpo em combinações que buscam evitar a repetição. A forma dessa dança deve emergir no momento da ação. Vamos chamar a esta forma de organização de dança não planejada de improvisação em dança. A improvisação em dança, muitas vezes, é utilizada pelo coreógrafo como ferramenta de organização de seus movimentos que, depois, ele transforma em coreografia. Mas, a improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do Sistema Dança, podendo ser considerada, também, como um tipo de espetáculo e não somente como um meio de produzir material para coreografias (MARTINS, 2002, p.36).

Portanto, entendemos que, na composição instantânea o corpo do dançarino, todo o conhecimento e vivência que esse tem de dança e vida, são submetidos à favor da cena no momento de improvisar, sem prévia estrutura.

No processo de criação para a improvisação *Lá de Casa*, estaremos experimentando e criando estruturas, assim como deixando espaços para a composição instantânea

A apresentação dos resultados do trabalho será feita no encontro presencial do projeto *Tornare a Casa/Coming Back Home*.

A apresentação pretende ser composta de performance de improvisação em dança e vídeo, assim como uma exposição do material de processo: registros em vídeo, diários escritos e fotografias. Ao final do processo pretende-se reunir o material artístico, contendo todas as possíveis fases do projeto realizadas, em forma de memorial.



Figura 3: Dança - Sabrina Cunha. Foto: Camila de Oliveira.

REFERÊNCIAS

MARTINS, Cleide Fernandes. *Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo*. 2002. 117 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2002.

MAZZAGLIA, Rossella. *Trisha Brown*. Palermo, L'EPOS, 2007. 268 p.

MUNIZ, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. 2004. 80f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Sabrina CUNHA

Instituto Federal de Brasília
carla.sabrina@ifb.edu.br

Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB), graduação em Interpretação Teatral e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora certificada pelo método Danceability, foi cofundadora da Scuola di Danza Spazio NU na cidade de Pontedera, na Itália. Atualmente é professora, pesquisadora, dançarina e faz parte do corpo docente do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB).

CRIADOR-INTÉRPRETE E A INTÉRPRETE-CRIADOR: REFLEXÕES SOBRE E A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA EM DANÇA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Arnaldo ALVARENGA

Levando-se em conta a última década (a primeira dos anos 2000), pode-se dizer que, no campo da criação em dança no Brasil, vivemos um período rico em eventos¹, cujos diferenciados formatos deram visibilidade a variadas produções e contando com um público mais diversificado. Nesses eventos, embora se apresentassem grupos de dança que trabalhavam com um número maior de integrantes, chamava a atenção a quantidade de duos e solos de dança, com primazia desses últimos, nos quais os intérpretes eram também criadores. Foi estimulante perceber um número maior de pessoas interessadas em assistir aos espetáculos de dança, mas, em algumas situações, o que se observou foi um esvaziamento das plateias e a consequente imposição de uma pergunta: como estava se dando a aproximação desse público com os trabalhos apresentados, qual seu impacto na relação com eles; e, quanto aos criadores, como esses se colocavam nessa situação?

Ampliando nosso olhar sobre os modos de aproximação e desfrute da dança nessa última década, observa-se um crescente interesse por ela, nos campos da saúde, nas terapias corporais, na psicologia, na dança voltada para as necessidades especiais, como lazer e na pesquisa acadêmica, principalmente com o incremento dos programas de pós-graduação na

1 1º Encontro sobre memória da dança brasileira de Minas Gerais (MG); Fóruns Por que Dança? (MG); Seminários de Dança – 25º Festival de Dança de Joinville (SC); IIº Encontro das Companhias Oficiais de Dança do Brasil (MG) e o projeto Missão Memória da Dança (Prêmio Klaus Vianna para a Dança 2007- FUNARTE), Projeto Rumos Itaú Cultural Dança, a Mostra 1,2 na Dança, o Festival Panorama, entre outros.

área. Nesse quadro, a atuação do profissional de dança tem ocupado variadas funções na sociedade, satisfazendo demandas que vão além da criação, passando a atender a demandas de um público mais diversificado, e pagante. Nesse contexto, surgem questões profissionais (conscientização sobre o fazer) e mercadológicas (principalmente a concorrência), que tem levado alguns artistas a qualificarem mais o trabalho que realizam e passam a oferecer. Por sua vez, a clientela, também, tornou-se mais exigente nas escolhas, seja dos profissionais ou dos locais onde usufruem daquilo em que investem. Nesse aprimoramento, esses profissionais têm procurado cursos, de curta, média ou longa duração, oferecidos tanto pela iniciativa privada como por instituições públicas, alterando o perfil dos profissionais de dança do país. Seja no campo teórico ou no refinamento da sua prática artística, o fato é que uma nova “dinâmica” vem alterando as relações entre dança e sociedade, tanto pelos que dela desfrutam, como leigos, como por aqueles que dela fazem uma profissão.

Noutra direção temos a criação e a atuação em dança contemporânea, com uma proliferação de grupos menores, mas com um visível destaque para o trabalho de solistas. Tal fenômeno, as performances solo, tem sua gênese relacionada às mães e aos pais da modernidade em dança, e eram a oportunidade para, além das apresentações dos seus intérpretes, dar a ver também, todo um credo estético e vivencial intimamente associado a uma filosofia e prática do fazer dança sustentada pelo artista que, ocasionalmente, utilizava-se de um conjunto maior de dançarinos para suas criações. Nesse sentido, é esclarecedora a fala do bailarino, coreógrafo e diretor Aurélio Miholy Milloss (1906-1988) em relação ao trabalho de Mary Wigman, que sobre ele causara uma profunda impressão:

Dança expressionista era uma definição apreciada por Mary Wigman e seus adeptos, quando tudo se concentrava sobre a personalidade de cada um; quando Mary Wigman trabalhava com um grupo era porque precisava dos outros como proliferação de si mesma, mas não como inclusão de outros temperamentos em sua dança; era naturalmente algo colossal².

2 MILLOSS, Aurélio Miholy in *Mein leben ist tanz* (Minha vida é a vida é a dança). Documentário Inter Naciones direção de Ulrich Tegeder (1986).

Para Wigman, como para outros representantes da dança moderna alemã, a obra de arte devia prestar tributo à personalidade do artista, um fato que na interpretação do regime Nazista, então instalado na Alemanha, fez com que Mary Wigman fosse acusada de “um rigoroso egocentrismo”³. De modo semelhante, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis e Ted Shaw, entre outros, mantiveram suas carreiras sustentadas, em boa parte, pelos solos de dança criados por eles mesmos. Porém, um fato a ser considerado é que esses artistas partiam de referenciais sobre os quais procuravam avançar como investigação artística desenvolvendo e estabelecendo bases reconhecíveis no tempo e em contínua transformação, mesmo que bebendo em fontes tomadas a referenciais culturais distintos de suas heranças nacionais; subsequentes reelaborações desses materiais primários, davam estofa ao trabalho em construção. Segundo Louppe (2000, p.28),

(...) não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as destabilizações à *la Limon* (como, por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. É todo um dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas.

O que pôde ser observado, em muitas ocasiões, nos solos apresentados nas mostras nacionais, anteriormente citadas, foi a presença de intérpretes-criadores, que, prescindindo das técnicas tradicionais de formação de profissionais de dança (balé, dança moderna, jazz, danças de salão etc.) subiam nos palcos e dançavam. Em geral, eram pessoas que desenvolviam trabalhos corporais diversos, desde artes marciais, técnicas circenses, educação somática, *parcour* e capoeira, entre outras, cuja fusão, em alguns casos, resultava em justaposições dos elementos tomados a

3 MILLOSS, Aurélio Miholy in *Mein leben ist tanz* (Minha vida é a vida é a dança). Documentário Inter Naciones direção de Ulrich Tegeder (1986).

muitos referenciais, revelando, por vezes, a necessidade de uma maior consistência. Não discuto o direito à livre expressão de cada um, mas me preocupo com os efeitos de situações como essas, seja entre os próprios artistas de dança como sobre o público, que, espera-se, vá assistir a esses espetáculos e mostras, pois o que se pode observar é que esses profissionais têm sofrido dificuldades nas relações de suas criações com o público – o que não é novidade no meio artístico. E tal preocupação procede, pois há um público interessado em espetáculos de dança e que parece não encontrar neles a esperada satisfação no que concerne à capacidade de comunicação desses; soma-se a isso que essas criações são, em sua maioria, financiadas por leis de incentivo, ou seja, verbas públicas e/ou da iniciativa privada, investidas em produções que têm resultado, muitas vezes, num esvaziamento das plateias. Surgem, então, outras perguntas: por que a dificuldade de comunicação com o público? É problema das criações? É um problema do público? O que essas criações produzem naqueles que as assistem? Os temas que inspiram seus criadores interessam também ao público? Há uma preocupação dos criadores com essas questões, e será que eles têm que se preocupar com isso? Penso que podemos encontrar respostas em partes de cada uma das possibilidades levantadas; porém, nesse nó da relação entre criação e recepção, quero focar meu olhar na relação do intérprete e sua condição de criador.

Voltando um pouco no tempo, aos anos 1960, pode-se localizar, segundo Varela (1996), um crescente interesse em muitos campos do conhecimento, e na sociedade em geral, de aportes da Psicologia focados na valorização do ritmo pessoal e nas relações interpessoais do sujeito. Desse modo, procura-se que a expressão desse manifeste seu jeito próprio, estando esse ritmo relacionado com o desenvolvimento do corpo, das muitas linguagens, da gestualidade e da imagem, entre outras coisas. Nas práticas corporais e de dança, tal aporte apresenta-se pela via da expressão corporal, da biodança, da mímica corporal dramática com a finalidade de desbloquear e eliminar resistências. Tornam-se usuais, ao universo corporal do artista de dança, práticas terapêuticas, como: Rolwing, Feldenkreis, a

Técnica de Alexander, Eutonia e mais proximamente o Body Mind Centering – (BMC), favorecedores de uma relação mais íntima dos profissionais de dança com outras possibilidades de pesquisa e criação de movimentos, ampliando sua criatividade e a busca por uma maior espontaneidade, num intenso trabalho sobre si mesmo, personalizando ainda mais o resultado final de suas criações. Tais práticas possibilitaram ainda, ao artista de dança, a chance de alcançar uma descodificação, pretendendo uma desconstrução do seu corpo de modelos prévios (DERRIDA, 2002) – técnicas diversas de dança, com destaque para o balé e outros códigos da dança moderna –, embora, essas mesmas práticas terminassem, num grau aparentemente menor, criando novos códigos e clichês; assim, chegamos aos dias atuais, com uma ampliação das possibilidades de auto-expressão para os mais variados biótipos, até então, pouco comuns em espetáculos dessa natureza. As diversas companhias e grupos buscam fugir dos padrões físicos vigentes na tradição do balé. Ganhou-se, com a maior democratização dos corpos nessa arte, dando maiores oportunidades e maior perenidade ao trabalho do dançarino no palco. O artista de dança modelo na contemporaneidade se desfaz e surgem condições para o desenvolvimento de projetos estéticos pessoais (PRIMO, 2005), sejam para o seu próprio corpo e/ou para suas criações de dança.

Nessa intensa personalização da atual produção da dança contemporânea, detecta-se também um crescimento paralelo do número de coreógrafos, condição na qual o artista de dança descobre inúmeras possibilidades expressivas, num trabalho profissional caro, quando encomendado, e sem regras sobre o que se deva levar ao palco como coreografia – que não seja o de um reconhecimento construído junto ao público interessado e da crítica existente sobre as tentativas e erros de seus aspirantes –, uma vez que, no Brasil, a formação de coreógrafo tem se dado de modo aleatório baseado no esforço próprio dos bailarinos, com cada pretendente correndo atrás das oportunidades que surgem⁴. Por um lado

4 É importante ressaltar a Pós-Graduação *Lato Senso* em Coreografia, existente na UFBA desde finais da década de 70.

é essencial que neófitos se interessem por essa arte – na qual poucos se destacam –, mas tal esforço não garante necessariamente a eficácia do resultado, em termos dos elementos fundamentais de organização de uma coreografia, da elaboração dos temas propostos, dos recursos disponíveis para a produção e de algo que, convenhamos, é essencial, a necessária habilidade no fazer. Consequentemente, a esperada comunicação com o público corre o risco de não acontecer; por vezes, nem com todos esses aspectos levantados, trabalhando a favor, tal comunicação acontece.

Dentre as motivações geradoras de movimentos que estruturam coreografias e podem conter danças, temos a expressão de ideias, procedimentos, emoções e sentimentos que, nos corpos daqueles que dançam, se tornam meios para a produção de sentidos; sentidos esses, que trazem valores imanentes. Em seu conjunto, uma criação em dança pode vir prenhe dessas matrizes poéticas e muitas mais. Ao olharmos hoje os caminhos tomados pela dança contemporânea no Brasil, veremos um sempre crescente interesse da geração atual em relação às novas informações e entendimentos sobre o corpo e seus múltiplos significados no mundo contemporâneo, dando continuidade ao que já acontecia ao longo do século XX. O interesse em conhecê-lo com maior precisão, aprofundando a pesquisa do movimento, ampliou as conexões desse com a esfera tecnológica e as ciências em geral capazes de revelar possibilidades insuspeitadas e ainda não focadas por esse universo artístico, mas que cada vez mais vem ganhando espaço. É o corpo-imagem; o corpo-cibernético; o corpo-virtual; o corpo-neuronal, cognitivo, processando e processado como produto sempre inacabado de uma insatisfeita e insaciável contemporaneidade e do sempre querer mais do bicho-homem; um intimismo abstrato imerso num aglomerado de sociedade cada vez mais individualista; particularidades racionais de seres-corpos tentando possibilidades ditadas por contingências mil sobre uma total desconstrução de certezas das gerações anteriores, avançando com a inexorabilidade do tempo que flui.

Desse modo, intérpretes-criadores inspiram-se, para suas produções coreográficas, nos mais variados temas, cujos processos de pesquisa passam

a ser vistos como potenciais argumentos para suas experiências coreográficas e passíveis de serem levados à cena. Sim, experiências, e o público, desse modo, é instado a vivenciar junto a esses jovens criadores, tudo aquilo que eles, em suas buscas, estão investigando. Tornamo-nos assim, partícipes de infinitas procuras, enquanto que, aqueles que procuram, quase sempre, pouco se interessam pelo que se possa construir entre suas experiências e processos, ou, procedimentos como querem alguns, e aqueles que vão assisti-los. Há casos em que até discursos prontos já esclarecem a total isenção da parte do coreógrafo-intérprete quanto ao que se tenha a dizer. Assim, me pergunto: se, para alguns, não há preocupação em ter o que dizer, eu, espectador, também teria algo de significativo para fazer lá naquele espaço de experiências e processos? Não é nenhuma novidade que processos, de um modo geral, possam ser maravilhosos e edificantes para o espírito humano, sendo fundamentais em situações as mais diversas, por exemplo, em relações educativas de ensino-aprendizagem, sendo as vezes mais valorizadas que o produto final; mas devemos esperar que tenham o mesmo efeito sobre um público assistente, que paga para ver um espetáculo? Penso que elas podem funcionar como curiosidade passageira, mas não se sustentam em longo prazo, até porque há processos e processos, com diferentes potenciais de poder empático. Penso que os palcos não são os melhores locais para se apresentarem processos ou procedimentos; caso isso venha a interessar, talvez fosse mais sensato que cada um buscasse os meios de se aproximar das informações que deseja, sobre como tal ou qual intérprete-criador trabalha.

Nunca pensei que o artista devesse ocupar um lugar privilegiado na sociedade, a meu ver, todo sujeito, que se pretende como tal, e busca por isso viver em sociedade, deve, a partir de suas habilidades, contribuir com aquilo que faz para o bem comum, seja esse bem o que for; o que o tornaria diferente em seu meio seria, tão somente, medido a partir das escolhas que faz dos usos dessas habilidades em relação à sociedade na qual se insere. A partir daí, procedimentos como a produção de hortaliças hidropônicas, o

processamento de proteína animal para a produção de hambúrgueres, uma sofisticada prótese articular, o elaborado trançado de um tecido de seda ou a elaboração de um vinho e até mesmo a meticulosa recolha e processamento do lixo por nós produzido são dignos de admiração e interesse; porém, são coisas distintas e que demandam diferentes modos de aproximação. Até que ponto interessa a uma plateia os níveis e processos de elaboração, por mais refinados que sejam, da criação a ser fruída? Pode até acontecer, mas, nos dias atuais, temos muito mais motivos para permanecermos em nossas casas do que arriscar nosso deslocamento fora delas – e, sinceramente, poder sair de casa é algo muito bom –, mas são necessárias motivações para tanto, porque afinal falamos do nosso próprio bem estar. Outro aspecto que me chama a atenção é que, muitas vezes, o que se denomina coreografia resume-se a uma demonstração dos usos das ferramentas empregadas pelo criador, todos os seus modos inteligentes de utilização, todas as fases e decupages por que passa o material a ser elaborado, numa didática, que, acredito, deva ser deliciosa para o praticante, mas que deixa a desejar ao que acrescenta ao paciente observador. Radicalizando, deveria então o intérprete prescindir do público ou o público abrir mão das criações dos artistas? Será que chegaremos a isso? “O que fazer para o jantar?”

Como nos aponta Louppe (2007), há uma determinação dos artistas coreógrafos em romper com as convenções estéticas, com as normas impostas pela tradição, a preguiça ou as programações; e é desnecessário dizer da importância dessas atitudes e das reflexões que provocam para qualquer área do conhecimento humano e seu desenvolvimento, porém, nada nos garante que tais comportamentos resultem em algo que, levados à cena, efetivamente, estabeleçam uma relação comunicativa, empática com o aquele que assiste. Não preconizo aqui o uso de narrativas estruturadas ou qualquer outra forma de organização de movimentos corporais, coreografias ou processos, o que me faz pensar é se a suficiência de complexas buscas intelectuais teorizadas em pesquisas pode de fato dispensar a sensibilidade cênico-coreográfica necessária a uma obra artística que se pretende levar ao palco – mesmo que o conceito de obra esteja já superado por qualquer

outro nome que se queira dar. Mesmo que não se tenha nada para dizer, no sentido narrativo, quando reunimos signos e os combinamos numa forma específica que será levada ao palco, ou qualquer espaço escolhido para tal, estamos dizendo alguma coisa. Do contrário, por que necessitaríamos então da presença do outro? Por que se tem o desejo de que alguém dedique seu tempo a assistir àquela combinação de signos? Há alguma coisa ali que se está propondo ao outro; não se escolheu esse ou aquele figurino; a presença ou não de música; aquele objeto cênico ou não; um recurso x ou y de iluminação; ou aquele espaço específico, à toa. Algo já se coloca nessa combinação, mesmo que aleatória. E mais do que isso, uma pesquisa foi feita antes! Algo está sendo dito. E o que é dito seria suficiente para sustentar um trabalho cênico que ocupa um determinado espaço como obra/algo a ser visto? Será o espaço cênico o lugar mais adequado para tais experimentos, e, contando-se, ainda, com a participação de um público pagante, cuja venda de ingressos simbólicos – mesmo levando em conta que todos temos contas a pagar –, mais faz parecer que o intérprete, que ali se apresenta, está suplicando a condescendência do outro em ver o que ele se propõe a mostrar?

Enfim, mesmo quando se apregoa que dança contemporânea não é um “bicho de sete cabeças”, não há como negar que os espetáculos-experiências possuem uma plateia vazia, ou muito minguada. Ou será que vazios não serão esses esforços levados à cena? Será esse um problema da dança ou de intérpretes-coreógrafos que ao subirem nos palcos, expõem sua incapacidade de se comunicar ou a falta de uma necessária habilidade, em relação à arte coreográfica? Mas eu acredito que, as pessoas queiram se comunicar, seja o que for. Talvez o problema esteja nos modos de utilização do veículo escolhido como forma de expressão, na inabilidade para utilizá-lo; seria a arte coreográfica seu veículo de expressão mais adequado?

Há que se levar em conta que, com a difícil manutenção de grupos maiores, a proliferação de solos e duos são uma alternativa viável, que,

reunidos em mostras, festivais e concursos diversos, são apresentados ao público, chancelados pela organização e seus curadores. Nesses eventos, em geral, estão presentes organizadores de outros eventos, cujas curadorias terminam promovendo categorizações e qualificações sobre o que deve ou não circular, em outras palavras, quem será escolhido como convidado para a próxima vez, tendo assegurada assim sua disseminação nos circuitos de validação existentes, sejam eles nacionais ou mesmo internacionais. Questões de economia da cultura, claro, mas que direcionam e impõem valores. Sendo assim, tanto são abertos novos espaços, como também são delimitados campos que não se abrem àqueles que deles se diferenciam. Esses campos, podem ser entendidos na perspectiva proposta por o Bourdieu (1983) como o lugar de uma concorrência, onde o que está em jogo é o monopólio da autoridade definidora de uma pretensa capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência e capacidade de falar e agir legitimamente, de maneira autorizada e com autoridade, pelos seus integrantes. Ditam-se regras para o que é atual, interessante e “tecnologicamente de ponta” enquanto dança contemporânea, esquecendo-se, por vezes, que, no campo da arte, subsistem sempre estéticas de temporalidades diversas e valores outros que apenas são diferentes em suas especificidades, e que o absoluto de uma pretensa legitimidade, a que se outorgam alguns, é antes, tão somente, fruto de uma sustentação de poderes pessoais que se alternam em recíprocas valorizações, pois que de outra forma não manteriam o poder do “campo”. Assim, procura-se criar, cada vez mais, fortes redes de influências que se estendem nos meios, sejam particulares ou mesmo em instituições públicas, que favorecem e procuram preservar pessoas e ideias em lugares distintos e estratégicos, onde decisões importantes são tomadas para seu favorecimento e suas ideias. Disputas, arrogâncias, enfrentamentos pelo poder, coisas comuns da história humana.

Fato exemplar deu-se quando da edição 2006/2007 da *Mostra Rumos Dança* promovida pelo Itaú Cultural, evento que tem se empenhado seriamente no mapeamento, na produção e na divulgação da criação contemporânea de dança do Brasil, e, que, nas palavras de abertura do

programa de apresentação, buscava oferecer um “diagnóstico da situação da dança contemporânea no cenário cultural do país”. Nessa mostra, os trabalhos apresentados foram previamente selecionados, num total de 25, entre quase 500 projetos apresentados e subsidiada sua produção. Levados à cena, o resultado parece ter deixado a desejar, não atendendo, nem mesmo, aos propósitos dos promotores, o que levou a crítica de dança Helena Katz⁵ – uma das incentivadoras intelectuais do evento desde sua criação – a fazer severas críticas em sua coluna do jornal Estado de São Paulo, considerando a mostra como uma verdadeira “perda de rumo” quanto aos seus propósitos de origem, servindo muito mais como um “sintoma do que acontece nessa área” do que a proposta de um diagnóstico. Entre muitos aspectos levantados por ela, destaco a confusão dos coreógrafos entre pesquisa e boas ideias, bem como a preocupante replicação dos clichês e padronizações presentes nas criações, uma vez que toda a mostra, numa iniciativa de inegável importância, é gravada e distribuída gratuitamente para instituições diversas de todo o país, ou seja disseminada. Tudo isso me traz à memória as seguintes palavras do jornalista e cineasta Arnaldo Jabor numa matéria sobre filme de Wim Wenders *Pina* (2011), nas quais, também comenta o trabalho da artista, pois “ela nos ensina. Aquela coisa do “beleza é verdade e verdade é beleza” que se realiza diante de nossos olhos.”⁶

Já vimos na arte do século XX, desde o pós-guerra, o sentimento do absurdo, o horror, a desesperança crítica. Os mendigos de Beckett vagueavam em desertos sem saída. “O Estrangeiro”, de Camus pedia que saudassem sua morte com “vivas” de ódio. Hoje, na literatura, restou um anarquismo sem rumo, detritos masoquistas de uma desesperança superficial, “kafkas pop”, “sub-joyces” despejando um automatismo narrativo porralouca e superficial. Pina Bausch era filha da Guerra Fria, não estava nessa. Ela sempre deixou um fio de felicidade passar por entre seus bailarinos solitários, desunidos, malanjambrados nas tristes roupas comuns, pobres ternos, pobres vestidinhos, desamparados transeuntes do nada para o nada (...) Pina exalta

5 KATZ, Helena: crítica—O Itaú perdeu seu rumo. Jornal O Estado de São Paulo, 20/03/2007.

6 JABOR, Arnaldo. Wenders eterniza um gênio do século XX in jornal O Tempo. Belo Horizonte, terça feira, 3/4/2012.

a vida mesmo através de uma triste beleza, uma paz “dark” diante desse tempo que a indústria cultural está deformando com sua feira de ofertas.⁷

Sem querer entrar em mais discussões, que certamente poderiam entrar aqui, sobre o que é arte e sobre a autonomia das artes em geral – que antecipadamente não questiono –, não consigo, por outro lado, deixar de me fazer certas perguntas:

- Qual a responsabilidade do artista de dança como um criador/intérprete se o pensamos, também, na condição de um sujeito social⁸, em relação à sua produção artística?
- Deve-se levar em conta essa responsabilidade?
- No seu lugar de receptora, estariam as plateias suficientemente informadas sobre os interesses e procuras da dança contemporânea? Caso estejam informadas, tal informação será suficiente para motivá-las a se envolverem com os espetáculos assistidos?
- Quando o artista passa a lançar mão de teóricos, que, juntamente com ele, tomam lugar no espaço cênico de apresentação para explicitar o que será assistido, para onde se desloca o valor intrínseco da obra criada e sua possibilidade própria de comunicação?
- De que forma as categorizações norteadoras dos circuitos de validação, que procuram definir o que deve e o que não deve ser considerado como dança contemporânea, têm contribuído para esse nicho do mercado de dança?

7 JABOR, Arnaldo. Wenders eterniza um gênio do século XX in jornal O Tempo. Belo Horizonte, terça feira, 3/4/2012.

8 Sujeito Social é aqui entendido a partir da definição de Charlot (2000, p. 33 e 51), para quem o sujeito é um ser humano aberto a um mundo que possui uma historicidade; é portador de desejos, e é movido por eles. Ao mesmo tempo, ele é um ser social, com uma determinada origem familiar, ocupando um determinado lugar social. O sujeito é um ser singular, que tem uma história, que interpreta o mundo e dá-lhe sentido, assim como dá sentido à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade. Para Charlot, o sujeito é ativo, age no e sobre o mundo, e nessa ação se produz e, ao mesmo tempo, é produzido no conjunto das relações sociais no qual se insere.

- Que pesos terão para a constituição desse quadro geral apresentado, as pesquisas acadêmicas sobre dança, quando essas propõem aproximações da dança com a ciência?
- Quais valores subjazem às criações contemporâneas de dança? E tais valores estariam dentro de um horizonte de expectativas, de necessidades mesmo, de nossa sociedade atual? Ou o artista deve, sempre, estar isento dessa preocupação?
- Num mundo que se nos apresenta cada dia mais fragmentado, esfacelado e com uma grande incerteza e volubilidade de valores, que se substituem com alucinante rapidez, será que o papel do artista, mais do que questionar, não seria também, o de propor caminhos que, na contramão de tendências desintegradoras, viessem a favorecer uma busca maior pela unidade, construção, harmonia, comunhão, ações menos solidárias e mais altruístas, integrações mais efetivas nos campos das inter e trans-disciplinaridades, relações mais presenciais que virtuais?

Bem, minhas questões se estendem, mas não posso deixar de afirmar, parafraseando um poeta que desconheço o nome: vejo muitos bailarinos em solos solitários no palco, e, sua solidão como uma ilha com saudade de barco; vejo em alguns deles a indecisão como se soubessem muito bem o que querem, mas achando que deviam querer outra coisa; vejo uma ausência de público e sua ausência é como uma falta que fica ali presente, como uma necessidade; sinto falta da excitação, como quando vamos ao encontro daquilo que gostamos muito, a excitação que é como se os beijos estivessem desatinados para sair de nossa boca depressa; sinto falta da paixão que é quando, apesar do perigo o desejo vai e entra; quero a intensidade da emoção que é um tango que ainda não foi feito; e a certeza do sentimento que é a língua que o coração usa quando precisa mandar algum recado; pensando com o corpo que dança, invoco a lealdade àquilo que no fundo de nós mesmos reside como verdade, para além do que nos é imposto por modismos, lealdade que é uma qualidade dos cachorros, que nem todo ser humano consegue ter, mas que, quando exercida em plenitude, nos

preenche daquela sensação de dever cumprido, que demonstramos com um **sorriso** que é a manifestação dos lábios quando os olhos encontram o que a razão e o coração procuram.

Vida longa à Dança!

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pièrre. *Sociologia*. Renato Ortiz (org.). São Paulo: Ática, 1983.
- CHARLOT, Bernard. *Da relação com o saber: elementos para uma teoria*. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Campinas: Perspectiva, 2002.
- JABOR, Arnaldo. *Wenders eterniza um gênio do século XX. O Tempo*, Belo Horizonte, 03 abr. 2012.
- KATZ, Helena. O Itaú perdeu seu rumo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mar. 2007.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: *Lições de Dança, 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- _____. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2007.
- MILLOSS, Aurélio Miholy. *Mein leben ist tanz* (Minha vida é a dança). Documentário Inter Naciones. Direção de Ulrich Tegeder. 1986.
- PRIMO, Rosa. *Ligações da dança contemporânea nas sociedades de controle* In: PEREIRA, Roberto (coord.). *Lições de Dança n° 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.
- VARELA, Júlia. Categorias espaço-temporais e socialização escolar: do individualismo ao narcisismo. In: COSTA, Marisa Varraber (org.) *A escola básica na virada do século*. Rio de Janeiro: Cortez, 1996.

Arnaldo ALVARENGA

Universidade Federal de Minas Gerais
aalvarenga@superig.com.br

Dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador de dança formado pelo Transforma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte (MG), tendo também formação em Leitura Corporal com aprofundamento em Fisiognomonia pelo Núcleo de Leitura Corporal de Belo Horizonte (MG). No campo acadêmico tem graduação em Geologia pelo IGC - UFMG (1981), mestrado em Educação pela FAE - UFMG (2002) e doutorado pela mesma instituição (2009), no campo da História da Educação. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. É coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança da EBA - UFMG e presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. É pesquisador do Programa de História Oral da FAFICH - UFMG atuando nas áreas de História da Dança e Estudos Corporais.

COMPOR COREOGRAFIA DE PERSONAGENS: EXERCÍCIOS DE SALA DE AULA, PROPOSIÇÕES E RESULTADOS PARCIAIS DE UM PROCESSO EM DEVIR.

Soraia SILVA

Durante o início do primeiro semestre letivo de 2012, nas minhas aulas da disciplina Movimento e Linguagem 2¹, propus um exercício de criação de estudos coreográficos de personagens rodrigueanos da peça *Toda Nudez Será Castigada*, como exercício cênico final da disciplina. Para a realização dessa tarefa aplicamos os objetos de conhecimento do programa da disciplina, tais como: estudo do corpo, estudo do movimento e estudo da expressividade na metodologia de aplicação e desenvolvimento prático do exercício proposto. Obviamente pretende-se que esses três objetos de estudos estejam intimamente interconectados nos desdobramentos do processo e do resultado cênico final. A ementa da disciplina propõe exercícios técnicos e análise do movimento, com desenvolvimento rítmico e de habilidades na aplicação do repertório do movimento expressivo. Desse modo, nos pareceu adequada a proposição desse exercício final de criação coreográfica de personagem.

No objeto de conhecimento estudo do corpo, foi proposta a realização de uma sequência diária de aquecimento corporal antes dos exercícios de criação coreográfica. Nessa sequência diária, trabalhamos o estudo do corpo através da vivência prática de alguns exercícios de

1 Estiveram presentes cursando esta disciplina os seguintes alunos: Ana Luisa Faria, Barbara Ramalho de Souza, Bianca Ludgero Lima da Silva, Bianca Vieira de Souza, Brennda Gabrielly Xavier Silva, Djallys Dietz Ferreira, Flaviana Damasceno Alves, Iuri Pereira dos Santos, Julyanna Neiva Werneck, Marina Xavier Paes, Paula Karine Bolzan Freitas, Rafael Jhonathan Santos Franco, Taina Ivo Calvo de Araujo, Thiago Augusto Schuenck Linhares, Yasmin Barroso da Silva, Felipe Costa Vieira, Mariana Borges.

preparação corporal ligados a técnicas cujo objetivo é desenvolver um ritual de aquecimento corporal. Esses exercícios propostos visam trabalhar a conscientização do sistema ósseo; a respiração e o movimento; o uso adequado do esforço para a execução dos movimentos de alongamento e projeção; o princípio do enraizamento como imagem de estabilidade e equilíbrio corporal provocando o princípio de oposição e sustentação como base do alicerce para a construção de um trabalho corporal expressivo.

Sobre essa etapa da aula, a aluna Paula Bolzan descreve sua experiência:

Ultimamente tenho me feito perguntas gigantes! Por que um exercício simples, ou que parece ser, tem me dado tanto trabalho? entretanto, após minhas frustrações, comecei a pensar melhor e questionar adequadamente. Como está meu espaço? Meu corpo? Meu peso? Meu foco? Meu tempo? E tenho sentido que necessito de maior trabalho corporal, preciso acordá-lo para novas formas, novos aspectos, novas circunstâncias. Na aula hoje foi trabalhado enraizamento (corre para o abraço), foco, fluência e me estapeei internamente para entender o que estava acontecendo quando percebi que a minha concentração estava em outro mundo (Alô? terra chamando Paula!) e não estava conseguindo trazer uma satisfação do exercício pro meu corpo, ou trabalhando ele com o personagem escolhido da peça: «Toda Nudez Será Castigada» - Nelson Rodrigues. E a Soraia disse: «pensa que você é uma árvore.» E eu pensei: «que mágico!», foi incrível porque conversando com uma colega da turma, muito antes da aula de hoje, eu disse que as árvores podem dançar sem sair do lugar... (loucura). E chegando em casa fui assistir um outro vídeo/filme de James Thiérrée (Au Revoir Parapluie), que é incrível por sinal, e tem uma japonesa (Kaori Ito) que faz uns movimentos interessantes, maravilhosos. Aí liguei os fatos, ascendi a compreensão e liguei o entendimento para a intenção do exercício de enraizamento: daí pode sair movimentos que proporcionam um maior trabalho corporal consciente e que dançar acaba se tornando um prazer pessoal. E, para terminar a aula, foi utilizado o foco e o multifocal, foi um exercício livre e interessante e pude perceber como a variedade do foco é enorme e que se propaga facilmente no espaço, ajudando nas linhas perfeitamente desenhadas do movimento. Deixo o

link do vídeo <<http://vimeo.com/24089655>>. (PAULA, <<http://tutoria.blogspot.com.br/>> 13/4/2012)

Com a aplicação da técnica da eutonia, a qual baseia-se no relaxamento (um aspecto do domínio do tônus) na sensação tátil consciente, no desenvolvimento de sensibilidade superficial e profunda e na capacidade de sentir consciente e individualmente (o mundo interior e exterior do corpo), buscamos desenvolver um favorecimento da capacidade de criação artística mediante uma regularização e uma adaptação conscientes do tônus. Da eutonia trabalhamos as dez posições de controle (as quais propõe o controle adequado das tensões das grandes articulações do corpo), técnicas de concentração por exercícios de corrente e movimento ativo-passivo. Também para realizar um trabalho de exploração de ideias corporais em movimento, com variação de tônus pelo uso de imagens dos elementos da natureza, nos remetemos um pouco à metodologia isadoriana. Nesse sentido, a água, a terra, o fogo e o ar foram tratados como elementos motivadores de um pensamento corporal que unisse interioridade e exterioridade na expressão do corpo em movimento. Também aqui a aluna Marina Paes relata suas impressões:

Tivemos uma aula muito poética e intensa ligada aos quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Mas primeiro como sempre, trabalhamos as amarguíssimas posições de apoio. É perceptível o quanto a disposição de meu corpo para o trabalho não é constante dia após dia. Há dias em que fazer as posições de apoio é muito doloroso e frustrante, em quanto que em outros, passo por elas como apenas mais uma barreira do meu dia (como por exemplo, caminhar do ponto de ônibus até o departamento ou esperar muito na fila do RU). No entanto, há posições específicas que sempre me trazem muita angústia. Uma delas é a posição do arado. É muito difícil me manter no arado, mas não tão difícil quanto descer as pernas colocando vertebra por vertebra no chão. Quando simplesmente despenco (sempre acontece) enquanto o resto da turma calmamente se coloca no chão me sinto fraca. Parece inatingível. No momento dos elementos senti-me livre para liberar muito da minha energia que muitas vezes fica acumulada. Este é um momento primeiro de liberdade e depois

de alívio. Minha grande identificação foi com o elemento terra. Comecei a perceber nossas semelhanças: somos pesadas, absorvemos muitas coisas e amortecemos os impactos, somos estáveis em algumas regiões e em outras nunca sabemos quando haverá outro terremoto. Outra característica da terra que me atraiu foi a lei da gravidade. Sempre estou ligada a terra e por mais que eu tente ser leve e me distanciar dela, sou puxada, abraçada, pressionada por sua grande massa. Gostei de observar os colegas em suas “viagens”. Foi interessante perceber que quando eles representavam seu elemento de identificação, o mesmo era quase nítido. Mas essa nitidez não vinha de clichês. (MARINA, <<http://tuturma.blogspot.com.br/>>, 13/4/2012)

Já no exercício do bambú ao vento, inspirado na técnica de Erick Hawkins, propomos a fluidez do movimento para o favorecimento do alinhamento adequado das vértebras, e do movimento contínuo do tronco. Tal fluidez e sua conseqüente continuidade de movimento favorecem a desobstrução de algumas regiões tensas e rígidas da coluna, liberando assim o próprio movimento, inclusive de outras partes do corpo (como cabeça, braços e pernas) que estão diretamente ligados à coluna. Assim, com o corpo menos rígido, é maior a abertura para a “assimilação” e “expressão” de movimentos, ideias, sensações e emoções.

Os exercícios realizados com inspiração no “Moviment Ritual” de Anna Halprin pretendem repor a energia, restaurar a sensibilidade e a percepção, relaxar a mente e dar ao corpo a condição de movimento expressivo. Esses movimentos servem para construir um corpo forte e flexível com consciência da unidade do ser, do esquema corporal (imagem tridimensional que todos têm de si mesmos) e do centro de gravidade do corpo (com fortalecimento da musculatura dorsal e abdominal), localizado um pouco abaixo do umbigo, ao qual Anna Halprin denomina *red spot*. Centro esse imprescindível para o equilíbrio dinâmico do corpo no espaço.

Do objeto estudo do corpo também pertence uma proposição ligada a noções de anatomia aplicada ao movimento, a qual, a partir de um exercício de análise dos sistemas de estruturas corporais; tais como os digestório,

respiratório, circulatório, excretor, nervoso, locomotor, reprodutor, endócrino; pretende fomentar o estudo do corpo dos personagens a serem desenvolvidos. A partir do estudo da fisiologia desses sistemas, propus que os alunos também fizessem um exercício de composição corporal expressiva da personagem por eles abordada. Nesse exercício, o aluno deve aplicar princípios das estruturas específicas de um desses sistemas anteriormente citados, como uma determinada característica intrínseca física ao papel corporal da personagem em estudo. Desse modo, ao mesmo tempo em que o aluno vivencia elementos da sua estrutura intracorporal, ele pode conectar esse conhecimento com a sua sombra, ou seja, uma anatomia poética extracorporal do personagem em estudo, partindo do Eu (corpo do intérprete) para realizar o Ele (corpo do personagem).

Sobre a introdução desse tema, vale ver o comentário de Flaviana Damasceno:

Ontem, dia 22 de março, na aula de Movimento e Linguagem II, com a Professora Soraia, tivemos um tempinho para pesquisar um pouco sobre o corpo humano. Formamos alguns grupos e discutimos sobre músculos, pele e ossos. O meu grupo, em particular, ficou com ossos. A professora levou um esqueleto de montar que apelidamos carinhosamente de Astobaldo. Nosso mais novo mascote (risos). Bom, piadinhas a parte... É fundamental para o ator ter consciência do próprio corpo, em todos os aspectos. A professora citou em aula que muitas vezes nós perdemos o elo com nosso corpo. Parece exagerado de mais, no entanto, quando estamos nos retorcendo no chão da sala eu, definitivamente, desconheço a capacidade que minha coluna tem de se curvar e fazer com que eu encoste meus joelhos no chão, como quando fazemos o tão terrível: Arado (citado na postagem anterior pela Marina). Em condições “normais”, de uma vida “normal” eu JAMAIS me atreveria fazer isso, mas como dizem que de perto ninguém é normal... Do pouco tempo que tenho de conhecimento nessa área, a consciência corporal é a que mais tenho usado, seja sentindo dor, seja tomando consciência da dor ou mesmo tomando remédios para dor (risos). Recado aos iniciantes: A vida de ator dói, mas logo passa. E o pior é que reclamamos, reclamamos e reclamamos, mas a gente adooooora. (FLAVIANA, <<http://tuturma.blogspot.com.br/>>, 13/4/2012)

Como princípio metodológico, todas as aulas (duas vezes por semana, com 1h e 45'' de duração cada aula) se iniciavam com a sequência de aquecimento (20''), introdução de temas ou discussões teóricas sobre os textos sugeridos: a peça em foco e o artigo de minha autoria *Toda Nudez Será Castigada, Obsessão em Três Atos- Desvelamento da alma à luz da perspectiva cinematográfica: de Nelson Rodrigues (1912-1980) a Arnaldo Jabor, uma recapitulação intersemiótica*². Nesse momento também foram introduzidos conceitos teórico/práticos sobre o objeto de conhecimento estudo do movimento com a introdução aos conceitos da teoria de Laban, a qual foi abordada sob a perspectiva da: Corêutica (estudo da organização espacial do movimento em padrões determinados) e da Eucinéutica (estudo das qualidades dos fatores do movimento - Fluência, Espaço, Peso e Tempo, e suas aplicações práticas na vivência de sequências de movimento). Também aqui foram tratadas questões cênicas, tais como o relacionamento com o outro e diálogos corporais.

Já no estudo da expressividade procuramos trabalhar a criação de sequências dentro do limite temporal, coordenação e memorização dessas sequências; consciência e aplicação das frases de movimento – preparação/ação/recuperação (noções de fluência e criatividade); orientação espacial; reação entre movimento/ação/imaginação, movimento, ação física, gesto, ritmo, interioridade, exterioridade, significação, construção de frases rítmicas e frases de movimento envolvendo um conteúdo temático.

O exercício de elaboração de frases de movimento envolvendo um conteúdo temático resultou em criações a partir da tradução para o movimento (geralmente feita em dupla), de ideias centrais de textos fornecidos em aula. Esses textos foram escolhidos na tentativa de estabelecer questionamentos sobre o movimento e seus fatores. Nesse sentido, selecionei fragmentos textuais retirados de: *O que é o Tempo* de G.J. Whitrow, *Movimento Total* de José Gil, e *Espaço, Tempo e Além* de Bob Toben e Fred Alan Wolf (1982).

2 In: Linha de Pesquisa (Revista de Letras da UVA). Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, Vol.2, n. 2, 2001.

Desse modo, ideias propostas por Bob Toben e Fred Alan Wolf e José Gil, tais como as abaixo relacionadas, colaboraram na motivação da criação de pequenos estudos coreográficos:

O espaço é uma construção do pensamento. (...)Qual o tamanho do espaço? Ele não tem fim? Einstein não só esclareceu esse assunto como também nos mostrou de que forma dar significado a essas perguntas! Devemos ser objetivos e dizer como nos propomos experimentar as respostas. (TOBEN e WOLF, 1982, p.144) (...) Em outras palavras, o meu “agora” não é o seu “agora”, a não ser que estejamos nos movendo à mesma velocidade e no mesmo sentido. Se não estivermos, nossos “agora” não serão os mesmos. (TOBEN e WOLF, 1982, p.142) (...) Mas talvez devamos entender de outro modo a noção de esforço. Sem dúvida, “o esforço para” obter certa sequência de movimentos contém em si a forma por vir; mas, quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui. Digamos, portanto, que o esforço atinge o seu ponto zero quando o movimento comum cessa e o movimento dançado começa: o esforço comum para também aqui, já não tem razão de ser. (GIL, 2004, p. 17)

Partindo da leitura desses e outros textos os alunos realizaram estudos coreográficos por eles nomeados como: “O meu agora não é o seu agora”, “A relatividade do tempo e suas várias perspectivas”; “Tempo em relação ao espaço, considerando a relatividade”; “Onde a gravidade atua mais intensamente o movimento fica mais lento”; “Força gravitacional”; “O fim e o começo com o espaço transformado pelo tempo”, “Seu tempo-seu espaço/seu espaço-seu tempo”; “Sem peso... sem gravidade!”; “O ponto zero:”; “Peso, leveza e espaço”; “A gravidade como referência de fluidez”; “O peso do espírito”; “O espaço objetivo transformado”. Nas figuras 1, 2, 3 e 4 podemos observar alguns desses estudos.



Figura 1: Estudo coreográfico “Onde a gravidade atua mais intensamente o movimento fica mais lento”. Da esquerda para direita, Jullyanna, Tainá e Yasmin (Foto de Soraia Silva, maio de 2012).



Figura 2: Estudo coreográfico “Onde a gravidade atua mais intensamente o movimento fica mais lento”. Da esquerda para a direita, Jullyanna, Tainá e Yasmin (Foto de Soraia Silva, maio de 2012).



Figura 3: Estudos coreográficos “O fim é o começo, com o espaço transformado pelo tempo” à esquerda com Ana Luisa e Paula Karine; “Seu tempo-seu espaço, seu espaço-seu tempo” a direita com Bárbara e Mariana (Foto de Soraia Silva, maio de 2012).



Figura 4: Estudos coreográficos “O fim é o começo, com o espaço transformado pelo tempo” à esquerda com Ana Luisa e Paula Karine; “Seu tempo-seu espaço, seu espaço-seu tempo” à direita com Bárbara e Mariana (foto de Soraia Silva, maio de 2012).

Logo no primeiro mês de aula mostrei à turma o catálogo e a filmagem do espetáculo *Beijo nos olhos... na alma... na carne...*, do grupo de dança 1º Ato de Belo Horizonte, sob a direção de Siely Machado e Tuca Pinheiro. Esse espetáculo foi criado em 1999 pelo grupo, e é uma “entropia” da vida e da obra de Nelson Rodrigues. A aluna Tainá Ivo comentou no *blog* a sua impressão desse trabalho:

O título vem do nome da apresentação “Beijo nos olhos... na alma... na carne” e esse é o nome da maravilhosa apresentação do grupo 1º Ato que a Professora Soraia mostrou para a turma hoje. Apesar de toda a minha não-qualificação para fazer um comentário crítico que valha alguma coisa, insisto em dizer que o trabalho deles é maravilhoso e um tanto quanto complexo, afinal Nelson Rodrigues é genial mas não é fácil não (se fosse fácil não teria graça!) e fazer uma série de coreografias baseadas nas obras dele, montar toda uma linearidade para não deixar que a plateia se perca e achar a combinação certa da sonoplastia, gritos e frases de um modo que deixa o público tipo ... UAU! , é ter uma percepção gigantesca, e sei lá ... é quase dos Deuses (*piadinha interna de Ion de platão*). Agora falando sério e resumindo o que eu tava tentando dizer... eles são geniais. (TAINÁ <<http://tuturma.blogspot.com.br/>>, 13/4/2012)

Essa é uma experiência cênica muito rica e expressiva, como também um bom exemplo para motivar o grupo no nosso exercício de tradução para a dança da obra rodrigueana *Toda Nudez Será Castigada*. Então, sugeri à turma que observassem a palavra utilizada pelo grupo 1º Ato para designar o processo por eles desenvolvido: “entropia” (que, em uma das suas significações, pode designar a medida da quantidade de desordem de um determinado sistema). A coreógrafa Tuca Pinheiro assim descreve o princípio do processo por eles desenvolvido, no catálogo do espetáculo:

...dorotéia, zulmira, misael, senhorinha, décio, nônio, boca de ouro, oswaldinho, virgínia, arandir, timbira, geni, olegário, alaíde, amado, ribeiro, dr. Werneck, leleco, guida, paulo, serginho, glorinha,...NELSON! Realidade ou ficção? Memória ou alucinação? Simplismente Nelson! A paixão que (des)norteia... O desafio: esculpir no corpo de cadabailarino

os conflitos e os gritos de seres que desconhecem limites e caminham, iluminados e belos, para o abismo; transformar radiografias tão peculiares do cotidiano brasileiro na linguagem universal do movimento. (MACHADO; PINHEIRO, 2001, p.6).

Na minha metodologia particular de investigação da criação em dança, tenho desenvolvido, desde *Profetas em Movimento*, minha dissertação/espetáculo defendida na Unicamp, em 1994, o diálogo estrutural entre a dança e outras áreas do conhecimento. Para a interação criativa entre a arte do movimento e outras linguagens, a aplicação da semiótica foi fundamental (no caso do mestrado), como veículo de compreensão dos princípios de formação da dança e da arte em geral, permitindo a inauguração de um processo, que pode ser definido por um termo amplo: a dansintersemiotização, ou seja, a aproximação da dança com o universo estrutural de outros códigos estéticos. Nesse caso em particular, buscou-se uma aproximação entre dança e escultura, com a transposição para o movimento cênico do conjunto escultórico dos Profetas do Aleijadinho. Nessa transposição, obteve-se a interação entre dança/teatro, escultura, música e literatura, através do desenvolvimento de uma linguagem corporal expressiva para cada personagem profeta, da leitura poética de texto Bíblico, e da inserção de uma música elaborada para os doze solos coreográficos por mim desenvolvidos que culminaram em um espetáculo. Esse processo de dansintersemiotização tem início com a aplicação dos princípios da Corêutica e da Eucinéutica desenvolvidos a partir dos enunciados teórico/práticos de Rudolf Laban.

Essas teorias fazem parte do programa estabelecido na disciplina, pois elas podem auxiliar na construção de uma metodologia sistematizada de observação-transposição, da gestualidade do movimento expresso no texto rodrigueano para uma possível dinâmica que anime virtualmente a personalidade de cada personagem escolhido pelos alunos.

O Diário de bordo da turma está sendo realizado coletivamente em um *blog* (<<http://tuturma.blogspot.com.br/>>), o qual atualiza as experiências vividas pelos alunos da disciplina no decorrer do semestre, permitindo uma

reflexão pública e coletiva. Ao mesmo tempo, o *blog* permite o acesso do aluno às imagens realizadas do seu exercício de criação, e essa auto-análise é fundamental para uma ampliação da consciência na realização do movimento expressivo cênico. Embora não seja possível relatar aqui o resultado final da disciplina, ou seja, o processo de criação de coreografia de personagem, conforme o tema proposto, se o leitor tiver interesse, poderá acompanhar os resultados nesse *blog*. Neste artigo, apenas relatamos o início da disciplina, as proposições e os programas a serem realizados e alguns exercícios de aproximação à cultura corporal do personagem, com sugestões de textos e imagens. O resultado e a avaliação final estão previstos para o início do mês de julho de 2012.

REFERÊNCIAS

DIÁRIO de bordo da turma. Disponível em: <<http://tuturma.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

MACHADO, Suely; PINHEIRO, Tuca. Beijo nos olhos... na alma... na carne...*Catálogo de Espetáculo, grupo de dança 1º Ato*. Belo Horizonte, 2001.

TOBEN, Bob; WOLF, Fred Alan. *Espaço, tempo e além*. São Paulo: Cultrix, 1982.

Soraia SILVA

Universidade de Brasília
soraia@unb.edu.br

Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, literatura, arte e composição coreográfica. Na UnB coordena o CDPDan (<http://e-groups.unb.br/cdpdan/>) ou (<http://cdpdan.blogspot.com>) Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB), o qual procura estabelecer um espaço de reflexão e prática da dança. Entre outros projetos artísticos produziu e atuou nos espetáculos; 21 Terras de 2012 (www.soraiasilva.com.br); No Princípio (<http://cdpdan.blogspot.com>), 2010, Lisboa e Brasília; Trilogia poemadançando, no 7o Encontro Internacional de Artes e Tecnologia, Museu Nacional de Brasília em 2008; Profetas em Movimento de 1994 a 2008 (São Paulo, Brasília, Nova Orleans); Dança da Guerra do Povo Xavante - Tseretomodzatsé Xavante, 2005, DF. Entre os projetos de produção bibliográfica se destacam os livros 21 Terras (2012// Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB), No Princípio (2010/Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB); Profetas em Movimento (2001/Edusp e Imprensa Nacional); Poemadançando Gilka Machado e Eros Volússia (2007/Edunb); e os capítulos de livros: O expressionismo e a dança (2002), O pós-modernismo e a dança (2005), e O surrealismo e a dança (2008), O Naturalismo e a Dança (no prelo) ambos publicados na coleção Stylus da editora Perspectiva (S.P.).

ARTE COREOGRÁFICA: PLASTICIDADE CORPORAL E CONHECIMENTO SENSÍVEL.

Marcia ALMEIDA

Considero importante esclarecer meu distanciamento do termo linguagem que vem sendo atribuído à dança. Não trato a dança tal como essa noção do termo linguagem, porque a Arte Coreográfica não aporta um significado ou formas lógicas discursivas (LANGER, 2011). Essa noção de linguagem tem uma estrutura conceitual, de padrão linguístico e discursivo. Cada palavra atribui significado a alguma coisa de forma lógica, como, por exemplo, a palavra “flor”, que remete à imagem do seu significado: uma flor (DEWEY, 2005). Quando pronunciamos a palavra “flor” indicando um sapato, não o reconhecemos como flor, mas como um sapato e assim, identificamos a utilidade que um sapato se destina. O que quero dizer com isso é que sempre existe uma correlação entre o símbolo e o motivo, a palavra e a coisa, o significante e o significado. As palavras são compostas por letras que formam sílabas que formam palavras que formam períodos que formam um discurso. Um discurso que codifica significados para comunicação de mensagens entre intérpretes de emissão e recepção. Essa noção comunicativa sobre a linguagem prevê uma forma articulada de compreensão para os símbolos.

A Arte Coreográfica/Dança Contemporânea não se expressa por palavras ou mensagens que tenham referência estabelecida por alguma convenção de gestos simbolizados no desempenho de uma linguagem comunicativa. Não há significado atribuído aos movimentos dançados, portanto, eles não apresentam as características básicas para satisfazer aqueles critérios da comunicação para concebermos sobre o que seria linguagem. É bem verdade que quem contempla uma obra coreográfica,

tem a liberdade de lhe atribuir significações. A pessoa pode perceber, na Arte Coreográfica, a ideia concebível de formas lógicas, mas, mesmo assim, é uma interpretação dada pela pessoa que vê. Igualmente, a pessoa que dança pode atribuir significado aos seus movimentos. No entanto entre o que eu faço e o que o outro vê não há, necessariamente, o mesmo sentido. E entre um sentido e outro existe um abismo anti-comunicativo; e é dentro desse abismo que reside a linguagem poética. Ela funciona mais por sensibilidade estética do que por inteligibilidade ética.

A Dança Contemporânea, ela mesma, não tem um vocabulário linguístico e nem comunicativo e portanto não pode ter mensagens traduzíveis, embora sua expressão possa produzir afetos. Sua função simbólica é imprecisa, não tem uma referência convencional, pois trata-se de um “objeto” dinâmico de estrutura plástica. Forma essa que a noção comunicativa sobre a linguagem não tem competência e nem adequação para transmitir (LANGER, 2011). O dançarino se expressa através de forma articulada não discursiva (GIL, 2009), sem referência convencional e que pode ser percebida segundo a experiência de quem vê. Não se apresenta como um símbolo. O que dela percebemos é apreendido através do conhecimento sensível, ou seja, pelos sentidos e não reconhecido por sua função estabelecida de começo meio e fim, como acontece nas novelas, produto de entretenimento fácil (ADORNO, 2010). É através dos gestos que se sobrepõem uns aos outros (GIL, 2009), sem que haja hífen entre eles, que percebemos o conjunto plástico que excita nossos sentimentos estéticos. As ideias artísticas não se propõem para expor uma tradução ou transponibilidade de algo literal, dando enfoque pragmático ao que é concebido como arte.

Entendo que a necessidade de tratar a dança como linguagem brota do fato de que os artistas, muitas vezes, tendo necessidade de exprimir através de relatos sobre a sua forma de fazer arte, adotam a terminologia corrente e tomam como referência as análises do pensamento dominante; ou ainda, pessoas que se interessam em escrever sobre a dança, oriundas de outras áreas que não das Artes, e não têm a preocupação de utilizar a

linguagem própria da área do conhecimento acadêmico da qual elas fazem referência. Esse problema se formula mais por uma questão política de autoridade discursiva sobre a dança e menos por uma questão acadêmica de pesquisa em Arte. Pois que as análises intelectuais, oriundas das ciências, adotam maneiras que não são adequadas para a Arte (LANGER, 2011). Elas pressupõem a observação, a análise, e a constatação. Essa metodologia limita o interesse acadêmico das Artes que são tratados de outra maneira, através do conhecimento sensível, que não é analisado pragmaticamente (MERLEAU-PONTY, 1996). O conhecimento sensível, não oferece resultados precisos, e isso não constrange a experiência artística. No entanto, os artistas/acadêmicos se sentem constrangidos e adotam termos (como linguagem) concebidos por ideias inadequadas (como as da comunicação). O discurso que entoam acaba satisfazendo àqueles que impõem uma tradição acadêmica que compromete, ao invés de potencializar, o pensamento artístico (LANGER, 2011).

A fruição estética não pode ser analisada como é feito pela tradição dominante. Quero dizer que a fruição estética é inacessível às comparações e objetivações. A atitude estética que a pessoa tem diante de uma obra é evanescente, não podendo ser mantida tal qual, muito menos medida ou quantificada (MERLEAU-PONTY, 1996). Ela é plástica, sem forma definida (redonda, quadrada etc.), tendo uma sequência de início, meio e fim. Ela não é traduzível, como propõe as análises científicas. Os dicionários ensinam o significado das coisas, como, por exemplo, o amor, mas não faz a pessoa sentir. Essa é a forma a qual Dewey (2005) propõe para diferenciar a expressão do cientista e do artista.

A Arte Coreográfica Contemporânea contempla a história da abstração, em ressonância com a evolução técnica de um mundo industrializado (Século XX) e posteriormente virtualizado (século XXI). Os artistas coreográficos contemporâneos propõem uma plasticidade que corrobora com o distanciamento das histórias discursivas e compreensivas de um período mais romântico. Dessa maneira, contribuem para afirmar

o conhecimento sensível e se afastar do conhecimento objetivo onde a Arte não encontra lugar. DEWEY, (2005), propõe que para contemplar uma obra, é preciso buscar sua fonte de prazer na própria obra e não analisá-la tecnicamente. A apreensão de uma obra se dá pelo corpo inteiro, por meio do sensível. A necessidade de aproximar a obra do drama da realidade transformando-a num objeto de identidade advém da negligência de uma educação estética (SCHILLER, 2010). “É que Narciso acha feio o que não é espelho...” (CAETANO VELOSO, 1978). O humano apresenta a total expressão de sua potencialidade no universo cujo ato de mover-se inaugurou a plasticidade do mundo.

Se os homens, mantendo sua inteligência incorrupta, fossem seres imóveis, incapazes de qualquer movimento (...). Poderiam possuir um grau de aperfeiçoamento no pensamento abstracto, matemático e lógico, mas não deixariam de ser uma espécie secundária ao lado de outras: as possuidoras de movimento. Qualquer cão mesquinho mijaria nas pernas de um homem altamente inteligente, mas imóvel. (TAVARES, 2007).

É bom sublinhar que o termo plasticidade tem a origem etimológica na Grécia Antiga (plastiké), reintroduzidos na linguagem contemporânea por Goethe. Muitos têm-se utilizado do termo plasticidade: Lageira (2011) trata da plasticidade tangível, sobretudo na Linguística; Malabou (2004), por sua vez, discute a plasticidade sobretudo na psicanálise; Debono (2009) considera importante conceituar a multiplicidade do termo plasticidade.

Vou tomar-lhes emprestado o termo plasticidade para discorrer acerca da possibilidade de mudança (ou adaptação corporal) do sujeito implícito na sociedade e também para discorrer sobre o que resulta dessa adaptação (a plasticidade ela mesma) na Arte coreográfica. Mais precisamente, discorrerei sobre a implicação dinâmica entre matéria (dançarino) e forma (movimentos dançados) da corporeidade. Primeiramente pelos afetos sensíveis da relação da pessoa com o ambiente. E, em segundo lugar, pela forma processada na execução da dança, na Arte Coreográfica, dada à

corporeidade (a soma da matéria mais a forma) que se transforma em Corpo-Obra-de-Arte. Tratarei, portanto, o termo forma dentro das proposições estudadas por Demeulenaere (2001), levando em conta sua qualidade plástica, que está em constante movimento, não se aprisionando a uma forma que formata.

Em meu artigo *“A plasticidade corporal e a dança contemporânea”* (ALMEIDA, 2011), escrevo que a pessoa apresenta o sotaque do lugar em que está inserida. Quero dizer com isso, que a pessoa tem seu movimento afetado plasticamente pelos hábitos de movimento da sociedade que ela vive, que as pessoas que compartilham um mesmo espaço, numa mesma sociedade apresentam o sotaque do movimento local, como apresentam o sotaque da fala, pois a pessoa se adapta (DEWEY, 2005). Para não ser olhada como alguém que não pertencente ao local, ela procura se adequar aos hábitos do meio e passar despercebida. Pode então observar sem chamar a atenção para si (BHABHA, 2001). Essa modelação ou adaptação do movimento, que chamo de sotaque corporal é, ele mesmo, dado pela plasticidade corporal.

O que seria então a “plasticidade”? A plasticidade se caracteriza pela maleabilidade e a capacidade de adaptação constantes das formas.

A plasticidade é em si o “plástico”. Então, é um material que pode assumir diversas formas, dependendo dos usos a que se destina. De um lado modela e de outro transforma, destruindo a forma existente. Dessa maneira, a plasticidade é um movimento de dupla ação, contraditório e, ainda assim, absolutamente inseparáveis. Se de um lado toma forma, se adapta, de outro anula o tecido da forma. Ao se transformar destrói o que havia sido formado, formando e se adaptando a uma nova forma (DEMEULENAERE, 2001). As ações e produções humanas variam constantemente se amalgamando às formas existentes e conseqüentemente engendrando uma nova modelagem. A durabilidade das formas apresentam uma equivalência do tocar dos ventos sobre a areia, se renovam sem cessar. Elas não se elaboram a partir de dados

fixos, mas em acordo com fluidos que se movem como dunas de areia diante de uma tempestade. Deslizam emolduradas de um tempo e espaço, desvelando formas imprevisíveis num incessante bailado que se apresenta como uma fuga sem fim. Ocorre um entrelaçamento constante entre o que modela e o que provoca o novo molde. A sua dupla maleabilidade permite esse constante modelar, dado ao ato de mover-se. E reforçando minha fala acima: o ato de mover-se inaugurou a plasticidade do mundo.

Sendo assim, a plasticidade corporal é esse modelar-se a partir do contato do sujeito com o lugar. A plasticidade corporal imprime o sintoma, desvela as digitais, marcas particulares que deixamos ao tocar o mundo. Reforma o que foi rompido dando uma outra configuração, como acontece na pele que recebe um corte e plasticamente se reconstitui: embora a cicatriz esteja lá, não existe mais o vão provocado pela ruptura da pele; ao mesmo tempo, a unidade, sem cicatriz, já deixou de existir.

Dito de outra maneira, a plasticidade corporal é a forma que se mostra desse vai e vem (um ritornelo) tecido entre pessoa e mundo. Sendo assim, a extensão da pele além de sua anatomia mescla a pessoa com o que compreendemos por espaço, evocando a virtualização constituída em nosso cotidiano. Essa troca dinâmica entre a corporeidade e o mundo à nossa volta incentiva um eterno redesenhar do mapa corporal. A permeabilidade da pele faz com que as fronteiras se alarguem, nesse constante e dinâmico movimento, pois as histórias individuais estão impressas em todas as partes do corpo. É a presença desses vestígios que a ciência forense estuda os cadáveres para descobrir o percurso de um sujeito que morreu. Por este método, temos os meios para saber o seu tamanho apenas com uma só parte do seu corpo. Como um fêmur ou uma falange do dedo. Hábitos posturais são registrados sobre o esqueleto. Hábitos alimentares podem ser descobertos a partir do estudo de um fio de cabelo humano. É através desse método que foi possível descobrir padrões das sociedades desaparecidas (DAGOGNET, 2008).

O humano vive, portanto, suas experiências que ficam registrados na carne, nos ossos etc. Essas experiências ultrapassam a pele, estendendo-se a

um lugar que não tem endereço. Quando realizamos que a corporeidade é o resultado da conjugação de uma infinidade de coisas, materiais e imateriais; torna-se mais fácil a compreensão de que o espaço corporal toma a forma do espaço ambiental. Em outras palavras, a corporeidade é plástica e isso implica em constantes transformações que engendram mudanças sociais e individuais.

Vimos até aqui que a plasticidade corporal também implica na transformação em diversos níveis do ambiente. Em geral, a característica de plasticidade corporal, sua adaptabilidade ao ambiente, fica evidenciada pela dinâmica da expressão nos gestos do cotidiano (o sotaque corporal). Logo a corporeidade passa por transformações e a pessoa é afetada na sua maneira de experimentar as dimensões do tempo e do espaço. As mudanças (plasticidade) afetam diretamente a forma de uma pessoa se situar no mundo. Isso quer dizer que a pessoa transforma a sua plasticidade e através dela transforma o que está a sua volta.

Acredito que até aqui, já explanei o suficiente para deixar claro sobre como compreendo a plasticidade corporal. Chegou o momento em que devo me adiantar e expor sobre a implicação da plasticidade corporal no momento em que a corporeidade torna-se corpo-obra-de-arte. Dito de outra maneira, me aprofundar sobre a plasticidade desse corpo-obra-de-arte.

1.1.1 Plasticidade do corpo-obra-de-arte

Compreendido que a pessoa é composta de um tecido de afetos ente ela mesma e o meio, sua expressão artística é composta, também, de uma parte do mundo comum ajuntado da percepção do próprio artista. Por meio de sua expressão particular, então, ele reinventa inicialmente o material bruto; transforma esse material bruto adquirido no meio em comum, em uma coisa que não existiu anteriormente. Normalmente ele não representa o que está a sua volta. Mesmo as fotografias são feitas a partir do olhar do fotógrafo. Ele compõe uma imagem, objeto artístico, a

partir de uma imagem que capta, mas que coloca nela, o seu sotaque. Ele propõe poeticamente a expressão daquilo que vive, e não tem como ser de outra maneira. Ninguém produz alguma coisa que não seja eminente de sua inquietação. E, se alguma coisa provoca a inquietação da pessoa, é porque essa coisa está presente em alguma instância em seu cotidiano, ou seja, não emerge do nada.

Logo que o dançarino vai propor um trabalho coreográfico, ele também, normalmente, vai modelar seus movimentos a partir de uma ideia. Essa ideia que ele tira de uma intriga. Como seria essa passagem, essa modelagem da ideia para a corporeidade?

Bom, vamos refletir: o dançarino é ele mesmo a obra de arte, mas nem todo indivíduo é uma obra de arte. Explico melhor: eu não vejo uma escultura em uma árvore do jardim em frente, que se apresenta exuberantemente diante dos meus olhos; contemplo sua beleza, posso estetizar esse fenômeno da natureza, mas isso não faz dessa árvore um objeto artístico. Sendo assim, a pessoa que descansa embaixo dessa árvore não é a obra de arte coreográfica. Por mais bela que a pessoa possa parecer, por mais que seus movimentos sejam graciosos mesmo assim ela é e será, enquanto ali permanecer, apenas uma bela pessoa com belos movimentos que descansa sob a sombra da árvore.

Quando a árvore é cortada e levada para o ateliê, passa a ser o material bruto da obra de arte a que se destina. Seguindo esse raciocínio o dançarino é o material bruto da arte coreográfica. É bom sublinhar que existe uma diferença abismal em ser a matéria da obra de arte e ter o corpo instrumento para a dança. O primeiro é ser a coisa, é saber transformar a sua ideia em algo visível corporalmente. E sublinho que eu não digo algo compreensível, pois estamos falando de Arte Coreográfica, que tem como princípio as ideias de corporeidade e plasticidade, e não a linguagem nos termos da comunicação. A segunda é ter uma coisa para se utilizar dela. Isso conduz a ideia de algo que me pertence, como se eu pudesse me distanciar de mim mesma e utilizar esse corpo distanciado para fazer arte coreográfica.

Dito de outra maneira, um corpo instrumento seria reduzi-lo a função utilitária, como, por exemplo, quando me refiro à minha máquina de lavar roupas, esse utensílio é o instrumento que uso para lavar as minhas roupas, ele me propicia um tempo mais livre para fazer outras coisas. É impossível tratar uma pessoa que dança como sendo o objeto utilitário da arte coreográfica. Posso ser o material que dá a forma na arte coreográfica, mas não sou em hipótese alguma, um instrumento que uso para fazer arte coreográfica. No caso de instrumentalidade, eu tenho a técnica ao meu favor. É a técnica o instrumento que utilizo para me compor enquanto obra de arte. Eu me utilizo da técnica (techné), acuidade corporal, para ter autonomia criativa, assim como eu me utilizo da máquina de lavar roupas para ter autonomia do meu tempo. Em outras palavras eu não sou o instrumento, sou o artista da dança. Trato desse assunto com um aprofundamento maior em meu artigo *As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível* (ALMEIDA, 2010).

Retomando a ideia, o material primário é extraído da natureza e a madeira sem sua forma original de árvore é talhada pelo escultor. A madeira se torna a matéria da escultura que será moldada e transformada em objeto artístico (HEIDEGGER, 2010). No que se refere à arte coreográfica, não existe diferença entre o material e o artista. O dançarino é ele mesmo a matéria- prima que, talhada por ele mesmo, será, no momento da execução da dança, um Corpo-Obra-de-Arte.

Ele (o dançarino) se modela para expressar a sensação resgatada a partir de um estímulo proposto para realizar a pesquisa de movimentos. As imagens armazenadas provocam sensações logo que são desveladas pelas lembranças. Para tornar mais claro ao leitor, tomo como exemplo algo acessível a todos: a lembrança de um caloroso beijo me provoca sensações. Essas sensações estimulam a imaginação. A partir da imaginação eu crio imagens, e estas imagens imaginadas desencadeiam sensações. Estas sensações sentidas a partir deste estímulo provocado pela lembrança são físicas, sentidas na carne. Cada pessoa, com suas características particulares, pode exprimir

essas sensações de maneiras distintas. Se o dançarino escolhe a simples reprodução ou exteriorização deste material bruto, não se trata da expressão, mas da representação. (...) Um ato expressivo para a criação, em dança contemporânea, não é jamais o resultado imediato de uma emoção qualquer. A criação artística é a realização da intenção, uma vez que ela é o resultado da reflexão compartilhada com a expressividade. A etapa da emoção pura pode se apresentar no momento da improvisação. Isso resulta na impulsão do movimento, aquele que é realizado sem a reflexão. No entanto, assim que o dançarino seleciona os movimentos, eles já são o resultado de um ato refletido. (ALMEIDA, 2012).

Não digo que a improvisação seja algo que floresça do nada, ao contrário, ela depende de um conhecimento prévio. Sublinho a importância de discorrer sobre o que vem a ser um objeto artístico e um objeto estético. Como podemos diferenciar o que é um objeto estético do objeto artístico?

A maneira como sentimos alguma coisa é pessoal. Esse sentimento não está presente nas coisas em si, ele passa então pela experiência pessoal (KANT, 2000). Ele é algo subjetivo, não podendo ser quantificado (MERLEAU-PONTY, 1996). Quando executamos uma tarefa, por mais simples que ela seja, como, por exemplo, lavar louça, esse ato pode ser simplesmente a execução de atos mecânicos, sem que a atenção esteja voltada para o que estamos realizando; ou então o ato de lavar a louça pode ser estetizado. Para a primeira proposta, a ação seria: pegar a esponja embebida de detergente, abrir a torneira, mergulhar a vasilha e tocar com a esponja as paredes desse objeto a ser lavado, formando espumas. Em seguida, deixar escorrer a água para tirar o resíduo e finalmente repousar a peça no escorredor para secar, ou secar com um tecido apropriado. Essa é uma das maneiras de executar essa ação.

Para a proposta de estetizar o ato de lavar louça, a ação seria: tomar a esponja entre os dedos e a palma da mão, sentir sua textura e sentir a carícia do contato da esponja com a pele da palma da mão, sentir sua umidade ou

não. Perceber, no gesto, o ritmo, o tempo, a fluência e a intensidade da força na execução do gesto de aproximação da mão, ao deslocá-la em direção ao detergente. Observar a cor desse objeto detergente, sua transparência e viscosidade, e como ele escorre em direção à esponja. Admirar o momento em que o objeto líquido, às vezes pastoso, penetra na porosidade da esponja, aderindo e tornando-se parte dela. Observar como desliza sobre a vasilha a mistura desse detergente-esponja com a água que se transforma em bolhas, e líquido esbranquiçado com um volume diferente do que era antes, e ao qual denominamos espuma. Contemplar o contorno da vasilha, sua cor, seu brilho, sua transparência, como também a forma da água que se transforma com o movimento da pressão, ao sair da torneira, tocar a vasilha e, mais uma vez, transformar a espuma que baila escorrendo ralo a baixo.

Isso é estetizar uma ação do cotidiano. Quando contemplamos o pôr do sol, as flores que brotam no jardim diante dos olhos, embora sejam maravilhosas, essas paisagens não são objeto de arte, muito embora possam ser estetizados. Quando estetizo as coisas que contemplo ou minhas ações, o prazer que sinto é real, e isso independe do conhecimento científico que tenho da coisa ou do julgamento moral que faço dela (KANT, 2000), porém esse objeto estetizado que eu produzi permanece como objeto estético sem ser objeto artístico.

Kant (2000) considera que o objeto artístico se distingue do estético visto que uma obra artística é constituída a partir de uma elaboração mais requintada de um objeto e que se faz necessário conhecer o que se trata para se ter prazer diante da obra. No entanto, quando Marcel Duchamp propõe sua obra *“La fontaine”* (DUCHAMP, 1917), ele desorganiza essa forma de pensamento.

Marcel Duchamp tomou um objeto utilizado no cotidiano, um vaso sanitário, retirou do toalete o seu significado utilitário e o transformou numa galeria em obra de arte sob um novo título: A fonte. Assim ele propôs um novo sentido intencionalmente, e o fato de lhe atribuir um novo nome,

imbui um trabalho criativo, uma vez que apresenta um jogo simbólico. A força de Marcel Duchamp é ter inventado um novo modo de expressão estética, em que o jogo simbólico de representações (evocado pelos objetos selecionados) vai além da apresentação desses objetos.

Danto (1986) propõe que, quando um objeto do cotidiano é transportado para o lugar de obra artística, ela evoca uma ideia proposta por uma pessoa e deixa de ocupar o seu lugar comum. Nesse sentido, a obra de arte é obra de arte quando propõe uma ideia que engendra reflexão, como o exemplo de Duchamp que retirou um objeto trivial do cotidiano e o reconduziu para uma condição de objeto artístico. Em outras palavras, ele fez de um objeto estetizável (e não há objeto que não possa ser estetizável), um objeto artístico. Eu proponho que reflitamos sobre uma questão: seria o arranjo de belos gestos um objeto artístico ou um objeto estético? Essa é uma questão de filosofia da Arte que problematiza o artista no seu compromisso, não com a “indústria da cultura” (ADORNO, 2010) que obedece às leis do mercado, e, sim, com a Estética enquanto noção filosófica de arte.

Voltando às minhas reflexões, quando vejo o Grupo Corpo executar uma série de movimentos pouco modificados em um intervalo de onze anos, entre duas de suas apresentadas no Teatro Nacional de Brasília (“O Corpo” (2000) e “Sem Mim” (2011)), isso me sugere que esse grupo adotou uma fórmula do sucesso de bilheterias que, por sua vez, entorpece o público, então, docilizado na histeria do espetáculo (ADORNO, 2010). Ou então, talvez, esse grupo apenas optou por um código gestual que se expressa em refrões tal como nas danças populares e de salão. Em todo caso, se Adorno descreve corpos dóceis produzidos pela “indústria cultural”, o então dito *show business*, eu questiono: não teria esse tipo de cristalização no trabalho do Grupo Corpo (enquanto objeto estético), quase o mesmo valor, em termos de entretenimento e domesticação do público, que um programa de auditório apresentado aos domingos nas televisões brasileiras?

De volta para a minha reflexão sobre o objeto estético e o objeto artístico, inspirada em Adorno, eu afirmo que a repetição de movimentos pré-formulados contribui com o divertimento fácil que estupidifica a massa a-crítica, pois isso contraria a proposta de Danto que considera um objeto artístico como intriga filosófica, ou seja, um questionamento sobre a realidade compreendida como; óbvia e natural.

A plasticidade do Corpo-Obra-de-Arte se relaciona menos com a objetividade engenheira de uma fórmula do sucesso aplicada pelo empreendedor e mais com a subjetividade bricoleira de uma obra artística produzida pelo dançarino poeta.

Na medida em que a plasticidade se relaciona com a emergência de uma forma em geral, é extremamente interessante ver o surgimento das formas plásticas em si e a sua metamorfose que ocorre na sobreposição dos movimentos dançados. Esse Corpo-Obra-de-Arte engendra o conhecimento sensível. Cabe aqui, então aprofundar sobre essa forte e sutil forma de conhecimento.

2 Sobre o conhecimento sensível

O ser humano adquire seu conhecimento por imitação apreendendo com todo o seu organismo, sem hierarquia, aquilo que vivencia no cotidiano. Digo sem hierarquia considerando que o conjunto sensível reflexivo esteja alojado em cada célula corporal e a falta dessa unidade ressoa como uma orquestra faltante de um instrumento: embora a música possa ser tocada, um piano não poderá substituir o som de um violão.

Ressalto a importância desse conhecimento sensível em duas instancias: em primeiro lugar, aquele que o dançarino, ele mesmo, tem que ter para compor a sua dança, e, em segundo lugar, aquele que a Arte Coreográfica aflora.

2.1 A acuidade corporal

Utilizo constantemente, em meus textos e aulas, o termo acuidade corporal para indicar a capacidade minuciosa de percepção dos movimentos corporais, seus alinhamentos no uso correto das articulações e no contato da pele com o ambiente. Não sou a única¹ que trabalha sobre o que eu estou definindo como acuidade corporal. Várias pessoas trabalham a acuidade corporal à sua maneira sob o título de educação somática.

Para Shusterman (2010), a pessoa pode melhorar a execução dos movimentos ou realizá-los com facilidade e graça. Ele considera que, muitas vezes, a pessoa, por não conhecer-se, desperdiça energia ao realizar os movimentos. Decorre disso que, muitas vezes, ao realizar um determinado movimento persistentemente de maneira incorreta, a pessoa acaba se lesionando, pois o estudo do movimento corporal que antecede a educação somática, era realizado de uma maneira mecanicista.

A educação somática aparece, na Europa, nos Séculos XIX e XX. Diversos pesquisadores se debruçaram sobre o conhecimento do corpo em movimento de uma forma mais integral do que puramente mecanicista e estática. A preocupação passou a ser com um corpo plástico, que está em constante movimento. Esse movimento organiza e desorganiza o alinhamento corporal todo tempo. Houve a preocupação em estudar todo o equilíbrio da pessoa considerando a relação dos seus aspectos afetivo, neurológico, mecânico, cognitivo, fisiológico etc.

Esse novo método de tratar o corpo propõe uma percepção mais

¹ Cito alguns estudiosos que tiveram suas propostas mais difundidas no mundo: Irmgard Bartenieff (método Bartenieff), Moshe Feldenkrais (método Feldenkrais), Frederick Matthias Alexander (Técnica Alexander), Lily Ehrenfried (Ginástica Holística), Joseph Pilates (método Pilates), Gerda Alexander (Eutonia), Bonnie Bainbridge Cohen (método Body-Mind Centering), Thérèse Bertherat (Antiginástica – inspirada pelo estudo de cadeia muscular, desenvolvido por Fran.oise Mezières) (ROUQUET, 1985), Esses foram alguns dos pesquisadores que ganharam projeção mundial. No cenário Brasileiro temos Klaus Vianna (NEVES, 2008) e Angel Vianna (FREIRE, 2005).

aguçada de si mesmo para melhorar essas diversas instâncias, mantendo-as mais em equilíbrio e harmonia. Isso contribui para melhorar a qualidade funcional do organismo corporal no cotidiano.

Vou aqui, então, discorrer sobre a minha maneira de trabalhar. Desenvolvi minha proposta metodológica de trabalho para refinar a acuidade corporal a partir de um estudo feito com alunos cegos. Tinha que ensiná-los a dançar, porém devido a suas condições de não poder enxergar os movimentos propostos para a sensibilização corporal, tive que aprender em mim mesma, uma maneira de fazê-los sentir cada movimento articular e sua funcionalidade, para depois trabalhar a expressividade com autonomia poética.

Proponho que essa acuidade seja desvelada da interioridade para a exterioridade corporal, considerando, é claro, que não existe intervalo entre elas. Com a consciência de que, ao evocar a sensibilidade articular, isso aflora, também, a sensibilidade da pele e a percepção do entorno.

O estudo começa pela base, co-relacionando o processo de edificação da construção civil: não se começa a construir um prédio pelo teto ou pelas paredes, mas por sua fundação no solo. Do mesmo modo, acho coerente cavar o alicerce a partir dos pés. Começo então, pela sensibilização do conjunto de articulação dos ossos dos pés, focando a atenção sobre cada uma delas. Trata-se de um estudo minucioso em que proponho a experiência sensitiva da potência funcional de cada articulação. Dito de outra maneira, a intenção é reconhecer o potencial articular, que todo e qualquer indivíduo tem na sua anatomia, independentemente do fato dele aproveitar, totalmente ou não, sua possibilidade de articulação entre juntas ósseas. Elas têm, dependendo da especificidade articular, diversos potenciais (flexão, extensão, adução, abdução, rotação, circundução) que não cabem agora um mergulho nos detalhes.

Muitas vezes, uma pessoa não sabe qual articulação acessar para a realização de um determinado movimento. Cito um exemplo: quando é solicitado para ela encostar o tronco no chão, partindo da posição sentada

com as pernas alongadas e em abdução em relação ao plano sagital, ou dito de outra maneira, na linguagem da dança clássica, sentada com as pernas *écartés*. É muito comum que a pessoa leve o topo da cabeça para o chão, curvando a coluna vertebral, pois a pessoa não aprendeu que deve fazer a báscula ntero-posterior da cintura pélvica e manter a coluna vertebral ereta. A pessoa deve aprender seu alinhamento corporal para dar espaço entre as articulaes e expandir os seus limites. Ela aprende, com isso, como executar o movimento correto para cada ação, sem excesso de trabalho muscular, ou seja, trabalhar o que a anatomia humana já tem própria aliando isso  potência pessoal de movimento, sem que haja desgaste por falta de entendimento sobre o ajuste corporal.

Isso que descrevo nada mais  do que um movimento mecânico, mas serve de exemplo para que possamos entender o quanto as pessoas, de um modo geral, desconhecem a sua potência de movimento articular que lhe  anatomicamente inata.

Pois bem, o estudo inicia com o reconhecimento das articulaes dos ps, passa por cada uma das articulaes até a última delas. O da primeira vértebra cervical, atlas, responsável pela sustentao do crânio, se articula mais precisamente com o osso hioide.

O que pretendo com este estudo  trazer  tona a funcionalidade articular e o potencial expressivo que a pessoa tem. Paralelo a essa redescoberta dos movimentos articulares, a sensibilidade se expande para os msculos e para a pele. Conseqüentemente isso se estende para além do organismo fisiológico através do contato da pele com o ambiente do mundo.

2.1.1 Acuidade do sensível corporal

A corporeidade tem, ela mesma, uma qualidade sensível que muitas vezes ignoramos. Para dar continuidade ao trabalho de acuidade corporal, proponho uma sensibilizao com estímulos do meio ambiente.

O trabalho não é unilateral, da interioridade para a exterioridade, ou vice-versa. Ele acontece nos dois sentidos e, para isso, eu trabalho dentro de uma proposta de sensibilização inspirado na concepção de Ligia Clark (1971). Ela concebeu objetos sensoriais, tal como elásticos, pedras, sacos plásticos etc., cujo contato provocava sensações suscetíveis de serem associadas ao corpo.

Proponho, então, experiências de contato em que a pessoa poderá vivenciar diversas sensações, às vezes com os olhos vedados, para instigar o odorato, a sensibilidade cutânea, auditiva, gustativa e o equilíbrio. Por exemplo, sair de um ambiente mais quente e entrar num outro mais fresco, sentir folhas de árvores tocando a pele, entrar em contato com argila, sentir o toque da correnteza de um rio em sua pele, experimentar o equilíbrio sobre pedras em um riacho ou cachoeira. Degustar diferentes sabores de olhos vedados para que a intensidade do gosto se expanda por toda a corporeidade.

Essas experiências são para os participantes, uma re-descoberta, uma re-habilitação do corpo, para resgatar as sensações de gestos rotineiros que são simples aos sentidos, mas que são de complexas compreensões da consciência corporal (corporeidade). Neste artigo, faço minha opção em utilizar ‘corporeidade’ por se tratar de um termo mais recorrente no país. A ideia de corporeidade formulada desde os trabalhos de Merleau-Ponty (1996) tem uma afinidade com a noção de “Ego” formulada nos trabalhos de Maine de Biran (2000). Ambos, o primeiro pelo termo Corporeidade e o segundo pelo termo Ego, explicam o ajuntamento de experiências no decorrer da existência do sujeito. Ajuntamento de experiências que promove as especificidades individuais formadoras de cada pessoa. Minha opção por corporeidade ao invés de ego se justifica pelo fato de que Maine de Biran, embora tendo feito suas reflexões no Século XVII, é menos estudado no Brasil do que Merleau-Ponty.

A importância dessa proposta é dar ao sujeito a sua experiência íntima, ao mesmo tempo estética. Essa acuidade implica em um conhecimento

melhor de si. Quando olhamos as pessoas moverem-se, fica evidente as diferentes maneiras de ações semelhantes: alguns as executam de maneira mais forte ou mais lenta ou com maior lassitude. Existe uma diversidade enorme que não consigo listar aqui. Mas todos os humanos têm as mesmas funções biomecânicas e sensoriais. Sublinho que eu disse funções. A intensidade de sensações que cada pessoa tem varia de acordo com a atenção que cada um dispensa ao sensível.

A sensibilidade mais refinada, vai depender do estímulo que cada um recebe. Se a pessoa não diversifica, por exemplo, o paladar, esse ficará adormecido, sem poder apreciar outras possibilidades. O mesmo se passa com os outros organismos do sentido: a pessoa pode ser incapacitada de sentir o ambiente através do contato da pele com o mundo por não ter desenvolvido o tato. Quando ouço as pessoas se referirem às pessoas com necessidades especiais, somente considerando as que não enxergam, que não ouvem ou não se movem, fico pensando quantas pessoas não deveriam também ser consideradas com limitações por ter restrições dos seus sentidos.

3 Conhecimento sensível

Foi publicado no jornal *Libération* (2009) que uma criança de cinco anos foi criada por diversos cachorros e gatos. Ela foi descoberta na Tchila, Sibéria Oriental, por agentes da proteção infantil. Ela vivia com sua família, mas não recebia cuidados necessários dos familiares. O jornal conta que a criança, quando foi encontrada, agia como um cãozinho, imitando seus gestos, e tentava se comunicar por meio de latidos com outras pessoas. Ela não sabia usar talheres para alimentar-se, deixava esses instrumentos ao lado da vasilha e usava sua língua como o fazem os cães e gatos. A menina compreendia o idioma russo, mas não pronunciava uma só palavra. Trata-se de uma história triste de abandono infantil, mas interessante para tomar como exemplo do que acabo de falar sobre a plasticidade corporal

e sobre o conhecimento sensível. A corporeidade desvela essa interação (plasticidade) da pessoa com o meio ambiente.

A criança aqui citada, optou por seguir o modelo dos cães e gatos, seres com os quais ela convivia e lhes tinha afeto (MAUSS, 2011). O que ela apreendia (em sua totalidade sensível) era, portanto, o modelo existente ali que nada mais era do que a linguagem desses animais. Embora a criança apresentasse todo o potencial biomecânico e anatômico, descrito pelos estudos como comum a todos os seres humanos, suas atitudes demonstraram uma plasticidade corporal modelada pelo conhecimento sensível do meio que ela frequentava: os animais.

Pretendo expor brevemente a funcionalidade fisiológica dos órgãos sensoriais² do ser humano. Quero com isso relevar um destaque sobre sua importância para o conhecimento sensível, pois essa função sensorial inata ao corpo humano compõe uma totalidade que lhe permite conectar-se ao mundo.

Os órgãos sensoriais de base indicam o estado do corpo, como, por exemplo, sinalizam através da fome quando a pessoa precisa se alimentar ou sinalizam o frio ou calor para a pessoa se agasalhar ou refrescar. Essa inter-relação permite às pessoas reagir diante dos estímulos da exterioridade (calor, frio etc.) e de sua própria interioridade (fome, sede etc.). Essa relação (sujeito/ambiente e sujeito/necessidades) é feita pelo corpo através da captação permanente de informações da interioridade e exterioridade, a fim de realizar a troca de mensagens entre as diferentes células do organismo. Nesse sentido, o sistema nervoso forma um conjunto com o sistema endócrino, um dos grandes sistemas de comunicação intercelulares. Algumas células do sistema nervoso são especializadas em recepção sensorial, capazes de codificar as mensagens informando ao organismo sobre as variações dos parâmetros físico-químico do meio ambiente e de seu próprio meio (interioridade).

Tão logo a temperatura da atmosfera é mais baixa, o corpo reage e,

² Vou aqui explicar sobre o mecanismo da apreensão sem me adentrar em detalhes. Para as pessoas que desejam adquirir esse conhecimento com mais precisão eu recomendo pesquisar SMIDTH (1999), que detalha sobre a fisiologia sensorial.

imediatamente, toma uma atitude para se aquecer. Isso significa que a pessoa troca afetos com o meio ambiente num entrelaçamento sem fim, como já discorri anteriormente para falar da plasticidade corporal. Se não houvesse essa constante troca, a pessoa correria o risco de morrer. É por meio dos órgãos sensoriais que o organismo se ajusta: se está desidratado, a pessoa sente sede; se tem fome, procura se nutrir; se alguma coisa não está bem, a febre logo se ocupa de anunciar esse estado; se a temperatura se eleva acima de 37,2 °C, os órgãos logo indicam essa falha e promovem a sudorese para baixar a temperatura. São os mecanismos sensoriais que agem afim de assegurar a sobrevivência e é assim que a pessoa se adapta ao meio.

É por isso que os órgãos sensoriais são bastante especializados. Eles apresentam sensibilidades minuciosas, como, por exemplo, diferenciar as pressões da vibração e do toque, ou a mudança de temperatura, ou a deformação mecânica da pele e músculos. Isso vale apenas para o caso dos receptores sensoriais mecânicos distribuídos por toda parte do corpo, especialmente, a pele. Há ainda as sensibilidades quimio-receptoras, além de outras que registram os estímulos potencialmente nocivos ao tecido. Em minha tese (ALMEIDA, 2009), descrevi isso minuciosamente, mas aqui quero apenas esclarecer que o organismo sensorial é tão especializado que contribui para que o corpo tenha informações precisas.

O menor estímulo é capaz de evocar uma sensação correspondente à intensidade que lhe deu início. Isso quer dizer que o aumento da intensidade do estímulo vai desencadear um aumento da intensidade da sensação. É importante sublinhar que, para a maioria das qualidades sensoriais, a intensidade da sensação aumenta mais lentamente que a estimulação, com a exceção da dor, que funciona como sinal de alarme imediato para o organismo saber do risco que está correndo. Para as demais qualidades sensoriais, uma pequena intensidade do estímulo desencadeia um forte aumento da sensação e assim uma reação mais intensa da pessoa. Depois de certa duração, a intensidade da sensação se acomoda independentemente da magnitude do estímulo. As excitações constantes e de longa duração

são percebidas cada vez menos intensas. O sistema sensorial que está em atividade se adapta. Se eu acaricio a pele de alguém, isso provoca fortes sensações. Se eu continuo a acariciar por muito tempo, num mesmo lugar, pouco a pouco a pele se adapta ao estímulo e não reage mais como reagiu no momento do primeiro contato (SCHMIDT, 1980).

Embora as pessoas saibam da existência de cada parte corporal, elas não se enxergam na totalidade, mas por partes. O dorso, por exemplo, só é possível de ser visto através de um espelho. E existem outras partes que o olhar não tem acesso de maneira alguma: os órgãos subcutâneos.

Acontece que, mesmo se a pessoa não desenvolveu sua acuidade corporal, ela sabe como agir no cotidiano para executar algumas ações, como levar um copo até a boca, devolvê-lo à mesa; passar por uma porta sem se esbarrar etc. Ninguém precisa refletir sobre o gesto que deve executar para satisfazer suas necessidades básicas, pois são coisas que se aprende quando criança. Quando tenho sede, imediatamente vou em busca de saciá-la, para isso, normalmente encho um copo com água e o levo até os lábios. Para deglutir, elevo a língua para se pressionar contra o palato. O primeiro toque é o da ponta da língua que evolui seu movimento ondular chegando até sua base num gesto solidário de conduzir o líquido para a laringe, e esse escorregar até o estomago, umedecendo minhas células e saciando minha sede. Ou para passar por uma porta sem esbarrar nas laterais, eu não tenho que medir a distancia entre um lado e outro da porta. Ou ainda, posso mover meus braços sobre as minhas costas para tocar uma das escápulas sem ter que olhar para trás ou através de um espelho. Esses movimentos já se tornaram automáticos para um adulto. Talvez, uma criança tenha que refletir para executar bem cada movimento. Nós não nos recordamos o quanto foi doloroso aprender a caminhar.

Cada modalidade sensorial, vai contribuir para distinguir uma coisa da outra. Cada uma delas são dotadas para a sua atividade específica que, por sua vez, transmite as informações necessárias. Isso são os eventos mecânicos e fisiológicos dos órgãos sensoriais que dizem respeito aos

humanos, sem considerarmos os fenômenos da exterioridade. Mesmo se as pessoas não aperfeiçoam esses mecanismos, eles estão lá ao seu serviço, para assegurar a sobrevivência. É importante sublinhar que a ciência descreve o mecanismo, mas não se propõe a investigar sobre a intensidade do prazer estético que os sentidos aportam à pessoa. O sentido deixa de ser restrito à prisão de um corpo para se abrir para um além da pele.

A soma das impressões provenientes dos organismos sensoriais, desencadeiam sensações que, interpretadas em função de nossas experiências, constitui a percepção. Para Maine de Biran (2005), a perceptibilidade é a capacidade de me dirigir voluntariamente em direção a um objeto e lhe dar obrigatoriamente atenção. Consequentemente a percepção da pessoa é um motor que promove esse acontecimento fusional entre ser e mundo.

A pessoa está sempre aberta, em troca constante entre si e o meio. Por meio do conjunto sensorial, o corpo se alimenta de tudo que o seu meio tem a oferecer e em contrapartida, emana da pessoa tudo o que ela trocou com o meio e incorporou por meio dessas combinações sensoriais. Isso se materializa através de atitudes que vibram no mundo, pois se estabelece uma incessante troca entre sujeito e ambiente. A corporeidade é o órgão da nossa vontade, a materialização das nossas intenções, o lugar da nossa intervenção transformadora no mundo. Os sentidos se misturam na corporeidade deixando sua função estanque a cargo da descrição das ciências duras.

O primeiro contato que temos com o meio ambiente é através da corporeidade. Abraçamos o mundo com cada uma de nossas fibras musculares, com a medula óssea, com o tato da pele em contato com o ar etc. Con-tato! Essa é uma palavra que uso para expressar no contato da pessoa com o meio, a associação de qualidades sensoriais distintas. Por exemplo, a visão que sente a maleabilidade da argila con-tato dos pés, ou quando engolimos o ar através da respiração e, com isso, temos a sensação

do perfume nos sabores que entram pelas papilas gustativas: perfumes con-tatos das papilas. As qualidades sensoriais se misturam, não pura e simplesmente, e, sim, híbrida e complexamente. Tal como, por exemplo, as imagens que adentram a nossa corrente sanguínea por meio do nosso olhar: imagens con-tatos do sangue. E experimentamos o equilíbrio corporal através dos sons que sopram aos ventos em nossos ouvidos: equilíbrio con-tato dos ouvidos. É a partir do con-tato que refletimos sobre esses afetos sem que haja hierarquia na ordem de apreensão.

4 A Arte Coreográfica como motor do conhecimento sensível

Se denomino a dança como Arte Coreográfica, é exatamente para tentar desfazer a confusão que as pessoas fazem em relação ao que elas mesmas tratam como dança. São diversas as maneiras de dançar, mas nem todas são objeto artístico. O mundo da dança é vasto, é impossível conhecer todas as suas formas e conteúdo de manifesto. Por exemplo, existem as danças de função festiva para encontro ou formação de casais de salão, as danças sagradas de caráter religiosas, as danças profanas, as danças tradicionais ou populares, as dança de diversão e ainda as danças que, embora se apresentam como objeto artístico, estão mais próximas do objeto de entretenimento de massas, discutido anteriormente. Para refrescar a memória, essas últimas promovem o divertimento fácil, sem conduzir à reflexão como a própria Arte promove. Essas danças têm uma finalidade objetiva: de encontros sociais, de reverência, de manter uma tradição e divertir. Coisa que a Arte Coreográfica, como qualquer outro estilo de Arte não se propõe a uma função, ao menos uma função imediata de satisfação ou entretenimento.

A arte coreográfica engendra o conhecimento sensível. Como toda Arte, ela não tem referencial, não tem uma linguagem referencialista, ou seja ela

não propõe uma representação da realidade, embora seja dela um produto. A potencialidade de prolongar, em formas inéditas, o movimento corporal criando modos singulares de expresso é o que vamos chamar de Arte Coreográfica. Quando a pessoa cria uma obra de arte, insere sua própria ideia no mundo.

No entanto existe uma confusão com relação à Arte Coreográfica que, ao invés de as pessoas tentarem apreender a Arte como um objeto artístico, se voltam para apreciações acrobáticas, descritivas, eróticas, teatrais, em que as pessoas só sabem interpretar um drama de sequencias estóricas infrutíferas. Os próprios artistas da dança confundem a dança. Muitos acreditam que a sua arte existe em função de uma música e que, a partir dela, eles expressam e interpretam na dança a música através de seus sentimentos, que são engendrados neles mesmos pela música, ou seja, a dança fica subjugada à musica enquanto não há, ou não deveria existir, hierarquia entre as artes.

Merce Cunningham contribui para que a dança moderna desse uma guinada no papel que ela vinha assumindo em relação às outras artes. Sua parceria com John Cage marca o divisor de águas dessa relação de submissão da dança com relação a música, cujas propostas de dança e música foram criados separadamente. A música não estava implicada no resultado coreográfico. Desde então, os artistas da dança deveriam assumir que a música é uma modalidade artística distinta da sua ou então eles deveriam se aprofundar em teoria musical. E já que se estenderia para a música, porque não para outras modalidades, como as Artes Visuais, Cênicas etc. É um princípio de interdisciplinaridade que poderia trazer resultados esplêndidos, mas não é precisamente essa a proposição.

Ainda hoje perdura essa confusão mantida pelos artistas da dança. Podemos, sim, ter a música como aliada da dança, assim como podemos ter as artes plástica, o teatro, o cinema etc. Outra ideia confusa introduzida por Noverre é a de que a dança se apresenta num modelo sequencial de quadros que contam literalmente uma estória. Essa maneira de pensar a dança remete ao cinema que trabalha com sequências fotográficas

produzindo movimento temporal, cuja sucessão de acontecimentos sugere uma história, enquanto o movimento dançado não sugere histórias através de suas sequências.

De fato, a dança se expressa por gestos dançados que, por sua vez, são diferentes do gesto banal do cotidiano. Esse último pode ser até interpretado, pois apresenta familiaridade relativa ao ambiente social. Já os gestos dançados na arte coreográfica têm uma potência virtual que não pretende representar a realidade. Na arte coreográfica, o gesto dançado quer apenas expressar sua poesia e nada mais. Ele produz uma expressão artística para além da estética, cuja reverberação corporal do espectador é mais sensível que inteligível. Ele não comunica conceitos, ele imprime afetos.

Os movimentos virtuais ganham uma fisicalidade em que o espectador se confunde a si mesmo, porque deseja reconhecer uma história na obra de arte, sem levar em consideração que a Arte Coreográfica não está sendo apresentada para comunicar sentimentos, mas para afetar. Não é para tornar inteligível ao espectador uma concepção de dança, e, sim, para tornar-lhe sensível à dança em pleno acontecimento.

A Arte Coreográfica, como as outras artes, conduz a uma reflexão sofisticada, implica na experiência do contato. Depois de absorvido, é transformado plasticamente pela pessoa que contempla e gera uma nova plasticidade. A obra artística evoca um segredo que emerge indagações. Indagações essas que geram a intriga filosófica.

A dança séria é muito antiga, mas como arte, é relativamente nova, (...). E, como arte, ela cria a imagem daquela vida orgânica pulsante que, antigamente, se esperava que a dança desse e mantivesse. (LANGER, 2011, p. 216.)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcia. *As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6., 2010, São Paulo. São Paulo, ABRACE, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Marcia%20Almeida%20-%20As%20afeta%e7%f5es%20plasticas%20do%20corpo%20e%20o%20conhecimento%20sensive1.pdf>>. 10/04/2012.

_____. A plasticidade corporal e a dança contemporânea. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇATEATRO, 3., 2011, Viçosa. *Anais...* Viçosa: Tribuna, p. 68-78, 2011.

_____. *Les affections plastiques du corps et la danse contemporaine*. 2009. 406 f. Tese (Doutorado em Esthétique et Science de l'Art) - Universidade Panthéon-Sorbonne, Paris, 2009.

BHABHA, Hommi. *O local da Cultura*. Tradução Myrian Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CLARK, Lygia. *L'homme, structure vivante d'une architecture biologique et circulaire*, Robho, Paris, n. 5/6, 1971.

DAGOGNET, François. *Le corps*. Paris: Quadrige/PUF, 2008.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*. Paris: Seuil, 1986.

DEBONO, Marc-Williams. La plasticité des Mémoires. Convergences entre archétypes et complexe de plasticité. In: COLLOQUE INTERNATIONAL JUNG ET LES SCIENCES, 2009, Bruxelles. *Actes...* Bruxelles: Szafran, Baum & Decharneux, Editora EME, 2009.

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Tradução Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica, Gilles Tiberghien. Coordenado por Jean-Pierre Cometti. Pau: Editora Ferragano, Publicado pela Universidade de Pau, 2005.

FREIRE, Ana Vitória. *VIANNA, Angel. Uma bibliografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Dublin, 2005.

GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Tradução Alexis Philonenko. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2000.

LAGEIRA, Jacinto. *Avatars du Savoir Parler*. Disponível em: <<http://jankopp.free.fr/jantextesLageira.htm>>. 12/03/2012.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LIBERATION. Disponível em: <http://www.liberation.fr/monde/2009/05/28/une-fillette-russe-de-5-ans-ne-parle-que-le-chien-et-le-chat_560625>. 28/05/2009.

MAINE DE BIRAN, Pierre. *Mémoire sur la décomposition de la pensée* (1804). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2000.

MALABOU, Cathérine. *La plasticité au soir de l'écriture: dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Leo Scheer, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução: Paulo Neves. Introdução: Claude Lévi-Strauss. Rio de Janeiro, editora Cossac & Naif, 4ª reimpressão, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NEVES, Neide Vianna. *Estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

ROUQUET, Odile. *Les techniques d'analyse du mouvement e le danseur*. Paris: Editora Fédérations Française de Danse, 1985.

SCHMIDT, Robert F. *Fisiologia Sensorial*. São Paulo: EDUSP, 1980.

_____. *Physiologie en bref*. Traduzido do alemão por Nathalie Flake, Hubert Karmann, revisão científica feita por Etienne Savin. Editora De Boeck, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*. Tradução Nicolas Vieillescazes. Paris: l'Éclat, 2007.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.

Marcia ALMEIDA

Universidade do Québec em Montréal/CAPES

mars.almeida@yahoo.com.br

Pesquisadora Pós Doutoral em Dança (bolsista da CAPES 2013 – 2015) na Universidade do Quebec em Montréal (UQAM). PhD em Estética e Ciência das Artes (Filosofia da Arte/Dança) Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1. Possui Master em Estética e Ciência das Artes (Filosofia da Arte/Dança) pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1; Mestrado em Artes/Dança pela Universidade de Brasília; Licenciatura em Educação Física pela Universidade de Brasília; Bacharelado em Dança pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris 4. É membro associado da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Integra do Banco de Avaliadores do INEP para Cursos de Graduação e IES. Tem artigos publicados em revistas científicas. Se interessa pelos afetos plásticos do corpo visto na Arte Coreográfica/Dança Contemporânea e o conhecimento sensível que emerge da Arte. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Coreográfica. Atua principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em Arte Coreográfica/Dança Contemporânea, Composição Coreográfica, Autonomia do Corpo Expressivo, Plasticidade Corporal, Conhecimento Sensível, Acuidade Corporal, Teoria e Crítica da Arte Coreográfica, Estética (Filosofia da Arte/Dança).

CAPÍTULO 2

A Corporeidade e a Cena

Alice Stefânia CURI
Rita DE ALMEIDA CASTRO
Luiz Humberto ARANTES
Marcus MOTA
Maria Beatriz DE MEDEIROS

CORPOS E SENTIDOS

Alice Stefânia CURI

1 Sentidos de corpo

Quando penso no que já vivi, me parece que fui deixando meus corpos pelo caminho (Clarice Lispector)

Lanço, neste artigo, um olhar sobre o corpo cênico a partir de três perspectivas, todas tramadas a diferentes vieses que emergem da noção de sentido. A primeira delas se refere aos sentidos do conceito de corpo na atualidade. A noção de corpo foi historicamente abordada de inúmeras maneiras, relacionadas a diferentes autores, correntes de pensamento, campos epistemológicos, épocas e culturas. Não é novidade o predomínio histórico, em especial, no Ocidente, de uma visão maniqueísta entre corpo e mente, corpo e alma, corpo e espírito. Também não é novidade que o corpo, como inscrito nessas polarizações, foi largamente desprivilegiado. Essa visão vai ser questionada em alguns momentos da história, mas é especialmente a partir do século XX que ganha *corpo* e repercussão, um sentido mais ambivalente e complexo envolvendo a corporeidade.

Com Nietzsche e a “morte de Deus”, a vida se afirma enquanto experiência terrena e corporal; com a fenomenologia em Merleau Ponty, o corpo passa a ser pensado como um amálgama entre fisiologia e experiência (corpo-organismo e corpo-vivido); com os manifestos de Artaud por um corpo sem órgãos, a corporeidade se rebela contra o determinismo fisiológico; com a filosofia rizomática de Deleuze e Guattari, o corpo é percebido como zona de fluxo de intensidades, afetos, micropolíticas, devires. Trata-se obviamente de um recorte ligeiro, parcial e mínimo, dentre tantas outras visões, sobre as quais não é o caso de estender-me agora.

Há olhares diferenciados a respeito do estatuto do corpo na contemporaneidade. Há, inclusive, diversas críticas à vampirização capitalística a que estariam sujeitos uma série de atributos associados à noção de corpo como essa *espessura ontológica*¹ que envolve dimensões diferentes e articuladas de forma complexa. Refiro-me a aspectos como flexibilidade, porosidade, esgarçamento de fronteiras, multiplicidade, desejo, entre outros frequentemente cooptados ou vetorizados em estratégias de mercado. Essa ideia é bem desenvolvida por autoras como Suely Rolnik (2006) e Denise Sant'Anna (2001), a partir de diferentes referências. Para tais armadilhas, uma corporeidade fluídica pode se tornar vulnerável.

Cabe observar que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o corpo é cada vez mais aproximado, por diferentes pensadores, da própria noção de subjetividade, de singularidade, da ideia de ente propriamente, esse mesmo pensamento vai, por outro lado, desconstruindo a noção de *eu* como estrutura identitária fixa, como essência ou unidade. Assim, as ideias de corpo e subjetividade aproximam-se das de multiplicidade, zonas de devires, porosidade a experiências e afecções: subjetividades em contínuos processos de desterritorialização e reterritorialização. Nessa perspectiva, Nízia Villaça e Fred Góes comentam que:

o importante (...) é a possibilidade da reconfiguração do estatuto do corpo enquanto singularidade como fluxo e multiplicidade e, portanto, desvinculado da unidade do 'eu'. A singularidade se dá justamente, no lugar da heteronímia e do devir-outro e é (...) na dissolução do 'eu' e de suas figuras (psicológicas, sociais, morais, filosóficas) que ela se constitui. (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 52)

Nas linguagens cênicas, o corpo é, a um só tempo, o meio de criação e a própria obra artística (ou parte fundamental dessa). Por isso, especialmente dentro dos estudos cênicos, essa ideia sobre corporeidade parece ser uma

1 Expressão involuntariamente surrupiada em alguma leitura de potente reverberação em minha corporeidade, a qual não pude mais localizar com exatidão. Desconfio tratar-se de escritos de Denise Sant'Anna ou Suely Rolnik a fonte de minha apropriação sem expropriação...

linha de articulação potente e eficaz. A experiência do artista da cena radicaliza a perspectiva de corpo simultaneamente como cartógrafo e mapa – sempre inacabado, ou criador e criatura – sempre em processo.

Chega-se assim a um sentido de corpo que é amálgama entre forma ~ força, carne ~ ressonância², zona e agente de experiências, ideias que se articulam a expressões como corpo sutil (sabedoria taoísta)³, corpo vibrátil (ROLNIK, 1989), corpo-mente (BARBA, 1994), corpo poético (LECOQ, 2010), para enfim chegarmos a outras expressões recorrentes no campo das Artes Cênicas: corpo psicofísico, corpo cênico.

Esse é um corpo que reivindica criação, recusa cada vez mais a mera execução ou reprodução de coreografias, marcas ou partituras concebidas fora de si, ou a simples ilustração de um texto prévio. Trata-se de um corpo que se expressa sob a égide da *poiesis* – enquanto proposição e produção poética e *apresentação* – mais do que da *mimesis* – da ordem da imitação e representação, remetendo aos conceitos como operados por Renato Cohen em *Work in progress na cena contemporânea* (COHEN, 1998), ainda que haja entre *mimeses* e *poiesis*, uma articulação sempre disposta a trânsitos ambivalentes, e que nessa dupla articulação, sempre em movimento, resida alto grau de potência criativa.

Se um conceito é um instrumental, se ele deve ser operativo, servindo ao desenvolvimento de ideias e à criação – tanto em âmbito teórico quanto prático – abraço então o horizonte de sentidos de corpo esboçado anteriormente. Essa noção, para a qual assumo a terminologia de corpo cênico, me parece eficaz e produtiva para meu campo de conhecimento. Assim, passo ao próximo tópico.

2 O uso do til visa enfatizar a fluidez entre os aspectos articulados, já que soa menos duro e sectário que o hífen ou a barra. O símbolo remete à imagem do Anel de Moebius, com toda perspectiva de ambivalência e reciprocidade nele representada.

3 Sobre a articulação da noção de corpo sutil ao contexto da experiência cênica consultar meu livro “Traços e devires de um corpo cênico” (2013).

2 Treinamento: corpo~vazio para experiência em sentidos

Para quê se contentar com os limites da argila, se é no vazio do vaso que está sua utilidade (provérbio chinês).

Vivida desde essa perspectiva, a corporeidade que experimenta a criação de poéticas demanda especificidades e sutilezas em sua preparação. A ideia de treinamento como mera repetição e aprimoramento técnico não dá conta do grau de atravessamento de afetos a que tais corpos estão dispostos e, mais ainda, de que se nutrem para criar.

Não se trata em hipótese alguma de negar o espaço da práxis no treinamento. O apuro técnico, a precisão, a limpeza e a qualidade na execução de poéticas corporais é algo basilar ao trabalho do corpo cênico. Apenas é bom demarcar a natureza de treinamento a que me refiro. O termo é um tanto desgastado historicamente, podendo remeter a certa rigidez de princípios, a mecanização de movimentos físicos, a características homogeneizantes, disciplinatórias e até militaristas.

O espaço de treinamento pode e deve articular, como sugere Matteo Bonfitto, a dimensão da *praxis* à da *poiesis* (2009). Ou seja, reservar espaços tanto para aprofundamento e lapidação técnica e estética, quanto para experiências e proposições criativas (inclusive alheias a qualquer expectativa de resultado final). Acresceria à proposição de Bonfitto, um espaço que talvez não seja nem de prática, nem de poética, ou antes, que possa concernir a ambos: um espaço de esvaziamento.

José Gil aborda a ideia do vazio para pensar o processo criativo no corpo. Para ele, só o silêncio – vazio – permitiria a concentração mais extrema de energia não-codificada, e, ao mesmo tempo, a prepararia para escorrer nos fluxos corporais (2001, p. 17). Esse estado tem alto grau de potência criativa, primeiro pela natureza ainda informe, logo com vocação para vetorizações infinitas, vazões variadas; e segundo pela quantidade de intensidades que articula e mobiliza, ao acessar, para Gil, uma espécie de

violência primordial traduzida pelo vazio de toda forma (GIL, 2001, p. 18). Segundo Gil, o vazio absorve todos os tipos de força, energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas, filtrando-as, transformando-as, fazendo o vazio dentro e em redor (2001, p.18).

Esse acionar de intensidades informes é o mais potente no vazio. Aí se encontra um lugar de trabalho que fomenta tanto um processo de amadurecimento e de conduta ética, quanto de criações estéticas. Se estivermos totalmente preenchidos, então não resta nada a fazer. As estratificações e os anseios por fechamentos, definições, soluções, nos distancia das infinitas possibilidades de ser e de criar, enrijecendo-nos. Pierre Lévy relaciona o vazio ao virtual, ao ato de remontar à intensidade sem forma, e vê essa virtualização dissolvendo distinções instituídas, aumentando os graus de liberdade, criando um vazio motor. (1996, p. 19).

Para Lévy, “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento (...) e que chama um processo de resolução: a atualização” (1996, p. 16). A atualização, por sua vez, consistiria na resolução, na “criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (1996, p. 16). A atualização seria uma configuração dentre possibilidades, e virtualização seria a reproblemática, dois processos contíguos, mas em direções opostas.

Em Deleuze (1996, p. 50), o virtual é um campo ou fluxo de devires, enquanto a atualização é o processo de singularização. A atualização (ou territorialização) buscaria, selecionaria aspectos do virtual, convertendo-os em atualizações, e a virtualização (desterritorialização) seria o processo que reconverteria o atual em virtual.

Segundo o sinólogo François Jullien, o meio e o vazio são lugar do *e*, assim, “o verdadeiro meio deve ser entendido, positivamente, como poder uma coisa e outra, e não, negativamente, como não ousar uma coisa nem outra” (2000, p. 36). Ainda segundo o autor, o vazio para os taoístas não se

contrapõe simploriamente ao cheio, mas funciona correlativamente a esse. A noção de meio para os confucionistas relaciona-se ao sentido de vazio para os taoístas: um espaço no qual nossa intencionalidade permanece livre e indeterminada (JULLIEN, 2000, p. 39).

Seria através do vazio que o pleno se reabsorveria e se indiferenciaria, o que remete às noções de virtualização e de desterritorialização, além de ser também o espaço de onde o pleno adviria e se tornaria efetivo, atualizado ou reterritorializado. O vazio seria uma espécie de fundo latente das coisas, como se fala do fundo de uma tela onde se pinta, ou o espaço onde o som ressoa, vibra, se propaga (JULLIEN, 1998, p. 135, 136), ou de uma folha em branco em que se escreve. Essas correspondências vinculam o vazio às noções de efeito e eficácia:

Uma noção resume essa eficácia do vazio [...] o vazio é simplesmente o que permite a *passagem* do efeito. 'Onde nada existe de atualizado, não há parte alguma onde não [se] possa parar, parte alguma onde não [se] possa ir'. Ao contrário, o que impede o efeito de se exercer, é quando o pleno não está penetrado de vazio e, tornando-se opaco, gera obstáculo: fazendo anteparo, ele leva o real a imobilizar-se, ficamos presos nele; não sendo possível mais nenhuma circulação, enterramo-nos nele. [...] se todo vazio é eliminado, elimina-se também o jogo que permitia o livre exercício do efeito (JULLIEN, 1998, p. 137, 138).

Assim, é apenas esvaziado que o corpo pode vir-a-ser/estar prenhe de novas criações. O corpo esvaziado, tornado latência pura (ou quase, se isso for utopia), se abre a um fluxo impermanente entre interno e externo, se abre, assim, à possibilidade de experiência e de criação. Para Jorge Larrosa Bondía, a experiência se articula à dimensão do sentido, como aquilo que produz ou gera sentido, ou ainda como uma via por onde podem emergir sentidos relativos ao que somos e ao que nos passa (2002, p. 20-21). Distanciados dos domínios da informação e da opinião, os sentidos que advêm da experiência são os vividos corporalmente, são aqueles experimentados em carne e alma.

Similar à desarticulação entre opinião e experiência em Bondía, Jullien tece sua tese segundo a qual *um sábio não tem ideia* – expressão inspirada pelo adágio confucionista segundo o qual um sábio não tem eu, e que dá título a outra obra sua (2000). A proposição do sinólogo se desenvolve a partir do estudo de linhas do pensamento chinês que, em última análise, coloca em cheque estruturas fixas de identidade, opinião e posição, às quais é aqui associada a noção de ideia. Assim, o sábio, para os taoistas e confucionistas, seria aquele que não se ata a ideias, que não se limita por posições preconcebidas, que se dispõe a experimentar o mundo a cada vez como se fosse a primeira. Essa porosidade e flexibilidade se aproximam da ideia de corporeidade~subjetividade fluídica sucintamente apresentada em seção anterior.

Bondía descreve o sujeito da experiência como um “território de passagem (...) uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (2002, p. 24). Para ele a dimensão da experiência se liga ainda às ideias de exposição, receptividade, abertura, travessia, perigo, paixão (2002, p. 26). Corporeidades dispostas a abismos desestabilizadores abertos por diferentes experiências, e a toda fragilidade, vulnerabilidade e exposição implicadas aí, podem encontrar, por outro lado, potências de heterogênesse, de devir-outro: novas e insuspeitadas possibilidades poéticas e, porque não, de vida.

Pesquisando a respeito da qualidade corpórea que se abre a esse salto no abismo, a esse mergulho profundo no vazio, encontro a imagem de corpo-passagem, desenvolvida por Denise Sant’Anna:

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem (...) dissolução da distância entre consciência e inconsciência. (...) Nos corpos-passagens é a alma que amadurece em corpo enquanto este abandona sua suposta condição de suporte de inscrição de vontade. (2001, p. 105-106)

Procedimentos de diferentes culturas e origens podem ser úteis, ainda que não imprescindíveis, para acessar esse estado. No grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, coordenado por mim e pela professora Rita de Almeida Castro, temos lançado mão de procedimentos meditativos ligados ao *chi kung*⁴ e práticas do *Seitai-ho*⁵ para nos provocar uma qualidade de esvaziamento.

Uma corporeidade em vazio se torna passagem, se abre a experiências, é atravessada. Os cinco sentidos do corpo podem reexperimentar o espanto de uma primeira vez. Quão potente e revigorante pode ser quando cada novo contato sensorial, ainda que seja o mesmo, o de sempre, desperte outras percepções, ressonâncias e associações poéticas. Os sentidos do corpo cênico abertos a experiências que lhes provoquem ressonâncias, que, por sua vez, se escoam em produção criativa e expressiva. Experiência em fluxo, em um *continuum* entre corpo e alteridade, entre interno e externo, entre afetos e poéticas. *Entre. & Espaço vazio conectivo, lugar de fricções e hibridismos.*

Para o antropólogo Homi Bhabha, o *entre* é o lugar “onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar” (2006, p. 301). Ligado à noção de fronteira, onde encontros de diferenças articulam novas identidades – mestiças e não fixas. A imagem do *entre*, como a de fronteira, reflete esgarçamentos identitários, porosidade, mestiçagem, reinvenção, desterritorialização.

Outro conceito que pode ser trazido para dialogar com as ideias de meio, de vazio e de *entre*, é o de *ma*. Apesar de ser um termo japonês, *ma*, segundo o antropólogo Vincent Crapanzano, é uma noção oriunda da cultura chinesa: “diz-se que o *ma* vem do chinês, o caractere que mostra o sol no meio de portão aberto” (2005, p. 373).

4 Traduzido simplifadamente como “trabalho com energia”, trata-se de um conjunto de procedimentos de origem chinesa, ligados à tradição taoísta. Tema de estudo em minha tese de doutorado (CURI, 2013)

5 Práticas corporais de origem japonesa, tema de estudo da tese de doutorado de Rita de Almeida Castro, minha parceira na coordenação do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo (CASTRO, 2012). “O *seitai-ho* é um caminho de vida natural e integral sustentado por um conjunto de técnicas. Seus treinamentos afinam a sensibilidade e o movimento corporal através da percepção interna”(http://www.jardimdosventos.com/).

Kunio Komparu, bailarino de *Nô* e arquiteto, também atribui a origem da noção à cultura chinesa (*apud* GREINER, 1998, p. 101). Para Komparu, *ma* pode ser traduzido por “espaço, espaçamento, intervalo, lacuna, vão, lugar, interrupção, pausa, tempo, ocasião ou abertura” (*apud* CRAPANZANO, 2005, p. 373). Segundo ele, o termo, originalmente, designava espaço, mas na música, por exemplo, ganha também conotação temporal. Assim, é usado, musicalmente, para descrever uma pausa, articulando as ideias de tempo e espaço, na noção de intervalo ou suspensão. E ainda, para a música, não é um intervalo sem função, ao contrário, agrega dramaticidade ao som. Trata-se, então, de um tempo-espaço intersticial e, por isso mesmo, um vazio potencial.

Para o antropólogo Edward T. Hall, *ma* implicaria uma fusão do espaço com o tempo e se associaria a outras ideias, se desdobrando em outros conceitos: um tempo~espaço sagrado de gênese de divindades, que conjuga a obscuridade e a luz, o espaço~tempo intervalar e fronteiro, a pausa, a ideia de abertura, a noção de mudança processual, entre outras (*apud* GREINER, p. 1998, xii).

Greiner, ao longo seu estudo sobre o *Butô*, articula o conceito de *ma* ao vazio como virtualidade (1998, p. 40-41), se aproximando da ideia de um espaço~tempo desterritorializado, onde as potencialidades estão à disposição de atualizações. Em seguida, traz a ideia de um espaço~tempo negativo com dimensões e funções, o que reforça a associação de *ma*, com a ideia anteriormente exposta de Jullien, de um vazio eficaz. Nas palavras de Greiner, trata-se de um “intervalo de espaço-tempo, onde tudo pode acontecer” (1998, p. 101).

A atriz e antropóloga Rita de Almeida Castro, também faz referência ao ideograma japonês da palavra *ma* que representaria:

dois portais que se inclinam em direção ao outro, como duas pessoas no cumprimento japonês (*rei*) que se curvam uma em direção à outra, com o vazio pleno que se estabelece entre elas (CASTRO, 2012:120).

Essa perspectiva reforça a ideia de *ma* como um platô de potências/latências que se estabelece no encontro, no entre, no vazio, na experiência conectiva e porosa com a alteridade, seja essa alteridade outro corpo cênico, seja um objeto com o qual um corpo se relaciona, seja o público.

Crapanzano (2005, p. 373) lembra que o termo *ma* tem conotações tanto abstratas como concretas, e resiste à tradução, justamente por seu caráter ambíguo, que imbrica espaço e tempo em uma configuração única. Para a apreensão do termo, ele acha importante levar em conta, ainda, a noção chinesa de *chi*, “uma concepção de energia ou poder espiritual (*ki ou chi*) que ressoa no interior do *espaçotempo*, entre e em meio a” (2005: 373). Podemos, então, relacionar o fluxo de *chi* à intensidade amorfa e potencialmente criativa que habita o entre intervalar. A fecundidade desse “cronotopo negativo – um silêncio, um vazio” (2005: 373) se refere precisamente a um estado de latência, de ainda não ser, e de, por isso mesmo, poder ser qualquer coisa ao se territorializar, ou atualizar em um “espaço-tempo positivo da ação” (2005: 373).. Isso enfatiza a importância de procedimentos como algumas práticas do *chi kung*, por exemplo, que promovem a lida com *chi*, como meio para instalação de um estado de esvaziamento. Esvaziar configura-se aqui como estratégia para acessar um estado de latência/potência criativa. Vazio como usina de criação.

Um corpo vazio em devir, corpo-passagem, é poroso à dimensão da alteridade, se deixa afetar, se contamina, se expõe, doa-se, se redescobre e redimensiona o mundo. A partir da memória sensorial e sensível encarnada, dos sentidos gerados por experiências corporificadas, e de estratégias de representificação, elementos expressivos gerados nesse estado podem ser reorganizados, aí, sim, sob o crivo da lapidação e do rigor estético, visando à composição poética. Até porque, o vazio não termina em si mesmo, senão se reinventa todo o tempo, fomenta criação sempre renovada, gera poéticas, imagens, ideias. Quando então, já tem como balizadores processos de composição e recepção a partir de jogos e vetorização de sentidos. Assim, chego ao próximo e último tópico.

3 Dramaturgia atorial: corpo~usina de sentidos

Se o corpo cênico vem recusando-se a meramente redundar autorias e autoridades prévias e alheias, sejam na forma de dramaturgo ou diretor; se ele vem se negando a constituir-se em cena apenas como signo de representação unívoca; também o corpo fruidor (e aqui estamos falando de certo perfil de recepção) vem desenvolvendo um olhar mais aberto, complexo e exigente no que se refere à obra teatral e sua trama de sentidos.

Já foi suficientemente discutido o quanto o advento do cinema e da TV – em algum momento anunciado como um possível ocaso para o teatro – por outro lado fortaleceu um impulso de reateatralização da cena. Estratégias inspiradas por diversas estéticas – orientais, populares, vanguardísticas – fortaleceram um processo de diferenciação e de afirmação de especificidades da linguagem cênica.

Nessa conjuntura, surgem discussões a respeito dos modos de significação do espetáculo. Diferentes proposições teóricas vêm tentando dar conta dos fenômenos de nomadismos de sentido cada vez mais frequentes em um teatro que vem sendo nomeado pós-dramático (LEHMANN), performativo (FÉRAL), energético (LYOTARD) etc.

Renato Cohen abre seu estudo sobre a cena contemporânea (COHEN, 1998) falando que:

Orquestra-se uma cena polifônica e polissêmica apoiada na rede, no hipertexto, na plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela performance, por imagens condensadas, por textualidades orobóricas e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação, por construções psicológicas de personagem. Num imbricamento intenso entre criador-criatura-obra, a cena dá tessitura às fraturas pós-modernas, estabelecendo *continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambiguidades arte/vida. Nessa ordem, legitima-se o fragmento, o assimétrico, o informe, rasgo de epifania (...) Conjuga-se a cena da perplexidade, do paradoxo, da crise, da numinosidade (...) amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra.

A noção de sentidos parece mais apropriada que a de significados no processo de recepção pensado nessa contemporaneidade cênica. Trata-se menos de tentar transmitir, representar ou interpretar ideias, e mais de criar tensões e jogos cênicos que permitam a emergência de sentidos na cena e suas reverberações singulares.

A corporeidade configura-se não como um novo centro hierárquico da cena, ao qual os demais elementos convergem, mas talvez como uma espécie de motor ou usina de onde centrifugamente irradiam-se forças, tensões, vetores de energia, que se atualizam em vazios conectivos de encontros, em eventos, acontecimentos. O que parece estar em jogo são os sentidos que o corpo produz nos *entrelugares*, nas fricções consigo mesmo, com outros corpos, com toda a materialidade cênica. Mais que conflitos à moda psicológica, são turbulências, fissuras, fraturas, atritos entre forças. A noção de dramaturgia de ator se articula a essa potência de produção e desestabilização de sentidos nesses corpos cênicos.

Paradoxalmente, esse corpo, essa cena, que, por um lado revela seu avesso, escancara seu processo, expõe e disseca suas pulsões reais, motivações e ressonâncias biográficas, por outro lado silencia, suprime, omite. Esses hiatos de codificação também acionam aberturas na fruição, nutrem a imaginação, provocam desdobramento de sentidos, associações, constelações de imagens, nuvens de memórias. Parece potente preservar zonas de sombra na cena, ausências. Voltando a José Gil, trata-se de garantir o lugar do vazio:

o grande vazio, ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas criadas – e que fascina porque não representa nada nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe (GIL, 2001, p. 17).

Lacunas que se deixam preencher por corporeidades que fruem a obra. A experiência de recepção se enfraquece frente à cena excessivamente preenchida, ilustrada, desvendada, territorializada em seus sentidos. Denise Sant’Anna advoga “uma vontade de preservar uma parte da vida que seja

sem nome, sem interpretação” (SANT’ANNA, 2001, p. 114), e alerta que, para isso, “é preciso, enfim, que o silêncio não seja compreendido como falta de linguagem, e sim como a presença de sons que não conseguimos ouvir” (SANT’ANNA, 2001, p. 115). A isso acrescento, é preciso deixar os silêncios ecoarem singularmente nos vazios de cada corpo; e saber calar, tolerar o indizível, processar sentidos para além da interpretação de signos.

Josette Féral (2008, p. 203) fala em “signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra”. Pensar em como esse olhar, por vezes, implica em processos que ultrapassam e muito a visão, nos leva também a repensar o termo espectador, cuja etimologia – do latim *spectatore* – remete ao ato de ver, assistir, testemunhar: noção estreita para o grau de experiência que tantas vezes ocorre em fruição. Esse “deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido” (FÉRAL, 2008, p. 203-204) muitas vezes, repercute no receptor como um atravessamento, tendo aí sua equivalência de desestabilização. Assim, uma pedagogia do espectador também poderia se voltar a um trabalho de esvaziamento dessas corporeidades, preparando-as para maior grau de experiência, mais afecção do que elaboração.

Sobre isso, cabe trazer algumas considerações de Georges Didi-Huberman. A partir dos emblemáticos estudos de Walter Benjamin, ele pensa o caráter virtual da aura: “Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a se agrupar em torno dele” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149). O autor volta sua proposição ao campo das Artes Plásticas, mas suas observações se ajustam ao nosso campo. Ele acrescenta:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (...) ou seja, todos os tempos nela são traçados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados.

Assim, quanto mais vertiginoso o processo de virtualização provocado (ebulição indiferenciada de imagens, memória, sentidos, afetos), maior o grau de experiência e de manifestação do inconsciente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149).

Didi-Huberman reflete sobre tentativa recorrente do receptor de não se deixar inundar pelo rol de afetos em ebulição, os quais provocam sensação abismal de perda, como uma atitude de “evitamento do vazio”. Assim, quando em presença de poéticas desestabilizadoras, ocorre do fruidor procurar “permanecer aquém da cisão (...) ater-se ao que é visto (...) recusar as latências do objeto (...) recusar a aura do objeto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38-39), tentando evitar a vertigem do vazio. Esse é, segundo Didi-Huberman, o comportamento típico do homem da tautologia, o qual dirá sempre, ceticamente, que o que vê é tão somente o que se lhe apresenta aos olhos. Reação distinta, mas de mesma motivação, a qual seja a de evitar devires de sintoma no ato da fruição, seria para ele a do homem da crença. Esse, por sua vez, prefere “dirigir-se para além da cisão aberta (...) superar – imaginariamente – tanto o que vemos quanto o que nos olha” (1998: 40). Decidido a iludir-se, “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes (...) para enchê-los de imagens corporais sublimes (...) feitas para confortar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48)

Stéphane Huchet percebe, na obra de Didi-Huberman, a construção de uma filosofia do sentido, na qual o filósofo “propõe o entrelaçamento de três paradigmas: os do semiótico (sentido-*sema*), do estético (sentido-*aisthesis*) e do patético (sentido-*pathos*)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 12). Nas fricções entre essas camadas de sentido, produzidas em obra e reverberadas em fruição, estaria talvez uma estratégia para romper ou driblar o evitamento do vazio a que alude o autor.

A vibratilidade da presentificação de corpos cênicos em performance escorre para além do espaço cênico, provocando uma dilatação de presença

e de tempo~espaço também na recepção. Dramaturgias atoriais tencionam sentidos semânticos e sensoriais e ainda outra dimensão de sentido, à qual Didi-Huberman relaciona o sintoma:

O mais importante é o sintoma, (...), acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem (...) sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 17)

As corporeidades cênicas produzem sentidos por meio dessas três perspectivas, as quais são operativas tanto em relação à recepção – quando o corpo cênico se mostra – quanto em âmbito de criação. Penso que o grau de sintoma (da forma que é pensado por Didi-Huberman) investido no processo criativo por parte do artista tem potencial de reverberação no momento de fruição, especialmente se lapidado e adensado em agenciamentos com dimensões estéticas e semânticas de sentido.

Silvia Fernandes, em artigo que se debruça sobre as noções de teatralidade e performatividade, remete à teórica Érika Fischer-Lichte, para quem o teatro experimentou um desvio performativo que o transformou em evento, ao invés de obra acabada. Ainda segundo Fischer-Lichte, para o público, nesse contexto, “entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto” (FERNANDES, 2011, p. 17).

Essa ideia de travessia, de uma “experiência que ultrapassa o simbólico” e que “provoca uma gama tão ampla de sensações” (FERNANDES, 2011, p. 17) redimensiona a perspectiva da recepção, que já não se resolve ou se resume mais ao trinômio assistir, entender, explicar. Pensar essa natureza de fruição convoca as mesmas noções de corpo~passagem, corpo~vazio, porosidade, afecções, experiência etc., esgarçando ainda mais fronteiras entre cena e público, arte e vida.

4 Sentidos ético~estéticos

Admitir o fluxo, o devir, o “quem sou?”, o “não ser”, o “não sei”, os hiatos de ideias, o mutismo, a gagueira, as ausências de opinião, a impermanência de posição, o silêncio, enfim, experimentar o vazio abre portas desconhecidas, acessos a dimensões insuspeitadas de ser e criar. Permitir o esfacelamento de estratos enrijecidos e vencidos é adubar o ser poético e o ser político. A cada nova atualização ética e estética, saber escutar os silêncios ecoando nos espaços do corpo, para nutrir o germe do vazio no seio do pleno, revela disposição não apenas de manter-se vivo, mas de ser-em-vida.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação* [online]. Rio de Janeiro, n. 19, Jan./Fev./Mar./Abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, Rita de Cássia de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. 2005. 335 f. Tese (Doutorado em antropologia social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea – criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.48, n.1, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v48n1/a09v48n1.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2012.35

CURI, Alice Stefânia. *Por uma TAO expressividade: processos criativos em trânsito com matrizes taoístas*. 2007. 354 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Eric. Deleuze. *Filosofia Virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 47 – 57.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, v 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, Christine. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

JULLIEN, François. *Um sábio não tem ideia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SESC/SENAC, 2010.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

SANT'ANNA, Denise. *Corpos de passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Alice Stefânia CURI

Universidade de Brasília/Grupo de pesquisa Poéticas do Corpo
alicestefania@gmail.com

Atriz e diretora. Atua em coletivos artísticos desde 1990. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e é artista pesquisadora do Teatro do Instante. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Arte e em Artes Cênicas da UnB. Concluiu graduação e mestrado na UnB em 1995 e 2000, e, em 2007, defendeu tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Sua pesquisa de doutoramento gerou o premiado espetáculo solo “Traços ou Quando os Alicerces Vergam”. Foi coordenadora do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UnB entre 2009 e 2011 e atualmente coordena o curso de Licenciatura em Teatro a Distância, dentro do programa UAB na UnB. É membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) desde 2006, onde compõe a coordenação do GT Processos de Criação e Expressão Cênicas no biênio 2013/2014. Em 2013 lançou o livro “Traços e devires de um corpo cênico”, pela editora Dulcina (Brasília, DF). <http://poeticascorpo.blogspot.com/>.

CORPO EM CENA: PERCEÇÃO, SENTIDOS E EXPERIÊNCIA

Rita DE ALMEIDA CASTRO

Trinta raios convergentes no centro tem uma roda
Mas é o vácuo de seu eixo que faculta seu movimento.
O oleiro faz um vaso manipulando a argila
Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade.
Paredes são massas com portas e janelas
Mas é o vácuo entre as massas que lhes dá utilidade.
Assim são as coisas físicas, que parecem ser o principal
Mas o seu valor está no não-visível.

Lao-Tsé. Tao Te King.

Trabalho no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília desde 1995. Nos últimos anos, venho ministrando a disciplina Teatralidades Brasileiras e, a cada semestre, discuto com os alunos sobre vários grupos de pesquisa e experimentação brasileiros - grupo Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, grupo Galpão de Belo Horizonte, Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo, grupo Macunaíma dirigido por Antunes Filho, grupo Oficina Uzina Uzona dirigido por José Celso Martinez Correa, os três últimos grupos com sede em São Paulo, dentre vários outros. Cada vez que eu me aprofundo um pouco mais na análise da trajetória desses grupos, percebo obstinação, coragem e persistência na vivência cotidiana da arte. Fico admirada, perplexa e me vem uma confiança de que é possível fazer teatro coletivamente, apesar das adversidades.

Movida pelas inquietações desses artistas e por mestres inspiradores, veio o desejo de criar um núcleo de experimentação do fazer teatral. Junto com o desejo vieram as questões. De onde se parte para criar um grupo? Como se constrói uma cultura de grupo? Como se elegem os parceiros de travessia? Como se dá a relação dialógica entre arte e vida?

Concordo com a diretora teatral Anne Bogart (2011), quando afirma que cultura é experiência compartilhada. Foi com essa motivação que, em 2009, criamos o grupo Teatro do Instante, espaço de investigação, pesquisa e experimentação do fazer teatral.

Nosso espaço de trabalho se chama *Canto das Ondas*, uma pequena sala na minha casa, aberta aos improvisos, experimentos e técnicas de treinamento de atores, músicos, dramaturgistas e um artista computacional.

Elegemos, no primeiro trabalho, Clarice Lispector como guia, abertos ao devaneio e às concretudes do ser. Suas múltiplas vozes reverberaram em corpos cênicos e se metamorfosearam no espetáculo *Pulsações*. Segue texto criado por mim, para o programa da peça *Pulsações*.

Alteridades
Músicas, danças, dramas
Em cena

Memórias de baús reinventados
Cheiros, sabores, texturas
Dramaturgia dos sentidos

Hortelã-pimenta sopra o ânimo
Laranja traz reminiscências da infância
Sabor do chicle na esteira da eternidade

Trama de fios tênues e invisíveis tecidos em processos de pesquisa e criação. Espaço de troca e aprendizado comum. Na busca por um trabalho apurado de percepção sensorial, sentimos diferentes cheiros e percebemos o caminho do cheiro pelo corpo. Experimentamos cantar sílabas tibetanas em relação aos *chackras* do corpo. Elegemos trabalhar próximos a sons de sinos e de fontes d'água – como diz Clarice Lispector (1998): “meu estado é o de jardim com água correndo” – e abrimos espaço para o novo e inusitado, o aqui e agora.

No trabalho do grupo o treinamento tem sido ressignificado, para cada criação elegemos algumas técnicas e aprofundamos outras. Tivemos algumas oficinas intensivas, como o *Seitai-ho*, uma educação corporal de origem japonesa que visa resgatar e manter o corpo sensível, com os artistas Toshi Tanaka e Ciça Ohno, e a *Yoga da Voz*, proposta que explora estilos vocais multiculturais como os sons indígenas, indianos e africanos, com a artista Alba Lírio.

Este espaço de investigação coletivo nos possibilita criar e experimentar metodologias de treinamento para a preparação do ator para a cena teatral e exercitar, a partir dos espetáculos, a recepção com o público.

Compartilho com vocês uma imagem da última cena do espetáculo *Pulsações*, os atores interagiam com o público por meio de um grande pano comum, que recebia projeção de imagens que simulavam nuvens por meio da arte computacional. Elenco e público eram envoltos em uma mesma ambiência onírica.



Figura 1: Fonte Rachel Mendes.

Em um segundo momento, nos dispusemos a fazer um trabalho de criação em uma perspectiva mais performativa. Como nos apresenta a pesquisadora Josette Féral da Universidade de Québec em Montréal, “o performer confunde

o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (...) “.

Nessa perspectiva, há uma ênfase maior nos processos criativos do que no produto final.

Em 2011, Rachel Mendes, uma das integrantes do grupo Teatro do Instante, desenvolveu o seu projeto teórico e prático de conclusão do curso de pós-graduação em direção teatral da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes com o nosso grupo, e criamos o trabalho de performance teatral *E lo Quem*.

1 Performance E lo Quem?



Figura 2: Fonte Rachel Mendes.

Esse processo deu-se a partir do mote da personagem *Io*, presente na tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Gostaria de refletir sobre esse processo, do meu ponto de vista, como uma das cinco integrantes da performance. Em um primeiro momento, trabalhamos no espaço *Canto das*

Ondas, sede do grupo Teatro do Instante, e a apresentação deu-se ao ar livre, na fazenda Taboquinha, próxima à cidade de Brasília.

Para que se compreenda o ponto de partida da pesquisa, relatarei brevemente, a partir da narrativa de Junito de Souza Brandão (1991), o mito da Io, jovem princesa argiva do reino de Argos. Zeus apaixonou-se por ela, e, caso ela não se entregasse a ele, sua cidade e seu povo seriam fulminados. Hera, porém, desconfiou de mais essa aventura do marido. Zeus, então, transformou Io em novilha para fazê-la escapar dos ciúmes da esposa. Hera, desconfiada de Zeus, exigiu que a vaca Io lhe fosse entregue e de imediato a consagrou como sua sacerdotisa, colocando-a sob a vigilância de Argos de Cem-Olhos. A pedido de Zeus, Hermes mata Argos. Então, Hera lançou um moscardo, que, com suas picadelas quase ininterruptas, acabou por enlouquecer Io, a qual reiniciou sua caminhada errante pela Hélade inteira. Na tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, o personagem Prometeu, o profeta, traça para a vaca Io todo o longo percurso de dores e sofrimentos pelo qual ela terá que passar até a sua libertação final no Egito, onde, já em sua forma humana, reinará e receberá honras divinas com o nome de Ísis.

A personagem mítica Io nos remete à questão da errância – qual é a nossa errância? O que nos impulsiona a seguir e a transformar-se? De que fugimos?

Quais as singularidades do trabalho performativo? No nosso caso, tínhamos um roteiro prévio, houve um processo anterior de experimentação, visitamos o ambiente da fazenda por duas vezes antes do dia aberto ao público, mas não trabalhamos na perspectiva de ensaios à exaustão.

Tendo o Teatro da Vertigem de São Paulo, com a sua proposta de teatro colaborativo, como referência, realizamos *workshops*, que se configuraram como cena-resposta a uma questão lançada; composição que era preparada a partir de temas trazidos pela diretora, que nos estimulava a criar e a apresentar para o coletivo de atores.

O sujeito da experiência performativa é catalisador de fluxos e intensidades, coloca-se em situação, e em processo de deslocamento, em relação a si mesmo e a alteridades. Há um entrelaçamento entre percepção, sentidos e experiência. Propulsor de uma exacerbação de estados internos. Há uma processualidade constante, uma não cristalização dos estados, e uma busca de como se manter presente em cena. Há uma questão crucial nas artes cênicas que é o *hic et nunc*, tão propagado por Jerzy Grotowski, em seu teatro-laboratório, e que faz toda a diferença.

A performance é o próprio processo de captação da impermanência, é e não é, não há interesse em reter, capturar para além do próprio instante a experiência performativa, a não ser por meio de registro em fotos e vídeos, mas que jamais darão conta da totalidade do instante. *A posteriori* não estarão presentes, por exemplo, os 400 receptores olfativos de cada pessoa, presente no evento performativo.

Passamos pela fase de treinamento, como uma ruptura dos padrões cotidianos, experimentamos uma etapa de levantamento de materiais, elaboração de produção de significados e sentidos no espaço de ensaios, e nos colocamos, em um dado momento, em situação de performance, de troca, de experimentação com a presença do outro.

A performance aconteceu, ao longo do caminho, em sete diferentes espaços, concebidos como estações.



Figura 3: Fonte Rachel Mendes

Há o tempo dos deuses, a eternidade em que nada acontece, tudo já está lá, nada desaparece. Há o tempo dos homens, que é linear, sempre no mesmo sentido, pois o homem nasce, cresce, é adulto, envelhece e morre. Todos os seres vivos se submetem a isso. Como diz Platão, é um tempo que anda em linha reta. Há, por fim, um terceiro tempo apresentado pelo episódio do fígado de Prometeu. É um tempo circular ou em zigue-zague. Indica uma existência semelhante à da lua, por exemplo, que cresce, morre e renasce indefinidamente. (...) É um tempo do qual os filósofos poderão dizer que é a imagem móvel da eternidade imóvel.

(VERNANT, 2000, p. 77)

Como disse Lévi-Strauss (1982), o homem é um ser biológico e ao mesmo tempo um indivíduo social. Uma das questões que se apresentaram nesse processo de criação da performance é qual a relação que temos com o tempo e os nossos ciclos vitais. Recorro nesse ponto à reflexão de Maria Rita Kehl (2003, p. 252, 256-257), a partir do pensamento do sociólogo Norbert Elias. Sua obra

compreende a civilização como o resultado da transformação das relações dos homens com os seus corpos. [...] Acostumado a adiar o prazer e a satisfação de necessidades, já não é capaz de desfrutar da sexualidade, do repouso, do ócio e das pequenas sensações provocadas pelo contato com a natureza. [...] Com as revoluções industriais, os corpos foram submetidos a um ritmo mais ou menos uniforme, e o tempo social padronizado substituiu rapidamente o tempo dos ciclos vitais. Desenvolvemos uma capacidade sem precedentes de controlar o ritmo do corpo – sono, fome, carências afetivas e sexuais estão automaticamente submetidos às conveniências do tempo social. A contemplação deixou de fazer sentido. O ócio nos aflige, somos compelidos a “otimizar” os momentos vazios, transformá-los em trabalho ou em consumo de lazer. Com isso banuiu-se da vida o vazio, essencial para as experiências criativas ou para se conhecer o mero prazer de estar aí. Vivemos projetados para o futuro.

Esse banimento do vazio da vida – vazio que é essencial para as experiências criativas, como diz Elias – pode ser redimensionado nos contextos performativos. Conectar-se com os relatos míticos e com a

atemporalidade intrínseca a eles possibilita um exercício de deslocamento por parte do ator/performer. Trabalhamos com depoimentos pessoais como material para a improvisação e nos inspiramos nos relatos míticos, referentes à personagem Io. Mas, quando fomos para a cena, borraram-se as fronteiras entre o que era meu e do outro, entre o que era ancestral e contemporâneo, tudo se atualizou a partir da presença.

Como diz a artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2009, p. 5),

em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento.

A experiência da cena performativa, de colocar-se em situação em um espaço descampado, sob o sol do cerrado, em interação com o público andante, como em um cortejo, trouxe também essa sensação de deslocamento e atemporalidade.

De que fugimos? Somos corpos em fuga, com nossas próprias errâncias internas e externas, como em uma das falas da minha personagem Io, onde se misturam falas minhas, com fragmentos de Ésquilo, Clarice Lispector, Fernando Pessoa e as provocações da sala de trabalho:



Figura 4: Fonte Raphael Mendes

Qual é a minha errância? Imposta, auto imposta. Desejo de libertação. Quais os moscardos que me atormentam? Errância dentro e fora de mim. Nascemos sós, sós morreremos! “Eu no mundo, eu com o outro, eu em parte. Eu ah, eu mim, eu lo, lo ô”. Eu não quero, quero, quero. Sou mortal, perseguida, em fuga por lugares desconhecidos. Não sou nada, nunca serei nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. Como está a minha conexão com os meus instintos? Eu quero o instinto. Me leva meu fluxo. Eu quero o instinto, eu quero o fluxo. Por onde o descaminho me faz rondar sem rumo?

O ator Diego Borges, participante da performance E lo Quem?, criou uma música a partir das perguntas suscitadas pelo tema errância:



Figura 5: Fonte Raphael Mendes

lo adonde vás? lo adonde estás? lo o que eu sou.
Pelos caminhos percorridos, por tanta coisa que vivi.
Pelos destinos tão sofridos, mas não fui eu quem escolhi.
A cada passo arrisquei um olhar com esperança.
E a cada beijo suspirei inocente como criança.
lo adonde vas? lo adonde estás? lo o que eu sou.
Deixei a razão de lado, e comecei a vagar sem rumo
Me disseram que era errado, mas eu já tava pra lá do mundo.
Pelos amores corrompidos, por toda fé que anunciei.
Pelos porquês não respondidos. Por toda dor que carreguei.
Por onde o descaminho me faz rondar sem rumo?
lo adonde vas? lo adonde estás? lo o que eu sou.

Há uma relação entre o ser ficcional que se cria na situação performativa e as referências míticas da personagem lo, que aparece como um mote para se pensar e criar poeticamente a própria errância de cada ator performer.

Participar de um grupo de teatro e colocar-se em situação de troca e compartilhamento é um grande desafio. Algumas questões tornam-se relevantes ao longo do processo de criação, tais como, liberar o que é intrínseco a cada um, sendo receptivo a singularidade da expressão individual e ao mesmo tempo manter-se em um processo dialógico com o outro. Permitir-se ser atravessado, transbordar para si e para o outro, contaminar-se, sem ficar apegado a própria criação. Ser leve e denso, forte e fraco, vulnerável e permeável. Viver as experiências, sem encimesmar-se. Dialogar, trocar com o outro, na cena e em cena.

Acessar, por meio do trabalho de criação, as particularidades internas, sem ficar só no nível do autoconhecimento, mas permitindo-se interagir com o outro. Ao nos propormos a vivenciar as experiências coletivamente, aprendemos diariamente a lidar com a diversidade de visões de mundo que o exercício da alteridade nos traz.

Como acionar pelo corpo-memória vivências antigas sem se prender emocionalmente a elas? Está tudo impregnado no nosso corpo, somos canal e passagem, mas para comunicar-se com o outro temos que lidar com níveis de entrega e recolhimento. Reconhecer que existem as experiências comunicáveis e as incomunicáveis.

A experiência performativa apresenta-se como única e singular e tem uma relação direta com o espontâneo, orgânico, fluido. Pode-se a partir dessa vivência cultivar uma percepção acurada do que ocorre e construir uma experiência compartilhada, com o outro em cena e com o espectador.

Com o desejo de seguir experimentando e desafiando as próprias inquietudes partimos para um outro processo de criação. Elegemos o fragmento *Fui deixando meus corpos pelo caminho*, como título de uma série de quatro vídeos performativos. Refletirei aqui sobre uma dessas experiências em vídeo.

2 Fui deixando meus corpos pelo caminho – memórias reinventadas

Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelo caminho.

Clarice Lispector



Figura 6: Fonte Fernando Santana

A provocação para a criação em grupo, nesse momento, veio da atriz e diretora Alice Stefânia, que sugeriu trabalharmos com performances, que possibilita uma maior liberdade de criação e convida o ator a “estar presente”.

Fizemos um trabalho inicial que desencadeou na criação das performances para vídeo. Quais as singularidades e especificidades da performance para vídeo?

A performance é feita para o vídeo, sem a presença do público. Conta com o olhar de quem filma e edita, e essa é a versão que chegará ao público.

Como nos coloca André Comte-Sponville, no seu livro *A Felicidade Desesperadamente* (COMTE-SPONVILLE, 2001, p. 95), “Somente o presente nos é dado. Mas nesse presente podemos viver certa relação com o passado, uma relação presente com o que já não é presente: a memória”.

É a memória individual e coletiva que ativamos quando nos debruçamos sobre imagens, textos e cartas referentes à nossa própria trajetória individual. Ao costurar em um pano, com linha vermelha, os fragmentos da minha história de vida, estou, ao mesmo tempo, me expondo, me revelando e me imiscuindo na junção com o outro. As memórias são individuais, compartilháveis e coletivas.



Figura 7: Fonte Fernando Santana

Foram dois momentos: a ação de preparar a performance para ser filmada, o que em si já se configurou como performativo – tínhamos um grande pano bege, éramos quatro atrizes e tínhamos como proposição encontrar imagens, cartas, papéis que narrassem um pouco da trajetória de cada uma; depois nos fechamos na sala de trabalho, por algumas horas,

em dias diferentes, e costuramos nossos achados no pano. Inicialmente cada uma em uma ponta do pano até que as pontas se tocaram, já não se sabia mais onde começava e terminava a parte uma da outra. Memórias pessoais transmutadas em experiência coletiva. Em um segundo momento, tivemos a ação de nos colocarmos em interação com o pano em situação de performance para a filmagem em vídeo.

Há uma diferença na experiência de realizar a performance no instante e a de contar com o olhar e o crivo de um editor que compõe a cena final editada: o pano e as memórias das quatro mulheres, tecidas em cada parte do grande pano. O que é a memória individual e coletiva nesse contexto? Onde termina a minha memória pessoal e começa a do outro? O tempo da preparação, dias na sala fechada costurando os fragmentos dos eus. Instante performativo para a câmera, em um dia chuvoso, transformação dos materiais, entrada na água, dissolução dos fragmentos de textos e imagens.

O que começa com uma definição de área, cada mulher em um canto do tecido com a sua memória, é deslocado. Os fragmentos de cada uma circulam entre as mulheres e as bordas de cada pedaço de pano se misturam. A ancestralidade de cada uma de nós presente nas imagens, textos e corpos.

Como em uma abordagem fenomenológica, apreendo a experiência em camadas: a própria experiência, o compartilhar a experiência com o outro e o olhar sobre ela.

Encontro ressonância na proposta do grupo Lume, nas palavras de Luís Otávio Burnier (1999), inspiradas pelo pensamento de Grotowski:

Se o corpo não é tão somente o corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória, como disse Grotowski (2007). Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a revelar. A revelação pede generosidade e coragem.



Figura 8: Fonte Fernando Santana

No campo da Antropologia, uma abordagem das técnicas corporais pode ser encontrada na obra de Marcel Mauss (MAUSS, 2003). Segundo essa concepção, o corpo é uma construção sociocultural, assim como a noção de pessoa. As técnicas corporais são, elas mesmas, representações sociais. Ao antropólogo cabe ler esses símbolos, compreender a formação dos corpos. As técnicas corporais, transmitidas de geração em geração, formam o ser social. O particular de cada formação sociocultural distingue os homens e suas diversas sensibilidades.

Como pontua Eleonora Fabião, na perspectiva de Espinosa, corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.

Ao longo de uma existência, quantas pessoas assumimos como nossas? Quantos corpos vamos deixando pelo caminho? A experiência performativa nos permite trabalhar essas dimensões concretamente.

A partir da ação de manipular a linha vermelha e traçar rastros com as imagens e cartas, cria-se um campo de significação da memória e de sentidos. Costurar sendo visto aqui como um ato ancestral, reatualizado no aqui e agora.

Na relação com os objetos, cartas, fotos, o que fica em nós e o que passa por nós? Somos informados pelo mundo, mas o que nos forma? O que é constituinte do nosso ser?

O pano vazio é preenchido de imagens e textos e, depois de entrar na água, volta a ficar vazio, grande parte do conteúdo se dilui na água. Nessa entrada final no lago, no contato com a água, aquela que tudo leva, há a dissolução das imagens e textos, restam as marcas. Tanto a performance *E lo quem?* como o vídeo *Fui deixando meus corpos pelo caminho* finalizam na água.



Figura 9: Fonte Fernando Santana

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994, p. 15),

as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. (...)

Mergulhas nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova.

Desde que participei de dois *workshops* com a diretora Ariane Monouchkine, do Théâtre du Soleil, uma questão colocada por ela sobre a necessidade de se ativar o músculo da imaginação me persegue. Como se ativa o músculo da imaginação? E deu-se um desdobramento nesses processos performativos: como se ativa a imaginação a partir da percepção do corpo?

Uma curta mas intensa experiência de trabalho do nosso grupo com a artista e professora Giselle Rodrigues desencadeou um processo singular de acionar a imaginação pela percepção e ativação dos órgãos internos: onde começam e terminam as fronteiras do corpo? O nosso corpo está impregnado das vivências e experiências, e é a partir do acionar dos estados internos que ocorrerá a interação e a comunicação com o outro. Há o ambiente contextual onde o corpo está inserido e os desdobramentos das experiências sensoriais.

É a memória individual e coletiva que ativamos quando nos debruçamos sobre imagens, textos e cartas referentes a trajetórias individuais. Os fragmentos da história de vida pessoal e das histórias de outros em prol da tessitura de uma construção dramaturgic ficcional. As memórias individuais compartilhadas transmutam-se na experiência coletiva e as fronteiras se fazem borradas.

Como nos diz Bachelard (1997), é possível tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam; ir à própria raiz da força imaginante. Nessa perspectiva, quanto mais ampliarmos a percepção desses estados internos e a escuta de si e do outro, mais estaremos receptivos a novas e inusitadas experiências performativas.



Figura 10: Fonte Fernando Santana

Efêmero eu
Rastros, restos, fragmentos
Memórias, pegadas

Fios que tecem e se entrelaçam
Tramas
Fronteiras borradas¹

¹ Segue link para o vídeo Fui deixando meus corpos pelo caminho:
http://www.youtube.com/watch?v=6zPdRs77egc&feature=player_embedded
Segue o blog do grupo Poéticas do Corpo:
www.poeticascorpo.blogspot.com

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BURNIER, Luís Otávio. A Arte de Ator. *Revista do LUME*, Campinas, n. 2, p. 10-11, fev.1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COMTE-SPONVILLE, André. *A Felicidade Desesperadamente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246. 2009. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 18 abr. 2012.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700/showToc>>. Acesso em: 19 abr. 2012.
- KEHL, Maria Rita. As Máquinas Falantes. In: NOVAES, Adauto. *O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo. Os Deuses. Os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Rita DE ALMEIDA CASTRO

Universidade de Brasília/Grupo de pesquisa Poéticas do Corpo
cassiacas@uol.com.br

Atriz, diretora e pesquisadora. Possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005) e mestrado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (1992). Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e, em 2013, assumiu a chefia do Departamento. Integra o programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB. É pesquisadora colaboradora do NAPEDRA (Núcleo de Antropologia Performance e Drama) da USP. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas do corpo, juntamente com a professora Alice Stefânia. Coordenadora do NUTRA, núcleo de treinamento do ator, no Depto de Artes Cênicas da UnB. Participa como atriz e coordenadora do grupo Teatro do Instante. Publicou, em 2012, o livro Ser em cena. Flor ao vento. Etnografia de olhares híbridos.

MEMÓRIA E IDENTIDADE EM CENA

Luiz Humberto ARANTES

I

Inicialmente, cabe sublinhar que minha opção pelos estudos da questão da memória, creio, advém um pouco pelo fato de ser mineiro, do interior e, como bom mineiro, além de desconfiado, sou bom contador de ‘causo’, portanto, necessito de uma memória arguta. Além disso, também porque tive um avô que era um genuíno roceiro contador de longas histórias de bois e cercas. Ademais, minha formação universitária aprofundou esse interesse pela memória, pois sou historiador de formação e, então, passei a me preocupar muito com o tempo, sua passagem e uma certa melancolia, e também alegria, advindas disso tudo. Hoje, devido às muitas fronteiras a serem enfrentadas, me acostumei a dizer que sou historiador de formação, teórico literário por aproximação e teatrólogo por paixão.

Mas esse interesse pela questão da memória se aprofundou mesmo com o encontro e com o estudo no âmbito da pós-graduação, quando então mergulhei profundamente na dramaturgia de Jorge Andrade; homem de teatro da geração de 1922, que soube, no teatro brasileiro, amalgamar muito bem a relação entre memória individual, memória familiar e memória nacional, a chamada memória coletiva.

Ultimamente venho me interessando por amplas discussões sobre memória. Tenho ampliado esses estudos de memória e tentado entender sua manifestação em outros suportes existentes, o que inclui os registros verbais, visuais e também gestuais/corpóreos.

A questão da memória tem se tornado uma discussão que sempre retorna. Atualmente, muitas áreas do conhecimento se dedicam a esses estudos. Áreas médicas, como a Neurologia, dentre outras, há séculos vem tentando decifrar os mecanismos de funcionamento da memória. Em seus primeiros avanços, concluiu-se que a memória, no âmbito do cérebro, funciona por mecanismos sinalizatórios, ativados por neurotransmissores, provocadores de processos sinápticos. É o estudo das estruturas internas do corpo colaborando para o entendimento de que “Num sentido amplo a aprendizagem e a memória são centrais para nossa própria identidade. Elas estão por trás daquilo que somos” (KANDEL, 2009, p. 135).

Os avanços da Biologia Molecular têm se centrado também nos estudos da memória, uma vez que a grande pergunta que se faz atualmente, trata dos rastreamentos e das decifrações do DNA humano e animal, ou seja, como a informação hereditária (memória genética) é transmitida por meio dos genes, o que tem resultado em importantes estudos a respeito da memória de curto e de longo prazo.

Em virtude do tempo, não irei avançar mais por aqui, mas poderia citar também os estudos empreendidos por Antônio Damásio e Oliver Sacks, neurologistas que, dentre tantos relatos médicos, sempre nos narram casos de pacientes em que a memória – ou a ausência dela – os coloca na encruzilhada do biológico e do social.



Há que se entender, também, os estudos e a definição de memória social no seus aspectos individual e coletivo. Nesse sentido, é o sociólogo e pensador da cultura oral Michael Pollak (1992) quem nos situa. Na sua perspectiva, é a tradição historiográfica e filosófica francesa que tem deixado importantes contribuições, a começar pelas ideias de Pierre Nora,

a respeito da definição de memória, na qual todos os monumentos podem ser definidos como *lugares de memória*. Assim sendo, porque não pensar que todo e qualquer vestígio passado deixado pelo ser humano não possa também ser um *lugar de memória*.

Os indivíduos como portadores de memória também foram muito estudados pelos franceses. Foi Maurice Halbwachs que, na década de 1920, escreveu o livro *A Memória Coletiva*, quando sublinhou as intrínsecas ligações entre a memória do indivíduo e a memória da coletividade da qual participamos. Nesse sentido, a memória passou a ser observada na longa duração, o que a levou a ser pensada como importante elemento na constituição da memória nacional. Assim, *a priori* a memória parece algo individual, mas Maurice Halbwachs ampliou isso ao falar de uma memória coletiva. Há que se entender a memória como fenômeno construído coletivamente e sujeito a mudanças. Nesse sentido, a memória individual seria uma perspectiva da memória coletiva.

Michael Pollak (1992) nos apresenta ainda uma importante subdivisão para entendermos os elementos constituintes da memória individual e coletiva, quais sejam: i) lembramos acontecimentos vividos individualmente e os acontecimentos vividos pelo grupo ao qual se pertence; ii) a memória de pessoas e personagens, pessoas conhecidas ao longo da vida ou personagens que não vivemos mas estão em nossas vidas; iii) mas memória também é constituída por lugares: lugares ligados à lembrança (coletiva ou individual), lugares longínquos podem alimentar a lembrança da pessoa, ou um lugar da infância, sem ter relação com cronologia.

Herdamos uma memória genética, mas também participamos de uma memória histórica. Portanto, a memória é um fenômeno construído, por meio de muitas lutas políticas. Lutas, sim, para ter poder na definição sobre o que deve e o que não deve ser lembrado.



Essa insistência da memória como lembrança nem sempre foi assim. O homem nem sempre foi memória, lembrança, preocupação com guardar o que se vive no presente ou guardar seus registros. No campo da Filosofia, foi Nietzsche quem nos provocou a pensar a memória também como esquecimento, como apagamento necessário. Para ele, o homem, em sua natureza, em seus traços mais instintivos, tem o esquecimento como força corporal primária e vital. Assim, o esquecimento é que deveria ser exaltado. (NIETZSCHE, 1998, p. 47-48).

Esquecimento como ‘força corporal’, sim, bem sublinhado, pois, para Nietzsche, o esquecimento possibilita o descanso, o relaxamento. É no esquecimento que liberamos a experiência do já vivido, deixando espaço para florescer o novo, de maneira que lembrar e esquecer são igualmente importantes e necessários à vida.

Porém, em Nietzsche, a escolha é pela recuperação e valorização do esquecimento, que deve ser visto como força positiva, em que esquecer não é sinônimo de ausência, mas de afirmação.

Nietzsche nos faz pensar acerca de uma tradição de pensamento que cultiva e que celebra o lembrar, mas que também seleciona o que deve ser lembrado e, por vezes, engessa o passado, não permitindo o surgimento do novo. Aqui, uma clara crítica ao positivismo do século XIX e à sua celebração de um passado como ‘ciência dura’ cuja função primeira seria celebrar importantes nomes e datas.

Assim, surge a possibilidade do esquecimento. Mas, na história do homem, o esquecimento vem sendo visto como força inibidora; o convívio em sociedade fez com que o homem se lembrasse e difundisse ritos, rotinas e, como diz Nietzsche, se tornasse previsível e confiável. A vida coletiva apresenta ao homem e seus membros a necessidade de prever e organizar seus atos, seus afetos e, em virtude disso, levado a celebrar, memorizar a coletividade.

Desde então, comprometido com essa coletividade, os impulsos naturais – dentre eles o esquecimento – passam a ser vistos de maneira diferente. Não se pode esquecer, relaxar, o que o resguarda das ameaças e inseguranças. Surge assim, a urgência da memória, uma exceção à natureza humana, uma faculdade criada e aprimorada, oriunda de pressões sociais pela lembrança. A partir deste momento transformador, a memória faz parte da vida do homem. Nietzsche sublinha que o excesso de memória é um fardo, no entanto, não propõe o esquecimento total, apenas sugere estados de suspensão, momentâneos.

[...] É necessário que, de tempos em tempos, fechemos as janelas da consciência, que abandonemos o estado de alerta, de previsão. O esquecimento faz parte de uma salutar digestão psíquica. Ao esquecer, torna-se possível a alegria, a jovialidade, a afirmação do tempo presente. (SANTANA, 2005)

IV

Todo esse debate a respeito da memória como lembrança e da memória como esquecimento é de suma importância para o artista cênico, no âmbito da formação universitária e profissionalizante. No primeiro caso, da memória como lembrança, nota-se que ela tem seu lugar e sua importância na formação do ator, do atador, do bailarino ou performer – ou como queiram nomear. É a memória do passado cênico que permite trazer aos atuais estudos das artes cênicas os nomes de Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Grotowski, Laban, Nijinski, Pina Bausch, dentre tantos outros. É de suma importância lembrar esses nomes e seus processos, escolhas – e porque não dúvidas, o que nos leva para a afirmação da necessidade do passado, de dada tradição, ou seja, da memória.

Por outro lado, é importante também que o artista cênico tenha a noção, a voracidade e a valoração da capacidade de esquecer, saber partir de si. Não deixar que o peso do passado e da tradição pese seus ombros,

tornando impossível o movimento, a experimentação, o jogar-se em busca do novo, que nem sempre deve depender das luzes e do passado como fardo. O novo deve trazer as novas energias da inovação, construidoras das inúmeras possibilidades de instauração do presente e de projeção de futuro.

No teatro, Stanislavski já nos falou da importância da memória emotiva para a formação do ator e para a construção da personagem. Nas artes coreográficas, parece-me que a memória possui muitas necessidades, para além do sentido pragmático mesmo, pois auxilia o performer/bailarino a lembrar seus movimentos, mas também no sentido identitário. Lembro aqui da companhia Balé de Rua, originária de minha região, que parece ser um exemplo interessante dessa articulação memória social, memória e criação e memória e identidade, pois vejo ali um corpo extremamente conectado com uma origem social e que processa não só a origem, mas a memória ancestral dessa origem, hibridizando-a com a ideia mestiça de uma cultura brasileira miscigenada.

Outro exemplo, e agora uma experiência vivenciada, a respeito dessa relação da memória com a lembrança e com o esquecimento foi a montagem de *Moleque Tão Grande Otelo*, estreada em maio de 2011, em Uberlândia-MG, e que foi um instigante motivo para se refletir sobre isso. Sobre Otelo e sua trajetória de vida existem muitas fontes, mas que, num processo de criação, podem ser consideradas ou mesmo imaginadas, reinventadas.

É bastante conhecida a amizade entre Grande Otelo e Orson Welles¹. O cineasta norte-americano que visitou o Brasil no início da década de 1940 já era bastante conhecido no mundo todo, em virtude de seu filme *Cidadão*

¹ Orson Welles ficou famoso já em 1937 quando simulou, numa transmissão radiofônica, a chegada de alienígenas à Terra, provocando um início de pânico em cidades do interior dos Estados Unidos. Portanto, era esse o homem excêntrico que chegara ao Brasil, no início da década de 1940, para fazer um filme sobre os jangadeiros do Ceará, mas que se apaixonara pela vida do morro e pela boemia carioca.

Kane. Ao conhecer Otelo nas noites de boemia da Lapa, estabeleceram uma amizade duradoura, que fez inclusive Otelo sonhar em trabalhar em Hollywood, mas, nada além de expectativas.

A ideia de se construir um espetáculo sobre Grande Otelo, seu retorno à cidade e uma viagem pelas memórias da cidade de sua infância começou a dialogar diretamente com o que representava a figura de Orson Welles. Uma primeira solução apareceu logo na estrutura dramática inicial, resolvida com a inspiração em *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, em que um homem chega a uma cidade, desde a infância abandonada, para inaugurar um teatro com seu nome.

Desse modo, a amizade entre Orson e Otelo pareceu ideal para iniciar o espetáculo, pois um precisava lembrar e o outro poderia ser o provocador dessas lembranças. Uma amizade real, mas aqui, no plano dramático, imaginada e processada.

Os materiais literários foram usados nas suas potencialidades; exemplo disso foi o uso que se fez da crônica de Lycidio Paes, intitulada Vó Silvana, publicada juntamente com uma série de outras crônicas, organizadas no livro *Brevidades*. A história da avó de Grande Otelo tentando matriculá-lo na principal escola da cidade foi de imensa força acerca da infância do moleque Sebastião.

Essa imagem de infância e a relação com a avó foi também potencializada com um poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *O Ator*, no qual o poeta nos conta a história de um ator negro que desejava ser ator e que, num certo dia, fugiu para realizar seu sonho. Então, entrou para um circo, mas, nas voltas que o mundo dá, o circo foi parar justo na fazenda de sinhozinho, não deu outra, pois sinhozinho levou de volta o negro fugido com roupa de artista e tudo. Essa narrativa foi muito proveitosa, pois pareceu de imediato uma imagem que dialogava com os antecedentes de Grande Otelo na região do Triângulo Mineiro.

Muitos outros elementos de vida biográfica foram incorporados, mas muitos elementos sobre o que poderia ter sido a vida de Grande Otelo também se fizeram necessários, de maneira que trabalhar com a memória em cena envolve processar referências, realizar escolhas, pois se sabe que a vida inteira no palco não seria arte, mas, sim, vida e, como cantava Tom Jobim: “Longa é a arte, tão breve a vida.”

REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KANDEL, Eric. *Em Busca da Memória*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212. 1992.

SANTANA, Leila Navarro de. Memória: construção sangrenta. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, n. 6, 2005. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/morpheusonline/Leila%20Navarro.htm>>.

Luiz Humberto ARANTES

Universidade Federal de Uberlândia
lharantes@yahoo.com.br

Pesquisador e professor Associado I DE no Curso de Graduação em Teatro e nas Pós-Graduações em Artes e Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia. Pós-doutoramento na Universidade Autônoma de Barcelona/Universidade do Estado de Santa Catarina. É membro associado da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), na qual atualmente coordena o GT "História das Artes do Espetáculo" e da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada). Concluiu o doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2003. Publicou artigos em periódicos especializados e trabalhos em anais de eventos. Possui capítulos de livros e livros publicados. Possui processos ou técnicas e outros itens de produção técnica. Participou de eventos no Brasil e no exterior. Orientou trabalhos de iniciação científica e trabalhos de conclusão de curso nas áreas de Artes e Letras. Atualmente coordena projetos de pesquisa. Atua na área de Artes, com ênfase em História da Arte. Em suas atividades profissionais interagiu com colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos. Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Teatro, História, Cultura, Dramaturgia, Jorge Andrade, Interdisciplinariedade, Memória, Educação, Teatro brasileiro e artes cênicas.

DANÇANDO O PASSADO: DISCUSSÃO DE ESTUDOS DE CASO, METODOLOGIAS E IMPLICAÇÕES PARA PROCESSOS CRIATIVOS

Marcus MOTA

1 Preliminares

Modelada nas historiografias tradicionais, a História da Dança ressentese mais ainda das fragilidades dessas construções panorâmicas e generalistas que procuram oferecer para artistas, curiosos e estudiosos contextos a partir dos quais se validariam afirmações sobre seu objeto de desejo. Tal intensidade se verifica em tentar preencher lacunas e descontinuidades com maior apelo a idealizações e truísmos, a maioria deles baseada em temas ligados a um pretensu discurso da origem, da primordialidade, do “humano”.

Assim, grande parte das historiografias abusam de estratégias regressivas avançando para um tempo remoto, ou um tempo outro além daquele imaginado por seus propositores. Com um passado e uma linhagem tão dignos e tão essenciais, a dança comparece paradoxalmente, tanto como algo sublime, raiz de tudo o que é ou existe, quanto como algo que não deixa vestígio, marca. Logo, a historiografia idealista da dança acarreta a eliminação da historicidade da própria dança.

O problema se adensa mais quando é justamente baseado nessa prática alienante que artistas vão buscar material para suas performances. Ora, quais as consequências de não se problematizar as relações entre arte e história? De posse de informações que considera válidas, mas que não passam de afirmações absolutas, ahistóricas, o intérprete acaba por reduzir o escopo de sua performance ao horizonte limitado de ideias mal articuladas. Com isso, aquilo que atribui a uma outra época não passa de uma ampliação e confirmação de seu tempo.

Esse processo foi parcialmente descrito e enfrentado por H. G. Gadamer em seu livro *Verdade e Método*. Ali, discorrendo sobre a relação entre historicidade e compreensão, Gadamer defende que a distância histórica, o tempo diverso entre a atualidade do intérprete e um outro tempo que o de agora, é uma experiência impossível de ser eliminada (GADAMER 1999; p. 400-543). Na verdade, essa heterogeneidade temporal é o que constitui a consciência histórica do sujeito. Ele só percebe e reconhece o seu tempo na relação com outros tempos. Aquilo que chama de “meu tempo” ou “meu presente” estabelece-se no vínculo com os tempos aos quais se distingue e com os quais interage. Nesse sentido, a distância temporal não é algo que tenha de ser vencida ou transposta (GADAMER 1998; p. 67). Intervalos, assimetrias, descontinuidades, lacunas, vazios – todas as imagens que apresentam rupturas com um espaço absoluto e homogêneo como representação gráfica de eventos – não são modalidades negativas de um ideal normatizador que aplainaria as diferenças em prol de uma instância privilegiadas, não sujeita às implicações da produtividade da distância histórica.

Nesse sentido, entende-se que a oposição “meu tempo” e “outros tempos” se dê como uma visão parcial do diálogo entre tempos diversos que constituem nossa experiência com a heterogeneidade histórica.

Desse modo, a busca de um passado como fonte e fato gerador ou explicativo do que hoje existe é a postulação de uma separação hierárquica entre tempos diversos, fazendo convergir para o não agora a causa dos eventos subsequentes, que não passariam de epifenômenos, de meras extensões e ilustrações do primordial. Antes, no lugar de impor essa geometria niveladora, o que importa é perguntar a razão da busca desse passado, de nostalgia de um tempo e lugares opostos ao espaço-tempo atual.

Assim, transformando oposições polares em complementares, o que se investiga não é o tempo em si, mas os pressupostos, as intenções, as justificativas de se atribuir ao tempo alguma noção qualquer. Aquilo que ao tempo atribuímos reverte para nós mesmos. Falamos do passado, do futuro e do presente, mas, de fato, expressamos aquilo que queremos expressar sobre nós.

Alguns estudiosos da dança tem buscado mais que uma mediação intelectual do passado. O exame de seus perfis e realizações pode nos esclarecer sobre novas estratégias que correlacionam dança e historicidade.

2 Estudos de caso

O primeiro caso, ao qual vou me referir brevemente, é o de Alessandra Lopez y Royo, professora em Stanford. Sua pesquisa em torno de reconstrução do movimento em suportes (pedra, manuscritos) e formas, (estátuas, relevos), relacionado a contextos de dança na Ásia, busca um melhor diálogo entre Dança e Arqueologia.

Para tanto, a professora Lopez Y Royo apresenta formação em Dança e doutorado em Arqueologia, na *School of Oriental and African Studies (University of London)*¹. Inicialmente, seu interesse em reconstrução de danças do passado encontra-se orientado em desenvolver uma análise transdisciplinar da cultura visual que não reproduza pressupostos de abordagens canônicas, as quais se concentram em ideias de um certo classicismo imagístico. Tal classicismo vale-se de transferir para as representações visuais estáticas dos monumentos figurados do passado categorias e valores utilizados na apreciação e estudo de obras artísticas ocidentais, como as pinturas do Renascimento e do Romantismo europeus. O desafio para a iconografia da dança está justamente em superar esse classicismo imagístico, procurando encontrar uma lógica da ação, um conjunto de práticas que não se compreendem como atualização de uma narrativa.

Desde seu primeiro livro, *Prambanan: Sculture an dance in Ancient Java. A Study in Dance Iconography* a professora Lopez y Royo (1997) vem se dedicando a refletir sobre a atividade de reconstrução das chamadas “danças perdidas”, experimentando as implicações desse complexo

1 V. <<http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyPerformance/58.>>

empreendimento, pois, não se trata apenas de descrever e analisar dados visuais como também de os performar. Nesse sentido, produz um encadeamento de questões que tratam de inserir paradigmas performativos em atividades investigativas que se pautavam por preocupações e materialidades que não levam em conta o desafio da fisicidade do corpo expressivo. Essa arqueologia do corpo, ou Arqueocorologia, postula um encontro transhistórico entre a reconstrução arqueológica e a construção imaginativa da dança, entre o documento e a performance.

O segundo caso se relaciona com o anterior. Trata-se de Marie-Hélène Delavaud-Roux². Em sua formação, a professora Marie-Hélène, Maître de Conférences, na faculdade Victor-Segalen, em Brest, qualifica-se como artista de dança e doutora em História e Arqueologia do mundo antigo.

Tal desdobramento entre performance e estudos da antiguidade se encontra contemplados em *workshops* ou palestras com demonstração que ela oferece sobre dança na Grécia antiga. O interessante aqui é que, no lugar de reproduzir ditames presentes nos manuais historiográficos, a professora Marie-Hélène Delavaud Roux é quem produz bibliografia, e, em conjunto com essa produção bibliográfica, performances. Dessa maneira, uma e outra atividade encontram-se intimamente vinculadas. Os dados transformados em textos monográficos são confrontados com os dados realizados pelas performances. Não se trata de sobrepor um ao outro, de criar uma hierarquia.

Como exemplo disso, comento uma de suas performances³. Nesse vídeo, temos uma interpretação de trecho de abertura de *As Bacantes*. O trecho escolhido são os versos 64 a 103. No original grego, eles assim se apresentam, com sua transcrição métrica:⁴

2 Para uma recente entrevista com Marie-Hélène Delavaud-Roux, v. <link: <http://legraouillydechaine.fr/2011/a-la-une/interview-marie-helene-delavaud-roux->>

3 <<http://www.youtube.com/watch?v=TITUVxAwWac.>>

4 Convencionalmente, temos uma sílaba breve, durante meio tempo, representada por “U”, e uma sílaba longa, durante o dobro da breve (um tempo inteiro), representada por “- “. Para tais temas, ver em Motta (2008) e Motta (2011)

Ἄσias ἀπὸ γᾶς

U U—UU -

ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω

UU—U U— U U—

Βρομίῳ πόνον ἠδὺν

U U—U U—

κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκ-

U U— U U—

χιον εὐαζομένα.

U U— U U -

τίς ὀδῶ τίς ὀδῶ; τίς;

U U—U U—

μελάθροις ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-

U U— U U— U U—

μον ἅπας ἐξοσιούσθω·

U U— U U—

τὰ νομισθέντα γὰρ αἶει

U U— U U—

Διόνυσον ὑμνήσω.

U U—U— -

Na tradução de Eudoro de Sousa, lemos (SOUSA, 2010, p. 21):

“Da terra asiática
do sagrado tmoro acorro;
que, sendo por Brômio, doce pena,
suave fadiga é exaltar a Ba-
co, gritando ‘Evoé’ .
Quem passa? Quem passa? Quem?
Recolhei-vos profanos! Vós todos, fechais os lábios
guardando silêncio sagrado.
Sempre , conforme o rito,
a Dioniso entoarei meus hinos.”

O trecho integra parte da atividade de entrada do coro que dá nome à peça. O coro adentra o espaço da orquestra cantando o texto no ritmo marcado pelas sílabas, dançando a partir desse ritmo e ainda sob o som de percussão e de instrumentos de sopro, como se vê no registro textual⁵.

No vídeo, os atos corais são atualizados em uma performance solo que procura negociar os dados textuais. Há diversas homologias entre a performance dançada e a obra de Eurípidés. Temos a caracterização (máscara, figurino), a percussão marcando padrão ritmo básico inicial do trecho, e a fala em grego enunciada a partir deste ritmo.

A partir dos diversos dados registrados em *As Bacantes*, a professora Delavaud-Roux elaborou sua performance. Pensando em suas opções, podemos problematizar a atividade de se produzir hoje performances a partir de obras do passado.

As escolhas da professora Delavaud-Roux não são aleatórias. Inicialmente, ela parte de um texto que, em sua materialidade linguística, apresenta-se organizado ritmicamente. Tais marcas não selecionam a totalidade da performance e, sim, projetam referências que podem bem ser

5 No verso 124, temos “me inventaram essa orbe de couro tenso e ressoante, e depois juntando seus alvoroço ao mais doce suspro das flautas frígias”. Ainda, no verso 156, “ao som dos tímpanos de surdo bramido”(SOUSA 2010; p. 22-2). E, no verso 188, há a referência ao tirso: “um bastão envolvido em hera e folhas de parreira, o qual batia-se contra o solo” .

utilizadas ou não pelo intérprete. Para ter acesso a essas marcas rítmicas, ou o intérprete trabalha com um especialista ou se especializa nesse tipo de textualidade. O fato é que a interação com o texto não foi apenas a da leitura de uma tradução, concentrando-se apenas nas informações do conteúdo da obra. A organização rítmica do texto seleciona os vocábulos, e disso, o conteúdo expresso. Assim, da mesma maneira que o intérprete tem seus pressupostos de realização, sua história, sua cultura, a obra com a qual ele se depara também os possui. A interação entre o horizonte da obra e o do intérprete só se torna possível se esse deixa de conceber seus atos como únicos atos de organização do material, pois, como vemos, o material mesmo já se encontra organizado de alguma forma. Escolhas no arranjo, seleção e distribuição de partes e sequências já foram efetivados previamente. Cabe ao intérprete decidir se os rejeita ou os acata, e como, ao aceitar, vai se utilizar deles.

Por isso, eu denominei esse tipo de negociação com obras do passado de “performances instruídas” (MOTA, 2012). Há uma correlação entre o estudo do material alvo da intervenção artística e a performance a ele vinculada. A familiaridade com o material prévio é atividade integrante do processo criativo. Nesse caso, tal familiaridade não se confina à instância de uma bibliografia secundária. Se vou realizar uma performance sobre um texto de Shakespeare ou a partir das figuras registradas em templos, não basta ler publicações sobre o tema: preciso analisar aquilo que será alvo de minha intervenção. O processo criativo já começa nessa atividade que não é apenas preparatória ou de pré-produção. Instruindo-me, conheço, eu já simulo nos planos, nas anotações, na desconstrução de meu alvo observacional muito do que venha ou não ser utilizado. A instrução nesse caso revigora-se não como acúmulo de informações, mas antecipações daquilo que vou pouco a pouco elaborando e reelaborando. Com isso, atos criativos se aproximam de atos de pesquisa e de conhecimento, refutando-se o mito da espontaneidade. Com esse conhecimento, eu testo aquilo que pensava saber e direciono as atividades ideativas para sua revisão. Aquilo que quero realizar é continuamente reprocessado. A familiaridade com

meu alvo observacional retira-o de um tempo sem tempo das ideias, e o lança para a memória aplicada de sua reconfiguração.

Desse muito, ao se instruir, ao interagir com seu material, ao meditar e atualizar nas possibilidades daquilo que examina, o intérprete materializa-se na concretude de sua atividade criativa. Certo é que há tensões: nesse momento de instrução, algumas escolhas podem ser tomadas como finais, ou tidas como axiomas. Mas isso está no resultado apresentado. O processo criativo, sendo o conjunto das escolhas, manifestará as opções do intérprete diante de seu material. Se ele optar por tentar transmitir certos aspectos do material que considera mais distintivos daquilo que examina, aquilo que for apresentado trará tais opções em sua organização; ou seja, se ele procurar conservar intacto seu material de base, isso será visível e audível na performance.

Então a questão da autenticidade não é um valor em si e, sim, um fato a partir de procedimentos bem perceptíveis. É um efeito buscado a partir do acordo entre a imagem que se tem do material e sua transposição e apresentação. Esse acordo é construído e partilhado. A questão desloca-se do original, da originalidade para o que se faz com o material. Um dos riscos da performance instruída se encontra em sua motivação: a busca de fazer hoje tal como teria sido feito antes. Em todo caso, naquilo que se mostra exibe-se seu processo criativo. O que ficará patente no uso de performances instruídas como tentativas de legitimar uma visão do passado e não um estudo e refiguração do material será não o passado enquanto passado, e, sim, as estratégias do intérprete, pois esse passado apenas como passado, essa nostalgia de algo que foi e se considera tão importante e relevante não existe em si mesmo, não é ressuscitado - o passado é revigorado pelas escolhas do intérprete.

No caso da performance de Delavoud-Roux, uma dança à *la greca* se apresenta com algumas características presentes no material, mas que só se tornam evidenciadas e compreendidas a partir da análise do material.

No detalhe do vídeo, ela começa sua performance percutindo com colheres o ritmo presente no texto. Poderiam ser outros materiais, outros objetos utilizados, mas dentro do contexto da performance, realizada em um pequeno auditório e por um intérprete apenas, o uso das colheres tanto funciona sonoramente, quanto insere o extracotidiano da cena remota no mundo de hoje. Assim, a “instrumentação” da performance ou escolha dos instrumentos negocia com as possibilidades oferecidas tanto pelo material, quanto pela situação do intérprete.

A opção por iniciar a performance pelo som da percussão e pelos passos antes da atividade verbal ritmicamente recitada, conferem à performance questionamentos fundamentais para a recepção dos textos métricos da antiguidade. Na verdade, abordagens que buscam ver na performance apenas um meio para atualização de discussões e conceitos intelectuais não conseguem perceber que, mesmo com a indicação de uma alta taxa de organização rítmica na textualidade, tais obras, em si mesmas, não se bastam para a sua extrinsecação fisicizada (PAREYSON, 1989; p. 118-120). A mais completa análise métrica do texto não substitui sua interpretação no corpo do intérprete.

Na performance captada no vídeo, essa dissociação de elementos audiovisuais (som da percussão, movimentos e palavras) torna evidente o enfretamento das distinções materiaisitas presentes em uma performance multidimensional. No lugar de se tentar unificar essas materialidades a professora Delavoud-Roux as mostra na tensão de suas diferenças.

Isso fica claro em dois momentos: primeiro, quando bate o tempo com as colheres e se desloca em passos que alternam para direita e esquerda. O som percussivo é pontual, verticalizado, enquanto que o movimento da intérprete é contínuo e horizontalizado. Assim, não há sincronia entre as materialidades e o intercâmbio entre seus traços, suas informações. A batida é única, mas os passos são duplos. Então, enquanto a célula rítmica do iônio presente no texto (UU -) é reinteprada na percussão como uma curta

e uma curta com pausa de um tempo, essa pausa é usada nos passos para troca de lateralidade, fazendo com que os lugares marcados no som não seja respondidos simetricamente pelo movimento. Em uníssono, ou seja, em simetria, estão as batidas das colheres da mão direita e esquerda, e não a batida das colheres com os passos. O passos produzem mais informação em termos de unidades que a monotonia da percussão.

Quando entra a fala, a performance fica mais complexa, pois, pela fala, a intérprete manifesta o ritmo marcado dos versos, o qual não é o mesmo dos passos nem o da percussão. Nesse trecho da performance (0:10 segundos), ela fica em posição frontal ao público, os braços erguidos, as mãos a produzir as batidas nas colheres, os passos em uma lateralidade que conforma uma movimentação proporcional dentro de quadrantes esquerda direita, meio/fundo. Esse semicírculo é recortado pela palavra que possui duração diferente da continuidade dos passos e da descontinuidade da percussão. Na verdade, temos uma organização em camadas (*layers*): os diferentes materiais procuram articular suas diferenças e especificidades, projetando um todo que não se sustenta na anulação das tensões dos materiais refigurados.

3 Aberturas

A heterogeneidade temporal da performance atual da professora Delavaud-Roux nos ajuda a concretizar a dinâmica temporal, a fusão de horizontes proposta por Gadamer. O fazer da história e o realizar da performance se aproximam em sua tensão plural. Ao nos defrontarmos com uma performance instruída que mais que tentar, em vão, retornar ao que já foi, buscou apontar para um escolha e configurações de padrões encontrados no documento, temos a sensação de uma co-projeção, de estarmos sincronicamente no agora e no outrora, na lonjura e na circunvizinhança. A performance manifesta esse diálogo entre fontes e suas redefinições. Com isso, o fosso entre história e inventividade é rompido em prol de uma nova interpretação do antigo.

Caberia a nós, artistas e pesquisadores, lançar mão desse contínuo movimento entre as fontes e sua transformação. Os artistas teriam muito a aprender indo ao que desconhecem, ao que não concorda com eles, escapando de seu provincianismo, de sua redoma solipscista e narcisista. Os pesquisadores assimilaram o impacto do hipotético, da abertura ao extemporâneo, divisando novas formas de se produzir conhecimento a partir de competências múltiplas. Em todo caso, ou um artista-pesquisador mais integral ou uma pesquisa-ação-artística-coletiva nos encaminharia para nos tornar simultâneos com a ideia em movimento.

REFERÊNCIAS

EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LOPEZ Y ROYO, Alessandra. *Prambanan: sculpture and dance in ancient Java. A Study in Dance Iconography*. Bangkok: White Lotus Co Ltd. 1997.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: UnB, 2008.

MOTA, Marcus. Genealogias da dança. *Revista Eixo*, Brasília, v. 1, n. 1, p.37-52. 2012.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REIS PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos. *Mousiké: das origens ao drama de Eurípides*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Marcus MOTA

Universidade de Brasília
marcusmotaunb@gmail.com

Possui mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade de Brasília (1992) e possui doutorado em História pela mesma universidade (2002). Atualmente é professor adjunto da Universidade de Brasília, onde dirige o LADI (Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática). Foi Chefe do Departamento de Artes Cênicas desta instituição entre 2003-2005. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, dramaturgia musical, ópera, Estudos Clássicos e teatros grego e moderno. Tem desde 2007 se dedicado a elaborar e aplicar materiais didáticos para Universidade Aberta do Brasil (UAB-UnB), no curso de licenciatura semipresencial. Além disso, desenvolve intensa atividade de direção de espetáculos musicais e não musicais, de elaboração de textos teatrais, canções e libretos para obras dramático-musicais, textos narrativos e poemas. Integra o Programa de Pós-graduação em Artes, na UnB, orientando pesquisas de mestrado e doutorado e o NEC (Núcleo de Estudos Clássicos) na UnB. Participa ainda do grupo interdisciplinar e interinstitucional Máskara de pesquisas sobre Performances Culturais. É o secretário empossado da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos para o biênio 2011-2013.

PERFORMANCE ARTÍSTICA E ESPAÇOS DE FOGO CRUZADO¹

Maria Beatriz DE MEDEIROS

Enquanto Luce Irigaray afirma “Certo, eu não o compreenderei jamais; eu não aprenderei nunca quem você é; você permanecerá sempre fora de mim. Mas esses: não ser *eu*, não ser *mim*, nem *meu*, tornam a palavra possível e necessária entre nós”. (IRIGARAY, 1997, p. 7); em 2012, em Belém do Pará, Fernando Mendes canta nos autofalantes do restaurante do Hotel Beira Rio: “Tive esse desejo louco de beijar sua boca, E morder sua língua de furar teus olhos, Arrancar seus cabelos de te acorrentar.” (sic)². Alguém falou em incitar à violência?

Este artigo trata da performance, compreendida como arte tornada ação corporal efêmera. Aqui, não consideramos toda ação (*to act*) performance (*to perform*). O que denominamos performance é arte, isso é, voluntariamente ato que visa revelar o outro de um mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de uma, talvez, outra inteligibilidade. Inteligibilidade entendida sempre como faísca: pedaços desgarrados de compreensão redimensionável. Inteligibilidade entendida sempre como o décimo segundo sentido dos outros onze sentidos: audição, equilíbrio, olfato, paladar, tato, tezão, visão etc.

A sensação perdura. Ela é aquilo que dura (Deleuze & Guattari, 1991). A percepção é aquilo que nos deixa abertos ao mundo. A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação.

¹ Este texto foi inicialmente publicado no livro *Espaço e performance*. MEDEIROS, M. B. & MONTEIRO, M. F. M. (org.). Brasília: PPG-Arte/UnB, 2007. Este livro se encontra esgotado, sem perspectiva de re-publicação. Aqui, ele foi revisto, ampliado e atualizado em maio de 2012. Conta com a colaboração indireta de Adauto Soares, Alexandra Martins, Camila Soato, Carla Rocha, Diego Azambuja, Fernando Aquino, Jackson Marinho, Luara Learth, Maria Eugênia Matricardi, Márcio Mota, Mariana Brites.

² Letra e música de Fernando Mendes. <<http://letras.terra.com.br/fernando-mendes/560920/>>

A *performance art* nasceu como *happening* (evento); alguns a chamaram *body-art*, outros, *art corporel*, todos reivindicando para si o lusco-fusco inicial de um novo movimento artístico. Allan Kaprow, em 1984, em Salzburg, nos confidenciou que apenas Wolf Vostell e ele faziam *happenings*, segundo a sua concepção de *happening*, qual seja, ação artística envolvendo a participação ativa do público. Como Kaprow, entendemos *performance* como ação aberta à participação do público, que assim não mais se chama ‘público’ ou espectador, mas *iterator* (iteração: fluxo contínuo em processo envolvendo retorno, isso é, repetição, aberto à modificação, ao traslado e até à ‘re-escrita’). Aberta à participação do *iterator*, toda *performance* teria um viés de improvisado.

François Pluchart (1983) preferiu intitular seu livro *L’art corporel* e assim se colocou: “Se a expressão ‘arte corporal’ tem o mérito de manter a questão do corpo no interior do domínio da arte, a palavra ‘performance’ gerou os piores mal-entendidos”. Concordamos com Pluchart, o corpo é o sujeito e o objeto da arte da *performance*.

Procuremos os mal-entendidos já que entendimento pleno não há.

Arnaud Labelle-Rojoux escreveu um livro intitulado *L’acte pour l’art* (1988), em que fala, sem discriminação, sobre a história dos *happenings*, da *art corporel*, e termina afirmando: “Qualquer forma que ela (a arte ação) tome é, no entanto, o fundo que é impossível negar: ela ‘esteve lá’. Melhor: ela está lá. Ela se chama *performance*, diferente, ela terá amanhã outro nome [...]” (1988; p. 310). Assim, entende-se *performance* como arte-ação, ato tornado arte, arte tornada ação e a renomeamos ‘fuleragem’, vagabunda, ou simplesmente bunda. A *performance* é vira-lata, *hacker* de todas as linguagens artísticas: ela se misturou, se ‘mixurucou’, co-rompeu. O teatro, hoje, se pergunta quem é, a pintura investiga o quadrilátero da moldura, a escultura quer dançar, a dança pinta.



Figura 1: Fuleiros (Corpos Informáticos) com rostos visíveis na foto da esquerda para a direita: Diego Azambuja, Maria Eugênia Matricardi, Alexandra Martins, Bia Medeiros, Luara Learth; não visíveis: Adauto Soares, Camila Soato, Fernando Aquino, Márcio Mota, Jackson Marinho, Mariana Brites. Foto: Carla Rocha.

A performance pode se dar na rua ou em espaço *in situ*. Na rua ela tem a possibilidade de atingir pessoas que não circulam no circuito das artes e assim ampliar seus espectros. “Espectro [Do lat. *Spectru.*] S. m. [...] 7. Resultante de um processo, ou fenômeno, em que se observa ou registra um efeito resultante da distribuição de energia, uma onda ou um feixe de partículas.” (FERREIRA, 1999, p. 813)

Ondas de percepções. Partículas de sensações.

Não se trata de rotular uma linguagem artística, que talvez seja aquela que mais tenta ludibriar as classificações dos críticos e jornalistas, mas, como muito bem colocou Bert O. States, em seu texto *Performance as metaphor* (1996), o que importa é saber o que acontece quando confrontamos o fenômeno da performance como algo a ser definido. Ele afirma não estar interessado em dar o título de performance a algumas atividades, mas, sim, em “saber por que e sob que condições estamos confortáveis” (1996; p.

1), denominando-as performance. Essa inquietação também é nossa: saber qual é o espaço da performance.

*A mídia nos coloca em um estado de pavor,
onde o stress derruba toda possibilidade de concentração.*

*Antes da mídia, a violência no Brasil é uma
máquina de guerra sem controle.*

A violência não é performance.

*A violência no Brasil é inventada pelo desprezo e gera
desespero. Ignorados por pais, escolas, vizinhos, comunidade,
lançados aos seus próprios princípios formados por uma
mídia desenfreada e gananciosa de fatos alarmantes, para
aparecer, assim como a mídia tenta como um adolescente
aparecer, os jovens se lançam em atos de barbárie.*

Máquina SEM guerra.

*Uma vez que o Estado se encontra literalmente
em guerra contra si mesmo,*

*contra outros estados - guerras surdas (não mais frias) - a
população inteira está perdida, como jovens abandonados.
Cultura do faz-se a si mesmo, diria Sloterdijk*

*Não estamos de todo errados quando descrevemos hoje o indivíduo
como o umbigo do mundo. Dizendo 'indivíduo', nós designamos
um sujeito que se entrega à aventura da conservação de si mesmo
e quer determinar de forma experimental qual vida é a melhor para
si. [...] Indivíduos-designers. [...] O homem do século XIX e XX que
se conserva a si é um homem ou uma mulher – o fator feminino
toma um lugar cada vez mais preponderante - que se arvora o
direito de fazer experiências sem limites com a sua própria vida.*

(Sloterdijk, 2000; p. 15 e 79)

A performance é uma exterioridade diante do mercado de arte. Sendo obra de arte efêmera, ela está muito longe de ser objeto de consumo. Sendo imaterial, ela se nega como bem de consumo. Percepção e sensação. Sendo muitas vezes realizada em grupo, ela desafia o conceito de autoria. Aberta à participação do espectador (iterator), ela radicaliza seu caráter gasoso.

A performance é carinho por ser metamorfose: inédita, efêmera, translinguística, grupal, intersubjetividade. Ela se inventa a cada atuação relacionando-se com o espaço específico onde se dá. Improviso. Ela é linguagem sem gramática, sem léxico. Não funda conceitos, testa, experimenta. Realiza-se e nada conclui. Deixa o iterator abandonado à sua percepção desestabilizada.

Com a falência dos grandes discursos (LYOTARD, 1979), o Estado não mais possui dogmas ou tratados que lhe mostrem possibilidades de percurso. Assim se lança desvairado em experimentações. Rompido está pela mídia que tudo atravessa e o deixa des-soberano. A mídia é sem rumo e visa o consumo de produtos da indústria, produtos descobertos que a nada servem, mas precisam ser vendidos. Goela abaixo os enfiam nos consumidores de desejos forjados.

Tendo dado em particular o estado da ciência, um homem é feito apenas por aquilo que se diz que ele é ou daquilo que se faz com o que ele é [...]. É um mundo no qual os acontecimentos vividos se tornaram independentes do homem [...]. É um mundo do advir, o mundo do que acontece sem que isso aconteça a alguém e sem que ninguém seja responsável (BOUVERESSE *apud* LYOTARD, 1979).

De certa forma, podemos dizer que a arte contemporânea pode prever e, na sua timidez ou na sua raiva inaudita, tentar fazer sentir ao mundo o caos no qual nos metemos (ou no qual sempre vivemos, mas que foi escamoteado à população por discursos aparentemente coerentes). Esse caos foi criado por um desejo desenfreado de dominação.

* * *

Deleuze e Guattari (1991; p. 37) muito caminharam no pensar e muitos universos camuflados nos abriram. No entanto, percebe-se, em seus escritos, que esses se perderam em dualidades. Convenhamos, ao final de cada texto, eles sempre afirmam que os dois extremos se confundem, se inter-relacionam, se interpenetram: estado/máquina de guerra; espaço liso/espaço estriado; ecúmeno/planômeno; conceito/expressão, árvore/rizoma etc. O conceito de rizoma nos levaria a uma compreensão mais dinâmica

do mundo: um lugar de trocas, seres vivos em transformação. Algo acontece no tempo. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.

Com esse conceito, nos aproximamos de nosso conceito de performance e nos sentimos confortáveis como mulheres que somos. Como mulheres, pois essas são os verdadeiros corpos sem órgãos da civilização ocidental.

O conceito de rizoma foi re-pensado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos³ e tornou-se mar(ia-sem-ver)gonha. O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha não é dual, ele é árvore e rizoma, tem flores coloridas, traz consigo o “ia-sem-ver” e a “mar()gonha”. Ele é brasileiro, proveniente de Zanzibar, *hacker* nas florestas tropicais, mas também no cerrado, e se esconde nos cantos da Amazônia. A performance é mar(ia-sem-ver)gonha.

Como proceder sabendo que muito mais que o rizoma, ou a mar(ia-sem-ver)gonha, o gás está por toda parte? Nesse não há semente, nem caule, nem superfície, nem horizonte, nem margem, nem corpo. Intersubjetividades em permanente estado de permuta (*per-mutare*).

Com Deleuze e Guattari (1991b), em *Mil platôs*, podemos dizer, ainda, que a arte sempre foi uma ciência nômade. A arte, mas, como rasgo maior, diríamos que a linguagem artística performance, é, atualmente e desde seus primórdios, a “ciência nômade” por excelência, pois ela vem revertendo o instalado e tranquilo mercado econômico em que a arte se instalou confortavelmente. Ela é ciência nômade, *hacker*, ela se quer carícia. Nessa, subjetividades se dão no respeito recíproco.

Uma mudança é possível?

Qual?

Tentemos um paralelo entre a linguagem artística performance e o que Deleuze e Guattari, partindo de Michel Serres, afirmam ser uma “ciência menor” ou “ciência nômade” (1991b).

³ <www.corpos.org>; <www.corpos.blogspot>; <com, www.performancecorpopolitica.net>.

“O fluxo [da ciência nômade] é a realidade mesma ou a consistência”
(p. 25).

A performance se dá no tempo e se concretiza no efêmero, sendo então, por excelência, fluxo. Realizada em grupo e/ou aberta à participação do iterator, ela é permuta, seu espaço é gasoso. Ela é heterogênea: sendo troca viva não se estabiliza; sendo efêmera, desafia a morte. A performance artística é sempre ímpar e inconstante, construindo-se como circunstância, realizando-se na carícia, alastrando-se como mar(ia-sem-ver)gonha.

Pensemos também na ideia de fluxo para pensar o espaço da performance. Sendo fluxo, fluido, mas sobretudo gasoso, o espaço da ciência nômade deve ser necessariamente todo o espaço: espaço “público”, a rua, o espaço institucionalizado, a praia, lá onde você caminha, lá onde me sento para ler na rua.



Figura 2: Performance *Bundalelê na Kombi*. Corpos Informáticos. Evento BodeArte, Natal, 2012. Fuleiros: Maria Eugênia Matricardi e Diego Azambuja. Foto: Bia Medeiros.

Em 2009, comprei o livro *La folie Kennaway* (1988) no sebo da SCLRN 407, Brasília, escrito por Christian Lehmann, autor que desconhecia. O romance se passa em Londres e seu protagonista (Kennaway) é um escritor

fracassado que foi amante de um pintor (Henry Childss) aos poucos reconhecido no mercado de arte. Por frequentarem o meio artístico, quando eles viviam juntos, no ano de 1976, certo dia de verão, conta o romance, os dois personagens vão a uma *soirée* de performance, assim descrita:

O Hangar era como uma ferida purulenta, fétida, no centro da cidade. Tudo que a cidade continha de artistas da moda (*branchés*) tinha marcado encontro para expor nesta quermesse de vômito. [...] vinham excitar suas consciências burguesas ao contato íntimo desta imundice.

Foi no meio destes quadros vivos repugnantes, onde conviviam vísceras e pus [...]. Esta corja habitual de masturbadores se entrega às delícias do *body-art*, cobertos de chocolate derretido ou de iogurte de frutas, escorregavam nus, lívidos como cadáveres, sob carcaças de boi rígidos de gordura e de pintura, suas ereções murchas batiam no ritmo de copulações lobotomizadas. Cada um dos artistas presente procurava arrancar a atenção dos espectadores. Os limites do ignóbil foram rompidos muitas vezes, em uma ambiência de blasfêmias derrisórias.

[...] eu tentava, como eles, levar a consciência de mim mesmo além dos limites comumente admitidos, até tocar a escória. (LEHMANN, 1988, p. 109-110)

Ao final, Childss convida os presentes para sua própria performance, denegrindo suas ações:

A incapacidade trágica de meus colegas a ir além de sua própria humanidade... Que aprenderam vocês hoje sobre o mundo e sobretudo sobre vocês mesmos ? Nada... O nada não é tão vazio... Vocês assistiram a uma doente obscenidade, mas o que aprenderam senão o fato de que a maior parte de vocês não foi além do estágio anal? (ibid)

Impressionante, ainda, é a descrição da performance realizada por Henry em uma tentativa de ir além de todas essas práticas de *body art*. Ele convida alguns artistas a ir a um apartamento, alguns dias depois da cena transcrita acima, e lá, em grande estilo, lhes mostra um Rembrandt, recém descoberto, uma terceira versão da *Adoração dos pastores*, “mais

escura, mas mais rica de luzes, a mais íntima, mas também a mais gloriosa.” (LEHMANN, 1988, p. 112). Em seguida, ele ateia fogo à obra.

É a esse tipo de manifestação artística que me refiro. Uma linguagem da arte que, nos anos 1970, buscava colocar o corpo em cena, romper “os limites do ignóbil”, “levar a consciência... além dos limites comumente admitidos”, “tocar a escória”, criar revolta, questionar o mundo. A descrição de Lehmann nos lembra as ações do grupo Acionismo Vienense (Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günther Brus):

“A incorporação do corpo humano e do corpo animal na tela, a penetração até as vísceras e as entranhas, assim como as funções corporais e a liberação das pulsões constituem os elementos fundamentais da primeira fase do acionismo vienense” (WEIBEL, 1984; p. 45).

O autor se refere ao período anterior a 1965. Em 1970, perseguidos judicialmente, o grupo é expulso da Áustria.

Na entrevista a Daniele Roussel e Thierry Laurent, a primeira fala de Muehl faz parecer que retornamos ao romance sobre Kennaway: “Os atores se batem com uma galinha, a rasgam, a mordem, depois enfim a estrangulam enquanto uma jovem toca placidamente violoncelo. Os espectadores estavam chocados.”⁴

Vale dizer que, se a performance aos poucos foi parando de atirar com armas de fogo, por vezes, no próprio corpo, foi deixando de incorporar animais sacrificados, simulação de pênis decepado, isso não implica que ela tenha de todo abandonado essas possibilidades, nem a capacidade de chocar, mesmo no mundo de hoje, “globalizado”, onde, no Brasil, 70% das notícias são: prenderam 15, mataram 31, 72 foram encontrados mortos, baleados, sequestrados, 2.500 vítimas de terremoto, 2 milhões de

4 *Chroniques: les archives*. Otto Muehl et l'accionisme viennois. Entrevista entre Daniele Roussel e Thierry Laurent. <www.visuelimage.com/ch/muehl.html>

desabrigados, etc.⁵

*Abraham Moles e Elizabeth Rohmer (1978) afirmaram que
todo espaço público é antes de tudo espaço da polícia.
Porém, hoje, onde está a polícia? Que polícia é essa?
O espaço público tornou-se espaço do bandido, do tráfico, do medo.*

*Teremos direito à arte? É possível fazer
arte no Brasil? Ainda é possível?
(jogo-da-velha)*

“[A ciência nômade] É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante” (p. 25).

A arte, a partir da linguagem artística performance, se abre para possibilidades de permutas inéditas. Trata de levar uma ideia ao público, levar certos instrumentos, alguns papéis, algumas palavras, ou apenas carícia e, com esses poucos ou muitos elementos tentar suscitar no público uma reação que o torne realmente iterator, quiçá *flâneur*, isso é errante. É o ser humano, todo e qualquer, a quem se dá o direito, talvez, a palavra, talvez ao gesto.

Marcel Duchamp, colocando um objeto – não qualquer – encontrado (*ready-made*) na galeria de arte, alegou: “Isto é arte porque eu sou um artista”. Joseph Beuys afirmou: “Todo homem é um artista”. Assim, se arte é mesmo aquilo que toca os sentidos, como afirmei em *Aisthesis* (2005), se o próprio da arte é gerar *afectos* e *perceptos*, como afirmam Deleuze e Guattari (1991a), então todos são suscetíveis de encontrar e destacar em nosso mundo pleno de objetos aqueles perceptos que os afectam.

*Diversos artistas há bastante tempo, trouxeram para o campo
da arte atrocidades, formas odientas, corpos mutilados*

5 Em que medida este tipo de notícia põe ou retira humanidade? Como e quando ele é anestésico ou estimulante? Que fatos encobre ou descobre? Qual a causa da formação da quadrilha? Estudaram? Leram? Em quem votaram os que morreram? Por que os ditos traficantes mataram os imigrantes ilegais? Eram de fato traficantes? O que os levou a se tornarem traficantes? Não há nenhuma reflexão que torne essas notícias de alguma forma reveladoras de realidades, incitação à maior participação nos processos políticos cotidianos ou partidários. Quanto às catástrofes naturais, que fazem temer o fim do mundo, que sentimentos, atitudes, geram essas notícias?

(penso especialmente em Joel-Peter Witkin). Eles queriam nos falar de realidades que A Realidade tenta esconder.

No Brasil muito se esconde e não é mais possível calar. A violência grita. Seres humanos abandonados à sua própria sorte se tornam animais não-carnívoros, não-famintos, animais da diversão. Como não têm acesso aos produtos anunciados como aqueles que nos fazem felizes; como não têm acesso às mulheres que as publicidades vendem junto com a cerveja, como não têm acesso à educação, a um lugar na sociedade; como não têm acesso a uma identidade que seja, se lançam armados brincando de super-heróis como os filmes americanos, passando incessantemente nos canais de televisão aberta, lhes ensinaram.

*Será que é possível estancar essa ferida
no coração do Rio de Janeiro?
Sou uma carioca, exilada em Brasília.
Uma refugiada.*

*O Brasil todo está tomado por essa violência
desenfreada e sem direção.*

Na França, queimaram carros: 400 em um dia!

*Nos Estados Unidos, todo dia tem um ‘maluco’ que
entra em algum lugar atirando para todos os lados. Mas
também no Iraque, em Israel, na Inglaterra etc.*

*“Fiz isso para me sentir existindo”, declarou Richard Durn após
ter assassinado oito membros do Conselho Municipal de Nanterre,
França, e antes de suicidar, conforme lembra Bernard Stiegler (2007).*

A possibilidade de participação na criação e execução de uma obra artística alerta para essa necessidade de se sentir existindo.

(jogo-da-velha)

“O modelo [da ciência nômade] é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxos se distribuem”.

Aqui Deleuze e Guattari se referem à diferença entre o espaço liso e espaço estriado. Esses conceitos utilizados são, de fato, emprestados a Pierre Boulez que distingue esses dois espaços-tempos da música: espaço liso onde “ocupa-se o espaço sem medi-lo”; e espaço estriado, onde “mede-se o espaço afim de ocupá-lo”. Notemos que são espaços-tempos. No espaço estriado, a medida pode ser regular ou irregular, no entanto ela é sempre determinável. No espaço liso, o corte, ou a separação, “poderá efetuar-se onde se quiser”.

Podemos comparar a performance à música de Boulez. Ambas se dão no espaço-tempo liso, onde o improvisado abre a obra de arte para a ruptura, o sobressalto. Esses ocorrerão em inesperados momentos.

Os espaços estriados permitem controle.

Os espaços lisos são como desertos: não há referências.

Nossas cidades tornaram-se espaços lisos.

O fogo cruzado atravessa a noite.

O único refúgio é sob a coberta, mas faz muito calor: não há refúgio.

(jogo-da-velha)

“O modelo [da ciência nômade] é problemático, e não mais teorematizado” (p. 25).

Aqui se caminha de um problema aos acidentes, aqui existem

deformações, transmutações, passagens ao limite, operações onde cada figura designa um ‘acontecimento’ muito mais que uma essência. [...] O problema não é um ‘obstáculo’, é a ultrapassagem do obstáculo, uma projeção, isto é, uma máquina de guerra (p. 26).

Na performance existem acidentes, transmutações, passagens ao limite, em que cada figura designa um acontecimento e também uma essência. No entanto, acreditamos que o interessante em uma ciência nômade não seria ultrapassar um obstáculo, nem uma *projeção*, muito menos uma máquina de guerra. Esses pensamentos têm uma raiz masculina.

A ciência nômade da performance se quer carícia, respeito à intersubjetividade, com uma certa intromissão que arrepia: descoberta de um mundo feminino, frágil, e simultaneamente sem-vergonha.

*A violência é certamente um problema de projeção.
Pro-jétíl: essencialmente próprio a uma masculinidade falida.*

Com Luce Irigaray (1997), acreditamos que o esquecido é o ser dois (*être deux*)⁶, o entre dois onde a cada um é dado o direito de ser e de ser com. É um pensar e fazer o mundo como algo que se dá entre, entre pessoas, entre sensibilidades, entre seres humanos, entre subjetividades fluídas.⁷

“La caresse est un acte intersubjectif” (IRIGARAY, 1997; p. 54).⁸

O homem se tornou estrangeiro a seu próprio ser e se crê de maneira imprópria. Ele se considera o mestre daquilo que ele domina.

Ele se crê o criador da linguagem, da poesia, da razão, mas de fato ele somente imitou a potência do universo que o envolve, e ele mesmo só seria um efeito da experiência da violência na conquista.

Ele não descobriu o que é contemplar a natureza, as flores, os outros, mas domar, desbravar, capturar.

A isso corresponderia o ‘si mesmo’ do homem ocidental: o efeito de um controle, de uma dominação violenta sobre o universo natural, e não de um respeito, de uma contemplação, de um louvor ou de uma aliança com ele.

Mas, querendo imitar o universo naquilo que ele tem de mais violento, e não ser com ele como aquilo que é belo ou sábio, o homem esqueceu este mundo, esqueceu-se de si (IRIGARAY, 1997; p.127).

6 A tradução de “*être deux*” é “ser dois”, mas, lido com carinho, podemos entrever, sonoramente “*être de*”, isto é “ser de”.

7 Irigaray, em *Être deux*, apresenta a base de uma relação com o outro que permanece ignorada. Ela critica os monopólios patriarcais e tenta elaborar uma cultura com sujeitos respeitosos de suas diferenças, buscando a coexistência na diversidade.

8 Tradução livre do autor: “A carícia é um ato intersubjetivo”.

Quanto à noção de acontecimento, citaremos Michel Foucault (2005; p. 87): “O acontecimento – a ferida, a vitória /derrota, a morte - é sempre efeito, perfeita e belamente produzido por corpos que se entrecrocaram, se misturam ou se separam”.

O acontecimento se dá na relação, relação de corpos plenos em suas subjetividades abertas e respeitadas do outro. Isso, sem ferida, sem vitória/derrota que tanto apreciam guerreiros másculos. Da morte estamos enojadas. Diríamos: o acontecimento – carinho, carícia, mar(ia-sem-ver)gonha, encontro/desencontro, partilha...

*Que espaço resta para a performance artística?
Como fazê-la cada vez mais presente para que
mais pessoas possam participar dessa festa?*

* * *

O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no outro. O toque tenta sentir o outro. A carícia é permuta efetiva. Ela não deseja o encontro, encontra. A *performance art* traz para a arte elementos desse compartilhar. *Aisthesis*. Realizada ao vivo, ela permite iteração de seres desejantes e isso é o que consideramos característica maior da performance.

A performance, se quer, troca no espaço gasoso do entre dois. Não se trata de impor uma faceta de realidade nem uma possibilidade como verdade. Trata-se de propor um entrelaçar. O espaço da performance pode ser o entre espaço onde subjetividades se propõem ao jogo.

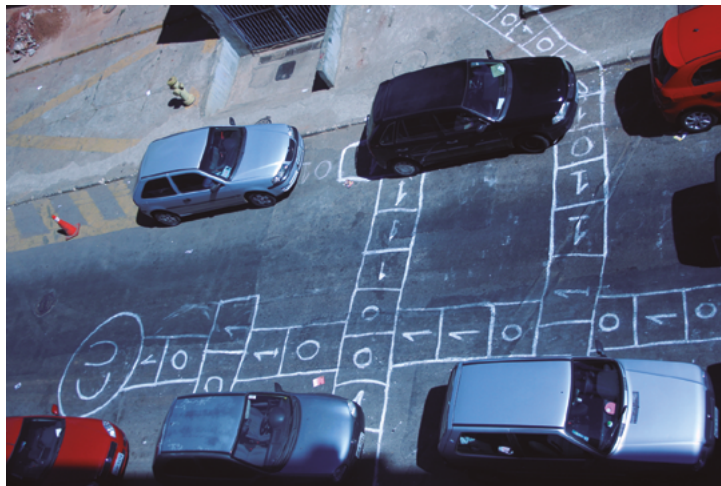


Figura 3: Exposição *Amarelinha binária*. Casa de Cultura da América Latina, SCS, Brasília, 2010. Por Corpos Informáticos. Foto: Bia Medeiros.

*E a violência?
Será que não há mais espaço para o jogo-da-velha?*

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 5. São Paulo: Editora 34, 1991b.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. São Paulo: Landy, 2005.

IRIGARAY, Luce. *Être deux*. Paris: Grasset, 1997.

LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *L'acte pour l'art*. Paris: Les Éditeurs Evidant, 1988.

LEHMANN, Christian. *La folie Kennaway*. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis*. Estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

MOLES, Abraham; ROHMER, Elizabeth. *Psychologie de l'espace*. Bruxelas: Casterman, 1978.

PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: Images 2, 1983.

SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire: suivi de l'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*. Paris: Hachette, 2000.

STATES, Bert O. Performance as metaphor. *Theatre Journal*. Baltimore, p.1-16, mar. 1996.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Tradução Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

Maria Beatriz DE MEDEIROS

Universidade de Brasília
mbm@unb.br

Possui graduação em Educação artística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1979), mestrado em Estética - Université de Paris I (Pantheón-Sorbonne) (1983), doutorado em Arte e Ciências da Arte - Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) (1989), pós-doutorado em Filosofia no Collège International de Philosophie, Paris (2000). Atualmente é professora associado 4 da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte e tecnologia, arte contemporânea, arte e performance, composição urbana. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992. Pesquisadora 1C do CNPq (2008-2011 e 2011-2015). Coordenadora Adjunta para a área de Artes na CAPES (2005-2010). Suplente na cadeira de Artes Digitais no Conselho Nacional de Cultura (2007-2009). Presidente da ANPAP (2003-2005). Coordenador do Programa de Pós-graduação em Arte-UnB (2003-2004; 2011-2013).

CAPÍTULO 3

A Cena da Arte Coreográfica em Brasília

Roberta MARTINS
Luciana SOARES LARA
Ary COELHO
Rosa COIMBRA

INTEGRAL BAMBU PARA A ARTE COREOGRÁFICA: RELATO DE UM CORPO VIVENTE

Roberta MARTINS

Introdução

Este artigo oferece um relato de um corpo vivente no Sistema Integral Bambu e aponta possibilidades metodológicas e estéticas no âmbito da Arte Coreográfica, bem como apresenta sua potencialidade na construção do conhecimento sensível. Trata-se, portanto, não só de uma apresentação do Sistema, mas também de reflexões particulares sobre a praxe, proporcionadas pelo aprofundamento da pesquisa de movimentos corporais com expressão e plasticidade cênica.

Antes de adentrar as questões propostas, sinto a necessidade de registrar a história do Sistema Integral Bambu que, acredito, avançou de sua fase embrionária e começa a se fortalecer alcançando novos espaços e interações com um público mais diverso. Em meio à sua história, apresentarei sumariamente as bases do sistema propriamente dito, posto que, por se tratar de um artigo, não será possível esgotá-lo. Escolho, então, o “princípio da autonomia” do Sistema Integral Bambu como caminho para a Arte Coreográfica, mesclando as minhas experiências que versam desde a preparação física peculiar ao despertar perceptivo até a construção da poética. Como há um amplo leque de recortes possíveis, pretendo focar as interações táteis entre corpo e bambu como construção de uma poética particular em que a suspensão e a gravidade movimentam o indivíduo em dança.

Sobre a linguagem adotada neste artigo, transito entre o técnico e a narrativa coloquial, entre o biográfico, o etnográfico e o poético. Afinal, eis aqui um relato de um corpo que sente, lembra, conversa, pensa e analisa, ora com objetividade, ora com passionalidade. Não me proponho a um falso distanciamento fadado ao controle da oratória e ao aniquilamento das contradições. O universo dual é paradoxal por origem, uma verdade construída sempre esbarra cedo ou tarde em seu contradito. Proponho-me, então, a integralizar os paradoxos, as ambiguidades. Elas existem no mundo para revelar uma orientação a algo que ainda estamos por descobrir. Para mim, este é o campo do conhecimento que a arte torna possível: aquele que sintetiza tudo e reflete a realidade – ou, ao contrário, a constrói em subversão. Gosto desse lugar.

Memória do método

Ponto de partida: as árvores.

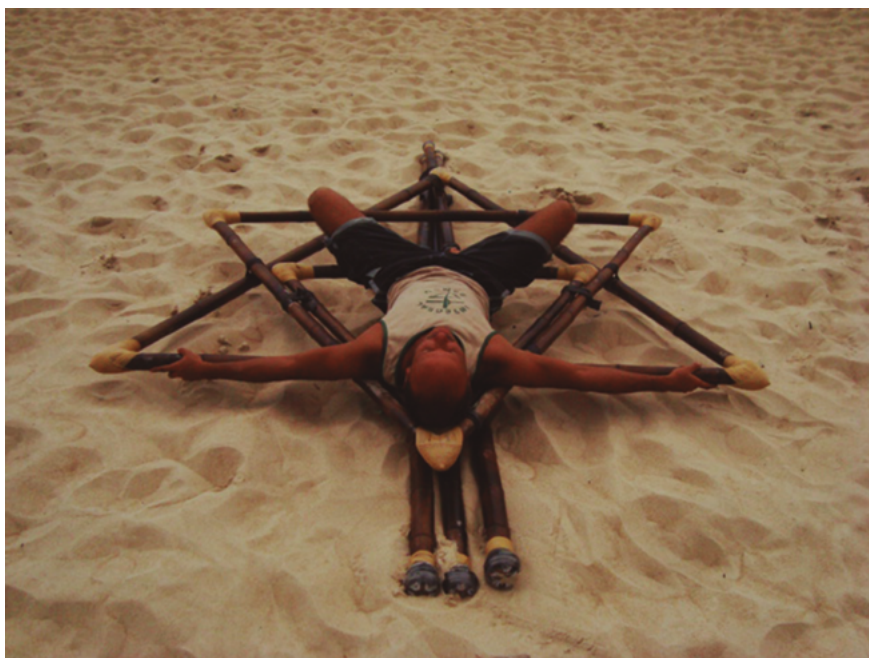


Figura 1: Marcelo Rio Branco. Criador do Sistema Integral Bambu.

Encontrei a mestria em cima, nas árvores.
Vivendo com elegância, sem se cansar.
Seus passos iluminavam em dança
Trilhando o abismo, seu caminhar.
O convite a um mundo novo,
Segui-la, levou-me a mim.

“Vivia em árvores.” – conta Marcelo Rio Branco – “Muitos me achavam louco, talvez pela minha idade que já passava dos trinta. Louco sim. Não por subir em árvores, mas por levar esta prática a sério. Estudá-la com afinco.” Essa foi a semente que germinou em Integral Bambu.

Nas árvores, Marcelo vivenciava a diversidade de situações que exigiam inteligência corporal, sensibilidade ao toque e, acima de tudo, a presença de espírito para não cair. Desenvolvimento de habilidades motoras, fortalecimento de todo o corpo, massagens, alongamentos, cura. Percebeu que nas árvores tinha tudo que precisava para manter uma vida longa e ativa, trabalhando corpo e mente.

Sistematizando esses conhecimentos por meio de treinos diários, encontrou companheiros que se dedicaram a experienciar a proposta. No quintal da casa de sua infância, estava montado, então, o primeiro laboratório de pesquisa. Lá, uma velha mangueira que sempre o acolheu. Mas em uma só árvore não cabiam todos. Procurando um suporte que possibilitasse a suspensão, apoio do corpo e que tivesse uma qualidade natural sendo agradável ao toque, encontrou o bambu. Essa matéria-prima renovável tornou-se a extensão de sua árvore. Assim, além de um tatame artesanal, foram agregadas ao seu quintal esculturas experimentais de bambu, passíveis de transformação e renovação constante.

Um grupo singelo de pessoas frequentava esse espaço e contribuía de forma significativa para a pesquisa e amadurecimento da proposta. Atletas buscando um melhor desempenho, artistas buscando uma atividade física mais integrada e gente comum buscando o bem-estar: um ambiente rico em

interações. Como professor de Educação Física, Marcelo encontrou estímulo para criar o Integral Bambu, orientando os princípios que conduziam o aluno a uma autodescoberta e o aprimoramento da performance.

Sua intensão era desenvolver uma atividade em que o praticante, no pouco tempo que possui diariamente, fosse capaz de fortalecer-se, alongar-se e massagear-se. Um rito de renovação. De forma lúdica, o corpo transitando nas árvores – em um conjunto de ações em suspensão e em apoio – trabalhava ângulos diversificados utilizando o próprio peso, integrando uma série de elementos. As diferentes alavancas de aproximação e de afastamento compunham um mosaico de possibilidades associadas ao fortalecimento e alongamento das diversas cordas corporais.

Nos primeiros anos, Marcelo pôde comprovar o sucesso potencial de seu método. Ocorreram mudanças significantes na corporeidade de seus alunos e o desenvolvimento aguçado de habilidades dos praticantes mais assíduos em um curto espaço de tempo. O método proporcionava de fato saúde e inteligência corporal, fortalecendo o corpo sem exaurir a musculatura. A procura pelo professor foi tamanha que lhe restou ampliar o espaço de atuação. Em meados de 2003, montou um estúdio na Universidade de Brasília (UnB) e propôs o Integral Bambu como atividade de extensão. Foi então que o Integral Bambu passou a ser amplamente conhecido em Brasília.

Diferentemente de seu estúdio doméstico, para alcançar uma possibilidade focada no formato da aula, foi necessário produzir um ambiente comum para que o vocabulário adquirido pudesse ser replicado. De todas as esculturas que havia experimentado, aquela que denominou “baia” foi a formação de bambu eleita para esse fim. Se anteriormente o aspecto vivencial em um ambiente diversificado conduziu a pesquisa, nesse período foi a replicação e o ensino passo-a-passo de repertório corporal que a conduziu. Isso ajudou na sistematização de movimentos básicos para o praticante e no estabelecimento mais claro de uma possível progressão do aprendizado, ou seja, na construção didática do método.

Outro elemento, experimentado no quintal de sua casa, que acompanhou a construção do método é o um painel de mastros, o bambu em sua posição vertical. Nele o praticante tem a oportunidade de trabalhar o corpo em um nível mais elevado de domínio. A transição do corpo em estruturas verticais gera um repertório considerável.



Figura 2: Mastros de Bambu. Acervo Pessoal.



Figura 3: As “baías”. Acervo pessoal



Figura 4: As “baías”. Acervo pessoal

Após quase dois anos na UnB e ciente da liberdade que necessitava para a evolução do sistema que propunha, resolveu ampliar seu espaço, procurando um local capaz de acolher todas as suas ideias. Foi então que

chegou ao lugar onde funciona a atual sede do Integral Bambu. Levou para lá o antigo estúdio que residia na UnB – uma tenda branca com dois tatames retangulares e dois corredores de “baias”. Dois anos depois, adquiriu uma tenda maior fazendo uma proposta de estúdio mais circular, mas ainda com a predominância das “baias” – a formação espacial se deu em um hexágono, com vãos entre os grupos de “baias” que caberiam algumas novas esculturas experimentais.

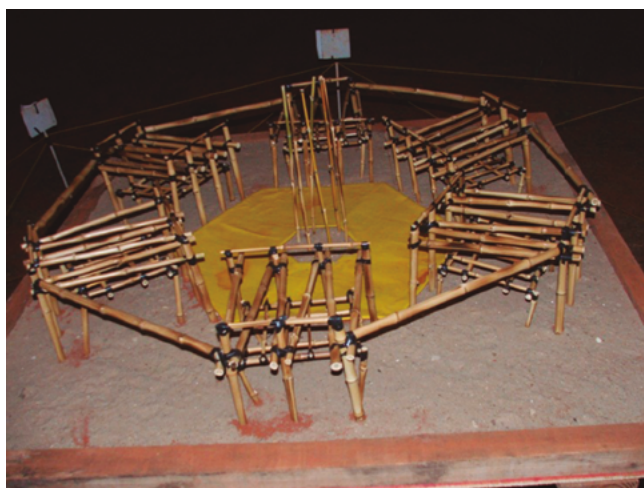


Figura 5: Maquete do estúdio circular de “baias” Acervo pessoal.

Embora não vá me ater mais profundamente nesse foco, faço esse *zoom* nas composições espaciais não à toa. A evolução do método passou por diferentes fases de ambientação. As diferentes esculturas levam o corpo a diversas corporeidades.

Após cinco anos de pesquisa nessa formação “baia”, Marcelo percebia a estagnação do método – tanto na atitude dos praticantes que investiam em movimentos já codificados, quanto no engessamento do ambiente. O repertório corporal gerado nesse tempo era considerável, mas algo tinha se perdido. O inesperado, a inovação espacial constante, a transformação das formas que exigiam outras qualidades motoras. Aquilo que no início fazia a descoberta do método algo vivo e dinâmico. O espaço para a criatividade

parecia reduzido. As “bacias” eram formas estáticas, replicáveis e úteis naquele contexto, mas não compreendiam toda a dinâmica potencial para o aprimoramento, dimensão essencial do sistema que propunha.

Outro fator limitante era que as “bacias” necessitavam de um amplo espaço e de uma fixação no chão – seus pilares, de eucalipto, além de pesados precisavam ser enterrados. Isso se tornava incoerente com a proposta que Marcelo buscava alcançar. Seu desejo era formatar um método democrático, acessível a todos que se dispusessem a vivenciá-lo, incluindo a montagem das esculturas. Pôs-se então a estudar uma solução ambiente simples para aplicabilidade popular, em qualquer tipo de espaço.

Pesquisando elementos compostos por bastões e triângulos, com medidas associadas às dimensões do corpo, Marcelo compõe a primeira célula mínima de treino, que denominou “pirâmide integral”. Essa escultura de bambu podia ser aplicável em qualquer espaço e era de simples construção. Adicionadas a isso, as pirâmides por não serem fixas, modelavam no estúdio inúmeras formas espaciais uma em associação com as outras. Assim, por meio da composição, com essa célula simples alcançou também a sua proposta de renovação constante de ambientes.

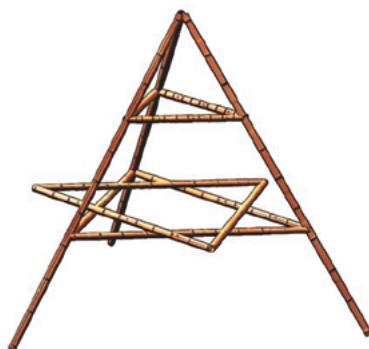


Figura 6: Ilustração da pirâmide integral

Depois, brincando com os elementos básicos da pirâmide – os bastões e triângulos – em diversificadas proporções, iniciou a pesquisa de inúmeras outras esculturas. Ele encontrava na multiplicidade das composições uma

forma simples e replicável dos estudos de ambientes. *“Estes elementos formam um brinquedo simples, um lego. Qualquer um dedicado é capaz de estudar e criar novos ambientes. As mudanças no ambiente impulsionam novas soluções motoras.”* Ocorre assim uma renovação próspera para o método. Algo tinha se encaixado e suprido sua inquietude. Enfim, em 2010, Marcelo Rio Branco termina de formatar o Sistema Integral Bambu, após dez anos de experiência.

Publica então para a comunidade de praticantes *O Manual do Integrado*, apresentando “as regras do jogo” para que o método se torne dialogável com todos que o se propuserem a aplicá-lo. Seu objetivo é apresentar uma proposta de cuidar da vida. O foco do método é a longevidade funcional – viver bem, retardar o envelhecimento, melhorar as valências físicas por meio de uma prática corporal diária. Como professor de Educação Física, resolveu que educar para sobrevivência era a nobreza de sua missão. Nesse manual apresenta:

- A) princípios básicos do Sistema Integral Bambu (autonomia, criatividade, identidade, diversidade, produtividade, popularidade, perpetuidade, liberdade, educação, harmonia, expressão, socialização, crescimento, simplicidade, democratização);
- B) formatação:
 - as três linhas de pesquisa (soluções motoras, soluções de ambientes e soluções de sustentabilidade);
 - comportamento (investigar, criar e compartilhar);
 - os três pilares do aprendizado (o corpo, o ambiente e o outro);
 - os instrumentos (bastões, triângulos e mastros);
 - vocabulário base e regras para o sucesso da comunicação.
- C) organização para o treino: o rito diário.

Apesar de não ser o foco deste artigo o detalhamento do manual em si,

julguei necessário o registro do percurso do sistema por se tratar da memória de um método de ciência corporal originado em Brasília. Também para render a merecida referência a seu criador – que tem difundido o conhecimento para que qualquer um se aproprie e se torne um pesquisador autônomo. “O conhecimento não é nosso. A gente desenvolve e passa pra frente.”

Registrando a história, o leitor pode se familiarizar e conseguir localizar as diferentes formas que o Integral Bambu já se apresentou. É fundamental entender as forças motivacionais e experimentais que o regem. “Aqui não conhecemos nada, estamos sempre conhecendo, no gerúndio mesmo. Porque o conhecimento não é estático. Ele flui... Quando a gente se dá conta, já está em outro lugar.” Entendidos esses fatores, é possível adentrar o universo da experiência artística proporcionada pelo método.

No Integral Bambu, Marcelo orienta a definição da intencionalidade de um movimento. Utiliza como metáfora as três profissões: o médico, o operário e o artista. Refere-se à intensão terapêutica, funcional ou expressiva. O praticante deve ter claro essa intencionalidade na hora da execução de um deslocamento. Se o enfoque é terapêutico, gera um determinado comportamento; se é funcional, o máximo de energia deve ser poupada; sendo artístico, há uma necessidade de atenção na plasticidade e expressão do movimento.

Entro agora brevemente em outro lado dessa mesma história: as experimentações artísticas vivenciadas até então. Introduzo um novo personagem, a Cia. Nós No Bambu. Mesmo longe de exaurir as possibilidades expressivas proporcionadas pelo método – por se tratar de uma pesquisa ainda incipiente –, a cia. tem sido referência nesse desbravar de caminhos. E como nasceu a cia? Um grupo de praticantes.

Memória da cena

Começando do início

“Vocês vão subir aí?” – perguntava um transeunte avistando um painel de mastros de bambus. “Não a gente vai viver um pouquinho ali, subir, deitar, virar, descer...” Desde sempre, quem fosse assistir um treino de Integral Bambu surpreendia-se com as qualidades das movimentações. O integrado – como chamamos o praticante – é orientado a buscar o melhor acabamento de suas ações com precisão, pois a única segurança de sua vida ao alto é o próprio comportamento preventivo.

Para quem assistia, o risco eminente o transportava a um picadeiro de circo. A beleza e fluidez das movimentações faziam o esforço necessário desaparecer na leveza da dança. Assim surgiam convites para performances em diversos lugares. As primeiras experiências resumiam-se em ser para um dado espaço e fazer o que fazemos, andar e viver em bambus.

Para alguns dos praticantes, a necessidade expressiva era maior. Iniciávamos os primeiros passos rumo ao desenvolvimento de nossa expressão artística, ainda no início do Sistema Integral Bambu, há dez anos. Marcelo nos conduzia nos treinos diários. No momento dedicado à livre pesquisa, compartilhávamos todas descobertas individuais. O pulso criativo era intenso. Investindo na plasticidade dos movimentos e nas habilidades acrobáticas, nossos corpos aos poucos se amoldavam ao ambiente de bambus. Assim germinava também a semente do que viria a ser a Cia Nós No Bambu.

Éramos todos oriundos de escolas artísticas distintas. A vontade de compor, de ser para o palco e de viver o ambiente de bambus eram os elementos que nos conectavam. Descobrir o caminho estético a ser trilhado era um desafio. Demoramos algum tempo a nos ajustarmos. Apesar dos desencontros, porém,

nos sentimos obrigados a ceder uns aos outros, pois nossa expertise na relação com o bambu era única e insubstituível. Isso nos levou a uma convivência familiar que julgamos hoje produtiva. Perto da desistência, passamos todos. Nossa diversidade encontrou na interação com o bambu a unidade. Um amplo leque nos definia individualmente. O que nos definia coletivamente é sermos bambuzeiros integrados. É ter, no Sistema Integral Bambu, desenvolvido por Marcelo Rio Branco, uma base de formação.

Das primeiras investidas em estar em cena, foram inúmeras improvisações em festas, ruas e eventos até que houvesse o primeiro espetáculo de bolso, *Contrastes*. Nesse, uma série de números foi apresentada, cada qual diferenciado pela identidade de seus artistas. Assim, ora o bambu era suporte para uma dança mais codificada, hora ambiente de exploração teatral e declamação de poesia. Ora o contato entre corpos em suspensão era deflagrado por livre expressão, em outra, a habilidade acrobática prevalecia. Um conjunto de experimentações que se sugeria a um diálogo entre si, terminando em um inocente festejar alegre com nariz vermelho.

Após essa experiência, começou um novo ciclo de apresentações. Surgiu então, em 2008, o projeto *Uirapurubambu* idealizado por Marcelo Rio Branco e produzido por Liane Muhlenberg. A proposta era por em cena as diferentes qualidades de movimentação dos intérpretes-criadores, mas dessa vez com uma linha dramática mais clara. Seriam quatro solos de mastros, danças e acrobacias. Uma acuidade técnica exigente. Poema Muhlenberg, Roberta Martins (eu), Flávia Almeida e Vítor Martin. Nara Faria como atriz convidada. A direção foi feita por Willian Lopes, também convidado.



Figura 7: Uirapuruabmbu: Acervo Pessoal

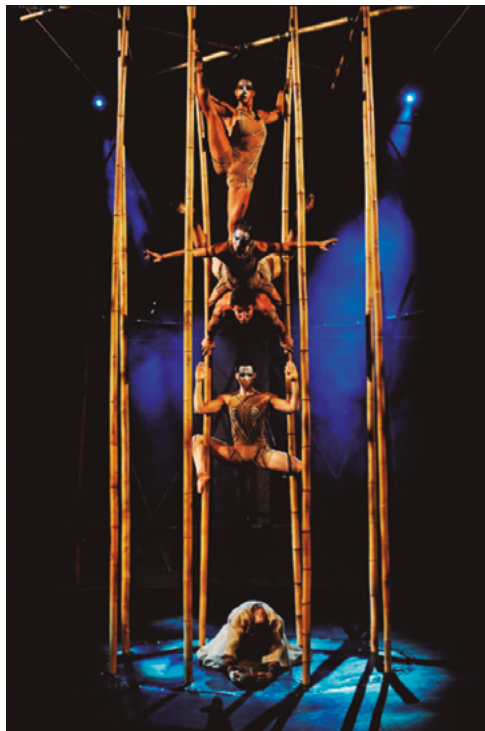


Figura 8: Uirapurubambu: Acervo Cía Nós No Bambu

Um novo desafio, afinal, dos primeiros passos em cena ao chão do Uirapurubambu foram cinco anos de aprendizado. Esse espetáculo, entre todas as ousadias artísticas, foi um marco. Tivemos a oportunidade de compartilhar em outra escala nosso singelo universo, redimensionando o alcance de público. Foi um grande ritual em que a plateia congregou e o espetáculo aconteceu. Um rito de passagem da Cia Nós No Bambu ao reconhecimento profissional – o início de uma nova jornada de aprimoramento, busca por novos sentidos e refinamento artístico. Após a conclusão desse desafio, Marcelo deixa o projeto da Cia para focar na sistematização de seu método.

Em 2010, estreamos o ULTRAPASSA!. Sua característica mais teatral já envolvia nove intérpretes em cena com movimentos mais caricatos e codificados. Com Liane Muhlenberg assumindo em definitivo a produção da Cia, esse espetáculo participou de vários festivais, entre eles o Cena Contemporânea (Brasília, 2011) e Dança Aérea: Desafios da Leveza (São Paulo, 2011).

No entremeio desses espetáculos, desenvolvemos outras qualidades técnicas possíveis em expressão com novas cenas. O Sopro, o Arvorecer, o Caleidoscópio, a Flora, a Ampulheta, entre outros números menores, enriqueceram a diversidade da nossa experiência. Nessas as possibilidades poéticas emanaram dos corpos. Para além dos códigos e do virtuosismo, a dança se expressou.

Em 2011, além do Fundo de Apoio à Cultura (FAC/DF), a Cia Nós No Bambu foi contemplada com o patrocínio da Petrobrás para a continuidade de sua pesquisa na qualidade de Circo Contemporâneo. O que garante desdobramentos cênicos. Novos elementos têm sido agregados. Por se tratar de uma pesquisa incipiente, as inovações e renovações são esperadas. Sabemos que para além de possibilidades acrobáticas – o elemento desejado pelo público da cia. – a riqueza potencial consiste na poética de movimentações. Assim investimos em um híbrido de linguagens artísticas. Não achando a categoria exata a nos encaixarmos, denominamos nossa arte como dança-acrobática.

A experiência do método

A arte – interação corpo e bambu

Trago agora para a cena minha biografia enquanto integrada, professora do método há oito anos, artista, antropóloga, pesquisadora e outros eteceteras da vida que compõem a minha trajetória perceptiva. Nessa cena, alunos, professores, dançarinos, intérpretes, atores cruzaram meu caminho fazendo-me perceber as peculiaridades do método a que me dedicava. As pessoas – ora em completude, ora em alteridade – induziram-me a um entendimento perceptivo particular da construção poética para a cena.

Vivo a história do Integral Bambu desde o primeiro laboratório no quintal da casa de seu criador. Apaixonada pela riqueza desse sistema, me entreguei com afinco. Acompanhei e dei suporte a toda sua trajetória tornando-me a primeira integrada professora. Já em 2004, testemunhava a evolução da corporeidade e a emancipação daqueles que conduzia nos treinos. Então, desde cedo, me desafiei a construir um olhar aguçado e perceptivo sobre a técnica. Por isso, baseada na profunda dedicação e na contínua contribuição com a pesquisa, sinto-me capaz de detalhar alguns aspectos da experiência corporal proporcionados pelo método difíceis de ser alcançado.

De minha experiência acumulada como intérprete e professora, digo que foi sem grandes ambições que se edificou a possibilidade enquanto arte. O processo se deu de forma natural, no cultivo diário. Com a interação entre o corpo e as esculturas de bambu, desenvolvemos um repertório acrobático. O cuidado no andar e a preocupação com a leveza nos proporcionaram harmonia no deslocamento, e assim se fez nossa dança. A exigência de tempo de permanência de suspensão nos fez explorar os limites do tato e a relação

com a pele. Aprendemos a mesclar nosso corpo ao bambu e não a tentar dominá-lo, porque o bambu é natureza, responde a inúmeras variações: temperatura, clima, pressão etc. Um dia ele escorrega, no outro ele gruda, um dia ele acolhe, no outro repulsa. Nós também somos natureza, e cada pessoa possui um tato diferenciado com o bambu. A expertise dessa arte está no domínio dessa interação e não no domínio do bambu. Aprendemos com ele. Em nosso ofício, as esculturas são nosso meio ambiente, e a nossa arte é fazer parte, integrar esse meio, criando partituras cênicas e plásticas que se expressem por si. Nisso reside uma peculiaridade velada.

Em minhas aulas, recebi diversos artistas que tentavam desempenhar uma série de posições sem que tenham sido “recebidos” pelo bambu, por possuírem a força necessária à execução de determinado movimento. A inquietação e o desconforto em relação ao bambu se tornam evidentes com prevalência de formas no corpo que não o aderem. Ele acaba por se tornar um obstáculo e não um parceiro. Um olhar que capte essa acuidade é raro, mas qualquer leigo identifica que não foi atingida uma unidade expressiva entre corpo e escultura. Isso porque essas abordagens partem de uma premissa equivocada: a tentativa de domínio do material. Também os códigos estéticos, como, por exemplo, longas pernas finalizadas em ponta, não tem a dinâmica de prontidão para a ambientação, esbarram grosseiramente na estrutura. Nessa hora, acalmo o novo praticante. Vivenciar o ambiente requer tempo e desconstrução do que já se sabe. Após certo domínio da relação com o bambu, todas as qualidades de movimentos retornam ao corpo com mais sabedoria. Inicialmente tem que deixar que o diálogo entre corpo e bambu aconteça: ser um corpo vazio.

Como a condição material do bambu é variável, é exigida uma escuta de seu estado no presente, e isso antecede qualquer abordagem para que se crie a unidade. Essa condição é para todos, iniciantes e iniciados.

Nesse sentido, em todas as apresentações que vivenciei, tivemos que lidar com uma margem de possíveis acontecimentos inesperados. Esse fator também fez com que as investidas cênicas iniciais fossem mais voltadas às improvisações.

Muitos parceiros, atores e dançarinos que assistiam algum ensaio faziam propostas coreográficas que não captavam essa nuances. Era deflagrada uma alteridade tácita de quem sobe e de quem não sobe nas esculturas de bambu. Por isso sempre foi um exercício diferenciado para todo diretor trabalhar com a nossa arte. Construir a cena com um olhar de fora, mas captar a nuance de quem está dentro. Por outro lado, como intérpretes, com o tempo, aprendemos a não tentar apenas suprir todas as expectativas. Apropriamo-nos da linguagem e comunicamos com clareza e sem conflitos essas nuances. Aprendemos que elas fazem parte do *status* da nossa arte. Não depende apenas de nossa vontade ou da escolha estética, por exemplo, descer ou subir em determinado momento da cena. O tato específico e o bambu terão sua influência decisiva para a coreografia e para a curva dramática. A capacidade específica do treino está em minimizar essa margem de influência e ter um domínio maior da interação com o bambu.

Essa perspicácia na interação é uma qualidade artística intrínseca ao Sistema Integral Bambu, geralmente apropriada pelos intérpretes mais antigos que viveram com mais profundidade sua formação. É também, em início, a abordagem indicada para a pessoa que iniciará sua jornada de treino, desde que seja feita essa escolha. O trabalho de acuidade corporal se inicia no primeiro toque. Compreendida a dinâmica de interação corpo e bambu, o compromisso estético passa a ser posterior à descoberta da plasticidade de seu próprio movimento. A cada etapa de reconhecimento do corpo há uma evolução da prática, expressada em novas formas que se tornam a consequência poética da ação.

Dessa forma, as possibilidades poéticas e plásticas devem partir de uma interação entre corpo e escultura. O movimento acrobático é descoberto como uma consequência do desenvolvimento de uma movimentação em que o corpo é levado a se transformar e não uma mera apreensão de técnicas associado às formas. A origem do movimento é de ordem interna dialogando com o externo personificado na escultura de bambu. Um princípio possível para a Arte Coreográfica.



Figura 9: Sequência de um corpo que flui se amálgama ao bambu e flui para a acrobacia. Roberta Martins. Fotos: Márcio Hudson

A prática

Um caminho de investigação para a Arte Coreográfica

As possibilidades de treino em Integral Bambu são infinitas. Não temos como codificar todas as suas variações. Atualmente, ao lado de Marcelo, somamos quatro professores. Cada qual com um mergulho particular no método e características diferenciadas. Os diversificados estímulos encontram na amplitude da imaginação os limites, mas é possível elencar orientações básicas que norteiam todos. Dedico aqui a atenção ao princípio da autonomia.

Como a segurança da prática é a conduta do praticante, a minimização de riscos é associada ao comportamento. Educamos para a sobrevivência. Por isso, mais que oferecer técnicas, a preocupação está em conduzir o aluno a um grau elevado de percepção de seu próprio corpo, conferindo-lhe autonomia. Conhecer os próprios limites é fundamental. Apresentamos

então o “professor corpo” e com exercícios perceptivos lhe damos voz. Só após esse contato inicial com as possibilidades do próprio corpo, ofereço algum repertório já codificado.

Como professora, quando recebo um aluno, a primeira coisa que faço é introduzi-lo à ciência do tato com o bambu e o conhecimento de seu próprio peso. Essa relação tátil, para mim, é um elemento de suprema importância. Há nela uma chave.

Testemunho a mudança do tato ao longo da jornada do praticante. Em geral, no início, as pessoas falam de sudorese excessiva, principalmente nas mãos. Esse suor, entre outros fatores, é associado ao desconhecimento do corpo àquela situação. À medida em que o corpo a vivencia com continuidade, somado ao fator psicológico de tranquilização, a tendência é que a sudorese se equalize. Em geral, esse processo de adaptação ocorre em menos de três meses. Porém há uma minoria que terá que conviver com essa situação que permanece. Também há aqueles que apresentam secura e falta de aderência. O tato é uma ciência individual. Só o praticante será capaz de experimentar e definir o melhor caminho. A indução perceptiva oferecerá um meio para sua consciência e experimentações de limites.

Início a vivência do método a partir do tato, porque julgo ser o coração do princípio da autonomia, o primeiro namoro corpo com a estrutura de bambu. Despertar o tato do corpo inteiro por fricção acorda os sentidos. Na pele, há uma série de terminações nervosas que são estimuladas pelo toque.

Após essa relação com a pele, conduzo o praticante à relação tátil com a musculatura. Peço para oferecer o peso do corpo sobre a estrutura, massageando-o de forma dinâmica. No começo, a resposta do corpo tende a ser defensiva, tonificando ao invés de se amoldar. Com o tempo de prática, o corpo tende a reconhecer a dinâmica se amalgamando em cada área de contato, oferecendo apoios e encaixes. A intenção deve ser focada não em estar sobre o bambu, mas ser um com ele.

Nessa situação ainda de contato, inicia-se a pesquisa de transposição e transferência de peso. A tendência é que parte do corpo se projete e outra que mantenha o toque receba o peso. Uma tonifique e a outra se amolde. O jogo de contato acontece. Peso e contrapeso interagem em uma dança particular. A probabilidade é que os movimentos acrobáticos surjam dessa relação. O estudo das transposições de peso é regido por uma qualidade contínua de movimento. O praticante deve saber ir e voltar de uma extensão à outra com a mesma velocidade e segurança. Marcelo gosta de utilizar a imagem do “despejar água de forma contínua” para associar a ação.



Figura 10: Projeção do quadril e apoio em ombros e pés. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson

Também sugiro outro tipo de dinâmica de transposição de peso utilizando a imagem de “derretimento”: a suavização do contato para que o corpo deslize sobre a estrutura de bambu – nessa abordagem, uma gradação do tônus muscular ocorre. A gerência e a prontidão do corpo para a transição entre essas duas qualidades só ocorrem depois de um tempo de prática focada. Com treino intensivo, é possível viver o potencial dessa proposta de movimentação devido ao grau de sutileza perceptiva que é exigida.



Figura 11: Corpo e contato, seguindo para “derreter”. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.

Passada a ambientação tátil, proponho outro foco para reconhecimento da estrutura. Recomendo que o praticante suba pesquisando os tradicionais apoios com pés e mãos. Nessa situação, o corpo estará ou pendurado com alavancas de aproximação ou apoiado com alavancas de afastamento em flexão. Em ambas as situações, trabalho a transferência articular do peso, provocando mudanças de posições. O corpo de forma integrada responde aos estímulos. Conduzo à pesquisa de novas possibilidades de se pendurar de apoiar, utilizando partes diferentes do corpo (como ganchos com joelho, apoio sobre os ombros etc.) e ângulos diversificados (posições de lado, de cabeça para baixo etc). Proponho a pesquisa de alongamentos, de pressão (força) e de torções.



Figura 12: O corpo em apoio e torção. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.



Figura 13: O corpo suspenso por alavancas. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.

Quando é necessário ficar muito tempo em suspensão, o corpo busca meios de compensação, alternando a musculatura exigida em compassos de tempo. Tende a se reorganizar constantemente. Para tanto, usa as alternativas de contato que transitam no diálogo entre alavancas, apoios e tato. Procuramos ser capazes de ter escuta e devoção à essa inteligência nata do corpo.

Depois de pesquisado certo repertório, peço que seja elaborado um caminho, uma sequência de movimentos com deslocamentos composta de diversificadas transições. Chamamos esse caminho de “via”. A tendência é que o corpo encontre na terceira repetição de uma sequência fechada de movimentos, certa melhora da resposta motora. A inteligência corporal reina com a técnica, por um instinto básico de sobrevivência.

Além desses exemplos de abordagens introdutórias que conduzem o praticante à percepção de si, o estímulo para o autoconhecimento na estrutura se dá por outro lado: a ausência de condução. Simplesmente deixar que o praticante experimente por si os caminhos possíveis na escultura. Em maior ou menor tempo, os princípios são, talvez, não compreendidos racionalmente, mas corporalizados. “O professor bambu” dialoga então com o “professor corpo” acontecendo a autonomia. Assim, o praticante adota a postura do pesquisador. Começa por conhecer o próprio peso e toma consciência de suas transferências por meio de movimentos articulares.

Após, literalmente, a incorporação dessa interação, a expressão alcança novos voos, do simples ao rebuscado.

O ensaio fotográfico, que ilustrou esse texto, captou uma sequência de improvisação de movimentos expressivos em que podem ser percebidos os elementos de interação entre corpo e bambu anteriormente relacionados.

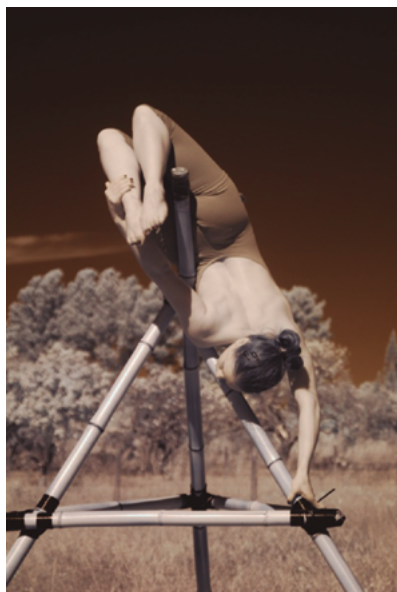


Figura 14 Trabalho expressivo em apoio simples. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.



Figura 15 Apoio e contato em sentido invertido. Estudando a gravidade. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.



Figura 16 Movimento pendular e um voo controlado, extensão e amplitude. Roberta Martins. Foto: Márcio Hudson.

Que corpo é este que me flui?
Que conhece e sente o mundo,
Que se depõe sobre ele.
Posso ser do tamanho das coisas,
O pequeno e o infinito.

Aos meus olhos, um corpo em descoberta carrega consigo uma poética particular. Em suspensão, o corpo interage com a gravidade buscando a melhor resposta motora conduzida por um instinto de sobrevivência. Como um de seus princípios elementares reside na autonomia e percepção, o Sistema Integral Bambu é um método de consciência corporal em que a biografia do praticante encontra um local para se expressar, pois cada corpo é um corpo, possui uma relação específica de tato e peso, de luz e sombra, de nascimento e morte, de história e estória.

Para a Arte Coreográfica, o princípio da autonomia do método leva à necessária acuidade corporal. As dinâmicas de fluidez e continuidade no deslocamento do peso resultam na renovação da lida com a gravidade. Após

o domínio perceptivo que resultam em uma técnica particular, o estudo se estende então às possíveis amplitudes e densidades nos movimentos. As linhas que desenham o gesto ganham a liberdade expressiva. As terminações de movimento e todo o amplo leque técnico conhecido pela dança ganham mais um lugar: as esculturas de bambu. Em cena, a arte.

Para concluir – considerando a importância da expansão do campo do conhecimento sensível enquanto ciência para a edificação de um novo paradigma na contemporaneidade – trago à luz do Sistema Integral Bambu como uma das alternativas metodológicas em contraposição a uma cultura dominante e generalizada de alienação do corpo, para que dance um corpo que não é “dócil”, um corpo que desperte.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Marcia. A plasticidade corporal e a dança contemporânea. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA - TEATRO, 3, 2011, Viçosa. *Anais...* Viçosa: Tribuna, 2011. p. 68-78.

_____. Discussão sobre a arte coreográfica, a composição e restauração em dança contemporânea. Exemplo coreográfico: “*Autour du vide: immédiatement présent*”. In: SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA - TEATRO, 3, 2011, Viçosa. *Anais...* Viçosa: Tribuna, 2011. p. 58-68.

FOUCAUT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *Vigiar e Punir*. 14 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LEG, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RIO BRANCO, Marcelo Martins. *Princípios básicos do Integral Bambu*. 2002. Notas de aula.

_____. Treino em Integral Bambu. 2003. Coletânea de textos.

_____. Integral Bambu: uma possibilidade. Brasília, 2004. Apostila da Faculdade de Educação Física da Universidade de Brasília.

_____. O Manual do integrado. 2011. Material didático de distribuição virtual.

Blogs:

www.integralbambu.blogspot.com

www.nosnobambu.blogspot.com

Eventos:

CENA CONTEMPORÂNEA, 12., 2011, Brasília. Brasília. 2011.

DANÇA AÉREA: DESAFIOS DA LEVEZA. 1., 07/2011, São Paulo. São Paulo: SESC, 2011.

Publicações em dança:

Arvorecer–II Mostra Zezito de Circo, Complexo Cultural Funarte, Brasília, 2009; Puro Ritmo–Festival da Cultura Consciente Jardim Botânico de Brasília, Brasília, 2008.

CIA NÓS NO BAMBU. Uirapurubambu. Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, 2008.

_____. ULTRAPASSA! – Cena Contemporânea, Brasília 2011; Dança Aérea: Desafios da Leveza, São Paulo, 2011; Brasília 51 Anos, Esplanada dos Ministérios, Brasília 2011. Temporada aberta Sala Martins Pena-Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília 2010. FAC, Esplanada dos Ministérios, Brasília 2010.

_____. Caleidoscópio, espetáculo de bolso – Festival Mulher em Cena– 2ª edição, Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 2010. III Mostra Zezito de Circo, Praça Zumbi dos Palmares, CONIC, Brasília, 2010; Aniversário do Banco de Brasília, Sala Villa Lobos–Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 2010. Brasília Outros 50–Evento de comemoração do aniversário da capital, Complexo Cultural Funarte, Brasília, 2010;

_____. Contrastes, FAC Sede da Integral Bambu, Brasília, 2005.

_____. Ampulheta – Aniversário do Colégio Santo Antônio, Colégio Santo Antônio, Brasília 2010; Encerramento de Ano da Confederação Nacional da Indústria – CNI, Edifício Sede da CNI, Brasília 2009. IX Semana de Extensão da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

_____. Flora – Caixa Cultural Brasília, Brasília 2009.

Roberta MARTINS

Universidade de Brasília
Roberta.bambu@gamil.com

Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes (PPG ARTES/ UNB). Graduada em Ciências Sociais com Bacharelado em Antropologia (2004) e licenciatura em Sociologia (2005) pela Universidade de Brasília. Vinculada ao CDPDAN/CNPQ. É intérprete fundadora da Cia Nós no Bambu, em que atua desde 2003. Professora do Sistema Integral Bambu desde 2004. Atriz, acrobata e dançarina DRT 2929. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Patrimônio Cultural, Antropologia das Artes, Antropologia do Corpo, Danças Populares e Antropologia das populações Afro-Brasileiras.

POR UMA IDENTIDADE QUE NÃO PETRIFIQUE PERCEPÇÕES: ESBOÇO DE UMA CARTOGRAFIA DA PRODUÇÃO COREOGRÁFICA DE ESPETÁCULOS DA ANTI STATUS QUO CIA DE DANÇA

Luciana SOARES LARA¹

1 Para começar

Este texto é uma reflexão sobre o trabalho da Anti Status Quo Companhia de Dança, uma das companhias profissionais de dança mais atuantes de Brasília e do Centro-Oeste do Brasil, que, neste ano de 2012, completa vinte e quatro anos de realizações e de busca pela construção de uma poética própria no campo da dança contemporânea. Com uma perspectiva íntima, feita por um olhar de dentro, o da própria diretora, coreógrafa, fundadora da companhia e quem escreve estas páginas, esta oportunidade é a de pensar sobre o trabalho da A.S.Q. Companhia de Dança, desvelando da memória meandros de algumas das intenções, fontes, inquietações, raciocínios e operações que estiveram presentes no exercício de um modo de fazer artístico e que vêm dando forma aos trabalhos de criação coreográfica da Companhia ao longo de todos esses anos.

O objeto da análise será a produção estética da Anti Status Quo Companhia de Dança, mais especificamente os seus nove espetáculos entre os anos de 1991 e 2009¹. Algumas questões serão levantadas como início

¹ O grupo tem outras formas de apresentar suas criações, que não serão consideradas no recorte desta reflexão (como, por exemplo, suas intervenções urbanas, performances e trabalho com videodança).

de uma reflexão que não se pretende esgotar com este texto. Uma breve contextualização será feita com um resumo da história da Companhia, mencionando os conceitos e motivações para sua criação e revelando sua estrutura de funcionamento, no intuito de que essas informações possam complementar o entendimento da atuação artística do grupo. Algumas características dos espetáculos e alguns aspectos importantes dos seus processos criativos serão descritos, procurando distinguir as especificidades das metodologias composicionais, procedimentos, pensamentos, interesses, recursos utilizados e referências para, primeiramente, registrar, relacionar e depois identificar possíveis recorrências e lógicas que possam ser significativas para esboçar uma cartografia da arte coreográfica da Companhia.

2 A Companhia – conceitos e pequeno histórico

A Anti Status Quo Companhia de Dança foi criada por uma iniciativa pessoal, no ano de 1988. A vontade de criar foi o motivo pelo qual convidei alguns bailarinos, a maioria colegas no Ballet Fernando de Azevedo², e de outras experiências de dança, como as aulas de jazz da professora Sylmara Salviano, na Academia Fênix³, e trabalhos da época de escola realizados para os festivais de artes do Colégio Dom Bosco. Ainda muito jovem, com 17 anos, eu não pensava em tornar o grupo uma companhia profissional,

2 O Ballet Fernando de Azevedo era dirigido pelo próprio professor e coreógrafo Fernando de Azevedo, que fazia seu trabalho artístico nas salas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e no Teatro Dulcina, localizados no Conic (zona central de Brasília) naquele ano (1988).

3 A Academia Fênix era localizada na W3, na altura da 502 sul em Brasília, e não era uma academia especializada em dança. Sylmara Salviano, professora de educação física, ministrava aulas de jazz – estilo de dança extremamente popular na época. Parte de suas aulas era dedicada à montagem de coreografias para a realização de espetáculos de final de ano. Salviano incentivava seus alunos a também criar coreografias para compor as apresentações, a oportunidade foi o primeiro espaço para eu começar a colocar em prática minha vontade de criar coreografias.

isso foi uma evolução surpreendente que acabou definindo os rumos da minha profissão. O primeiro encontro se deu em um salão de festas de um bloco residencial da SQS 104, em Brasília, espaço cedido pelos pais de um dos participantes. Uma vez por semana, diferentes pessoas se reuniam para fazer aula e improvisar; com o tempo, um grupo foi ficando mais frequente e se definiu. Esse grupo pode ser considerado como fundador da Anti Status Quo Companhia de Dança e era formado pelas bailarinas: Alba Valéria, Helena Alpino, Patrícia Mendes, Patrícia Vidal, Sílvia Costa e Simone Alves.

Outro fato marcante na história da Companhia foi a entrada de Marconi Valadares⁴. Primeiro incentivador da Anti Status Quo Companhia de Dança, naquele tempo, Valadares era um dos proprietários da Academia CORPO (localizada na CLN 308, em Brasília-DF) e cedeu o espaço da sala de ginástica gratuitamente para os nossos ensaios, apoio que foi fundamental para o início do desenvolvimento do grupo. O seu ingresso na companhia aconteceu logo depois que ajudou na operação de iluminação de uma das primeiras coreografias da Companhia, chamada “Behind”, de autoria de Luciana Lara e Sílvia Costa, quando assumiu a elaboração dos objetos de cena e a cenotecnia das criações do grupo. Rapidamente o seu envolvimento foi se intensificando e se expandiu, primeiramente para a colaboração na criação da cenografia e do design gráfico, evoluindo para

4 Marconi Valadares é formado pelo curso de licenciatura em Educação Física na Faculdade Dom Bosco (Brasília-DF). Sua atuação na área cultural começa em 1989 com a nossa parceria, mas hoje extrapola as fronteiras do grupo. Além de ter participado de todas as produções de espetáculos da companhia no desenvolvimento das cenografias, objetos de cena e design gráfico, Valadares realiza vários projetos na área de produção, consultoria e gerenciamento de projetos, de várias linguagens artísticas, com destaque para a área de dança. Idealizou e dirigiu projetos como: “Mostra de Dança XYZ”, “Projeto Entorno da Dança”, Exposição de fotos “A dança entre as Asas e os Eixos”; e administrou o projeto de publicação do livro “A História que se Dança - 45 anos do Movimento de Dança em Brasília”, de Yara de Cunto e Susi Martinelli. Valadares tem forte atuação no movimento por uma política cultural para a dança no DF, já foi membro do Instituto Asas e Eixos e do Coletivo de Artistas da Dança Contemporânea de Brasília. Além disso, realizou também projetos educacionais e socioculturais e foi vice-presidente do Instituto dos Direitos da Criança e do Adolescente – INDICA.

a participação na escolha das temáticas dos espetáculos, na elaboração e administração de projetos, na produção executiva, culminando em nossa parceria na direção-geral da Companhia.

A ideia de colocar o nome “Anti Status Quo” no grupo veio do interesse de se realizar um trabalho artístico de experimentação em dança. O significado de experimentar no sentido de combinar e recombinar; entregar-se à experiência da invenção; de duvidar da própria percepção e pôr à prova convicções; de entrar no campo do desconhecido, de procurar aquilo que nem se sabe ao certo o que é que se quer encontrar, de descobrir, de aventurar-se. A expressão do latim *status quo*, para HOUAISS (2001), significa situação, estado, qualidade ou circunstância de uma pessoa ou coisa em determinado momento, uma condição. O uso do “anti” à frente da expressão atribui um significado de oposição à situação vigente, contra os padrões estabelecidos. O nome, portanto, para nós, no contexto do campo artístico da dança, poderia associar a identidade do grupo a ideias e conceitos ligados ao questionamento do que já é dado; à inquietude; ao ímpeto pela descoberta; à busca por novas maneiras de ver e recriar o mundo; à não estagnação da percepção e da linguagem da dança.

Em 1996, optamos por adotar a abreviação do nome como uma alternativa, uma espécie de codinome ou apelido que facilitasse a difusão do trabalho da Companhia. A Anti Status Quo ficou conhecida, assim, também por A.S.Q. Cia de Dança. As iniciais do nome aludem aos endereços de Brasília, que geralmente são também abreviações formadas por três ou mais letras, como, por exemplo, SQS e SHIN (Super Quadra Sul e Setor Habitacional Individual Norte). A associação do nome do grupo com a capital federal é muito bem-vinda, uma vez que remete à nossa origem e valoriza a ligação da Companhia com a sua cidade.

3 A estrutura da Companhia

A A.S.Q. é atualmente formada por três núcleos de atuação: o Núcleo Artístico, o Núcleo de Formação e o Núcleo de Arte-Educação.

3.1 O núcleo artístico

O Núcleo Artístico da Companhia é composto hoje - ano de 2012 - por mim, diretora artística e coreógrafa Luciana Lara, o cenógrafo e designer gráfico Marconi Valadares, os bailarinos Leandro Menezes, Samuel Araújo e Flavia Faria. O núcleo artístico tem atividade total de vinte horas semanais, sendo os ensaios realizados cinco dias na semana, de segunda a sexta-feira, num período de quatro horas diárias. Durante esse período o Núcleo Artístico A.S.Q. desenvolve pesquisas teóricas e práticas para novas montagens de espetáculos, intervenções urbanas e performances, faz o trabalho de manutenção e aprimoramento técnico corporal e ensaia os trabalhos coreográficos do repertório. Os bailarinos recebem cachês quando se apresentam publicamente e o trabalho diário só é remunerado quando a Companhia está realizando a criação de um espetáculo com subsídios obtidos por meio da Lei Rouanet e editais públicos como FAC (Fundo de Apoio à Cultura do DF) e Prêmio Klaus Vianna da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte).

As atividades de criação da Companhia se estendem além das horas de ensaio e investigação artística com os bailarinos e compreendem também o trabalho de pesquisa e criação de cenário, trilha sonora, figurinos e design gráfico realizado com colaboradores de outras linguagens artísticas. Ao longo dos anos, além da participação de Marconi Valadares nas criações dos cenários, objetos de cena e design gráfico, algumas parcerias com alguns artistas atuantes na cena artística profissional brasileira têm sido duradouras e são determinantes da qualidade e da identidade dos trabalhos

do grupo, como as realizadas com os iluminadores James Fensterseifer e Marcelo Augusto, os músicos/compositores Cláudio Vinícius, Marcelo Linhos, Valéria Lehmann e Paulucci Araújo, o designer de som Antonio Serralvo e as fotógrafas Mila Petrillo e Débora Amorim.

O Núcleo Artístico da A.S.Q. Companhia de Dança criou nove espetáculos: *Autorretrato Dinâmico* (2009); *Cidade em Plano* (2006), *Aletheia* (2003), *Coisas de Cartum* (2002), *Dalí* (2000), *Nada Pessoal* (1998), *No Instante* (1996), *Anti Status Quo Dança* (1994) e *Efeitos* (1991). Além disso, criou algumas coreografias curtas, realizadas nos primeiros dois anos de fundação do grupo.

A mais nova incursão do Núcleo Artístico é no estudo e na criação de intervenções urbanas, iniciada em 2006. Para isso, a Companhia criou o projeto intitulado “Jamais seremos os mesmos”, que consiste na elaboração de séries sempre inéditas de intervenções urbanas. Esse projeto teve seu embrião com a intervenção “Cidade na pele”, com a bailarina Carolina Carret, em 2007, no *Marco Zero – Festival de Dança em Paisagem Urbana*, realizado na cidade de Brasília, como um desdobramento da pesquisa “Corpo e Cidade”, iniciada na criação do oitavo espetáculo do grupo, “Cidade em Plano”.

As intervenções criadas são performances coreográficas realizadas nas ruas da cidade, que trabalham com as especificidades de um espaço público escolhido, explorando seu potencial imagético, cênico, poético e simbólico. A arte da dança na rua trabalhada com a cidade como dramaturgia, na concepção da Companhia, tem o potencial de ressignificar os lugares, modificando a relação das pessoas com aquele determinado espaço e tempo, podendo fazê-las refletir sobre um tema, criando novas dimensões na relação com a arte, com a cidade e com elas mesmas. O título da série vem da ideia de que tanto o espaço como os intérpretes e o público – que, no caso, são os transeuntes e as pessoas que habitam o espaço público no momento da intervenção – serão modificados pela

experiência sinestésica, cênica e plástica. O contexto da rua e o trabalho com intervenções têm se mostrado para a Companhia como um estimulante campo de atuação que revela novas possibilidades de desenvolvimento da linguagem da dança e um novo território de pesquisa, criação e relação com o público, e assim de experiência artística e de vida.

Além da criação de espetáculos e intervenções urbanas, a companhia tem outras maneiras de atuar artisticamente. Já realizou uma primeira incursão na área da criação em videodança com a produção do vídeo piloto, vencedor do Prêmio Klauss Vianna de 2006, “De Carne e Pedra - Cidade em Plano”. Em 2010, a Companhia publicou seu primeiro livro, “Arqueologia de Um Processo Criativo - Um Livro Coreográfico”, também contemplado com o prêmio de Estímulo à Crítica em Dança da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). O livro, escrito por mim em parceria com o trabalho de design gráfico de Marconi Valadares, é sobre o processo criativo do espetáculo “Cidade em Plano”, e buscou, no seu projeto gráfico, ir além de um registro analítico crítico em forma de texto, para se constituir em mais uma criação artística da Companhia. Essa iniciativa inaugura outro novo campo de atuação para a A.S.Q., que já tem novos projetos de publicações para o futuro.

3.2 O Núcleo de Formação

A criação desse núcleo, em 2005, surgiu da constante necessidade da Companhia de formar intérpretes para a demanda específica de seu trabalho profissional e da procura da comunidade por aulas de dança contemporânea. Os integrantes atuais do Núcleo de Formação A.S.Q. são estudantes de dança e artes cênicas, atores, bailarinos e indivíduos interessados em um trabalho que tenha um cunho profissional e artístico na

área de corpo e dança contemporânea⁵. É interessante registrar que vários integrantes na história da Companhia passaram primeiro pelo Núcleo de Formação antes de integrarem o Núcleo Artístico⁶.

O Núcleo de Formação, dessa forma, tem como objetivo a viabilização da formação artística e técnica de intérpretes criadores por meio de um programa contínuo de atividades práticas e teóricas que têm o recorte da pesquisa em dança contemporânea que a Companhia realiza. Os encontros acontecem três vezes por semana, com a duração de uma hora e meia cada. O conteúdo é basicamente o mesmo abordado pelo Núcleo Artístico, com algumas diferenciações na sua abordagem: consciência corporal, alongamento e flexibilidade, aulas de técnicas contemporâneas (*release-based technique* e contato-improvisação), criação coreográfica, pesquisa de movimento, improvisação, intervenção urbana, Análise de Movimento Laban, apreciação crítica, análise de espetáculos, contextualização e história da dança.

O conteúdo é dado por meio da metodologia de projetos. Um foco de estudo é identificado e escolhido em análises sobre a experiência do aprendizado anterior do grupo, para que, a partir dele, todo o conteúdo seja contextualizado, abordado e estudado, geralmente durante todo um semestre, ou por trimestres. O Núcleo de Formação realiza pequenas criações, como montagens coreográficas, intervenções urbanas, performances com improvisações dirigidas para apresentação pública, como exercício de palco que trabalha as habilidades do intérprete criador na relação com o público⁷. A coordenação, as pesquisas e as aulas do Núcleo de Formação são dirigidas e ministradas por mim, por integrantes da Companhia e artistas convidados.

5 Os integrantes do Núcleo de Formação 2012 são: Isabela Cardoso, Érika Cardoso, Teresa Castro, Marcela Brasil, Robson Castro, Iago Gabriel, Jozzi Quezzia, Danilo Fleury, Claudia Duarte, Alana Ferrigno, Aline Cardoso, Paula Macedo, Ludmilla Alves, Viridiana Gabriel, Ylla Gomes e Yasmim Nogueira.

6 Como, por exemplo, os bailarinos Leandro Menezes, Samuel Araújo, Flavia Faria, Karla Freire, Paula Queiroz, Rafael Villa, Robson Castro, Juliana de Sá e Breno Metre.

7 Para mais informações sobre o Núcleo de Formação da A.S.Q.: <http://www.hojetemdanca.blogspot.com>

3.3 O Núcleo de Arte-Educação

O Núcleo de Arte-Educação desenvolve projetos educativos, como o Projeto “A.S.Q. Arte-Educação por meio da dança - Uma Abordagem Triangular”, criado em 2005, e o projeto de formação e fidelização de público: “Diálogos com a plateia - por detrás do espetáculo”.

O primeiro projeto consiste em um programa de arte-educação que aborda a dança como linguagem artística, idealizado para adolescentes de 11 a 18 anos do ensino fundamental e médio da rede pública e particular de ensino. Os estudantes são levados ao teatro para participar de um programa de atividades constituído por apresentação de um espetáculo de dança contemporânea criado pela A.S.Q. Companhia de Dança, de modo que possam assistir a uma apresentação completa, tanto artística quanto tecnicamente. Cada apresentação é antecedida por uma aula de introdução expositiva sobre a linguagem da dança e os temas abordados no espetáculo, com recursos audiovisuais e performances ao vivo especialmente produzidas para o projeto. Depois da apresentação, é realizado um debate entre os alunos e os bailarinos, em que os estudantes são provocados a fazer associações entre o que foi visto e discutido na aula expositiva e também sobre o processo criativo do espetáculo. Esse debate culmina em uma oficina prática em que os alunos experimentam com o corpo o processo de criar movimentos, com base no que eles acabaram de assistir e suas reflexões.

Esse projeto teve sua fundamentação no método da Abordagem Triangular do Ensino das Artes sistematizado por Ana Mae Barbosa, importante pesquisadora e arte-educadora do Brasil, e na Análise de Movimento Laban. A proposta da Abordagem Triangular do Ensino das Artes, para Barbosa (2005), consiste em uma construção do conhecimento em arte baseada na intersecção da experimentação com a codificação e a informação. Assim, o ensino da arte é elaborado a partir de três ações simultâneas que executamos quando nos relacionamos com ela: o Apreciar (leitura interpretativa da imagem da obra de arte, crítica e estética), o Fazer (a experiência de fazer

arte, o domínio da prática artística) e o Contextualizar (história da arte e interdisciplinaridade, processo que abrange conhecimentos de outras áreas como História, Geografia, Antropologia, Matemática, Ciências etc.).

O segundo projeto de arte-educação da Companhia é o “Diálogos com a plateia - por detrás dos bastidores” e consiste em debates realizados geralmente depois das apresentações dos espetáculos, que têm o foco na discussão estética sobre a linguagem da dança contemporânea, a poética da Companhia, o processo criativo, a criação da dramaturgia e os temas tratados no espetáculo apresentado. A Companhia acredita que a metodologia utilizada nos debates colabora com o desenvolvimento da pesquisa do grupo, com a educação estética da plateia, com a sensibilização de novos públicos para a arte contemporânea e com a fidelização do espectador que se interessa pelo nosso trabalho.

Os três núcleos da Companhia caracterizam a A.S.Q. Cia de Dança como um grupo artístico que atua em várias esferas da dança: na produção estética, na formação artística de profissionais da dança, na formação e fidelização de plateias e na arte-educação. Mas é importante perceber que a produção artística é a principal atividade da Companhia e é para atender a essa produção que surgiu o Núcleo de Formação – para formação de bailarinos – e o trabalho de arte-educação⁸.

Para investigar o que particulariza o trabalho artístico de criação em dança da Anti Status Quo, o foco desta análise será dentro da esfera da sua produção estética, nas criações em formato de espetáculo, já que, durante todos esses anos de trabalho, como foi possível perceber, essa é a forma artística que mais foi investigada pelo grupo.

8 Para mais informações sobre a Companhia: <<http://www.criacaoabertaantistatusquo.blogspot.com>>.

4 Os nove espetáculos da Anti Status Quo Companhia de dança: uma identidade a partir da produção coreográfica

É possível dizer que, ao longo desses anos, a Anti Status Quo vem produzindo espetáculos que se diferenciam muito na pesquisa de movimento, nas escolhas dos temas e no estilo de suas criações coreográficas. Para quem conhece mais de três trabalhos da Companhia, essas características saltam aos olhos na primeira observação. Essa especificidade também é assumida pelo grupo como uma distinção de seu trabalho, como se percebe nas informações contidas nos fôlderes, programas e em todo material de divulgação da Companhia.

“... A Companhia tem como características: a inventividade, a plasticidade, a pesquisa de movimento e de linguagem da dança. Em cada processo criativo de montagem, a busca por novas representações cênicas é uma constante. Sem a preocupação de ser fiel a quaisquer parâmetros estilísticos ou padrões estéticos formais, intérpretes, coreógrafa e artistas convidados pesquisam em colaboração para desenvolverem suas percepções e recriarem juntos uma experiência sensorial, estética, poética e reflexiva diferenciada em cada montagem.” (LARA, 2010; p.365)

Se não é no desenvolvimento de um vocabulário de movimento ou na marca de recursos coreográficos recorrentes que criam uma forma reconhecível e nos levam à noção de um estilo - como nos acostumamos a identificar trabalhos de grupos de dança brasileiros, como é o caso do grupo Quasar de Goiânia, com coreografia de Henrique Rodovalho e direção de Vera Bicalho, do Grupo Corpo de Belo Horizonte, com coreografia de Rodrigo Pederneiras e direção de Paulo Pederneiras, e do Grupo Cena de Florianópolis, de Alejandro Ahmed, para citar algumas das companhias de dança mais conhecidas no Brasil, o que é que distingue o trabalho da A.S.Q.? Onde reside o senso de identidade do seu trabalho coreográfico?

Realizarei, então, uma síntese explanatória de cada um dos nove espetáculos da Companhia, começando dos mais antigos para, em retrospecto, pensar o percurso e as características das criações coreográficas da companhia ao longo do tempo. Descreverei de forma breve as fontes inspiradoras, as temáticas, as abordagens do tema, a pesquisa de movimento e a pesquisa de linguagem da dança na investigação das relações entre trilha sonora, cenário, figurino, iluminação, objetos de cena e movimento. E, também, relatarei as estratégias e procedimentos adotados durante o processo criativo dos espetáculos, numa tentativa de encontrar pistas que possam fornecer elementos para uma análise comparativa dos trabalhos. Encontrar as especificidades das características de cada trabalho e compreender as relações complexas entre elas pode iniciar o delineamento de uma ideia de identidade da produção artística da Anti Status Quo Companhia de Dança.

4.1 Espetáculo “Efeitos” (1991)



Figura 1: “Efeitos” (1991). Bailarinas: Carolina Rebelo e Flávia Fonseca. Foto: Johano

“Efeitos” foi o primeiro espetáculo da Companhia, estreou em 1991, na sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Sua

inspiração foram as músicas de Meredith Monk, Laurie Anderson e Peter Gabriel. O espetáculo foi composto por diferentes e curtas coreografias, cada uma com um tema distinto, uma pesquisa de movimentos própria, um figurino específico e uma música diferente. Mas todas possuíam uma unidade na exploração da plástica visual do movimento. O próprio nome do espetáculo anunciava o foco do trabalho coreográfico nos efeitos visuais.

A escolha do tema foi livremente inspirada na trilha musical escolhida. A pesquisa de movimento foi pautada pela atmosfera de cada música e pelo estudo das linhas retas e curvas do corpo, explorando ângulos das articulações e a relação das partes de um mesmo corpo em contato ou em sobreposição, como é possível perceber na Figura 1. As linhas retas foram as mais exploradas, com muita utilização de braços e pernas e pouco uso do tronco. Com o interesse centrado nas formas, poucos deslocamentos no espaço foram usados, caracterizando a coreografia como uma investigação da geometria dos desenhos dos corpos.

O processo de criação da movimentação se deu a partir de ideias que vinham desse interesse pela forma do corpo e em devaneios livres sobre a música durante improvisações realizadas individualmente por mim e também na exploração de alguns elementos cênicos, como objetos especialmente criados para a coreografia, figurinos, e o uso do efeito da luz negra. Os movimentos foram, em sua maioria, criados em meu próprio corpo, mas, desde esse primeiro espetáculo, depois de encontrada a ideia e alguns motivos de movimento, a criação se desenvolveu com a participação dos bailarinos. A organização rítmica da coreografia também seguiu a música, mas nem sempre correspondia ao pulso rítmico, explorando a partitura da composição com alternância das suas várias vozes, como, por exemplo, a melodia de apenas um dos instrumentos que compunham a música.

Os figurinos utilizados no espetáculo tinham, em geral, o objetivo de tornar mais visíveis as formas geométricas em cena, realçando as linhas dos corpos, e, também, possuíam a função de atenuar as diferenças anatômicas dos bailarinos. Para isso, foram utilizados macacões justos, tocas e máscaras

que delineavam a silhueta, uniformizavam esses corpos. A unidade deles era importante para a sincronia almejada na coreografia e também para tornar visíveis as formas, limpando a cena de distrações que pudessem tirar o foco da percepção dos desenhos das linhas dos ossos e do contorno do volume do corpo. Alguns figurinos foram pintados pelo artista plástico Johano também a partir dessas linhas exploradas do corpo, de suas partes mais visíveis na coreografia, mas também buscaram inspiração na temática trabalhada e nos movimentos, ajudando a fazer com que esses corpos aludissem a criaturas da natureza e a formas abstratas.

Dançado em palco italiano, o espetáculo tinha como cenário a caixa-preta do palco com linóleo e rotunda pretos. A concepção da luz basicamente compunha a cena, reiterando as atmosferas criadas pela trilha sonora e, em alguns momentos, a luz funcionava também como cenário, com a utilização de gobos que projetavam desenhos de luz no chão, com formas geométricas presentes na coreografia e no figurino.

4.2 Espetáculo “Anti Status Quo Dança” (1994)

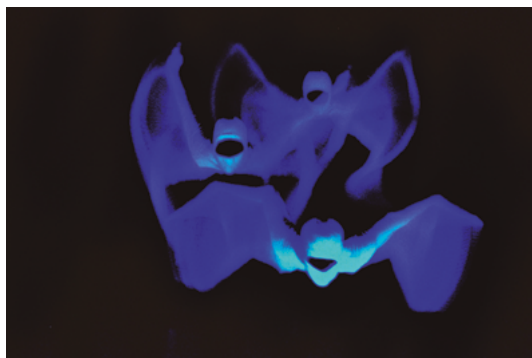


Figura 2: “Anti Status Quo Dança” (1994). Bailarinas: Hiromi Doi, Geysa Costa e Daniela Rebelo. Foto: Mila Petrillo

“Anti Status Quo Dança” foi o segundo espetáculo da Companhia e estreou em 1994. Composto por uma colagem de pequenas coreografias que foram criadas e apresentadas individualmente em programas, festivais

e mostras de dança da cidade como “Passe Devan’t Dança Brasília”, “Jogo de Cena” e “Atrevidos da Dança”⁹, esse espetáculo foi um aprofundamento da pesquisa iniciada em “Efeitos”, uma verticalização da pesquisa de interação com objetos, com os efeitos de luz e do aspecto lúdico dos temas. O desenho do corpo e o interesse no aspecto visual do movimento, ainda, foram muito explorados, mas com mais ênfase em associações fantásticas da imaginação e ilusões de ótica.

O interesse da pesquisa de movimento na visibilidade da geometria corporal ressaltava as linhas simétricas e assimétricas do corpo, mas agora essa exploração aliava-se a outros elementos e estava a serviço de ideias mais lúdicas e menos abstratas, além de explorar mais o volume dos corpos. O vocabulário de movimento era mais livre na fluência, e com mais interesse no desenho da progressão do corpo no espaço e na expansão do uso do espaço com mais deslocamentos e uso de entradas e saídas da coxia.

A interação com objetos (estruturas feitas em pvc, elásticos, camisetas, pequenas luzes, bolas) foi aprofundada. Muitas vezes, os bailarinos usavam os objetos como extensões do corpo, expandindo as possibilidades de seu desenho. Os movimentos eram criados a partir dessa interação com os objetos e as luzes, para que fossem mais interessantes ainda visualmente. O uso de luzes que deformavam o corpo explorava a percepção na perda de suas referências habituais. A partir dos efeitos da luz negra (técnica do teatro negro), os bailarinos fosforescentes eram postos a voar e a flutuar pelo palco, em uma dança contra as leis da física. Um balé de paraquedistas que viravam pássaros (Figura 2). As alusões a outros corpos, não humanos, ainda existia, mas já começando a aparecer mais “pessoas” em cena, em vez de corpos e formas.

A música foi utilizada como inspiração para cada cena e organização rítmica do movimento. A iluminação de James Fensterseifer foi elemento de

9 “Passe Devan’t Dança Brasília” dirigido por Marisa Baiocchi, “Jogo de Cena” dirigido por James Fensterseifer, e “Atrevidos da Dança”, dirigido por Denise Zenicola, eram vitrines que fomentavam a produção e a difusão dos trabalhos de dança da cidade no início da década de 90 em Brasília. Para saber mais sobre a história da dança em Brasília, ver “História que se dança: 45 anos do Movimento da Dança em Brasília”, de Yara de Cunto e Susi Martinelli.

destaque no interesse visual dos espetáculos e cumpria a função de cenário, se utilizando de formas e cores dos figurinos e objetos de cena que eram projetados no piso do palco criando desenhos no chão. A trilha sonora foi feita por músicas do grupo *The Art of Noise* e, mais uma vez, por músicas de Laurie Anderson. Nesse espetáculo, começa a ser utilizado o recurso coreográfico da improvisação dirigida, em que os bailarinos improvisavam no tempo e no espaço alguns movimentos definidos ou estudados anteriormente. A coreografia tem assim alguns elementos aleatórios que, a cada espetáculo, mudam a partir da escolha do bailarino no momento da cena.

4.3 Espetáculo “No Instante” (1996)



Figura 3: “No instante”. Bailarinos: Oíram Maia, Daniela Couto, Fabiana Garcez, Fabiana Marroni, Shirley Farias e Edi Oliveira. Foto: Mila Petrillo

A improvisação, por definição, enfatiza o processo de criação; e, em “No Instante”, esse processo foi o produto artístico final. Um roteiro era determinado com poucos elementos, como ações, qualidades e motivos de movimento, utilização específica de um espaço, de ritmos, interação entre bailarinos e até pequenas sequências coreografadas. O momento do uso de cada elemento era marcado na trilha sonora para que os intérpretes pudessem compor a cena em tempo real, no momento da apresentação. Como em um jogo, havia algumas regras, mas bastante espaço para tomada de decisões e escolhas dos bailarinos sobre como usar cada elemento na criação do movimento. O roteiro dava aos bailarinos os estímulos para a

criação, para o improviso. Cada dia o espetáculo era diferente, buscava promover as idiosincrasias do movimento de cada intérprete, exercitando a expressividade de cada um aos olhos do espectador. A trilha sonora era composta por músicas de Dadawa, U2 e Uakti. O espetáculo era uma colagem de várias coreografias que tinham suas temáticas delineadas pela música escolhida para cada momento, com figurino, vocabulário de movimentos e ideias distintos.

O cenário de Marconi Valadares, todo branco e com reproduções de fotos dos bailarinos parados no ar, no momento de um salto, colocava o intérprete e o instante da suspensão do corpo em evidência, como uma abstração da concepção do espetáculo. Os figurinos e o cenário eram *clean*, minimalistas. Os figurinos, de Marconi Valadares em colaboração com os bailarinos, procuravam dar ênfase aos dançarinos como indivíduos valorizados em suas diferenças e personalidades. Cada bailarino tinha um figurino diferente, mas havia uma unidade na tonalidade das cores ou no estilo dos modelos das roupas que variavam em pequenos detalhes de forma. É interessante ressaltar que como as mulheres usavam vestidos em uma das cenas, os homens usavam saias, numa brincadeira de gênero que, naquele contexto histórico (1996), dava ao estilo do figurino um ar de modernidade e despojamento.

A iluminação de James Fensterseifer foi trabalhada também com poucos elementos, com economia na forma e nas cores, com focos recortados, definindo visualmente espaços utilizados durante a improvisação.

Esse espetáculo iniciou uma nova fase no estilo das criações da companhia, mudando completamente o rumo de suas investigações coreográficas e estéticas. Diferentemente do que acontecia em “Efeitos” e “Anti Status Quo Dança”, em que os bailarinos eram corpos humanos sem identidade ou aludiam a criaturas e formas abstratas, em “No Instante”, os bailarinos são “pessoas” em cena e o interesse coreográfico não está mais nos efeitos visuais, mas no estudo do movimento. As ideias vinham da exploração

do espaço, da fluência, de uma parte do corpo liderando a ação, de gestos cotidianos e simbólicos, progressões espaciais, ritmo, equilíbrio, peso, de uma emoção ou sentimento, das relações humanas, e não mais se concentravam só no estudo da forma do desenho das linhas do corpo, mas ilusões de ótica e nas alusões a seres fantásticos e ao mundo da imaginação fantástica.

Na maneira de criar, houve também uma mudança significativa. Foi a primeira vez que me utilizei de sequências inteiras criadas pelos próprios bailarinos a partir de um estímulo de movimento elaborado por mim. A criação de estímulos como esse, que era fundamental para o desenvolvimento da pesquisa de movimento, exigiu um exercício de análise de movimento e o desenvolvimento de um vocabulário comum entre diretor e bailarino que permitisse o entendimento do comando para a improvisação. Já havia um senso de que eu não deveria demonstrar o que queria com o corpo, para que os bailarinos explorassem movimentos originais, com características pessoais e sem a influência de uma forma totalmente pré-concebida. Era também a primeira vez que os bailarinos trabalhavam dessa forma, e, como já estavam acostumados a trabalhar comigo com improvisação, houve uma abertura para a proposta no primeiro momento. Com o tempo, os desafios desse tipo de trabalho foram se tornando mais complexos e de várias naturezas: psicológica, conceitual, criativa e metodológica, só para citar algumas. A experiência foi mudando as relações entre diretor/coreógrafo-bailarino, bailarinos-bailarinos, bailarinos-coreografia, bailarinos-dança, e exigindo habilidades muito específicas que eram totalmente novas para todos.

4.4 Espetáculo “Nada Pessoal” (1998)



Figura 4: “Nada Pessoal” (1998). Bailarinos: Sebastian Gonzalez, Anja Kursawe, Daniela Couto e Cleani Marques

“Nada Pessoal” foi o quarto espetáculo. Estreou em 1998 e foi criado como uma reflexão sobre a questão da construção da identidade sob a influência da comunicação de massa e da opressão da sociedade sobre o indivíduo. A montagem abordava a complexidade das relações humanas no mundo contemporâneo. O foco da pesquisa coreográfica estava na mecanização do corpo por meio do amortecimento dos sentidos, na busca pela realização pessoal calcada na ascensão social e nos valores impostos pelos meios de comunicação de massa. A reflexão sobre o tema me levou a pensar sobre as possíveis consequências desse processo social: o surgimento do individualismo como forma de sobrevivência, a opressão da individualidade, o desafio de “ser” diante do medo da quebra de padrões estabelecidos pela sociedade e a solidão vinda da falta de interação profunda com o outro.

Durante o processo de criação foi essa a primeira vez que a Companhia trabalhou com discussões sobre o tema. Houve uma tentativa de começar a trabalhar com uma maior participação dos bailarinos na criação dessa dramaturgia, mas ainda de forma muito limitada pela falta de experiência com essa metodologia de trabalho. Assim, o desenvolvimento da reflexão sobre o assunto acabou sendo basicamente construído por mim, sem uma

participação mais efetiva dos bailarinos em forma de discussão. Contudo, a partir de analogias sobre o tema, eu criava estratégias de improvisação, em que as respostas físicas dos bailarinos eram fundamentais para a análise e associação com os estudos que fazia individualmente a partir das reflexões. Os intérpretes eram dirigidos a explorar tipos de movimentos e a improvisar sobre aspectos do tema. Houve um aprofundamento na composição com movimentos e sequências criados pelos bailarinos.

O vocabulário da coreografia foi construído a partir de gestos cotidianos e investigações corporais que surgiam a partir de abstrações do tema, como conceitos de manipulação, restrição, isolamento, repressão, autonomia e identidade. A investigação também explorou a relação do espaço como contexto e entre os intérpretes em cena, com o uso de distância e proximidade, tensão espacial e toque das partes dos corpos.

Houve uma grande influência da Análise do Movimento Laban, pois parte do trabalho de “Nada Pessoal”, como a pesquisa do cenário e figurino, foi realizada dentro do curso de especialização que fiz no Laban Centre em Londres, no ano anterior ao da criação do espetáculo¹⁰. O figurino era composto por calça jeans, tênis e camisetas de algodão (*t-shirts*), e foi criado a partir de uma pesquisa sobre a roupa que poderia ser considerada a mais massificada na cultura ocidental. O cenário era um painel de tecido com fotos 3X4 pretas e brancas ampliadas dos bailarinos e seus familiares, como aquelas usadas em carteiras de identidade. O cenário podia ser usado de várias maneiras e assim era revelado gradualmente durante o espetáculo, até servir de fundo em parte da coreografia.

10 Fiz especialização em Coreografia e Coreologia no Laban Centre, na Inglaterra, de 1996 a 1998, por meio da bolsa do programa APARTES da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) do Ministério da Educação do Brasil. Durante os dois anos em Londres, tive a oportunidade de cursar também iluminação, cenário e figurino para dança dentro da disciplina chamada de Produção, ministrada por Ross Cameron. A pesquisa artística para o cenário e figurino começou como parte dessa disciplina.

Foi a primeira vez que a Companhia trabalhou com uma trilha sonora especialmente criada para o espetáculo, o que adicionou uma nova dimensão ao processo de pesquisa. A trilha, composta por Cláudio Vinícius, foi baseada nas coreografias, como recurso para vincular melhor as atmosferas e a emoção pretendida para cada cena. A relação com a música se deu de inúmeras maneiras e não só como organização rítmica. A música foi usada como contraponto, justaposição e reiteração das atmosferas criadas pelo movimento e pensada para evocar as reflexões sobre o tema. Em “Nada Pessoal”, a pesquisa de movimento também sofreu influências da música, mas não era mais feita a partir dela.

A criação de uma dramaturgia e trilha sonora original para o espetáculo foi a principal característica que fez de “Nada Pessoal” outro marco na história da produção artística da Companhia. A partir desse espetáculo, a relação entre música e dança se intensifica como um dos elementos fundamentais da pesquisa cênica no trabalho do grupo, aliado ao já reconhecido cuidado com a produção visual. Na verdade foi a primeira vez que a Companhia buscou a criação de sentidos e a elaboração de uma dramaturgia a partir do estudo de uma única temática para todo o espetáculo, que foi composto como um todo e não mais como uma colagem de coreografias com vários temas e interesses. Cada movimento passou a ter um porquê, uma razão dramaturgicamente. Cenário, figurinos, trilha sonora e objetos de cena passaram a estar a serviço de uma lógica, buscando criar sentidos a partir de uma perspectiva, uma reflexão pessoal sobre um tema.

4.5 Espetáculo “Dalí” (2000)



Figura 5: “Dalí” (2000) Bailarinos: Larissa Salgado, Leonardo Hernandes e Cleani Marques. Foto: Mila Petrillo.

No ano 2000, estreamos “Dalí”, um espetáculo baseado na vida e obra surrealista do pintor catalão Salvador Dalí, um dos mais populares e polêmicos personagens das artes do século XX. A escolha do tema se deu primeiramente pelo interesse no impacto causado pelas imagens surrealistas da obra de Dalí. A pesquisa sobre o artista foi revelando aos poucos outros interesses: o acesso ao inconsciente, à estética das manifestações simbólicas indecifráveis dos sonhos e à utópica busca pela liberdade da imaginação de qualquer escravatura racional, moral, estética, psicológica ou cultural.

A pesquisa de movimentos e a encenação foram inspiradas em elementos da comédia *dell'arte*, da dança flamenca, do *butoh* e do teatro. O vocabulário de movimento foi criado a partir de uma diversidade de estímulos vindos do estudo da obra e da personalidade do artista, como gestos e posições expressivas dos personagens de seus quadros, ou qualidades de movimento, como o derreter dos corpos (corpos moles, derretidos, dos quadros mais conhecidos de Dalí), o medo e fascínio pela morte, as recorrências e fases de sua obra, a personalidade narcísica, excêntrica e controversa de Dalí e a história de amor e obsessão por Gala, sua esposa.

Durante o processo criativo, experimentamos as metodologias de criação utilizadas pelos surrealistas para a experimentação e a libertação da imaginação para criar cenas e movimentos, como a escrita automática, associação livre de ideias e o método paranoico-crítico de Dalí. A criação coreográfica também mergulhou nas inspirações e leituras particulares provocadas pela obra, além das visões de mundo de seu autor, não havendo a preocupação de narrar a vida e descrever ou reproduzir a obra de Salvador Dalí literalmente. O espetáculo foi realizado de maneira bem mais livre, explorando como recebíamos essas informações, como víamos e sentíamos Dalí e sua obra. Dessa forma, fizemos algumas relações com a cultura brasileira, como associar as paisagens desérticas e áridas com a região nordeste do Brasil, que podem ser visíveis no cenário e na luz, e na associação da escrita automática e o método paranoico-crítico com o repente e a embolada nordestina. O espetáculo é constituído de várias cenas que misturam a obra, a vida e a personalidade de Dalí com imagens surreais autorais criadas a partir da exploração dos métodos de criação dos surrealistas.

Foi a maior produção cênica da Companhia, possibilitada pelo patrocínio da Brasil Telecom, por meio da Lei Rouanet. A encenação fez uso de grande aparato cênico com cenários suspensos, trocas de figurinos, uso de objetos de cena, tela americana e até um espelho d'água. Nessa produção, foi a primeira vez que a Companhia convidou um figurinista e um cenógrafo artista plástico para colaborar com o trabalho, Maria Carmem e Andrey Hermuche, respectivamente. A iluminação de James Fensterseifer se inspira na luz das pinturas de Dalí. O investimento na trilha sonora foi o maior realizado na história da companhia. Especialmente composta para o espetáculo por Cláudio Vinícius, o tempo gasto com sua elaboração foi tão grande quanto o da criação da coreografia e do espetáculo como um todo. Foram convidados músicos e cantores líricos para participarem da trilha e houve uma pesquisa de composição musical com sons corporais produzidos pelos próprios bailarinos e títulos dos quadros de Dalí para a criação de letras de músicas. Foi produzido um CD com a trilha sonora, que hoje se configura como um dos produtos artísticos da Companhia.

4.6 Espetáculo “Coisas de Cartum” (2002)



Figura 6: “Coisas de Cartum” (2002). Bailarinos: Pedro Martins, Danielle René, Daniela Couto e Cleani Marques. Foto: Débora Amorim.

“Coisas de Cartum” estreou em 2002 e foi um espetáculo inspirado na linguagem dos cartuns. O meio de expressão dos desenhos animados, das charges políticas, das histórias em quadrinhos, das caricaturas e das tirinhas de jornal foi estudado para realização desse trabalho. A linguagem dos cartuns foi o que motivou a pesquisa coreográfica. A transposição do universo cartunesco para a dança estava presente na plasticidade visual, na pesquisa de movimento, na música, na abordagem das temáticas, no uso de metalinguagem e na organização das cenas em um roteiro.

A partir da pesquisa de linguagem dos cartuns, surgiram três linhas temáticas: o cotidiano quase surreal brasileiro e os clichês sobre o Brasil, as mazelas do homem contemporâneo, e a própria dança contemporânea. A criação desse espetáculo se distinguiu pela organização de um roteiro que foi desconstruído, embaralhando a ordem das cenas. No final, com a visão do todo, o espectador teve a chance de completar o sentido do espetáculo, interligando as cenas e reorganizando uma lógica.

A pesquisa da linguagem coreográfica explorou o contexto do movimento. O trabalho propunha um jogo de percepção pela repetição de sequências coreografadas sob contextos diferentes, brincando com

a leitura da possível conotação de um movimento. A mesma sequência coreográfica foi realizada com diferentes músicas e textos. Isso fez com que o mesmo movimento parecesse mudar de intenção expressiva toda vez que era reapresentado e, dessa forma, podia ser percebido de maneira diferente, multiplicando seus sentidos e suas possíveis conotações.

O vocabulário de movimentos foi inspirado na linguagem corporal dos desenhos animados, caricaturas e revistas em quadrinhos, e teve como características específicas a velocidade, a agilidade, a mimese e o uso de pequenos gestos do cotidiano. O exagero das caricaturas foi um dos recursos expressivos pesquisados por meio de ênfase na dinâmica e no tamanho dos movimentos. A criação dos movimentos partiu de gestos do cotidiano e da mimese, sendo transformados até sua máxima abstração.

A trilha sonora foi composta especialmente para o espetáculo por Marcelo Linhos e mistura música eletrônica de estilo *pop* com ritmos brasileiros. O espetáculo explorou também o texto e as palavras como trilha sonora. Os textos utilizados tinham várias naturezas, como matérias de jornal, horóscopo, provérbios, ditados populares e letras de músicas conhecidas. Alexandre Ribondi, jornalista, ator e diretor de teatro muito conhecido pelo seu trabalho com o humor em Brasília, foi nosso convidado para escrever um texto, o qual fechou o espetáculo.

Idealizado para palco italiano, o cenário de Marconi Valadares alude a uma grande folha de papel em branco, quadriculada, daquelas específicas para ampliar desenhos. Não inclui as coxias e deixa os bailarinos expostos mesmo quando não estão em cena. A iluminação de James Fensterseifer colore o cenário construindo uma atmosfera lúdica para a coreografia. O figurino foi baseado nas roupas de desenhos animados japoneses (mangás). Todos os elementos foram compostos e suas relações estudadas a partir de uma dramaturgia construída durante o processo criativo com colaboração na criação de movimentos dos bailarinos.

4.7 Espetáculo “Aletheia” (2003)



Figura 7: Aletheia (2003) Bailarinas: Lívia Frazão e Ana Vaz. Músico: Paulucci Araújo. Foto: Débora Amorim.

O vocábulo grego *aletheia* corresponde à “verdade” (*a-létheia*, *a-letheúein*, “desnudar”) e dá título à sétima coreografia da Companhia, que estreou em 2003. Na etimologia da palavra, vemos que “verdade” é pôr a nu aquilo que estava escondido, ou seja, desvelar o que está encoberto pelo costume, pelo poder e pelo convencional. (ARANHA, 1986).

A dramaturgia do espetáculo tem como referência e inspiração os contos homônimos “O espelho”, de Guimarães Rosa, e “O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis. Textos de pensadores como Lacan, Sartre e Baudelaire, sobre o comportamento social e moda, colaboraram para as reflexões, para a elaboração de estratégias, para improvisações e concepção das construções de cena.

A pesquisa de movimento foi centrada no corpo, com uma coreografia que propunha a desconstrução dos corpos de dois intérpretes em cena. As imagens criadas pelas ações dos intérpretes eram abstrações sobre a construção da identidade na busca por um corpo idealizado, subjugado a padrões que oprimem os verdadeiros valores de um indivíduo.

O duo aborda as questões do ego, da aparência, do poder, de gênero e do papel na sociedade, e tem forte carga dramática. O espetáculo é feito para ser assistido em palco italiano com visão frontal da coreografia. A música é executada ao vivo pelo músico Paulluci Araújo, que toca o instrumento aborígene *didjeridu* e realiza o canto de garganta em diálogo com as ações das bailarinas. É a primeira vez que a Companhia trabalha com a presença de um músico em cena, fazendo a trilha ao vivo. A *performance* do músico compõe a coreografia, tornando visível a relação do som com os movimentos, como se a música fosse a emoção que motivava as bailarinas a executarem os movimentos. Tanto no palco como no processo criativo, essa relação música-movimento-construção de sentido em “Aletheia” foi estudada exaustivamente. A música foi criada depois da coreografia e ajudou no estudo da duração de cada momento do espetáculo.

Em relação à pesquisa de linguagem, nesse trabalho a investigação da construção de sentidos do movimento em relação ao tempo foi o que exigiu maior atenção. O tempo que os intérpretes passavam fazendo a mesma ação repetidamente era instigante, provocador da percepção. O uso do tempo nessa proposta coreográfica foi um convite à introspecção e à reflexão pessoal. Os movimentos fugiram do que se conhece como passos de dança. As bailarinas exploraram posturas, movimento e manipulação de partes do corpo e a construção de imagens que deformam e desconstroem o corpo.

Todos os elementos cênicos estão a serviço da dramaturgia e foram definidos a partir da pesquisa do tema e dos movimentos. O cenário é de Marconi Valadares, composto por um piso todo feito de quadrados espelhados que refletiam as bailarinas durante todo o espetáculo. A iluminação de Marcelo Augusto explora a superfície refletora utilizando-a para iluminar as bailarinas de forma indireta. O figurino inspirado em vestimentas gregas faz referência ao berço da cultura ocidental e é manipulado durante a coreografia, se modificando e influenciando na percepção dos corpos das bailarinas.

4.8 Espetáculo “Cidade em Plano” (2006)



Figura 8: “Cidade em Plano” (2006). Bailarina: Carolina Carret. Foto: Débora Amorim.

“Cidade em Plano”¹¹, de 2006, surgiu da necessidade de ir a fundo em uma das questões que surgiu na pesquisa artística do trabalho anterior, “Aletheia”, mas que não cabia dentro do que já havíamos desenvolvido para o espetáculo, porque desdobrava o assunto da identidade para outro universo de reflexões. Qual a influência do meio ou do espaço que habito na construção da minha identidade, da minha visão de mundo? A pergunta nos levou a pensar que as cidades seriam a expressão concreta dos anseios, ideário e ambições do homem. Brasília então surgiu como objeto de estudo.

Trabalhamos com uma pesquisa bibliográfica grande, que incluía várias áreas do conhecimento, como a Arquitetura e o Urbanismo, História, Sociologia, arte brasiliense e, também, com a pesquisa de campo, observando como vivíamos nesta cidade, a partir do olhar da investigação artística. Como é impossível definir uma cidade, pois sua característica é diversa, compreendemos com o processo criativo que nos relacionamos com a cidade de várias maneiras. A dramaturgia, assim, se desenvolveu a partir da ideia de dimensionar Brasília por meio de inúmeros planos,

11 Para saber mais sobre o processo criativo de “Cidade em Plano”, ver LARA, Luciana. *Arqueologia de um Processo Criativo: Um Livro Coreográfico*. Anti Status Quo, Brasília, 2010.

para compor camadas e níveis de entendimento sobre a cidade. Várias maneiras de olhar e sentir, então, vieram à tona, formando perspectivas que se combinavam e se recombinavam, construindo uma multiplicidade de percepções: o plano espacial (geográfico, urbanístico, arquitetural), o plano temporal (histórico), o plano da memória afetiva, o plano sensorio, o plano psicológico, o plano pessoal, o plano social (público e privado), o plano imaginário, o plano político, o plano simbólico e o plano utópico.

Em “Cidade em Plano”, espetáculo concebido como uma instalação, a saída do formato palco italiano e a inclusão do público no espaço cênico vieram da ideia da dramaturgia de propor para o espectador várias perspectivas da encenação e dos corpos dos bailarinos. O público tinha que se deslocar no espaço cênico para acompanhar o espetáculo e esse deslocamento era parte da coreografia. Outro aspecto interessante da pesquisa de linguagem é que, como a dramaturgia era composta por várias maneiras de ver e de se relacionar com a cidade, a linguagem coreográfica foi desenvolvida com uma variedade de abordagens cênicas. Algumas cenas tinham mais elementos performáticos, enquanto outras eram mais teatrais e outras eram mais reconhecíveis como pertencentes ao universo da dança. Essas diferenças de abordagens da cena aconteceram devido ao teor e à natureza da necessidade de cada trecho do espetáculo. As especificidades surgiam das inspirações e do que queríamos evocar com as cenas, como quando tratávamos de alguns aspectos do tema que eram mais sensoriais, e assim trabalhávamos com estímulos dos cinco sentidos do corpo, ou eram mais espaciais e necessitavam evidenciar a relação do corpo com o espaço e cenas que eram sobre a história da construção de Brasília e precisavam de citações e de referências.

A percepção sensorial do público também é explorada nesse espetáculo na concepção da trilha sonora original. O trabalho do designer de som Antonio Serralvo e a pesquisa de sons da cidade realizada pelos músicos Valéria Lehmann, Paulucci Araújo, Chicco Aquino e Pablo Ornellas tornaram possível fazer da música um cenário sonoro na parte do espetáculo que chamamos

de “Cena Cartões-postais”. Mixados com tecnologia quadrifônica, os sons se moviam no espaço com os bailarinos. A passagem de elementos sonoros de uma caixa de som para outra foi trabalhada junto com a coreografia. O público, localizado no centro, entre as quatro caixas de som, podia ter uma sensação espacial do som, como se estivesse no meio da cidade. A intenção era que essa sensação pudesse modificar a relação da plateia com os movimentos executados pelos bailarinos, ajudando na imersão e no engajamento mais sensório com o espetáculo. A música foi elaborada ao mesmo tempo em que as construções da coreografia e da dramaturgia se desenvolviam. O trabalho com a trilha sonora em “Cidade em Plano” foi o mais entrópico da história de nossas criações, de forma que o intrincamento das referências, dos conteúdos, das experimentações e dos estudos que fizemos torna impossível hoje lembrarmos “o quê influenciou o quê” com exatidão.

A iluminação foi inspirada nas características da incidência da luz do sol no planalto central – posição geográfica de Brasília no território brasileiro – com referências ao excesso de luz e ao pôr do sol, tão marcantes na experiência com esta cidade. A luz também exercia a função de guiar o público. No início do espetáculo na versão instalação, a plateia era orientada a seguir e ocupar os espaços iluminados com focos de luz azul para acompanhar as cenas de diferentes ângulos e direções.

A pesquisa do figurino chegou à conclusão da necessidade do corpo estar nu, para tornar mais visíveis as formas de sua estrutura óssea e muscular, ou seja, sua condição física, e enfatizar a materialidade da natureza orgânica do corpo humano. O discurso do corpo nu é parte fundamental da dramaturgia. Os bailarinos se vestiram com cartões-postais que, ao mesmo tempo, eram utilizados como objetos de cena em inúmeras construções metafóricas das imagens dos monumentos arquitetônicos que representam as instituições do poder e as associações e relações simbólicas com as partes do corpo. O cenário e os objetos de cena de Marconi Valadares foram feitos com a manipulação de imagens da cidade como desenhos da

silhueta e no uso dos cartões-postais mais conhecidos de Brasília. Projeções de vídeo com imagens do céu e das ruas da cidade também foram usadas, com captação, edição e tratamento de Antonio Serralvo.

O processo de criação se distingue pelo fato de ter sido o que mais contou com a participação das bailarinas na construção da dramaturgia. Pesquisamos o espetáculo durante três anos (de 2003 a 2006), em um processo colaborativo sem precedentes na história da Companhia. Já desde a terceira criação, em “No Instante” (1998), trabalhávamos em um regime de maior colaboração dos bailarinos na criação dos movimentos, mas, devido a várias razões, sendo seu maior limitador o tempo que o trabalho de construção da dramaturgia em grupo exige, a participação dos bailarinos se caracterizava mais na parte prática, nas respostas físicas. Não menos importante, a criação dos movimentos da maneira como trabalhamos é também uma forma de reflexão sobre o tema, e assim é fundamental compreender a importância do trabalho de colaboração com os bailarinos nas criações passadas. O que estou querendo ressaltar aqui é que, nesse espetáculo, houve uma mudança importante na forma de criar da Companhia. As estratégias de criação e as escolhas sobre o conteúdo que delineavam a construção da dramaturgia eram elaboradas sempre por mim a partir de análises das improvisações realizadas nos ensaios, em associação a todos os estudos que realizava individualmente sobre o tema na pesquisa bibliográfica, mas, em “Cidade em Plano”, a novidade foi que as questões temáticas e estéticas foram colocadas em debate durante toda a criação para todo o núcleo artístico. As estratégias de criação e a organização de todo o material continuaram sendo feitas a partir de minhas diretrizes, mas o processo criativo desse espetáculo se destaca por ter sido o mais horizontal da história da Companhia até hoje. Talvez essa tenha sido a razão de o processo criativo de “Cidade em Plano” ter sido também o mais longo.

4.9 Espetáculo “Autorretrato Dinâmico” (2009)



Figura 9: “Autorretrato Dinâmico” (2009). Bailarino: Leandro Menezes. Foto: Luciana Lara

O ponto de partida da pesquisa coreográfica do nono espetáculo da Companhia, chamado Autorretrato Dinâmico, que estreou em 2009, foi a hipótese de que o movimento do corpo expressa de forma consciente e inconsciente a complexidade humana na relação com o ambiente em que vive. Dançamos como sentimos o mundo.

Se é por meio do próprio corpo e dos sentidos (visão, tato, olfato, paladar, audição) que nossa experiência se dá, tudo que apreendemos do mundo passa pelo corpo e, também, dele emerge. Podemos então conceber que o que somos e como nos expressamos é resultado de uma parcela do mundo que apreendemos, da qual nos apropriamos e devolvemos ao mundo novamente. Assim, nos movemos de acordo com uma reorganização de tudo que aprendemos a partir de nossa percepção do mundo. Se a dança é uma forma de expressão, a materialização do movimento no espaço e no tempo, dessa forma, seria a expressividade dos nossos estados de espírito, da genética, da cultura, dos desejos, de impulsos da mente, da

personalidade, da memória, da cognição, ou seja, da nossa relação com o mundo. As idiosincrasias e as características particulares do movimento de cada um dos quatro intérpretes em cena poderiam ser vistas e sentidas como quatro formas de interpretação, percepção e, assim, de construção de mundo. E ainda, se o mundo está em constante transformação, nós também estamos sempre mudando. O título do espetáculo baseou-se nessa ideia, no conceito de identidade como um processo dinâmico que estaria sempre inacabado, em constante transformação e reinvenção. O espetáculo, então, foi inspirado em uma questão conceitual: o movimento reflete nossa identidade, dançamos como somos.

Durante a pesquisa, os livros *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty e *The phenomenology of dance* de Maxine Sheets-Johnstone ajudaram a construir e desenvolver esse conceito. A imersão na investigação da expressão da identidade pessoal no movimento, sob essa perspectiva conceitual, provocou reflexões pessoais sobre como nos percebemos, o que desejamos, como se dão as nossas escolhas, as nossas relações com o outro e os nossos sentimentos. E também quais os papéis que desempenhamos em vários contextos sociais e como vivemos em um mundo complexo, diverso, multicultural, híbrido, tecnológico e veloz. Uma pergunta se delineou a partir disso: o que nos move, aqui e agora? A pesquisa de movimento foi construída respondendo essa pergunta. Uma de nossas aproximações com uma possível resposta foi a de que o amor nos move, a necessidade de nos sentirmos amados parece ser nossa força maior, propulsora de tudo que fazemos.

Na pesquisa de movimento, cada bailarino foi instigado a pesquisar seus próprios padrões de movimentos, reconhecendo-os e explorando-os como sua identidade, aprofundando as preferências e habilidades em vez de buscar quebrá-las, o oposto do que, geralmente, tentamos fazer quando nos propomos a realizar uma nova pesquisa coreográfica. Em “Autorretrato Dinâmico”, esses padrões de movimento eram nosso foco de interesse e estudo, pois eram considerados como organizações singulares que o corpo

e o movimento vinculavam a partir da experiência vivida por um indivíduo. Nenhum movimento foi fixado para os solos. A ideia era que, a cada dia, o solo de cada um fosse diferente, mas baseado nos padrões de movimentos encontrados na pesquisa.

Trabalhamos durante o processo criativo com músicas trazidas pelos próprios bailarinos e, no final, trabalhamos no silêncio, de forma que a motivação para o movimento fosse interna e não originada na relação com a música. Improvisávamos com as luzes apagadas, pois sentíamos que, com a visão reduzida, a disponibilidade para a introspecção era maior e o interesse pelo movimento não vinha mais da preocupação ou exploração da forma. O escuro criava uma atmosfera de trabalho que parecia nos levar a um maior contato com nós mesmos, gerando maior autenticidade na descoberta e no aprofundamento, no desenvolvimento dos movimentos-padrão. Só depois de todo esse trabalho foi possível reintroduzir a música no trabalho. A relação do movimento com a música acontecia não mais como motivação do movimento, mas como meio de acesso e conexão com a dramaturgia que havíamos criado.

A pesquisa de linguagem adotou os preceitos delineados na reflexão sobre o conceito de identidade, transpondo-os para a concepção da estrutura do espetáculo. Uma vez que a identidade era entendida como dinâmica, foi decidido que a forma artística também tinha que evitar a fixação para ser coerente com nossas concepções, assim optou-se por trabalhar com a improvisação em todo o espetáculo. A estrutura das apresentações era toda dinâmica, inclusive a operação da luz era improvisada. A trilha sonora era composta por uma seleção de músicas escolhidas no momento do espetáculo entre as que foram utilizadas durante o processo criativo. A quantidade de músicas selecionadas ultrapassava a duração estimada para a apresentação, para que houvesse opções de escolha durante a mixagem realizada ao vivo.

Apesar de o espetáculo ter sido realizado em teatros com palco italiano, o cenário era o espaço do palco circundado por cadeiras, formando uma arena onde o público ficava bem próximo e ao redor dos bailarinos. Foi também utilizada como cenário a projeção de fotos tiradas em cena no momento do espetáculo. O congelamento de um momento do bailarino dançando trazia ainda mais forte, por contraste, a noção da mobilidade e rapidez do tempo, da percepção do aqui e agora que está sempre metamorfoseando tudo. Rapidamente um momento se transformava em passado e o retrato já não conseguia traduzir o que estava acontecendo em cena, uma alusão à tendência da nossa forma de raciocínio de precisar fixar definições e conceitos para produzir a sensação de que entendemos ou, na verdade, que dominamos algo. Acreditávamos que esse elemento como cenário poderia provocar reflexões sobre o tema por contraste com o título do espetáculo, evocando as noções dos conceitos que permearam todo o processo criativo.

A iluminação era bem simples e básica, com um único efeito que lembrava uma luz entrando por uma janela em um ambiente escuro. Com uma imagem gravada em vídeo buscamos uma reprodução realista da luz da rua que entrava na sala onde ensaiávamos, no centro de dança. A imagem remetia à situação de estar sozinho em casa, pensando na vida deitado na cama, antes de dormir, enquanto contemplamos os reflexos das luzes e as sombras que vêm da rua, projetados na parede. Essa iluminação reconstruía, então, uma imagem que podia ser reconhecida pelo público e ainda reproduzia a atmosfera do cenário que tínhamos durante o processo criativo, ajudando na recriação em cena do ambiente e da sensação que proporcionava o acesso aos estados que foram trabalhados durante toda a pesquisa. O efeito da luz do projetor no corpo do bailarino era também interessante por “pixelar” sua imagem em movimento.

O figurino foi escolhido e decidido por cada um dos bailarinos, os parâmetros de escolha também foram pessoais. A orientação surgia da coerência dramática de encontrar, entre as próprias roupas, o que melhor

expressava sua forma de ser no cotidiano, uma roupa que fosse mais a “cara de cada um” e que, também, se afastando da ideia de espetacularização desse recurso expressivo, fosse a mais confortável para seu solo. No início do espetáculo, os bailarinos se comportaram como plateia, entrando pela porta do teatro junto com o público de forma anônima, como se fossem espectadores. Parte do conteúdo do espetáculo era a reflexão sobre a indistinção entre vida e arte.

5 Possíveis conclusões e desdobramentos

A descrição dos nove espetáculos, além de ser um registro inédito do trabalho da companhia, permite uma visão de conjunto que talvez ajude a esclarecer especificidades de todo esse trabalho de criação. A reflexão sobre as informações aqui relacionadas talvez possa ajudar a esboçar uma cartografia da arte coreográfica da A.S.Q. Cia de Dança.

A perspectiva do todo da produção de espetáculos da companhia permite que sejam identificadas quatro fases, que correspondem a mudanças significativas no rumo e na maneira de fazer dança do grupo:

- 1ª fase: “Efeitos” e “Anti Status Quo Dança” (de 1991 a 1994);
- 2ª fase: “No Instante” e “Nada Pessoal” (de 1996 a 1998);
- 3ª fase: “Dalí” e “Coisas de Cartum” (de 2000 a 2002);

- 4ª fase: “Aletheia”, “Cidade em Plano” e “Autorretrato Dinâmico” (de 2003 a 2009)¹².

A primeira fase se caracterizou por ser lúdica/fantástica. Os bailarinos faziam o papel de criaturas fantásticas, bonecos e animais ou apenas representavam formas abstratas. Essa fase foi inspirada totalmente na trilha sonora, que ainda não tinha sido especialmente composta para o espetáculo. A criação de movimentos foi feita pela coreógrafa em improvisações, leituras livres sobre uma música, em que motivos de movimento e ideias eram encontrados e depois desenvolvidos com a participação dos bailarinos. O movimento explorava a forma do desenho no corpo com especial interesse em linhas retas, ilusões de ótica, ou seja, no aspecto visual do corpo em movimento. O espaço foi explorado principalmente na sua bidimensionalidade, com a coreografia concebida para ser assistida de frente, sendo a melhor visão da concepção coreográfica a de quem se sentava no centro da plateia. No final dessa fase, a exploração das linhas retas diminuiu, ampliando o vocabulário com interesse na dinâmica e no peso do corpo. O cenário era sempre uma caixa preta e houve um especial interesse na pesquisa de interação do movimento com objetos de cena e na utilização de efeitos de luz negra (técnica de teatro negro de Praga, República Tcheca).

Na segunda fase, “No instante” inaugurou uma mudança que se

12 É importante evidenciar que todas as datas citadas são referentes aos anos das estreias dos espetáculos. Entre 1991 e 1994, a companhia apresentou o espetáculo “Efeitos” inúmeras vezes e criava separadamente cada coreografia (ao todo foram oito), que depois compuseram o espetáculo “Anti Status Quo Dança”, em 1994. As coreografias, antes de fazerem parte do espetáculo, foram apresentadas em festivais e mostras da cidade e de outros estados. Com “No Instante” também foi assim de 1994 a 1996. Os intervalos de dois anos entre a segunda e a terceira fases e entre a criação de “Dalí” e “Coisas de Cartum” foram plenos de atividades artísticas, ocupados com inúmeras apresentações dos espetáculos criados, como turnês e participação em festivais, e dos processos criativos de pesquisa estética dos respectivos espetáculos. A duração de um processo criativo a partir de “Nada Pessoal” nunca foi menor que seis meses. O processo mais curto foi o do “Aletheia”, seis meses, e o mais longo foi o de “Cidade em Plano”, três anos.

mantém até os dias de hoje na poética da Companhia, mudando sua forma de pensar e fazer dança. Os bailarinos desse momento em diante são “pessoas” em cena. Os interesses temáticos saem do universo fantástico e entram nos assuntos contemporâneos do dia a dia, das relações pessoais e da questão da alteridade. A pesquisa de movimento começa a explorar, dessa forma, gestos cotidianos, e não está mais tão preocupada com os efeitos de ilusão de ótica, mas na expressão simbólica e metafórica de emoções e sentimentos. Começa um investimento maior na criação de cenários. Em “Nada Pessoal”, o que começa em “No Instante” se aprofunda em relação à pesquisa de movimento. A necessidade artística de uma construção dramática surge em “Nada Pessoal”. Na relação do movimento com os elementos cênicos, passa-se a buscar uma construção de sentidos que possa dar forma a uma maneira de refletir sobre o tema. Cada movimento e cada elemento cênico, a partir dessa fase, passam a ter um porquê dentro da dramaturgia do espetáculo.

A terceira fase se caracterizou pelo estudo da linguagem artística, o que pode ser conferido no interesse por linguagens artísticas distintas da dança, como o surrealismo e a arte gráfica dos cartuns. As imagens e como elas são produzidas nas suas especificidades são objetos de estudo e mote para a criação. Em “Dalí” a coreografia se inspira mais tematicamente na obra e na vida do pintor catalão Salvador Dalí, e os preceitos e procedimentos artísticos dos surrealistas são estudados, experimentados e utilizados como estratégias de criação nos processos criativos da companhia. Em “Coisas de Cartum”, a linguagem dos cartuns é dissecada e transposta para a dança. As linhas temáticas surgem da análise das características dessa arte gráfica que faz humor com situações do cotidiano, brinca com a própria linguagem na qual se expressa - o desenho, o texto, a figura do narrador e a interação entre eles - com recursos metalinguísticos. A pesquisa de movimento parte das formas expressivas do exagero das caricaturas, a mimese da expressão humana dos desenhos animados, a criação de sentidos entre o texto e a figura desenhada, etc. Essa é uma época de muito estudo, experimentações e aprendizado no

que diz respeito às linguagens artísticas e à apropriação da teoria de Rudolf Laban como instrumento de análise e criação coreográfica. A pesquisa de movimento é rica de referências e expande o vocabulário até então trabalhado na companhia. Em “Dalí” há fortes elementos teatrais e expressionistas, em “Coisas de Cartum”, a Companhia explora o humor, a palavra e a desconstrução de um roteiro como pesquisa de linguagem. A criação de uma dramaturgia em ambos os espetáculos se aprofunda nessa fase.

A quarta fase é a mais conceitual, a construção de uma dramaturgia se torna o procedimento mais importante da criação. A participação dos bailarinos como criadores, a complexidade do uso da trilha sonora e a pesquisa de linguagem são destaques dessa fase. Nos três últimos espetáculos da companhia, a filosofia, os estudos sobre corpo, sobre percepção e expressão por meio do movimento e o interesse pela temática da identidade são verticalizados. A reflexão sobre um tema é aprofundada com uma pesquisa interdisciplinar e multidisciplinar em que textos teóricos e conceitos de várias áreas de conhecimento são importantes instrumentos de crítica e reflexão. O investimento na construção de uma dramaturgia que não feche a leitura da obra coreográfica, permitindo a participação do espectador na construção de sentidos do espetáculo, é fundamental em “Aletheia” e “Cidade em Plano”. Em “Autorretrato Dinâmico”, a pesquisa e o delineamento dos preceitos e conceitos que orientam a abordagem do tema são a base do espetáculo. Há um investimento ainda maior na pesquisa conceitual sobre movimento e linguagem cênica. Os elementos cênicos são ainda tão importantes quanto antes, mas são explorados de forma mais minimalista para dar mais ênfase ao corpo e ao movimento em cena. Nos dois últimos espetáculos, a relação com o público é parte da pesquisa de linguagem. O espaço cênico começa a ser explorado em outras configurações, saindo da concepção de espetáculos para palco italiano e incluindo o público no espaço cênico, como estratégia para mudar a recepção do público, tornando-a ainda mais participativa e sensória. A experimentação na criação da trilha sonora merece destaque, porque fica mais complexa e entrópica em “Cidade em plano” e em “Aletheia”.

A relação de elaboração da trilha é ainda mais estreita com a criação da coreografia durante o processo. A participação dos bailarinos como criadores é cada vez maior na elaboração dos conteúdos dramatúrgicos. Em “Autorretrato Dinâmico”, o tema e os conceitos que orientavam a concepção do espetáculo tornam a participação autônoma do bailarino fundamental. A composição da encenação dos três últimos espetáculos da A.S.Q. é cada vez mais experimental.

Algumas conclusões possíveis podem ser traçadas diante de todas essas observações. A vontade de criar como motivação primeira para a fundação da companhia e a experimentação como um dos entendimentos de seu nome no campo artístico se mostram coerentes com as buscas nas pesquisas artísticas da Companhia quanto à linguagem cênica da dança nos seus espetáculos. O percurso de sua trajetória artística demonstra diversidade na sua criação, característica que pode ser associada ao exercício constante com a experimentação, que acaba produzindo resultados muito diferentes.

Há uma espécie de ligação da criação de um espetáculo com o seguinte, percebida em uma lógica em que alguns interesses e formas de fazer se esgotam e geram mudança, ou ainda quando alguns elementos que surgem em uma criação são mais aprofundados e recebem mais atenção no próximo espetáculo. A continuidade do trabalho do grupo ao longo dos anos, então, é requisito fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem de dança própria.

A identidade do trabalho da Companhia, tão perseguida neste texto, pode começar a ser esboçada nesses meandros. Com certeza não está na estabilização e codificação de um vocabulário de movimento, como foi apontado já de início. A razão disso parece ser encontrada nas características das pesquisas de movimento intimamente relacionadas com a reflexão sobre o tema, com o que inspira a criação de cada espetáculo e com a maneira de conceber dança para a Companhia. Contudo é preciso considerar que um exame mais aprofundado sobre o desenvolvimento

da pesquisa de movimento da Companhia, abrangendo as técnicas de treinamento dos bailarinos e a rotina de trabalho, poderia revelar outros elementos que complementaríamos essa investigação. A recorrência de uma característica da Companhia na construção de cada vocabulário de movimento de cada espetáculo, por exemplo, poderia aparecer de uma forma mais complexa com outros elementos de análise que não foram abordados nesta reflexão. É interessante acrescentar que, como o trabalho de pesquisa de movimento é feito por meio de improvisações e valoriza a expressão particular e a colaboração dos seus bailarinos, as criações somam diversas nuances e maneiras de organizar as informações de diferentes corpos aos estímulos que vêm de uma diversidade de temas e interesses de pesquisa de linguagem, multiplicando as possibilidades da investigação do movimento nas composições coreográficas do grupo.

Se a reflexão sobre um tema que se utiliza de conhecimento de vários campos do saber é o que inspira e norteia tanto a criação de movimentos como a elaboração e a composição das relações de todos os outros elementos cênicos, a abordagem transdisciplinar da pesquisa artística pode ser considerada importante característica do trabalho da Companhia. A forma do espetáculo surge do seu conteúdo, a criação coreográfica se delinea com o fazer durante o processo criativo a partir de necessidades específicas do próprio trabalho, a pesquisa de linguagem da dança se dá na necessidade de encontrar maneiras de evocar as reflexões do tema de maneira não convencional.

Outro aspecto importante é que, como o trabalho com a criação de uma dramaturgia organiza as construções de sentido, todos os artistas envolvidos no processo têm que somar suas virtudes para a realização de um projeto coletivo. Nos espetáculos da Anti Status Quo, a atenção dada à visualidade de suas produções – com cenários, figurinos, objetos de cena, iluminação – e a criação de trilhas sonoras especialmente compostas para o espetáculo são pensadas na relação direta com a percepção do movimento, e esses elementos aparecem nos trabalhos com o mesmo peso e importância que a dança.

Traçar uma cartografia do “fazer” de uma companhia artística não é uma tarefa fácil e exige um aprofundamento muito maior que o escopo deste trabalho. Principalmente tratando-se de uma companhia de dança que tem como seu objeto a arte do movimento, e entre suas concepções de mundo a ideia de identidade como algo também em movimento, em constante construção. E ainda o compromisso com a busca da “não estagnação” e “não restrição” da percepção do mundo cravado no seu nome.

A partir da distinção e análise das fases na criação dos espetáculos, é possível destacar algumas características identitárias do trabalho artístico da Companhia, partindo de alguns elementos recorrentes nos processos criativos e nas concepções estéticas dos espetáculos da A.S.Q. Cia de Dança. A ordem estabelecida aqui não significa uma hierarquia na importância entre os elementos destacados:

1. Diversidade dos interesses temáticos. Podem ser identificados quatro principais interesses temáticos que aparecem muitas vezes entrelaçados nos espetáculos: imaginação lúdica e fantástica, artes visuais, questões filosóficas sobre identidade e crítica sociocultural contra a massificação. Então, é possível identificar a recorrência da temática “identidade” desde “No instante” (1996) como tema, subtema dos espetáculos, ou motivação para a pesquisa artística.
2. Processos criativos com diferentes pontos de partida. Em “Efeitos” e “Anti Status Quo”, o ponto de partida era a música e a imaginação; em “No instante”, eram a improvisação e o jogo de composição com o movimento; em “Nada Pessoal”, a necessidade da reflexão sobre as relações humanas em um mundo massificado; em “Dalí”, o impacto da obra surrealista do pintor catalão; em “Coisas de Cartum”, o interesse pela linguagem dos cartuns; em “Aletheia”, a reflexão filosófica sobre a identidade; em “Cidade em Plano”, a reflexão sobre identidade na relação com a cidade; em “Autorretrato Dinâmico”, conceitos de corpo, dança e movimento como expressão de uma identidade.

3. A importância da trilha sonora no processo de criação e nos espetáculos. No início do trabalho da Companhia, em “Efeitos”, “Anti Status Quo Dança” e “No Instante”, a música era norteadora e fonte inspiradora do processo criativo e do espetáculo, de onde se desenvolviam o tema, a pesquisa de movimento e a coreografia. A trilha sonora era também o elemento organizador do espetáculo, dividindo quadros e atmosferas cênicas, e também delineando o roteiro de ações. O entendimento da música como parte fundamental na construção de sentidos na dança levou o grupo a investir cada vez mais em trilhas compostas especialmente para os espetáculos, a partir de “Nada Pessoal”. A música para de ser a matriz das ideias e passa a ser elaborada com base na criação da dramaturgia e da coreografia. Essa característica continua em “Dalí” e em “Coisas de Cartum”, em que a importância da pesquisa da música se mostra tão grande que, dentro do próprio projeto “Dalí”, a A.S.Q. faz o investimento de produzir um CD com a trilha sonora especialmente composta para esse espetáculo, que passa a se configurar como uma das criações/produções artísticas da Companhia, além do espetáculo. Os processos criativos das trilhas de “Dalí”, “Coisas de Cartum”, “Aletheia” e “Cidade em Plano” tiveram um grande investimento de tempo na pesquisa de novas sonoridades, na tecnologia da edição e do tratamento do som e na utilização da música na cena. A investigação dos recursos técnicos resultou em uma construção cada vez mais imbricada com a coreografia, em consonância com a dramaturgia, passando pelo uso de textos, utilização de música ao vivo, até culminar em “Cidade em Plano”, em que a trilha com a tecnologia quadrifônica é também coreografada no espaço. Em “Autorretrato Dinâmico”, a Companhia não produz uma trilha original, mas o estudo da relação da música no espetáculo continua grande. A utilização é mais complexa conceitualmente, a trilha continua estabelecendo as atmosferas, mas é principalmente um meio e não mais fonte de inspiração. A música é usada para ativar a memória, por meio da qual se dá o acesso afetivo a toda a pesquisa realizada durante o processo criativo, como um detonador, um gatilho da investigação e do trabalho desse espetáculo.

4. Forma é conteúdo no trabalho da Companhia. É possível identificar a concepção da forma como resultado de uma abordagem do conteúdo, ou seja, da necessidade específica de cada trabalho com investimento em pesquisa de cenário, figurino, trilha e objetos de cena e sua relação com o corpo e o movimento dentro de uma concepção do todo nos espetáculos da Companhia. Em “Cidade em Plano”, por exemplo, elementos e abordagens cênicas se aproximam das formas reconhecíveis de outras linguagens artísticas a partir da necessidade da dramaturgia: da *performance art* (a não representação e construção cênica a partir de ações, situações e estados como as principais características de uma das cenas do espetáculo: “Cena Cartões-postais”); das artes visuais (na idealização do espetáculo como uma instalação e na poética visual); do teatro (na representação/presentificação de personagens da história de Brasília); e de concepções mais tradicionais da dança (com abstrações do tema em movimento, pesquisa de movimento da relação do corpo com o espaço e o tempo).
5. Interesse pela pesquisa de linguagem cênica. Inventividade na criação e na composição das relações dos elementos cênicos (pesquisa de linguagem) sem a preocupação de manutenção de uma unidade estilística no conjunto dos trabalhos. Desde o primeiro espetáculo, a criação da coreografia envolve a criação de figurinos, objetos de cena e iluminação de forma intrínseca à pesquisa de movimento. E cada espetáculo, a partir de “No Instante”, é muito diferente um do outro. É interessante perceber que em “Dalí” e “Coisas de Cartum” o interesse pela forma da linguagem expressiva do surrealismo e do universo cartunesco é o mote do interesse da pesquisa artística. A linguagem cênica dos últimos espetáculos é cada vez mais experimental.
6. A criação de uma dramaturgia na busca por uma criação de sentidos. Desde “Efeitos” já existe o senso da importância da relação dos elementos cênicos em um espetáculo. A partir do quarto espetáculo, a forma de criar se modifica com a criação de dramaturgias. O contato com a Teoria de Laban faz com que a criação fique mais consciente

e analítica, e, a partir de “Nada Pessoal”, todos os elementos cênicos são pesquisados como construtores de sentido. O estudo das relações entre corpo (bailarinos, figurino e objetos de cena), movimento (tempo, energia, peso e espaço), som (composição musical, barulhos, sonoridades, silêncio) e espaço (cenário, iluminação e relação com o público) é meio e produto da investigação do tema. O trabalho artístico com a dança passa a ser uma reflexão sobre um tema. A criação da dramaturgia se dá durante o processo a partir de investigações de corpo e movimento, aliada a reflexões e referências teóricas de outras áreas de conhecimento.

7. O corpo e o movimento como os elementos centrais dos trabalhos de criação. Durante o processo criativo, não há hierarquia em relação aos outros elementos no espetáculo. As elaborações da trilha sonora, do cenário, da iluminação, dos figurinos e dos objetos de cena estão sempre em função ou a partir de uma reflexão realizada da perspectiva do corpo e do movimento, mas aparecem no espetáculo com a mesma importância.
8. Criação em regime de colaboração com os bailarinos. Participação dos bailarinos como criadores durante os processos criativos e em cena.
9. Trabalho artístico feito em colaboração com equipe multidisciplinar comprometida com uma dramaturgia. Trabalho continuado com uma mesma equipe de artistas de outras linguagens (músicos, iluminadores, cenógrafo, design gráfico) que, a partir de uma dramaturgia, trabalha coletivamente para um objetivo comum.
10. Processo criativo interdisciplinar e transdisciplinar. O trabalho de criação tem inspirações multirreferenciais que extrapolam o território da dança e abrem novas fronteiras para a pesquisa de movimento e de composição na linguagem cênica. É possível identificar interesse especial nos conteúdos da filosofia e da crítica social; em estudos sobre a percepção, cognição, corpo e movimento; no conceito de dança e em outras linguagens artísticas, principalmente as artes visuais.

6 Para finalizar

É importante lembrar que escrevo como uma das criadoras dos espetáculos e diretora da Companhia em questão, e jamais da minha posição posso prescindir. Acreditando que a perspectiva da análise aqui apresentada, justamente por ter sido feita por quem cria, pode ser útil na construção do conhecimento em dança, é que espero contribuir.

A intenção desta reflexão foi encontrar elementos que pudessem esboçar um sentido de identidade na produção artística da Anti Status Quo Companhia de Dança, ou possíveis tendências das criações e dos processos criativos observados ao longo de vinte e três anos de produção artística ininterrupta. Contudo é importante ressaltar que qualquer compilação, descrição e análise das intenções, referências, procedimentos utilizados na criação jamais poderão substituir a apreciação de uma obra de arte. O contato com ela é muito mais revelador de seu conteúdo. As informações reunidas aqui desvelam parte de tudo que originou as criações coreográficas da Anti Status Quo, e engendram conceitos sobre corpo, movimento, dança, percepção, cultura e arte, revelando uma maneira específica de pensar e fazer dança na contemporaneidade no Brasil, e, mais especificamente, em Brasília, podendo contribuir assim para os estudos nesse campo.

Em uma área em que a efemeridade é ao mesmo tempo sua beleza e sua tristeza, pois, na sua condição, há sempre uma relação de perda no esforço de não deixar cair no esquecimento tudo que já foi produzido ao longo do tempo, este exercício de reflexão baseado na memória, além de ser importante como registro, pode projetar horizontes para o futuro da Companhia e da dança em Brasília, na medida em que evidencia e compartilha parte do conhecimento produzido durante uma história de criação artística de um grupo da cidade.

O caminho da Companhia não se encerra aqui, e, no momento em que escrevo este texto, seus integrantes já trabalham em um novo processo

criativo, no qual a pesquisa sobre corpo e cidade se desdobrará em uma nova criação coreográfica com o título provisório de “Carne e Concreto”, prevista para estrear no final de 2012. O trabalho da A.S.Q. continua em expansão. Novo espetáculo, novas pesquisas, novas questões, novos desafios, novas experimentações que se apoiam nas experiências passadas e no aprendizado constante do fazer dança renovam a busca de ser sempre Anti Status Quo.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1986.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LARA, Luciana. *Arqueologia de um processo criativo: um livro coreográfico*. 1. ed. Brasília: Anti Status Quo, 2010.

Luciana SOARES LARA

Universidade de Brasília
lucianalara@asqdanca.com.br

Mestre no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília - Unb (Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena). Fez especialização no Laban Centre for Movement and Dance em Londres - Inglaterra, onde estudou Coreologia, Coreografia, Design Visual (figurino, cenário, e Iluminação) para dança pela Bolsa APARTES da CAPES. É graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília-DF. É fundadora, coreógrafa e diretora artística da Anti Status Quo Companhia de Dança desde 1988, onde criou dez espetáculos e desenvolve projetos de dança-educação, formação de plateia e formação de intérpretes para dança contemporânea. Luciana também cria, para o grupo, trabalhos de foto performances, videodança e intervenções urbanas. Em 1995, foi uma das representantes do Brasil no programa de coreógrafos residentes no American Dance Festival, em Durham, Carolina do Norte (EUA). Seus principais estudos se concentram no campo da criação de sentidos em dança, a release-based technique e a improvisação. Foi professora de disciplinas de corpo e movimento nos cursos de artes cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e na Universidade de Brasília. Atua também fora da Companhia como preparadora corporal de atores e bailarinos, coreógrafa, consultora cênica, provocadora e dramaturgista em processos criativos. É autora do livro "Arqueologia de Um Processo Criativo - Um Livro Coreográfico" publicado em 2010 pela Antistatusquo que recebeu o Prêmio Bolsa Estímulo à Crítica da Funarte 2008 e o FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

CORPO ABSURDADO: A DANÇA EM COTIDIANOS [IM]POSSÍVEIS

Ary COELHO

“A mim não me interessa como os homens se movem, mas o que os move.”

Pina Bausch.

O objetivo deste trabalho é compreender como a experiência aparentemente específica da dança pode desenvolver um conhecimento corporal para a performance. As considerações que sustentam esse tema partem de minha própria trajetória, de meu próprio corpo que carrega consigo as marcas da dança que transformaram-se em outra coisa. Continuo dançando, mas agora de outra forma. Assim, o interesse reside na apresentação de minhas pesquisas sobre técnicas de movimento na busca de uma linguagem como bailarino-criador. Essas pesquisas aqui expostas transpuseram-se em apresentações, espetáculos, performances e projetos a serem empreendidos.

Como premissa para esse histórico de pesquisas que venho realizando, este trabalho reflete sobre a dinâmica da performance enquanto linguagem próxima à dança e não exclusiva das artes visuais. A performance possibilita o uso do corpo como suporte de modo que esse venha a ser um corpo transitório, mas com uma trajetória. Nesse caso, a trajetória desse corpo é a dança que pode vir a ser contemplada com alternativas para além das diversas possibilidades para fora dos espaços convencionais, como os teatros. Isso é ainda mais evidente em Brasília já que esta cidade têm espaços públicos privilegiados explorados tanto por companhias de dança locais, como *Basirah*, sob a direção de Giselle Rodrigues, e *Alaya*, sob direção de Lenora Lobo; quanto por intérpretes-criadores, como Dudude Hermann, Claudia Muller, Letícia Ramos, Carlos Arão, Claudinei Garcia, Giovane Aguiar e Camilo Vacalebre.

Por ser uma cidade de apenas 50 anos de existência, mas inserida em dinâmicas de produção cultural já existentes no cenário nacional, Brasília constrói a história da dança paralelamente com a história da própria capital. E como isso vem acontecendo? A dança é valorizada como linguagem artística? Como entretenimento? Como possibilidade de inclusão social? Como complemento de pesquisa para processos poéticos das artes cênicas ou das artes visuais? Em tantas palavras, em uma cidade com poucos teatros, sem um corpo de baile clássico, sem uma política pública de manutenção e circulação de companhias e com uma recém lançada e primeira faculdade de dança (a formatura da primeira turma é projetada a acontecer em 2014), como é possível não pensar essa trajetória da dança como uma resistência?

Com todas essas perguntas em mente, não tenho a pretensão de encontrar soluções e respostas imediatistas. No entanto, acredito na urgência de pesquisas que tenham um foco de valorização nas possibilidades empreendidas por artistas locais, independentemente se originários da dança ou atuantes da performance, que surpreendentemente conseguem realizar obras criativas com os poucos recursos disponíveis. Cabe a dúvida se trabalhar com poucos recursos seria motivo suficiente para valorizar o artista local? Ou talvez, a questão seja outra: os artistas locais não devem ser valorizados tão somente pelos recursos a eles disponibilizados, mas também pela possibilidade de repercutirem na comunidade, promovendo identidade e valores coletivos.

Como em outras linguagens artísticas, na dança existem algumas lacunas que podem ser associadas a fatos bem visíveis: investe-se pouco e, apesar disso, a produção é maior que esse investimento, mas não existe a devida repercussão do que acontece na área. Deve-se frisar que há uma carência de estudos e pesquisas na área, mas principalmente de investimentos em projetos. Afinal, a dança não deveria preocupar-se tão somente com a apresentação de espetáculos, mas deveria promover outros tipos de registro do processo de pesquisa para que esse não se limite a ser somente uma forma de entretenimento efêmero. Nesses termos, a

dança mais uma vez aproxima-se de processos similares a artes visuais que repercutem em exposições que não necessariamente tem a visibilidade desejada. As artes visuais, especialmente a performance, são fruto de pesquisas muito subjetivas e particulares. Algo que também acontece com a dança. Afinal, um corpo que se movimenta é exclusivo a si mesmo, ele se expressa por si mesmo. Então, como legitimar esse tipo de pesquisa? Talvez uma resposta seja relativa ao fato que a pesquisa sobre a prática da dança nos faz desenvolver certas questões qualitativas de modo que essa pesquisa torna-se um incentivo cada vez maior para as pessoas refletirem acerca das possibilidades do dançar, da movimentação, da expressão corporal.

Aqui, a maior dificuldade está na ausência de fontes de pesquisa, muitas vezes parcas, que me leva a crer na necessidade de resgatar a história da dança, que aqui se resume a minha própria trajetória. Durante a formação de dança, todas as pesquisas são importantes, e devo considerar que a licenciatura em Artes Visuais faz parte de minha trajetória de pesquisa em dança. Talvez, fosse mais óbvia a relação com as Artes Cênicas. No entanto, nem sempre o óbvio é a melhor saída. A intersecção entre dança e artes visuais ocorre não apenas com a performance enquanto possibilidade de pesquisa, mas também na possibilidade de pensar o corpo no espaço, em uma atmosfera de ação formal.

O processo de formação e a ideia de resistência

Ao longo deste capítulo, pretendo desenvolver alguns significados para a ideia que circunscreve uma trajetória de dança como resistência. Para isso, é importante compreender os movimentos de dança e performance que já existem, bem como os que contribuem para a compreensão deste momento que se caracteriza pela busca de manifestações de dança que simbolizem a identidade brasileira.

A trajetória da dança em Brasília fundamenta-se na atenção exclusiva das políticas públicas de fomento, tanto da parte do Estado, quanto de alguns centros culturais público-privados. Entretanto, é preciso explicitar que essa política é mínima para a dança em Brasília. Aqui, faz-se referência única e exclusiva ao Fundo de Apoio à Cultura que apoia projetos inéditos de espetáculos, mas não tem um edital específico de manutenção e circulação de grupos e companhias. A importância desse outro tipo de apoio é fundamental para que a dança seja compreendida não enquanto um evento para consumo efêmero e imediato, mas para que ocorra a consolidação de uma cultura que possa alimentar um rastro de memória e acúmulos sensoriais para além dos modismos. Além disso, é possível identificar que as dificuldades e os desafios enfrentados pela própria cidade de Brasília para a sua consolidação enquanto pólo cultural nacional, como desejava Lúcio Costa, são espelhados pelas dificuldades enfrentadas pelas artes de maneira geral, sendo o que acontece com a dança apenas mais um dos reflexos dessa história. O que resta fazer é contar essa história.

A trajetória da dança em Brasília foi registrada no livro *A História que Dança* (2005), por iniciativa de Yara de Cunto e Susi Martinelli, com a intenção de preservar a memória local sobre a arte da dança, definir uma postura política dentro da questão da própria essência da dança, resgatar fatos e lembranças, juntar imagens e depoimentos de artistas que trabalham profissionalmente e fazem parte dessa história em Brasília.

Alguns projetos estão no campo das ideias. Outros precisam de uma iniciativa aparente para acontecer. Por esses e outros motivos, Brasília precisa de uma política cultural para dança que pode ser refletida na vontade de alguns pioneiros da cidade que pensam em criar uma escola profissionalizante, um corpo de baile ou mesmo uma graduação universitária para, mediante a formação profissional, também constituir a identidade local da dança.

Em meio a tudo isso, é interessante identificar que apesar dessa identidade ainda ser bastante fluida, a dança em Brasília acontece com uma forte vertente contemporânea. Por comparação, em outros circuitos, como o do Rio de Janeiro e São Paulo, talvez o diálogo com o circuito internacional seja mais intenso de modo que alguns espetáculos são réplicas espelhadas do que acontece lá fora; ou talvez, o fato de muitos artistas fazerem residência fora do Brasil e dançarem tendências similares às que acontecem nas grandes companhias do exterior. Mais adiante, pretendo desenvolver essa questão, localizando-a dentro do contexto.

No fluxo dessa movimentação de artistas de dança e performances independentes, iniciativas sempre estão sendo tomadas. Um exemplo seria a ideia do Rumos Itinerante (2005), um desmembramento do *Programa Rumos Dança Itaú Cultural*. Esse projeto que aconteceu com encontros mensais propôs fundir a reflexão teórica à prática da dança, aliando-se ainda a um compromisso político. Como iniciativa de Susi Martinelli, os encontros realizados pelo *Rumos Itinerante* em Brasília tiveram como temáticas: (a) A dança que Brasília faz: a prática, a política e a teoria; e, (b) Apreciação Estética em Dança nos encontros Rumos. Esse evento ocorreu com a presença de Nirvana Marinho, Sônia Sobral e Ana Carolina Mendes com encontros mensais para pensamentos teóricos e práticos da dança, aliados a compromissos políticos da cidade de Brasília.

Resta perguntar qual é a relação entre formação de público e apreciação estética? Normalmente a apreciação estética é assunto de recepção, de comunicação. Alguns dizem que recepção não diz respeito à arte, mas às vezes me pergunto, *porque não?* Afinal, dentro da arte, podemos entrar em contradição, mas às vezes, com essa contradição vamos construindo um pensamento artístico. Se a nós artistas cabe a preocupação com a produção artística, porquê não pensar também na forma como a nossa arte chega às pessoas? Como atingir os outros com o que nos influencia? Como sensibilizar? Como se deixar contaminar?

Assim como a dança, a performance é uma prática artística que pode relacionar várias áreas entre si. Isso porque a performance é uma fala sobre o corpo e, quando se fala de corpo, em diálogo com a dança e pensando um corpo em movimento visível ou não, um corpo simplesmente parado dentro de um espaço de ação ou não, algo se desenvolve. A performance, ao longo dos anos, acumulou certas questões nesse corpo disponível que nos permite pensar em espaço/tempo e, assim, também acreditar em um corpo que quer falar, existir, questionar sua própria existência dentro de um contexto. Entretanto, entender performance como conceito não é necessariamente considerar as ações como exclusivas de movimentos de vanguarda.

O corpo sempre esteve presente em rituais, em qualquer tipo de contexto e meio ambiente. Os corpos existem fisicamente no espaço/tempo e com um olhar de recorte é possível perceber que o corpo existe por si mesmo em situações diversas, de modo que pode-se pensar até mesmo em rituais de performance cotidiana. É importante pontuar que a noção de performance como a conhecemos nos dias de hoje aparece somente por volta dos anos 1960, quando muitos artistas-pesquisadores começam a pensar as manifestações artísticas do corpo em um contexto mais amplo que envolve o teatro, a dança, a pintura, a escultura ou a dança-teatro de Pina Bausch que não podiam ser classificados de forma excludente, mas, sim, tudo ao mesmo tempo.

A performance toma evidência no cenário artístico do pós-guerra como uma forma de denúncia, de artistas engajados em movimentos de experimentação corporal, com propostas políticas contundentes na troca com os espectadores, desconstruindo o pensamento de um espetáculo formal. Pensando no começo do século passado, em tudo que estava acontecendo, as mudanças e transformações e, depois da Segunda Guerra Mundial, tudo que foi vivenciado na época, é possível identificar que existe lugar para uma nova linguagem aparecer. Alguns pesquisadores acreditam na ideia de que as origens das práticas performáticas são mais indefinidas.

Só que pensar em performance nessa época é pensar nos movimentos de vanguarda do início do século (dadaísmo, surrealismo entre outros), onde definir performance era tão contraditório e sem definições lógicas.

Tendo em mente essas referências, procuro pensar a performance diretamente ao corpo transitório na busca do entendimento e não de um único conceito definido historicamente. Aqui, apresento que a estratégia da performance é resistir a definições, para além da busca de explicar o que não se pode explicar. Muitas vezes, mesmo que o intérprete saiba o que quer dizer, os espectadores tem suas sensações e suas leituras do que está sendo visto como fruição. Aqui, a performance é uma linguagem que trata de buscar caminhos de suportes corporais com uma narrativa ou não; podendo falar sobre o nada ou sobre tudo o que quiser. Aqui a performance é uma linguagem que desconstrói modos tradicionais de produção e concepção artísticas. Aqui, me ocupo com as seguintes perguntas: uma performance de dança contemporânea usando corporalidade é uma obra de artes visuais? A resposta a essa pergunta depende do espectador? A performance é necessariamente um trabalho efêmero? Quais as formas de seu possível registro?

Enquanto gênero, a performance pode acontecer em espaços públicos, em galerias, em teatros convencionais ou nos demais espaços destinados à fruição artística. Alguns podem relacionar vida e obra e utilizar a própria casa como espaço de ação. Entre o privado e o público, talvez o mais importante seja buscar um cenário apropriado para a narrativa específica da performance. Além dessas considerações sobre o espaço da performance, podemos pensar o mesmo sobre a temporalidade. Alguns trabalhos podem ser breves e outros podem se estender por horas, como a minha performance *“Dançar o Limite”* que tem um horário definido para começar, mas não tem um tempo definido de extensão; ou então pode se estender por dias como a performance *A artista está presente de Marina Abramovic*, em que a artista ficou durante um mês sentada na galeria de frente para pessoas que faziam fila para desfrutar daquele momento. De uma forma ou outra, entendo então que a performance fica de alguma forma interligada ao espectador. Assim,

o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. (...) A comunicação ou compreensão dos gestos se obtém pela reciprocidade de minhas intenções e dos gestos do outro, de meus gestos e das intenções legíveis na conduta do outro. Tudo ocorre como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (MERLEAU-PONTY, 1971; p.195)

Tentando explicar esse momento aberto da performance, em que ela só faz sentido junto com o sentido do outro, claro que fica difícil ler o pensamento dos espectadores. Mesmo sabendo o que se quer dizer, às vezes, ao tentar definir uma performance, ocorrem contradições e, ao mesmo tempo, muitas vezes é impossível definir uma narrativa. A narrativa pode até existir no momento de apresentação. Isso porque algumas narrativas dependem do espaço em que a performance ocorre, outras dependem do tempo definido pelo relógio, outras reverberam pelo espaço/tempo. Muitas vezes, a narrativa pode ser definida a partir da proposta do próprio intérprete-criador, seja através de encontros ou conversas travadas com próprio performer.

Com isso, a criação da proposta do intérprete e/ou sua pesquisa autobiográfica pode ser inspiração na busca de uma identidade própria ou linguagem artística, como, por exemplo, realiza Pina Bausch, que absorveu e transformou as suas lições de ballet para criar o híbrido “dança-teatro”, movimento que abriu caminho para as atuais pesquisas da dança contemporânea.

De qualquer forma, seja de maneira consciente ou não, a dança contemporânea é fortemente inspirada pela performance. Como a performance é uma linguagem que pode ser feita em espaços públicos, diferente de um espetáculo clássico, que geralmente acontece dentro de um teatro convencional, a performance vai além dos limites de uma arte conhecida ou de referências conhecidas. A performance já não é mais tão desconhecida assim. Ainda é difícil definir performance, e, mesmo assim, ela apresenta outras questões como: sua significação; sua fruição; sua condição efêmera, ou seu registro. Talvez a mais importante questão a ser

pensada seja a questão do registro, porque é a forma da performance deixar marcas históricas. Mas será que o registro é uma traição? Será que mesmo registrada, seja por meio gravado ou fotografado, ainda existe a possibilidade de a performance continuar sua interação com o público? Como lidar com as estruturas definidas que se tornam efêmeras? Será que a performance só existe no momento ao vivo? Tudo se torna uma questão de compreender o que é o espaço e como acontece o tempo. No fazer da performance, existem diferentes maneiras de lidar com o corpo e reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo.

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo (...). Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro (ASSIS, 1984; p. 52).

O tempo como questão para a performance gera outro nicho de preocupação para minha pesquisa: o corpo provisório. Essa ideia de corpo provisório me ajuda a pensar um corpo comum, com seus movimentos cotidianos, em que o corpo dialoga com a relação entre formas e funções, alterando-as e refletindo-as do corpo e no corpo. Qual é o tempo da vida? Como acontece a rotina do dia-a-dia? Com todas as experiências acumuladas? Com sua estrutura física? Como trabalhar os princípios da dança, com suas experimentações, a partir do cotidiano? O corpo provisório refere-se à ideia de uma constante transformação, sujeito à ação da gravidade e do espaço/tempo. É a partir dessa ideia de um corpo dentro de uma trajetória de acúmulos, de uma estrutura física de encontro com a pele e o osso, de uma estrutura física com memórias afetivas, que pretendo desenvolver o próximo capítulo sobre minhas coreografias, performances e intervenções.

Coreografias. Performances. Intervenções

Na minha trajetória, como bailarino, tornei-me intérprete-criador, que pode ser compreendido como alguém que cria dramaturgias pessoais e/ou auto-biográficas mediante a pesquisa com o próprio corpo na busca da incorporação de suas ideias. Com meu olhar de observação no campo da dança e nessa intersecção com as artes visuais, alimentei minhas inquietações, experimentando a linguagem e a própria corporalidade em pesquisas que se desdobraram para a área da performance.

Quando comecei a dançar aos 12 anos, estava entrando no Colégio Militar de Porto Alegre (CMPA). Apesar de dentro do colégio não existir formação em dança, à época foi fundado um Centro de Tradições Gaúchas (CTG), que é um local onde existem encontros para manter as tradições regionais, e nele foi formado um grupo de dança folclórica gaúcha. Nesse processo, fui um dos fundadores e organizadores do grupo de dança. Entretanto, como esse grupo não teve apoio da instituição, ele se manteve em um lugar próximo, especificamente na Escola Maria Júlia da Rocha.

Quando comecei minha formação em dança, tinha uma rotina de ensaios diários no fim de tarde: aulas de Ballet Clássico; de Dança Folclórica Gaúcha; e, de Dança Ucraniana (que achava mais virtuosa). Fazia isso em troca de bolsa de estudos na escola e mantinha rotinas de apresentações em teatros e espaços públicos em Porto Alegre e cidades do interior gaúcho. Nessa formação, eu participava de espetáculos amadores de dança e pensava sempre: *eu não escolhi a dança, ela que me escolheu*. Com o passar da minha adolescência, a cada dia que passava, eu estava mais envolvido com a arte e, nessa época, mesmo não tendo noção no momento, já questionava a formação em dança dentro de sua formalidade.

Durante o dia, continuava estudando no ensino médio e dentro do Colégio Militar fazia judô no horário da Educação Física e equitação duas vezes por semana à tarde. Em meio a essa rotina, às vezes ainda viajava nos

fins de semana para apresentações amadoras e estava muito apaixonado pela dança. Tinha ensaios todas as noites e aos fins-de-semana. Nesse período, começaram certos atritos com amigos e até mesmo com a própria família. As preocupações diziam respeito ao tipo de faculdade que iria fazer. Afinal, o que significa ser formado em dança?

Apesar de tudo isso, minha família sempre me apoiou dentro da dança. O contexto é que, quando se faz dança por *hobby*, é uma coisa; agora, quando se quer fazer profissionalmente, a família já tem um certo preconceito. Ao menos foi assim no meu caso, apesar de sempre existirem relações diferentes e diferenciadas. Digamos que as famílias, em geral, acreditam que tu váste dar bem se fizeres graduação em Direito, Medicina ou Jornalismo. Tive um atrito forte nessa época com eles, mas eu sabia que queria trabalhar com dança. Depois, as coisas foram se encaixando. Com passar do tempo, consegui conciliar todas as minhas atividades. Quando terminei o ensino médio aos 17 anos, dei continuidade à minha formação em dança e ingressei na Faculdade de Dança (PUC/PR). Entre alguns trabalhos de graduação, fiz pequenas intervenções de performance como aluno e eventualmente entrei na Escola de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guairá. Foi nesta época que comecei uma pesquisa sobre o bailarino e coreógrafo Yurek Shabelewsky, e isso me abriu novas possibilidades.

A história da dança mistura-se com a história da vida do polonês Yurek Shabelewsky, que foi apontado como um dos dez maiores bailarinos de todos os tempos. Polonês de Varsóvia, Shabelewsky cursou a Escola da Ópera daquela cidade e estudou com Bronislawa Nijinska, quando essa foi coreógrafa da Companhia de Ida Rubinstein, em Paris (1928), para onde levou consigo inúmeros alunos seus, inclusive Shabelewsky. Quando ingressei na Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra e no Curso Superior de Dança da PUC/PR, em 1990, me fascinei pela história de Shabelewsky, a qual me foi contada por alguns funcionários do Teatro. Visitei Shabelewsky algumas vezes e depois fui morar na Pensão Tibagí 75, em Curitiba, onde

ele viveu por 21 anos. Desde então, venho realizando um árduo trabalho de pesquisa, resgatando sua trajetória. Yurek Shabelewsky nasceu em Varsóvia, em 30 de outubro de 1911. Aos sete anos de idade, manifestou predileção pela escultura, por influência da mãe. Dois anos mais tarde, iniciou os estudos no Gran Teatro de Varsóvia, onde se distinguiu sempre como aluno exemplar. Aos 19 anos, formou-se bailarino e foi para Paris aperfeiçoar-se em dança, sob a orientação de Bronislawa Nijinska, a irmã de Vaslav Nijinsky. Foi mundialmente aclamado como intérprete, nos dias de Nijinsky e Boln. Nos papéis de *Príncipe Igor*, *Sheherezade*, *Petrouchka* e *Sinfonia Fantástica*, Shabelewsky viajou por toda Europa, Estados Unidos, América do Sul e Austrália, com o “Ballet Russe”. Atuou nos mais famosos teatros do mundo, como Scala de Milan, na Itália; Covent Garden, na Inglaterra; Metropolitan, nos EUA; Comunale, na França; Maggio Fiorentino e Colón de Buenos Aires, na Argentina; Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Brasil e outros. Veio para o Brasil na década de 70 para o Teatro Guaíra, onde organizou o corpo de baile, dando-lhe uma estrutura de companhia profissional. Trabalhou durante muitos anos no Curso de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guaíra, conhecido como CDC.

Nessa época, livremente inspirado na trajetória do bailarino Shabelewsky, desenvolvi uma coreografia que traz elementos das danças folclóricas gaúchas que foram a minha primeira referência no campo da dança e, na mesma época, dança ucraniana conjugando o regional com o universal. Nessa coreografia, utilizei técnicas de sapateado de um ritual circular mescladas com a dança contemporânea, e, dentro da linguagem da performance, estabeleço momentos definidos e outros de improviso.

Sobre a trajetória de Yurek Shabelewsky, o paranaense Nivaldo Lopes produziu um documentário em 2004, intitulado *Shabelewsky*, a partir de depoimentos de artistas que conviveram com ele. Percebendo a importância desse artista, tenho um projeto de pesquisa que abrange um acervo documental e imagético de Shabelewsky, o que possibilitou, em 2008, a realização de uma exposição sobre a vida e obra do polonês no Salão de Exposição do Centro Cultural Teatro Guaíra.

Dando continuidade à formação em Curitiba, comecei a fazer as minhas primeiras performances em trabalhos acadêmicos e logo entrei no Corpo de Baile do Teatro Guaíra, uma companhia profissional que tem reconhecimento nacional e internacional. Nunca fui primeiro bailarino, mas sempre acreditei numa dança com intensidade e sensibilidade. Nesse momento, já me questionava como bailarino, já procurava pensar na dança como um pensar sobre o movimento com suas particularidades para entender o todo, já compreendia a importância do corpo e da corporaildade para os processos que buscava.

Um corpo que estuda para ser leve, diáfano, não consegue desempenhar bem contrações criadas por Martha Graham para traduzir a dramaticidade de suas narrativas. Um bailarino com técnica de jazz não dança Merce Cunningham, alguém trinado em clássico não faz butô. No corpo, você tem o que você põe. [...] Portanto, no corpo algo sempre está inscrito materialmente. (KATZ,1995)

Em 1996, voltei para Porto Alegre e fui para o Terpsí Teatro de Dança. Conforme Carlota Albuquerque, criadora e diretora do grupo, o Terpsí surgiu após alguns anos experimentando a dança, de modo que se estabeleceu para “tentar” explicar o que se fazia. E o que se fazia? No caso, era uma escuta daquilo que o tradicional deixava encoberto, em uma forma não-dito. O trabalho do Terpsí é o de tentar resgatar as experiências humanas, rompendo a barreira que separa os intérpretes da obra e a obra do público. Nesse movimento, é possível identificar o Terpsí com a dança-teatro. Nesse processo, passei um ano de volta nessa cidade. A companhia Terpsí ganhou o prêmio Açorianos de melhor espetáculo de dança com “*Orlandos*”, inspirado na obra de Virginia Wolf. Logo depois, voltei para Curitiba, porque não ter uma formação profissional tinha suas dificuldades, e nos grandes centros, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, onde existiam companhias oficiais e pagas na época, a concorrência era grande. Tive de voltar para Curitiba, porque, no estado do Rio Grande do Sul, somente em Caxias do Sul, uma cidade do interior do estado, havia

uma opção de formação. Isso entrava em contradição com a cena de Porto Alegre, lugar que tem uma média de quinze grupos profissionais de dança, que geram seus próprios caminhos profissionais mas, mesmo assim, é difícil viver da arte.

Dois anos depois, em 1998, voltei para Porto Alegre. Isso aconteceu, porque, com a mudança no governo do Estado, desapareceu a oportunidade de fazer uma nova audição para o Teatro Guairá. Com isso, fiz nova audição para a Companhia Terpsí Teatro-Dança, onde fiz meu primeiro trabalho como bailarino e performance. Desde 1995, participei de coreografias nas quais buscava novas formas de expressão, usando as ações cotidianas do corpo como linguagem poética da dança. Então, em 1998, voltei para abrir um grupo de pesquisa em dança e comecei a pensar na busca e pesquisa em performance. Entrei em alguns projetos como *Cultura 12h e 30*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no qual havia ocupação de espaços na universidade para o entretenimento crítico do público universitário na hora do almoço.

Ao longo desse período, me apresentei em diversos festivais no interior, em diversas cidades, como Alegrete, Cruz Alta, Pelotas, entre outras. Nesses festivais, apresentei pequenos trabalhos e montagens coreográficas que eventualmente se transformaram em meus próximos espetáculos. Em 1999, montei o primeiro trabalho de pesquisa profissional, um espetáculo experimental que se caracterizou como um encontro artístico: “A+E=D” (Ary Coelho + Eduardo Severino = Dança). Esse espetáculo contou ainda com música ao vivo do Fernando do Ó. Ele foi apresentado por quase um ano em diferentes espaços, inclusive na Unisinos, no *Projeto Sempre as Terças*, e na UFRGS, no *Unidança*.

Em 2000, recebi o PRÊMIO AÇORIANOS de melhor bailarino (concedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre) pelos espetáculos “A+E=D” e “*Náufragos em Manhattan*”, espetáculo de dança que mistura o som tecno das pistas com a poesia de Augusto Campos, propondo uma

colagem de cenas pulsantes que contrastam com a delicadeza de momentos em que “ficar parado parece ser a melhor atitude”. Esse espetáculo contou com a direção do coreógrafo Airton Tomazzoni.

Aos poucos, comecei a pesquisar a dança e, na busca de desenvolver a performance, fiz aulas com expoentes da dança contemporânea, como Ana Aulate (Madri), Eneida Dreher (diretora do Terpsí), Frey Faust (USA), Dagmar Dorneles e Bill Young (USA). Antes de ganhar o prêmio, entreguei material de divulgação do espetáculo “A+E=D”, que considerava bem contemporâneo além de ser um grande encontro da dança com a música, numa atmosfera de sensibilidade. Essa performance de dança foi submetida a quinze festivais e aceito somente em três. Após o Prêmio Açorianos, fui convidado para onze festivais desses mesmos quinze festivais para os quais havia submetido o trabalho anteriormente. Isso explicita uma questão política importante do circuito: justamente que muitas vezes, não é o mérito que coloca um espetáculo em evidência. Pelo contrário, muitas vezes, os produtores vão atrás dos nomes do momento. Isso gera um certo conflito, porque, talvez em função disso, muitos deixam de pesquisar e de fazer performances alternativas, sem apoios oficiais.

Aos poucos, fui convidado para participar do *Usina Dança*, evento da Prefeitura de Porto Alegre, em que várias companhias são escolhidas. Na mesma época, fui para o *Condança*. Uma outra consequência de ter ganhado o prêmio foi que comecei a estabelecer uma relação diferente com outras pessoas do circuito. De repente, eu deixo de ser um intérprete-criador independente para trabalhar com outras pessoas conhecidas no estado. Dessa forma, sou inserido no mercado junto com outras companhias, como *Ballet Phoenix*, Vera Bublitz e outros grupos. Outra coisa interessante que acontece é que a visibilidade também transforma-se na oportunidade de conversar sobre a própria experiência e dar aula para pessoas de outras formações de modo a promover uma multiplicação do conhecimento, bem como uma formação de público e uma capacitação para outros compreenderem melhor seus próprios processos de corporalidade.

Montei a performance “Nó”, que é uma pesquisa em cima do texto “*Coruja de Minerva e o Galo da Madrugada*”, do professor Carlos Cirne Lima. Esse espetáculo é uma crítica ao momento da própria dança. Movimentos formais se repetem na busca de novas formas de se movimentar. “Nó”, acompanhado pelo vídeo “*A Coruja de Minerva e o Galo da Madrugada*”, que ilustra o argumento do filósofo Carlos Cirne Lima, não pretende ser uma coreografia que interpreta o vídeo, mas, sim, compor com ele um espetáculo. Esse ambiente cria uma atmosfera que sensibiliza o espectador com movimentos que se repetem num entrelaçamento de braços e pernas, com constantes desequilíbrios e quedas. Essa coreografia explora o espaço cênico utilizando tecnologia visual e corpo, formando uma só figura tridimensional levando o espectador a pensar a desconstrução dessa composição.

Aos poucos, fui conhecendo de perto o circuito e seus múltiplos profissionais. Na cidade de Porto Alegre, existem muitos pesquisadores que fazem um trabalho profundo, como Andréia Druck, que tem uma escola de pesquisa, *Buraco*, na qual acontece formação de dança contemporânea, dança criativa e formação coreográfica. Ela pode ser considerada uma formadora de dança e performance, porque, ao fazer residência artística na França, ela volta com novos conteúdos e forma um grupo de pesquisa que qualifica o cenário. Eva Schull, com o Centro de Orientação em Dança (CODA), propõe a formação de grupo profissional que desenvolve espetáculos com pessoas com outras experiências além de bailarinos formados. Jussara Miranda tem um grupo profissional conhecido como MOVERE, que, mesmo participando de editais e buscando financiamento público para suas propostas, valoriza mais a pesquisa que o resultado final, como um espetáculo. Outras pessoas envolvidas no processo são responsáveis por outras instâncias do circuito como o produtor Luciano Alabarse, que é diretor do *Usina Dança* e do *Festival Porto Alegre em Cena*, um evento que inicialmente fomentou a cena contemporânea de teatro de vanguarda e, aos poucos, começou a valorizar a dança, que sempre foi colocada em segundo plano, talvez pela especificidade de sua fruição.

Posso afirmar que, aos poucos, a dança conquistou seu espaço, talvez em função do crescimento cena e do encontro entre linguagens. Aos poucos, com a mobilização dos próprios envolvidos, passam a existir espaços possíveis para produzir, pesquisar e experimentar a dança enquanto linguagem. O apoio local e a valorização da identidade do lugar onde se vive possibilita a circulação de trabalhos locais que entram em contato/contágio com manifestações de várias partes do mundo. Afinal, “a criação de uma companhia estável possibilita o assentamento de profissionais na região – geralmente sem a oferta de emprego para bailarino, professores de dança e coreógrafos” (SIGRID, 2000).

Em meio a isso, o artista procura caminhos para mostrar seus trabalhos e acredito que os festivais podem dar abertura de circulação. No Brasil ainda é difícil trabalhar com dança, mas as coisas estão mudando. No entanto, infelizmente ainda acontece que muitos talentos vão para Europa ou Estados Unidos e não voltam. Se por aqui esses artistas têm problemas de moradia, fome, saúde e organização social, aos poucos esses fatos tornam a vida instável e a desvalorização das artes se torna natural. Mas, com passar do tempo, as grande capitais do Brasil se transformam num pólo de cultura, como o que acontece no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Retomando a experiência de Porto Alegre, durante algum tempo, mantive a companhia *Parrary* com alguns convidados, e assim formei um grupo de pesquisa de performance e intervenção urbana. Trabalhei também na *Descentralização da Cultura*, um projeto da prefeitura que mantém aulas regulares de teatro, dança e circo. Durante mais ou menos dez anos, esse projeto participou de minha vida de uma forma significativa, pois considero importante dar aulas para iniciantes, para assim despertar um campo de conhecimento sobre o sensível. Um projeto que desenvolvia era juntamente com alguns alunos, montar performances no centro da cidade, com a seguinte proposta: um aluno escolhia uma música que ele gostava e com uma estrutura de som portátil, parava em algum lugar e fazia sua performance de improviso. Os resultados aconteciam como um encontro com a sensibilidade.

Em 2002, ingressei na companhia canadense Newton Moraes Dance Theatre, com a qual fiz apresentações no Canadá e no Brasil. Percebo como foi importante ter uma experiência fora do Brasil e dançar profissionalmente em Toronto. Um dos espetáculos da companhia tinha a coreografia “Xavantes”, de Newton Moraes. Nela, em meio à minha descaracterização étnica, eu representava a abstração de um índio brasileiro no Canadá. Em 2003, me mudei para Brasília, onde dei continuidade ao trabalho solo. Aqui, participei do Festival Internacional da Nova Dança, entre 2003 e 2007, apresentando “Loucura como forma de Sanidade” e participei do “Encontro de coreógrafos” com convidados de todo país. Essa iniciativa é interessante, pois é um projeto de comunicação e intercâmbio, no qual acontece a formação de opinião e aperfeiçoamento para dançarinos, coreógrafos, diretores e profissionais da dança.

“Loucura como forma de sanidade” começou como uma proposta de intervenção urbana, migrou para a linguagem da performance e eventualmente transformou-se em espetáculo. Foi apresentada durante um ano, todos os domingos, no maior ponto turístico de Porto Alegre, o Parque Farroupilha. Também foi apresentada em uma penitenciária, durante um festival de dança *Dança Alegre Alegrete*, em São Paulo; na praça Tiradentes e na *Boca Maldita*, no Largo da Ordem, em Curitiba. Essa apresentação sempre causou grande questionamento, pois, às vezes, acontecia em um lugar onde não existe um espaço tradicional e definido para o desenvolvimento da performance, mas, sim, dentro de um espaço público aberto, e, assim, se desenvolve, com grande impacto para o público. Para essa coreografia, fiz pesquisa e visitei o manicômio *São Pedro*, em Porto Alegre, e o *André de Barros*, em Curitiba, fazendo observação e anotações para compor a cena, que é dançada com um tonel de lixo, como se nada existisse. Sou um andarilho perdido no tempo, sem sua própria casa e com um único espaço de conforto e segurança: o latão de lixo. Nessa performance/coreografia, o espaço de dentro do latão é bem mais que o de fora. Muita coisa acontece dentro das alucinações, dos sentimentos, sair era uma dor da estrutura física. Durante esse processo de pesquisa, foi desenvolvido um vídeo-dança

experimental sobre o trabalho que consistia em uma performance para uma câmera de Super-8. Nela acontecia essa coreografia em que o principal elemento é o latão, nos antigos armazéns do cais do porto de Porto Alegre. A direção, concepção e montagem foi de Aline Buaes, com trilha sonora original de Márcio Biriato. Na coreografia, que acontece seja na rua, seja no palco, não utiliza-se música, porem é estruturado pela poesia que segue:

LOUCURA COMO FORMA DE SANIDADE

Não estou mais triste
 por continuar tendo
 esta alucinação
 que me faz rir
 quando estou triste.
 Então prossigo rindo
 o tempo todo
 e isso faz com que os outros
 pensem que eu sou louco.
 Sem saber que eu
 estou rindo deles
 por pensarem que sou louco.
 Aí a minha alucinação,
 continuo rindo
 rolando
 falando
 Consigo rir separadamente de duas coisas
 ao mesmo tempo...sem rir duas vezes.

Outro espetáculo que apresentei foi o *“Destilando a Sensibilidade”*, acúmulo daquelas pequenas coreografias que pesquisava e apresentava nos festivais na época em que ganhei o Prêmio Açorianos. Esse espetáculo foi apresentado no Teatro Nacional Cláudio Santoro, no Espaço Cultural Renato Russo, e no Espaço Quasar, em Goiânia.

O espetáculo *“Destilando a Sensibilidade”* estreou em 2001, no Teatro de Câmara Túlio Piva, fazendo a união da vanguarda da dança e da música porto-alegrense. Na busca de novos movimentos e desequilíbrios,

as coreografias traziam a memória das experiências do ballet clássico, das danças folclóricas gaúcha e ucraniana, nascendo de modelos provisoriamente prontos (de fora para dentro – do ambiente para o corpo). Com o *Club d'Essai*, grupo de música experimental-concreta, buscou-se novas informações e experiências sensoriais. O espetáculo é composto pelas coreografias “*Mentalizar*”, um trabalho de dança aérea, que cria uma atmosfera de sonho, utilizando técnicas de rapel e circences. O interessante é que esse trabalho de performance pode ser feito em teatro convencional ou em espaços urbanos. No teatro, é composto de trilha sonora e, em espaços externos, com os sons da rua. Outra coreografia é o “*Lúdico*”, uma leitura de companhias de dança, que faz uma brincadeira com os diversos estilos e escolas de dança, passando pelo ballet, flamenco, jazz, entre outros.

O espetáculo finaliza com a coreografia “*Destilando...*”, que é uma mistura de movimentos cotidianos caóticos, com mudanças bruscas na velocidade e intensidade dos movimentos. Composta com uma música do Lobão ao solo de piano, é uma coreografia forte e, por vezes, angustiante.

Depois de viver dois anos em Brasília, e com a possibilidade de efetivar um cadastro de Ente-agente, certificado de artista profissional na área de dança concedido pela Secretária do Estado da Cultura, participei do edital do Fundo de Assistência a Cultura (FAC) e fui contemplado em uma sequência de projetos: “*LAB5*”; “*Desconexadança*”; e, atualmente, “*Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo*”. Esses dois últimos projetos têm a minha experiência na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) como influência direta na minha trajetória e no meu encontro com as artes visuais.

O projeto “*LAB5: Oficina de Coreógrafos*” teve por finalidade incentivar e fortalecer a dança no Distrito Federal, por meio de um projeto que visou selecionar dois coreógrafos do DF, que apresentassem comprovada experiência na área. Esses coreógrafos receberiam uma ajuda de custo mensal durante oito meses para, ao fim desse processo,

apresentarem a consequência dessa pesquisa, quer sob a forma de *work in process*; vídeo; conversa ou espetáculo. Sendo assim, esse projeto foi uma iniciativa no sentido de possibilitar a coreógrafos do DF um apoio financeiro para o desenvolvimento de suas pesquisas e atividades criativas. Poderiam participar coreógrafos e coreógrafas com residência fixa no Distrito Federal há mais de dois anos e que enviassem uma proposta de pesquisa coreográfica ou de criação em qualquer modalidade da dança, a ser analisada. No caso, foram escolhidos a coreógrafa Giselle Rodrigues, que desenvolveu um trabalho de busca e pesquisa chamado “*De água e sal*”, e o coreógrafo Edi de Oliveira, que pesquisou e criou o trabalho “*Som lido no sono do sol*”.

Já o projeto “*Desconexadança*” tratou do tema da exclusão social, em especial dos insanos e marginalizados. Esse trabalho pretendeu abordar o tema da insanidade afetiva vigente em nossa sociedade. Uma reflexão era feita em torno da exacerbação do individualismo que desconecta as pessoas, levando-as à insanidade: o que ocorre de maneira ainda mais intensa com os marginalizados. Por meio da dança, buscou-se mostrar a visão dos excluídos, e as relações do indivíduo com a sua patologia psíquica e seu mundo paralelo. A intenção era mostrar para a comunidade a importância dos trabalhos sociais, em especial os feitos nos Centro de Convivência e sua luta contra manicômios.

Simultaneamente a esse projeto, propus um desafio individual: dançar o meu próprio limite. Essa foi uma proposta de intervenção no espaço urbano que tangenciou algumas questões de pesquisa que surgiram em paralelo à minha atuação como bailarino. O que motivou essa pesquisa prática-teórica foi a busca de uma coreografia que evidenciasse novas formas de expressão nas quais as ações cotidianas do corpo pudessem ser incorporadas na linguagem poética da dança. “*Dançar o Limite*” é uma dança-performance que aconteceria em espaços públicos de modo a evidenciar uma pesquisa sobre o corpo provisório no espaço. A partir de uma troca contínua de experiências com o espaço em si, bem como, com o próprio corpo em movimento, ocorreria uma busca de atmosferas

cotidianas no espaço temporário. A percepção dessas *atmosferas cotidianas* aconteceria ao longo do processo de exposição pública de um corpo que dança o espaço de modo que as sutis pausas no movimento permitem a descoberta de novos caminhos de expressão e contato.

Da mesma forma que as rotinas do cotidiano nos demarcam contornos para a vivência, essa dança-performance exporia um corpo desafiando seus próprios limites físicos. No entanto, a intenção é desafiar esses limites com leveza, com movimentos quase-efêmeros, quer seja evidenciando braços que se apoiam em lugares inusitados, quer seja retribuindo o olhar de observação de quem observa esse corpo e assim inicia um diálogo urbano. Esse processo de intérprete-criador me levou a usufruir do momentâneo, do fugaz e, justamente na busca dos movimentos desconexos, vou me conectando em meu corpo. Posso ser contaminado por algumas coisas da vida ou por algumas coisas que eu já li. Posso ser eu na minha própria pureza ou ser levado pelos pensamentos dos outros. Seja como for, nessa busca diária, sinto a vida como se fosse uma espera pelo por vir. Durante "*Dançar o Limite*", fui tentando existir, me colocar, me relacionar e chegar em pequenos planos de vivência que estabeleço em mim como indivíduo dentro de um coletivo.

Na troca de olhar com os expectadores questiono o que seria a dimensão coletiva em meio à solidão contemporânea. *Onde fica o bem-estar de cada um? É possível? O coletivo é viável? O cotidiano é factível?* Nessa angústia, continuaria me movimentando e encontrando no olhar dos transeuntes as mesmas respostas: não importa o que se faça, é preciso estar de bem consigo mesmo. Naquele momento, senti simultaneamente todas as partes do meu corpo em pequenas caminhadas, em pequenas apropriações desse espaço público. A proposta de apreensão dessas *atmosferas cotidianas* fez com que eu sentisse cada aproximação como uma resposta a todas as perguntas que me faço fora de uma lógica formal, em que pensamentos contraditórios fazem e se desfazem até que finalmente o corpo encontra o seu limite em um momento de estafa, momento em que sinto que a vida

é uma espera. *Será que o corpo chegou ao seu próprio fim assim como o corpo social, desfalecido, imóvel, inerte?* De repente, no limite da grama, na tênue vibração do olhar, na amplidão do espaço público, pude sentir minha pele. Essas sensações não são somente memórias, mas momentos ao vivo. Momentos esquematizados que se repetem em momentos de um prazer efêmero, em momentos puros de plenitude. Depois do corpo estendido no chão, chegado ao seu próprio limite, é como se a dança tivesse continuação, nesse mesmo corpo, nos comentários dos outros sobre esse corpo transitório.

Dar continuidade ao meu trabalho de dança, como intérprete-criador, em Brasília, influenciou minha busca e pesquisa, nessa cidade tão particular. De alguma forma, creio que tudo o que realizamos na vida é para responder a algum questionamento, que pode se expressar como o anseio, como um descontentamento, como uma inconformação ou como, simplesmente, um *porque não?*. Quando finalmente permiti que a cidade vivesse em mim, quando nesse momento resolvo viver em Brasília, então posso responder a esses questionamentos para mim mesmo da forma como aparecem nesse outro cotidiano. Ao trabalhar com dança, tento atender à minha vontade de pesquisar novas linguagens e formas de dançar. Tento, também, saber porque numa cidade com Brasília, em que se produz música e teatro de melhor qualidade, quase não existe mercado para a dança, com exceção de algumas pessoas com coragem suficiente para lutar contra o mau tempo. Talvez por isso, nesse momento, outros dois trabalhos surgem simultaneamente: *“Respingos”* e *“Rastros”*. *“Respingos”* foi uma performance de intervenção ocorrida dentro da Galeria da FADM, na qual o corpo estava disponível para o momento extra-ordinário de uma vernissage. Já *“Rastros”* aconteceu em diferentes ambientes e sua descrição pormenorizada segue em anexo para maiores esclarecimentos.

Todo esse trabalho de performance vem ocorrendo em paralelo com a realização de atividades de professor e pesquisador, pois acredito na ampla troca de experiências e saberes que ocorrem nesse processo criativo. Assim

como nas artes visuais, em que é possível partir de visualidades do cotidiano para se acessar outros códigos visuais, na dança essa relação também é possível. Partindo dos movimentos corporais do cotidiano, pode-se criar mundos coreográficos e atmosferas corporais. Depois de uma trajetória, como aluno de dança, bailarino, professor, criador e algumas vezes arteiro, agora, nesse momento, como aluno da FADM, percebo que muitas aulas no campo das artes visuais possibilitam para mim um encontro com artistas e outros que também encontram-se em um processo de formação acadêmica, na busca de uma sensibilização dentro dessa atmosfera.

DESABAFO. DESAFORO. DESASOSSEGO

Quando conheci, nos anos 90, o *Grupo Cena 11 Cia. de Dança* (Florianópolis-SC) talvez não tivesse a consciência do quanto eles iriam influenciar meu trabalho como performer. Esse grupo, juntamente com o *Corpo, Primeiro Ato, Deborah Colker e Quasar* é uma das principais e mais importantes companhias de dança contemporânea em atividade no país. O grupo atua de forma diferenciada ao compreender a dança como produção de conhecimento e não apenas junção de passos ou ilustração de temas e assuntos. Desde 1993, sob direção do coreógrafo Alejandro Ahmed, a companhia já criou nove espetáculos. Junto com os bailarinos do *Cena 11* e simultaneamente à criação das obras, Ahmed vem concebendo também o desenvolvimento de uma técnica que almeja produzir dança em função do corpo e não o contrário. Essa técnica foi nomeada de percepção física.

Essa influência e minha formação me permitem pensar que a dança contemporânea, dentro de um contexto atual, é o resultado de uma série de questões que se articulam com a inteligência, a ideia e o estabelecimento de engrenagens intelectuais, originando uma poética peculiar que integra o paradoxo, a surpresa e o inusitado na articulação de uma linguagem em que o belo é, antes de tudo, uma questão e um desafio. O saber (olhar humano) não pode ser jamais algo inerte ou autoritário. A dança contemporânea é

um instrumento para todos que buscam o saber e não se deixam limitar por formas ou conceitos. Não existe uma verdade absoluta. Trabalhar a dúvida, a indagação, a curiosidade, a vontade, o conhecimento e o desejo são formas de gerar novas reflexões e conhecimentos.

O encontro da dança contemporânea e a performance é muito próxima, onde as pesquisas da dança formal começam com improvisação, pesquisa teórica, pequenas frases coreográficas e, aos poucos, vão ao encontro da performance. Em meio a isso, aparece esse corpo transitório, temporário e disponível que faz parte de todo esse processo. Um corpo que existe em suas várias formas e contextos é uma manifestação da expressão, das gestões artísticas.

Definir o que é performance causa dúvidas, pois é um conceito indefinido e fluido dentro do qual as linguagens artísticas se misturam para além da área de dança. A pergunta pode ser: *o que é performance de dança?* No entanto, a resposta pode estar dentro de várias visões e assim fica aberta uma discussão teórica entre pesquisadores em várias áreas do conhecimento. Com isso, é importante conversar sobre a teoria da dança e as publicações de pesquisadores, porque existem vários encontros, mostras e festivais que abrem espaços para a dança, mas seguem padrões de outras áreas e linguagens. Assim, acontecem desencaixes e, nesse contexto, existe, muitas vezes, um perfil de dança que pode gerar espaços definidos e até estereotipados.

Podemos pensar que a performance tem diferentes funções. O corpo tem função artística, como suporte, nas artes visuais, não se pode pensar na tela com suporte único de pintura, mas dentro das grandes possibilidades de conhecimentos específicos. Dentro da prática da performance, a instalação pode usar o corpo diretamente para seus fazeres artísticos e pode experimentar um campo de possibilidades na busca de suas próprias perguntas do corpo. A performance e os grupos que realizam pesquisas e ensaios e, com os resultados, podem se transformar na criação de

espetáculos, performances em galerias ou espaços públicos e outros meios de apresentação de suas criações visando à criação ou formação artística.

Dentro de toda minha trajetória da dança, nesse encontro com as artes visuais, me questiono, o que faz me mover? Busco entender todas as experiências acumuladas para responder com corpo transitório dentro de uma coletividade, em espaços públicos e privados.

A compreensão da dança por uma pessoa torna-se viável quando o trabalho mostra que podemos ter uma melhor qualidade de vida, através da arte. Assistir a performance, seja ele de dança, música ou teatro, pode entreter (ou ser entretenimento) e também instigar as pessoas. Mas, a participação no processo criativo pode trazer mais e maiores transformações na vida das pessoas. Durante uma oficina, convivendo com as pessoas em um outro nível cultural(não maior ou menor) acontece um desvendar da arte, sempre pensando numa reflexão.

Mas é sempre importante trabalhar e sempre mostrar os trabalhos: a mídia ajuda algumas vezes, mas é sempre um pouco desinformada. Se tu mandas um material de música, eles publicam o release e colocam a entrevista via telefone ou Internet, e ainda fazem uma matéria. Mas se tu manda matéria sobre dança, eles publicam uma materinha, porque não sabem quem trabalha nessa área, na dança no meio profissional. A dança só aparece hoje, porque a gente está trabalhando em cima da mídia, mandando toda a trajetória dentro do processo de trabalho, mostrando que a Andréia Druck voltou da França e trouxe informações novas da dança, e a Tatiana Rosa ganhou uma bolsa da Capes e estava em Nova Iorque pesquisando na Trisha Brown, uma das companhias de dança mais importantes do mundo. O bailarino está se produzindo melhor, trazendo material, abrindo espaço em revistas da área de artes; isso mostra um caminho bem profissional dentro do mercado.

Dentro do Estado, a política, tanto de governo como da prefeitura, não se encerra em só fazer eventos culturais, mas também desenvolver projetos que se estendem durante mais de um ano inteiro, se produz em doses homeopáticas para comunidade fazer sua própria música, dança e assim educar as pessoas para ter um entendimento de um todo.

No Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, existem companhias de dança que fazem uma temporada inteira, durante alguns fins de semana, e não existe um público ativo. Para aumentar o público de dança e outras áreas, tem que existir uma mudança de mentalidade, em que a dança não pode ser um mero entretenimento, mas de alguma forma, fazer parte da cultura. Dentro do meu trabalho de intérprete-criador, penso em minha função como multiplicador.

Ary Coelho: Imagens em (Des)Movimento



Figura 1: Performance no Festival Internacional da Novadança. Estudo sobre o Nada, 2007. Foto: Débora Amorim



Figura 2: Coreografia Yurek Shabelewsky, 2004. Foto: Fernando Barbosa.



Figura 3: Coreografia N6, 2003. Foto: Débora Amorim.



Figuras 4 e 5: Coreografia: Loucura como forma de Sanidade, 2002. Foto: Fernando Barbosa.



Figuras 6 e 7: Destilando a Sensibilidade. Coreografia: Mentalizar, 2002. Foto: Fernando Barbosa.



Figuras 8 e 9: Ary Coelho, Aline Castro, Elisa Teixeira e Mariana Rizério. Desconexada, 2009. Foto: Luis Oliveira.



Figuras 10: Ary Coelho. Dançar o Limite. 2009. Foto: Susy Leitão.

REFERÊNCIAS

DE CUNTO, Yara; MARTINELLI, Susi. *A História que se dança: 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Brasília: Independente, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Ary COELHO

Coreógrafo e Dançarino
ary.coelho@hotmail.com

Bailarino e Coreógrafo, tem trabalhado desde 1995 em coreografias nas quais busca novas formas de expressão, usando as ações cotidianas do corpo como linguagem poética da dança. Começou seus estudos acadêmicos em Dança em 1990 quando ingressou na Faculdade de Dança da Pontifícia Universidade Católica PUC/PR. De 1991 a 1994, fez parte do corpo de baile do Ballet Teatro Guairá, em que participou das montagens do Ballet Quebra-Nozes, Ballet Petruska, Ballet O Trono, Ballet Circo Místico e na Ópera Aída. Em 1998 retornou a Porto Alegre, onde ingressou no Terpsi Teatro de Dança e participou das seguintes montagens: Tolouse Lautrec e Orlando. Em 2000, Ary Coelho recebeu o prêmio açorianos de melhor bailarino (concedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre) pelos espetáculos A + E = D e Naufragos em Manhattam. Iniciou sua carreira profissional no Ballet Teatro Guairá, em Curitiba, como bailarino clássico. Em 2003, estabeleceu-se em Brasília para dar continuidade a seu trabalho solo. Aqui, participou do Festival Internacional da Nova Dança entre 2003 e 2007. Apresentou o espetáculo Destilando a Sensibilidade no Teatro Nacional Cláudio Santoro, no Espaço Cultural Renato Russo e no Espaço Quasar, em Goiânia. Foi contemplado pelo FAC/DF em 2005 com o projeto LAB-5; 2008 com o projeto Desconexadança; e, 2010 com o projeto Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo. Graduiu-se em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em 2010.

A CENA DA ARTE COREOGRÁFICA EM BRASÍLIA: PROCESSO EVOLUTIVO NA PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE E DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Rosa COIMBRA

1 Introdução

Uma das principais peculiaridades da contemporaneidade é a dinâmica constante que permite rompimentos de paradigmas, o que, muitas vezes, leva o indivíduo a se deparar com tantas possibilidades. Na arte e, mais especificamente na dança contemporânea, não é diferente.

Para falar da interação da política pública e da dança contemporânea, cabe preliminarmente tecer breve reflexão a respeito do processo evolutivo que ambas – a dança e a política pública – tiveram nos últimos tempos. Desde o seu surgimento, a dança contemporânea vem descobrindo distintas formas de estratégia a serem utilizadas para a construção de suas obras, estabelecendo inúmeras possibilidades de se pensar a dança.

A dança contemporânea, diferente do que aconteceu com as linguagens anteriores, não se deu através de ruptura com o estilo anterior, como a dança clássica, que rompeu com o estilo das danças populares, e a moderna, que rompeu com a clássica, negando seus valores e estética. Na dança contemporânea aceitam-se a diversidade e a singularidade dos corpos como conceito e pressuposto de sua estética. Mudou-se o foco, a espacialidade passou da verticalidade para a horizontalidade, exigiu-se mais tônus de seus bailarinos no lugar de uma magreza esquia, a autoria das obras passou a ter valor fundamental na cena, o singular e o específico, bem como a fragmentação dos temas e dos movimentos respondem à necessidade de um discurso mais preciso e rápido, acompanhando a era tecnológica em que vivemos. (FREIRE, 2005).

Nesse processo evolutivo, várias transformações, inclusive de terminologias, funções e fronteiras, têm apresentado múltiplos significados. A dança, como linguagem e manifestação artística, comunica-se por meio de movimentos que passam por processos que permitem a materialização de uma composição coreográfica para um possível espetáculo. Durante esse trajeto, apoia-se em diversos elementos que dialogam e norteiam seus caminhos.

Hoje, vários são os modos pelos quais se organiza a cena coreográfica. Múltiplas conexões e diálogos são permitidos. A interação com outras linguagens, como o teatro, a literatura, as artes visuais e o circo, vem expandindo e estreitando as fronteiras do conhecimento. Nesse sentido, tem-se fortalecido o entendimento da interdisciplinaridade como atitude não preconceituosa e de reciprocidade, em que todo o conhecimento é igualmente importante. Todas essas possibilidades interferem tanto no fazer artístico como na construção de políticas públicas.

A abordagem sobre o processo evolutivo da dança, em Brasília, nas perspectivas do intérprete e da política pública, pode parecer incoerente, entretanto, nos últimos tempos a política pública passou a fazer parte da vida do intérprete e esse, por sua vez, não pode mais ficar alheio ao que acontece no mercado de trabalho e, conseqüentemente, na política pública implantada.

Vale ressaltar que, com frequência, o artista-criador corre o risco de transitar numa linha tênue entre suas aspirações e a necessidade de se manter no mercado capitalista de produção. A permanente necessidade de se adequar às características dos editais dos órgãos públicos, ou de um possível patrocínio, que nem sempre consegue compreender e respeitar as especificidades e a liberdade artística, acaba por aprisionar potencialidades criativas. Na busca pela sobrevivência, o artista-criador, não raro, pode optar por seguir a receita pronta, rendendo-se aos padrões pré-estabelecidos.

Muitas vezes, o artista-criador fica impossibilitado de se debruçar o tempo suficiente para investigar, conhecer, descobrir, ousar e decidir por novas opções. Todavia, aqueles que conseguem avançar em novas pesquisas e experimentações se reinventam.

Brasília, desde sua fundação, propicia um ambiente favorável para experimentações e uma salutar transgressão. Com efeito, em 1975, o diretor Hugo Rodas inicia sua história de amor com a cidade e consegue, com seu pensamento vanguardista, ultrapassar barreiras e imprimir seu trabalho fora dos modelos convencionais da época, numa dança que fala e num teatro que se expressa com movimentos dançantes. Desde então, a dança contemporânea em Brasília vem construindo gradativamente a sua história.

Inicialmente, com forte influência da dança moderna, artistas e grupos da década de 80 desbravam espaços e iniciam, sem alardes, quase que intuitivamente, novas formas de compor a cena coreográfica, afinal, “não somos nós quem dominamos as coisas. São elas que nos dominam” (BERTOLD BRECHT, 1898-1956). Um olhar retrospectivo mostra que a dança em Brasília, nessa década, apresenta um período de efervescência.

Contudo, depara-se com algumas peculiaridades que podem ter influenciado posteriormente uma de suas mais fortes características. O fato de a capital não possuir, na época, nenhum curso superior de dança pode ter contribuído para que os artistas da dança optassem, em sua grande maioria, por cursos de artes cênicas: o teatro. Vale registrar que o primeiro curso superior de licenciatura em Dança foi criado, em 2010, pelo Instituto Federal de Brasília.

A forte influência do teatro, com todas as suas potencialidades, deixa marcas significativas na dança contemporânea de Brasília. A teatralidade, na composição coreográfica, é constantemente utilizada de forma intensa e, por vezes, corre o risco de ficar desarticulada do movimento. É oportuno ressaltar, entretanto, que o diálogo, influência ou qualquer interferência

dessa ou de outra linguagem não ultrapassa as fronteiras da dança. O processo criativo instiga possibilidades que são ilimitadas, tornando difícil precisar onde começam e onde terminam as fronteiras das diversas linguagens artísticas. De modo geral, a cena contemporânea dialoga com tranquilidade com todas essas possibilidades.

Segundo Katz (2010), “vivemos um tempo de transição, para o qual ainda não aprendemos a fazer as perguntas adequadas, pois continuamos a falar sobre o mundo de agora com as lógicas que já existiam antes”. Partindo desse ponto de vista, observa-se que no processo evolutivo da dança contemporânea em Brasília, existe uma linha tênue que permite que as hierarquias já estabelecidas possam servir de pano de fundo, reincidindo em modelos padronizados. Essa afirmativa também corrobora com a mudança do padrão de política pública.

2 Perspectiva do intérprete

Para Klauss Vianna (2005), um dos maiores pesquisadores de dança do país, o intérprete não pode se restringir a ser um mero reprodutor de movimentos: “o homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime”. Uma das suas fortes marcas foi a valorização e a percepção do intérprete na sua singularidade.

Atualmente, percebe-se o risco de um grande equívoco: de que qualquer um pode dançar profissionalmente. Em princípio, podem-se citar três fatores que contribuem para essa armadilha, em Brasília: a) as dificuldades do mercado de dança impossibilitam o sustento financeiro do profissional, restando-lhe procurar outro tipo de emprego para sua sobrevivência, impedindo assim que disponha do tempo necessário para seu aperfeiçoamento; b) em decorrência do primeiro fator, o coreógrafo/diretor,

sem opção, termina por aceitar o “*aluno*” que ainda não está amadurecido técnica e artisticamente, pois, na maioria das vezes, tem uma agenda a cumprir e precisa apresentar seu produto cênico; e c) há a ilusão de que o intérprete de dança contemporânea não precisa de “técnica”.

Vale esclarecer que a técnica aqui mencionada diz respeito à preparação corporal e artística. Um meio que se utiliza para chegar a um determinado fim, de forma consciente, como uma ferramenta que possibilita a execução do fazer poético. O intérprete precisa estar preparado. Seu corpo tem que responder aos anseios do trabalho. Pensar que o intérprete de dança contemporânea não precisa de uma técnica é um engano. Não se trata aqui de defender essa ou aquela técnica. O corpo do intérprete tem que estar em prontidão.

Independentemente da linguagem, a preparação técnica e artística faz-se necessária, seja na dança clássica, moderna ou contemporânea; afinal é o corpo – inteiro – que estabelece os colóquios da cena. É ele o seu próprio instrumento. O intérprete de dança contemporânea tem, entre outros, o desafio de se lançar no processo de forma a se confundir com o criador. Ademais, deve estar consciente do seu papel tanto no processo como no resultado cênico.

Tourinho & Silva (2006) reforçam a necessidade de se compreender a função do intérprete de dança contemporânea na atualidade. Para tanto, os autores partem do ponto de vista de que “o que denominamos hoje de dança contemporânea sofreu determinante influência dos estudos de Delsarte e Dalcroze”, pois entendem que “o que se denomina dança pós-moderna não exclui os fundamentos da dança moderna, muito pelo contrário, inclui e amplia possibilidades expressivas da arte do movimento”.

François Delsarte (1811-1871), reconhecido teórico do gesto e considerado um dos principais precursores da dança moderna, desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana e influenciou uma geração de

pedagogos. Nesse sentido, Tourinho & Silva (2006) abordam os estudos de Delsarte, como, por exemplo, o Princípio da Correspondência, que toma como ponto de vista que “para todo o movimento existe uma intenção”.

Segundo Delsarte, aliar o conhecimento da linguagem do corpo com a linguagem da alma proporciona uma investigação dos traços e suas diversas variações de emoções. Uma metodologia que respeite cada pessoa, conectando suas facilidades e limitações. A inquietude de Delsarte com o processo ainda hoje é pertinente, pois, não raro, se constata entendimentos em que o resultado final é muito mais importante do que o processo propriamente dito.

Nesse sentido, Delsarte despertou a valorização do ser humano em todas as suas potencialidades. Estudou a relação entre voz, movimento, emoção e expressão. Preocupava-se com que os gestos não fossem mecanicamente realizados, mas que expressassem sentimentos da alma humana. Isso permitiu inúmeras possibilidades de entendimentos futuros. Seus princípios influenciaram muitos precursores da dança, dentre eles Martha Graham (1894-1991) e Rudolf Von Laban (1879-1958). Segundo Bourcier (1987), Alfred Giraudet (1845-1911), discípulo de Delsarte, afirma:

Com o pensamento delsartiano surgiu uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual; e foi a criação dessa nova linguagem corporal que deu o primeiro—e talvez mais importante—passo em direção a uma nova proposta de dança distante do formalismo e mais próxima do que, mais tarde, se consolidaria como sendo uma das mais importantes nos séculos posteriores. Com o pensamento delsartiano, a dança passou a ter só um guia: a própria alma humana.

Jacques Dalcroze (1865-1950), músico suíço, criou um sistema de ensino rítmico musical por meio de passos de dança, intitulado Eurritmia. O sistema possibilita vivenciar a música através do movimento, utilizando a resposta do aluno ao ritmo proposto por meio de movimentos rítmico-corporais. Segundo Dalcroze, o movimento corporal contribui

fundamentalmente para o desenvolvimento rítmico do ser humano e conseqüentemente para a sua musicalidade. Para ele, qualquer fenômeno musical é objeto de uma representação corporal.

A partir desses princípios e de uma nova forma de pensar a dança, observa-se que o bailarino passa a ter uma função diferente, não se limitando apenas a executar os movimentos pré-estabelecidos. Contudo, verifica-se, também, que a preparação técnica, ainda que de forma distinta, não pode ser descartada. Grandes nomes da dança destacam o papel da técnica em seus pensamentos:

A técnica é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade (...). Adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer (GRAHAM, 1980). (...) Para mim, a dança não é apenas uma arte que permite a alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção de vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim. (DUNCAN, 1969).

Em Brasília, até o final da década de 80, grande parte dos bailarinos era oriunda de escolas de dança particulares. Professores de dança moderna e dança contemporânea utilizavam esses espaços para manter seus grupos e companhias. No início dos anos 90, diversas academias fecham seus espaços, contribuindo para uma significativa diminuição de grupos independentes de dança contemporânea. Com isso, os professores de dança contemporânea se concentraram somente em seus grupos e companhias, restringindo assim a formação dentro desses núcleos. As escolas e academias que antes serviam como celeiros de bailarinos ficaram sem poder contribuir com a formação de novos intérpretes de dança contemporânea.

A tal respeito, Martinelli (2001), em sua pesquisa junto ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, intitulada “No Ensino, quem Dança? Uma Análise Crítica sobre a Criatividade no Ensino da Dança no Distrito Federal”, apresenta algumas provocações sobre formação. A autora aponta a extensão desse assunto relatando:

(...) tais trabalhos encontram dificuldades evidentes em relação à preparação técnica, pois, ao mesmo tempo em que se quer formar intérpretes com corpos aptos à expressão artística, não se deseja que estes sejam marcados por técnicas específicas. Nestes casos, o desafio maior seria combinar uma variedade de estratégias para auxiliar na formação física do dançarino, o que implicaria em anos de estudo de diversas modalidades técnicas, aliadas à formação interpretativa e apreciação estética (MARTINELLI, 2001).

Se antes a técnica era entendida como uma imposição, hoje é vista como um mecanismo de autoconhecimento, razão pela qual se destaca a importância de se buscar a singularidade. Resta saber se o intérprete está preparado para encarar e assumir esse papel, ou se deseja, mesmo que inconscientemente, continuar recebendo a receita pronta.

Como a contemporaneidade nos remete a diversas possibilidades, há de se buscar outras fontes de conhecimento e interação. Dependendo da necessidade da cena, hoje o intérprete pode cantar, tocar um instrumento, fazer acrobacias, pintar, desenhar, recitar, fazer política, enfim, são múltiplas as suas possibilidades. A importância do conhecimento é primordial. Sem o devido conhecimento, o processo acaba se pautando por caminhos já percorridos, sem grandes inovações, e a motivação fica ineficaz.

Diante dessa conjuntura, diretores de companhias de dança contemporânea da cidade tentam formar seus próprios intérpretes. Alguns buscam uma forma de treinamento específico para seu próprio trabalho, sem se preocupar em formar o artista por inteiro e apto para dançar em qualquer outra companhia, nem em sensibilizá-lo para o seu papel de artista-cidadão.

Com esse formato, o intérprete corre o risco de se acomodar e pensar que a construção de políticas públicas não é de sua responsabilidade. Por sua vez, com algumas exceções, o professor/coreógrafo/diretor corrobora essa situação, uma vez que ainda reina o entendimento de que o intérprete tem que se preocupar somente em dançar. Em pleno século XXI corremos o risco de escutar a célebre frase: “Deixa que eu penso, pois sei o que é melhor”.

Há de se ressaltar, também, a brava resistência dos artistas autônomos que buscam desenvolver seus trabalhos independentemente, de maneira solitária, e, muitas vezes, com problemas para intercambiar experiências e conhecimentos. Alguns, como dependem de seus próprios esforços, ainda tentam, com dificuldades, se posicionar sobre as políticas públicas.

De alguma forma, essas iniciativas vêm alimentando a cadeia produtiva da dança contemporânea em Brasília. Com a ausência de um mercado de trabalho consistente, o profissional de dança luta pela sua manutenção, tanto no que diz respeito à sua sobrevivência financeira como quanto à sua preparação técnica e artística.

Com as transformações surgidas na contemporaneidade, a hierarquia tradicional de determinadas funções na dança, como as de intérprete e coreógrafo, é modificada e novas experiências vêm sendo elaboradas e testadas.

Hoje, durante o processo de construção de uma cena coreográfica contemporânea, o intérprete se confunde com o criador e firma parcerias na composição. O modo como hoje a dança contemporânea é criada possibilita essa fusão. Frequentemente, o coreógrafo opta por processos de criação a partir de improvisações com estímulos ou perguntas. O resultado serve de material para a composição coreográfica. O coreógrafo seleciona e organiza o que lhe parece mais adequado. Percebe-se, porém, que o material da improvisação, ainda que de excelência, corre o risco de, após a referida seleção, se perder e desaparecer. Outras possibilidades de

composição resultam em uma colagem de ideias, às vezes pouco articuladas ou ainda na dificuldade do coreógrafo ou do intérprete de “jogar fora” parte do material, o que nem sempre é fácil.

De modo geral, muitas vezes, se dá mais importância ao produto cênico (espetáculo) do que ao processo propriamente dito. Acontece também que, após a primeira improvisação, o bailarino acaba perdendo sua força interpretativa e aos poucos vai transformando os movimentos numa mera reprodução mecânica. Tourinho & Silva (2006) ressaltam que

o trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela ideia de autoconhecimento.

Percebe-se que os autores enfatizam o valor do ser humano de forma equilibrada, daí a importância de o intérprete assumir a vivência do processo, seja nos aspectos fisiológicos, emocionais ou energéticos. É preciso que ele mergulhe inteiro no movimento, na expressividade e na preparação artística e técnica. Sendo assim, não basta o intérprete reproduzir, ainda que adequadamente, os movimentos; outras percepções são necessárias. O intérprete vive a influência de seu tempo.

Nessa direção, Aquino (2003) afirma que há interferência do ambiente cultural no processo, em que a dança é um artefato produzido pelo homem e que, a depender do ambiente cultural, tem uma determinada função.

Cada coreógrafo possui uma forma peculiar de direcionar o processo em construção e, partindo da perspectiva de que a composição coreográfica é constituída pelo movimento, pela expressividade e pela técnica, pode-se falar em possíveis estratégias e formas de procedimentos de cada criador. Nesse sentido, estimular e trabalhar com as múltiplas inteligências trazem inúmeras vantagens para o desenvolvimento do ser humano. Antunes (2001) afirma:

“por muito tempo, acreditou-se que todo processo de ensino fixava-se na figura do professor. Essa visão fez com que o ensino ganhasse autonomia sobre a aprendizagem e alguns “métodos” de ensino passassem a ser usados indiscriminadamente, como se sua eficiência garantisse a aprendizagem de todos. Essa concepção, atualmente, está inteiramente superada.[...] O papel do novo professor é o de usar a perspectiva de como se dá a aprendizagem, para que, usando a ferramenta dos conteúdos postos pelo ambiente e pelo meio social, estimule as diferentes inteligências de seus alunos e os leve a se tornarem aptos a resolver problemas ou, quem sabe, criar “produtos” válidos para seu tempo e sua cultura.”

Ampliando os desafios, vale lembrar que a arte muda continuamente e, juntamente com suas mudanças estéticas, mudam seus modos de criação-produção, suas relações, a comunicação estabelecida com os espectadores e também a forma de se articular politicamente.

“(...) é possível pensar a dança para além dos limites, como uma das raras atividades em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir – e é também a realização da comunhão entre os homens (VIANNA, 2005).”

Contudo, esse não é o foco dessa reflexão. O que se visa é ressaltar o leque de possibilidades que a contemporaneidade apresenta em qualquer nível: artístico ou político.

3 Perspectiva das políticas públicas

Inicialmente é importante destacar o significado de política pública como o conjunto de ações desencadeadas pelo Estado, nas escalas federal, estadual, municipal e distrital, com vistas ao bem coletivo. Vale salientar que

as políticas públicas estão relacionadas com questões de igualdade e direito à satisfação das necessidades básicas nos vários setores, como emprego, saúde, educação, habitação, segurança, meio ambiente, transporte, cultura etc.

No Brasil, é preciso levar em consideração que ainda não se compreende, na sua plenitude, o real papel da cultura na construção de cidadania. Mais longe ainda está a dança. A arte é vista como simples entretenimento. Contribuem para isso a falta de informação, o investimento equivocado e os interesses diversos. Dessa forma, a busca do conhecimento e a troca de informações e de experiências são essenciais para reverter esse entendimento.

Cabe destacar que, na história da dança no Brasil, surge, em 2001, o Fórum Nacional de Dança, um movimento de profissionais em defesa da área. Em consequência, com a atuação dessa organização, tem início uma articulação imprescindível para as políticas públicas voltadas para a dança no âmbito nacional.

Em 2004, o governo federal cria as Câmaras Setoriais, como órgãos consultivos do sistema do Ministério da Cultura, posteriormente denominados Colegiados Setoriais, abrigados pelo Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC. A dança, já organizada, estreita a articulação política de forma significativa e com intensa mobilização de vários coletivos estaduais, conseguindo sensibilizar o Ministério da Cultura para garantir a representação para as áreas de dança, teatro e circo no referido conselho. Também, a partir desse momento, algumas ações começam a avançar na construção das políticas públicas: os editais, que anteriormente englobavam as artes cênicas (dança, teatro, mímica e ópera), passam a ser elaborados com foco individual em cada área. Consequentemente, a dotação orçamentária específica para a dança também começou a ser definida, possibilitando, inclusive, um panorama da cadeia produtiva da área da dança.

Com forte pressão e articulação, a então Câmara Setorial de Dança consegue persuadir o Ministério da Cultura a tomar providências para garantir a distinção da dança, desvinculada das artes cênicas em futuras

pesquisas. Como resultado, em 2006, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – direcionou pesquisa para as distintas áreas artísticas. Isso possibilitou transparecer, por exemplo, que, em relação à existência de grupos artísticos nos municípios brasileiros, a dança foi identificada como a segunda maior atividade, com 56,1%, ficando atrás somente do artesanato, que contabilizou 64,3%. Tais dados demonstram a necessidade de pensar a dança como área distinta e autônoma, que possui suas especificidades e necessidades.

Durante o período de 2004 a 2010, a Câmara/Colegiado Setorial de Dança elabora o Plano Setorial de Dança, a ser incorporado ao Plano Nacional de Cultura, documento imprescindível para a construção de políticas públicas em qualquer âmbito da federação.

A sociedade artística deve envidar esforços para a efetiva participação na construção de políticas públicas. Nessa direção, pode-se citar o aumento significativo dos conselhos de cultura, em todos os níveis da federação. Os primeiros conselhos municipais de cultura no Brasil foram criados na década de 50, quando a ideia comum era a de conselhos de “notáveis”, escolhidos pelo governo e que nem sempre representavam a vontade da sociedade. Com a mudança de padrões, hoje se verificam a possibilidade de uma participação mais efetiva na formulação das políticas públicas e, a partir dessa relação, a ampliação da interação e partilha das responsabilidades.

Em um primeiro momento, pode transparecer que esses fatos nada tenham a ver com as políticas públicas de Brasília. Todavia, essa reflexão pode servir de base e motivação. A falta de informação e a ilusão de que o artista não deve se envolver em “política” fazem com que, de modo geral, se percam oportunidades de exercer e usufruir o pleno exercício do direito cultural.

Se a classe conseguir se manter constantemente informada, poderá acompanhar o andamento da situação e discernir com maturidade as questões que possam surgir. De nada adiantam aqueles que não contribuem coletivamente para o desenvolvimento da área e só se preocupam em

desfrutar e/ou reclamar. Nesse sentido, insta transcrever trecho do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em seu poema “O Analfabeto Político”:

“O pior analfabeto é o analfabeto político. Ele não ouve, não fala, nem participa dos acontecimentos políticos. Ele não sabe o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, da farinha, do aluguel, do sapato e do remédio dependem das decisões políticas. O analfabeto político é tão burro que se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia a política. Não sabe o imbecil que, da sua ignorância política, nasce a prostituta, o menor abandonado, e o pior de todos os bandidos, que é o político vigarista, pilantra, o corrupto e lacaio dos exploradores do povo.”

Com tanta facilidade de troca de informações, possibilidades de acesso e avanço de diversas áreas de conhecimento, a figura do “analfabeto político” não deve ter mais espaço em nossos ambientes. O artista-cidadão pode e deve contribuir, mas, para isso, deve estar preparado e atento a tudo o que acontece.

O ser humano, de modo geral, age por pressão, lembrando de agir somente nos momentos em que se sente ameaçado. Pode ocorrer que pequenos grupos ou artistas individualmente procurem dialogar e articular com o governo e, ao receberem promessas ou acanhados produtos, se acomodem.

Deve-se pensar em termos abrangentes e permanentes, e não em projetos eventuais que ficam a mercê da vontade político-partidária do momento. Propostas de políticas públicas de classe devem estar articuladas com o todo. Do contrário, o próprio governo pode estimular a competição negativa, pautando-se no discurso de que “a área não se entende” e assim acabar por não fazer efetivamente nada. A tática de propor diversas reuniões e encontros para se discutir esse ou aquele assunto, sabendo que a área, no caso de estar desorganizada, terá dificuldade de chegar a um consenso politicamente maduro e democrático, colabora com a inércia, pois o artista, sentindo-se perdido, não consegue se articular coletivamente e o governo fica livre para estabelecer suas próprias vontades. De nada valem inúmeras

reuniões se não houver resultados. Receber sugestões e não levá-las em consideração não pode ser compreendido como diálogo democrático. É discurso isolado, em que, no máximo, é permitido falar e sugerir, mas sem intenção verdadeira de analisar e acolher.

No Brasil e, mais especificamente, em Brasília, a área de dança passa por momentos em que a consciência política, em forma de organização coletiva, tem seus altos e baixos. A ilusão de que se pode avançar isoladamente é imatura e egoísta. Quando se conquista algo de forma coletiva, todos ganham. Por isso, a importância da organização em classe por meio de entidade representativa e respeitada.

As múltiplas entidades que se formam atualmente podem e devem servir a distintos interesses, o que é legítimo e saudável, pois assim todos têm condições de lutar pelas suas especificidades. É sabido que nossa maior riqueza é a nossa diversidade cultural e é justamente nessa pluralidade que podemos nos fortalecer. O grande segredo é o respeito às diferenças, condição indispensável para o bem comum.

Não se pode esquecer de que qualquer articulação política necessita de estratégias. Assim, uma forma inteligente e eficaz de pensar é unir-se naquilo que se tem em comum, deixando as diferenças de lado e agregando valores. Uma entidade que consegue atrelar as diversidades terá mais força e condições de conquistar melhorias para sua classe. Igualmente, terá melhores possibilidades de praticar um controle social, papel indispensável da sociedade civil organizada.

Por inúmeras vezes, pode-se constatar que informações fornecidas pelo governo, independentemente de partido, não condizem com a realidade. Entretanto, como a sociedade nem sempre está devidamente informada, acaba se deixando envolver e até enganar.

Também não é possível refletir sobre política pública sem citar a vontade política por parte dos governantes. Todo governo tem uma proposta de políticas públicas definida. Até quando é o caso de nada fazer, significa que houve uma opção política de não fazer absolutamente nada para o desenvolvimento daquele setor, priorizando outras questões. Também é lamentável a chamada política de “balcão” ou “clientelismo”, que favorece e beneficia artistas e produtores sem que esses passem pelas condições e exigências regulares e democráticas.

Verifica-se que, em relação às questões político-partidárias, os governos, de modo geral, se concentram em atender às suas próprias demandas partidárias e, em vários casos, há discriminação àqueles que não comungam do mesmo pensamento. O critério político-partidário, com raras exceções, vem crescendo de forma incontrolável e suas influências têm prevalecido em detrimento às necessidades da coletividade, com um verdadeiro loteamento de interesses. A questão política da arte não diz respeito à política partidária.

A participação da sociedade deve ser pró-ativa, não somente defensiva. Os artistas e produtores costumam reclamar entre si e normalmente com discursos prontos, pois tudo isso, muitas vezes, transcende sua compreensão. A sociedade não reage exatamente por falta de informação, conhecimento e até por receio de uma possível perseguição.

Outro importante ponto a ser destacado se refere à equivocada maneira de se pensar em políticas públicas na área cultural: a realização de eventos desarticulados. Com um discurso de propiciar eventos culturais ao alcance de todos, o governo acaba não contribuindo com o desenvolvimento das práticas culturais. É preciso entender que o governo não pode ser um mero produtor de eventos, seu papel deve ser o de formular e implementar política de forma democrática e transparente a partir da realidade daquele local.

Em relação à política dos editais e das leis de incentivos cultural existentes, ressalta-se que não podem ser os únicos meios de fomentar as

políticas públicas na cultura. As leis de incentivos, baseadas na renúncia fiscal, nada têm a ver com patrocínio ou investimento privado. Na verdade há uma transferência de recurso público. A título de registro, vale recordar que, em 1986, foi criada a primeira lei federal de incentivo fiscal para as atividades artísticas, chamada “Lei Sarney” (Lei n.º 7.505/1986). Em 1990, o governo Collor suspendeu os incentivos fiscais e, somente em 1991, foi instituída a Lei Rouanet (Lei n.º 8.313/1991), que se encontra em reformulação, com o Projeto de Lei n.º 6722/2010, que institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – PROCULTURA.

4 Considerações finais

Em relação às políticas públicas na área de dança em Brasília, cabe reconhecer a capacidade de mobilização dos artistas locais, que, por diversas vezes, conseguiram contribuir e participar ativamente nos avanços para o setor. Como exemplo, podem-se citar: a) a defesa aos ataques do Conselho Regional de Educação Física; b) a aprovação da Lei Distrital n.º 2.765/2001, que desobriga os profissionais de dança de se registrarem no Conselho Regional de Educação Física do DF; c) a aprovação da Emenda n.º 52/2008 à Lei Orgânica do Distrito Federal, que assegurou o repasse mínimo anual de 0,3% da receita corrente líquida do DF para incentivo à cultura por meio do Fundo de Apoio à Cultura – FAC; d) as indicações dos representantes ao Conselho de Cultura do DF, bem como dos editais do FAC, de 2008 a 2010; e) a legalização e regulamentação do Centro de Dança do DF, em 2010.

Um governo democrático deve agregar suas políticas públicas às ações de desenvolvimento local, respeitando e considerando a autonomia das diversas manifestações artísticas e culturais. Não deve impor suas vontades em um dirigismo cultural e nem desconsiderar o pluralismo e diversidade culturais. Deve, principalmente, garantir e respeitar a participação da sociedade como um dos princípios democráticos do processo de formulação de políticas públicas.

Sabe-se que as inovações surgidas nesse novo milênio trazem possibilidades positivas e negativas. Compete a cada um decidir qual caminho seguir. O momento é propício para que todos tomem posse de seu espaço de maneira colaborativa e com uma convivência saudável. Não se pode cair na tentação de ser o guardião do estatuto da verdade. A constante disputa por espaços de poder cresce na medida em que permitimos que as diferenças prevaleçam sobre o bem comum.

A dança constitui uma forma de arte em que o corpo é o próprio instrumento artístico. É ato vivo. Os artistas podem ser partes decisivas no processo de construção de políticas públicas para a área da dança, tanto na esfera federal como local. Mas, para isso, é preciso conhecimento, preparação, organização e estratégias comuns de ação.

De fato, Vianna (2005) assevera: “não busque nem estabeleça certezas, mas desperte o desejo permanente de investigação perante a dança e a arte – que para mim, se confundem com a vida”.

De fato, um dos pilares insubstituíveis na trajetória de cada artista é, sem dúvida, a experiência vivenciada dentro e fora dos palcos. Afinal, faz parte de um processo evolutivo.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Celso. *As inteligências múltiplas e seus estímulos*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2001.

AQUINO, Dulce. Dança – artefato do corpo natural e cultural. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 254-263.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 3 dez. 2010.

CONSELHO NACIONAL DE POLITICA CULTURAL. Câmara e Colegiado Setorial de Dança. *Relatório de Atividades 2005-2010*. Brasília, DF. 268 p.

DISTRITO FEDERAL. Lei nº 2.765, 2001. Desobriga os profissionais de dança a se registrarem no Conselho Regional de Educação Física do DF para o exercício de suas atividades regulares nas academias de dança do DF. *Diário Oficial do Distrito Federal*, Brasília, DF, 14 set. 2001.

DUNCAN, Isadora. *Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1969.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

KATZ, Helena. A dança e suas epistemologias. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 1., 2010. *Catálogo...* Salvador: UFBA, 2010. p. 211-221.

MARTINELLI, Suselaine Serejo; BARBATO, Silviane; MITJÁNS, Albertina Martinez. No ensino, quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança no Distrito Federal. *Estudos e pesquisas em psicologia*, Rio de Janeiro, v.3, n. 2, p.51-62, 2003.

MUNIC 2006. Pesquisa de Informações Básicas Municipais. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE, 2006. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfil-munic/cultura2006/cultura2006.pdf>>.

IBGE. - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Perfil dos municípios brasileiros*. Cultura 2006. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/cultura2006/cultura2006.pdf>>.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p.125-133, 2006.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

Rosa COIMBRA

Instituto Federal de Brasília
rosacoimbra@yahoo.com.br

Bailarina, coreógrafa, diretora e pesquisadora. Iniciou seus estudos de dança em 1970, em Belém/PA com Eni Corrêa no Centro de Atividades Artísticas da Universidade Federal do Pará. Em 1985, na cidade de Brasília/DF, fundou o Grupo Stillo e no decorrer dos dezesseis anos de existência da companhia, conquistou diversos prêmios. Coreografou e dirigiu várias obras para companhias e profissionais. Desde 2004, realiza, juntamente com Susi Martinelli, pesquisa sobre criação de espetáculo de dança contemporânea, concebido a partir de um processo envolvendo a mediação das novas tecnologias de Educação à Distância para a construção coreográfica. Foi diretora fundadora da 1ª Associação de Dança do DF; primeira Conselheira de Dança do Conselho de Cultura do DF; fundadora do Fórum de Dança do DF, permanecendo a sua frente por sete anos; membro do Conselho Consultivo da Frente Parlamentar Mista em Defesa da Cultura; membro do Conselho da Fundação Brasileira de Teatro - Faculdades de Artes Dulcina de Moraes; membro da Câmara Setorial de Dança da Funarte/Ministério da Cultura; representante do Centro-Oeste no Colegiado Setorial de Dança Ministério da Cultura/Conselho Nacional de Política Cultural; 1ª Diretora do Centro de Dança do DF; Presidente do Conselho de Cultura do DF; Secretária Adjunta da Secretaria de Estado de Cultura do DF; representante da área de dança no Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura, entre outros. Atualmente é diretora do Fórum Nacional de Dança e membro do Conselho Gestor do Instituto Federal de Brasília. Atua principalmente nos seguintes temas: direção de intérpretes, composição coreográfica em dança contemporânea, dramaturgia e políticas públicas para a cultura.

Esta obra foi composta pela fonte Família Optima,
corpo 11 e em papel couche fosco 115g.