6 OUE OUER E O OUE PODE SER [ESSJA TECNICA?



O QUE QUER E O QUE PODE SER [ESS]A TÉCNICA?

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE
CRISTIANE WOSNIAK
SANDRA MEYER
SIGRID NORA

2ª EDIÇÃO JOINVILLE 2009

Copyright©2009

Organização:



Cristiane Wosniak Sandra Meyer Sigrid Nora

ISBN 978-85-7802-011-9

Seminários de Dança O QUE QUER E O QUE PODE SER [ESS]A TÉCNICA? De 24 a 26 de Julho de 2008 – Centro de Convenções Alfredo Salfer

Visite: www.festivaldedanca.com.br

		7 =	
D	refá		
			V

O que quer e o que pode ser [ess]a técnica? Foi tema da segunda edição do ciclo *Seminários de Dança*. A continuação dos *Seminários* é motivo de satisfação para a comissão Organizadora e para o Conselho Artístico do Festival. Trazer o público acadêmico para discutir as várias facetas que compõem o mundo da dança é condição basilar para que um evento como o Festival de Joinville esteja conectado com as inovações, discussões e tendências da dança contemporânea. Inúmeros projetos culturais, e não apenas na área da dança, surgiram, cresceram e acabaram morrendo por se tornarem repetitivos, previsíveis ou sectários. Fugir do sectarismo e da repetição tem sido a mola mestra que impulsiona a todos aqueles que têm participado do planejamento e da operação desse evento altamente complexo e grandioso que se tornou o Festival de Dança de Joinville.

Temos plena consciência de que não existe no país um período que se compare à segunda quinzena de julho, em Joinville, quando bailarinos profissionais e amadores, coreógrafos, ensaiadores, figurinistas, pensadores, produtores e entusiastas da dança se encontram para assistir belos espetáculos e trocar impressões sobre o passado, o presente e o futuro da danca.

Os *Seminários de Dança II* proporcionaram, a exemplo do ano anterior, três dias com seis módulos de ampla discussão sobre a técnica da dança. Especialistas, pesquisadores, investigadores e bailarinos puderam mostrar e demonstrar conceitos, processos e práticas que deverão nortear a dança nesse início de milênio.

Teoria e prática, formação e informação, amador e profissional, abrangência multicultural, são os elementos que impulsionam o festival a apresentar o que de melhor está sendo produzido nas escolas, companhias e faculdades de dança brasileiras.

Este livro e o DVD que o acompanha, contêm o que de mais importante foi apresentado em 2008. É a continuidade de uma coleção que esperamos venha a ser extensa sobre a dança brasileira e universal.

Roberto Pereira

Já estava com o texto pronto, quando recebi a notícia do falecimento do combativo, suave, lutador, sonhador, briguento, perfeccionista, consistente, respeitado, polêmico e bom amigo Roberto Pereira. Ele integrou o Conselho Artístico do Festival de Joinville, no período 2004-2005. Como em tudo que participou, o fez com paixão e competência. Ele, uma usina de boas idéias, sugeriu, entre muitas outras, mudar o termo modalidade para

gênero de dança, trocar o prêmio em dinheiro dado ao Coreógrafo Revelação para uma participação na Bienal de Dança de Lyon. Além disso, foi o principal articulador para a concepção dos *Seminários de Dança*, do qual muito se orgulhava. Ele havia me dito que após a participação no Festival de 2009, iria tirar um ano sabático para refletir sobre os caminhos que estão sendo trilhados pela dança, só voltando ao Festival em 2011. Não deu tempo de convencê-lo de que a dança não poderia prescindir de suas contribuições.

Ely Diniz

Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

Apre	sent	ação

Em sua segunda edição, os *Seminários de Dança* apresentaram o tema técnica de dança. O título do evento, colocado como uma questão - O que quer e o que pode [ess]a técnica? -, parafraseia a célebre indagação do filósofo Espinosa (o que pode um corpo?) e a eletrizante canção de Caetano Veloso (o que quer e o que pode esta língua?) para colocar em cena possíveis entendimentos do corpo e o lugar da técnica na (in)formação do corpo que dança.

A segunda edição dos *Seminários de Dança* reuniu, em três dias, sob a forma de seis módulos, renomados profissionais atuando em parcerias por meio de conversas e exercícios de dança. As temáticas remetiam a uma visão sistêmica do corpo e do movimento na dança, ao lugar da técnica na contemporaneidade, a construção de poéticas e discursos do corpo, aos paradigmas técnicos e as tecnologias.

As reflexões acerca do tema técnica(s) de dança, agora reunidas nesta publicação, permitirão que as intervenções, opiniões, discussões e práticas ocorridas no evento ganhem um outro suporte, a palavra escrita, ampliando as estratégias de sobrevivência e compartilhamento das informações e experiências decorrentes do evento.

Ao fluir entre outras artes e campos do conhecimento os textos primam pela abordagem do problema da técnica *na* dança e da técnica *de* dança numa perspectiva múltipla e interdisciplinar (vezes indisciplinar), provendo circuitos diversos para que o leitor possa deslocar suas percepções costumeiras e olhar a técnica de dança em sua diferença.

Afinal, "o que quer e o que pode [ess]a técnica?"

No texto "Entre a arte e a técnica: dança é esquecer", Tereza Rocha encoraja o leitor a filosofar, ou seja, produzir seus próprios pensamentos acerca da relação dança e técnica. Entendendo técnica como criação, a autora promove a reversão de certas noções instituídas de técnica enquanto transmissão, execução ou repetição, inserindo-a numa perspectiva da diferença, onde a singularidade de cada artista constrói uma tecnicidade.

Em "Técnicas de dança & artefatos cognitivos" João Queiroz e Daniella Aguiar apresentam um nível de descrição pouco usual nos circuitos de dança comumente mapeados, contribuindo para a problematização da relação dança e técnica. Técnicas de dança seriam coleções de artefatos cognitivos em seus diversos graus de codificação, funcionando como atalhos que impõem paradoxalmente restrições e possibilidades.

A historiadora Rosangela Cherem, em "Magia e técnica, contemporaneidade e destempo", desloca a discussão sobre técnica para as artes visuais, conduzindo nossos olhos para observar a transitoriedade da imagem e a alteração corpórea da matéria pictórica. Ao lembra-nos que "não há olho sem olhar", convida-nos a ampliar o entendimento de técnica, não restrita obviamente ao ambiente da dança.

"O movimento Qualquer", escrito por Paulo Caldas, refinado criador de escrituras no corpo dançante, discute questões gramaticais na dança em sintonia com estudos culturais, históricos, literários e filosóficos, revelando a potência do ato compositivo em seus jogos labirínticos de restrições e possibilidades.

O artigo "Corpo e(m) imagens nas 'novas' configurações de dança" propõe um estudo sobre a imagem no campo da dança na cultura digital. Considerando o avanço dos estudos da dança com mediação tecnológica na atualidade, o texto da pesquisadora Ivani Santana ocupa um espaço louvável nesta publicação, propiciando ao leitor navegar em um campo de investigação recente no país.

Silvia Soter, no texto "Sobre técnicas e métodos", apresenta-nos uma visão esclarecedora para se pensar os processos de formação e criação em dança na contemporaneidade: enquanto a técnica "apóia-se em um conjunto de procedimentos", o método "baseia-se na escolha de um caminho".

No texto "Técnica de dança e pensamento estético de Merce Cunningham, José Limón e Alwin Nikolais" Gicia Amorim e Bérgson Queiroz ressaltam as especificidades e o contexto de elaboração das técnicas desenvolvidas pelos três coreógrafos, figuras incontestes da dança na segunda metade do século XX.

Nirvana Marinho, em "Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética" discute a não separação entre técnica e criação na dança, chamando a atenção para o comprometimento ético implicado nas escolhas dramatúrgicas.

No texto "O ensino da dança frente às tecnologias: algumas reflexões" Armando Menicacci estabelece uma reflexão acerca das possibilidades de utilização na dança do que é comumente chamado de "novas tecnologias", propondo um olhar mais aguçado para as relações entre o real e o virtual.

Trabalhos Acadêmicos

Os *Seminários de Dança* também abriram um espaço importante para trabalhos de pesquisa acadêmica na área temática: dança, corpo e técnica: limites, territórios, (re)definições. Dez trabalhos foram selecionados e apresentados em duas mesas redondas

simultâneas – divididos por similaridades e comentados por pesquisadores convidados. Os trabalhos apresentados foram incorporados a esta publicação em forma de breves ensaios, contendo estágios diferenciados de pesquisa de profissionais de diferentes instituições e espaços culturais do país.

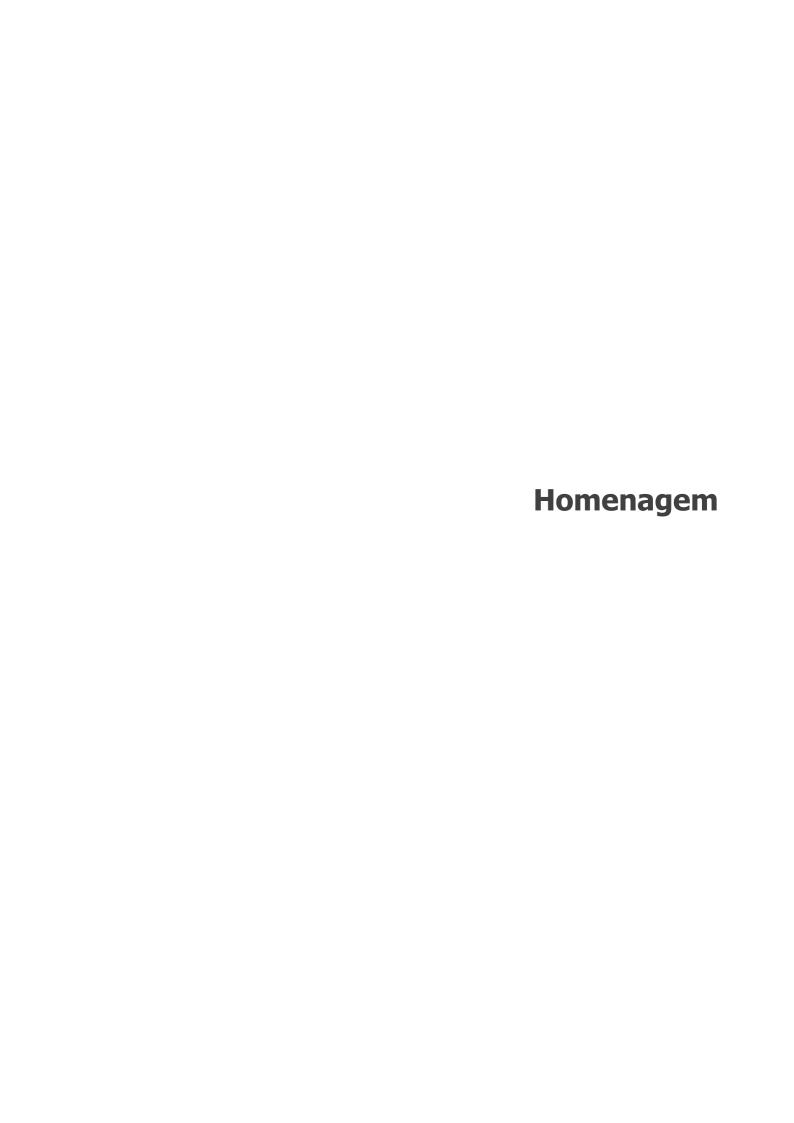
Este livro dá seguimento à série de publicações decorrentes do evento *Seminários de Dança* - sendo o primeiro volume intitulado *História em Movimento. Biografias e Registros em Dança*, consolidando o espaço destinado a estudos e pesquisas em dança no Festival de Dança de Joinville. Trata-se também de um esforço, de certa forma pioneiro, de compor um mosaico sobre técnica(s) na área de dança, tema este de grande relevância para a formação e a produção em dança em nosso país.

Homenagem

A exemplo da primeira edição, o *Seminários de Dança* referenciou profissionais da dança nacional. A homenageada nessa segunda edição foi a professora argentina Renée Wells (1925-2007), por sua destacada atuação artística e pedagógica. Diplomada pela Escola Nacional de danças da Argentina em 1944, fixou residência no Brasil, no ano de 1951. No Rio de Janeiro, foi professora da Escola de Danças do Theatro Municipal, onde criou e ministrou o primeiro curso de Metodologia do Ballet, de 1954 a 1980. Em 1977, mudou-se para Florianópolis e iniciou um pioneiro trabalho pedagógico na Universidade do Estado de Santa Catarina. No mesmo ano lançou o livro *O corpo se expressa e dança*, inaugurando um segmento de publicações sobre ensino da dança direcionado a crianças no Brasil.

Cristiane Wosniak, Sandra Meyer e Sigrid Nora

Organizadoras do II Seminários de Dança





Renée Wells

Uma pedagoga incansável

Phelipe Janning¹ e Sandra Meyer²

Amália Renée de Tosowells – Renée Wells (Buenos Aires, 1925 – Rio de Janeiro, 2007), começou a dançar ainda muito jovem. Com apenas oito anos de idade ingressou na Escola Nacional de Danças da República Argentina, onde iniciou a sua história com a dança, a pintura e a escultura. Os primeiros resultados vieram aos 16 anos, quando Renée Wells pode anunciar para sua mãe, do alto das escadas do Teatro Cólon de Buenos Aires, que havia entrado para o corpo de baile, permanecendo lá de 1941 a 1944. O enfoque didático iniciou em 1945, como professora da Escola de Danças desta mesma instituição.

No ano de 1961 obteve bolsa de estudos a convite do Departamento de Estado dos Estados Unidos, para especializar-se em dança clássica e moderna no New York City Ballet por indicação da mestra Tatiana Leskova. Em 1965, outra oportunidade de viagem de estudos a levou para o Instituto Coreográfico da Academia Real da Suécia, onde cursou dança moderna a convite de seu diretor, Bengt Häger. Anos depois, no Chile, através do trabalho de Malucha Solaris, tomou contato com os princípios de movimento de Rudolf Laban, que balizaria o método de ensino voltado a crianças que adotaria mais tarde.

Ao regressar para Buenos Aires, Renée casou com Emil Flygare, com quem teve um filho, Marco, e partiu para São Paulo a convite de Bibi Ferreira. A dama do teatro brasileiro foi quem apresentou a cidade à Renée e junto com Silveira Sampaio montaram o balé *Brasil*, de Pedro a Pedro. O espetáculo permaneceu em cartaz durante um ano na capital paulista e quando as apresentações finalizaram Renée Wells regressou para a Argentina. Contudo, percebeu que não poderia mais viver longe do Brasil e retornou no ano de 1951, desta vez para o Rio de Janeiro. Dançou e coreografou na época áurea do Teatro Glória, quando este fazia parte das acomodações do Hotel Glória, e na extinta TV Record. Foi Bibi Ferreira quem a apresentou ao diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, outro grande teste na vida da bailarina. Ela passou por uma seleção para ministrar aulas na Escola de Danças do Theatro Municipal, onde criou o pioneiro Curso de Metodologia do Ballet, de 1954 a 1980.

Durante o tempo em que lecionou, pôde observar que, finalizado o curso de nove anos, os alunos sentiam dificuldades em adaptar-se às necessidades dos distintos locais em que lecionavam, em especial aqueles que escapavam aos padrões da escola de bailados e exigiam outras estratégias de ensino. Após anos atrelados ao vocabulário do balé, segundo Wells, era necessário buscar outras formas de aprendizado. Ela foi professora de inúmeros artistas, que adotariam diferentes opções estéticas, como Eliana Caminada, bailarna do Theatro Municipal e Mariana Muniz, dançarina contemporânea.

Em 1977, ao lançar o livro *O Corpo se expressa e dança*, voltado para a faixa etária pré-escolar, Renée legitima seu enfoque pedagógico, bem como preenche uma lacuna ao inaugurar um segmento de publicações no Brasil sobre ensino da dança direcionado a crianças. Na apresentação do livro a autora relata que começou a dançar aos 8 anos de idade. O ato de dançar a fascinava, ao mesmo tempo em que a entediava. O aprendizado em dança para Renée Wells não poderia encerrar-se na imitação de passos, e os estímulos baseados nos movimentos da professora iam perdendo a força motivadora. Já adulta, direciona seu trabalho para pensar a dança na fase pré-escolar, convicta de que o aprendizado deveria iniciar pela descoberta do corpo e do movimento de forma mais lúdica e criativa.

Renée mudou-se com o marido para Florianópolis em 1977, a convite do reitor da Universidade Federal de Santa Catarina. Lá passou a lecionar dança para as crianças do Colégio de Aplicação e para universitários. Com estes, criou o Grupo de Dança da UFSC e, mais tarde, o Grupo Móbile, onde aplicava princípios de improvisação e da dança educativa moderna de Laban, apresentando coreografias em diversos eventos. Em 1979 fundou sua própria escola, a PRODANCE.

Em 1985, junto com Marta Mansinho, fundou a Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina – APRODANÇA, entidade que se mantém atuante e representa a categoria até a atualidade, tendo desenvolvido várias ações em prol da dança local. Contudo, Renée Wells continuou dividida entre Florianópolis e Rio de Janeiro, onde ainda ministrava aulas. Mas foi na capital catarinense qua a sua paixão pela escultura voltou a despertar. O gosto pelo desenho e pelas formas veio dos tempos de conservatório em seu país de origem, quando rabiscava no papel alguns passos de dança. Seu grande mestre foi o ceramista catarinense Luiz Canabarro, figura excêntrica e de difícil temperamento, como relatou Renée Wells. Certa vez, ao mostrar-lhe seu trabalho ele olhou bem no fundo dos olhos de Renée e, sem uma palavra, deixou cair uma das suas obras no chão. Renée Wells aprendeu com os cacos espalhados e aperfeiçoou sua técnica. Suas esculturas em bronze e cerâmica, cheias de dança emovimento, alcançaram fronteiras e foram exibidas em diversas galerias. Como bailarina teve uma carreira curta, afirmava que gostava muito

das aulas e dos ensaios, mas confessava que não eram todos os dias que tinha vontade de realizar a mesma coreografia. Relembrava com carinho as apresentações mais marcantes, como as apresentadas nos palcos montados a céu aberto, no verão de Buenos Aires, quando a plateia aplaudia com muito mais vigor e vibração que nas noites de gala do Teatro Cólon. Se não foi no palco que ela manteve viva a sua dança, foi através do registro presente em cada um de seus alunos, nas iniciativas para com a dança catarinense e nacional, nas suas esculturas, em seus escritos – sendo que deixou acabada uma obra ainda não publicada sobre ensino da dança, e na sua vontade maior, "a de viver apaixonada pela arte".



Magia e técnica, contemporaneidade e des-tempo

Rosângela Miranda Cherem³

Comecemos pelo desafio de Coleridge, tal como lembrado por Borges: se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê?⁴ Agora falemos deste estranho cruzamento entre a plausibilidade que inclui dormir e sonhar e a im-possibilidade de acordar trazendo na mão os vestígios das lides noturnas. Seria preciso reconhecer que o campo singular onde tal evento pode existir é o das artes, uma vez que é ali que acontece incessantemente um jogo capaz de dar conta das mais surpreendentes e irresolutas questões. Ao criar blocos onde as imagens materializam as sensações oníricas, o artista realiza o gesto revelador em que tudo parece fazer sentido, tal como um relâmpago noturno em que certa totalidade pode ser vista para logo em seguida desaparecer na escuridão. Assim, a criação imagética projeta as potências que chegam de um fundo, perturbando aquilo que antes era sono e silêncio. Sendo atraído pelas forças que cintilam à distância e o fazem esquecer-se de si, o artista é arremessado em direção a um fora que é anterior à decodificação visual e ultrapassa a mera equivalência ou completude do dizível⁵. Não à toa, toda obra que hoje chamamos de arte, apesar de muito remota, por longo tempo esteve associada à magia e ao sobrenatural.

Para levar adiante este pensamento, vejamos alguns trabalhos de Paulo Gaiad, artista plástico nascido em 1953 em Piracicaba, interior do estado de São Paulo, que utiliza diversos materiais e procedimentos, combinando constantemente os registros do visual e do dizível. Assinalando a criação como um *campo de acontecimentos*, onde incidem tanto as plausibilidades como as possibilidades que ultrapassam as contingências geográficas e cronológicas, prevalece um movimento onde se rebatem imagem e linguagem, vida e obra, ficção e memória, fazendo aparecer as inumeráveis combinações e desdobramentos do destino. Interrogando o lugar da técnica em relação à obra de arte, sua poética e fatura permitem lembrar os primórdios da arte, quando as imagens nada tinham a ver com beleza ou felicidade, tampouco com a tarefa de re-apresentar ou transformar o mundo. Reconhecido como intermediário entre os enigmas terrestres e as forças cósmicas, ao artista caberia produzir um composto destinado a exceder a finitude,

situando-a para aquém e além do vivido, transformando a matéria informe e caótica numa sorte particular de cosmos. Sendo que a grandeza da técnica advinha do fato de que deveria permanecer anônima, enquanto a obra de arte realizava seu esplendor e vibração, quando a técnica era lembrada para depor sobre o poder da obra de ultrapassar seu tempo e lugar. Então, sem negar a técnica, uma vez que é preciso muito empenho para que aquilo que se chama arte possa sobreviver, trata-se de pensar como é possível através dela recolocar sentidos e inquietações já contidos em obras alhures, produzindo novas tangências e cintilações, fazendo retornar os delírios imemoriais e os mistérios esquecidos que nela habitam. Assim, vejamos porque sendo a obra de arte uma espécie de sonho que altera o dia, também pode ser concebida como um acontecimento com vida própria que faz silenciar a técnica sem a qual ela não poderia existir.

Imagem-bloco

Em 1993, como parte de uma exposição coletiva na Sociedade Psicanalítica Prometeus Libertus em Florianópolis, Paulo Gaiad apresentou uma instalação com quatro lencóis pintados como se fossem a superfície de uma tela onde havia também fragmentos de uma carta intitulada Relato de uma viagem não realizada, cujas cópias integrais estavam disponibilizadas numa mala que compunha o mesmo ambiente. Seu conteúdo visual e enunciativo contava a vida de um menino até tornar-se um velho poucas horas antes de morrer e que passava estes registros para um viajante. Remetendo às confissões ficcionais que se alimentam de dados biográficos, uma vez que o artista tanto pode ser reconhecido no menino que veio do interior como no pai velho que era então motivo de suas afeccções ou no jovem legatário, é possível reconhecer desde uma poética sobre as diferentes etapas da vida até o ato de colecionar sonhos e dormir com eles. Assim, o mundo do íntimo e o íntimo do mundo emergem como preenchimento e vazio, lembrança e apagamento do destino que sempre escapa. Nos contornos que afirmam e separam os rabiscos e as palavras, deslindam-se certos esquemas de corpos humanos e animais, divisórias espaciais e paisagens. Entre os sombreados da rememoração e da premeditação, destacam-se riscos tênues e secretos que relacionam vida e obra, sobrepondo o esquecimento daquilo que um dia foi à advinhação daquilo que está para vir.

Quatro anos depois deste trabalho é a vez de *Páginas ao vento, escritas da dor*, onde lâminas de aço que se montam como livro simulam capa e páginas de um diário supostamente perdido contendo inicialmente cerca de 200 páginas e cujos fragmentos restaram bastante rasurados e esmaecidos, quase informes, colados às placas. Desconhecendo limites e regras, o artista se vale de revestimentos e camadas, ampliadas pelos efeitos de oxidação da tinta sobre aquarela. Domando a completude pelas veladuras e obliterando a totalidade narrativa, o que surge são as significações de superfície, sempre inacabadas e deslocadas Ao privilegiar um material que sofre a alteração do tempo, ao invés de negar, as perdas e os estragos potencializam a matéria plástica, enquanto a palavra e a imagem se rebatem sem primazia, deixando-se guiar por uma espécie de mão cega que conduz o olho entre os escombros da escritura através de cores e linhas, onde o verdadeiro e o falso coexistem e se tornam co-possibilidades.

Cinco anos depois dos *lençóis*, é a vez de *Cicatrizes*, trabalho que circula em diferentes espaços expositivos do Brasil e do exterior e que é feito com cerca de 3.500 pedaços de papel de rolo cortados, depois amarrados com fios metálicos, molhados e deixados secar até se transformarem em blocos maciços. Sendo o arame retirado, as formas são encadernadas com folhas de chumbo. Mantendo o jogo entre permanente e perecível, tendo o mole endurecido e ficado cheio de marcas e o duro se tornado uma cobertura envolvente e fina, o que se destaca não é o efeito que poderia resultar num livro de artista, mas estranhos objetos nascidos de cortes, marcas, prensagens, enfim procedimentos capazes de revirar e adulterar a matéria até o limite de sua consumação. Se é verdade que ali estão os registros da memória pessoal que guardam a filha morta e a casa incendiada, também é verdade que ali se configura um bloco que sobrevive ao apagamento biográfico, potente o suficiente para alcançar aqueles que conheceram em alguma instância do seu corpo ou alma as marcas que guardam um processo de cicatrização.

Imagem-suspensão

Segundo Regis Debray⁶, os mais remotos registros disto que se chama de obra de arte foram feitos de cadáveres: peles, ossos, marfins, bem como se destinavam a cadáveres: máscaras, múmias, túmulos. Ora, se aceitarmos que estes artefatos têm em comum o fato de serem feitos por pessoas dotadas de habilidades específicas, não será

impróprio conceber suas atividades relacionadas a um tipo especial de elaboração sobre a morte. Esculpidas ou pintadas, as imagens foram mediadoras entre os vivos e os mortos, funcionando como umbral entre o além e o aquém. Cilada para domesticar o terror e conceder vitória à vida, constituíam-se numa espécie de escudo para enfrentar o absurdo da existência, da putrefação e vazio que a sucede. Assim, o nascimento da imagem estaria associado a uma espécie de astúcia destinada a recompor aquilo que impõe sua equivalência entre o princípio e o fim. Ocorre que no gesto da criação cada artista refaz o intemporal, a sua maneira, tornando-se fabricante de uma materialidade cujo sentido faz retornar o símbolo como um ritual destinado ao reencontro das peças quebradas. Situada entre o aqui e o lugar nenhum, é esta materialização simbólica que povoa as igrejas e os museus, comparecendo nas relíquias sagradas e nos relicários profanos, atravessando os objetos fotográficos e as cenas fílmicas. Eis o modo pelo qual a imagem como suspensão do mundo, é portadora do gesto que providencia o retorno do que não volta, assinalando incessantemente o fato de que não há olho sem olhar e visível sem aparição.

Apresentada em Curitiba e também em São Paulo no ano de 2001, a série Autoretratos surge de uma convocatória em que o artista pede a diversas pessoas algo que pudesse se configurar como a descrição de cada uma delas, propondo-se a transformar esta empreitada em forma visual. Reelaboradas sob placas de metal combinadas com colagens e desenhos, giz e aquarela, gesso, tecido e terra, as formas se alteram fazendo surgir novas composições a partir das pistas escritas e registros visuais enviados. Feitas de familiaridades obliteradas e semelhanças inverificáveis, ganham tamanhos variados e soluções diversas. Sendo saque e reapropriação das coisas que estão no mundo, tornamse riscadas, marcadas, fragmentadas, recorrentes. No jogo de trocas, os retratos se afirmam como o que sempre foram: labirintos por onde se tecem as combinações ilusórias entre arte e vida, bem como elaboração de ausências, não como vestígio mas distância e contra-forma de alteridades. Na armadilha da sinceridade cativante, que demanda a estratégia do sujeito para situar-se no campo do outro, algo se fende e autonomiza, retornando como estranheza disfarçada que se mantém ao mesmo tempo em que força um apagamento. Ou seja, alteracão corpórea e metamorfose matérica, cada retrato produzido por Paulo Gaiad recusa a obviedade da semelhança irrefutável, tangenciando a modulação de forças e direções que jamais se encontram, exatamente porque jamais deixamos de ser mancha no espetáculo do mundo.

Numa segunda convocatória, feita no ano de 2002, o artista pediu a diversas pessoas que lhe enviassem objetos que pudessem traduzi-las. Em troca mandaria para cada uma delas uma obra em placa de metal com um fragmento da carta que sua mãe, morta em 1984, lhe enviara. Transformando estas novas remessas em objetos artísticos cujo teor ficava guardado em caixas de bronze devidamente lacradas, denominou esta série de Receptáculos da memória. Lembrando uma sorte de relicários profanos, combinação entre pequenos sarcófagos ou vitrines, mais do que gabinetes de curiosidade ou boîtes en valise, guardou naqueles recepientes objetos com sentidos biográficos muito particulares da vida dos remetentes, tal como o primeiro presente do padrinho, uma colherinha de remédio, um travesseiro de bebê, um livro de historinhas e uma cartinha enviada ao Papai Noel. Também acomodou um prato de macarrão e temperos que continham a lembrança da refeição preparada pela mãe, o chapéu do pai há pouco falecido, um cd com história amorosa e fotografías de partes do corpo. Assim, mantidas sob a forma de memórias individuais cuja importância se transforma em novas cintilações, aquelas caixas abrigam camadas de temporalidades passadas. Driblando o esquecimento e o apagamento do vivido, seu interior literalmente vedado, assinala uma intimidade que jamais fica íntima, não apenas porque os objetos ali dispostos podem ser olhados mas não tocados, mas porque são portadores de uma dimensão impenetrável e um sentido inacessível, cuja totalidade jamais se alcança.

Imagem-rebatimento

Numa terceira convocatória, Paulo Gaiad solicitou aos nomes constantes de sua lista de emails um pequeno texto. Mas, travado e sem inspiração para este novo lance que inventava, não conseguia juntar todos os fragmentos e constituir uma espécie de hipertexto. Ocorre que no terreno em frente a sua casa, todos os dias via pela janela de seu ateliê uma vaca que passava os dias ruminando silenciosa, pacífica e indiferente. Foi numa destas ocasiões que pôde reconhecer a equivalência entre o animal e o artista, confirmando, ainda que sem pretender, as reflexões de Derrida⁸ para quem o animal é o mais remoto e persistente espelho do humano. Remetendo ao fato de que linguagem e imagem nascem juntas, dava início a uma estranha autobiografia, parida como uma espécie de revestimentos do mundo e atribuição de um sentido simbólico para a vida, assinalando naquilo que parecia ser um registro inumano, a condição do único animal que

se reconhece fendido porque é feito de falta e por isso um poço de inesgotável polissemia. E foi assim que nasceu em 2003 um texto baseado no *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdã, intitulado *Atestado da loucura necessária ou a vaca preta que pastava em frente da minha casa.*

Considerando o olhar como um jogo de luzes e opacidades, o episódio vivido pelo artista afirma-se como o avesso da consciência, quando somos surpreendidos por um ponto em que o olho pode ver-se de fora⁹. Bem verdade que tal entendimento pode ser deslindado em narrativas muito remotas, tal como naquela que Hórus, para vingar a morte de seu pai, Osíris, enfrenta Seth num combate onde acaba perdendo um olho, mas recebe de Toth outro de vidro. Servindo para indicar a presença da divindade, a prótese que substituiu o olho original de Hórus ficou registrada nos afrescos e relevos, enquanto a posse de objetos semelhantes servia como amuleto protetor para as agruras dos mortais. Mesmo sendo este olho semelhante a um reflexo impenetrável de si mesmo, tão ocelo como os olhos das asas das borboletas ou das penas do pavão, tornava-se um nada com poder de lançar-se sobre as coisas e potencializar a relação olhante-olhado. Assim, o olho por onde a divindade era vista era o mesmo pela qual a divindade olhava. Sendo um objeto que mediava uma distância mas garantia a presença de uma aparição, aquele órgão mítico parece se constituir como um exemplo bastante interessante para compreender que tanto não existe olho sem olhar, como também o fato de que o olho pelo qual o artista vê o mundo é o mesmo pelo qual o mundo vê o artista.

Ficcionando um animal que vive as lides humanas e também observa ironicamente suas insânias, através do texto sobre a vaca Paulo Gaiad conseguiu não apenas reunir todas as pequenas narrativas que lhe foram enviadas, como também fez uma sequência fotográfica e, logo em seguida, realizou uma performance no Paço das Artes em São Paulo, onde ficou doze dias escrevendo no chão, acompanhado pela foto do referido animal numa das paredes. Assim, a linguagem escrita lhe permitiu não o simples rebatimento do código escrito ou visual, mas a realização de um movimento em direção ao inesperado e ao surpreendente, o qual só pôde ser alcançado numa relação entre códigos distintos. Mantendo o indecifrável que acompanha o inventário da vida e que persiste na imagem que antecede e sobrevive a todas as cenas, configurou nesta nova série de trabalhos uma estranha familiaridade em que a presença do animal servia de ponto de vista, permitindo que o olho do artista pudesse escapar de si e contornar a loucura sem se deixar engolir por ela.

Após esta incursão pelas bordas literárias, entre 2003 e 2007, Paulo Gaiad desenvolveu uma nova série intitulada Divina Comédia, cujos diferentes trabalhos foram expostos em diversos ambientes expositivos do Brasil. Particularmente compareciam as referências a Dante Alighieri na edição ilustrada por Gustave Doré, a qual fazia parte das lembranças da casa e da infância do artista. Começando pelo *Inferno* e sob o pretexto de serem estudos preparatórios, surgem enquadradas em caixas, envoltas em arame e cravejadas com pregos, apropriações fotográficas com detalhes de cenas de guerra, situações de suplício e sadismo. Depois, deslindando o *Paraíso,* seguem-se mais de 80 fotos, produzidas a partir de detalhes de um livro com fotografias eróticas tiradas no século XIX, coladas sobre chapas de gesso, em seguida quebradas e novamente reparadas, lixadas e logo após retrabalhadas com efeitos de rasura e desgaste. Importante observar que o caráter compósito não passa só pela literatura e fotografia, como também pela assemblage e objet trouvé, acabando por ampliar a espessura da imagem, multiplicando as modulações entre aquilo que foi e aquilo que se tornou, o que ficou retido e as alterações persistentes, constituindo a dimensão do irreparável e configurando uma vigorosa e potente carga erótica.

Abordando o *Purgatório*, o último conjunto desta série advém de uma coleção de fotografias pertencentes a uma família desconhecida e adquiridas numa feirinha de antiguidades. Ocorre que, trabalhados sob fundo de papelão, impresssos em papel jornal, aqueles rostos que fitam sem pose um suposto espectador, cobertos pelos véus do esquecimento irreparável, da perfeição rasurada e da totalidade que não retorna, assinalam o lugar da experiência perdida, do extravio e da errância. Impossível alcançar o que olhavam aqueles olhos, mas também impossível ignorar a estranha fenda que interroga a ininteligível descontinuidade que reina entre os viventes. Assim, na relação entre estoque e defasagem, captura e corte, o fundo que salta através de um lampejo ou o movimento retroativo que aquelas imagens demandam, remete não ao ponto de origem ou essência, mas aos enumeráveis cruzamentos que mostram que a imagem nunca está só, situando-se num inquietante jogo entre conjunção e disjunção, abertura e fechamento, disparidade e semelhança que faz triunfar o divergente¹⁰. Eis a montagem como único meio de fazer aquilo que foi reaparecer: como repetição e diferença, destempo e forma sobrevivente¹¹. Por fim e ainda a respeito da série intitulada *Divina* Comédia, convém registrar que o artista fez as portas de cada um dos três espaços que a constituem em tamanho grande e destinadas a afirmar menos a condição de divisórias mas de contiguidade e da permissibilidade cambiável que integra estas intâncias.

Imagem-cifra

Ainda em 2003, Paulo Gaiad produziu uma série de paisagens intituladas *As paredes que me cercam,* onde supostamente fez aparecer a areia, o mar, a vegetacão, as dunas e os morros do lugar onde mora, na Praia do Campeche em Florianópolis. Ao invés das apropriacões fotográficas, aqui é o artista quem tira as fotos, criando um campo figural que não se deixa guiar pelo olho, desfazendo a semelhança e a representação para fazer surgir a intensidade de um lugar. No traço renitente que faz reaparecer um menino que cria e destrói, lançando o ordinário na condição extra-ordinária, e um arquiteto que constrói e reconstrói a partir da areia, do cimento e da massa-corrida, o artista literalmente borra a distinção entre o *ato* que é fixo e o *gesto* que é nômade, uma vez que precede e sucede à execução daquilo que ali incide. Mais do que pintar, quebra e arranha, esfola e machuca, cobre e golpeia a superfície pictórica. E assim, misturando os tons terrosos e cinérios, faz nascer pinturas escoriadas em que o movimento do pincel redige com tonalidades aguadas uma carta secreta e indecifrável, que registra o quanto a suavidade vaporosa e líquida pode ser também uma espécie de prisão.

Persistindo na problemática que inscreve na pintura os sentidos que lhe escapam, em 2005, Paulo Gaiad apresentou uma série intitulada *Memórias da cozinha*. Novamente recorrendo às injunções biográficas fez aparecer neste conjunto de telas a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa dos pais. Consentindo que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*, sobrepôs aos diversos procedimentos fotográficos e colagens do *Atestado da loucura*, as fotos do purgatório. Assim, primeiro em placas de gesso e depois em telas maiores, compostas de folhas de papel jornal e realizando interferências através do desenho e da pintura, ressignificou os acidentes e contingências cotidianas. Recorrendo ao arsenal da memória e às imagens já trabalhadas em séries anteriores, reafirmou a criação como alteracão cifrada e noturna de restos do vivido, producão enigmática de interstícios e jogo de veladuras em que esconder é mostrar.

Imagem-tangência

Concebida em 2007 Estudos de luz e sombra se apresenta como uma série de paisagens a partir de uma viagem que o artista fez a Holanda, através das quais utiliza fotografias, postais, anotações de textos com fragmentos de viagens e outras lembranças. Mas ao incorporar outras temporalidades para além da biografia, fazendo citação explícita às pinturas de Rembrandt, Turner, Vermeer e Matisse, é aqui que o peso do vapor e das nuvens, além da força invisível da luz depõem sobre um fundo que sempre volta porque jamais se deixa tocar, assinalando o inalcançável através do sfumato e do efeito de rasura e inacabamento. Assim, as nuvens de Delft surgem tão próximas e familiares como as da Praia do Campeche e a fachada de uma pousada na Ponta do Papagaio se torna correspondente à gravura flamenga de uma casa em ruínas. No movimento que indica aquilo que o olho não consegue ver ou em que ver é sempre ver à distância e, portanto pressupõe uma escala, novamente emerge um regime de rasgos. Só assim o olho pode ser alcançado como aquilo que sempre foi: uma máquina de produzir imagens, cumprindo incessantemente a ambição de Bruneleschi de contemplar o mundo que cabe no grão de lentilha¹².

Bem verdade que tal questão parece ter tido grande força antes que o ocularcentrismo impusesse suas premissas no alvorecer moderno. Se para Frangélico pintar a cena da anunciação era fazer figurar o mistério do divino, do qual o anjo era o porta-voz, Leonardo Da Vinci procurava guardar em semelhante cena o poder conferido ao visual, atribuindo ao olho sua tarefa de ser espelho, refletindo a verdade que cintila no fundo do olho e que dorme no âmago de todas as coisas¹³. Assim, o que o olho humano visse é o que deveria aparecer na tela de modo mais verdadeiro e perfeito, belo e revelador, preciso e abrangente, como se fora la ventana della anima. Conforme uma nova experiência de maravilhamento do mundo, a verdade tornava-se uma atribuição das faculdades humanas. Transferindo a noção de infalibilidade divina para uma concepção baseada na racionalidade do saber, o artista depunha uma nova verdade. Confirmando os procedimentos de observação e comprovação investigativa, na *Anunciação* de Da Vinci compareciam os conhecimentos de anatomia, geometria, arquitetura, botânica e mineralogia. Porém, lapso destes mesmos pressupostos, é curioso observar as montagens e anacronismos que comparecem na vestimenta de Maria, na mesinha que replica o túmulo feito por Verrochio para Giovani de Medici e mesmo no porto de Florença que se situa no plano de fundo.

Desdobramento destas investigações renascentistas, os pintores setentrionais seguiram problematizando a pintura, embora não como janela, mas como mapa do mundo. Mesmo no âmbito acadêmico Poussin continuaria as premissas italianas das grandes narrativas pictóricas, embora reconhecendo seus limites enquanto linguagem. Assim, o corpo adormecido na tela seria o *corpo de um outro, um corpo outro do outro que é o corpo desperto*, sendo que se o quadro pode conter um corpo adormecido é apenas como oxímoro, na medida em que aquilo que afirma é a sua própria negação. Não à toa, quando Renné Magritte pintou em 1935 uma tela intitulada *Espelho falso* confrontava uma tradição que concebia a centralidade do olhar na pintura. Ao fazer uma nuvem atravessar este órgão, ironizava sua condição úmida e gasosa, confirmando-o como instrumento enganador. Desse modo, respondia a Da Vinci que o olho pode ser o espelho da alma, mas apenas como artifício e ilusão, uma vez que só funciona como máquina de translação simbólica porque é prótese.

O que isto tem a ver com os trabalhos de Paulo Gaiad que aqui comparecem? Para responder a esta pergunta é preciso lembrar que sua obra é figural mas não figurativa, que se serve de um olho que está sempre olhando e que não pode parar de fazê-lo, mas que está sempre avariado. Como espelho do mundo, nem cobre nem descobre, mas está encoberto de névoas que lhe servem de véus. Para prosseguir, vejamos seu trabalho de 2008, intitulado *Fragmento de um noturno,* o qual remete a uma sensação musical capturada no intervalo entre a situação ótica e a sonoridade de uma composição melancólica e vagarosa. Transformando as partituras originais que pediu após a apresentação de um pianista amigo, produziu uma série com 49 livros, fazendo delas uma espécie de estranho e rasurado desenho, alterando sua condição musical através do pensamento plástico. Assim compôs uma espécie de sinfonia imagética, reutilizando placas de aço com fotos que iriam para uma residência artística em Barcelona e colando-as sobre pastas de papelão que também estavam presentes na série do purgatório, guardando nas partituras fragmentadas e nas notas perfuradas, a lembrança triste e suave, secreta e solene da mãe que tocava piano. Tomando a coisa por onde ela não está parece esquecer a falta que remete ao princípio singular, ao mesmo tempo em que realiza um falso movimento que se alonga e subtrai como inflexão e profundidade do indescidível, que não quer ser nem a palavra nem som, mas apenas imagem que quarda sensações.

Ocorre que este trabalho, em que a sonoridade silenciada substitui a palavra dilacerada, foi concebido para ser guardado numa espécie de mobiliário preto e com

gavetas, onde também ficam alojadas oitavas de piano. Configurando-se como um memorial que materializa a angústia do precário e encobre aquilo que está destinado a perecer, afirma-se como um monumento que celebra a obra de arte como enigma, ao redor do qual tudo é noite e silêncio. Eis a magia que faz com que a técnica se torne uma sombra para que a obra siga seu destino que é o de vibrar como potência. Assim, pensar uma história, teoria e crítica de arte que recusa conceder a última palavra ao contemporâneo implica aceitar que cada presente é permeado por infinitas tangências do tempo e que a criação artística nunca foi homogênea. Ultrapassando a presença redutora das coisas para alcançar aquilo que volta como aparição, a obra de arte segue sendo um engenhoso artifício materializado num bloco, através do qual a ilusão não se constitui como o oposto, mas como a mais sutil das realidades.

Referências

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. S.P.: Ed. Escuta, vl. 1, 2001, cap. III.

BORGES, Jorge Luís. O livro dos sonhos. R. J.: Bertrand Brasil, 1996, p.53.

CARREIRA, Eduardo (org.). Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília: UNB, 2000.

DAMISCH, Hubert. L'origine de la perspective. Paris: Ed. Flammarion, 1993, p. 141 a 150.

DEBRAY, Regis. Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994,cap I e II.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. R.J.: Graal, 1988, p. 21 a 61.

DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. S.P.: UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 11 a 58.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 11. R.J.: Zahar, 1998, cap. VI a VIII.

O movimento qualquer

Paulo Caldas¹⁴

Lembro ter lido, uma vez, um trecho de um romance do escritor Georges Perec, em que decidira não utilizar a letra "e", a mais usada na língua francesa. Ao lado, ele havia deixado uma versão do mesmo texto sem esta restrição e era admirável ver, comparando os textos, o caminho novo da escrita desviada dos "e" e recorrendo a palavras que, do contrário, nunca apareceriam. "La Disparition" é o título da obra, um romance com mais de três centenas de páginas; lipograma, o nome de tal procedimento literário: nele, determina-se que uma ou mais letras ficam excluídas da escrita. A palavra "lipograma" deriva do grego: "leipo" (abandonar, deixar para trás, ficar privado de) + grama (escrito). Esse lipograma em "e" data de 1969. Três anos mais tarde – segundo Perec, devido à queixa das outras vogais de que teriam trabalhado demais no livro anterior - escreveria "Les Revenentes", uma curta novela em que, contrariamente, fazia uso apenas da vogal "e". "La Disparition" teve uma tradução para o inglês em 1994: o titulo "A Void" - que pode ser traduzido por "um vácuo" - é também um belo trocadilho com "evite".

Georges Perec tem seu nome ligado a um grupo literário estabelecido na França, o OULIPO - Oficina de Literatura Potencial. Criado em torno da obra do escritor Raymond Queneau, escritor cuja notoriedade se deve à publicação, anos antes, de *Exercícios de Estilo*, o OULIPO nasce nos anos de 1960, uma década inquieta, em que se reconhece que também a literatura "se desfaz de alguns entraves e assume a embriaguez de sintaxes e palavras novas". Tratava-se, aí, de estabelecer princípios de escrita, estratégias e regramentos de natureza formal a partir dos quais inventar (ou reinventar) a literatura. Os *Exercícios de Estilo*, aliás, nasceram – conta Queneau – na saída de um concerto em que ouvira a *Arte da Fuga*, de Bach, o que lhe sugeriu a composição de um texto "através de variações, que proliferassem quase ao infinito, em torno de um tema bem simples". Tratava-se, sobretudo, de estabelecer a idéia de restrição afirmativamente, como aquilo que provocaria e potencializaria os processos criativos da escrita literária.

Mais profundamente, é evidente, qualquer escritura supõe mesmo restrições: do vocabulário, da gramática, dos diversos contextos sociais ou culturais; Roland Barthes dizia que a língua era fascista, não pelo que ela impedia de dizer, mas pelo que ela

obrigava a dizer (BARTHES 1980: 14). Mas tais restrições da língua se distingüem, no entanto, daquelas que, deliberadamente, os autores oulipianos se estabelecem: eles recuperam da história da literatura variados procedimentos - lipogramas, anagramas, palíndromos, tautogramas -, eles inventam novas restrições, tão inesgotáveis quanto aquilo que se produzirá a partir delas. Num certo sentido, o OULIPO extrema e tematiza uma dimensão recorrente na literatura; ela é mesmo freqüentada por restrições: "as doze sílabas do verso alexandrino, quatorze versos e rimas precisas para um soneto, a regra das três unidades da tragédia clássica" são restrições tão arbitrárias quanto qualquer outra que se invente.

Italo Calvino, integrante também ele do OULIPO, reescreve as palavras de Nietzsche ("o que se denomina *invenção* é sempre um grilhão auto-imposto") ao afirmar que o jogo só faz sentido com *regras de ferro*, a auto-imposição de uma disciplina sem sentido transcendente. "Construir seus próprios labirintos e suas respectivas saídas", como diriam os oulipianos, não deixa de ser um belo modo de conceber o ato de compor.

Trata-se de considerar o "jogo" um primeiro esforço de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramatúrgica. Os regramentos (as "regras de ferro"), de alguma maneira, são um modo de eleger elementos insistentes numa obra.

Neste sentido, arrisco-me a dizê-lo, a linha de sentido traçada por aquilo que insiste é um esboço já daquilo que poderíamos considerar ou experimentar como dramaturgia. Porque ocorre-me considerar que a consistência dramatúrgica se liga sempre à insistência de algo, insistência anunciada como projeto pelo regramento ou mesmo insistência silenciosa, talvez mesmo inconsciente mas seguramente experimentada ou percebida.

A arbitrariedade na determinação das regras do "jogo" - dos princípios de composição -, não supõe qualquer gratuidade daquilo que é composto. Trata-se de uma maneira de produzir sentido – uma poética - a partir de uma aposta em que um infinito de formas coincide com um infinito de sentidos, que os sentidos emergem das formas, que entre formas e sentidos não há distância, enfim, que o sentido da forma lhe é imanente.

Quando um coreógrafo se propõe seus próprios regramentos de composição – suas restrições, seus algoritmos, seus protocolos -, é porque também ele comunga daquela mesma expectativa de que aquela nova proposição possa desviá-lo de sua própria banalidade e conduzi-lo a invenção de um infinito de novas formas e sentidos.

Aqui, tendo a considerar dois âmbitos da composição coreográfica: o artesanato e a arquitetura. Definiria, precariamente, o artesanato como aquilo que se passa sobretudo no

corpo, um trabalho sobre o corpo ligado à composição de sua partitura de movimento; definiria, precariamente, a arquitetura como aquilo que se passa sobretudo na cena, um trabalho sobre seus elementos constitutivos (incluso aí, evidentemente, o corpo). Em cada uma delas, serão distintas as conseqüências e os desdobramentos do uso de regramentos composicionais. Ambas supõem, parece-me, uma perspectiva sobre o corpo que dança e a produção de sentido na cena que sabe à abstração e que é, portanto, relativamente recente.

Apresso-me em esclarecer: restrição e infinitude não se contradizem. Matemáticos diriam muito simplesmente: tomemos o conjunto dos números inteiros — nele há os números pares e os ímpares; limitemo-nos então apenas ao conjunto dos números ímpares. Intuitivamente, diríamos que seu conjunto é menor, já que está contido naquele. Mas, nós o sabemos, ambos os conjuntos são igualmente infinitos. Assim se passa com os dispositivos restritivos de composição: eles produzem um infinito apenas enganosamente "menor".

Então, se reconhecermos a infinitude aí, atravessados que estamos hoje por uma nova perspectiva, também a reconheceremos nos corpos. Qualquer corpo é simultaneamente restrito e infinito, não importa o que meça, pese, mova ou perceba. Certa vez, coreografei uma bailarina com mais de setenta anos de idade. Compus-lhe uma peça - toda ela - em que seus dedos percorriam as linhas que marcavam seu rosto idoso. Outra vez, coreografei um bailarino cujos pés deveriam pisar apenas, mas inquietamente, as bordas de um quadrado de um metro de lado desenhado sobre o chão. O que podiam, um e outro, era igualmente infinito. O corpo pode infinitamente na diferença do que ele é. Neste sentido, a dança atual é mais do que nunca uma dança da diferença e da infinitude; ela acolhe movimentos quaisquer de corpos quaisquer.

Tal acolhimento, tal perspectiva do corpo, do movimento e do sentido – já o disse - tem um história recente. Dir-se-ia que, se não emerge, seguramente se consolida nos anos de 1960, com a emergência de Merce Cunningham e, sobretudo, da chamada dança pós-moderna americana, e se prolonga na cena de hoje, plural em muitos sentidos. Tal pluralidade se liga à convergência e assimilação de diversos regimes expressivos. Nos anos de 1980, por exemplo, "teatro de dança", "teatro coreográfico", "teatro físico", "teatro do silêncio" eram tentativas diversas de nomear algo que se passava na interface teatro / dança. Hoje, tendemos a reconhecer esta e outras interfaces (seja com a

performance, o circo, as artes visuais ou qualquer outra que se queira) sob a mesma mera e complexa expressão "dança contemporânea".

Ela é freqüentada pelo desprezo pela narrativa, pela não linearidade, e também por corpos, movimentos e espaços quaisquer. Sobre o "Lamento da Imperatriz", de Pina Bausch – já que mencionei o teatro de dança -, Raimund Hoghe escreveu: "Sonhos da vida. Histórias interrompidas. Imagens isoladas. Os índios dizem: 'Listen when there is nothing to hear. And look when there is nothing to see" (HOGHE 1990: 25). De fato, a dança contemporânea reclama novos modos de ver e ouvir.

É sobre um fundo de uma modernidade que teve, na arte, a problematização da linguagem como tema que esta cena se estabelece. A arte, em seu ataque ao modelo representativo, reclama novas formas de percepção e de pensamento. Este ataque, no entanto, não deve ser tomado precipitadamente como uma rejeição do sentido, mas como a afirmação de um sentido próprio do sensível, daquilo que se impõe pela sua presença. Projeto anti-platônico, já que tem por objeto o que está sob aquela sombra de que fala Jean-François Lyotard: "a penumbra que depois de Platão a palavra jogou com um véu cinzento sobre o sensível, que ela tematizou sem cessar como um menos-ser" (LYOTARD 1985: 11). É por pertencimento a esse projeto que o fotógrafo Robert Doisneau pôde dizer: "Se você faz imagens, não fale, não escreva, não responda a nenhuma pergunta".

Na primeira metade do século XX, prolongavam-se ainda na dança moderna certos princípios que atravessavam a dança clássica – sua dimensão narrativa, seu desejo em estabelecer um universo representativo. Mesmo que os conteúdos temáticos fossem novos, ainda se tratava de produzir uma dramaturgia da cena a partir de uma lógica representativa. Se Martha Graham foi capaz de estabelecer com rigor um código original, não o foi de abalar as estruturas da linguagem clássica; mantiveram-se, ali, fortes bases dramatúrgicas: "uma narrativa linear, no sentido de um desenvolvimento concreto (mesmo que simbólico ou metafórico) da ação"; "uma estética psicológica e emotiva do ser humano, com suas idéias e sentimentos, no centro da criação" (BENTIVOGLIO 1989: 16); a submissão à estrutura musical. Donde Merce Cunningham tenha podido vincular a *modern dance* à dança do século XIX: sua ruptura, desde a década de 1950, foi comparável àquela que a pintura abstrata havia produzido quarenta anos antes. Usando uma dicotomia temerária, dir-se-ia que ruptura cunninghamiana era de forma, não mais de conteúdo.

Em Cunningham, é toda uma nova lógica da composição que se estabelece: do espaço cênico (descentrado por uma ocupação agora sem hierarquias), dos elementos da cena (as partituras de movimento e musical já apenas se justapõem, sem ilustração recíproca), da dramaturgia da cena (destituída de qualquer princípio narrativo). Nele, tanto aquilo a que me referi como dimensão artesanal quanto arquitetônica da coreografia serão atravessadas por algo que age como um regramento: o recurso ao acaso – através do lance de dados, de moedas, do I-Ching – poderia determinar em qual ordem ou que fragmento de uma partitura coreografada faria parte de uma obra, qual número de bailarinos em cena, seu posicionamento, quais partes do corpo deveriam mover.

"Cunningham recusa, através da abstração, a premissa de um "tema" na dança – a eliminação do tempo linear estabelece uma prática da dança livre de literalizações e simbolizações" (BENTIVOGLIO 1989: 16). Cada movimento não traz um sentido, ele é sentido: "o movimento é expressivo nele mesmo e por si mesmo, não importando se a expressão é ou não pretendida", diz Cunningham. Daí que sua obra possa ser tomada como uma tentativa de constituição ontológica da arte: recusar a representação – a ilustração e a figuração – é afirmar uma dimensão de presente da dança e a atualidade dos sentidos que produz.

É o que permite a John Cage relatar a propósito de Merce Cunningham:

Numa de nossas *performances* recentes no Cornell College, em Iowa, um aluno virou para o professor e disse: 'O que isso significa?' A resposta do professor foi: 'Relaxe, não há nenhum símbolo aqui para confundi-lo. Aproveite!' Poderia acrescentar — prossegue Cage — que não há histórias e nem problemas psicológicos. Há apenas uma atividade de movimento, som e luz (CAGE 1961: 94-95).

Entretanto, um traço comum parece atravessar a dança de Cunningham e a *modern dance* que o precedeu: a persistência em fazer coincidir a linguagem corporal cênica e um dado código de movimento, código estabelecido a partir de seu estatuto de técnica na qual o corpo deveria ser treinado. Tal coincidência atravessou a dança de linhagem clássica assim como aquilo que a dança moderna veio a estabelecer ao longo da primeira metade do século XX. Identificamos tanto na chamada *danse d'école* quanto nos modernos americanos e alemães - para limitarmo-nos aqui às referências maiores - a existência de uma base expressiva/composicional estruturada como um vocabulário de movimento, vocabulário que se preserva nos modos de mover dos corpos na cena. O vocabulário treinado coincide com o vocabulário encenado. Nesse sentido muito específico

- que supõe o corpo treinado numa determinada técnica - e sem ignorar o abismo conceitual a separar Cunningham daqueles que o precederam na história da dança moderna, dir-se-ia que a assimilação do corpo qualquer na dança teria que esperar pela geração da Judson Church.

Evidentemente, novas gramáticas, novos vocabulários de movimento supõem novas corporalidades. O corpo da dança moderna produzirá novas relações com a respiração, o peso, a verticalidade, o tônus e o espaço:

Pela alternância 'contraction / release' (Graham), 'fall / recovery' (Humphrey) ou 'Anspannung / Abspannung' (Wigman), o corpo moderno se diverte em uma temporalidade que lhe é própria, sujeita aos eventos gestuais e não somente ao ditado musical ou narrativo. Corpo da circulação energética, do fluxo e do refluxo, concentrado, descentrado, restituindo superfície e profundidade como uma fita de Moebius. Todos os bailarinos que mediram forças com essas técnicas um tempo suficiente para torná-las suas, conhecem intimamente as delícias (e as dificuldades) da retenção e da expansão, do desequilíbrio, saboreado entre controle e abandono (FEBVRE 1995: 16).

Ainda que ligado, como dissemos, a princípios absolutamente outros, também Cunningham produziu modos de mover que instituíram uma técnica, atravessada por referências clássicas, elementos da técnica de Graham e perturbada pela ação dos procedimentos do acaso, a solicitar do corpo agora fragmentado inesperadas soluções de coordenação: "Foi sem dúvida uma das razões pelas quais comecei a utilizar os métodos de acaso em minha coreografia, diz Cunningham, a fim de quebrar os modelos (*patterns*) pessoais de coordenações físicas memorizadas". (Citado por GIL 2002: 29)

Mas insistimos, uma mesma lógica se prolonga da cena clássica à moderna (Cunningham incluso) ao fazer coincidir vocabulário inscrito no corpo que se supõe treinado (portador de um certo ideal de força, flexibilidade e controle) e linguagem cênica.

O que se instaurou na geração pós-Cunningham foi um novo *modus pensanti* do corpo, do movimento e da cena. É sempre possível iniciar a história de uma certa linhagem da arte contemporânea com Marcel Duchamp e seus objetos *ready-mades*. É preferível aqui, avançarmos a John Cage e seus sons *ready-mades*, mesmo porque – ao menos para nós, da dança – é impossível dissociá-lo desta nossa arte: seu nome, ato contínuo, evoca o de Cunningham.

Vinculamos a John Cage a defesa do uso de quaisquer sons e ruídos como material musical. Em seu *Silence*, escrevia: "enquanto no passado, o ponto de discórdia estava

entre a dissonância e a consonância, no futuro próximo ele estará entre o ruído e os assim chamados sons musicais" (CAGE 1961: 4). Em sua obra, sons quaisquer produzidos por buzinas, panelas, rádios não sintonizados - sons inerentes ao nosso cotidiano - foram incorporados como música. Mais do que a incorporação dos sons cotidianos, eram também os objetos cotidianos que os produziam que chegavam assim a um âmbito ocupado apenas por objetos específicos, os instrumentos musicais. Movimento e corpo cotidiano são como o correlato, em dança, da postulação de Cage. Mas não se atribui a Cunningham a produção deste correlato. Tal é, precisamente, o ponto que a geração que o seguiu reconhece uma fissura, uma "discrepância", entre as concepções de um e as práticas de outro.

Em outubro de 1957, seria Paul Taylor, jovem e membro ainda da companhia de Martha Graham, quem prematura porque radicalmente anunciaria as questões por vir: uma de suas peças, "pode ser considerada um análogo à famosa composição musical de John Cage, 4'33", em que o pianista David Tudor senta diante do piano sem tocar uma única nota. Taylor, que havia estado com Cunningham no Black Mountain College no verão de 1953,(...) ofereceu imobilidade como o equivalente do silêncio: ele permaneceu de pé, e Toby Glanternick sentado, ao longo de toda a duração da dança" (JOWITT 1988: 312).

O não da estética que se seguiria com a Judson Church era também dirigido a qualquer tentativa de instituição de modelos do movimento ou do corpo:

Trinta e duas pessoas maravilhosas de várias idades... andando uma atrás da outra através do ginásio da Igreja de São Pedro, em qualquer uma de suas roupas velhas. O gordo, o magricelo, o mediano, o largado e encurvado, o reto e alto, o de pernas arqueadas e o de joelhos para dentro, o estranho, o elegante, o delicado, a grávida, a virginal, o tipo que você disser, conseqüentemente toda e qualquer possibilidade de postura encontrada no espectro postural, você e eu em todo nosso cotidiano comum visando o esplendor postural... há uma maneira de olhar para as coisas que as transforma em *performance* (JOWITT, 1988: 324).

Essas palavras são da crítica Jill Johnston, escritas, em 1967, a respeito do trabalho "Satisfyn Lover", de Steve Paxton. O que parece emergir desta cena não cênica, e que se prolongará como um legado, é também um estatuto afirmativo do movimento qualquer e, sobretudo, do corpo qualquer. Desde aí – e o contato-improvisação de que imediatamente recordamos ao mencionar Paxton é um belo exemplo disso – tudo aquilo em que se insinuar um estatuto técnico tenderá a se ocupar do corpo e do movimento quaisquer.

Será preciso pensar não o corpo ideal, o modelo ou código desencarnados, mas corpos e cenas materiais e singulares, que se multiplicam em sua diferença e onde encontraremos novas consistências.

Na década de 1980, Jean-Claude Gallota pôde falar de uma dança de autor: as assinaturas se multiplicaram, assim como os modos de mover. Novas cenas e novas corporalidades que chegaram mesmo a estabelecer novas virtuosidades. Nada é excluído: da carícia que "pode ser como uma dança", para mencionar uma frase de Pina Bausch, ao tour en l'air horizontal e louro de Louise Lecavalier, do La La Human Steps.

De qualquer maneira, trata-se agora de um ambiente estético ocupado pelo que é provisório e local; algo restrito em sua duração e sua localização; algo que apenas se autoriza ser pensado segundo parâmetros referidos ao tempo e ao espaço em que se constitui, pensado, enfim, segundo sua lógica como acontecimento. Daí que mesmo qualquer pergunta sobre qual dimensão técnica estaria ligada àquela estética só poderá ter respostas locais, multiplicadas por toda a variedade dos acontecimentos artísticos. Não há, na dança de hoje, uma técnica que possa bastar como referência única ou maior, que exista antes ou acima do que se produz esteticamente. Dir-se-ia que a composição estética busca, a partir de um recorte que lhe é próprio, produzir novas corporalidades constituídas pela convergência singular das mais diversas matrizes técnicas e expressivas. Neste sentido, o corpo na cena de dança contemporânea pode recorrer à qualquer arsenal estabelecido de movimento: aquilo que foi codificado pelas diversas linhagens da dança moderna, pelo balé clássico, pelas dancas populares, pelas dancas de salão, pela danca de rua; ou aquilo que chamamos nossos ready-mades de movimento: andar, correr, cair, rolar, levantar, saltar e tudo o que é constituído pela nossa cultura como gestualidade cotidiana.

Donde o coreógrafo possa hoje ser comparado a um DJ, como o fez Helena Katz (KATZ, 1998: 11), ou a um arqueólogo do agora que exibe os objetos encontrados em suas excursões; e que a cena hoje possa ser tomada como uma espécie de inventário ou uma arqueologia do presente, através do corpo, de sua constituição cultural. O corpo da cena hoje, se torna, ele mesmo, uma zona de fronteira. Reconhecemos sua hibridez – a expressão "corpo híbrido" freqüenta nossa compreensão problemática da dança de hoje – e seu estatuto de singular. (A identidade disto que é singular tornou-se mesmo uma questão insistente numa cena recente).

O corpo na cena hoje pode ocupar-se de reinventar (pela perturbação maior ou menor do arsenal referido acima) ou, sobretudo, inventar movimento. Aqui as estratégias são também muitas. Talvez uma das razões da atualidade da obra de Rudolf Laban se ligue precisamente ao fato de que ali não há nenhuma imposição quanto aos modos de mover. Seu sistema não estabelece vocabulários ou códigos de movimento. Ele nos informa sobre parâmetros: o que move, onde move, como move: corpo, espaço e esforço/qualidade de movimento. Evidentemente, as apropriações podem ser as mais diversas, mas o sistema insiste generoso em se prestar a ser – no contexto da criação coreográfica – um instrumento de consciência, produção e análise do movimento, de qualquer movimento de qualquer corpo, sejam eles – corpo e movimento – ordinários ou extra-ordinários.

Quão prolífica pode ser a mera idéia de "esculpir o espaço", expressão que se repete em vários textos sobre o sistema Laban? Num certo sentido, não é isso que vemos insistir nas Tecnologias da Improvisação, de William Forsythe? Um espaço moldado em linhas atuais e virtuais que se extraem, dobram, estendem, unem, deslocam, caem e que levam o corpo à produção de todo um mundo de movimentos inéditos?

Admirável nas proposições de Laban ou de Forsythe é reconhecer, em cada uma, um desejo de potencializar os processos criativos no corpo, de permitir o estabelecimento de uma abordagem pedagógica aberta às mais diversas proposições estéticas.

A pedagogia de hoje se complexifica: não se trata de adestrar o corpo numa técnica erigida como modelo transcendente (se é que em algum dia isso mereceu ser chamado de pedagogia), mas de dar consciência, sensibilidade e compreensão quanto a determinados modos de mover, de problematizá-los como aprendizado. Trata-se menos de reproduzir formas do que de experimentar forças, atualizando em movimento o circuito estabelecido no corpo como composição ou formulando-o como improvisação. Num ou noutro caso, é uma dimensão de presente (ou de presentação) aquilo que procura atravessar o corpo hoje tanto nos espaços pedagógicos quanto nos cênicos.

Italo Calvino, ao comentar o mencionado "A Vida – Modo de Usar", de Georges Perec, admirava-se com a "maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma coisa só". O belo sentido de qualquer instrumento da arte – qualquer protocolo de composição ou dimensão técnica – é mesmo esse: de desaparecer, fundido numa imponderável poética; desaparecer, fundido em poética.

Então repito: "Lembro ter lido, uma vez, um trecho de um romance do escritor Georges Perec, em que decidira não utilizar a letra "e", a mais usada na língua francesa. Ao lado, ele havia deixado uma versão do mesmo texto sem esta restrição e era admirável ver, comparando os textos, o caminho novo da escrita desviada dos "e" e recorrendo a palavras que, do contrário, nunca apareceriam": assim se iniciava o texto de concepção do espetáculo "Coreografismos" quando de sua estréia, em 2004.

Referências

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo, Cultrix, 1980.

BENTIVOGLIO, Leonetta. Danse d'Auteur. Revista Ballet / Tanz 4/89.

CAGE, John. Silence. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

FEBVRE, Michèlle. Danse Contemporaine et Théâtralité. Paris, Chiron, 1995.

GIL, José. O Movimento Total. São Paulo, Iluminuras, 2002.

HOGHE, Raimund. O Lamento da Imperatriz – Um filme de Pina Bausch. Revista Humboldt, Ano 31/1990, Número 61.

JOWITT, Deborah. Time and the Dancing Image. New York, William Morrow and Co., 1988).

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In Lições de Dança. Rio de Janeiro, Faculdade da Cidade, 1998.

LYOTARD, Jean François. Discours, Figure. Paris, Éditions Klincksieck, 1985.

Técnicas de dança & artefatos cognitivos

Daniella Aguiar¹⁵
João Queiroz¹⁶

Qual a relação entre um certo domínio de problemas e os artefatos ou ferramentas usados para resolvê-los ou para abordá-los? Como os artefatos estão relacionados com certas classes de problemas? A concepção de certos problemas depende dos artefatos usados em suas soluções? Este tema tem recebido cuidadoso tratamento em diferentes áreas de investigação, de filosofia da matemática e filosofia da mente à arqueologia cognitiva, psicologia do desenvolvimento, antropologia cognitiva, semiótica cognitiva etc. "*Mind tools*", "*epistemic tools*", "*cognitive technology*", "*epistemic artifacts*" e "*cognitive artifacts*" são alguns dos conceitos/ palavras-chaves de um acervo recente e crescente de modelos usados para explicar tarefas cognitivas triviais e complexas. Este acervo tem precursores históricos bem conhecidos, de Peirce, William James e Wittegenstein a Dreyfus, Gibson e Dennett. A idéia, em termos muito sumários, é que certas entidades/processos alteram radicalmente o ambiente de problemas em que estamos imersos, transformando-o em nichos e paisagens muito especializadas. Vamos sugerir neste artigo que técnicas de dança *são* coleções de artefatos cognitivos.¹⁷

Qual a natureza das técnicas de dança? Qual a relação entre técnica de dança, criação e aprendizagem? Como a aprendizagem de uma técnica atua na atividade criativa? Tais questões envolvem problemas histórico-sociais, políticos, estéticos, cognitivos, entre outros. É bastante comum a idéia de que técnicas de dança são sistemas codificados de movimentos (passos de dança) ensinados através de imitação e repetição, como o balé clássico e as técnicas de Martha Graham, Doris Humphrey, Limón, entre outros. Weber (2003) e Lortie (1975 apud FORTIN 1998) consideram que as técnicas de dança em geral possuem um método de ensino que se baseia na "aprendizagem de observação", com ferramentas de demonstração, imitação e repetição. Para Strazzacappa (1994: 129), os aspectos característicos de uma técnica são formas e passos codificados, a meta de alcançar virtuosismo ou eficiência e a subserviência a um fim estético definido. Outros autores (FOSTER 1997; LOUPPE 2000; SANCHES 2005; SOTER 1999) consideram que técnicas de dança são criadas com um fim estético determinado.

Entretanto, mesmo o contato-improvisação pode ser considerado uma técnica (ver FOSTER 1997: 250). Certamente não há uma definição consensual para "técnica de dança". Usamos a noção de Marcel Mauss (1974) para quem técnicas corporais são "modos de se servir do corpo". Trata-se aqui de uma "definição operacional", uma "definição de trabalho". Achamos que o "generoso" escopo de aplicação desta definição não compromete sua precisão descritiva e ao mesmo tempo fornece uma base para iniciar comparações, em um "certo nível de descrição", isto é, abstraindo propriedades locais do balé ou contato-improvisação, menos relevantes para o propósito específico de nossa tese (técnica como artefato). Sugerimos, portanto, que diferentes sistemas, abordagens, métodos e técnicas, como a análise de movimento de Laban, a educação somática e o balé clássico são exemplos de técnicas corporais de dança, tendo sido desenvolvidas, ou não, para esse fim.

De volta a nossa argumentação, o bailarino, coreógrafo ou intérprete-criador, ou o que eles são capazes de conceber ou fazer, resultam de uma parafernália de material não-biológico "acoplado" a seus corpos-mentes. Esses materiais são "artefatos cognitivos". Artefatos são coisas (entidades ou processos) que amplificam e modificam a ação, criando domínios de problemas e espaços de soluções concebíveis. Para Andy Clark (2003: 3; 2006), que sistematizou recentemente este tema, humanos são "ciborgues" inatos (natural-born cyborgs) porque nascem com competência para acoplar artefatos não-biológicos a seus corpos-mentes para solucionar toda classe de problema. Os artefatos modificam as ações no ambiente, amplificam ou intensificam habilidades inatas, podendo alterá-las dramaticamente. Estão entre os artefatos que humanos acoplam: lápis e papel, notações, mapas, modelos, sinais, calendários, ábacos, calculadoras, computadores, internet, GPSs, cadernos de rascunhos, telefones celulares, algarismos arábicos, bússola, e muitos outros, incluindo a linguagem.

Vejamos um exemplo em contato-improvisação. Em geral, no contato-improvisação, exercícios que ampliam e refinam percepções sensoriais, como a sensação do peso do corpo, o controle sobre relaxamento e tensão muscular (tônus) e outros (ver LEITE 2005), auxiliam na aprendizagem de novos artefatos e permitem que problemas associados a contra-peso, carregamentos, deslizamentos, apoios, vôos, por exemplo, possam ser tratados, sob improviso. Desta forma, controlar o peso corporal de modo não-ordinário, sob a ação de restrições, é um exemplo de artefato que amplia a atenção para

percepções sensoriais (habilidade inata humana), e cria "atalhos" para o tratamento de diversos problemas (contra-peso, carregamentos, deslizamentos, apoios, vôos).

O argumento aqui é simples, embora não sejam triviais suas consequências. As técnicas de dança são coleções de artefatos, mais ou menos codificados, acoplados à mente-corpo de seus usuários, mudando radicalmente suas atividades, e criando "atalhos" para execução de muitas tarefas, ou seja, tornando simples problemas complexos. Mais radicalmente, os treinamentos criam espaços de problemas, e formas de interpretá-los e resolvê-los. O dançarino, ao acoplar artefatos, entende (ou simplesmente é capaz de atuar em) um certo domínio de problemas, podendo inclusive alterá-lo. Ao usarmos o termo "acoplamento" nos referimos ao seu significado vernacular de "ação ou resultado de acoplar(-se), unir(-se) ou ligar(-se) formando uma unidade" (cf. Dicionário Aulete Digital).¹⁸

Assim, ao dizer que os artefatos de uma técnica são "acoplados" ao dançarino, afirmamos que há uma ligação entre dançarino e técnica tendendo à "formação de uma certa unidade". O termo (acoplamento) também é usado segundo uma acepção técnica, em teoria de sistemas dinâmicos e em ciência cognitiva (e.g. *structural coupling, functional circle*), mas não poderemos explorar esta acepção aqui. Embora pareça sutil a distinção, o "acoplamento" deve incluir o uso resultante do aprendizado de um "sistema de regras ou restrições", ou de um conjunto de instruções, que produz resultados extensivos na execução de tarefas. No caso do acoplamento de técnicas de dança, estão envolvidos processos de aprendizagem, execução, treinamento e criação/composição. (Assim, o acoplamento se refere à inter-relação entre usuário e artefato em diversas situações, e não apenas ao aprendizado das técnicas.)

Quais são os problemas que as técnicas, e os treinamentos técnicos de dança solucionam ou pretendem solucionar? As técnicas acopladas criam atalhos, impõem coerções e restrições. Elas funcionam como atalhos para o acoplamento de novos artefatos, para a execução (no palco ou na sala de aula) de coreografias, ou estruturas de improvisação de movimento, e para a criação, tanto de novos artefatos em aulas de dança, quanto de movimentos ou sequências de movimentos para obras de dança (AGUIAR 2008: 28-29). Há, portanto, uma espécie de *looping* causal entre os problemas criados pelos treinamentos técnicos e as soluções resultantes de suas aplicações. Cada técnica está envolvida em problemas específicos de dança e, portanto, em artefatos específicos. Isto significa, em um exemplo local, que a técnica do balé criou, com o

advento de seus artefatos, problemas para serem resolvidos com seus próprios artefatos, que não eram imaginados por intérpretes ou criadores. Estes problemas são diferentes daqueles que Martha Graham, ou Merce Cunningham criaram ao desenvolver suas programas técnico-estéticos. Os artefatos conferem existência aos problemas, materializam os problemas e, ao mesmo tempo, criam condições para que sejam abordados. Eles conferem fisicalidade aos problemas, provendo um espaço (dinâmico, histórico e contexto-dependente) de atuação, aprendizagem, criação etc.

Vejamos um exemplo. Há um problema no balé clássico referente à execução de saltos com leveza e suavidade, relacionado à impulsão, vôo, e ao pouso. Para resolver esse problema, na técnica do balé, há um movimento que é executado desde o início dos treinamentos: *demi-plié* (flexão/extensão de ambas as pernas sem retirar o calcanhar do solo). Entretanto, a relação entre artefato (*demi-plié*) e o problema (leveza dos saltos) não é uma relação de causa e efeito. O *plié* não foi criado com a finalidade de resolver o problema de leveza na execução dos saltos agindo na impulsão e na aterrissagem. ¹⁹ De fato, o artefato "aborda e resolve" o problema ao mesmo tempo em que o concebe e lhe dá existência material. Assim, dificilmente podemos chegar a uma conclusão sobre o que é a causa e o que é efeito com relação ao problema e a sua solução, uma vez que eles não seriam sequer imaginados sem a concepção de artefatos.

Consequências

Quais as vantagens associadas ao uso deste modelo? Por que falar de artefato cognitivo pode ajudar-nos a entender a natureza dos treinamentos ou das técnicas de dança? O importante aqui é notar que o modelo sugerido (técnica como artefato) destaca o fato de que a interação, sistemática/assistemática, com coleções de artefatos (técnicas de dança), através de treinamento, é o que deve permitir ao intérprete-criador "movimentar-se" em um certo, e delimitado, espaço conceitual ou domínio de problemas. Isso deve criar um tipo de atunelamento (*tunneling*) no qual intérpretes e criadores estão imersos. Algumas perspectivas, mais ou menos consolidadas sobre formação e treinamento em dança, inclusive sobre a relação entre técnica e criação, podem sofrer uma interessante revisão.

Sobre as consequências que a idéia de técnica como artefato têm, em um domínio educativo-pedagógico, não exploramos esta questão que, por sua importância, deve

merecer um tratamento à parte. Mas mencionaremos ao menos duas consequências. Uma idéia simples decorrente desse modelo é que uma técnica acoplada constrange o aprendizado de uma nova técnica. (Isto não pretende nutrir a metáfora de que os treinamentos "prendem" dançarinos e coreógrafos, ou que se deve buscar qualquer espécie de dança "livre", como se ela fosse possível). Algumas técnicas, deste modo, podem servir como "atalhos", e outras como "obstáculos", para o acoplamento de outras técnicas. Isso deve avaliado na investigação sobre a formação de intérpretes e criadores. Há ainda outra consequência que pode ser mencionada aqui e que está relacionada à idéia, ou lugar-comum (ver AGUIAR 2008), de "corpo-neutro" -- uma ambicionada construção de um corpo "contemporâneo" (LOUPPE 2000: 27), presumivelmente neutro (FOSTER 1997: 256) e preparado para diversas "demandas criativas". Para alguns autores (e.g. FOSTER 1997; LOUPPE 2000), procura-se por um treinamento capaz de construir corpos sem "rastro estético" adquiridos pelo hábito, que permitem fáceis deslocamentos entre projetos estéticos distintos; são as técnicas de base ou princípios básicos de dança. Por outro lado, há autores que identificam (LOUPPE 2000) ou defendem (IANNITELLI 2004; SANCHES 2005) a idéia de que, em diversos projetos estéticos, deve-se buscar o aprendizado de diferentes técnicas de dança e atividades corporais diversas, como forma de garantir a atuação versátil do dançarino, de uma formação múltipla.

Encontra-se, em textos sobre treinamento (e.g. IANNITELLI 2000; SANTANA 2001; SILVA 1993), diversas propostas de "princípios técnicos básicos" de dança. Para Iannitelli (2000: 196), "podemos definir técnica de dança como uma forma de exercitar e desenvolver as habilidades e o domínio dos fundamentos e elementos da dança". Nota-se que, para Iannitelli (2000), há pressupostos básicos para a dança: "fundamentos e elementos da dança", e para seu treinamento. O balé clássico "continua sendo considerado uma técnica-base para o aprendizado de outras técnicas" (GERALDI 2007: 78) e ainda é considerado "uma construção de corpo que servirá para a criação coreográfica de bons intérpretes, em qualquer estilo a que se proponha" (SILVA 2007: 9). "Base", do grego básis, em sua origem etimológica quer dizer "aquilo sobre que se anda, sobre que nos sustentamos" (MACHADO 1967: 399), e "tudo quanto serve de fundamento, apoio ou sustentáculo" (MACHADO 1967: 399). Seu uso atual se refere à "origem, princípio, fundamento" (FERREIRA 1986: 237). Técnica de base e princípios básicos funcionariam como o sustentáculo para a dança, o fundamento para o aprendizado de outras técnicas e para a criação, a fundacão da formação do dançarino.

É usual considerar como "princípios básicos" do treinamento do dançarino "agilidade, equilíbrio, fluência, enraizamento ou sentido do chão, orientação espacial, coordenação motora, capacidade de improvisação (criatividade), alinhamento postural, ritmo", considerados "úteis para qualquer dançarino" (SANTANA 2001: 997). Além disso, são considerados parâmetros cinesiológicos/fisiológicos: força, flexibilidade, resistência muscular e cardiovascular, propriocepção, por exemplo. Eles são utilizados para avaliar a eficiência de certos treinamentos como se pode verificar nos trabalhos de Santana (2001) e Robertson (1988).

Os artefatos, entretanto, utilizados para treinar, ou maximizar, os efeitos obtidos pela aplicação ou desenvolvimento de tais "princípios básicos", e condicionamentos, são considerados pouco relevantes nas pesquisas acadêmicas. Dessa forma, a materialidade dos artefatos e problemas que definem os domínios nos quais operam os treinamentos são negligenciados. Nossa proposta discute frontalmente esta negligencia. Para diversos teóricos a estabilidade do movimento, por exemplo, é um problema geral tanto no balé clássico como na contato-improvisação. Entretanto, argumentamos que os artefatos conferem existência aos problemas de acordo com procedimentos específicos de uso. A estabilidade é um problema abordado e solucionado de modos distintos no balé clássico e no contato-improvisação. Pensar a estabilidade como um "princípio básico" desconsidera os artefatos envolvidos na criação e materialização desse problema, e, portanto, da especificidade das técnicas aplicadas. Além disso, desconsidera uma importante questão: a interferência do treinamento técnico no resultado estético. Uma técnica de base "estaria a serviço" de qualquer projeto estético, o que daria ao dançarino uma suposta e genérica maleabilidade. Mas de acordo com nossa abordagem não é possível, em princípio, tal maleabilidade, pois a escolha de um treinamento cria um domínio específico de problemas e artefatos, produzindo diferentes restrições e possibilidades de ação.

Mas há outra questão que não se deve negligenciar: os artefatos dependem do contexto e do usuário (intérprete ou criador). Segundo Hutchins (1999: 127), alguns artefatos são melhor ajustados em contextos bastante restritos enquanto outros são mais gerais. Deste modo, podemos supor que a técnica do balé, assim como o contato-improvisação, pode ser fundamental para o aprendizado de técnicas e para criações em dança que exijam o acoplamento de artefatos "familiares" ou "derivados" desta técnica. Os princípios básicos de dança podem servir para alguns projetos artísticos e para algumas técnicas de dança.

A perspectiva indicada aqui deve ter desdobramentos demarcados, em termos educacionais, impelindo as orientações em certas direções. A discussão travada em torno deste modelo também deve, supomos, imprimir uma feição própria e característica ao tópico (ensino de dança), em estreita relação com resultados ainda ignorados pela área em teoria da aprendizagem (*situated learning*) e psicologia do desenvolvimento, por exemplo.

Como o acoplamento de técnicas está associado à criação em dança? As técnicas de dança constrangem a ação de intérpretes e criadores em diferentes níveis. Deve ser possível analisar as coerções sobre o desenvolvimento de um programa estético, e sobre a criação de obras de dança. As técnicas agem de forma coercitiva, em conjunto com outros artefatos (cenografia, iluminação, história etc), em diferentes escalas de tempo (dias e meses, décadas etc). São, ao mesmo tempo, coerções para a ação e atalhos para novas ações: os artefatos agem como coerções daquilo que pode, ou não pode, ser *criado* pelo intérprete ou criador. E a relação entre projeto estético e técnica não deve ser de determinação unívoca. A técnica, através de artefatos, fornece um escopo de possibilidades para a criação, que provavelmente sequer teria sido imaginado sem ela. As técnicas de dança não são, portanto, apenas uma forma de resolver problemas estéticos, mas funcionam, ao mesmo tempo, abertura e coerção para realizações estéticas.

Comentários Finais

É possível que um dos resultados mais interessantes do modelo apresentado aqui refira-se ao tipo de aproximação que se pode fazer entre fenômenos aparentemente distantes, como a técnica do Martha Graham e as técnicas de educação somática. Algarismos arábicos são diferentes de palavras que diferem de calendários que pouco se parecem com o *google scholar* que não se assemelha ao ábaco ou a escala musical diatônica. A questão é como uma descrição de certas propriedades (atunelamento, restrições etc) compartilhadas por diferentes sistemas ou objetos (por exemplo, "técnicas de dança") pode ajudar-nos a entendê-los melhor, e a entender melhor como agem sobre seus usuários e criadores.

O que examinamos em dança é provavelmente um exemplo de muitas modalidades coercitivas atuando através de artefatos em diversas "janelas temporais", conjuntamente — materiais, biológicas, psicológicas, históricas, culturais (como tendências estéticas) etc.

Há, em ambientes acadêmicos, uma disputa entre os "predomínios" exercidos por estas modalidades, em termos explicativos. A disputa, quando não tende a excessiva polarização (biologização, sociologização, psicologização etc), e dogmatismo, é interessante e indicadora da complexidade do fenômeno descrito.

O resultado bem sucedido de um modelo aplicado depende evidentemente de seu sucesso "preditivo", "prescritivo" ou, como parece ser nosso caso, "descritivo". O que fizemos aqui deve ser considerado uma etapa inicial, preliminar, de exposição de um modelo. Esperamos que ele forneça ao espaço substrato da morfologia estudada (técnicas de dança) um novo acervo de perspectivas e problemas.

Referências

ACOPLAMENTO. In: *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: http://www.auletedigital.com.br/. Acesso em: 27 de fevereiro de 2008.

AGUIAR, D. 2008. Sobre treinamentos técnicos de dança como coleções de artefatos cognitivos. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança (UFBA).

CLARK, A. 2006. Language, embodiment, and the cognitive niche. *TRENDS in Cognitive Sciences* 10(8): 370-374.

. 2003. Natural Born Cyborg. MIT PRESS.

FERREIRA, A. B. de H. 1986. Novo dicionário da língua portuguesa. Ed. Nova Fronteira.

FORTIN, S. 1998. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. *Pro-Posições*. Vol. 9. no 2. junho. p. 79-95.

FOSTER, S. L. 1997. Dancing bodies. In: DESMOND, J. C. (org.). Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance. Duke University Press.

GERALDI, S. 2007. Representações sobre técnica para dançar. In: NORA, S. (org.) Húmus, 2. Lorigraf.

HUTCHINS. 1999. Cognitive Artifacts. In: WILSON, R.A.; KEIL, F.C. (Eds.). The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. MIT Press. p.126-127.

IANNITELLI, L. M. M. M. 2004. Técnica da Dança: Redimensionamentos Metodológicos. Repertório Teatro & Dança. Salvador, v. V, n. 7, p. 30-37.

_____. 2000. Técnica da Dança: Uma Proposta Alternativa de Treinamento e Formação e Treinamento de Dançarinos. In: *1ª Reunião Científica da ABRACE*. Memória ABRACE II. PPGAC-UFBA. Vol II. p. 196-201.

LEITE, F.H.C. 2005. Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. *Movimento*. Porto Alegre, 2005. Maio/Agosto. Vol 11, n.2, p. 89 – 110.

LOUPPE, L. 2000. Corpos híbridos. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org). *Lições de Dança 2.* UniverCidade Editora.

MACHADO, J. P. 1967. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Editorial Confluência.

MAUSS, Marcel. 1974. As técnicas do corpo. *Sociologia e Antropologia*. Trad. de Mauro W.B. de Almeida. EPU. Vol 2.

QUEIROZ, J. 2007. Linguagem e o acoplamento de artefatos semióticos. *Galáxia*.14. p.149-160.

ROBERTSON, K. C. 1988. Principles of dance training. In: CLARKSON, P. M.; SKRINAR, M. *Science of dance training.* Human Kinetic Books.

SANCHES, A. 2005. Reflexões acerca da formação do corpo na dança contemporânea. *Cadernos do GIPE-CIT*: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. n. 13, julho UFBA/PPGAC. Estudos do corpo III. p. 56-62.

SANTANA, S. O. 2001. Capoeira Angola e técnica da dança: um estudo descritivo de princípios para o treinamento técnico-corporal de dançarinos. In: Ii Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. *Memória Abrace V.* vol.2. p. 991-997.

SILVA, E. R. 2007. Prefácio. Lucia Lobato (org.). *O ballet sem a realeza cai na real*. Estudos monográficos contemporâneos em Dança. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

SILVA, E. L. da. 1993. *Método de Ensino Integral da Dança: Um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno.* Tese de doutorado. Unicamp- Instituto de Artes.

SOTER, S. 1999. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org). *Lições de Dança 1*. UniverCidade Editora.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, M. M. 1994. *O corpo en-cena*. Dissertação de mestrado. FE – Unicamp.

WEBER, S. 2003. A educação somática como fonte de conhecimento para dança. III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Memória ABRACE VII. p. 204-205.

Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer

Thereza Rocha²⁰

Se dançar é esquecer e o corpo não esquece jamais, onde, então, a dança se produz? Notas para possíveis respostas:

- 1. Entre a arte **e** a técnica e não **ou** a arte **ou** a técnica. O corpo não conhece **ou** a arte **ou** a técnica.
 - 2. O corpo não conhece a dicotomia. O corpo só conhece o paradoxo;
 - 3. O corpo não conhece acumulação. O corpo aprende por substituição;
 - 4. O corpo só dança uma dança a cada vez;
 - 5. Se o corpo dança é porque nele nasce uma técnica;
 - 6. Toda dança traz consigo a sua própria técnica;
 - 7. A dança não reconhece na técnica nenhum universal;
 - 8. O intérprete dança porque compõe. Todo intérprete é autor de sua dança;
 - 9. Quando dança, o corpo não executa; Se executa, o corpo não dança;
 - 10. O corpo só dança se aprende a esquecer.

Nosso ponto de partida: uma dúvida e uma lista de dez proposições. Trata-se de pauta idêntica àquela que norteou a criação do conteúdo da palestra homônima proferida no II Seminários de Dança realizado pelo 26º Festival de Dança de Joinville em 2008 da qual este texto é tributário.

Para começo de conversa, é necessário dizer que todo texto tem um passado. As palavras têm história e dizer talvez seja fazer um corte nos veios do sentido para inaugurar outras, quiçá novas, partilhas. Imbricando motivo e maneira, a composição de sua escrita se faz como um mosaico. Provocativamente ele se subdivide em dez partes que atendem de modo assimétrico às dez proposições iniciais. Pequenas partes independentes entre si podem ser combinadas em variados jogos de tal maneira que o outro, o leitor, seja partícipe no pensamento.

Assim, buscamos manter familiaridade com o tom e a estrutura da palestra em sua difícil transposição como texto. Tudo o que nele se encontra está em fase de fabricação em meio a uma tese de doutoramento em curso. Não se trata, portanto, nem se tratará

futuramente, de nenhuma cartilha. Recusamo-nos a falar deste lugar. Aliás, em dança já estamos fartos de cartilhas. No lugar da cartilha, a partilha.

Aderindo à idéia de que o sensível e o senso estéticos constituintes da arte e por ela constituídos convocam à convivência, ao encontro e à assunção da mutualidade como política, tentamos colaborar aqui com a constituição de um *comum* – um espaço que pertence a todos e a ninguém. Boa leitura!

1

Movimento de dança: movimento ritmado que (su)porta o corpo, este mesmo corpo que é seu porteur.

Em 1936, Marcel Mauss escreve o seminal texto intitulado "Técnicas corporais". Nele, dentre outros pontos importantes, o antropólogo desconstrói a romântica e idealizada idéia, surpreendentemente vigente até hoje, de uma natureza no corpo, espécie de estrutura original que antecederia a cultura. Mauss nos oferece uma perspectiva bastante aguda para começarmos a pensar a técnica neste espaço aqui proposto. Ensinanos que o corpo deve ser pensado a um só tempo enquanto ferramenta, matéria/material e agente de sua própria composição e, por conseguinte, de sua pertença cultural. O corpo não conhece distinção entre estas três categorias e secreta a si mesmo num diálogo sempre paradoxal entre natureza e cultura em que nunca saberemos, tal como o ovo e a galinha, ou o biscoito tostines, quem veio antes. Assim, cada cultura fabrica no corpo as condições de possibilidade do homem em um dado contexto, isto é, fabrica corpo. E é a isto que Mauss confere o nome de técnica.

Modificações estruturais serão operadas no corpo pela conjuntura – a cultura -, e paradoxalmente não serão operadas por um *fora* (cultura ou ambiente) a um *dentro* do corpo; paradoxalmente, ainda, não são operadas num só sentido. Trata-se de uma via de mão dupla, pois é também o corpo que age no ambiente modificando-o e fabricando-o²¹. Tal como uma esponja, em um misto de estrutura e conjuntura, o corpo não conhece um fora e um dentro. Como então uma dada corporalidade se produz? Este é o desafio enfrentado ao pensarmos a técnica.

Se nos valermos da metáfora da esponja, talvez possamos falar da permeabilidade corpo-meio deste lugar que nos interessa. Onde se localizaria o dentro e o fora na

esponja? Trata-se ali de uma só e mesma dobra contínua e porosa a perfazer entre o dentro e o fora uma contigüidade. Assim gostaria de começar a pensar o corpo em nossa perspectiva - a partir da noção de contigüidade entre dentro e fora, o corpo como enigma que persiste em uma relação sempre ambivalente e de colaboração entre estrutura e conjuntura. Massa extremamente plástica, o corpo não conhece, portanto, um *estado natural*, não existindo nele nunca um antes da cultura. Nem mesmo e sobretudo na criança.

Pensando a partir de Mauss, talvez sejamos levados a ver a cultura como fundante do corpo e o corpo como substância desde sempre cultural, sendo **ao mesmo tempo** ferramenta, matéria e agente com que moldamos o mundo e a interface a partir da qual o mundo é moldado. O que nos leva a pensar no corpo como um jogo em que natureza e cultura perfazem entre si uma Fita de Moebius ou um sinal do infinito - o começo e o fim são indiscerníveis e toda e qualquer relação de causa e conseqüência é abandonada. Possibilidade de um pensar que não se intimida diante do paradoxo: a natureza do corpo e, assim, a do homem, é cultural.

2

Jean-Luc Nancy afirma que pensamos erradamente a técnica quando a pensamos como exterior ao homem. "É necessário situar o homem como um animal técnico (...) isto é um animal não-natural" (NANCY 1999: 1), sugere o autor. Seguindo esta perspectiva não existe isso: um homem sem técnica. Segue o pensador: "Um homem sem técnica, isto é sem **reação** contra o meio, não é um homem" (*Idem*). Assim, supor um homem sem técnica é não supor ainda o homem, pois não há homem nem antes, nem para além da técnica.

Compreendemos mal a técnica também quando a pensamos como um meio para fins já dados, tal como tradicionalmente fazemos. Nancy, a partir de Heidegger, nos propõe pensar a técnica como um deslocamento perpétuo dos fins. Diz o francês em uma entrevista:

Vivemos em uma época em que vigora uma certa ausência de fins, de começos, de sentido. Estamos sentindo falta, com saudade mesmo, das grandes revelações e das grandes apostas nas finalidades. Temos atrás de nós todo um passado que pensou sob a direção do sentido e do fim. Eu me proponho a pensar alegremente sobre a **ausência de fins e de**

começos²². No apocalipse, nenhuma catástrofe. Isto significa que a partir da morte de Deus, isto é da interrupção do reinado dos fins e do sentido, é toda uma outra paisagem que se descortina e que nós mal começamos a explorar. (*Op. cit.*: 2)

A dança talvez seja uma promessa (de dança) sempre repetida e adiada e retornada como tal do fundo do devir; uma promessa deslocada da lógica da promessa (futuro), à deriva de si mesma, obrigando o movimento do sentido a visitar seu nascimento para, junto com Nietzsche, *conjurar a quimera da origem*.

3

Suponhamos uma casa com um jardim e neste jardim, uma roseira e, nela, uma rosa nasceu. No curso habitual do tempo, esta rosa crescerá, viverá e morrerá e muito provavelmente no seu lugar, da matriz roseira, não nascerá um girassol, por exemplo. O tempo passará e **outra** rosa nascerá no seu lugar. Chamemos a primeira rosa aqui mencionada de Rosa 1 e a segunda de Rosa 2. Qual poderia de ser a relação estabelecida entre Rosa 1 e Rosa 2?

- a) A Rosa 2 é idêntica à Rosa 1?
- b) A Rosa 2 é semelhante à Rosa 1?
- c) A Rosa 2 é diferente da Rosa 1?
- d) A Rosa 2 é totalmente outra em relação à Rosa 1?

Tomando como pressuposto que esta múltipla escolha não admite as opções N.R.A. ou T.R.A, continuemos o enigma supondo agora entre Rosa 1 e Rosa 2, um intervalo de uns tantos bilhões de anos. Suponhamos que, no lugar da Rosa 1, não nasceu uma rosa, mas um ovo de galinha! Esta suposição nos parecerá absurda. E por quê? Por um lado, porque temos muita dificuldade de pensar tanto o muito extenso, quanto o muito curto – nossa *ótica* humanista mensura tomando as proporções humanas como gradientes; por outro, porque temos muita dificuldade de pensar para fora de nossa adesão à lógica das probabilidades, normalmente norteada pelo senso comum, em favor de uma outra, a lógica das possibilidades. Seguindo uma lógica de possibilidades, poderemos pensar que entre a Rosa 2 e o ovo de galinha não há tanta distância como nossa vã filosofia poderia rápida e assertivamente supor. E poderíamos ainda afirmar que a distância entre eles é a mesma daquela entre Rosa 1 e Rosa 2.

Estão em jogo aqui várias questões pesadas da filosofia no que diz respeito ao modo como pensamos a origem e a mudança. Ainda, a nossa interpretação da natureza. Seria a natureza conseqüente, copiando então a si mesma e secretando sempre seres semelhantes a cada vez — noção atravessada pela idéia de identidade? Ou a natureza é louca e cria sempre e a cada vez que tenta se reproduzir — noção atravessada pela idéia da diferença? Onde bebe a natureza quando cria: na fonte da identidade ou na fonte da diferença? Poderíamos pensar a transmissibilidade para além de uma essência que se perpetua? E o que será que tudo isso tem a ver com dança e sobretudo com a técnica?

Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam.

Maurice Blanchot

4

Suponhamos um término de namoro temperado pelas brigas, mágoas, choros e promessas de – Nunca mais! – de costume. Suponhamos que sigamos o pedido de Eliseth Cardoso na canção, riscando o nome do ser amado do caderno, não suportando mais o inferno daquele amor fracassado. Ao fim de um tempo, o ser outrora amado, será definitiva e resolutamente apagado da memória – quase um defunto. Meses se passarão até que um dia trilhemos um caminhar fresco e novo pela rua andando sobre os passos da vitória. O burburinho dos passantes nos anima, parece combinar com o fôlego renovado de quem triunfou em esquecer. Nesta caminhada campeã, página virada do tal caderno, assim como quem não quer nada, passamos desavisados em frente a uma loja de perfumes e eis que lá de dentro alguém que experimentava o perfume do ser, outrora amado, deixa escapar aquele aroma dos infernos porta afora. É um átimo de segundo para que a pessoa inteira se materialize à nossa frente: a textura da pele, o som da voz, nossa! – eis o fantasma do passado a nos assediar novamente! **O corpo não esquece jamais**.

Trata-se aqui de um exemplo quase tosco se comparado à beleza e à nobreza das *madeleines* de Marcel Proust. Mas estamos sim a falar da memória e das lembranças. E de como no corpo, a memória não conhece o passado. A memória só conhece o presente. Do ponto de vista da memória, é sempre hoje, sempre agora. Para uma necessária distinção,

aquilo a que comumente chamamos de memórias, receptáculos de passado, serão aqui para nós, chamadas de lembranças. As lembranças são representações do passado; modos como guardamos o passado como tal, como algo que já passou, em um dispositivo a que chamaremos aqui de arquivo, distinto portanto da memória. Pois a memória, segundo nossa perspectiva, é no corpo um motor – um motor de presente – sempre pronta a atualizar a lembrança, tornando-a atual, fazendo dela uma outra, uma outra, uma outra e assim sucessivamente. A memória dá à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória, o passado nunca passou; o passado está sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica.

Ao lado da memória voluntária, a que supomos controlar, existe uma outra, tal como nos sugere Proust: a *memória involuntária*, sempre conjugando dados e acaso, vários dados, de modo quase gratuito, à revelia de nossa vontade e de nosso controle, produzindo assim o tempo – tempo presente – da experiência – tempo sempre a devir. Memória que necessita entretanto e paradoxalmente do esquecimento para poder lembrar. O esquecimento como combustível de uma memória sempre a trabalhar. Se lembrássemos tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada. É necessário esquecer. É impossível esquecer.

5

Entrando em vigor no decurso da tessitura deste texto o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, não posso furtar-me um breve comentário. Questão controversa, a normatização acerca do uso do hífen ainda dependerá de futuros e maiores esclarecimentos, assim o dizem. Não gostaria aqui fazer-me de viúva chorosa do hífen, apenas ressaltar seu papel na resolução de problemas de enunciação, principalmente em se tratando do nosso campo de saber, a dança. O interesse em sua utilização muitas vezes repousa sobre o fato de que ao juntarmos vocábulos, às vezes inconciliáveis, anunciamos tais problemas de enunciação, denunciando-os. Para nós, da dança trata-se de uma partícula até aqui fundamental. O que dizer das vantagens de um vocábulo inventado como o teatro-dança para dar conta de uma operação de tradução de um meio pelo outro vigente no seio da obra de uma Pina Bausch²³? O perigo é passar por cima do problema como se o espaço e o suposto abismo histórica e filosoficamente constituído entre categorias importantes simplesmente não existisse mais; como se o problema

estivesse resolvido. Além do que esta pequena partícula na escrita dá sinal gráfico de que ali, em meio àquelas categorias, ou como gostava de dizer Deleuze, entre aquelas personagens conceituais, um diálogo se constitui. Ali se está a fabricar um *entre* - uma ponte sobre abismos de incomunicabilidade.

6

Em 2005 e 2006, organizamos no Rio de Janeiro o I e II Encontro Internacional de Dança e Filosofia²⁴ estabelecendo oportunidade de discussão neste *espaço* que nos interessava afirmar entre a dança e a filosofia, entre o corpo e o pensamento, entre a teoria e a prática. Importava-nos pensar para além do bem e do mal. Era urgente pensar para fora das velhas dicotomias, levando em consideração, entretanto, que os problemas delas provenientes ainda estão vigentes, enfrentando-os com o rigor, o fôlego e a consegüência necessários. Sabemos estar vigor, nesta nossa difícil em contemporaneidade, novos fazeres que desafiam as antinomias, instituindo entre categorias muitas vezes apartadas, novos espaços de articulação e diálogo.

Como provocação e eixo temático de cada edição, escolhíamos como subtítulo, parafrasear célebres sentenças de filósofos embutindo no seu interior a palavra dança. Deste modo, fazíamos emergir os modos como a dança como campo de saber específico problematiza consagradas categorias do pensamento. Assim, escolhemos para nossa 2ª edição parafrasear Aristóteles em sua conhecida assertiva: **O ser se diz de muitas maneiras**.

Sabemos o quanto o filósofo empenhava-se em pensar a multiplicidade do fenômeno, qualquer fenômeno, frente à unidade indiscernível do ser, princípio inevitável de uma metafísica em plena construção. Metafísica repetida e exaustivamente denunciada por tantos outros filósofos. Inseridos neste caloroso debate, o que poderíamos pensar com a paráfrase *a dança se diz de muitas maneiras*?

Se pensarmos com Aristóteles que a dança se diz de muitas maneiras, partiremos de um princípio indiscutível, uma premissa: a dança é. Ou seja, a dança não só existe, como sabemos de antemão, por princípio, o que ela seja e podemos, a partir daí, pensar as manifestações da dança, toda a pretensa riqueza de sua diversidade. Partindo deste princípio, desta unidade identitária, a dança pode, então, se multiplicar em infinitas variantes, mas somente ao nível do predicado, pois todas as variações partiriam de uma

raiz comum: a Dança. Assim, assegurada em uma lógica de identidade e predicação, as variações seriam aquilo que deriva de uma origem já dada, aquilo que a partir da origem vem-a-ser, ou seja, torna-se possível.

O mesmo princípio se aplica ao Ser da frase de Aristóteles que admitia a variação, mas partindo, digamos assim, de um sujeito de proposição, este sim invariável. Tudo varia menos um fato: o Ser é. Assim, o ser se diz de muitas maneiras. Ele se desdobra a partir de uma raiz ou de uma essência para usar a terminologia do grego. As coisas todas variam no mundo, mas somente depois de terem assegurado na origem, no começo, no antes de tudo, sua essência, sua identidade. Sendo assim, a Rosa 2, por exemplo, nunca poderia ser completamente outra em relação à Rosa 1. Continuando a paráfrase-provocação, desenvolveríamos com Aristóteles, ou seja, amparados em um pensamento de base metafísica, a dança, partindo do seguinte princípio:

Sabemos o que é dança.

Dancemos a partir daí.

Diferente deste caminho, se nos aproximássemos de Heidegger que dizia **A diferença está no cerne no Ser**, talvez nos déssemos a pensar a dança de um outro modo. Parafraseando-o poderíamos dizer que a diferença está no cerne da dança. E partindo desta premissa, chegar até a afirmar que a dança está no cerne do Ser. Mas fiquemos por ora com a primeira proposição.

Se embutirmos a diferença na origem da dança, naquilo que a define, em seu desdobramento, cada dança em particular não deriva de uma origem imóvel já dada, mas volta-se sobre a origem, esboroando a identidade em um movimento de constante mudança. Cada gesto de dança estaria a interrogar a identidade da dança perguntando-lhe com a franqueza de todo gesto nascente: - o que é isso, a dança? Com Heidegger, antepomos na origem a diferença — o movimento de diferenciação como produtor de inúmeros e inevitáveis devires de dança desapegados de uma lógica essencial que, assegurando a raiz, legisla sobre o seu futuro. Assim, pensamos conjuntamente a política implícita na metafísica já denunciada, como em Heidegger, por diversos outros filósofos.

Sim, pois se pensarmos com Aristóteles toda variação é o que tornou-se possível (o vir-a-ser) a partir da origem fixa — identidade posta como tal; uma lógica excludente que demite da variação, todas as outras possibilidades imprevistas e imprevisíveis à origem. Se eu sei o que a dança é, controlo seu vir-a-ser. Ela pode vir-a-ser um infinito de

possibilidades, todas as variações possíveis, mas somente aquelas admitidas no seio da essência da dança.

Antepondo na origem a diferença, ou seja, quando admitimos que nunca se sabe de fato o que ela é, uma vez que ela está sempre a esboroar sua própria identidade quando alguém dança, não controlo o vir-a-ser da dança. Incluo todas as possibilidades como possíveis, abro a dança ao eterno retorno de seu devir, de sua diferença. Com Heiddeger, talvez nos déssemos a pensar assim:

A dança não se sabe.

A dança não se sabe nunca.

A dança não sabe nunca de si.

Voltemos sempre aí.

7

A dança é o pensamento do corpo no tempo.

William Forsythe

As francesas Isabelle Launay e Isabelle Ginot, no belo texto *Uma fábrica de anti-corpos*, sugerem que há uma *filosofia espontânea* na sala de aula de dança. A filosofia está sempre lá, a questão é o quanto nos damos conta dela e, assim, com qual ou com quais filósofos pensamos; o quanto me torno ou não autor do meu próprio pensamento. A formação de um pensamento autoral e autônomo parte da assunção das implicações do meu modo de pensar nos meus fazeres; dito de outro modo implica responsabilizar-me: - **que mundo estou ajudando a inventar com a minha prática**? Se o que eu penso é o que eu pratico, e não poderia ser diferente, o quanto sou responsável por meu próprio pensamento/prática? Como sugere mais uma vez Jean-Luc Nancy há inevitavelmente um ajuste muito fino entre técnica e conceito. Não há técnica sem conceito.

Seguindo os passos de Launay/Ginot;

"(...) a escola de dança é, por excelência, o local de transmissão de todas as representações da profissão de dançarino, como também o lugar onde se define, implícita ou explicitamente, certa idéia da dança e da corporeidade que a produz" (2003: 2).

Fiando Nancy e Launay, está em jogo na sala de dança o que o professor entende que a dança seja e ainda o que ele acredita que ela deva ser. Se ele entende a dança como uma certeza – lógica da identidade -, ou uma dúvida - lógica da diferença - e se ele, por exemplo, trabalha o movimento a partir da lógica do controle do vir-a-ser da dança ou a partir da experiência e, portanto do manejo, de seu devir. Em pauta, o futuro da dança definido a partir do que **seu** conceito de dança ali praticado inclui e exclui. Pratica-se na aula – em qualquer aula – um pensamento de dança. Sempre.

São Launay e Ginot quem sinteticamente ousam afirmar no contexto da educação em dança, ou seja, da formação: - A dança? Isto não existe.

8

A dança só acontece naquilo que ainda não é
e naquilo que acabou de deixar de ser.
A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é
e ainda não deixou de ser.

Franz Anton Cramer

Heidegger na conferência intitulada "A questão da técnica", proferida em 1954, nos oferece uma perspectiva bem peculiar. Para Heidegger, pensar a técnica a partir da instrumentalidade, o que, digamos, tradicionalmente a define, é não compreender a técnica. É tributária desta perspectiva, por exemplo, a fala de Jean-Luc Nancy, assíduo e inteligente leitor contemporâneo da filosofia heideggeriana, afirmando o homem como um animal-técnico.

Em uma importante reversão, Heidegger afirma: há *póiesis* na *techné*. Define *póiesis* como um **momento extático de puro movimento**, isto é momento de êxtase em que alguma coisa se move para fora de seu estado de aquela coisa, tornando-se uma outra. A técnica, Heidegger a define como **envio do ser**, tal como uma remessa de aviso da origem. A mensagem enviada? Não poderia ser outra: a diferença, a diferença, a diferença... Ou seja, curiosamente ele situa a técnica bem longe do modo como nós habitualmente a entendemos. Para além do êxtase, importa ressaltar que a técnica é justamente aquilo que garante a não permanência, uma espécie de sentinela da mudança. Um outro regime, uma nova concepção de concepção, ou de nascimento – um nascimento bastardo²⁵.

Segundo sua perspectiva, a técnica é o operador da passagem, aquilo que garante que a *póiesis*, a fabricação, não opere por reprodução ou imitação de um original. A

técnica seria o meio pelo qual aquela coisa cumpre sua descoberta, seu desvelamento no sentido, ou como nos sugere Jean-Luc Nancy em sua peculiar tradução, cumpre o seu *destinal*.

Se para Heidegger, há *póiesis* na *téchne* há, portanto, criação na técnica e não transmissão, execução ou repetição. A única execução que a técnica proporciona é a repetição da cirurgia de diferenciação concernente à criação (arte) — momento em que aquela coisa move-se para fora, voltando-se sobre si mesma, tornando-se uma outra. Pensar a técnica para longe dos conceitos que tradicionalmente a circunscrevem — instrumentabilidade, repetição ou reprodução a partir da semelhança com a identidade — é conjugar o verbo intrínseco de seu sentido. A única repetição que este verbo conjuga é o da repetição da diferença; o reenvio da diferença como possibilidade e por que não, como risco, ou mesmo pressentimento, da modificação (devir).

Ora, se para os gregos, *póiesis* é a faculdade que definiria a humanidade no homem e com Heidegger, a *póiesis* é componente intrínseco da técnica, noves fora zero, o homem, este animal-técnico, se definiria pela faculdade de fazer de si, na arte, sempre um outro a cada vez.

9

Uma pergunta que não quer calar:

- Quanto de um Nijinski é capaz de comportar uma aula de dança?

Corolário de qualquer discussão sobre a técnica é o debate acerca da **formação** em dança. Para circunscrevê-la, será preciso brevemente distinguir dois modos básicos de relação entre dança e educação. De um lado estaria a educação *com* dança, *pela* dança ou *através* da dança – a assim chamada dança-educação - ocupada, nas escolas de ensino fundamental e médio, em trazer da dança, estratégias e conteúdos pedagógicos fundamentais à formação do individuo. De outro lado, estaria a educação *em* dança, ocupada da formação de futuros artistas da dança - e por que não também de indivíduos – em seus variegados e múltiplos aportes na cena hoje. Esta a que nos interessa aqui. Interessa-nos antes porque, perdoe-nos o linguajar, é aí que a porca torce o rabo.

Técnica e estética se entrelaçam de modo inextrincável no ensino de arte. Está em jogo mais uma vez que grau de negociação é permitido na relação entre o que se ensina e

o que se aprende e o quanto o professor está disposto ou não a educar, ou seja, a desenvolver expedientes para tornar-se pouco a pouco dispensável, ensinando ao aluno a prescindir dele, professor, e a *imprescindir* de si. Fomentar no aluno sua autonomia, correlata ao responsabilizar-se por si, significa aceitar como princípio a descontinuidade intrínseca ao ato de aprender implícita na máxima da educação contemporânea que afirma: - não é o professor que ensina, mas o aluno que aprende. Nesta descontinuidade, a possibilidade da formação de um criador-pensador em dança.

Seguindo estes pressupostos, educar em dança significaria formar um criador desenvolvendo no artista-em-formação um outro sentido da técnica. Uma vez que não há técnica sem conceito, faz-se necessário uma noção de técnica imbricada na estética, uma que permita ao artista-em-formação aprender correlato ao passo ou ao movimento, mais importante, a negociar e escolher a partir de si. Em pauta, a formação estética e ética de seu professor-formador; com quais princípios filosofa espontaneamente em sala de aula; qual mundo está interessado em inaugurar com sua prática-pensamento.

A medida da negociação estética do aluno, também ela em formação, será direta ou inversamente proporcional à medida de negociação entre o que seu professor-formador entende que a dança seja e o que a própria dança vai historicamente decidindo que ela vai ser. Tudo depende da filosofia de ensino ali vigente — do quanto ela é propulsora ou exterminadora de futuro. A assunção de que o futuro da dança em geral não coincide necessariamente com o que o professor acha que ele deva ser; a assunção de que o futuro daquela dança em particular não coincide exatamente com o que foi ensinado responderiam por novos gestos pedagógicos — necessariamente mais honestos — e novos acordos professor-aluno — necessariamente mais maduros. Neste jogo, a possibilidade da formação do intérprete como autor de seu próprio movimento, pensada a partir do acesso à origem e ao sentido de seu gesto dançado. Itens de uma nova pauta que talvez gostássemos de ver em exercício na educação em dança brasileira. Mas a porca insiste em torcer o rabo...

10

Privado de modelo ou referência, o indivíduo tem que encontrar em si mesmo a fonte estética que condiciona e justifica a aparência de seu gesto. Gostaria de dedicar este texto aos intérpretes. É sempre com eles que converso no meu pensamento. Revisitando o Nancy aqui citado, é sempre neles que toda uma outra paisagem se descortina e que nós mal começamos a explorar. E é preciso dizer: já está mais do que na hora de lhes rendermos o devido reconhecimento na tessitura silenciosa das fortes gramáticas de dança que escreveram a história da dança no século XX celebrizando inúmeros coreógrafos²⁶.

O devido reconhecimento talvez começasse por problematizar a palavra intérprete. Dizer que a dança é o pensamento **do** corpo, tal como gosta de frisar acertadamente Helena Katz, em franca remissão junto com Forsythe a Laban, não é o mesmo que dizer que ela é o pensamento **no** corpo ou **através do** corpo. Aliás, dizer que a dança é o pensamento do corpo é um ato de resistência que entrevê naquele que dança outras operações, muito mais complexas, do que o senso comum sugere no interpretar. Intérprete, tal como Jakobson sugere, proveniente do latim *interpres*, designando "o agente intermediário entre partes em litígio" (*apud* KATZ in HODGE, WEISS 1989: 9).

Interpretar não é, portanto, traduzir um conteúdo de um meio a outro – do coreógrafo ao espectador, por exemplo – na ultrapassada acepção da comunicação em que a mensagem partiria ilesa de um emissor, passando por um fio condutor neutro e chegando tal e qual a um suposto receptor. Já sabemos que há perdas, transformações, ruídos, criação, no caminho e o quanto eles são constituintes do ato comunicacional. "Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças. Se a informação estética está contida em sua forma, ela é intraduzível" (*Op. cit:* 10). A interpretação entendida como transcriação estabelece trânsito entre singularidades. Seguindo o pensamento de Katz, o corpo não é tradutor-intérprete da mensagem, **o corpo é a mensagem**.

Na obra de arte, há sempre uma tensão entre o *já-criado* e o *por-criar*. Relação de ambivalência, cooperação e luta: entre o *já-criado* e o *por-criar* naquela obra em seu próprio processo de composição; entre o *já-criado* e *por-criar* na obra daquele dado autor (seu conjunto de obras); entre o *já-criado* e o *por-criar* em toda a história da arte (passada e futura). Este jogo complexo contém o movimento da própria obra (seu sentido da composição) pedindo pelo próximo gesto. No corpo do bailarino está ali toda a

oportunidade de vislumbrarmos esta luta e talvez nesta luta possamos nos dar a pensar a técnica na dança de um outro lugar, munidos das injunções de Heidegger.

Os intérpretes carregam no corpo a potência de fabricação das novidades estéticas e oferecem a metáfora talvez a mais inquietante do animal-técnico. O intérprete é aquele que faz, naquele gesto, ao mesmo tempo, potentemente uma só coisa e potencialmente todas as outras. Trata-se de uma batalha travada no corpo entre o que aquela dança pôde ser e todos, repito, todos os futuros que a Dança pode ter; não os que ela vai ter ou no que ela vai tornar-se (vir-a-ser). Por razões já mencionadas aqui anteriormente, a luta sinaliza perdas no processo. No desvelamento técnico, nenhuma continuidade por reprodução.

O grande intérprete é aquele que acaba de fazer aquilo ali como se fosse a única possibilidade de algo a ser feito naquele momento e potencialmente carregara, conjuntamente ao nascimento de seu gesto, todas as outras possibilidades daquilo mesmo - mesmo e outro, identidade e diferença, sempre em paradoxo, sempre em trânsito. De todas as possibilidades cogitáveis naquele breve instante, o corpo inteligente escolheu aquela. E ela parece ser a escolha mais justa, aquela que bem *interpreta*, ou seja, bem administra a tensão e a luta entre as partes ali em litígio, (*ouvindo*) o movimento de sentido que ali se fabrica. Trata-se de uma escolha sim, mesmo rápida, diria instantânea – outro paradoxo. Há escolha na espontaneidade? Chamaríamos, tomando de empréstimo²⁷, de *escolha kinestética*. Uma que media princípio e momento; preparação e experimento; composição e improvisação.

No corpo que dança há uma profusão de escolhas sequenciais que se dão a partir do desenvolvimento nele de uma *inteligência* formada por duas linhas de força em entrelace íntimo: o cinestésico e o estético. Trata-se de um fino trabalho sobre a percepção em seu duplo aporte: a percepção do *sentido do movimento* (Laban) a partir da organização somática do corpo e da experiência psicofísica do mover-se, conjugada ao do que chamaríamos de *senso estético* - arbítrio acerca da pertença ou pertinência dos movimentos a uma dada linguagem coreográfica. Ambos são, digamos, ferramentas com as quais o corpo inteligente judica instantaneamente acerca do que fazer. Importa no kinestético o papel relevante que exerce o juízo estético na tessitura do dançar, revelando a ocupação ou responsabilidade específica do bailarino em suas escolhas. E, por razões que, esperamos, se tornarão cada vez mais claras, não fazemos qualquer distinção entre o bailarino-criador - aquele que improvisa e colabora na criação de movimentos que

integram a coreografia - e o bailarino-executor - aquele que aprende os movimentos criados a priori pelo coreógrafo. Nosso esforço aqui é exatamente desconstruir esta distinção e a própria idéia, inacreditavelmente ainda vigente, de bailarino-executor. Tratase de criação, o que faz o bailarino quando dança. Trata-se de um intérprete-criador que, em qualquer contexto, é autor de seu próprio movimento.

Para isso, todas as possibilidades, repito, todas elas têm que ter sido cogitáveis na metodologia de preparação. Preparação esta que remonta ao passado imediato do aprendizado/desenvolvimento daquela coreografia em particular e ao passado imemorial do aprendizado/desenvolvimento do aluno em dançarino. Quais são os acordos que aquele sujeito aprendeu a fazer com **sua** dança? Sob que pedagogia aprendeu a ser intérprete – uma pedagogia da autonomia²⁸ ou uma pedagogia da sujeição? Sujeição que implica na formação de um sujeito na própria acepção da palavra – aquele que se sujeita. Em pauta, novamente o difícil tema da formação em dança, resistente entrave. A porca...

Quando vejo um grande intérprete, ou seja, um forte agente de dança, no palco, fico sempre me perguntando como terá sido sua formação. Launay/Ginot afirmam:

"Os dançarinos que **sobrevivem à escola** são aqueles que têm ao mesmo tempo a intuição e a energia de preservar a heterogeneidade que a escola denega e que forma o substrato de toda possibilidade de dança, ou toda possibilidade de ser dançarino" (*Op. cit: 5*).

No palco, talvez estejamos vendo alguém que se tornou bailarino apesar e não graças ao que aprendeu.

Como pedir de um intérprete que ele crie, que ele escolha, tendo ele passado anos de sua vida em uma sala de aula, alienado dos devires do mundo e dos devires estéticos da arte, sendo muitas vezes ostensivamente humilhado e desinvestido da intimidade com seu próprio movimento, fazendo de seu corpo, e a si, um instrumento? Se lhes ensinarmos a fazer passos e não a escolher, provavelmente estamos roubando-lhes correlativamente, por mais contraditório que possa parecer, a possibilidade de dançar. Até que **ponto**, estamos dispostos a admitir o artista-em-formação como um agente autônomo e responsável que escolhe e decide? Este **ponto** será o limite vivido futuramente pelo intérprete na assunção autônoma e criativa de sua responsabilidade em decidir kinesteticamente quando dança.

Aceitar esta suposição poderia nos levar a pensar que, quando dança, o bailarino não executa. Ele cria, compõe. Indo mais longe – exatamente porque e quando não

executa, dança. Na descontinuidade que se impõe inevitavelmente entre o que aprendeu o que faz é que o bailarino dança. Na passagem de um movimento (Gesto 1) a outro (Gesto 2) na partitura coreográfica; na passagem do movimento do professor ao aluno ou do coreógrafo ao bailarino, o mesmo enigma entre Rosa 1 e Rosa 2. Ao dançar, o intérprete **cria** a partitura de movimentos previamente estabelecida na coreografia – e não re-cria como usualmente se diz -, na medida em que é ele quem arbitra acordos entre aquilo que o gesto dançado pretendia ser e o que ele pode inaugurar aqui e agora na lida com o chão e com o tempo. Trata-se de manejos muito sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora. É neste sentido, então, que improvisar poderia aqui constituir o próprio sentido do dançar – qualquer dançar, se entendermos improvisar como medida de negociação do bailarino entre o já-criado e o por-criar; medida de sua presença nas escolhas e decisões a serem tomadas em uma partitura de dança que escreve em seu corpo fortes tensões de uma luta travada entre algo que tenta permanecer e algo que tenta se instaurar.

Aí talvez esteja a arte da dança em sua conjuntura com a técnica heideggeriana, responsável por fazer do intérprete o portador da notícia – aquele em cujo corpo uma mensagem é enviada. Não a mensagem do conteúdo coreográfico. Esta é, tal como Katz sugere, intraduzível. E por quê? Porque quando dança o corpo é necessariamente infiel aos princípios – ele esquece. Se parafraseando Heidegger, a diferença está no cerne da dança, o corpo que foi tecnicamente preparado tornou-se apto a **interpretar** a mensagem vinda lá da origem (cerne) da dança, a saber, a diferença. Este é conteúdo da mensagem que a técnica como operadora da passagem vem trazer. Tal como uma cantilena, a técnica sussurra ao ouvido do intérprete pedindo: - a diferença, a diferença, a diferença ... Aí, ele esquece.

Seguindo esta perspectiva é justamente a técnica que faz do intérprete um partícipe e não um instrumento da criação. O intérprete é aquele que se abre para o pressentimento do sentido da dança – a diferença – que se avizinha de todo gesto nascente. Não há arte na dança senão quando o bailarino toma parte na natureza, na origem daquele gesto dançado. Produzindo-o está a produzir-se. Trata-se não propriamente de um produto, antes de um intersticial – aquilo que ao fazer, o homem não faz outra coisa senão inventar-se. Inventar-se como? Não como identidade, mas, junto com a dança, como diferença. Sendo assim, ao dançar, estaria o homem, este animal-

técnico, a fazer de si, seus outros. Pois, somente os franceses se autorizam a dizer *moi même*, *lui même* etc., fazendo coincidir o si com um si mesmo.

Je est un autre. Rimbaud

Dançar é inaugurar no corpo uma *idéia de dança*. Uma idéia de dança é aquela que pergunta à dança na sua origem; é aquela que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Dançar aquela dança é, portanto, abrir frestas no *destinal* (Nancy) da Dança no corpo. Se a dança, como arte, está sempre a devir é exatamente porque ela não está tornando-se ou vindo-a-ser como desenvolvimento do que ela já era como identidade ou como certeza na sua origem. Se na origem da dança mora a diferença, a cada gesto dançado ela está sempre a desconfiar da sua identidade; a cada gesto dançado está sempre a perguntar de sua origem o que ela é; sempre a secretar novas remessas que tecnicamente vem residir no corpo como promessa, como pressentimento, não do futuro da dança, mas de seus possíveis. O intérprete é esta espécie de augúrio da dança que está sempre conjuntamente com ela, a devir. Em seu corpo, nos pequenos manejos e acordos que faz, presentifica os devires da dança como mensagem da origem. Não poderia ter nascido assim um Nijinski? Ou um Merce Cunningham nascente no seio da pesada gramática de Martha?

Cada idéia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de esquecer. É exatamente porque e quando esquece que o corpo transita entre o *já-criado* e o *por-criar* próprios da tensão composicional comum a qualquer obra de arte. Mais uma vez, nos pequenos acordos que realiza sequencialmente em seus movimentos, o intérprete maneja o lembrar/esquecer como um jogo de fidelidade/infidelidade àquela dança em particular e à Dança que, como tal, assim com letra maiúscula, não existe.

E que nos perdoem à franqueza, o que existe são idéias fortes e idéias fracas de dança. As fortes idéias de dança são aquelas que, digamos assim, *entram para a história*; as que são lembradas. Elas escrevem no corpo do intérprete o que ele deve lembrar e – ali mesmo – conjunta e paradoxalmente desenvolvem procedimentos que o habilitam a esquecer - a dançar, portanto. E o fazem por inaugurarem no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, **entre** o passado e o futuro. Assim colaboram com o desenvolvimento (e não com o progresso), com o *destinal*

estético-histórico da dança em seu jogo de permanência/mudança. As fortes idéias entremeiam no seio do tecido composicional, frestas para o *destinal* da dança que as atravessa e não lhes pertence. A quem pertence o futuro da dança? A todos e a ninguém. Trata-se de um futuro sem autor.

*Improvisar é esquecer.*Rudolf von Laban

Para caminhar para o fim, um fim que, cumpliciando com a provocação de Jean-Luc Nancy, se desloca todo o tempo de sua própria finalidade, voltemos ao princípio e lá/aqui, no princípio, novamente perguntas serão encontradas. Como dançar descobrindo o seu dançado? Como dançar sem perder este sentido de desvelamento do sentido que estaria no coração da técnica tal como Heidegger a define? Como dançar cumpliciando com esta técnica atravessada já e sempre de arte que nos envia todo o tempo a mensagem do que quer de nós a dança lá na sua origem? Que mensagens a dança nos envia de sua origem se tomarmos como pressuposto que na sua origem só há o pedido pela diferença? Na póiesis da dança, o que lhe pede a origem através do seu mensageiro — a techné — como descoberta, desvelamento ou destinal de seu sentido?

Esquecer. Esta é a hipótese que tentamos perseguir aqui. O esquecer como procedimento constitutivo de uma arte que depende do corpo, esta carnadura que não esquece jamais. Nesta tensão, o paradoxo do animal-técnico, enigma de um animal cultural, que define o humano e que a dança encarna quando secreta no corpo a oportunidade de experimentar o já vivido pela primeira vez. Assim, colabora com a memória dando à vida sempre uma nova chance.

Se dançar é esquecer e o corpo não esquece jamais, onde, então, a dança se produz? Estas foram apenas algumas notas para possíveis respostas. Uma conferência para ser vivida e também esquecida.

Referências

KATZ, Helena. O claro enigma da tradução. In: HODGE, Raimund & WEISS, Ulli. *Bandoneon:* em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo: Attar, 1989.

LAUNAY, Isabelle, GINOT, Isabelle. **Uma fábrica de anti-corpos**. Tradução de Neuriel Neves. URL: http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/uma-fabrica-de-anti-corpos/. Consulta realizada em junho de 2008.

NANCY, Jean-Luc. **Techniques du présent**. *Le Portique*, Numéro 3 - 1999, Technique et esthétique, 1999, [En ligne], mis en ligne le 15 mars 2005. URL: http://leportique.revues.org/document309.html. Consulta realizada em junho de 2008.

Corpo e(m) imagens nas "novas" configurações de dança.

Ivani Santana²⁹

Este artigo tem como objetivo fazer uma reflexão sobre o uso da imagem no campo da dança. Mas, para isso, será necessário primeiro dizer ao que estou considerando como imagem e, então, discernir imagem de representação, uma ruptura efetivada com a chegada da Cultura Digital.

O número de obras de dança utilizando imagem vem crescendo exponencialmente em configurações tais como: espetáculos produzidos com videocenografia ou utilizando dispositivos tecnológicos para geração de imagens interativas e/ou ambientes imersivos; videodança – que tem sido muito produzida nas últimas décadas em todo o mundo -; obras de dança configuradas como instalações (videoinstalações, instalações interativas, instalações performáticas etc.) e trabalhos específicos para a Internet (webdança, telemática/ *Telepresence Art* e projetos colaborativos em plataformas virtuais). Percebe-se com isso que a relação imagem-dança é utilizada de diversas formas, com vários objetivos e com diversas implicações nas configurações das artes do corpo. Entretanto, pela fragilidade³⁰ que acredito ainda haver no campo da dança com mediação tecnológica, serão abordados exemplos provenientes das artes visuais permitindo assim tecer uma argumentação mais complexa e contextualizada para suprir o objetivo proposto.

Mas então o que seria imagem no contexto contemporâneo que vivemos da Cultura Digital e que relações são possíveis estabelecer com o campo da dança?

Em primeiro lugar, para poder discutir sobre imagem no campo da dança é necessário desvincula-la como algo vinculado exclusivamente ao campo das artes visuais. Ou seja, admito aqui que os sentidos operam de forma implicada e que imagem, portanto, não é exclusividade do sentido da visão. Quando nos percebemos imaginando uma situação, revendo uma lembrança, visualizando a melodia e a sonoridade de cada instrumento ao escutar uma música de Mozart, podemos concluir que existe uma imagem sonora. O ar pode não ser considerado uma imagem, mas quando vemos uma árvore balançando seus galhos ou nos arrepiamos com o vento tomando nosso corpo sabemos, sentimos, podemos ver esse ar. Quando sentimos um cheiro peculiar recorremos, mais uma vez, a nossa imaginação. De forma contrária, uma imagem pode nos trazer calafrios,

conforto, náuseas, prazer, atração, repulsa, a lembrança de um som, o cheiro de uma comida, e assim por diante.

A competência das tecnologias digitais potencializou as sensações antes reservadas às performances que tinham o próprio corpo do artista com um material específico para seu acontecimento. Da mesma forma que hoje o setor da saúde se beneficiou com as imagens médicas cuja competência dispensa a intervenção física no corpo do paciente, a contundência visceral desejada por muitas performances (como as realizadas na década de 60) são agora possibilitadas pelas imagens digitais.

Neste sentido podemos dizer que somos seres visuais, que somos seres produtores de imagem e sabemos o quanto essas são importantes para a formação do nosso sistema conceitual³¹ (Lakoff & Johnson, 1999). Por isso, temos a imagem como expressão e estamos constantemente formulando competências diversificadas para a produção dela. Como afirma o pesquisador da Cultura Visual W.J.T. Mitchell (2002) a visão – e aqui considero por consequência também a imagem - é uma construção cultural do social: da política, da economia, da ética, da estética e do cotidiano de uma cultura. O próprio olho é um objeto cultural, assim como a imagem. Na Cultura Visual nossos arranjos sociais são conformados de uma determinada maneira porque nós somos animais visuais³², porque no nosso processo evolutivo tornamo-nos animais providos com visão. Portanto, a visão é um construto cultural apreendido e cultivado.

Neste artigo minha reflexão volta-se para as consequentes reverberações que esse corpo possuidor de um aparato sensorial constantemente transformado pelo meio ao qual pertence provoca nas criações artísticas no campo da dança. Para isso, além de perceber o aparato sensorial de forma integrada, uma segunda ponderação é necessária: compreender que a imagem como representação já não é uma condição do mundo contemporâneo, o qual agora está implicado com a Cultura Digital que efetivou a imagem como código, como informação.

Para essa reflexão da imagem como constructo social assumo aqui que ela sempre existiu na humanidade como uma forma de ligação entre o mundo e o indivíduo. Compreendendo que ambos estão em constante transformação, essa ligação estará também alterando-se continuamente. A etimologia desta palavra poderá fornecer pistas para entender a importância que há nessa competência de relação com o mundo que, por vezes, foi compreendida e desejada como representação. Parece que a imagem esteve sempre relacionada a uma necessidade de assegurar um pertencimento, um vínculo com o

espaço, com o ambiente, com a sociedade a qual está implicado. A imagem é o vínculo com aquilo que morreu, que perdeu sua existência (física, material, visível), aquilo que desconhecemos a sua materialização, aquilo que é invisível à sua visibilidade reconhecível. De forma simplificada, podemos atentar, por exemplo, para a palavra "simulacrum" que em latim, além de 'imagem', significa 'espectro', ou ainda, "imago" que se refere ao molde de cera do rosto dos mortos, o qual se colocava dentro de nichos, no átrio das casas; e ainda 'signo' que vem do grego "séma", pedra tumular. Resumidamente, posso atentar para as palavras "figura" e "eídolon" (ídolo) que, inicialmente, se referiam aos 'fantasmas dos mortos' e, mais tarde, passaram a significar 'imagem' e, depois, 'retrato'. A imagem como representação ainda reflete a necessidade ancestral do homem em se conectar com as coisas do mundo, tanto aquelas que se entendem, como também aquelas obscuras e inescrutáveis. Na época medieval, a religião estava fundada sobre o culto aos antepassados necessitando que estes sobrevivessem através da imagem e na Idade Média "representação" significava o caixão vazio no qual se colocava uma mortalha para uma cerimônia fúnebre. Mas hoje, pelas possibilidades alargadas, ampliadas, renovadas da mídia digital para gerir e criar imagem, a fidelidade de um mundo fixo e pronto, a necessidade de uma representação quanto signo de um mundo para ser assegurado, é colocada em cheque.

O pressuposto central que norteia esse artigo é a afirmação de que a era da representação vem à baila definitivamente com a chegada da Cultura Digital em virtude dos novos conhecimentos que esse período promulgou colocando o código como matéria-prima e como produto principal de produção. Com isso, (quase³³) qualquer corpo pode ser transformado em pura informação, em códigos binários, em dígitos que são re-elaborados, re-arranjados, manipulados, alterados para outras condições e configurações: uma música em códigos pode tornar-se uma imagem; um corpo em códigos pode tornar-se um som; o código de um corpo permite a criação de uma cópia desse primeiro corpo, e assim por diante. Sendo assim, imagens são geradas sem um vínculo representacional.

O ponto culminante desse processo permite ainda que um código não retirado do mundo como nos exemplos dados, mas construído por completo pelo sistema computacional, ou seja, gerado sinteticamente (numericamente), consiga produzir um outro corpo. Na Cultura Digital, um escultor pode burlar o mundo da visibilidade tridimensional e criar corpos esculturais em tamanho microscópico, como no trabalho do

artista japonês Masaki Fujihata que criou a menor escultura do mundo (*Sculptures Nanoscopiques*, 1998). As esculturas possuem um tamanho entre 10 e 100 microns³⁴.

Fujihata proporcionou uma escultura invisível que necessitava de um microscópio de elétron para dar visibilidade ao seu trabalho. Ele provoca uma quebra então com o entendimento da escultura como um um objeto sólido e tridimensional. Além do aspecto nano encontrado em suas criações, Fujihata é considerado também o primeiro artista plástico a utilizar a estereolitografia, um processo de fabricação de objetos tridimensionais através da foto-polimerização de uma resina pela incidência de luz ultravioleta (UV), ou seja, uma máquina "impressora" de objetos em três dimensões. A possibilidade de criar esculturas digitais a partir de um código de síntese ilustra a afirmação acima sobre a criação de novos corpos independente da sua vinculação com os objetos da realidade.

Artistas como Elona Van Gent que "aproveita a liberdade que permitem os meios digitais para criar objetos imaginários" (Ganis, 2006:121) demonstra o (eterno) desejo dos artistas (assim como também dos cientistas) em tornarem-se Criadores (como na Gênesis). Vontade esta que vemos espelhar-se nas pesquisas científicas de clonagem humana, sequenciamento genético, célula-tronco e muitas outras.

Todavia, não estou afirmando que não exista mais representação ou que deixará de existir. O intuito aqui não é afirmar que um contexto estará sempre em detrimento de um outro já existente. Os trabalhos baseados em representação, preocupados ou mesmo inspirados na (pretensa) realidade continuarão em seu processo de desenvolvimento. Um conhecimento não suplanta necessariamente o outro, como por exemplo, a Lei Gravitacional que apesar das novas descobertas da física continuou valendo – ao soltar um objeto no ar ele continuará caindo de encontro ao chão enquanto nosso planeta continuar a ser como é.

Tudo está em constante transformação, sendo assim, também estão os processos artísticos baseados em representação. Entretanto, deve-se lembrar que cada ato carrega uma postura, cada postura carrega uma forma de ver e agir no mundo e, portanto, um posicionamento político.

Acredito que a importância nessa reflexão é tentar compreender o que mudou quando passamos para o mundo dos códigos na Cultura Digital para, com isso, podermos realizar obras de dança que efetivamente alcancem uma mediação tecnológica.

O rompimento com a representação está implicada no confronto entre visibilidade e invisibilidade (a ligação com os mortos como simbolizado em outras épocas), um conflito baseado no desejo de assegurar uma realidade definida e definitiva.

A cultura digital trouxe a possibilidade de verter (quase) tudo em dígitos, em codificação binária que pode transformar praticamente qualquer corpo em material informacional. O mundo outrora analógico, ou seja, das representações fixadas na objetividade de um contexto considerado real, agora se torna digital e rompe com a representação ponto-a-ponto com essa realidade.

De acordo com Donald Kuspit, professor de história da arte e filosofia da Universidade de Nova York (EUA), "a arte representacional – um tipo de pensamento analógico que assume que o que vemos na obra de arte corresponde com o que vemos no mundo real – não tornará a ser o que era" (2006:12)³⁵. Segundo Kuspit, nas "manchas de cor" de Édouard Manet (1832-1883), principalmente na sua obra "A Música na Tulheiras" (1862), considerada proto-impressionista, pode-se encontrar uma postura que já apontava para o vínculo direto entre a arte e o mundo reconhecido como real. Ruptura essa que, segundo Kuspit, apenas foi efetivada quando Wassily Kandisky (1866-1944) e Kazimir Malevich (1878-1935) assumiram que tanto o objeto como sua representação são fabricações, construções plásticas, grandes ilusões proporcionadas pelo artista. A visibilidade de uma pretensa realidade é alterada pela invisibilidade das "sensações da matriz" (*ibdem*).

Seguindo a reflexão de Kuspit sobre as artes visuais, desde Manet a ruptura com a necessidade de mimetizar, copiar, representar uma pretensa realidade tal-e-qual começava a ser instaurada. Todavia, apesar do interesse desse artista pelo gesto pictórico e não pelo conteúdo representacional vinculado com a realidade, ainda havia um aprisionamento na relação com o mundo objetivo. Assim continuou esse trânsito para a conquista da dissolução da realidade nas propostas de Paul Cézanne (1839-1906), do pintor Georges-Pierre Seurat (1859-1891), pioneiro do movimento pontilhista (o que Kuspit considera como protótipo primitivo do pixel), e na revolução perceptiva proposta pelos impressionistas. Kuspit afirma que eles "continuaram aceitando a idéia tradicional de que os objetos tinham uma realidade própria independente das sensações que 'geravam'" (2006:14)³⁶.

A digitalização da imagem, aspecto da cultura que analisamos neste texto, é, segundo Kuspit, o ponto culminante de um processo que começou com a chamada

desumanização nas artes por conta dos corpos feitos não mais por representações pictóricas precisas na mímese do mundo exterior, do mundo real, mas pelas "manchas de cor" das obras de Manet citadas anteriormente.

Portanto, a imagem em análise no contexto contemporâneo não se refere a um conteúdo feito por representação. Ao contrário, trata-se do crescimento iconoclasta de artistas voltados para a imagem em si mesma, sua própria condição quanto informação, quanto conceito, quanto código, ou seja, um reflexo estético da Cultura Digital.

Um exemplo iconoclasta que acredito ilustrar essa afirmação é o trabalho de um dos pioneiros da videoarte, o coreano Nam June Paik (1932-2006), radicado nos Estados Unidos³⁷. Paik não estava preocupado com o conteúdo dessa linguagem, mas em torná-la o próprio elemento de pesquisa e exposição artística. Sua investigação neste campo inicia com o interesse pela tecnologia eletrônica, pela imagem do vídeo e da TV enquanto recurso de produção e, para isso, utilizava esses dispositivos burlando sua voltagem, provocando distorções magnéticas da imagem e "defeitos" de transmissão (Zanini, 2003:51). A linha de varredura da imagem era o próprio conteúdo propiciando assim o que poderia ser considerado uma meta-arte. Toda e qualquer arte trata, na verdade, dela mesma.

A queda da representação pela transposição da condição informacional — o código — na Cultura Digital promoveu projetos também na área das ciências como o *Visible Human Project*. Este experimento científico permitiu a digitalização minuciosa e absoluta de dois cadáveres que tiveram seus corpos cortados em finíssimas fatias e, depois, digitalizados, propiciando assim, uma visibilidade virtual completa e interativa de um corpo humano masculino e outro feminino, os mortos trazidos à tona como o desejo das épocas passadas, embora agora não seja uma imagem figurativa, mas, antes de mais nada, a codificação de "0s" e "1s". Os cadáveres eram de Joseph Paul Jernigan, 39 anos, condenado a morte pela justiça dos Estados Unidos, e de uma senhora de 90 anos que, a pedido da família, não teve o nome divulgado. Este projeto eternalizou a visibilidade de um ser marginal à sociedade (aquele que se quer banir das vistas) e de um corpo sem identidade (como o anônimo escondido atrás das tarjas negras que tampam seus olhos. Estes cadáveres, corpos-mortos e invisíveis por um lado, tornam-se corpos-vivos pela visibilidade da imagem-código, agora eternas e passíveis a modificações, transformações e reciclagem de seu material informacional graças aos dispositivos do mundo digital.

Da mesma forma que se percebe essa transformação nas artes visuais e em projetos científicos, a queda da arte representacional ocorre também no ambiente da dança. De acordo com o crítico e professor da Universidade de Nova York, André Lepecki, uma nova ontologia da dança é instaurada, a qual rejeita o axioma "dança = movimento". Percebendo essa equação como o projeto do modernismo, Lepecki afirma que a dança precisou romper com este projeto cinético a partir do que ele denomina como uma dança desgastada, exaurida. Segundo Lepecki, romper com a representação é romper com a verticalidade, com a visibilidade, metáforas do universo fálico que indica a supremacia do poder, do controle de um corpo [rigidamente] disciplinado. A coreografia é a escrita que procura "representar" uma dança, fixando-a em um regime de disciplina e controle, na qual ela não poderá ser qualquer coisa, mas apenas a tradução fiel daquela representação. O autor afirma que o vínculo com a representação está também relacionado com o que muitos teóricos e críticos (i.e. Marcia Siegel, 1972; Peggy Phelan, 1993) acreditam ser uma forma de assegurar a obra e afastá-la do tormento da efemeridade e do fugaz. Neste sentido, poderíamos fazer um paralelo à necessidade medieval de representar seus mortos para não perder o vínculo com seus ancestrais. Aprisionar a dança na partitura de movimento seria então o temor de perder a própria dança, considerada por estes como fugaz e efêmera. Temos visto na história uma série de tentativas de registrar a dança, documentá-la, escriturá-la, na tentativa de guardá-la como se preserva uma partitura de música a qual séculos depois ainda poderá ser tocada. O equívoco está em achar que mesmo a partitura musical assegura por completo a representação fiel da concepção, como se a cada instante, a cada interpretação ela não estivesse sendo "re-inventada".

Legislando por um outro lado, artistas como Maria La Ribot e Juan Dominguez (Espanha), Xavier Le Roy (França/Alemanha), Jèrome Bel (França), Vera Mantero (Portugal) e Trisha Brown (EUA) são apontados por Lepecki como alguns dos promotores de uma nova ontologia da dança, não mais baseada no projeto cinético do modernismo, o que aqui estamos considerando como a quebra da representação na dança. Por apresentarem configurações não mais presas a passos de dança, organizadas por movimentos, as obras destes artistas causam polêmica e questionamentos sobre sua natureza artística. Se perdeu a representação (a partitura coreográfica traduzida em movimentos), perdeu a ligação com o mundo, não há mais uma "visibilidade" garantida para a dança que dizem "efêmera".

Nos trabalhos dos artistas da dança acima mencionados, os corpos estão "soltos", "livres" para criar imagens corporais, utilizarem a voz, decidirem a execução do movimento no momento da obra, abusarem da pausa, da não ação e da imobilidade, exacerbarem o conceito; obras que abrigam corpos diferentes e não apenas aqueles convencionalmente associados ao biotipo de um dançarino; configurações que levantam questionamentos sobre autoria, coletividade, corpo e também (e, talvez, principalmente) sobre si mesma. Estes são apenas exemplos para ilustrar alguns dos elementos e propostas dessa configuração (na verdade configurações, no plural, já que a diversidade de proposições estéticas é uma outra característica do contexto contemporâneo). Sendo assim, romper com a representação é romper com o controle, com o poder, para ficar livre para a (auto) Criação. A dança, ou melhor, seus críticos e o público acostumados com o projeto cinético do modernismo, ainda estranham a ruptura proposta e o desafio lançado, talvez em virtude do que Lepecki considera ser a melancolia do objeto perdido – no sentido psicanalítico - que não foi aceito até então como tal.

Outros dois projetos de um mesmo artista auxiliarão na discussão aqui proposta da queda da representação para a estética do código, da informação, aspectos emergentes da Cultura Digital. *Time Capsule* (1997) e *GFP Bunny* (2000) do brasileiro Eduardo Kac, radicado nos Estados Unidos e professor da Universidade de Chicago. Para tanto, segue uma breve descrição das obras, mas que não faz jus à complexidade que carregam servindo apenas para enfatizar a transposição da representação pelo código.

Em *Time Capsule*, um *microchip* para identificação de animais perdidos é inserido no calcanhar esquerdo do artista durante uma performance-instalação na Casa das Rosas em São Paulo em 1997. A partir do dispositivo implantado, as informações sobre o posicionamento geográfico do artista eram enviadas para um banco de dados disponibilizado na Internet. Aquela foi a primeira vez um ser humano pôde ser rastreado nessas condições. O trabalho transpõe o passado e o futuro, a efemeridade do momento da cirurgia durante a performance e a permanência de um corpo transformado em código.

Em *GFP Bunny*, Kac promoveu um trabalho repleto de polêmica desde sua concepção, gerando até hoje discussões em *blogs* e fóruns *online* sobre questões éticas e morais colocadas em cheque nesta obra. Vale ressaltar que até mesmo sua condição artística é questionada. O interesse do artista pioneiro na arte transgênica era criar "sujeitos transgênicos sociais", conforme assume em seu site³⁸. Foi nesse sentido que Kac idealizou a criação de uma coelha albina (batizada de Alba) com a implementação

genética de uma proteína (*Green Fluorescent Protein*) que sob a luz azul faria com que o animal emitisse a luz verde.

[A arte trasngênica] oferece um conceito de estética que enfatiza aspectos sociais e comunicacionais em detrimento dos aspectos formais da vida e da biodiversidade, que desafia as noções de pureza genética, que incorpora um trabalho de precisão no nível genômico (Kac, 2008).

Em todas as artes a transição do analógico (representação) para o digital (código informacional), como conceitua Kuspit (2006), é sentida com desconfiança, muitas vezes com sofreguidão e temor. O empenho dos artistas, ainda em muitos campos denominados como "Criadores", sempre estiveram em busca de uma unidade mínima que possibilitasse a própria concepção da gênese de sua "Criação". Quando Édouard Manet pinta "A Música na Tulheiras" sua "mancha de cor" instaura o que Donald Kuspit considerou como "um período de transição da arte analógica tradicional com a arte digital pós-moderna, isto é, uma arte baseada em códigos e não mais em imagem" (2006:12) no sentido representacional.

Ao romper com a representação, fator tão arraigado em nossa cultura, essas obras são colocadas em questão quanto a sua vinculação no mundo e sua própria configuração. Uma escultura que não posso ver a olho nu ainda é uma escultura como no exemplo de Fujihata? Uma imagem que é apenas distorção da linha de varredura pode ser chamada de vídeo como no exemplo de Paik? Corpos parados, sem movimento, podem ser dança, como os coreógrafos (?)³⁹ discutidos por Lepecki? Uma coelhinha viva e saudável, criada para ser passível a mudança de coloração é o quê?

Se as instâncias do estado e da sociedade, do poder e da cultura, da visibilidade do controle e da invisibilidade da indeterminação de uma obra aberta, não forem percebidas em suas implicações e se o contexto de uma nova cultura (dessa nova cultura do digital) não for compreendido em sua base, talvez nem essas, e tampouco as próximas perguntas que os artistas farão para nos provocar poderão ser respondidas. Nesta constante e contínua construção cultural (e política) da visão, as artes possuem um papel fundamental pela grande profusão de imagem que produzem. Sendo assim, para falar sobre imagem nos dias de hoje, tratar de imagem contemporânea, desejar a imagem como objeto de mediação nas artes do corpo, deve-se levar em conta esse ruptura com a representação. A dança com mediação tecnológica ainda precisa de tempo de investigação artística e elaboração teórica, conceitual, para encontrar-se nesse sentido. O corpo cartesiano da

dança fez com que fossemos a última das artes a deixar-se contaminar pela inevitável implicação com a cultura digital. Sendo assim, com o crescente desenvolvimento que parece haver nesse campo, quem sabe não poderemos tecer uma contextualização tão precisa como a de Kuspit no mundo das artes visuais.

Referências

KAC, E. *Eduardo Kac /GFP Bunny* . Disponível em: http://www.ekac.org . Acesso em 10 de junho de 2008.

KUNST, B. "The Digital Body: History of Body Visibility". In: *Digitized Bodies – Virtual Spectacles*. Czegledy, N. (ed.) Budapest: Ludwig Museum Budapest – Museum of Contemporary Art, 2001, pp. 13-28.

KUSPIT, Donald. "Del arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de las sensaciones". In: *Arte Digital y videoarte. Transgredindo los limites de la representación*. Kuspit, D. (ed.) Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 11-46.

LEPECKI, A. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York & London: Routledge, 2006.

MANOVICH, L. The Language of New Media, Cambridge, The MIT Press, 2001

MITCHELL, W.J.T. *Showing seeing: a critique of visual culture*. In: *The Visual Culture reader*. Mirzoeff, N. (ed.) New York: Routledge, 2002, pp. 86-101.

ZANINI, W. "Videoarte: Uma poética aberta". In: *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. Machado, A. (org.) São Paulo: Itaú Cultural, 2003, pp. 51-60.

Técnica de aula e pensamento estético de Merce Cunningham, José Limón e Alwin Nikolais

Gicia Amorim⁴⁰ Bergson Queiroz⁴¹

José Limón (1908-1972), Alwin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919), bailarinos, coreógrafos e criadores de um pensamento estético e de uma técnica de dança, partilham de um mesmo território geral e cronológico dentro da dança moderna americana. Mas, além disto, também delimitam territórios próprios e apontam possibilidades diferentes para o desenvolvimento desta dança moderna e o seu caminho até os diversos modos da dança contemporânea.

Louis Horst (1884-1964), um compositor que ajudou a moldar a concepção de dança moderna, acentua que os fundadores desta forma de arte tinham como imperativo se distanciar tanto da seca tecnicalidade do balé quanto da vagueza sem forma da dança "interpretativa" (Horst e Russell 1961: 16).

Limón, Nikolais e Cunningham começam os seus trajetos artísticos vinculados a diferentes fundadores da dança moderna: Doris Humphrey(1895-1958), Hanya Holm(1893-1992) e Martha Graham (1894-1991) respectivamente. Para estes fundadores, a criação de uma técnica de treinamento do corpo era uma questão fundamental. Deveria permitir um movimento de forma diferente da do bailarino clássico e, ao mesmo tempo, ter uma precisão não encontrada em formas mais livres e espontâneas de dança, onde se manifestaria, principalmente, a tentativa de interpretação de um sentimento pessoal, idealizado e talvez momentâneo, em resposta ao estímulo musical.

Doris Humphrey objetivava uma técnica dotada de elasticidade, que se pusesse ao serviço da imaginação criadora. Seus alunos deveriam aprender princípios de movimento e serem encorajados a expandir e prosseguir nos seus próprios rumos. Porém desejava uma universalidade na sua técnica, que permitisse atender propósitos coreográficos diversos e em diversos níveis e estilos (Stodelle 1978: 17-37).

Hanya Holm, proveniente da Alemanha, trouxe para os Estados Unidos uma concepção de dança que partia de uma análise do movimento baseada nos princípios de Rudolf Laban, com ênfase na observação do espaço em que um corpo se move e no

desenvolvimento de padrões de deslocamento. Aliava a isto as concepções de Mary Wigman (1886-1973), de quem fora assistente, para a qual o objetivo da educação em dança era o entendimento artístico do indivíduo e da sua capacidade de expressão mais pessoal. Procurou favorecer uma exploração criativa, se sobrepondo a fórmulas rígidas (ROBERTSON e HUTERA 1988: 72; NIKOLAIS e LOUIS 2005: 9; HOLM in: SORELL 1992: 24).

Martha Graham foi construindo a sua aula de técnica de dança inicialmente a partir dos seus interesses coreográficos, sem uma preocupação objetiva de promover um desenvolvimento geral do corpo do bailarino (DE MILLE 1992: 95). Desde meados dos anos 20 a técnica foi evoluindo, se tornando mais versátil, mais abrangente e preocupada com uma preparação completa, inclusive absorvendo elementos do balé clássico. Contudo conservou como objetivo central ensinar os movimentos que Martha Graham criou à partir de seu próprio corpo, transmitindo o caráter e a emoção de suas coreografias. São trechos de danças que se transformam em exercícios (DAKIN in: HOROSKO 1991: 129, 131-2).

José Limón

José Limón nasceu em 1908 em Culiacán, Sinaloa, México, indo para Nova York em 1928 a procura de uma carreira como pintor, tendo El Greco e Miguel Ângelo como ídolos (LEWIS 1984: 15). Porém, ao ver um recital de dança pela primeira vez, logo descobriu, nas suas próprias palavras, com alegria, terror e pânico, que não estava realmente vivo, que ainda não havia nascido, que tudo o que queria era fazer aquilo que Harald Kreutzberg fazia, ao som de uma heróica Polonaise de Chopin (LIMÓN 1999: 1-16).

Limón havia sido transformado pelo encontro com este artista expressionista alemão. A descoberta do livro My Life, da pioneira da dança americana Isadora Duncan, completou a sua resolução de se dedicar à dança. Mais tarde, escreveu que se considerava como filho de Kreutzberg e de Isadora Duncan (LIMÓN 1999: 1,16).

Com a ajuda de amigos, Limón encontrou a escola recém formada por Doris Humphrey e seu parceiro Charles Weidman. E aí mais uma descoberta: que todo o passado, de *jarabes*, touradas, sonhos artísticos de ser pintor, feridas e sofrimento, o México inteiro, havia sido apenas uma preparação para esta nova vida, que começava na dança (LIMÓN 1999: 16).

Os princípios de suspensão pela respiração, queda e recuperação, tensão e relaxamento, o respirar das frases de movimento, o respirar do ritmo, tudo fazendo parte do questionamento e da busca de uma nova expressão em dança entraram na nova vida de José Limón, através dos ensinamentos de Doris Humphrey. Para contrabalançar o formalismo da pura dança de Humphrey, Limón aprendeu com Charles Weidman a pantomima e a veia cômica (LIMÓN 1999: 17, 21). Com os dois, Limón participava da criação de uma linguagem Norte Americana de dança, que desejava ser totalmente autóctone e totalmente nova.

Dançando na Companhia Humphrey-Weidman por mais de uma década, a partir de 1930, Limón experimentou um grande desenvolvimento, não só como bailarino mas também como coreógrafo (LEWIS 1984: 20). Quando uma severa artrite impediu Doris Humphrey de continuar a dançar, em 1945, foi através de Limón que pode prolongar o seu trabalho, onde tudo o que precisava era fornecer uma indicação verbal, um padrão de ritmo, e um desenho de forma com os braços, para que uma nova coreografia começasse a se desenvolver (COHEN 1977: 186).

Quando em torno de 1946 foi criada a *Limón Company*, Doris Humphrey passou a atuar como diretora artística, até sua morte em 1958, criando para esta companhia alguns dos seus principais trabalhos (LEWIS 1984: 22). Entre estes, *Day on Earth*, coreografada por Humphrey em 1947, com Limón no papel principal, mostrando todo o ciclo de vida de um homem. O cuidar da terra, com os gestos de arar, plantar e colher, e os momentos diversos da vida deste homem, junto a duas mulheres, seu primeiro amor e sua esposa, e ainda uma criança, sua filha, tudo forma o representativo de uma humanidade geral, de forma reflexiva e profunda.

Day on Earth é uma eloquente apresentação das concepções que Humphrey desenvolveu no seu livro The Art of Making Dances (HUMPHREY, 1977). Vemos uma exatidão de movimentos, com o desenho do corpo de cada um dos bailarinos apresentado com precisão rítmica claramente delineada, em contraste ou harmonia com a forma do corpo do outro bailarino, e uma perfeita consciência do uso do espaço, seus planos e diagonais.

Humphrey, cujas ideias foram cruciais para o desenvolvimento artístico de José Limón, desejava que a escolha do tema de uma dança tivesse uma inerente motivação cinética, o poder de evocar emoções e falar das sutilizas do corpo e da alma (HUMPHREY, 1977: 34). A felicidade com que Humphrey atingiu este ideal, tendo ao mesmo tempo

Limón como o interprete ideal, pode ser verificado no registro videográfico do *Day on Earth* (Dance Horizons Vídeo, 1999), com Paul Dennis no papel feito por Limón.

Como idéia central de sua filosofia de dança e de técnica de aula de dança, Limón partiu da qualidade do peso no movimento, aquilo que Humphrey chavama de "um arco entre duas mortes", ou simplesmente "queda e recuperação" ("fall and rebound"). Se referia ao corpo como uma orquestra, podendo talvez os quadris serem considerados um timbale e o ombro uma flauta *piccolo*. As mãos e os braços, cuja fluidez tem enorme importância em sua técnica, deveriam comunicar volume. Como treinamento e sensibilização, costumava articular as mãos, empurrando para frente e para os lados com os calcanhares da mão, abrindo as palmas e os dedos, seguido de um relaxamento e uma leve contração dos punhos, trazendo as mãos para perto do peito (JONES 2000: 38-39).

Uma das características da técnica de José Limón, seguida atualmente por muitos professores, é iniciar aula com um balanço do tronco, para frente, para o lado ou para trás – um *swing* - conjuntamente com um balanço dos braços seguindo o impulso do tronco, e um rápido afundar no plié, a fase de queda, com uma lenta recuperação. Isto deve ser feito em uma contagem de três tempos: um tempo para a queda e dois tempos para a recuperação (JONES 2000: 40; AMORIM e QUEIROZ 2001).

Sutilezas na utilização do tempo musical também são uma das características chaves desta técnica. Um tempo musical quaternário, poderia ser subdividido pelo próprio Limón em oito, e então serem re-agrupados em uma contagem de três, três e dois tempos. Um *tendu* ao invés de ser feito seguindo um ritmo binário, como no balé clássico, deve ser feito em um ritmo ternário, ou numa combinação de ritmos ternários e binários, para manter uma espécie de qualidade de fluxo circular permanente, durante o movimento (JONES 2000: 40; AMORIM e QUEIROZ, 2001).

Para Limón ensinar era um período para experimentar e desenvolver novos movimentos, com sua técnica refletindo suas idéias coreográficas, com imagens mais dramáticas do que físicas, porém estimulando os alunos a desenvolverem as frases de movimento que ensinava (LEWIS 1984: 24).

Recusando a idéia de codificar um "syllabus" de sua técnica, sentindo que isto iria confinar e restringir a criatividade inerente à técnica, Limón se preocupava com que as pessoas encontrassem a sua própria maneira de movimentação. Cada qual deveria descobrir o que era único em si mesmo (JONES 2000: 39).

Com a preocupação da exploração de novas idéias de movimento e a descoberta da qualidade de cada bailarino, Limón era eventualmente anárquico nas suas aulas, devendo o desenvolvimento da sua técnica de aula à organização pedagógica de duas bailarinas que partilharam tanto do seu trajeto, como do trajeto de Doris Humphrey: Betty Jones e Ruth Currier. Esta última foi uma dedicada assistente coreográfica de Doris Humphrey. Criar complexas oposições entre partes do corpo, seguindo uma dinâmica de "queda e recuperação" era um dos componentes importantes da aula de Ruth Currier (AMORIM e QUEIROZ 2001)

A ênfase em princípios anatomicamente corretos da mecânica corporal e maneiras mais eficientes de se movimentar foram incorporadas por Betty Jones ao ensino da técnica de Limón a partir do final dos anos 50, bem como também idéias de Rudolf Laban sobre as relações esforço-forma. O contato com a Dra. Lulu Sweigard, uma das pioneiras da *ideokinesis*, foi fundamental para a estrutura de aula desenvolvida por Betty Jones (JONES 2000: 37).

Contudo, diversos professores do *Limón Institute* incluíram as suas próprias experiências e sensibilidades ao ensino da técnica Limón, a ponto de alguns preferirem denominar as suas aulas de *estilo* Limón. Há uma grande diversidade de abordagens. Pode-se citar, entre outros, Jim May, que enfatiza o caráter dramático do gesto. Risa Steinberg, com complexas combinações de curvas do tronco e posições de pernas e braços, aliadas às mudanças de direções, e alternância de quedas no meio de cada exercício. Laura Glenn, que acrescenta o trabalho com as direcionalidades da kinesfera e teorias do esforço/forma de Laban. Alan Danielson, que enfatiza as sutilezas da contagem musical na criação de padrões de movimento. (AMORIM e QUEIROZ, 2001)

Daniel Lewis, que foi um dos últimos assistentes de José Limón, registrou a sua versão pedagógica em livro e vídeo (LEWIS 1984). Alguns professores do *Limón Institute* estiveram no Brasil, difundindo os ensinamento Humphrey-Limón, como Maxine Steinman, Kathy Wildberger e Jim May.

Os ensinamentos da tradição Humphrey-Limón, contudo, tiveram uma difusão maior no Brasil indiretamente, através das coreografias e das aulas dos brasileiros Sonia Mota, Susana Yamauchi e Marcelo Pereira.

Sonia Mota partiu da versão da técnica Limón criada por Louis Falco, que dançou com Limón e criou o seu próprio estilo. Sonia Mota viajou pelo Brasil fazendo da versão de aula "Limón-Falco-Sonia Mota", ao som da música de Ernesto Nazareth, um produto

autenticamente brasileiro. Sonia Mota acentuava os elementos centrífugos-centrípetos, na criação das frases de movimento, aumentando os tempos de suspensão, modificando assim a dinâmica do *fall-and-rebound*, criando ao invés de um arco, ângulos agudos.

Susana Yamauchi juntou as técnicas Limón-Falco com a versão de outra coreógrafa surgida da tradição Limón, Jennifer Muller, e acrescentou um elemento maior de peso, com uma espécie de "afundamento oleoso" a este peso, incluindo ainda complexas combinações de braços em espirais, criando uma versão extremamente pessoal da tradição Humphrey-Limón. Marcelo Pereira, que dançou muitos anos na companhia *The Works*, da Jennifer Muller, em Nova York, trabalhou no Nordeste durante algum tempo, especificamente com a técnica Jeniffer Muller.

O registro videográfico/dvd permite o privilégio de observar a colaboração entre José Limón e o compositor brasileiro Villa-Lobos, na coreográfia *The Emperor Jones*, de 1957, baseada na peça de Eugene O'Neill (CBC Home Vídeo, 1999). Podemos ver um dos poucos papeis de anti-herói que Limón reservou para si.

A coreografia *The Emperor Jones* se inicia com um afro-americano fugitivo da prisão, dançado pelo próprio Limón, que se torna um ditador em uma ilha do caribe. Com gestos pesados, desmedidamente amplos, sentado em um trono, exerce o poder pelo terror, e logo se vê face-a-face com a revolta de seus súditos. Vemos a chegada do homem branco – papel feito por Lucas Hoving - com movimentos ondulantes e rápidos, saltos etéreos e mãos cúpidas, que faz oscilar o trono e capitaliza a revolta nascente. Os nativos, entrelaçados num friso ritual de submissão e violência, trazem a morte ao ditador. O homem branco finaliza a cena, carregando o trono, representando um drama ainda permanente, daqueles que sacodem o jugo nativo, para cair na submissão ao estrangeiro branco, que leve, fagueiro, mas sem escrúpulos, vai longe para dominar os negócios.

Alwin Nikolais

Os trabalhos de Alwin Nikolais pertencem a um universo de magia teatral, onde o bailarino aproximado do marionete representa um estágio superior de transparência, portador de um graça inacessível àqueles possuídos por tormentos humanos, como no conto do dramaturgo alemão sobre o teatro de marionetes, Heinrich Von Kleist.

Nikolais descobriu a dança em 1934, por puro acaso, um pouco como Limón, ao ver um concerto da bailarina Mary Wigman, coincidentemente também pertencente ao expressionismo alemão. Em 1937, Nikolais foi estudar com Hanya Holm, discípula de Wigman. Vincular o seu início em dança à tradição da dança moderna alemã foi uma maneira de se subtrair ao personalismo e preocupações preponderantes e excessivas com as emoções humanas e as forças instintivas sexuais, tais como ele percebia no estilo de Martha Graham (NIKOLAIS e LOUIS 2005: ix, 9).

Alwin Nikolais nasceu em 1910, em Southington, Connecticut, nos Estados Unidos. Quando criança estudou piano, o que mais tarde o levou a ser pianista acompanhante de filmes mudos. No começo da vida adulta se envolveu com teatro, principalmente com o desenho de cenários, e chegou a trabalhar durante dois anos no teatro de marionetes, como *puppeteer*. (NIKOLAIS e LOUIS 2005: 9; ROBERTSON e HUTERA 1988: 212).

Em 1945 foi para Nova York, para um período de intenso estudo com Hanya Holm. Também em Nova York assumiu a co-direção da *Henry Street Playhouse*, em 1948, onde inicialmente produziu teatro infantil, depois fundando o *Nikolais Dance Theatre*, e se tornando conhecido como o pai da "mixed mídia" (NIKOLAIS e LOUIS 2005: x; ROBERTSON e HUTERA 1988: 212).

Decidido a se afastar do drama psicológico, Nikolais considerava que a mais importante característica da nova arte da qual fazia parte era a libertação do bailarino de um ego humano literal e periférico. Propunha uma poligamia de movimento, forma, cor e som. Sentia-se como um mágico misturando ingredientes. Porém a sua magia era firmemente enraizada na análise de movimento impessoal de Rudolf von Laban, com uma percepção precisa da espacialidade e da arquitetura envolvendo o corpo humano (NIKOLAIS 1969: 63; NIKOLAIS e LOUIS 2005: 9).

O balé clássico, a dança moderna baseada nas concepções de Martha Graham, com o pulsar do movimento pélvico, com "contração e relaxamento", e mesmo a dança moderna na tradição Humphrey-Limón, com a "queda e recuperação", pressupõe um centramento do corpo, um firme controle do tronco como uma unidade central, capaz de quiar o movimento. Em oposição a isto Nikolais propôs o conceito de "descentramento".

Descentramento inclui descentrar não só o corpo, como também o psíquico e os dramas do jogo ego-inconsciente. Nikolais procurava um centro fluido, que poderia ser movido para qualquer parte do corpo, de maneira rápida e direta. A energia nunca deveria se enraizar em nenhuma parte do corpo, podendo o centro do corpo está tanto no peito, quanto no quadril ou no pé. Isto era obtido por uma abordagem técnica e analítica do movimento, como também pela improvisação (LOUIS 1980: 138; QUEIROZ 1993).

Um dos conceitos fundamentais dentro da concepção de Alwin Nikolais é o da distinção entre movimento e *motion*. Se um braço descreve um círculo com a simples finalidade de se deslocar de um ponto a outro, isto é apenas movimento. Contudo se o mesmo ato é feito a partir de uma percepção totalmente consciente da cinética envolvida, temos então *motion*, que é a ação conscientemente engajada. Não é a emoção envolvida que distingue algo como dança, e sim a qualidade de *motion*, que é a base motivacional da dança (NIKOLAIS e LOUIS 2005: 6; QUEIROZ 1993).

A técnica de Nikolais se desenvolveu não só com as concepções de Laban e de Hanya Holm, mas também com a participação intensiva de Murray Louis (1926), que começou como seu aluno e bailarino, se tornando posteriormente seu principal colaborador e associado pedagógico. Portanto a técnica é hoje compreendida como uma técnica de dança moderna Nikolais/Louis.

A aula de Nikolais/Louis começa deitado ou sentado no chão, onde se encontram muitos elementos do hoje bem conhecido método Pilates. Segundo Murray Louis, isto se deve à intensa troca de informações que houve entre Hanya Holm e Joseph Pilates, quando o último construía o seu método. Esta parte da aula visa não só aquecer o corpo, como proporcionar um tronco forte, mas ao mesmo tempo flexível e fluido (QUEIROZ 1993).

A aula prossegue com uma parte em pé, o centro, onde estão presentes alguns elementos do balé clássico, como as tradicionais primeira, segunda, terceira e quarta posições, e ações como *tendu* e *jeté*. Porém mais do que o aspecto formal inerente ao balé, é enfatizada a percepção espacial e a direcionalidade de cada movimento (QUEIROZ 1993).

A parte técnica da aula é finalizada com deslocamentos, o *across the floor*. É o momento de lidar com o corpo na tridimensionalidade do espaço, seguindo padrões de locomoção crescentemente complexos, com estruturas rítmicas também de crescente complexidade. Idealmente um professor da técnica Nikolais/Louis tem a habilidade de tocar instrumentos de percussão, e a capacidade de, enquanto toca, dar comandos verbais essenciais para este momento da aula (QUEIROZ 1993).

Um outro conceito da técnica Nikolais/Louis é desenvolvido durante os deslocamentos: *Grain*. É como se dentro do corpo houvesse uma multidão de partículas metálicas apontando em múltiplas direções, que sob o comando mental de um olho externo ou interno, se alinhassem para uma única direção, como ordenadas por um imã.

Através do "graining" o bailarino pode deslocar o seu foco interno para qualquer ponto dentro ou fora do corpo, próximo ou distante espacialmente (NIKOLAIS e LOUIS 2005: 88, 97; QUEIROZ 1993).

A composição, ou seja, a solicitação de criação coreográfica por parte do aluno, como também a improvisação fazem parte da estrutura pedagógica da técnica de dança Nikolais/Louis. Tanto a composição quanto a improvisação devem obedecer a uma definida concepção de propósitos espaciais e rítmicos. Para Nikolais e Louis o bailarino ideal é aquele capaz de dançar, de coreografar e também manejar os elementos de iluminação do palco. E embora, com relação à iluminação, Nikolais fosse um mestre da invenção, a primeira regra a ser aprendida era a do palco iluminado de tal forma que o bailarino fosse bem visto, e ainda um cuidadoso uso da cor, nos filtros de luz, levando em conta tanto o figurino quanto o tipo de pele do bailarino.

Para Murray Louis, bailarino excepcional com um trajeto coreográfico próprio, os elementos da técnica de dança Nikolais/Louis sempre deveriam ser ensinados por aqueles não só capazes de dançar "seguindo o próprio caminho", mas também com a compreensão direta do método, através das aulas originadas a partir do *Nikolais and Louis Dance Lab*. Contudo, editou um livro acompanhado de dvd (NIKOLAIS e LOUIS 2005), com um precioso e inspirador registro da filosofia e do método com origens em Laban, Wigman e Hanya Holm, concebido por Alwin Nikolais, ampliado e registrado por ele, Murray Louis, e apontando para mais além.

Merce Cunningham

Em 2004, a *Merce Cunningham Dance Company* apresentou no Brasil a coreografia *Biped*. Bailarinos apareciam e desapareciam, como vindos e indo para o nada, dançando contra a projeção tridimensional de alguns deles, apresentando o corpo real e o corpo como realidade algorítmica de um processo computacional reunidos numa única coreografia. O corpo real dos bailarinos executava adágios de desafiadores equilíbrios, com amplas torsões de tronco e extremas amplitudes de pernas e de braços. E de repente a dança quase estática, diante de um espaço que se fazia infinito, explodia em saltos vigorosos e deslocamentos com abruptas mudanças de direção.

Merce Cunningham, o coreógrafo, havia se caracterizado pela utilização de músicas que, como o seu trabalho coreográfico, sempre desalojava acomodações auditivas ou

visuais e ainda desejos narrativos. No entanto a trilha sonora de Gavin Bryars era capaz de acalentar tênues fios narrativos e desejos de transcendência. E a estrutura formal da coreografia, desafiantes para bailarinos e para os espectadores, apresentava uma linguagem de dança extremamente pessoal e ao mesmo tempo amalgamada a 400 anos de tradição técnica do balé clássico.

Merce Cunningham nasceu em 1919, em Centralia, estado de Washington, nos Estados Unidos. Começou a estudar dança aos treze anos, através de aulas de sapateado e dança de salão. Em 1937 teve contato com a técnica de Martha Graham e em 1939 se juntou a sua companhia de dança, onde ficou até 1945. Nos trabalhos de Graham, foi protagonista de importantes papeis, como nos clássicos *El Penitente* e *Appalachian Spring* (AMORIM E QUEIROZ 2000: 83-84).

No final dos anos 30, Cunningham veio a conhecer o músico John Cage, que era pianista de aulas de dança moderna, e que posteriormente viria a se tornar um notável músico experimental e poliartista. Cage teve uma influência decisiva no trabalho de Cunningham, e os dois desenvolveram uma longa relação artística e pessoal. Cunningham data o seu verdadeiro começo artístico de uma apresentação conjunta com Cage, em 1944, em Nova York (AMORIM e QUEIROZ 2000: 84-85; KOSTELANETZ 1996: 25).

Como comemoração dos seus cinqüenta anos de atividade artística, em setembro de 1994, Cunningham escreveu sobre *Quatro Eventos que Conduziram a Amplas Descobertas* (Vaugham 1997). O primeiro evento, no fim dos anos 40, foi a separação entre música e dança, uma idéia fundamental desenvolvida à partir das concepções de John Cage: formas artísticas diferentes deveriam ter uma relação de coexistência, e não de subordinação. Música e dança teriam em comum a duração temporal, que forneceria uma grande estrutura formal a ambas, mas a dança não se subordinaria ao pulso musical.

O segundo evento foi a utilização do uso do acaso – a *chance operation* – como um operador estrutural, rearranjando os elementos coreográficos. Frases coreográficas, previamente compostas, passaram a ser submetidas a sorteio, para decisões sobre a ordem dos elementos de movimento, sobre o padrão rítmico e duração das frases, distribuição espacial e número de bailarinos executantes.

O terceiro evento ocorreu nos anos 70, através do desafio de criar trabalhos para as telas de vídeo e cinema. Isto levou a mais de três décadas de trabalhos conjuntos com diversos *filmmakers*, destacando-se Charles Atlas e Elliot Caplan, que trabalharam como artistas residentes na *Merce Cunningham Dance Company*. Vídeo-documentários de

apresentação de dança como Story (1964) ao lado de vídeos com danças especialmente pensadas para a tela, com Locale (1980), Points in Space (1986) e Beach Birds for Câmera, são essências para a compreensão do desenvolvimento da videografia em dança do século XX ao século XXI.

O quarto evento foi a utilização do programa de computador Life-Forms (hoje, DanceForms 1.0 – Credo Interactive), com uma figura animada, um bailarino digital, com o qual se pode criar movimentos e frases de movimento. Para Cunningham, foi um instrumento para criação de novas formas coreográficas e de investigar como um corpo muda de uma forma para outra, percebendo transições inacessíveis de serem percebidas ao trabalhar com bailarinos humanos. Para Cunningham o uso do computador ampliou o que ele achava que era possível em dança (BROWN 2004: 111).

O ponto de partida para a coreografia Biped foi o envolvimento de Cunningham com novos aspectos tecnológicos, uma continuação do quarto evento. A captura, análise e recriação de movimento, a partir de sensores colocados no corpo, emitindo sinais para câmeras ligadas a computadores, há muito utilizada para pesquisa científica de análise de movimento, se tornou instrumental para a imaginação de artistas digitais, como Paul Kaiser e Shelley Eshkar, que em 1998 apresentaram uma instalação multimídia, Hand-Drawn Space, com uma coreografia virtual, originada a partir de movimentos criados por Cunningham.

O notável dvd *Biped*, filmado por Charles Atlas (MK2, 2006), traz a presença de um olhar desenvolvido através das concepções espaciais necessárias para a construção de dança no espaço de vídeo e cinema, re-elaboradas novamente no palco, e de volta, numa terceira mudança topológica, para a tela do dvd. Neste dvd podemos observar a súmula de todos os eventos e a incansável busca de Merce Cunningham por novas possibilidades de criação e percepção do movimento dança.

Para Roger Copeland, o uso da *chance operation* e do vocabulário do balé por Cunningham foram meios dirigidos ao mesmo fim: liberar o coreógrafo das limitações do seu próprio instinto, e da sua maneira pessoal de se mover, tendo como resultado uma diversificada produção coreográfica (COPELAND 2004: 107). Cunningham, com relação a *Biped*, candidamente expressa que a dança lhe dá o sentimento de rapidamente estar mudando de canal na TV, com ações variando desde muito lentas até o máximo de fragmentada rapidez, ao ponto de ser difícil perceber a complexidade do que acontece (VAUGHAN 2005: 37).

Quanto à construção da aula para a sua técnica de dança, Cunningham afirma que procedeu por tentativa e erro, descartando o que não funcionava, e conservando o que era útil. Da dança moderna conservou e ampliou o uso do torso, e do balé, a utilização de pernas e braços, que havia aprendido da grande escola russa (CUNNINGHAM-LESSCHAEVE 1985: 57).

Na técnica Cunningham⁴² os primeiros exercícios da aula são para a mobilização da coluna, com os *bounces*, pequenas flexões da parte superior do tronco, num pulsar rítmico. O movimento do tronco é progressivamente ampliado, com os *back stretchs*, com flexões maiores, extensões e torções, utilizando a segunda, quarta e primeira posições do balé clássico.

Nunca é utilizada uma barra de apoio, como no balé clássico. O trabalho de perna começa em seguida, em paralelo, para a flexibilização e aquecimento do pé, e introdução dos *tendus*. O trabalho retorna para o tronco, quando são aprendidas a cinco posições básicas: *up right, curve, arch, tilt* e *twist*: posição vertical neutra, curva em flexão da região lombar, extensão do tronco superior, látero-flexão e torsão. Estas posições são combinadas a seguir em frases de movimentos, com o acréscimo de movimentos dos braços, mas exigindo uma firme posição neutra de quadris e pernas na seqüência chamada de *exercícios em seis*, devido a contagem em seis tempos.

A aula prossegue com mais exercícios para o tronco, *pliés* em todas as posições do balé clássico, seguidas de *tendus* e *jetés*. Os braços, embora empregando as posições tradicionais do balé, são recombinados em novas coordenações com o movimento das pernas.

O *rond jambe*, tanto *à terre*, quanto em *l'air*, é o primeiro momento da aula em que o trabalho de tronco que vinha sendo desenvolvido é adicionado ao trabalho de pernas, solicitando um maior controle do movimento. A mesma filosofia de utilização do tronco e pernas também é seguida no *adágio* e no *grand battment*.

Para o *across the floor* - os deslocamentos – são reunidos todos os elementos até então trabalhados na aula, com a utilização de diferentes direções no espaço, com grande variedade de padrões rítmicos. Os saltos vêm a seguir, com baterias que requerem rapidez e precisão, somando-se a isto os movimentos de tronco e cabeça. É solicitado ao bailarino uma habilidade intelectual de utilizar o tronco de uma maneira, os braços de outra maneira e as pernas de maneira que parecem completamente inesperadas, dentro das complexas estruturas espaciais e rítmicas.

O futuro das técnicas

Duas polaridades parecem predominar na condição atual da dança, com relação à preparação do corpo que vai para a cena: a exatidão formal do balé clássico e a completa autonomia, onde cada um constrói o seu chamado *aquecimento* para o padrão de movimento que deseja. Porém pensar como grandes linhas técnicas de preparação corporal se desenvolveram em contato com uma larga produção coreográfica, que no caso do Cunningham já ultrapassa meio século, talvez possa nos trazer alguma compreensão mais profunda sobre como podemos nos preparar para dançar o que é diferente e novo.

José Limón, pela utilização de uma lei fundamental da natureza, a suspensão e a queda – o arco entre duas mortes – desejava um corpo capaz de uma heróica e amplificada projeção dos afetos. Alwin Nikolais, mestre do ilusionismo e da maquinaria teatral, desejava um corpo fluido, descentrado, capaz de se mover auto-consciente e livre no espaço: a qualidade central para o bailarino era a clara percepção do seu corpo em movimento.

Merce Cunningham, solicitando um controle cada vez maior do corpo, para a projeção de complexas e longas linhas num espaço de dança rítmico e autônomo, uma vez afirmou que sua técnica de aula tinha para o tronco o mesmo desejo de amplidão de movimento das velas de barco ao sopro do mar; e para as pernas o mesmo desejo do poder decisório das grandes migrações que atravessaram terras imensas. E ao migrar pela combinação dos espaços digitais, afirma o bailarino como aquele de um poder de controle corporal que só é obtido pelo trabalho minucioso, intenso e apaixonado.

Referências

AMORIM, Gícia, QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: pensamento e técnica. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Sílvia. Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

AMORIM, Gicia, QUEIROZ, Bergson. Notas de aulas no Limón Institute: Betty Jones, Alan Danielson, Ruth Currier, Jim May, Daniel Charon, Risa Steinberg, Laura Glenn, Kathy Wildeberg e Maxine Steinman. New York: 1993-2001.

BROWN, Carolyn et al. Four key discoveries – Merce Cunningham Dance Company at Fifty. Thether 2004; 34:105-111.

COHEN, Selma Jeanne. Doris Humphrey: an artist first. Connecticut: Wesleyan University Press, 1977.

COPELAND, Roger. Merce Cunningham - the modernizing of modern dance. New York: Routledge, 2004.

CUNNINGHAM, Merce, LESCHAEVE, Jacqueline. The dancer and the dance – Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York: Marion Boyars, 1985.

DAKIN, Christine. In: HOROSKO, Marian. Martha Graham – The evolution of her dance theory and training 1926-1991. Chicago: A Capella Books,1991.

DE MILLE, Agnes. Martha – The life and work of Martha Graham. New York: Vintage Books, 1992.

HOLM, Hanya. The Mary Wigman I know. In: SORELL, Walter. The dance has many faces. Chicago: A Capella Books,1992.

HORST, Louis, RUSSEL, Carrol. Modern Dance Forms – in relation to the other modern arts. San Francisco: Impulse Publications, 1961.

HUMPHREY, Doris. The art of making dances. New York: Grove Press, 1977.

JONES, Betty. Voices of the body. In: DUNBAR, June. José Limón – The artist re-viewed. Australia: Harwood academic publishers, 2000.

KOSTELANETZ, Richard. John Cage (ex)plain(ed). New York: Shirmer Books, 1996.

LEWIS, Daniel. The illustrated dance technique of José Limón. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1984.

LIMÓN, José. An unfinished memoir. New England: Wesleyan University Press, 1999.

LOUIS, Murray. Inside dance. New York: St. Martin's Press, 1980.

NIKOLAIS, Alwin, LOUIS, Murray. The Nikolais/Louis Dance Technique. New York: Routledge, 2005.

NIKOLAIS, Alwin, LOUIS, Murray. The Nikolais/Louis dance technique. New York: Routledge, 2005.

NIKOLAIS, Alwin. No man from mars. In: COHEN, S. Jeanne. The modern dance – seven statements of belief. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.

QUEIROZ, Bergson. Notas de aula no Nikolais and Louis Dance Lab. Técnica, improvisação e composição coreográfica: Murray Louis, Beverly Blossom e Claudia Gitelman. Iluminação para dança: Ruth Grauert e Joel Giguere.

ROBERTSON, Allen, HUTERA, Donald. The Dance Handbook. Great Britain: Longman, 1988.

ROBERTSON, Allen, HUTERA, Donald. The dance handbook. Harlow: 1988.

STODELLE, Ernestine. The Dance Technique of Doris Humphrey and its creative potential. 2nd Ed. Princenton: Dance Horizons/Princeton Book Company, 1978.

Vídeos, DVDs e CDs

The Dance Works of Doris Humphrey: Part II – Ritmo Jondo and Day on Earth. José Limón Dance Foundation. Princeton: Dance Horizons Video, 1999 (www.limon.org).

José Limón – Three Modern Dance Classics: The Moor's pavane – The Traitor – The Emperor Jones. New York: VAI – CBC Home Video, 1999 (<u>www.limon.org</u>).

Biped/Pond Way – Merce Cunningham Dance Company – Coreografia Merce Cunningham – filmagem Charles Atlas – MK2, 2006 (<u>www.mk2.com</u> e <u>www.merce.org</u>).

VAUGHAN, David, CHENG, Anita, KIEL, Ronaldo. Merce Cunningham: fifty forward "from Ocean to Ocean". New York: Cunningham Dance Foundation & David Vaughan, 2005 (www.merce.org).

Sobre técnicas e métodos

Silvia Soter⁴³

Lembro-me sempre da advertência de Marie-Josèphe Guichard⁴⁴, por quem tive o privilégio de ser formada em Ginástica Holística® – Método da Dra. Ehrenfried, em 1996 na França, sobre a importância de não tratar esta linha de educação somática⁴⁵ como "técnica" e, sim, como "método". Ela insistia em que "técnica" e "método" não eram sinônimos mas sobretudo em que, em se tratando de práticas corporais, falar de "técnica" ou de "método" revelaria uma postura distinta. Revelaria um olhar distinto sobre a corporeidade, sobre processos, sobre conjuntos de saberes, caminhos, eficiências e resultados.

Quando fui convidada a participar do Segundo Seminário de Dança organizado como desdobramento do Festival de Joinville, as palavras de Marie-Jo me apareceram como uma sugestão de um caminho a seguir. Este trabalho registra a primeira etapa desta reflexão e busca construir uma ponte com a dança contemporânea.

Fala-se muito de técnicas de dança, de formação técnica, das distintas técnicas do Balé clássico e da Dança moderna. No entanto, quando se aborda a dança contemporânea, constata-se certo desconforto em trazer a discussão para este campo, já que não parece ser possível — e mesmo pertinente — tratar a dança contemporânea enquanto técnica, ou sair listando algumas possíveis técnicas *de* dança contemporânea. Apesar dos olhares desconfiados, algumas instituições de ensino no Brasil e no exterior mantêm programas de formação técnica para o intérprete de dança contemporânea na busca do desenvolvimento de suas competências.

Do grego *teckné*, o termo "técnica" pode ser definido como "um conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir resultados considerados úteis" (LALANDE 1999: 1109). Ao se referir ao campo das Artes, o termo ganha nuances e pode ser definido como "um conjunto de procedimentos exigidos pelo emprego de certos instrumentos ou de certos materiais (técnica do violino, técnica do afresco) numa forma de arte específica (a técnica do estilo gótico)" ou, ainda, "o conjunto dos procedimentos individuais de um artista" (LALANDE 1999: 1109-1110). Este conjunto de procedimentos bem definidos e particulares pode ser transmitido de geração em

geração, de pai para filho, de mestre a pupilo, tanto pelo ensino individual quanto pela aprendizagem coletiva estruturada, formal e informalmente. Para se dançar, assim como para pintar ou tocar um instrumento musical, é necessário dominar a técnica, ou algumas técnicas.

Alargando o campo das técnicas, o sociólogo francês Marcel Mauss – em seu artigo *As técnicas corporais* (comunicação apresentada à Societé de Psychologie em 17 de maio de 1934) – por intermédio da expressão "técnicas do corpo" designou "as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos" (Mauss, 1974: 211). Mauss vai além da definição de técnica como algo que tende a afetar, a transformar o meio com a ajuda de um instrumento. Ele afirma:

(...) devemos lidar com *técnicas corporais*. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. (...) Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais (MAUSS 1974: 217-218).

Segundo Mauss, todo corpo é técnico e domina inúmeras técnicas, já que mesmo os gestos e as atitudes cotidianas fazem parte do universo de técnicas do corpo, modelados pela educação enquanto transmissão organizada e programada mas, também, pela imitação espontânea das atitudes, posturas e ações dos adultos tidos como referência – aqueles que são respeitados, amados, admirados e/ou temidos em determinado grupo. No último caso, as técnicas corporais são incorporadas mediante atos espontâneos não programados e, muitas vezes, não desejados.

As técnicas corporais manifestam-se nas práticas cotidianas, tais como: a atitude de descansar ou nos movimentos de andar, correr, nadar etc. Os diferentes estilos de vida e os padrões culturais influenciam as técnicas de uma mesma sociedade, abrindo o leque, por exemplo, das maneiras de sentar ou caminhar de um determinado grupo.

Ainda que Mauss crie uma separação entre homem e corpo, ao declarar que o corpo seria o primeiro meio técnico *do* homem, a abordagem deste sociólogo tem a importância de liberar a idéia de "técnica" da utilização de instrumentos. Se, como afirma Mauss, todo corpo é técnico, ao longo da vida o encontro entre essas técnicas de corpo e outras técnicas — tais como as técnicas de dança, por exemplo — vão tecendo outros modos de estar e agir, que se revelarão nos atos cotidianos e também nos modos, por exemplo, de dançar.

Método

Do grego *méthodus*, o termo "método" significa *o caminho* a ser percorrido para atingir objetivos específicos. Como os objetivos mudam, é da própria natureza do método não ser único. Cada método irá variar de acordo com o objetivo perseguido e cada caminho será escolhido tendo em vista a utilização dos meios adequados para cada tipo de conhecimento.

Mesmo que os métodos devam ser considerados sempre no plural e considerados específicos, é possível extrair um conjunto de elementos em comum aos diferentes métodos. Quando se trata de métodos de pesquisa, por exemplo, são bases estruturais dos métodos "a postura intelectual, a seriedade da investigação, a busca da documentação, o rigor da análise, o hábito da reflexão, a honestidade intelectual, o desejo de contribuir para o progresso civilizacional" (D'ONOFRIO 1999: 363).

Enquanto a definição de "técnica" apóia-se, antes de tudo, em *um conjunto de procedimentos*, a de "método" baseia-se *na escolha de um caminho*.

Entendendo Marie-Jo Guichard

Voltando ao campo da educação somática, talvez possamos compreender a preocupação de alguns profissionais em ressaltar que as suas práticas deveriam ser encaradas como "métodos" e não como "técnicas". Sem perder de vista aquilo que é particular a cada linha específica de trabalho (Método Feldenkrais, Técnica de Alexander, Ginástica Holística® — Método da Dra. Ehrenfried, *Body Mind Centering* etc.), algumas características são partilhadas pelo conjunto das propostas de educação somática tais como, por exemplo, valorizar mais "processos" do que "resultados". Neste caso, tratar uma linha de educação somática como "técnica" pode ser redutor. De algum modo, a educação somática pretende, justamente, ajudar àquele que a pratica a encontrar um gesto adaptado a cada nova solicitação e exigência. Se cada corpo é distinto dos outros, e a relação que este estabelece com o entorno também é única, não há "resultados úteis" gerais a serem garantidos por um conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis. Cada nova situação implica a necessidade de uma resposta adaptada e, para isso, em se buscar um caminho que possa dar conta daquela nova solicitação.

Esses métodos partilham igualmente a preocupação de não se imporem como um conjunto de procedimentos fixos e, sim, de criar um campo de experiências que potencializem a descoberta de modos particulares e adaptados de ação, para que cada um possa descobrir uma maneira própria de *aprender a aprender*. Neste caso, aprender a buscar o caminho mais econômico e adaptado para determinado gesto, por exemplo.

Porém, como nos lembra Mauss, todo corpo é técnico já que a incorporação das técnicas se dá de modo inexorável, tanto pela educação quanto pela imitação inconsciente. Para as distintas abordagens da educação somática, qualquer novo aprendizado implicará a tentativa de flexibilizar essas técnicas de corpo para poder, a partir disso, descobrir o caminho de que deem conta do projeto em questão.

E a dança contemporânea?

Sem ousar entrar na discussão improdutiva sobre possíveis definições para "dança contemporânea", me proponho a conduzir esta reflexão apoiando-me na tentativa da historiadora da dança Laurence Louppe em delimitar seu objeto de investigação em seu livro *La Poétique de la Danse Contemporaine*.

Laurence Louppe (1997) decide escapar da clivagem usual entre "dança contemporânea" e "dança moderna". Na sua visão, este tipo de classificação via recorte histórico não é nem necessário, nem produtivo. Autorizando-se a cruzar referências numa perspectiva atemporal – não-histórica, descrevendo e analisando obras, criadores e práticas sem respeitar uma linearidade de acontecimentos, a autora destaca alguns valores comuns e constituintes das preocupações da dança contemporânea. Tais valores foram tratados e revisitados, de maneiras diversas, ao longo dos dois últimos séculos. Dentre eles estão "a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo, expressando uma identidade ou um projeto insubstituível, 'produção' e não 'reprodução' de um gesto" e "a importância da gravidade como propulsora do movimento" (LOUPPE 1997: 37). Somam-se, ainda, valores "morais" tais como "a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro" e, também, "a transparência e o respeito pelos processos e pelas démarches engajadas". A historiadora identificará, ainda assim, uma possível "família de fundadores" da dança contemporânea (LOUPPE 1997: 37). Essa "família" teve início com Isadora Duncan – muitas vezes classificada como fundadora da dança moderna americana – e seguiu, talvez, até os criadores iconoclastas da Judson Church. Louppe os localiza no que chama de "grande modernidade". Para a autora, seria um erro grosseiro tratar a dança contemporânea vinculando-a a "um fundo canônico", já que "a dança contemporânea não prevê um programa normativo ou de censura" (LOUPPE 1997: 31).

Alguns elementos que Louppe destaca como marcas do que circunscreve como "dança contemporânea" me parecem importantes para o que pretendo tratar e, por isso, vale destacá-los pois, talvez, possam nos ajudar em nossa reflexão sobre "técnicas".

Na primeira metade do século XX, para a geração daqueles que Louppe designa como a "família de fundadores" da dança contemporânea, havia continuidade entre o treinamento técnico e o projeto estético do coreógrafo em questão. Tanto na *Modern Dance* quanto no *Ballet*, há mais chance de se encontrar continuidade entre "o corpo da técnica" e "o corpo da cena", uma vez que o vocabulário construído paralelamente ao projeto estético dos criadores e das escolas tende a coincidir com o corpo em cena e a estimular o fato de se retroalimentarem. Esta frequente contiguidade é responsável por certa estabilidade que faz com que se possa falar de "técnicas de dança moderna", ou de "técnicas de *Ballet* clássico", já que o conjunto de procedimentos tende a guardar seus traços principais de obra em obra e, na maior parte das vezes, garante a estabilidade do projeto estético em cena.

Já no panorama da dança contemporânea da segunda metade do século XX e desses primeiros anos do século XXI, talvez pela ênfase na "individualização de um corpo e de um gesto sem modelo, expressando uma identidade ou um projeto insubstituível, 'produção' e não 'reprodução' de um gesto" (op. cit.), o que se vê, na maior parte dos casos, é de outra ordem. Este gesto sem modelo — a emergência de modos de criar que se pretendem únicos e originais, e que expressariam essa identidade insubstituível, fazem com que, para cada projeto de cena, tenha que se buscar um caminho próprio. E, muitas vezes, o caminho que atende àquela criação não servirá à próxima, ainda que do mesmo grupo ou companhia.

Antes colocarmos a ênfase na busca de caminhos particulares e adaptados – ao invés de colocá-la diretamente no conjunto de procedimentos – para que, talvez, pudéssemos falar com mais conforto de "métodos de dança contemporânea" em lugar de "técnicas de dança contemporânea".

Agindo assim, mais do que apoiar-se e garantir-se em um conjunto estável de procedimentos e, nas técnicas disponíveis, há que se buscar caminhos particulares,

métodos que, muitas vezes, serão exclusivos daquela experiência única. Para cada "corpo", para cada "idéia" ou novo "projeto", há que se procurar (sempre sem a garantia de encontrar) uma maneira própria e apropriada de fazê-la ou fazê-lo existir.

Referências

D'ONOFRIO, Salvatore. 2005. *Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental.* Rio de Janeiro, Elsevier Editora.

LALANDE, André. 1999. Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia. São Paulo, Martins Fontes.

LOUPPE, Laurence. 1997. Poétique de la danse contemporaine. Bruxelas, Contredanse.

MAUSS, Marcel. 1974. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp).

O ensino da dança frente às tecnologias: algumas reflexões

Armando Menicacci⁴⁶

Buscando montar, a partir dos anos 1998-99, um pólo tecnológico no centro do Departamento de Dança da Universidade de Paris 8, nos questionamos sobre a pertinência da tecnologia digital em relação ao ensino da dança. Pressionados por textos, polêmicas na imprensa e discussões de fóruns na internet sobre as relações da dança com novas tecnologias, surgem certas questões: em que condições a elaboração de informações digitais/eletrônicas pode ser útil pra compreender, analisar e compor a dança, sabendo-se que uma parte da filosofia contemporânea afirma que o processo eletrônico/digital nos distancia da realidade em geral e do corpo em particular? A dança, uma das últimas artes cuja aprendizagem se funde sobre a tradição oral, a co-presença, uma das artes que trabalha a suposta "materialidade" das sensações corporais, não deveria ela temer a invasão do processo eletrônico/digital descrito como o *mundo do imaterial*? Não se trata agui de agitar as bandeiras em nome de uma religião do processo eletrônico/digital, nem de seguir a polêmica que já se inflamou entre os detratores e defensores de novas tecnologias, mas sim de examinar quais os argumentos recorrentes que se encontram no discurso sobre seus perigos a fim de se iniciar uma reflexão acerca das condições de possibilidades de utilização na dança daquilo que se chama ainda de "novas tecnologias".

Paul Virilio, um dos ciber-críticos dos mais mediáticos e convencidos denuncia, por exemplo, a oposição entre imediatização e mediatização:

Duas luzes, duas transparência: a transparência direta de uma matéria prima, de meus óculos, por exemplo, a transparência do ar, e a transparência indireta da supervisão à distância por controle remoto, do vídeo e, portanto, um evidente desdobramento da realidade, uma realidade imediata e outra realidade mediática⁴⁷.

Para Virilio, essa dupla realidade é perniciosa enquanto nos distancia de nós mesmos ao levar à confusão dos dois mundos, na melhor das hipóteses, e à absorção do real pelo virtual, na pior delas. É nesse sentido que ele fala de uma "estética do desaparecimento"⁴⁸ ou ainda da inércia do corpo: "essa inércia do corpo do telespectador, do ser humano interativo, arrisca-se que perca a memória da viagem. Privado da viagem, ele arrisca perder a memória das aquisições que a viagem possibilita" ou ainda que "as

tele-tecnologias da informação distante reduzam o movimento"⁴⁹. Argumentos similares aparecem numa recente entrevista de Baudrillard: "perdemos a opacidade e, fundamentalmente, o ser em si, a densidade do ser, sua profundidade."⁵⁰ Ou ainda "O crime perfeito consiste na perfeição dessa espécie de modelo ideal pelo qual queremos substituir a realidade e, em razão disso, a ilusão"⁵¹. As respectivas posições desses dois autores são muito ricas, articuladas e interessantes – elas demandariam estudos específicos – mas as tomamos como exemplos pois contêm alguns dos argumentos recorrentes nos discursos críticos em relação a novas tecnologias.

Esses argumentos aparecem como os produtos de alguns postulados.

- 1) Arrisca-se substituir o real pelo virtual
- 2) O virtual se opõe ao real, arrisca-se privarmo-nos de nosso corpo, de nos desumanizarmos.
 - 3) O imediato se opõe ao mediatizado.

Procuraremos examinar esses posicionamentos e refletir sobre cada um deles.

Crítica à substituição⁵²

Pierre Lévy afirma que a perspectiva da substituição negligencia a análise das práticas sociais efetivas do uso de novas tecnologias, lembrando que é muito raro que um novo meio de comunicação ou uma nova ferramenta de expressão suplante completamente os antigos. Não falamos menos e não nos comunicamos menos depois da invenção da escrita, mas esta permitiu diversificar a conservação, a divulgação, etc. A fotografia não substituiu a pintura, mas permitiu que os pintores não fossem os únicos produtores de imagens. O cinema não substituiu o teatro e acabou tornando-se uma arte específica. O desenvolvimento da telefonia não desencadeou uma diminuição dos contatos pessoais/visuais e uma recessão dos transportes. Ao contrário, o desenvolvimento da telefonia, segue Lévy, (e recentemente, da telefonia móvel) é contemporâneo de uma grande democratização dos transportes. Na verdade, não nos confrontamos com a ameaça do desaparecimento de um meio de comunicação e de criação, mas com o aumento de universos de escolha. Os sistemas não se substituem, mas se tornam mais complexos e se diversificam ao nos oferecer acesso a novos planos de existência.

Virtual contra real?

Sem querer se prender a uma definição de real, Pierre Lévy salienta que a oposição entre virtual e real não é pertinente; em sua opinião, devem-se rever os termos da questão.

A palavra *virtual* vem do latim *virtus*, força, poder. Dentro da filosofia escolástica, é virtual o que existe em poder e não em atos. O virtual tende a atualizar-se, sem ser, no entanto, a concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente no grão. Em todo rigor filosófico, o virtual não se opões ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são somente duas maneiras diferentes de ser.⁵³

O virtual é um campo de forças, de problemáticas, ao passo que o atual é a cristalização momentânea e histórica do processo de projeção inerente à aspiração humana à mudança e ao apaziguamento das tensões desejosas, de que fala frequentemente a psicologia. Embora a etimologia não prove nada, como ainda destaca Lévy, a palavra existência vem do latim ex sistere (estar no exterior/fora). A existência humana está marcada por este "delicado verso" um fora de si, um em outro lugar. O homem vive então, no centro de um processo de projeção, de constante transformação de si mesmo em função de um ser imaginado mais ou menos claramente, um processo que Lévy chama de virtualização. O atual é o que se sedimenta aqui e agora, no transcurso desse constante processo humano de tensão em direção à auto-realização, um momento particular dessa tensão que se apóia no imaginário. A partir daí, o processo eletrônico/digital, como produtor de realidades virtuais, não seria alienante, mas essencialmente humano porque o processo de virtualização não é somente inerente ao ser humano, mas o próprio ser humano. Isso não impede, evidentemente, que nós possamos nos alienar, nos desumanizar ou desenvolver comportamentos esquizóides com o processo eletrônico/digital, confundindo, por exemplo, os diferentes planos de existência. Mas, não se deve confundir um uso em particular com a composição apropriada de uma ferramenta.

Imediatização e mediatização

Paul Virilio opõe a imediatização da sensação à mediatização e, definitivamente, à mediatização como tal. Sem entrar na polêmica sobre as mídias e a mediatização, queremos agui sublinhar que a mediatização, para esse autor, é um caso particular de

mediação. O contato com o real não seria possível a não ser na pureza pretendida do imediato.

Porém, Hegel condena a oposição entre o que é imediato e o que é o produto de uma mediação. Para ele, não existe o imediato. Ele afirma que a oposição entre imediatização e mediação é uma delimitação muito pobre e vazia, que não é uma verdadeira oposição e que somente o mais árido intelectualismo pode pretender que a imediatização é uma coisa em si sem mediação inerente. Para Hegel, não existem dados, nada mais há que elaborações. Não existe o saber imediato que não seja produto de uma série de mediações. Seguindo-se as considerações sobre esta questão e acercando-nos da experiência do bailarino, não se pode economizar palavras ao falar da sensação. Em dança, a importância do trabalho em cima da sensação para a produção de certas qualidades de movimento, não precisa ser provada. As atividades do estúdio, as declarações dos coreógrafos, bem como as pesquisas de especialistas mostram quanto, se necessário for, treinar/praticar/ela-borar sobre as sensações é essencial para a exploração e a expansão de possíveis gestuais. Do ponto de vista médico, e do ponto de vista filosófico, importantes trabalhos sobre a sensação põe em evidência o quanto esta última está fundamenta-da não no registro do real, mas sobre uma projeção dele.

No último Tratado de Psicologia publicado na França – para darmos alguns exemplos retirados de estudos médicos -, coloca-se claramente em evidência que a integração funcional dos sentidos está fundamentada sobre as capacidades de projeção e de imaginação.

A percepção visual supõe uma construção mental, recorrendo à memória e à "hipóteses" referentes aos tipos mais verossímeis de objetos e acontecimentos que se podem encontrar [...] A percepção visual é um conjunto de processos que permite recuperar essas propriedades intrínsecas da cena, propriedades que não são diretamente expostas na imagem retinianina; ela depende, pois, de parâmetros internos próprios ao sistema cognitivo. Sem ajuda a visão seria cega. ⁵⁵

E ainda, "aquilo que vemos, o que reconhecemos certamente é resultado da construção ativa de nosso cérebro, mais que uma simples impressão que chega a nossos olhos"⁵⁶. Mas, o que vale para nossos olhos também é válido para os outros sentidos; como destaca Stephen McAdams⁵⁷, os fenômenos de disfarce auditivo (*audio masking*) sofrem os mesmos processos de reajuste das diferenças de potencial que agem sobre a visão e que são ligados, entre outros, às motivações individuais.

Do ponto de vista filosófico, Michel Bernard fala da ficção dentro dos sentidos⁵⁸. De acordo com Bernard, os sentidos não registram o real, mas o inventam, o constroem sobre a base de um triplo quiasma, de um triplo cruzamento entre os sentidos cujo funcionamento global está baseado no imaginário e na projeção. Em resumo, aquilo que se apresenta ao nosso consciente como imediato, é fruto de uma seleção perceptiva resultante de inclusões e exclusões que dependem da relação que cada indivíduo tem com seu meio. Fazendo análise do movimento, Hubert Godard, em várias retomadas em seus cursos e textos, na verdade diz que "a percepção é um gesto", insistindo no fato de que atribuímos às nossas sensações sentidos, significados sobre uma base tripla: nossa história pessoal, nosso projeto de vida (aquilo que aspiramos) e, last but no least (finalmente) o estado psicofísico no qual nos encontramos a todo instante, o hic et nunc (aqui e agora). Cada sensação é, portanto, elaborada dentro desse triplo campo de forças: o passado, o futuro concebido e o momento presente. Dentro dessa visão unitária e indissolúvel de percepção/ação, cada gesto percetivo-motor⁵⁹ constrói uma corporalidade, reorientando os órgãos dos sentidos e colorindo os gestos efetuados: segundo Hubert Godard, "cada gesto inventa um corpo". Francisco Varéla, dentro dessa mesma linha, propõe substituir a palavra estrutura, para corpo, pela palavra "morfociclo"60: ciclo de formação continuado. De fato, mesmo a herança genética não aparece mais como sede do inato/inerente, como se acreditava até há alguns anos, após as pesquisas de geneticistas como o ganhador do Prêmio Nobel Cavalli Sforza⁶¹. De acordo com suas pesquisas, o DNA se modificaria sem cessar dentro da modulação de relação de cada indivíduo com o meio a tal ponto que, de acordo com Cavalli Sforza, o ser humano, tendo aparecido num determinado local em um determinado momento, as raças não seriam mais que adaptações eficazes aos meios com diferentes características.

Em resumo, se o corpo é em grande parte formado pelo gesto percetivo-motor realizado num certo meio, em dada época, e se a percepção e o movimento de fundem no imaginário e num processo fictício de projeção, de virtualização, a imediatização é na realidade o resultado de um número incalculável de mediações. Consequentemente, o processo eletrônico/digital, enquanto produtor de virtualidades, não pode ser ele mesmo desumanizante porque toda corporalidade resulta da estruturação de hipóteses, previsões, projeções: em suma, a corporalidade parece ser a atualização instável e transitória de um longo processo de virtualização senso motriz.

O ensino da dança frente à tecnologia eletrônica/digital

Os argumentos dos cibercríticos que formulam uma prevenção contra certos perigos do processo eletrônico/digital, no entanto, não chegam a denegri-lo. Por outro lado, os argumentos dos ciberentusiastas são frequentemente fundamentados em postulados duvidosos, como a liberação do ser humano através de máquinas, ou por um conjunto de técnicas. Em meio aos prós e contras resta uma certeza: de que as ferramentas eletrônicas/digitais para o ensino ainda precisam ser encontradas. Outro ponto que nos parece incontornável é que é necessário que, no âmbito da pesquisa em dança, passe-se a interessar-se por essas ferramentas a partir da prática da dança. O bailarino tem questões específicas sobre o corpo, o movimento e a percepção, através dos quais ele pode investir as ferramentas atualmente existentes. Essas podem também permitir-lhe enunciar essas perguntas de maneira diferente. Mais uma vez, não substituição, mas multiplicação de ângulos de ataque. De acordo com Scott deLahunta, escrevendo sobre isso, é desejável que os estudantes de dança e os bailarinos interessados abordem um questionamento acerca de ferramentas eletrônicas/digitais de dentro de suas práticas/experiências.

O que sinto ser o mais importante é o de fornecer aos estudantes de dança pelo menos algum acesso à compreensão dessas novas ferramentas e meios, para que possam entender e vivenciar, de primeira mão, as transformações culturais e mudanças de paradigmas relacionadas a eles. As artes sempre funcionaram como o lugar em que mudanças sociais fundamentais são debatidas, e a educação relacionada à dança deveria servir para aumentar esse debate. [...] Os estudantes necessitarão de ajuda para determinar como fazer escolhas apropriadas e a pensarem por si mesmos. Dever-se-ia dar mais responsabilidade a eles para sua própria aprendizagem — uma coisa para a qual a multimídia, a publicidade direcionada (*narrowcasting*) e as ferramentas de ensino via internet estão preparadas para nos auxiliar. 62

De maneira geral, pode-se dizer que a multimídia é interessante para o ensino e com mais razão ainda – para o ensino da dança: a organização confortável de imagens fixas, textos, filmes e sons, interativos, e em breve os sistemas correspondência/compensação de esforços mudam a relação com o texto pelo viés da interatividade. O usuário não é mais o leitor, mas o interator. Mas, sempre que surge uma ferramenta, surgem também questionamentos: a escrita hiper-textual, nesse sentido, se for verdade que ela permite a cada usuário uma liberdade de escolha dentro dos caminhos de "leitura", por essa razão, clama a que os autores busquem uma nova maneira de construir a narração. É nesse sentido que Jean-Louis Boissier, artista multimídia e professor de estética da interatividade em Paris 8, fala da necessidade de se fazer a pergunta sobre a "dramaturgia da interatividade"⁶³. Em especial, para a dança, a introdução da terceira dimensão na animação, em síntese, é uma ferramenta muito interessante de exploração do corpo e do movimento. Existe um grande número de CD ROMs de anatomia em 3D. Embora ainda estejamos engatinhando, isso permite propor uma alternativa à área anatômica em duas dimensões⁶⁴. Espera-se que ao final possa-se assistir a CDs de anatomia em 3D, de corpos em movimento para poder ultrapassar uma outra limitação dos manuais dessa disciplina. Outra coisa interessante é a possibilidade de utilizarem-se efeitos especiais para o cinema nos filmes de dança, para dar uma maior legibilidade/leitura ao movimento. William Forsythe, em seu recente CD ROM⁶⁵, fez uso disso de maneira muito refinada, tornando mais acessíveis seus princípios de composição musical, bem como a maneira com que organiza o espaço e a corporalidade. Não se pode esquecer de Lifeforms (também ensinado em Paris 8), o programa de informática de composição coreográfica que se revela, entre outras coisas, uma ferramenta muito interessante para a análise do movimento. O Labanwriter, programa de informática de notação cinetográfica do movimento será ligado ao Lifeforms em breve, de maneira que se tenha uma partitura de todo movimento criado com ele. Mas o que nos parece ser ainda mais importante para a dança, é que a multimídia, suscetível de agir sobre vários sentidos ao mesmo tempo, pode interpretar/tocar sobre os quiasmas sensoriais dos quais fala Michel Bernard, pode estimular o imaginário e a sensação de maneira toda nova. A multimídia, terreno de interpretação bem equipado para a sinestesia, se configura como uma boa alavanca para as sensações. Ao se interpretar/representar usando a multimodalidade sensorial como base, uma vez que os sentidos são moduláveis por sua natureza projetiva e fictícia, o processo eletrônico/digital age sobre o próprio princípio que estrutura e reconstrói os sentidos e toda a corporalidade. Além disso, a democratização da captura do movimento poderá abrir novas perspectivas para o ensino da dança. Não há falta de instrumentos e técnicas e essas se multiplicarão rapidamente, tornando-se mais e mais acessíveis. É necessário introduzi-las no ensino da dança. O verdadeiro perigo seria o de não questionar o que o processo eletrônico/digital comporta na construção da relação pedagógica em dança, nessa colcha tecida pelas relações entre instrutores, instituições e

estudantes. Parece-nos que a introdução de novas tecnologias em dança deve levar a questionamentos específicos quanto a construção dessa relação. Precisamente nesse nível é que a maior parte/mais importante do trabalho ainda precisa ser feita.

Referências

BERNARD, M. Sens et fiction. In: Nouvelles de Danse. Abril de 1993. n XXIII

BOISSIER, J.L. Réunion dês Musées Nationaux. In: CD-Rom La Biennale de Lyon. Paris, 1995.

CAVALLI-SFORZA, L.L. Gènes, Peuples, Langues. Paris: Odile Jacob, 1994.

Delahunta, Scotto. *New Media Information Technologies na Dance Education*. Rotterdam: 23 de setembro de 1996. Site Dance and Technology Zone. Disponível em: http://www.art.net/Resources/dtz

HEGEL, G.W. Friedrich. *Lezioni sulla storia della filosofia della storia*. Florença: La Nuova Itália, 1963. Vol I, p. 46

IMBERT, M. ET AL. *Traité de Psychologie Expérimentale*. Paris: PUF, 1994. Vol I, p. 283 e 346.

Le Monde Diplomatique. Agosto de 1995. Disponível em inglês em: http://www.ctheory.com/a30-cyberspace_alarm.html

LÉVY, Pierre. Qu'est-ce que le virtuel? Paris: La découverte, 1998. p.13

Mediamente da RAI – Rádio Televisão Italiana. Paris, 10 de Fevereiro de 1999. Disponível em inglês e italiano no endereço: http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/biografi/b/baudrillard.htm

Mediamente da RAI – Rádio Televisão Italiana. Disponível em: http://www.mediamente.rai.it/english/bibliote/intervis/v/virilio.htm

VARELA, Francisco J. *Autonomie et connaissance*. Paris: Seuil, 1985. Cap. 5. Visible Human Project. Disponível em: http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.html

Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética

Nirvana Marinho⁶⁶

Constante e sempre atual, diria até urgente discussão, falar em técnicas de dança nos remete a reflexões sociológicas, como o clássico texto de Marcel Mauss – Técnicas do corpo (1934), a abordagens mais gerais sobre o aprendizado motor como aquelas que são estudadas pelos educadores físicos, entre outras também gerais que, muitas vezes, não podem ser aplicadas à dança, uma vez que cada vez mais constituída como um campo de saber específico, necessita também de leituras apropriadas ao seu fazer.

Temos algumas pistas deixadas na história. Uma delas são os tratados sobre coreografia, balé e movimento, formuladas no século XV como, por exemplo, o de Domenico de Ferrara (De arte saltendi et choreas ducendi), sendo um dos primeiros, e mais tarde, o de Michel Toulouze (L'art e instruction de bien danser, 1496-1501) e o de Thoinot Arbeau (Orchésographie, 1596). Em comum, guardavam a apresentação de passos, a disposição da métrica, composição e ordenação do corpo para o balé, gênero que nascia da costura de vários desses mestres.

Nesta trilha, o balé evolui e ganhou caminhos, ícones e maneiras de compreender sua ação no que era um mundo da corte e daqueles que criavam e pensavam a dança romântica. Como não poderia deixar de ser, reformas sobre o pensamento hegemônico surgiram, como esta apontada por Louis de Cahusac (Danse ancienne et moderne ou Traité historique de La danse, 1754), com a qual iniciava-se um intento de colocar o balé como o mais importante diante das outras artes que a complementavam (e não o oposto), ou seja, tornar sua encenação ação dramática, criando assim uma especialização do fazer artístico dessa arte. Emancipá-la, podemos assim dizer.

Jean-George Noverre (1727-1810) tornou-se assim um dos pensadores da dança responsáveis por esta reforma do balé. Com Lettres (Lettres sur Le ballet et les arts d'imitation, 1760, completa até 1807), estabelece um corpo de apontamentos fundamentais para aquilo que podemos nomear como uma dramaturgia da dança. Isso porque evidenciava assim a relação entre técnica e criação em dança, por conta da nova acepção trazida pelo importante pensador da história da dança dos meados do século

XVIII. A partir dele, a concepção de técnica não está mais a serviço da estética, mas a criação e a forma com a qual ela se define estabelece um novo patamar para olharmos técnicas de dança, inclusive na atualidade.

Com essa primeira visita ao século culminante do balé é que partimos da nossa reflexão de técnica, com a metodologia de apresentar, ao longo do texto, afirmações com as quais nos baseamos, tendo Noverre como eixo, a improvisação como exemplo vivo do fazer técnico e artístico da dança e a relação entre estética e ética no fazer contemporânea da dança um fundamento imprescindível para compreender técnicas de dança.

Nosso título é nossa hipótese, que nos leva a dizer que toda estética tem um fazer ético que envolve não só repetição de padrões mas também a recriação dos mesmos.

A técnica está lado a lado com a criação, formas de aprendizado e de exploração de movimento, modificando o entendimento convencional de técnicas de dança - aquele da repetição e da imitação de modelos. Estética e ética tomam café juntas a todo momento em que um aluno estuda seu movimento, um professor de dança ensina passos, um coreógrafo os reinventa e nos pensamos sobre eles. Servir-se desse banquete é pensar um tanto sobre nosso modo de aprender técnicas de danças na atualidade.

Afirmativa 1: técnica + expressão = dança?

Em Cartas de Noverre, Mariana Monteiro (1998) apresenta as 15 cartas da 1ª edição de 1760, na qual se define novas formas de compreender os recursos expressivos da dança. Um impulso inicial de renovação; uma espécie de emancipação. Trata-se de movimento cultural de popularização do balé, até então de corte.

Noverre propõe a reforma da dança elevando os momentos de dança até então conhecidos para balés de ação; para ele, significava dignificar a dança e trazê-la para belas-artes.

Neste novo contexto da dança no início do século XVIII, algumas características não podem faltar no fazer dança:

- 1. relação entre dança e música reside a pantomima, tornar-se expressiva
- 2. há um redimensionamento dos critérios de verosimilhança (relações entre natureza e artifício), segundo Monteiro (1998)
 - 3. Noverre questiona também a relação entre dança e sua visualidade
 - 4. dependente da expressão do bailarino, sua forma de interpretar

Como se vê, a dança ganha também termos específicos: expressividade, veromilhança (termo advindo do teatro), visualidade e interpretação dos passos de dança. A dança se especializa como forma dramática e cênica.

No capítulo 2 das Cartas de Noverre, Monteiro conta-nos sobre a Querela dos Bufões, briga que repartia de um lado os partidários da ópera francesa que acreditavam no balé e do outro, partidários da ópera italiana que não acreditavam no balé dentro da ópera em nome de um ideal de verdade e naturalidade. Era uma aposta de leões: Rameau e Rosseau, Diderot e Noverre. Como toda história, não se tratava-se de facções bipartidas, mas de pedaços de uma longa história de diferentes pontos de vista sobre o fazer da dança e seu papel dramático. O balé devia executar o extraordinário ou ser a simples representação ordinário? Era ficção ou real? Um binôminio cindido entre o maravilhoso e o verossímil, opostos e complementares entre a dança mecânica e a dança de expressão, segundo afirma Monteiro (1998: 103).

Crise no balé. Balés são feitos para quem, por quem, para qual finalidade? Qual relação com o público? Estaríamos divorciando ou casando com os anseios da sociedade? Há mesmo uma oposição entre o verossímil e o maravilhoso? O inacreditável e o real.

Noverre surge neste contexto, trazendo uma possibilidade de equilíbrio entre o extraordinário e o natural, entre o artifício e a natureza; um jogo, como se trata todo drama, entre real e ficção. Ambas preocupações deviam ser atendidas: o corpo para o público e o corpo maravilhoso.

Podemos dizer que, para Noverre, a técnica era tanto auto-referente (técnica) e um tanto referente a sua dramaturgia. Auto-referenciar é elaborar informações em um corpo, como dizia Mauss e como bem lembrou Thereza Rocha. Referente à criação é organizar tais informações em forma de uma dramaturgia. A dança alcança um patamar de ação, portanto, de dramaturgia, como arte por excelência da organização de passos e significados para o público.

O ponto é que se apresenta uma dicotomia entre técnica (techne⁶⁷ – artefato, quem produz) e criação (criação, o que é criado a partir): quem está a serviço de quem?

Afirmativa 2: o corpo que treina é o mesmo que cria

Quando Noverre reestabelece o jogo da dança enquanto auto-referente e referente a sua dramaturgia – por isso balés de ação – ele traz ao mesmo tempo e lugar duas

preocupações igualmente importantes para dança: sua técnica e seus modos de criação ou expressão dela. Mas de onde vem este sentimento se não do corpo que é treinado para entender, acionar, utilizar, des-utilizar, habilitar o movimento e seu significado?

Técnica, nesse sentido, é jogo instável de padrões que são ajustáveis no corpo, e não seria em outro lugar. A relação entre técnica e criação é, portanto, fortalecida e as formas de aprendizado e de exploração de movimento fazem parte do que deveríamos chamar de técnica.

Não é mágica que simplesmente resume todo processo complexo de aprender e criar movimentos no corpo. Uma área científica e filosófica vem se atendo a experimentos e explicações por assim dizer técnicas de como o corpo elabora informação. Falamos aqui das Ciências Cognitivas. Ainda que não desenvolvamos aqui um ponto teórico mais detidamente, é fundamental concordar que corpo é as informações que o permeiam — "o corpo não pára de pensar", João Queiroz. Essa permeabilidade criativa confere ao corpo (músculo, sensação, mente, passo, pensamento) sentido e significados constantes que, elaborados pelo artista da dança, oferece uma teia complexa de movimentos e possíveis significados que são reconstituídos todo o tempo por um corpo que trabalha para assim existir.

No corpo, técnica e criação constituem um binôminio inseparável pela própria natureza do corpo em se expressar, ou ainda, expressar a cultura que o define como corpo. A natureza cultural do corpo é garantida pelo projeto que o define, ou seja, o corpo é um movimento natural de fazer cultura. E a arte da dança se encontra aí, nesse "pulo do gato".

Com isso, revemos certos clichês que, às vezes esquecidos, poderiam gerar confusão: o corpo pensa, o corpo recria a todo momento, dentro e fora de sala de aula, o corpo se modifica e não distingue tipos de informação. O corpo é teórico-prático: faz e pensa no que faz, ainda que não sejamos conscientes disto o quanto podíamos.

Uma prova de beleza inominável disso dito até agora – e que a própria dança criou ao longo de sua história - é a arte (técnica e criação, por excelência) da improvisação.

Afirmativa 3: visite improvisação

No livro On the edge/createurs de l'imprevu (1997), Agnes Benoit chamou dançarinos para discutir improvisação como forma instantânea de compor, como

exploração pessoal do movimento, trazendo diversas técnicas habitadas em corpos diferentes – da Nova Dança, da dança pós moderna – para entender como acontece essa tal de improvisação.

Alguns pontos emergem dessa discussão:

- existe uma certa ambigüidade do improviso: faz, está feito, mas pode sempre ser feito de outra forma
 - como ensinar?
 - como chegar a um consenso no ato de improvisar?
 - improvisar é fazer coreografia?
 - como negociar com nossas referências corporais enquanto dançamos?
 - quais decisões são necessárias tomar?
 - como desafiar-se?
 - o que reside dentro do meu corpo? Do que meu corpo fala?
 - quais são as chaves e botões que construo tecnicamente no meu corpo?

Conversa entre Steve Paxton e Yvonne Rainer.

Como é possível perceber, um mundo de opções surgem quando optamos olhar a técnica do fazer como técnica do provável, da possibilidade, da construção, da negociação de passos e estórias que residem no meu corpo. É esse aspecto que ressaltamos aqui: a improvisação é outro tipo de reforma na dança que faz da técnica não só o habitat da dramaturgia como também uma forma coletiva e obrigatoriamente não finita de criar movimentos.

Venho me atento com bastante dedicação a duas questões no fazer-aprenderpensar a dança: as referências que guardamos em nosso corpo⁶⁸ e as estórias também colecionadas — não se engane, um arquivo vivo e sempre consultado, ainda que inconscientemente.

Quando improvisamos, recriamos a nós mesmos, dialogamos com o outro e revelamos pedaços de informações que existem dentro do corpo e também fora dele. Revelamos técnicas e formas de recriar a própria dança.

Cleide Martins (2002), em sua tese de doutorado, afirma ser a improvisação um processo de comunicação no qual o corpo que dança recebe informações do mundo, as internaliza, em um processo contínuo, sendo sujeito e mundo: um implicado no outro.

Improvisação é capaz de "criar, permitir, suportar um sistema complexo que vai ser dito auto-organizativo quando ele mesmo tiver autonomia, criar inovações de maneira coerente" (Martins, 2002: 97), como também comentava Roberto de Oliveira.

O corpo organiza movimento em tempo real, busca de novas soluções, novas ações, novas conexões, é, portanto, constante mudança cognitiva de padrões. Com isso, "o corpo que improvisa elabora conhecimento na ação" (Martins, 2002: 99).

Sendo o ato de improvisar a apresentação de escolhas de organização do pensamento que, por sua vez, descreve algumas chaves, botões, histórias, sempre aos pedaços, que vão ganhando novas conexões, a técnica de executar e escolher tais movimentos não vem antes da criação, mas, ao mesmo tempo. Além de indissiciáveis, simultâneas.

Afirmativa 4: educativo, estético e ético

Com este caminho histórico e reflexivo sobre pontos que elegemos aqui da história da dança para apontar novos caminhos de pensar técnicas em dança, não é possível mais nos isentar do que isso significa hoje. Seja ao dar aula, ao criar, ao escolher a dança como forma de construção de conhecimento, fazer e pensar dança hoje estão entrelaçados no dia a dia do artista da dança contemporâneo.

É imperativo olharmos as técnicas ditas contemporâneas – coexistentes no mesmo tempo, partes de um todo complexo que não respeita passado, presente e futuro, que dialoga com várias possibilidades, que faz aula de dança ou de qualquer outro tipo de forma de se mover – em uma perspectiva que nos é exigida: um olhar ético. Vejamos:

1. se a preocupação antes era unir o potencial extraordinário do corpo e sua forma verossímil de expressão na ação do corpo

agora temos:

2. a possibilidade de organizar nosso corpo pensando as formas técnicas/criativas de expor sua história, suas referências.

O binôminio técnica-criação que aqui levantamos é não só uma leitura teórica ao nosso fazer, revisitado pela nossa própria história, por algumas evidências e reformas que foram trazidas por mestres e dançarinos. É, sobretudo, uma urgente necessidade de

entendermos que nosso corpo não é depositário de fazeres, é agente de possibilidades. E essa ação é uma ação ética.

Dizia Peirce que estética é a busca do propósito dos signos e que a ética é o caminho pelo qual trilhamos para isso. Decifrando o complexo mas não menos enriquecedor da mente contemporânea que é este semioticista: fazer coisas belas é um propósito natural da existência de qualquer coisa no mundo, inclusive esta incrível maquinaria de saberes que é o corpo que recria tais signos todo o tempo, em um jogo de improvisação constante com o mundo que nos rodeia. E mais, a maneira com a qual fazemos isso, os passos, os modos, as escolhas são de caráter eminentemente ético.

Portanto, onde quer que as técnicas de dança esbarrem: no ensinar-aprender, no criar coreograficamente, as estéticas que criamos são formas éticas de existirmos. Pensar nisso é uma forma de sempre guardar, em nossa concepção de dança, uma atenção duplicada: façamos e tornemos a pensar como nosso corpo expressa o real e o fictício.

Referências

BENOIT, Agnès. Nouvelles de Danse - Createurs de l'imprevu. Bruxelas: Contredanse, 1997.

FAURE, Sylvia. *Apprendre par le corps – sócio-antropologie dês techniques de danse*. Paris: La Dispute, 2000.

MARTINS, Cleide. *Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo*. Tese de doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. PUC. São Paulo, 2002.

MAUSS, Marcel. *Techniques of the Body*. In: JONATHAN, Crary & SWINTER, Sanford (Eds). *Incorporations*. Nova York: Zone Books, 1992.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre – cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da USP e FAPESP, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. Estética – de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.



Conversas sobre o bailarino contemporâneo e sua preparação técnico-criativa

Ana Carolina Mundim⁶⁹

O presente artigo busca problematizar um diálogo teórico-prático com bailarinos⁷⁰ contemporâneos. Esta discussão nasce de experiências advindas da docência e, portanto, a organização dos materiais, aqui apresentada, foi realizada, especialmente, a partir de minha atuação como professora do Projeto Práticas de Formação, da PUC-Campinas (2003 a 2005), e da Graduação em Dança na UNICAMP, dentro do Programa de Estágio Docente⁷¹ (2005 a 2008).

Problematizações

A dança contemporânea apresenta um caráter híbrido e propõe como cerne de suas discussões teórico-práticas a pesquisa, a qual não se inicia baseada em modelos e passos codificados, mas, sim, nas relações do corpo com o ambiente. Neste contexto, consideramos que não há bricolagem de materiais externos no corpo. Há, sim, a estrutura psicofísica em relação, em inerente experiência. Bondía (2002:21) discute a palavra experiência, seu significado e o modo como temos nos relacionado com este universo: "[...] A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. [...] Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara."

Ele alerta sobre as dificuldades encontradas pelos seres humanos, no contexto da pós-modernidade, em permitir-se experienciar cada ação vivida. A fragmentação, o excesso de informações e a velocidade dos acontecimentos, na atualidade, bloqueiam, em alguma instância, essa possibilidade do indivíduo deixar-se afetar, de fato. Entendo que a dança contemporânea se insere justamente na posição paradoxal de consentir ao corpo esta experiência, de modo íntegro, e, ao mesmo tempo, colocar-se permissível ao universo pós-moderno, que lhe é inerente. Desse modo, o pensamento/ação técnico-criativo que proponho, encontra-se nessa zona de instabilidade, de conflito e de mobilidade. Ele situa-se no entre. Entre a identificação de características que o compõe e

a libertação destes paradigmas, entre o observador interno e o externo, entre a fragmentação e a inteireza, entre a convenção social e a contravenção artística, entre o sólido e o líquido. Entre, como paradoxo criativo. Entre, como lugar de suspensão e poesia.

Em busca desse lugar, não cabe uma proposta fundada em uma produção de passos a serem reproduzidos, mas sim o entendimento de conceitos corpóreos abordados nos processos técnico-criativos. No pensamento/ação que organizo, o bailarino, ao entrar em contato com frases de movimento propostas pelo orientador-criador, não cola passos, mas incorpora movimentos por meio do entendimento de mecanismos do corpo. Como lembra Medina (2005: 69):

[...] qualquer técnica corporal que se apresente apenas como modelo, tende à alienação, pois deixa de lado o manancial criativo da práxis, fator fundamental do desenvolvimento humano e igualmente importante à criticidade necessária à formação de uma sociedade livre e desreprimida.

Assim, a contribuição técnico-criativa que compartilho com o bailarino contemporâneo é estruturada em conceitos. Vigotski (1987: 67), discutindo sobre as contribuições dos experimentos de Ach, aborda que eles revelaram que "a formação de conceitos é um processo criativo, e não um processo mecânico e passivo; que um conceito surge e se configura no curso de uma operação complexa, voltada para a solução de algum problema...". É com esse pensamento, da aplicação de conceitos como processo criativo e ativo que trabalho com os intérprete-criadores.

Por meio dos conceitos o orientador-criador exercita seu papel na condição de facilitador⁷². A organização de conceitos traz ao intérprete-criador a proposição de problemas que devem ser, por ele, solucionados. É na tentativa de responder a estas questões, de se adaptar a essas novas realidades apresentadas, que o intérprete-criador encontra o espaço de criação e pesquisa.

A técnica-criação deve ser instalada como fonte de informações e estímulo para a formulação de um pensamento crítico, os quais tornam-se conhecimento quando se articulam no corpo. Isso faz com que o corpo se adapte ou não, negue, adeque, construa, desconstrua, organize, reformule, enfim, encontre seus próprios caminhos para a organicidade do movimento na dança. Na verdade, a técnica-criação por si só não existe. Ela só existe na relação com o corpo, na tentativa de alguém em responder aos questionamentos propostos. Não necessariamente na ação de respondê-los, de fato, mas

no processo de tentativa, pautado na busca de probabilidades, sem erros e acertos. A idéia de que a técnica não é meramente uma reprodução de passos, portanto, está associada imediatamente ao binômio técnica-criação, que garante ao intérprete-criador um espaço criativo constante. Técnica e criação se retroalimentam a todo instante, em um processo tridimensional de movimento. O corpo é único e, portanto, técnica e criação são indissociáveis.

Nesta perspectiva há algumas questões que analiso como fundamentais no contato com o intérprete-criador na pós-modernidade. Ele deve compreender sua estrutura psicofísica (a ser revisitada diariamente) para promover o auto-conhecimento e, portanto, ampliar o entendimento de suas possibilidades de movimento e uma diminuição no desenvolvimento de lesões⁷³. Nesse sentido, este intérprete-criador trabalha a partir de suas condições físicas⁷⁴, sem um modelo pré-determinado. A linguagem contemporânea não se estabelece pela ausência de rigor técnico⁷⁵; assim, o corpo é trabalhado em sua potência máxima a partir das condições e características de cada indivíduo, respeitando suas limitações. A singularidade de cada um determina o modo como o fazer coletivo se estabelece, inclusive na composição coreográfica.

Na relação pedagógica, considero que não há mais as figuras convencionais do professor ou do coreógrafo que ordenam códigos. Existem orientações, propostas, estímulos e acompanhamento do processo, os quais criam possibilidades de desenvolvimento ao intérprete-criador. Neste sentido, em meu trabalho, substituo a palavra professor por orientador, assim como considero a palavra criador, no lugar de coreógrafo.

Assim, o bailarino contemporâneo, híbrido, tem como competência a capacidade de se utilizar de diferentes instrumentais corpóreos para a construção da cena, despido de preconceitos, consciente de suas atitudes e disponível a se lançar em propostas desafiadoras e novas para seu corpo. Deste modo, o entendimento de um pensamento/ação na construção técnico-criativa orienta os processos artísticos que proponho na tentativa de tornar o intérprete-criador mais receptivo a possibilidades, mais autoral e autônomo.

Os processos pedagógico-criativos, tal como organizo, são construídos em conjunto entre orientador-criador e intérprete-criador, visando colaborar para o desenvolvimento das capacidades técnico-criativas deste bailarino, conectando a emoção, o raciocínio e a expressão, a partir de uma instauração do corpo sensível e reverberador.

O corpo, individual e social, que impregna e é impregnado constantemente, cria conexões com o outro para que a expressividade se estabeleça. Na estruturação poética, este processo deve tornar-se consciente e intencional. É o que chamamos de corpo reverberador ou presença cênica, a exemplo do que Eugênio Barba (1994) aponta como "estar em vida" e que Cardona (2000) identifica como "acender o fogo da vida." Quando o movimento é gerado por impulsos internos que preenchem o ambiente a partir da integridade corpórea, o intérprete-criador potencializa sua possibilidade de interferir no corpo do espectador através da vibração que este mesmo movimento produz. Procura-se, assim, na interação da obra com o público, que este seja tocado sensivelmente por esse processo físico.

É com base nessa relação que estruturo um pensamento/ação técnico-criativo, o qual apresenta como base a organização da estrutura psicofísica num processo de elaboração interpretativa e criativa particular, seja a partir da apropriação e incorporação de elementos externos, seja a partir de sua própria proposição. Compreendo a apropriação e a incorporação como experiências de conceitos no corpo. Assim, a técnicacriação é o corpo gerando informações propostas de um modo determinado. A articulação destas informações na experiência do próprio corpo em relação com o ambiente gera conhecimento e, portanto, autonomia. O corpo com conhecimento é um corpo disponível para a ação. A articulação desse conhecimento gera revolução (causador de mudanças). A revolução é um ato político, crítico, comportamental e infinito (espiral) em sua relação com o ambiente. Cada corpo necessita de uma revolução própria para garantir sua autonomia e, portanto, exige e é uma técnica-criação própria. Cada obra de arte exige uma nova revolução e, portanto, novos procedimentos desse corpo técnico-criativo em processo. Talvez a técnica-criação esteja neste lugar do corpo em comportamento, sempre em processo, criando não apenas um vocabulário que se amplia constantemente no fazer artístico, mas também sua transcendência poética, em busca da poesia da cena e da poética da vida.

Referências

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BONDÍA, Larrosa Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 n.º 19.

CARDONA, Patrícia. *Dramaturgia del bailarín*: cazador de mariposas. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Escenología, A.C., 2000.

MEDINA, João Paulo S. O Brasileiro e seu Corpo. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. Dança e Pós-Modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, E. L., *Método de Ensino Integral da Dança:* um estudo de desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno. 1993. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas.

VIGOTSKI, L.S. Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

...E o popular fez escola

Christianne Galdino⁷⁶

Lugar de dança popular é nos terreiros. É ali que filhos herdam dos pais as tradições. Para perpetuar o brinquedo e para se divertir, não mais que isso. Será? Durante décadas era esse o único cenário que podíamos associar ao universo das danças populares.

Na definição da pesquisadora Goretti Oliveira (1993:31):

Danças populares são as que persistem ao tempo e continuam preservando os mesmos elementos, dentro de uma mesma estrutura - apesar de estarem sendo constantemente recriadas por iniciativa dos seus praticantes ou por necessidade de adaptação a novos contextos. Danças populares ou folclóricas são as danças típicas de cada região.

Ao assumir esse conceito como base, verificamos que o Balé Popular do Recife não se encaixa na categoria de dança popular ou folclórica. Até porque sempre foi além da cenificação do folclórico, como explica André Madureira:

Desde o *Prosopopéia (1978)* havia mesclagem de passos, porque o conteúdo da pesquisa era pequeno para compor as coreografias. Então fui incorporando as criações experimentadas pelo elenco e passos de outras danças populares. No guerreiro folclórico, por exemplo, não tem tesoura (passo de frevo)⁷⁷.

Sobre os procedimentos de pesquisa, Madureira conta:

A prefeitura do Recife contratava os grupos tradicionais para se apresentarem para nós. Mas assim não estava funcionando, então decidimos promover festas com os grupos ou ir ao local onde eles estavam para entrar na brincadeira, para ser igual a eles, ser brincante também. E só assim a gente pode pesquisar. Percebemos que os brincantes não se preocupavam com coreografia, não tinham quase nada de passos. As coreografias geralmente quem fazia eram os puxadores de fila, na base do apito e do grito78.

Entre os mestres que colaboraram na formação do Balé Popular do Recife, André destaca o Capitão Antônio Pereira, do Boi Misterioso de Afogados; Seu Muniz, da Tribo Caetés; Zezinho Alfaiate, do Caboclinhos Sete Flechas; o cantor Nozinho do Xaxado; Coruja, passista de frevo e dançarino de xaxado, do Grupo Coruja e seus Tangarás; o velho Faceta, do pastoril; Dona Célia, do Maracatu Cruzeiro do Forte (baque solto) e Mestre Mariano, do Cavalo-Marinho de Cruz de Rebouças. Eles também aproveitavam os festejos de carnaval, São João, Natal, dia do folclore e os outros raros eventos da época como o Festival de Bumba-meu-boi da Torre, para aprofundar o mergulho nesta fonte de pesquisa, acompanhando de perto a trajetória de mestres como Salustiano e Nascimento do Passo. (GALDINO, 2007:93)

Após as festas, Madureira dirigia os dançarinos no sentido de reproduzirem os movimentos dos brincantes.

Espontaneamente os bailarinos criavam outros passos. Walmir Chagas, por exemplo, fazia a repetição do passo autêntico que eu pedia e, muitas vezes fazia de um jeito diferente, então ao invés de surgir um passo, surgiam dois, quatro. Assim, conseguimos um manancial fantástico⁷⁹.

No início, a maioria dos bailarinos eram da família Madureira, ou amigos deles, como foi o caso de Jorgeany Baracho, que ia assistir aos ensaios e apresentações da irmã e acabou ingressando no grupo. Durante muito tempo o Balé defendia a tese de que para a dança popular não era preciso o bailarino fazer aulas.

Era uma dança espontânea que não tinha necessidade de ser padronizada. Mas com o passar do tempo, participando de festivais de dança, as pessoas começaram a cobrar sincronia, precisão, porque a gente estava fazendo coreografia. A gente não era o tradicional, e sim um grupo de dança cênica 80.

Essa consciência de André Madureira veio acompanhada da necessidade de criar um método para o ensino da nova linguagem de dança que surgia. E foi ele mesmo, inspirado em um livro sobre Guerras de Pernambuco, que, notando as diferenças entre as danças populares e a linguagem que estava desenvolvendo, encontrou o nome para batizar a nova proposta: Dança Brasílica⁸¹.

Na dança brasílica não há necessidade nem de um determinado ritmo nem do figurino folclórico. As contribuições do clássico, do contemporâneo, vêm por herança, afinal somos um povo miscigenado. Agrupar as informações de várias danças populares e criar um balé nacional, e não o balé nacional, que venha a valorizar as características primordiais da dança popular, mas numa linguagem atual, esse sempre foi o objetivo da dança brasílica⁸².

A aceitação do balé clássico como uma técnica universal corrobora com a idéia falida de que existe um corpo neutro, passível de servir igualmente a todos os tipos de dança. Sobre isso, Helena Katz (2004:125) comenta:

Há algo de politicamente importante a ser destacado em tal proposta de nacionalização: é a técnica de balé que, por ser tratada como uma espécie de razão iluminista, como sendo natural a todos que dançam (não importando onde), que se transforma na língua (compartilhada por todos) que reúne em um único povo, supranacional, quem dança. Essa técnica/língua, então, se torna um passaporte que garante a participação no mundo internacionalizado sem o estigma da alteridade. Esse passaporte não exige vistos de entrada, pois reúne todos os seus portadores em um Mercado Comum da Dança. Balé-passe livre.

A necessidade de sistematização da pesquisa e o crescente interesse por aulas de danças populares fez com que o Balé Popular do Recife fundasse, em 1983, a Escola Brasílica. Quando se preparava para montar o espetáculo Nordeste: a dança do Brasil (1987), Madureira, decide investir na estruturação de uma metodologia, tarefa que ele dividiu com alguns bailarinos. Jorgeany Baracho, uma das que particpou do processo, explica como funcionava: "André pedia que fizéssemos determinado passo e, cada um fazia de uma maneira. Então ele definia o que deveria ser convencionado como o modo correto de executar do Balé Popular e registrava em desenho e escrita⁸³".

A companhia viveu seu auge nas décadas de 80 e 90, chegando a realizar 250 apresentações em um ano. Foi também nessa época que eles passaram um período de três meses na França (1987), apresentando-se em mais de 80 escolas da Região Metropolitana de Paris.

Sentindo necessidade de aplicar artisticamente o que experimentava nas aulas, o Balé Popular funda em 1991 um grupo jovem de dança, o Balé Brasílica. Luciana Rameh, ex-bailarina do grupo (1989- 1993), lembra que:

Quando eles criaram o Balé Brasílica, formado exclusivamente por adolescentes dos 12 aos 19 anos, o público foi ampliado, com o ingresso de jovens estudantes. Nós tínhamos aquela formação em dança e o elenco adulto não conseguia absorver o grande contingente que o Brasílica formava. E como, naquela época, só havia o Retornança, o Balé Brincantes e o Trapiá, todos dissidentes do Balé Popular, os bailarinos começaram a formar suas próprias companhias84.

A maioria dos já citados e dos tantos outros descendentes⁸⁵ do Balé Popular do Recife utilizavam a linguagem pesquisada pelo grupo.

Antes do Balé Popular do Recife, não havia chance da dança popular ser ensinada em escolas e academias. O Balé abriu esse mercado de trabalho e também a possibilidade de explorar novas combinações coreográficas. No Brincantes, resolvi partir do vocabulário apreendido no Balé e misturar com minhas vivências em dança moderna. Tudo que a gente tem aqui tem um pé nesse balé⁸⁶.

Depois de atuar por muitos anos no Balé Popular do Recife e no Balé Brasílica, Ângelo Madureira, filho e herdeiro natural do método criado por André Madureira, mudase para São Paulo (1997) e funda a Escola Brasílica: Música e Dança (2000), em sociedade com sua esposa Ana Catarina Vieira. Forçado a uma adaptação, ele acaba se distanciando do sistema desenvolvido pelo Balé Popular.

Ainda no Recife, eu fui fazer ballet clássico, não para me tornar um bailarino de repertório, mas para ver que tipo de relação técnica eu poderia estabelecer com a dança brasílica. A princípio nós aplicávamos em São Paulo a metodologia brasílica na íntegra. Mas os corpos não tinham a vivência, as referências eram outras. Aí surgiram as divergências. Então encontramos o caminho da 'não identidade' da dança contemporânea e fomos pesquisar nossa própria linguagem. (MADUREIRA apud GALDINO, 2008:58)

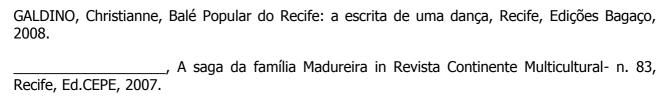
Os discursos dos que passaram pela escola do Balé Popular do Recife convergem quando se trata de reconhecer a via de mão-dupla que o Balé construiu.

Há muito tempo se perdeu a referência do que é autêntico e do que foi criado pelo Balé Popular do Recife. Principalmente, porque muita coisa do Balé voltou para as ruas. O Balé Popular abriu portas para que as pessoas tivessem mais coragem de se aventurar nessas misturas. Abriu porta para todos, seja para os mais tradicionais ou para os mais contemporâneos. E isso é muito bom, porque existe público para tudo87.

Não há uma opinião unânime sobre a dança do Balé Popular do Recife e, talvez por isso mesmo, essa semente pôde originar frutos tão distintos. Tomando como campo de observação os grupos profissionais de dança, as escolas, academias e similares de Pernambuco, que se dedicam às danças populares, talvez possamos constatar que a metodologia Brasílica continua sendo a principal escola de formação em danças populares do Estado.

Gerado por um coletivo de artistas, o Balé Popular do Recife expandiu sua metodologia em uma velocidade ímpar, imprimindo seus traços no DNA da dança cênica pernambucana. E a corporalidade que construiu continua reverberando e se desdobrando em múltiplas formas.

Referências



KATZ, Helena, Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira in Tudo é Brasil, org. Lauro Cavalcanti, São Paulo: Itaú Cultural e Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2004.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de, Danças Populares como Espetáculo Público no Recife, de 1979 a 1988, Recife, Ed. do Autor, 1991. Dissertação do Mestrado de História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Metodologia Vaganova: desvendando a Escola Russa

Fabiana Faraco⁸⁸

A metodologia russa de ensino de dança sempre esteve presente em debates sobre a formação de bailarinos, resta falar sobre a escola russa na sua totalidade e os fatores que permeiam seu método de ensino.

Agrippina Yakovlevna Vaganova (1879 – 1951) nasceu em São Petesburgo e foi solista da Companhia do Teatro Mariinsky (atual Kirov), mas sua grande contribuição para o universo da dança foi como pedagoga, deixando um sistema inovador para o ensino da dança clássica (CAMINADA e ARAGÃO, 2006; VAGANOVA, 1969).

A escola russa alia à Metodologia Vaganova uma grade curricular com disciplinas complementares que fazem a diferença em um sistema educacional.

A técnica de dança clássica forma bailarinos desde o séc. XVII. Com sua origem nos balletos da corte italiana no séc. XV e sua codificação em tratados, o ballet chegou à corte francesa onde recebeu caráter profissional a partir da criação da primeira Academia Real de Dança em 1661 (atual Ópera de Paris). Passou por ligeira decadência no início do séc. XIX e tomou novo fôlego a partir da criação da Escola Estatal e Coreográfica e da primeira companhia teatral permanente da capital russa que se transformaria no Ballet Bolshoi.

O balé no Brasil deve grande parte de sua história à chegada de tantos bailarinos formados pela metodologia russa que se radicaram aqui. Maria Olenewa inaugurou a "Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro". Tatiana Leskova nasceu em Paris, mas teve sua formação através de pais e professores russos, atuou no *Ballet* Russo do Coronel de Basil e sua trajetória se mistura com a história do *ballet* no Brasil. E Eugênia Feodorova, ucraniana de extremo conhecimento acadêmico da dança que nos deixou uma herança da escola russa em tantos detalhes (CAMINADA, 1999a).

Talvez seja este o ponto chave do método: os detalhes. Todos os que tiveram o privilégio de conhecer mais a fundo o sistema Vaganova, sabem que a pedagoga detalha todo um programa, esmiuçando e analisando cada movimento e os detalhes que o compõe.

Nenhum movimento é ensinado de forma aleatória. Cada movimento é ensinado em determinada série do estudo, passando por várias formas decompostas até chegar à

forma final, sem com isso alterar seu caráter ou tempo musical. Um exemplo da exigência técnica é a rotação das pernas a 180 graus em todas as posições de pés, desde a primeira série.

Para compreendermos estes detalhes do método, precisamos conhecer a escola, os alunos, professores e como estes chegaram até lá. Estes esclarecimentos seguirão a partir de dados obtidos em uma entrevista, realizada na Academia Estatal e Coreográfica de Moscou em janeiro de 2004, com a pró-reitora Natália Levkoeva.

Os alunos ingressam na escola com 10 anos, a partir de uma seleção que é realizada em 3 etapas. A primeira é a etapa física, onde são avaliadas as aptidões físicas para a realização desta técnica. A segunda é a etapa médica, para verificar algum desvio físico que impossibilite seu desenvolvimento profissional - este exame não se propõe a delimitar quem pode ou não dançar balé, e sim, selecionar físicos com menor comprometimento no que se refere a lesões. A terceira e última etapa é a artística, que pode contemplar a realização de uma coreografia ou exercícios de coordenação motora aliados à expressividade.

Estrangeiros podem realizar o exame seletivo, enviando um DVD e autorização dos pais, sendo que só podem ingressar a partir da quarta série, em função da idade para morarem sozinhos.

A grade curricular abrange Dança Clássica, Dança Popular Histórica, Piano, Ginástica Respiratória, Dança a Caráter, Dueto, Balés de Repertório, Dança Russa, Teatro e Dança Contemporânea, além das disciplinas de ensino regular.

O curso é dividido em três partes e possui avaliações anuais. A primeira parte compreende o estágio entre a primeira e quinta séries. A segunda corresponde à sexta, sétima e oitava séries (sendo que ao término da oitava série o aluno está apto a ingressar em uma companhia profissional), e a terceira parte é o Instituto – equivalente ao ensino superior da dança.

O edifício escolar ainda abrange um núcleo de atendimento à saúde com fisioterapeutas, massagistas e nutricionistas; uma cantina, que segue as orientações dos nutricionistas, e a ala dos dormitórios para estrangeiros.

A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil é vinculada ao Teatro Bolshoi e segue o mesmo programa da Escola Estatal e Coreográfica de Moscou. Ainda não oferece a escola de ensino regular e os dormitórios, mas se iguala e supera em muitos pontos a escola de Moscou e oferece duas disciplinas a mais: Teoria da Dança e Língua Estrangeira.

A escola no Brasil conta com professores russos, ucranianos e brasileiros. Os professores brasileiros passam por laboratórios sobre o método russo e sua aplicação, e contam com a orientação dos professores russos.

A disciplina e postura do aluno são abordadas desde as primeiras aulas e se mantém por toda a vida acadêmica do estudante. Segundo Tarasov e Kostrovitskaia, Vaganova dizia que "a fonte da estabilidade localiza-se na coluna", e os professores que adotam seu método exigem um dorso forte, sem perder sua flexibilidade (Tarasov e Kostrovitskaia *Apud* CAMINADA, 1999b).

A escola russa exige o detalhamento do movimento, forçando o aluno a ter consciência do caminho pelo qual sua perna (braço, cabeça ou tronco, dependendo do movimento) passa. As direções intermediárias, ou condicionais, podem ser claramente observadas no ensino do *ronds de jambe par terre*⁸⁹, onde se salienta como deve ser a posição da perna entre a frente e o lado do corpo, o lado e atrás, e vice-versa, no caminho reverso (CAMINADA, 1999b).

As posições de pés são cinco, sendo que a terceira posição de pés não é utilizada nas aulas de dança clássica, e sim nas aulas de dança popular histórica e a caráter. As posições dos braços são três, além da posição preparatória. Todas as outras posições derivam destas e, portanto, não necessitam de nova denominação.

Assim que o aluno começa a realizar exercícios no centro da sala, são inseridas as posições do corpo em relação ao espaço e a noção de *épaulement*⁹⁰. O detalhe da exigência de como cada parte do corpo deve se manter em cada posição, pose ou movimento da dança, bem como a diferenciação na nomenclatura também são muito bem fundamentados.

Mas, o grande diferencial metodológico encontra-se na realização dos movimentos de ligação. Segundo Eliana Caminada (1999b) "... é impossível discutir a maneira como Vaganova valoriza os movimentos de ligação, porque quem não conhece balé talvez não perceba porque um bailarino lhe parece amador". São os movimentos de ligação que traduzem os passos executados em movimentos dançantes. As aulas são coreografadas e mantidas por uma semana, para que o aluno possa assimilar o conteúdo e trabalhar sua expressividade.

A musicalidade deve ser extremamente desenvolvida através das aulas de educação musical e rítmica, de piano, e, principalmente, do acompanhamento de um

pianista em todas as aulas de dança. O aprendizado só se totaliza com a presença imprescindível deste profissional.

O desenvolvimento da memória auditiva auxilia no aprendizado, mas não devemos esquecer que o aprendizado se dá também em função da memória visual e motora. Tudo o que o bailarino vê, escuta e sente muscularmente fica registrado na sua memória e no seu corpo.

Para a escola russa, segundo Tarasov (1985), o trabalho falado é o mais importante. São inúmeros os professores que encontramos nos corredores da Escola Estatal de Moscou que já não podem mais realizar demonstrações técnicas em função da idade avançada, mas possuem tamanho conhecimento que vai além de qualquer demonstração de um jovem professor.

Por isso, podemos afirmar que o método não se basta. É necessário contar com um professor que tenha conhecimento do método, vivência como bailarino e qualificação didática, assim como um conhecimento mínimo de anatomia e cinesiologia aplicada à dança.

Atualmente, muitas pessoas vêem a dança clássica como uma linguagem arcaica, mas o balé e suas variadas metodologias de ensino evoluíram, e ao assistirmos a um *ballet* de repertório nos dias de hoje, assistimos a uma releitura da obra, mantendo as características que lhe são peculiares, mas acrescentando-lhe sempre novas concepções. (SAMPAIO, 2000).

Na contemporaneidade o balé é um entre tantos estilos de dança que preparam os físicos mais diferenciados para um mundo múltiplo e inclusivo. E são inúmeras as escolas que formam e informam através desta. O importante é percebermos de que forma (método) esta (in)formação está sendo passada.

No Brasil ainda não possuímos uma metodologia própria de formação em dança clássica, mas vejo na inserção do método russo em nosso país um caminho. Foi assim que surgiu o próprio balé russo, foi assim que Balanchine⁹¹ criou sua escola norte-americana, e talvez este seja o caminho da perpetuação da dança clássica.

Referências

ARAGÃO, Vera. *Reflexões sobre o ensino do ballet clássico* – In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (orgs), *Lições de Dança 1.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

CAMINADA, Eliana. *História da dança – evolução cultural.* Rio de Janeiro: Sprint, 1999a.

Considerações so	bre o método Va	<i>aganova</i> – In: PEREI	IRA, Roberto e SOTER	l, Sílvia
(orgs). <i>Lições de dança 1.</i> Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999b.				
e ARAGÃO. \	Jera. <i>Programa</i>	de ensino de balle	et: uma proposição.	Rio de
Janeiro: UniverCidade Ed., 2006.			an anna proposignos	

KOSTROVITSKAIA, 101 Lessons in classical ballet. New York: Doubleday & Company, Inc., 2004.

PEREIRA, Roberto. *Tatiana Leskova: nacionalidade: bailarina.* Rio de Janeiro: Funarte: Fundação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

SAMPAIO, Flávio. *Balé: Compreensão e Técnica* – In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (orgs). *Lições de dança 2.* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

VAGANOVA, Agrippina. *Basics principles of classical ballet – Russian ballet technique.* New York: Dover Publications, Inc.: 1969.

Relação entre composição corporal, flexibilidade e performance de estudantes de elite de balé clássico

Helga Levanon Urel⁹² Ismael F. Freitas Júnior⁹³

O Balé clássico é uma atividade muito exigente que requer alto grau de disciplina, motivação e boa aparência do praticante sendo seu trabalho muscular desenvolvido a partir da postura, de onde decorrem o equilíbrio, leveza e harmonia, indispensáveis a dança.

Além da avaliação subjetiva em relação à boa aparência e do desempenho técnico na performance dos movimentos, medidas objetivas devem ser utilizadas para se avaliar as capacidades motoras e composição corporal do bailarino, servindo com o propósito de reunir informações, comparar dados e determinar processos de treinamento.

A antropometria é o método de obtenção das medidas corporais que fornece informações para se estar atento para o estado físico e nutricional permitindo ação precoce quando é constatada alguma alteração e subsidiando ações voltadas para a promoção e assistência à saúde e treinamento.

Não podemos esquecer das amplitudes de mobilidade das articulações corporais, que é representada pela flexibilidade de determinadas articulações.

As exigências físicas e estéticas do balé fazem com que os praticantes tenham de ser submetidos a treinamentos intensos, ao mesmo tempo em que passam por severas restrições calóricas para manter o corpo esbelto. Isso faz com que bailarinos tendam a adotar comportamentos compensatórios, como, por exemplo, uso de fármacos ou restrições alimentares drásticas com o objetivo de diminuir o peso rapidamente ou manter baixo peso corporal:

O conhecimento de medidas padrões e das relações entre o "desenho" anatômico que facilitaria o desenvolvimento da técnica e serve de parâmetro para que o treinamento seja eficiente para a manutenção do equilíbrio postural e anatômico do bailarino, evitando desenvolvimento de dores musculares e alterações posturais pela repetição do gesto motor no lado dominante. (Pratti e Haas - 2005).

Para este estudo foram avaliados 36 moças e 13 rapazes, idades entre 11 e 23 anos (15,9 2,7anos) provenientes de 13 cidades e 16 diferentes escolas de dança do estado de São Paulo. Optou-se por estudantes de balé clássico de elite, selecionados em festivais competitivos no ano de 2005.

A partir de uma entrevista com dois renomados profissionais da área foi elaborada uma lista de itens físicos e características pessoais que eles observavam em seus alunos, para aceitá-los ou não em seus trabalhos. Com base nesses dados foi organizado um questionário aplicado individualmente para cada aluno avaliado.

Pelos valores de referência de Guedes (1994), o grupo estudado encontra-se dentro da media para as medidas de estatura, peso, IMC e percentual de gordura corporal (%GC), sendo que as moças tem menos gordura localizada na parte superior do corpo, tendo uma aparência mais magra que a media da população, combinando com a ideia de que bailarinas são mais magras que o biótipo normal, mesmo que 9 moças (20% do grupo) encontram-se com %GC acima da media indicada e 10 delas abaixo do indicado.

De acordo com Achour Junior (1997) nos valores de referência para flexibilidade, observou-se que a amostra apresentou valores bem acima desta, principalmente em extensão de quadril (20% acima) e rotação de quadril, (60% acima), já eram esperados pela própria atividade exigida na técnica.

As circunferências, diâmetros e pregas cutâneas, não diferem dos resultados encontrados por Haas et al (2000).

Em relação ao %GC, estatura e peso em meninas israelenses de mesma faixa etária (Eliakin - 2000), verificou-se que nossas avaliadas apresentaram maiores medidas para prega do bíceps e menores na prega subescapular.

Os valores de correlação entre tempo de prática e diâmetros bi-acromial e circunferência dos ombros podem ser explicados pela constante pratica de *liftings*.

A relação do tempo de prática das moças com o %GC talvez possa ser explicado que, aquelas com mais tempo de prática, tenham atingido a maturidade há mais tempo.

Interessante também que a relação entre rotação de quadril em relação ao tempo de prática tenha sido mais evidenciada para os rapazes. Como essa é uma habilidade importante para a técnica do balé clássico e todos os movimentos se firmam nesta postura, era esperado que esta relação fosse boa para ambos os sexos. Isso talvez possa ser explicado pelo maior tempo de prática e maiores valores dessas medidas para o sexo feminino.

Nas moças, o %GC relacionou-se com as circunferências e confirma a idéia de que essa variável se reflete em linhas corporais, assim, mesmo sem o cálculo dessa porcentagem podemos, por observação, deduzi-la. Deduzimos, então, que o fato de serem leves beneficia o desenvolvimento da técnica, assim como possivelmente diminui sobrecarga nas articulações.

Os dados mostram que a lateralidade foi bem equacionada não tendo um lado mais desenvolvido que o outro, como encontrado no artigo de Prates & Prates (2006). Do mesmo modo a boa correlação entre si das medidas de flexibilidade mostra que o balé para este grupo desenvolveu esta habilidade como um todo, sem privilegiar os membros inferiores.

As correlações encontradas entre IMC e extensão do quadril podem ser explicadas pela dificuldade apresentada na aproximação da perna e das costas quando existe um excesso de gordura entre as partes. Da mesma forma, para as moças, a circunferência da coxa quando grande também interfere na execução desta posição.

Embora tenham sido encontradas relações entre as medidas dos ângulos articulares e a avaliação das possibilidades que corresponderiam a estes ângulos, como o caso do *arabesque* com a extensão do quadril e do *grand battement devant* com flexão de quadril, ou mesmo da postura de *en dehors* com a rotação externa do quadril, estas relações se mostraram maiores nos rapazes que nas moças. Novamente isso pode ser explicado pelo menor tempo de prática dos rapazes, também as capacidades físicas (talento) são relevantes para um bom desempenho e, à época do estudo, o treinamento ainda não tinha surtido efeito suficiente na performance. Para as moças que têm mais anos de prática o treinamento eficiente já tornou possível a aquisição da técnica suficiente, a despeito da medida do ângulo da articulação; ou seja, há um certo valor de ângulo mínimo para a execução do movimento e do controle deste movimento.

O fato de as garotas com menores diâmetros terem melhor pontuação nos quesitos abertura, linha de joelhos e pés e *en dehors*, leva a pensar que as garotas de menor estrutura têm maiores chances de desenvolver as habilidades necessárias à dança.

Outra relação interessante diz respeito à prega abdominal e a avaliação de estabilização de tronco, e de força de lombar e abdominal, nos parece que a gordura acumulada nesta parte em específico prejudica o controle do mesmo. Este controle é fundamental, já que toda a técnica se baseia no principio da imobilidade do tronco de onde partem todos os movimentos. Um mau controle desta região abdominal pode levar a

desvios posturais sérios em praticantes de balé clássico (Prates, 2006). Este diagnóstico pode ser muito rico aos professores no treino de seus alunos.

Podemos concluir que os *maitres* têm uma boa idéia das melhores aptidões de seus alunos, e das necessidades de adaptação de seu corpo, embora um conhecimento numérico destas aptidões possa auxiliá-los no direcionamento do treino. O balé clássico ainda carece de muitos estudos para que seu treino físico possa ser cientificamente desenvolvido, para que, com o instrumento afinado, o aluno ou profissional da dança possa canalizar sua atenção para as características não físicas citadas neste trabalho pelos *maitres* como fundamentais ao desenvolvimento de um bom bailarino. Sabemos que trabalhar só o físico de um bailarino é como atender somente 50 % de suas necessidades, mas acreditamos que suas características emocionais e psicológicas só possam ser trabalhadas com um perfeito domínio da técnica, o que por si só já implica em um bom treinamento físico. Conscientizar *maitres* e alunos de balé da importância de um trabalho físico bem direcionado cientificamente ainda é um desafio a enfrentar.

Referências

ARAÚJO, Cláudio Gil Soares & Araújo; Denise Sardinha Mendes Soares. Flexiteste: utilização inapropriada de versões condensadas. In: *Revista Brasileira de Medicina Esporte*. Niterói, 2004. Vol 10, n 5.

BERTONI, Gomes. O Ballet e seu contexto teórico. 1ª Ed. Editora Tanz do Brasil, 1993.

COORDENAÇÃO Geral da Política de Alimentação e Nutrição e Centro Colaborador de alimentação e nutrição - Região Sudeste – ENSP – FIOCRUZ - Ministério da Saúde, 2005.

ELIAKIM, A; ISH-SHALOM, S; GILADI, A.; FALK, B 7 CONSTANTINI, N. Assessment of Body composition in Ballet dancers: Correlation among antopometric measurements, Bio-Electrical Impedance Analysis, and Dual Energy X-Ray Absorptiometry. In: *International journal of Sports medicine*, 2000.

GUEDES, Dartagnan Pinto. *Crescimento, Composição corporal e Desempenho Motor em crianças e adolescentes do Município de Londrina (PR)*. Brasil, 1994

GUPTA, A; FERNIHOUGH, B; BAILEY, G; BOMBECK, P; CLARKE, A; HOPPER, D. An evaluation of differences in hip external rotation strength and range of motion between female dancer and non-dancers. In: *Journal Sports Medicine*, 2004.

HAAS, Aline Nogueira; PLAZA, Manoel; ROSE Eduardo Henrique de. Estudos antopométrico comparativo entre meninas espanholas e brasileiras praticantes de dança. In: *Revista Brasileira de Cineantopometria & Desempenho Humano.* 2000. Vol 2, n 1.

HASSAPIDOU, Maria & MANSTRANTONI, A. Dietary intakes of elite female athletes in Greece. In: *The British Dietetic Association*, 2001. 14

MCCARDLE, William D. & KATCH, Frank. *Fisiologia do exercício, energia, nutrição e desempenho humano.* Rio de Janeiro: Interamericana, 1985.

PAUL D., Jan W. & Jaap S. Body mass index as a measure of body fatness: age-and- sex- specific prediction formulas. In: *British Journal of Nutricion*, 1991. 65.

PICON Andreja Paley; COSTA, Paula H. Lobo; SOUSA, Filipa de; SACCO, Isabel C. Neves; AMADIO, Alberto Carlos. Biomecânica e ballet clássico- Uma avaliação de grandezas dinâmicas do sauté em 1ª posição e da posição em pointe em sapatilhas de ponta. In: *Revista Paulista da educação física*, 2002. 16.

THULLIER, F. & MOUFTI, H. Multi-join coordination in ballet dancer. In: *Neuroscience letters*, 2004.

A sutileza do diálogo

Lara Seidler de Oliveira⁹⁴

O presente estudo tem como objetivo lançar um olhar, ou mesmo fazer-se tocar pelas ínfimas e íntimas conexões nos corpos que se desvelam e morrem, neste processo de intensa vida, percorrendo espaços de aproximação e distanciamento que emergem do instante da abertura desses corpos na ação gestual plena, frutificando em ato criativo. Ação que interloga intimamente com a questão da técnica e da criação artística, como instâncias únicas e inseparáveis.

Este estudo pretende revelar caminhos daquele que teima em se descobrir a cada gesto. Caminhos estes que abrem para a liberdade da escuta e da experiência dos espaços, ao contrário das carcaças de cânones e modelos de execução, e da deficiência de sutileza e intensidade da ação, revelada numa intenção manca que cala cada vez mais em vez de se fazer ouvir, ou mesmo da tagarelice que ensurdece o próprio corpo daquele que quer deixar falar o corpo.

Como o diálogo da técnica aproxima o artista de si mesmo e de seu movimento, na experiência? Como o diálogo da técnica e da criação pode ser visto como entrecruzamento do corpo e da alma? Como são abertos os "buracos" daquele que se distende até revelar o íntimo, mais ínfimo órgão, que falece e renasce no instante?

Enxergar o movimento no tempo e espaço é poder se certificar da instabilidade de se conceituar ou formar uma receita do fazer, pois o artista -bailarino, percorre inúmeras personagens, vai além do elemento forma-corpo sem abandoná-lo: transfigura-o, torna visível sua força, fazendo se ouvir e deixando o corpo falar.

Trata-se de um desafio ao convencional e as pespectivas herdadas da realidade. A intensidade dá vida naquilo que ainda adormece, numa luta constante contra os clichês, imagens experimentadas e probabilidades. É, numa referência à pintura, preciso limpar a tela e subverter as figuras deixando-as livres, deformando-as, deixando-as de ser representativas para conjugar um misto de formas, que traduzem em si a ressonância de uma força.

Este é o gesto poético da dança contemporânea: gesto advindo de um desejo interno; é em Helenita Sá Earp⁹⁵, a integração no gestual na dança, é o "espírito criador" em Wassily Kandinsky⁹⁶ (2000, p. 181) e a energia no movimento em Rudolf Laban⁹⁷.

A dança, para Helenita Sá Earp, deverá em seu papel de verdadeira arte, contribuir para a busca pela *integração* do movimento num ato fundamental para a plenitude e o desenvolvimento da criação. Seus estudos dão conta de uma compreensão profunda da dança que desperta para aspectos do impulso criador no ato de dançar. O movimento integrado é um gesto da totalidade do ser, no qual ele comunga, de maneira harmoniosa, o conhecimento e a sensibilidade, frutificando em um domínio da *téchne*.

Isso quer dizer que a técnica propriamente dita, é resultado do diálogo sutil entre os fatores que 'ligam' a imaginação, a sensibilidade, e a escuta à matéria, que integram o corpo ao espaço e ao objeto, que ligam a "necessidade interior" à forma, e que se processa no instante da criação (KANDINSKY, 1998, prefácio). A técnica, portanto é instantânea e dinâmica, assim como o é o ato criativo. A técnica está na criação, na sutileza da criação, no diálogo da criação, na complexidade sutil da feitura, ou melhor, no fazer (verbo de ação), naquilo que envolve o todo do humano em sua atividade, na produção dinâmica e transformável. Enfim a técnica é a própria dinamicidade da criação, seu momento de diálogo e correspondência do mais ínfimo e íntimo do homem consigo e com seu meio. A técnica é a produção de si mesmo de um mundo que se filtra pelo íntimo complexo ato criativo.

O ato de criação é segundo Luigi Pareyson (2001), o ato de fazer ou exercício de formatividade, isto quer dizer que a criação se realiza na própria invenção e no modo de invenção. Melhor dizendo, na forma concebida enquanto realização concreta necessária e no processo de construção, na nova maneira de conceber, na invenção de novos processos de feitura ou no **exercício** de feitura, no **como**.

A técnica é discutida em Pareyson um entremeio de aplicação árida, de domínio técnico operacional dos meios artísticos e de um domínio sensível, que perpassa pela fluência da imaginação, da intuição e da escolha. Portanto, união do sinal físico, ou da concretude formal, com o próprio ato de criação.

A técnica não está somente na manipulação de uma determinada qualidade de movimento, na sua trajetória definida, ou na ótima orientação espacial de uma transformação de linhas do corpo, está na melhor qualidade de movimento, na melhor trajetória definida, na melhor transformação de linhas que se realiza em um único instante

de diálogo. A este 'melhor' designa-se a capacidade de dialogar com as mais íntimas relações da intuição, do conhecimento da gramática, da escolha, do modo de concepção escolhido, da habilidade de construir em vida concreta e da crítica incessante e recorrente que participa de todo este processo.

Valère Novarina⁹⁸ descreve este processo de criação da técnica como o reconhecimento de um espaço de atuação de todo o **movimento** da matéria-palavra, que faz-se levar por nuances do sopro de um **corpo** que se abre simultaneamente à matéria e ao seu avesso, ao seu ser sensível: "*um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de mais vivo que nós se transmite*" (NOVARINA, 2003, p. 17).

Abre-se um campo onde há a luta do corpo que impulsiona o gesto, que brinca em capturá-lo. As palavras na qual se refere o teatrólogo Novarina, indica campos múltiplos de atividades de movimento constante dentro dos espaços que são propriamente a matéria em ação, ou matéria como a própria ação: a matéria da fala, a matéria do gesto.

O movimento na concepção de Helenita Sá Earp, surge desta mesma concepção da atividade criadora de que Novaina pontua. A espreita da liberação é a integração no gesto que se desvela em potencialidades que revelam o espaço. É o encontro das forças que convergem os esforços para a dinâmica presença do espaço corpóreo.

Até que, haja uma interação plena entre os aspectos físico, mental e emocional e que a plenitude do gesto seja carregado de energia geradora de transformação do simples movimento, em movimento de dança. Gesto carregado de harmonia, intenção interação, integração e criatividade. A criatividade é fruto de uma escuta do corpo que se desmantela em outros ao mesmo tempo que se carrega de uma ação criadora, transformadora de todo um universo.

Porque que o sopro da passagem se dilui na passagem do instante e a dança dinâmica transforma o ser para outro e outro, numa eterna ressuscitação que nunca se alcança, mas se deleita e se revigora ao percorrer novos corpos que se apresentam. A carne quase morre e renasce em um fluxo revigorado.

O que importa no gesto é o jogo, é brincar de vivo-morto. É brincar com a vida, quando se manipula o sopro, é do potencial que se transborda e faz viver. Viver a carne num corpo pelo avesso. A abertura que o corpo refresca. É o vivo-morto. É no brincar de reinventar sempre, a cada gesto, numa nova forma de driblar a morte. Nu, sem roupas, mostrando seus órgãos, esgarçando buracos. Amassando o íntimo, trazendo o ínfimo de dentro, o bailarino se chama para a cena. É estar constantemente na passagem pelos

buracos do corpo. É no entremeio, no vácuo do corpo que teima cada repetição, mostrar sua nova maneira de viver e sua própria vida que entra em jogo numa roleta russa a cada apresentação.

A técnica, portanto, está onde não há mais cobranças, onde não há fórmulas, ou padrões, mas há caminhos abertos, onde há possibilidades de passagens, onde há possibilidade de escuta, de libertar-se pelos buracos que se formam no ato criativo. Ela integra com a criação, neste sentido, pois o que se joga, é o jogo da matéria a ser desvelada.

Referências

BARHTES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

EARP, A. C. S. Aulas práticas e teóricas da disciplina "Fundamentos Gerais da Dança" e "Fundamentos da Dança A" do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. Segundo semestre, 1995.

GARAUDY, Roger. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

KANDINSKY, W. Ponto e Linha sobre o Plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

______ Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LABAN, R.V. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.

LIMA, André Meyer Alves. *A Poética da Deformação Gestual na Cena Coreográfica*. (Dissertação de Mestrado). Niterói: UFF, 2002, p.III.

MEYER,A. Aulas práticas e teóricas das disciplinas "Fundamentos da Coreografia A" e do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ. Segundo e primeiro semestres, 1998 — 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano: Um Livro para Espíritos Livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOVARINA, Valère. Carta aos Atores e Para Louis de Funès. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

______. *Diante da Palavra.* (tradução de Angela Leite Lopes). Rio de Janeiro:7 Letras, 2003.

PAREYSON, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Editora Bradsiliense, 1989.

Acadêmicos-bailarinos: uma experiência de extensão universitária

Luciana Gomes Alves⁹⁹
Suzana Cristina do Amaral¹⁰⁰
Larissa Luise Tietjen¹⁰¹

No curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade do Vale do Itajaí (Univali) está incluída a cadeira Fundamentos e Metodologia da Dança, na qual são desenvolvidos conteúdos pautados nos diversos gêneros de dança. Na aplicação da disciplina, considera-se o fato de que cada pessoa tem particularidades e apontam-se caminhos para o aprendizado, com o intuito de não impor assimilação de algo préestabelecido, mas oferecer a possibilidade de cada aluno encontrar a sua maneira de compreender a experiência em dança. Como explica Soares (1998, p.19) "[a dança] possibilita a compreensão das práticas culturais de movimentos dos povos, tendo em vista uma forma de auto-afirmação de quem fomos e do que somos".

Nesta perspectiva, quando o aluno experimenta movimentos, busca autonomia e identidade técnica, desperta em si o interesse pelo aprofundamento das pesquisas relacionadas à dança. O empenho dos acadêmicos de Educação Física em encontrar um espaço para investigar o tema foi a mola propulsora na realização do projeto para a criação de um grupo de dança inserido no círculo acadêmico.

Ao ingressar no curso superior, a maioria dos bailarinos não tem disponibilidade para continuar em companhias de dança, o que se caracteriza por falta de tempo e até necessidades financeiras. Quando cursa a graduação, o foco do acadêmico é sua formação, a dança fica em segundo plano. Mas como abandonar tudo que lhe foi ensinado sobre a dança? Como deixar para trás a paixão pela prática? Como ignorar o que o corpo está solicitando?

Pensando nesta problemática buscou-se uma alternativa para os acadêmicos da Univali, que poderia conciliar os estudos da sala de aula com a prática da dança. O projeto foi exposto e aprovado pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-graduação, Extensão e Cultura -

Gerência de Extensão e Cultura, em parceria com a coordenação do curso de Educação Física.

O Grupo de Dança Univali iniciou as atividades no primeiro trimestre de 2007. Visa oportunizar aos acadêmicos momentos para estar em contato direto com a dança e produzir cultura dentro do ambiente universitário. Os objetivos consideram ainda a realização de pesquisas em dança e promoção de oficinas de criação, para montagem de coreografias. Uma busca incessante pela ampliação do potencial criativo e expressivo dos participantes, numa convivência democrática e cooperativista.

Após a divulgação do projeto, não foi realizado processo seletivo ou de nivelamento dos alunos, apenas entrevistas¹⁰² para definir os acadêmicos que receberiam bolsa da instituição.

Durante um ano, a sala de dança do Ginásio de Esportes do campus Itajaí foi 'palco' dos 15 acadêmicos-bailarinos, que se reuniam três vezes por semana. Procurou-se integrar o exercício da Extensão com o Ensino e a Pesquisa, para o refinamento das informações sobre dança na sua formação acadêmica. Estabeleceu-se como meta a realização de apresentações em eventos e montagem de espetáculos, para, além de levar até o público conhecimento em dança, também investir na oportunidade dele assistir espetáculos.

A dança como ferramenta de auto-conhecimento

Como os bailarinos possuíam experiência em Jazz, Dança Contemporânea ou Street Dance, foram marcadas reuniões para direcionar o trabalho. A coordenadora expôs que o grupo não teria um coreógrafo e que todos participariam do processo de criação. E as atividades prosseguiram com aulas de técnica da dança, oficina de experimentação, montagem de següências coreográficas, pesquisa musical e de figurinos.

Devido à formação anterior ao Grupo, alguns bailarinos estranharam o fato de não receberem a coreografia pronta e consideraram mais cômodo esperar a coordenadora ou colegas tomarem iniciativa. Sendo assim, as pesquisas de movimento foram direcionadas com a intenção de evitar que os mais habituados a criar inibissem as ações dos outros colegas. Saraiva (2005 p.232) explica "que a relação de cada pessoa com a dança é algo diferenciado conforme sua vivência" e, consequentemente, a prática reflete na atribuição de significados particulares.

Na criação em grupo o bailarino encontra mais autonomia e identificação com a coreografia que está representando. Observando os outros e as próprias ações, ele percebe as possibilidades e os seus limites: aprende a respeitá-los. O bailarino também pode compreender melhor o seu corpo, pois agora ele é quem escolhe a sua movimentação e decide o que para ele é possível de realizar. São muitas as análises da dança que levam a crer que a criação e apreciação são feitas a partir de experiências anteriores. Por isso a necessidade de, como lembra Saraiva-Kunz (2003, p.83) "viver a dança para refleti-la".

O Grupo decidiu preparar coreografias de Jazz e Street Dance. No momento em que estavam em processo de elaboração, bailarinos de modalidades distintas acabaram por participar de ambas. Optou-se por aulas de técnica que pudessem auxiliar na execução das coreografias, pois cada um carregava um método específico e, como reforça Bravi (1998, p.256) "a diversidade da formação técnica contribui diretamente para uma estética". Como eram habilidosos e esforçados, o resultado foi positivo.

Concluída a montagem das coreografias, promoveu-se a primeira apresentação. Não foi possível entrar na competição do evento e ficou visível a frustração de bailarinos, uma vez que integravam equipes de caráter competitivo. O grupo constatou que mesmo não competindo poderia encontrar prazer ao dançar e comunicar-se com o público. Mas, apesar de ter apreciado a dança de uma forma diferente, permaneceu o desejo de ter o seu trabalho avaliado em eventos do tipo. Por isso, no segundo semestre de 2007 as apresentações se intensificaram e ficou definida a participação em Festivais de Dança de caráter competitivo.

Paralelo a este trabalho, para dar continuidade ao foco principal do projeto, iniciouse a montagem de uma coreografia que abrangesse as experiências vividas por todos, utilizando a linguagem da Dança Contemporânea. Surgiu a oportunidade de criar algo mais autêntico, uma vez que não havia o comprometimento com uma técnica específica. O grupo participou de oficinas orientadas pela coordenadora, onde eram cumpridos exercícios que exploravam o potencial criativo de cada um. Houve momentos para improvisar, selecionar e expor concepções. No início alguns bailarinos sentiram-se constrangidos e ficaram em dúvida sobre a importância das atividades. Contudo, a partir da concretização das suas próprias experiências, houve a melhor compreensão e participação efetiva no processo.

Considerações Finais

O fato dos bailarinos carregarem experiência prévia em dança contribuiu de forma positiva para a atuação do grupo, como também interferiu negativamente em determinados momentos. Devido aos bailarinos já terem participado de grupos dirigidos por bons profissionais, facilitou o desempenho com relação à performance técnica. Em contrapartida o condicionamento ao estilo dos seus professores, tanto no que se refere ao aspecto de movimentação do corpo, como na conduta, dificultou a aceitação de mudanças ou reconhecimento de outras linguagens que não estavam acostumados.

Após o período inicial de adaptação em uma linguagem que não a sua, a identificação e apropriação do trabalho colaboraram para que o grupo superasse as dificuldades técnicas e de falta de tempo para os ensaios. Um ponto positivo foi a aceitação das críticas entre os colegas, dispostos a escutar e buscar alternativas para os problemas, bem como a abertura para criar e até abandonar idéias concluídas. A participação no processo de criação das coreografias e diálogo nos momentos de decisão contribuiu para que o grupo se identificasse com o trabalho que estava representando, fato este perceptível na realização das apresentações onde transmitia toda a energia e satisfação para o público.

A decisão de participar de competições foi conjunta. Os bailarinos possuem espírito competitivo, que em certos momentos pode se tornar conflitante, uma vez que a dança é uma arte e o trabalho-coreografia pode não estar apropriado aos moldes de uma competição. Mesmo observando os pontos negativos acima expostos pode-se extrair algo positivo, que foi o grupo ter recebido um reconhecimento concreto do seu esforço por meio de premiações que trouxe maior incentivo financeiro e comprometimento dos participantes.

Nas apresentações de caráter não competitivo o grupo demonstrou prazer, sentindo o seu trabalho reconhecido e se identificando também com outra forma de ver a dança. Uma acadêmica-bailarina relatou que nunca havia se apresentado sem competir. Sentiu-se maravilhada e percebeu que o público aplaude com o mesmo entusiasmo.

Observa-se que a experiência do projeto do Grupo de Dança é válida, partindo do ponto que, após esta vivência, os bailarinos tornaram-se autônomos e instigados a descobrir o potencial criativo e de conhecimento na área da dança. No entanto, percebese que a experiência deve ser ampliada e intensificada para que, ao longo prazo, os

bailarinos possam continuar amadurecendo as suas concepções e, aí sim, os resultados sejam mais satisfatórios.

Referências

BRAVI, V.C. Metodologias de criação na produção da dança cênica na cidade de São Paulo: técnicas corporais, processos educacionais e corpo cênico contemporâneo. In MACARA, A., et al. *Continentes em Movimento - Novas Tendências no Ensino da Dança.* Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 1998.

SARAIVA, M.C. *O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação*. Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, setembro/dezembro de 2005.

SOARES, A. et al. *Improvisação e Dança:conteúdos da educação física*. Florianópolis: Ed.UFSC,1998.

SARAIVA-KUNZ, M.C. *Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética.* Tese de doutorado.Lisboa: FMH, Universidade Técnica de Lisboa, 2003.

Técnica clássica na contemporaneidade do meu corpo

Marília Cristina da Costa e Silva¹⁰³

Esta monografia faz parte do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da Universidade Anhembi Morumbi do curso de Dança e Movimento. Trata-se de uma "pesquisa em arte", que fará uma análise prática e teórica de questões referentes e técnica clássica, objetivando em uma corporalidade dançante comunicacional, utilizando como ferramenta de pesquisa conceitos e princípios da Educação Somática.

Defini como o tema de pesquisa a técnica clássica, pois foram quase 10 anos de estudo anteriores a universidade. O ingresso no curso trouxe-me um novo olhar à ela, os professores trouxeram discursos convincentes, capazes de ampliar a minha visão. Reconheci a existência de outras metodologias que visam a saúde corporal do bailarino, respeitando seus limites e buscando ampliar suas habilidades técnicas-corporais a favor da comunicação.

Técnica Clássica: Técnica-Código-Estética

Desenvolver um estudo focado na Educação Somática compreende a capacidade de análise funcional do corpo em movimento dançado. Colocando em discussão a "metodologia mecanicista", da qual a execução de um mesmo movimento acontece com a idéia fictícia de incorporação da técnica. Revendo a técnica clássica enquanto estética que eu acredito, percebi que precisava mudar essa visão mecanicista¹⁰⁴ que eu fazia do movimento. De nada adianta o fazer pelo fazer, o movimento pelo movimento, a repetição mecânica cega à percepção do movimento em si.

Extrapolando a mecanicidade do movimento, descobre-se a possibilidade da investigação interna, desta forma o movimento ganha força maior e um sentido particular. Faz-se necessário criar uma maneira atualizada de aplicar este conhecimento tão antigo, sem negar suas características, porém acrescentando conhecimentos e conceitos atuais.

Perdendo o foco na mecanicidade do movimento, o processo do aprendizado ganha um novo sentido, possibilita a criação de um corpo dotado de determinadas habilidades geradas especificadamente pelo estudo consciente dos movimentos da técnica clássica.

Torna-se importante e essencial o entendimento dos caminhos percorridos durante o aprendizado do código clássico, gerando um domínio da técnica. A Educação Somática concretiza este pensamento.

A técnica precisa ser vista como uma maneira de se utilizar o corpo a partir de qualidades expressas nessa estética ou então pela codificação própria da técnica. Ambos técnica e código são interligados, não há como separar, pois foram secularmente agrupados, refletindo na imagem que se tem ao citar balé clássico, todos vêm claramente a imagem da bailarina clássica, questiono exatamente essa relação. As peças do repertório clássico remetem a um espaço-tempo específico e a determinados valores culturais, apresentá-lo hoje indica conseqüentemente uma reactualização dos mesmos. É fato que a técnica clássica tem a capacidade de desenvolver uma organização corporal específica. Acredito que através do reconhecimento corporal há possibilidade de ampliar o vocabulário técnico e artístico. Pois é preciso ver a técnica clássica como um instrumento, um meio e não um fim.

Por que a Educação Somática concretiza este pensamento?

Conceitualmente, Educação Somática compreende a capacidade de análise funcional do corpo em movimento dançado. Seus conhecimentos abrangem aspectos como domínio sensorial, cognitivo, motor, efetivo e espiritual, abrangendo portanto a relação global do corpo. Cria no bailarino capacidade de sentir para agir, agir no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, aumentando sua liberdade.

A expressividade do movimento é que dá sentido a forma, ao movimento em si. Essa capacidade adquirida pelo bailarino através do trabalho das abordagens somáticas acontece por que se reconhece a interconexão das dimensões corporais. Reorganização global do movimento, sendo necessário e importante o olhar sobre o que se denomina "pré-movimento" (GODARD,2001, p.13), "o movimento se inventa e se produz dentro do corpo" (LOUPPE, 1994, p. 220). Tais abordagens, portanto aumentam a capacidade técnica e expressiva do bailarino, alem de gerar benefícios à saúde física atuando na prevenção de lesões, pois se preocupa em "trabalhar o corpo respeitando e estimulando um bom alinhamento osteoarticular e levando em conta características e os limites individuais." (SOTER, 1999, p. 144). E por último é preciso citar a importância da abordagem somática no processo de incorporação das habilidades corporais. O caminho

ganhou um grau de importância maior que o resultado formal do movimento, pois lida com a investigação das diferentes maneiras de se construir determinado movimento. O qual cada bailarino descobrirá a sua levando em conta a individualidade do ser humano. Não há como padronizar uma maneira única e exclusiva.

Acredito que o bailarino hoje precisa ampliar suas capacidades técnicas e expressivas e tê-las cada vez mais incorporadas, criando uma identidade. Hoje há a necessidade do bailarino possuir um corpo híbrido, ou seja encontrar outras maneiras de se servir do corpo, adquirindo novas habilidades e possibilitando ampliar a comunicação através do corpo. Faz-se necessário perante ao mercado, o bailarino saber articular diferentes técnicas, conceitos, pensamentos, estudos, tendo uma ampla visão, percebendo que a dança não se limita a nenhum conceito estabelecido e nem a uma única técnica ou estética.

Esta multidisciplinalidade gera o que Louppe define conceitualmente como hibridação: algo além de mistura formal aprofunda-se no valor e no sentido do movimento. O bailarino não é mais "construído de maneira coerente e pertinente através de uma prática." (LOUPPE, 2000, p.31), ele passa a ter o que se chama de "corpo híbrido", dotado de diversas formações.

A Educação Somática atua como instrumento a essa busca do corpo híbrido, tendo uma base concreta que possibilita transitar por tantas corporalidades. Atingindo a uma pluralidade estética e não meramente a miscigenação, a simples mistura de códigos que não toca filosoficamente o bailarino que reproduz. Esse conceito refere-se ao cruzamento de padrões, maneiras, tipologias, exatamente o que o hibridismo nega, a simples mistura resultante de padrões conhecidos.

Mais que executar e copiar, posso criar e comunicar

Como últimas considerações, concluo que esta pesquisa promoveu a descoberta de uma metodologia para o ensino da técnica clássica subsidiada por conceitos e princípios da Educação Somática, visando a técnica como um meio de expressar-me através do movimento. Tendo, portanto que reconhecer a necessidade de um trabalho técnico corporal de base no qual reconheça a estrutura esquelética, muscular e articular, possibilitando um contato interno com o movimento. Dessa forma descobri, e continuo descobrindo, as habilidades e capacidades de meu corpo, muito mais que executar e

copiar, posso criar e comunicar. Ao invés de reproduzir uma determinada figura motriz, parto da estrutura somática de organização interna.

Dança não se restringe mais a uma técnica ou estética, muitos mais do que passos aglutinados sobre uma música. Ampliou-se seu sentido, sendo ela, portanto uma arte autônoma. Um modo particular de linguagem que utiliza o corpo como instrumento da comunicação, capaz de criar uma obra de arte viva, organizada de diferentes maneiras objetivando a comunicação em tempo real.

As questões abordadas nessa monografia, com certeza terão continuidade assim que finalizar o curso de graduação em dança. Vivenciar essa experiência despertou-me para a necessidade de continuar com as pesquisas teóricas e práticas, buscando capacitar-me enquanto bailarina e professora de dança.

Finalizo esse processo, cujo maior benefício foi a descoberta de um corpo vivo. Ele agora consegue refletir sobre questões sociais, estéticas, políticas e emocionais. A dança para mim encontrou um lugar na contemporaneidade, mais que reproduzir, ele agora é capaz de refletir e comunicar questões contemporâneas.

Referências

ALEXANDER, Gerda. Eutonia. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica — Magia e Técnica, arte e política, ensaiados sobre uma literatura e historia da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BÉZIERS, Marie-Madeleine. *A coordenação motora: aspectos mecânicos da organização psicomotora do homem.* São Paulo, Summus.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. Anatomia para o Movimento, vol. 1 e 2; São Paulo; Manole, 1992.

COLI, Jorge. *O que é arte.* São Paulo: Brasiliense, 2001. Fischer, Ernest. A Necessidade da arte. Rio de Janeiro: Edição Guanabara, 2002.

DUPUY, Dominique. O tempo e o instante na arte de dançar. In *Trilhas.* Revista do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 1998. P 41-53.

FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo movimento.*Tradução Dayse A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes. São Paulo: Annablume, 2002.

FISCHER, Ernest. A Necessidade da arte. Rio de Janeiro: Edição Guanabara, 2002.

FORTIN, Sylvie. Educação Somatica: Novo ingrediente da formação pratica em dança. In: *Cadernos do GIPE-CIT.* Salvado, BA: 1999. p. 40-55.

LANGER, S. K. Sentimento e Forma. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MENDES, Miriam Garcia. A Dança. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (Org) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Univer-Cidade Editora, 1999.

SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (Org) *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Univer-Cidade Editora, 2000.

SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (Org) *Lições de Dança 3.* Rio de Janeiro: Univer-Cidade Editora, 2001.

TEIXEIRA, L. P. *Conscientização do Movimento – Uma prática corporal.* São Paulo, Caioá Editora, 1998.

VIANNA, Klauss. A dança, São Paulo: Siciliano, 1990.

VISHNIVETZ, Berta. Eutonia. Educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.

WOODDRUFF, Dianne. Treinamento na dança: Visões mecanicistas e holísticas. Tradução de Leda Muhana. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador: UFBA/PPGAC, 1999. n 2, p. 17-30.

Reflexões acerca da técnica na dança sob um olhar fenomenológico

Marlini Dorneles de Lima¹⁰⁵

O presente artigo tem como desafio apresentar um recorte teórico realizado no trabalho de dissertação (UFSC, 2007). Neste estudo será explorado a questão da técnica enquanto um elemento constituinte da dança, bem como suas problematicas, como a dualidade na questão conceitual e de vivencia na composição coreografica. A perspepctiva de dança tem como pano de fundo os pressupostos da fenomenologia que entre outros aspectos tem a dança como uma possibilidade de manifestação humana e suas relações de interdependencia como os elementos técnica, movimento humano e expressividade. Assim será tecida algumas reflexões teórica a cerca do elemento técnica sob um olhar fenomenologico, na tentativa de ampliar sua compreensão e possibilidade de relações no processo criativo e formativo em dança.

Reflexões introdutórias

Para o presente estudo será realizado um recorte da obra completa da dissertação de mestrado realizada na Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, no Programa de Pós-Graduação em Educação Física, finalizada em 2007. Abordando problemáticas referente ao campo conceitual e de vivencia do elemento técnica no ensino da dança no contexto formal e não formal, na tentativa de ampliar as possibilidade de entendimento, vivencia e ensino deste elemento sob um olhar fenomenológico.

Ao aproximar a arte da fenomenologia possibilitou-me abraçar duas proposições que serviram de pano de fundo para esta reflexão. Chipp apud (FRANGE, 1995:75) diz que a arte não reproduz o visível, mas sim torna visível, trazendo o inédito, o inusitado. Considerando também que a fenomenologia, conforme Kunz (2000:05) proporciona uma "nova maneira de ver o mundo de admiração frente ao mundo".

Este estudo tem como delimitação, explorar alguns aspectos acerca da técnica pontuando a questão da repetição automatizada e o excesso de decodificação, de análise e interpretação. Assim é comum observar na ação pedagógica do ensino da dança, ações

baseadas na repetição e transmissão de movimentos padronizados pertencentes a um determinado estilo de dança, na mensurabilidade das competências técnicas, presentes no rendimento físico, "Normalmente, o contato com a dança primeiro ocorre pelas suas formas tradicionais, com suas técnicas formalizadas" segundo (SARAIVA, 2005:121).

Ainda com relação a forte influência da concepção de técnica e rendimento esportivo no ensino da dança formal ou não formal, Saraiva (2003:189) aponta para duas conseqüências: "Fomentam a aprendizagem de formas técnicas em detrimento da sensação do movimento e consciência corporal; b) produzem padrões de expressão em detrimento do estilo próprio/original".

Este estudo entende a dança, numa perspectiva denominada por Saraiva (2003:92) como arte e como uma experiência estética "fenômeno criado cuja presença vivida é uma experiência que faz emergir a re-elaboração capaz de nos estimular muitas outras vitais para uma nova experiência".

Reflexões acerca da técnica na dança

Na história da humanidade a técnica representa um fenômeno dinâmico e presente praticamente em todos os domínios da vida, na dança apresenta-se enquanto um elemento que em certa medida acaba se sobrepondo a experiência estética, remetendonos a um conceito e ao uso reducionista e vulgar desse elemento.

É fundamental esclarecer que qualquer movimento necessita de técnica para ser realizado, porém é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e especificas de movimento, "não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesis" (SARAIVA, 2005: 121).

Para Mauss apud (SARAIVA, 2005:120) "(...) o primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo". No entanto, na dança ainda se observa a compreensão de que a técnica refere-se a um meio para se chegar a um determinado fim, um modo de controle do saber fazer em detrimento de uma obra final, como bem exemplifica Heller (2002:100) "... movo meu corpo de uma forma tal e qual para que o público veja uma determinada expressão em meu corpo", segundo o mesmo esse agir, onde a técnica está a serviço de uma representação de um movimento, reina a instrumentalidade e o princípio de causalidade". Com relação a essa questão,

Saraiva (2005) enfatiza que a dança possibilita que o corpo seja meio e o fim da técnica corporal.

Faz-se necessário mencionar que no processo histórico, a dança abarcou diferentes estilos, perspectivas de corpo, movimento e arte retratando uma visão de mundo e homem presente ou almejada em determinado momento. Dantas (1999) salienta que a evolução de uma técnica de movimento está diretamente relacionada ao projeto social, ao contexto cultural e aos valores éticos e estéticos. Assim talvez deixamos para traz das cortinas a manifestação espontânea, a criatividade e a singularidade dos sentimentos que moldavam os movimentos na dança nas manifestações primitivas e nas danças populares.

Martin Heidegger, filósofo alemão lançou um olhar crítico ao estudo da técnica, propondo um alargamento do conceito comum de técnica. Tenta também através de algumas categorias decifrar o vulgar do autêntico. Em suas obras o autor questiona a técnica com o intuito de construir um caminho que leve ao distanciamento do conceito comum de técnica, ou seja, de uma caracterização instrumental ou antropológica deste termo.

Salienta duas dimensões deste conceito que tratam de um fazer humano e de um meio para alcançar um fim, para ele estas não podem ser desconsideradas, porém ainda não mostram sua essência. Desta maneira, Heidegger considera tal definição correta, mas não verdadeira e é na tentativa de determinar o verdadeiro que o autor tece suas reflexões, afirmando que "(...) a técnica não é algo meramente passivo, ela influencia de forma decisiva a relação que o homem tem com seu mundo, ela participa desta forma na fundamentação do mundo" Heidegger apud (BRÜSEKE, 2001: 61).

Neste caso a compreensão do que é verdadeiro encontra-se no desocultamento (Entbergung), neste funda-se todo o produzir (poieses), segundo o autor o desabrigar é desvelar a verdade. Esse entendimento perpassa a questão da técnica ser um mero instrumento, remetendo a importância de questionarmos as circunstâncias que surgem os meios e fins, pois no caso específico da dança, o instrumento trata-se do próprio sujeito que dança. Heller (2002) alerta que nestes casos a facilidade dos meios faz esquecer ou confundir os fins, e são estes que necessitamos questionar, observa-se uma questão fundamental, quer dizer, a técnica é vista como um procedimento mecânico para atingir um determinado fim, não mais como arte da *Techné*.

Segundo Heller (2002) a técnica deve se voltar à ação em "si mesma", toda a ação gera um produto, mas esse é uma conseqüência, uma expressão, um ato intencional.

Trata-se de uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age esquecida de si, ela deixa aparecer, o que na composição coreográfica permitirá ao sujeito que dança inaugurar para si, inúmeras possibilidades de significados e movimentos, onde a fundação dos elementos que compõe este processo, como o movimento , expressividade e a técnica tornam-se uma experiência estética, numa perspectiva fenomenológica do ato de coreografar.

Desta forma, torna-se urgente ampliação do conceito de técnica vigente no ensino da dança e em especifico nacomposição coreográfica, de um procedimento meramente mecânico casual, vislumbrando a possibilidade de atuar como um desocultamento, *deixaraparecer* o movimento expressivo, permitindo que a ação seja puramente ação e não representação mecânica do movimento na dança. Neste caso a desconstrução desse termo, volta-se para explorar a vivência do ato de coreografar e partilhar esse fenômeno com os sujeitos que o constituem. Assim como é preciso que cada geração de profissionais da dança descubram uma nova consciência corporal que propicie o desenvolvimento de métodos para aumentar a sua qualidade expressiva, evitando a tendência de substituir os valores e funções entre técnica (meio) e o conteúdo formal (fim).

Referências

BRÜSEKE, F.J. *A técnica e os riscos da modernidade*. Editora da UFSC, Florianópolis, 2001.

DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS,1999.

FRANGE, Lucimar. Por que se esconde a Violeta?. São Paulo: Annablume,1995.

HEIDEGGER, M. Ensaios e confêrencias. Petrópolis: Vozes, 2002.

HELLER, Alberto. *Ritmo, Motricidade, Expressão: O tempo Vivido na Música*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

KUNZ, E. Esporte: uma abordagem com a fenomenologia. *Revista Movimento*- Ano VI, n· 12, Porto Alegre: Editora ESEF/ UFRGS,2000/1.

SANTIN.S. *Educação Física- outros caminhos*. EST, ESEF- Escola Superior de Educação Física-UFRGS, 1990, 2º edicação.

_____. *A Biomecânica entre a Vida e a Máquina- Um Acesso Filosófico*, Ijuí:UNIJUÌ 1996.

SARAIVA, Maria. *Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética*. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2003.

_____. *Práticas Corporais- Experiências em educação física para a outra Formação Humana*. Silva, A . M. & Damiani, I (Ogr). Nauemblu Ciência &Arte, 2005 (volume 3).

O corpo intérprete e o corpo em performance no *Street Dance*

Maxwell Sandeer Flôr¹⁰⁶

Esta investigação propõe uma abordagem nas características de movimento sob o enfoque de duas danças do *Street Dance*: O *B-Boying* e o *Hip Hop Freestyle*. A pesquisa do material audiovisual foi obtida a partir das filmagens de festivais de dança em Santa Catarina, procurando caracterizar os movimentos à habilidade criativa e produtiva, visando ainda, proporcionar a diferenciação entre o corpo intérprete, um corpo que interpreta uma coreografia em todos os seus aspectos e o corpo em performance, um corpo que improvisa e cria no ato de sua ação.

Objetivou-se, especificamente, o estudo de grupos e dançarinos de *Street Dance* para compreender a identificação entre o corpo intérprete e o corpo em performance no nesta dança. A fonte de dados foi retirada nos seguintes festivais: Unesc em Dança (Criciúma/2006), Encontro Floripa de Dança de Rua (Florianópolis/2006), Duplo Balanço (Criciúma/2006) e Festival de Dança de Joinville a partir de 1997.

O problema da pesquisa foi diferenciar as características dos movimentos do corpo intérprete e o corpo em performance no *Street Dance*. Ao direcionarmos o material filmado para análise corporal de dançarinos de *Street Dance*, assumimos a compreensão de temas adormecidos. E, a partir destes estudos ampliamos nossa visão sobre o assunto. As abordagens de pesquisa abriram espaços para a discussão, podendo ter uma visão diferenciada entre o corpo intérprete e o corpo em performance no *Street Dance*.

O corpo do dançarino de *Street Dance*

Enriqueceu-se esta pesquisa com um dos componentes estruturais que estão presentes no movimento humano, que não é possível existir sem eles, apesar de, na maioria das vezes, não termos consciência a seu respeito, pois de acordo com Lobo¹⁰⁷, os movimentos possuem as seguintes características:

Congruente é quando todo o corpo realiza o mesmo movimento. Isolado é quando uma parte movimenta-se por si só, independente do que o resto do corpo está fazendo. Simétrico é quando os dois lados realizam o mesmo movimento. Assimétrico é quando um lado realiza um movimento diferente do outro, desenvolvendo-se uma característica mais orgânica no movimento. Físico é quando o movimento não prioriza o desenho que o corpo faz no espaço externo. Espacial é quando o movimento, ao contrário do físico, prioriza desenhos corporais no espaço externo, aumentando a amplitude do movimento. Central é todo o movimento que se origina no centro do corpo. Periférico é todo o movimento que se origina nas partes periféricas do corpo, especificamente pernas, braços e cabeça.

No Campeonato Duplo Balanço (2006) - Criciúma/SC, o dançarino Roger Niggax ao entrar na roda de *b-boy* com a dança *Hip Hop Freestyle* demonstra uma qualidade de movimento isolado e físico. Percebemos neste caso a união de fundamentos desde o "*foot work*" da dança *B-Boying*, o "*robocop*" do *Hip Hop Freestyle* e o "*waving*" do *Popping* (gênero do *Street Dance*), conseguindo combinar várias danças do *Street Dance* em um gênero musical. A organização do corpo do Roger é a maneira pela qual o mesmo é organizado e coordenado no sentido de expressar sua dança, mesmo em momentos de pausa. Neste item, o corpo foi considerado por partes, articulações e superfícies¹⁰⁸.

Acreditamos que o dançarino no momento do "racha" (duelo entre dançarinos) precisa buscar situações de estudo de movimento para se destacar no momento de sua entrada, quando a ação é com total envolvimento pode-se atingir a qualidade da experiência subjetiva na dança promovendo um estado de satisfação plena.

Estudar o movimento implica observação e interiorização, até chegar à sua compreensão. Linhas de orientação espacial, volumes, torções, distribuição de peso e fluxo – tudo para se chegar em qual característica de movimento que prevalece no corpo intérprete e no corpo performer no *Street Dance*. Assim esta dança torna-se um instrumento de investigação estimulando novas vias de comunicação de significados, o que não é o foco desta pesquisa.

O Corpo intérprete: o dançarino encenador

O dançarino-ator hesita entre dois tipos de gestual que pratica alternadamente: o gesto dançado e o gesto mimético. O corpo do dançarino-ator transmite ao espectador essa incerteza da ancoragem, muda sem parar de estratégia; ora se deixa levar pelo movimento muscular, ora imita e codifica o mundo que representa. A coreografia do

movimento se mune também de uma encenação (espacialização, uso de cenário, texto e construção narrativa), que pertence habitualmente ao teatro. 109

O dançarino Rafael Fernades Pinheiro, integrante do Grupo União Dança de Rua da UNESC, compôs a coreografia *Mágica da Rua*. No evento Unesc em Dança (2006), o dançarino ao colocar o "extensor" no punho, brinca com a mão como se perdesse o controle dela. Esse ato é um estudo do movimento com a mímica, assimilando um trabalho de dança-teatro, pois o mesmo expressa os movimentos: central e periférico, como um ato de interpretação lúdica.

Um trabalho de *Street Dance* cujo processo prioriza a reprodução de movimentos e/ou competição, tem sido muitas vezes considerado superficial e limitado. Com todos os esclarecimentos que hoje temos nos vários campos bibliográficos, fazer desta dança um espaço cênico de repetição e exibição seria reduzir o dançarino à condição de um objeto e contextualizar a arte apenas como uma cópia, um xerox do dito coreógrafo.

O Corpo em performance: da concepção ao momento de criação

Recentemente, com a crescente preocupação de integração das artes, usa-se muito o termo: performance. No Brasil, trabalhos como do Ivaldo Bertazzo utiliza-se de muitas linguagens artísticas, inclusive a dança *B-Boying* em seu espetáculo *Samwaad - Rua do Encontro.* No espetáculo, o cenário explora literalmente a indicação centrada de uma rua comprida, com escadarias. A facilidade de entrosamento do elenco quando se utiliza o universo rítmico trata-se de um domínio da realidade de cada dançarino. O grupo foi composto por praticantes de capoeira, de *Street Dance*, grupos de samba, ritmos regionais etc.¹¹⁰

A definição para entender a performance esta relacionada com a função do tempo e espaço pela qual é composta a arte.

De acordo com Cohen¹¹¹,

A performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.

O dançarino de *Street Dance* em performance se movimenta construindo seu próprio estilo corporal, muitos coreógrafos os denominam de *feeling* pelos sujeitos dançantes. A performance no momento do "racha" não é reprodutora, mas

transformadora. Não é apenas a demonstração da exuberância física, mas a expressão da sensibilidade humana. Neste momento não existem prisioneiros de si mesmos e do mundo, mas de pura liberdade.

O dançarino M12 do Grupo União Dança de Rua da UNESC ao entrar na roda de *b-boy* na feira da sapatilha no Festival de Dança de Joinville (2006) demonstrou variações de *freeze* enriquecendo com um dos componentes estruturais do movimento, o "movimento isolado". O dançarino isola o movimento do tronco e utiliza os membros inferiores trocando sucessivamente de *freeze*.

Segundo Laban¹¹² (1978), frente à atuação deste movimento esclarece que "Qualquer ação corporal pode ser parada e retirada por um período de tempo. A duração da pausa pode ser medida por unidades de tempo proporcionais à dos movimentos que introduzem e concluem o período de parada".

Portanto, não há dúvidas que o coreógrafo ao direcionar um novo olhar enquanto um meio de contestação e comunicação para o *Street Dance*, os dançarinos de diferentes corpos poderão atingir o universo mítico desta dança.

Considerações Parciais

O *Street Dance* está ligado à necessidade de liberdade de expressão, de sentimentos, desejos e sonhos. Acreditamos que essas expressões são caminhos promissores de representação de experiências vividas em cursos, aulas, coreografias e espetáculos. Vias incorporadas e transmitidas ao movimento consciente e inconscientemente pelo sujeito.

A visão de treinamento e automatismo como fundamentos de um bom desempenho em *Street Dance* precisa ser repensada. A técnica é importante, porém deve ser redimensionada numa perspectiva de desenvolvimento humano, o fluxo contínuo de energia, a construção coletiva e o compromisso com a formação do sujeito.

O que devemos cuidar é quanto à coerência no caminho escolhido e por que não trilhar pelos dois caminhos, relacionando a dimensão ampla de cada objeto de estudo. O dançarino quando interpreta uma parte da coreografia com uma performance é sensibilizado com o novo que tem dentro dele, o corpo é a coreografia e a coreografia é o corpo, é reconhecer como artista criador ampliando sua consciência corporal.

Finalmente, é preciso contextualizar qual é a dança que nos referimos. Assim, encontramos a chave de inúmeros caminhos. Ao assumir esta questão, o coreógrafo se depara consigo mesmo: arte ou competição, performance ou interpretação, desempenho ou criação. E, então, reconhecer o corpo do dançarino como intérprete e performer, não dimensiona o artista no fato de criar em uma ação somática.

Referências

BERTAZZO, Ivaldo. Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento. São Paulo: SESC, 2004.

COHEN, Renato. Performance como Linguagem. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, p. 28, 2004.

FLOR, Michel. *Street Dance e suas pluralidades*. 2006. 61f. Trabalho de Graduação (Disciplina de Metodologia Científica) – Curso de Educação Física, UNESC – Universidade do extremo sul Catarinense, Criciúma, 2006.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, p. 75, 1978.

LOBO, L. Naras, C. *Teatro do movimento: um método para o interprete criador*. LGE editora: Brasília, 2003.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Dança Contemporânea: um olhar sobre as linguagens corporais de composição que se utilizam de objetos cênicos funcionalmente

Talitha Mesquita¹¹³
Carina Pereira¹¹⁴

O presente artigo tem como objetivo analisar as experimentações técnicas corporais na Dança da contemporaneidade, com ênfase para aquelas que se utilizam de objetos cênicos na composição coreográfica e cênica dos espetáculos.

Parte-se da idéia de que com a Dança Moderna norte-americana e a Dança Expressionista¹¹⁵ alemã houve uma libertação do rigor clássico dos balés de repertório, dos enredos definidos, da movimentação pré-estabelecida, da formalidade dos pomposos cenários e figurinos, da verticalidade dos corpos, que eram padronizados. Prezou-se pela naturalidade, pela diversificação corporal e de linguagens, pela horizontalidade e pela simplicidade como ponto de partida para a expressão de questões da natureza humana.

Seus precursores levaram aos palcos questões sociais e conflitos do ser humano, seja através da inter-culturalização, seja através da exploração de novas possibilidades corporais e cênicas relacionadas com um tempo, um espaço e com os objetos e indivíduos que estão ao redor deste corpo.

Neste mesmo caminho, seguem os coreógrafos pós-modernos, herdeiros desta nova concepção de dança; cada qual, também, com suas características particulares, mas carregados das idéias iniciais de seus precursores aliadas a uma mistura de novas possibilidades e linguagens de criação.

A técnica anteriormente conhecida agora se vale de novas linguagens desde a preparação corporal do bailarino-intérprete até a finalização do espetáculo em si. Ela deixa de ser a vedete da cena para se tornar um de seus componentes, assim como os demais elementos cênicos, os quais dialogam com esta técnica.

Assim, buscam-se em Dança Contemporânea não apenas corpos diferentes, mas possibilidades variadas em espaços diversos. Juntamente das novas linguagens, surgem novos estímulos para conceber os trabalhos.

A relação entre a cenografia e o processo coreográfico em Dança é algo muito observado em nossos dias, embora ainda pouco analisado. Pode-se notar a personificação dos elementos cênicos no trabalho de diversos coreógrafos e de diversas companhias contemporâneas. Esta mudança na concepção cenográfica em Dança ocorre paralelamente a modificações artísticas, mais proximamente ao que diz respeito às artes performáticas.

Para Barba (1995), "o figurino¹¹⁶ deveria ser considerado um 'parceiro vivo'".

A energia da ação do performer com o figurino proporciona uma troca "ator-corpo, ator-figurino, ator-no-figurino" e, conseqüentemente, a "metamorfose do figurino em si". Algo que pode dilatar o corpo e o movimento e, em outros momentos, ocultar. (BARBA, 1995 apud. CRAVO, 2008, p. 134)

O mesmo ocorre na Dança. Os figurinos e objetos cênicos não são os protagonistas, mas são essenciais para que o espetáculo aconteça, pois se relacionam com o corpo do bailarino, principal interlocutor e portador da possível técnica.

O corpo na cena: a relação entre técnica corporal e tecnologia cênica

Dentre as principais mudanças nas linguagens corporais da Dança da contemporaneidade em relação ao Balé Clássico está a interação da coreografia e dos corpos dos bailarinos com os demais elementos do espetáculo, objetivando uma totalidade cênica. Geralmente, não mais se observa o virtuosismo técnico desvinculado da temática da cena, mas há uma complementaridade visual entre esta temática e tudo aquilo que compõe a obra, física e ideologicamente.

Diaghilev¹¹⁷, interessado pelos movimentos que agitavam a pintura de seu tempo, adequa ao espaço cênico a uma invenção assumidamente pictórica [...]. A inovação diaghileviana reside sobretudo no fato de que a dimensão pictórica do espetáculo passa a ser colocada num plano de igualdade com seus elementos musicais e coreográficos. (ROUBINE, 1998, p.125)

Diaghilev trouxe inovações ao que diz respeito aos elementos cênicos do espetáculo que condiziam com o que seus contemporâneos, os pioneiros da Dança Moderna, pensavam: tudo na cena se tornava mais funcional, não existia somente por existir, para decorar ou remeter a um local onde acontece a "história".

Ao mesmo tempo, no início do século XX, começa-se a questionar a codificação da Dança Clássica e a pomposidade de sua cenografia, a qual fazia parte da narração de enredos repetitivos em seu idealismo romântico, mais próximos dos contos-de-fadas, do que da realidade da época. Tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos, sob a influência de outras artes, os pioneiros da Dança Moderna e Contemporânea buscavam uma forma de expressar corporalmente e cenicamente aquilo que fosse mais significativo, mais livre e mais pessoal.

Nos Estados Unidos, inicialmente, a dança transpõe os paradigmas clássicos com Isadora Duncan, por meio dos pés despidos, dos figurinos esvoaçantes que deixavam o corpo à mostra, para a concepção de uma dança livre e dotada de sensibilidade.

Loie Fuller também levou à Europa uma nova concepção corporal e cênica da Dança que dialogava com a tecnologia da época e foi reconhecida por seus trabalhos que se utilizavam dos jogos de luz e das cores dos figurinos, os quais participavam da coreografia e da imagem da cena.

Martha Graham, discípula da americana Denishawn School¹¹⁸, já se utilizava em suas criações dos cenários e figurinos como componentes expressivos do espetáculo, tanto no que diz respeito à plasticidade quanto no que diz respeito à poética da cena.

Enquanto isso, Mary Wigman, seguidora Laban¹¹⁹, se destacou pela dramaticidade exposta na totalidade de seus trabalhos.

A Dança Moderna deixou heranças à contemporaneidade. E, embora não se possa falar da Dança Contemporânea sem considerar sua multiplicidade, é possível observar estas características com maior ou menor intensidade nos trabalhos coreográficos atuais.

A relação com a cenografia se dá de diversas formas, sendo comum a participação dos objetos cênicos desde a idealização do espetáculo, dos laboratórios de criação, até a finalização da cena.

Merce Cunningham, ex-aluno de Martha Graham é, por exemplo, adepto dos espaços "limpos" visualmente. Seus bailarinos se utilizam de figurinos simples, geralmente de malha, que valorizam os movimentos. Os recursos tecnológicos existem para colaborar visualmente e expressivamente na finalização da cena.

Pina Bausch, coreógrafa contemporânea, herdeira da modernidade expressionista da dança alemã, tem seu trabalho mais voltado para a teatralidade. Suas coreografias possuem grande dramaticidade e utilizam elementos teatrais como a criação de

personagens, a repetição de movimentos e o caráter funcional dos objetos cênicos que participam da movimentação.

No Brasil se pode notar também nos principais trabalhos de Dança Contemporânea esta personificação dos elementos cênicos em busca da totalidade da cena.

Exemplos notórios são os trabalhos da Deborah Colker Cia. de Dança, a qual tem como característica propor uma preparação corporal que se baseia na força e resistência dos corpos em relação às estruturas cenográficas.

As composições da Cena 11 Cia. De Dança se utilizam do figurino como extensão do corpo do intérprete e do cenário como complemento fundamental da coreografia, isto é, não há como a dança acontecer na ausência da cenografia. Ela participa dos movimentos, da distribuição espacial e do sentido expressivo e plástico da cena desde sua criação.

Outro modelo desta personificação material é o Grupo de Dança Primeiro Ato: os bailarinos geralmente usam vestimentas simples cotidianas que são ativas na poética da cena. Na maioria das composições do grupo, nada presente no palco permanece estático; os objetos possuem um corpo ou até mesmo os corpos se tornam os objetos. Para Navas (2005?, p. 1), em *Mundo Perfumado* (2004), "(...) o corpo do bailarino é, ao mesmo tempo, meio e mensagem"

Deste modo, observa-se que as criações contemporâneas em Dança estão cada vez mais totais e diversificadas. Os elementos se misturam, personificam-se e interagem entre si e com os bailarinos, de forma funcional e não meramente decorativa como nos enredos clássicos.

A herança modernista não se faz apenas pelo expressionismo e pela representação de questões atuais, mas, em se tratando de concepção cênica, também pela interação entre os componentes do espetáculo com a técnica e o treinamento dos corpos.

Considerações Parciais¹²⁰

Considera-se que com a Dança Moderna abriu-se mão dos excessos e que tudo o que participa da cena deve ter uma função plástica a/ou estética, poética, expressiva.

As técnicas de criação em Dança Contemporânea possuem novos conceitos e novas dinâmicas que dialogam com as outras artes, e isto se deve aos coreógrafos, cenógrafos e

figurinistas que bebem e se nutrem de conceitos prévios ao mesmo tempo em que pesquisam e experimentam juntos novas formas de uma concepção total do espetáculo.

Referências

BARBA, E., SAVARESE, N. A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Hucitec, 1995.

CAMINADA, E. História da Dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

COHEN, R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CRAVO, M. Figurino: a pele do performer. In: XAVIER, J., MEYER, S., TORRES, V. (org.). *Pesquisas em Dança* – volume I: Dança Cênica. Joinville: Letradágua, 2008. p. 153-165.

FERNANDES, C. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

GARAUDY, R. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GLUSBERG, J. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MARINHO, N. *Uma outra idéia de dança contemporânea*. 2004. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio>. Acesso em 14 ago. 2006.

NAVAS, C. *Grupo de Dança Primeiro Ato*. [2005?]. Disponível em: http://www.primeiroato.com.br. Acesso em: 15 ago. 2006.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*: teatro. trad.: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, J-J. *A linguagem da Encenação do Ator.* trad. e apres.: Yan Michalscki. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIANNA, K. A dança. Summus: São Paulo, 2005.

¹ Em entrevista cedida por Renée Wells, em 04 de abril de 2007, no seu apartamento na praia de Jurerê, Florianópolis.

² Em entreveista cedida por Renée Wells, em 30 de maio de 1993, na Escola PRODANCE, em Florianópolis.

³Profa. de História e Teoria da Arte no PPGAV- CEART- UDESC; coordenadora do Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades, cadastrado no CNPQ; possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; desenvolve pesquisa intitulada Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina.

⁴ BORGES, Jorge Luís. O livro dos sonhos. R. J.: Bertrand Brasil, 1996, p.53.

⁵ BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. S.P.: Ed. Escuta, vl. 1, 2001, cap. III

⁶ DEBRAY, Regis. Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994,cap I e II.

⁷ LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 11. R.J.: Zahar, 1998, cap. VI a VIII.

⁸ DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. S.P.: UNESP, 2002.

⁹ LACAN, Jacques. Idem.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. R.J.: Graal, 1988, p. 21 a 61.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 11 a 58.

¹² DAMISCH, Hubert. L'origine de la perspective. Paris: Ed. Flammarion, 1993, p. 141 a 150.

¹³ CARREIRA, Eduardo (org.). Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília: UNB, 2000.

¹⁴ Bacharel em Filosofia, coreógrafo e bailarino, Paulo Caldas é diretor da companhia de dança Staccato desde sua criação, no Rio de Janeiro, em 1993. É idealizador e diretor, desde 2003, do projeto *dança em foco* - Festival Internacional de Vídeo & Dança. É professor da UniverCidade e da Faculdade Angel Vianna, onde criou o curso de Pós-Graduação "Estéticas do Movimento: Dança, Videodança e Multimídia".

¹⁵ Criadora e intérprete de dança, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia; <u>daniella.aguiar@gmail.com</u>.

Professor do Programa de Pós-Graduação em História, Filosofia e Ensino de Ciências (UFBA/ UEFS); Diretor do Group for Research in Artificial Cognition (UEFS); http://www2.uefs.br/graco; www.semiotics.pro.br; queirozj@pq.cnpq.br

¹⁷ Esta argumentação foi desenvolvida, em trabalho recentemente defendido, por Aguiar (2008).

¹⁸ De acordo com Clark (2003), há co-desenvolvimento de seres biológicos e recursos não-biológicos, de forma que a cognição humana sobrevive em uma arquitetura híbrida e extendida, que inclue aspectos do ser humano e do ambiente (repleto de artefatos cognitivos) em que se desenvolvem e operam.

¹⁹ Não é nossa idéia que uma técnica codificada como o balé clássico seja unicamente entendida como uma coleção de passos de dança. Optamos por usar "passos" como exemplo para nossa argumentação por considerar que isso facilitaria o entendimento do leitor. De fato, deve haver mais elementos e processos envolvidos no acoplamento da técnica do balé clássico tornando este fenômeno mais complexo, do ponto de vista adotado aqui. Entretanto isto deve ser desenvolvido em trabalhos futuros.

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ com a dissertação *De Artaud a Pina Bausch: a história da invenção de um novo corpo;* Professora dos cursos de dança e teatro do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro: UniverCidade onde coordena o Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* Estudos Avançados da Cena Contemporânea: criação e pesquisa e teatro e dança.

²¹ Não nos alongaremos aqui demasiado, uma vez que neste tema já foi tão bem trabalhado em dança por outros *experts*. Sugiro a leitura do texto GREINER, Christine, KATZ, Helena. "A natureza cultural do corpo". In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia (orgs.) *Lições de Dança III*. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d.

²² Grifo nosso.

²³ Convido à leitura do texto ROCHA, Thereza. "O corpo na cena de Pina Bausch". In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança II*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

²⁴ Elaborados juntamente com Roberto Pereira e Charles Feitosa e realizados pelo SESC Rio no Espaço SESC.

- ²⁵ Tal como sugeriu a *filósofa do movimento* Silvia Soter, em conversa no decurso deste Seminário, "só muda o que permanece", o que valeria também no sentido contrário: só permanece o que muda.
- ²⁶ Antunes Filho, famoso diretor teatral brasileiro, costuma dizer: se o século XX foi o século do diretor, o século XXI será o século do ator. Importa menos prever o futuro; antes podemos nos perguntar se caminho análogo não será trilhado pela dança neste século que ora se inicia. A decadência do formato companhia com sua política organizacional centrada na figura de um coreógrafo-diretor e a ascendência dos trabalhos de colaboração reunindo intérpretes-criadores em torno de um fazer sem centro que pensa criticamente a política da criação em dança nos dão sinais de que talvez Antunes esteja certo.
- ²⁷ Fazemos remissão aqui ao conceito de *resposta kinestética* da americana Anne Bogart.
- ²⁸ Agui fazemos referência à formulação de Paulo Freire.
- ²⁹ Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisa sobre dança com mediação tecnológica desde a década de 90. Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos e Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas e Belas Artes da UFBA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança www.poeticatecnologica.ufba.br. Pesquisadora Produtividade em Pesquisa CNPq.
- ³⁰ Apesar da produção artística no campo da dança com mediação tecnológica ter crescido muito em diversos países, ainda é insuficiente a reflexão conceitual e de fundamentação nesse campo. Muitos pesquisadores estão empenhados na produção bibliográfica sobre esse tema, mas ainda é necessário um maior aprofundamento em cada aspecto e vertente desse campo.
- ³¹ Segundo os estudos do linguísta George Lakoff e do filósofo Mark Johnson, nosso sistema conceitual, ou seja, a forma como compreendemos o mundo e a nós mesmos, é largamente metafórico e construído pela nossa relação sensório-motora com o meio e pelo que denominam inconsciente cognitivo, as informações que "encorporamos" (*embodiment*) sem termos atenção específica a elas, ou seja, acontece o tempo inteiro independentemente da nossa vontade.
- ³² O "visual" é considerado aqui uma das partes do sistema perceptivo, mas compreendendo-o como em total implicação com os demais sistemas sensoriais, portanto não havendo preferência ou predominância do campo visual.
- ³³ Não podemos garintir um conhecimento absoluto de tudo que existe no mundo, sendo assim, considero prudente assumir o "quase" tudo.
- ³⁴ Micron (μ) = Milionésima parte do milímetro: 1μ = 1000nm ou 10^{-6} . Nanômetro (nm) 10^{-9}
- ³⁵ "El arte representacional um tipo de pensamento analógico que asume que lo que vemos em la obra de arte se corresponde com lo que vemos en el mundo real ya nuca volverá a ser lo que era" (Kuspit, 2006:12).
- ³⁶ "Apesar de que eran revolucionarios perceptivos, continuaran aceptando la idea tradicional de que los objetos tenían una realidad própia independiente de las sensaciones que <<geraban>>. (Kuspit, 2006:14)
- ³⁷ Importante ressaltar que o alemão Wolf Vostel é também considerado pioneiro na linguagem da videoarte.
- 37 www.ekac.org
- 38 www.ekac.org
- ³⁹ Lembrando que os termos também devem ser percebidos como dinâmicos, transformando-se no tempo, coreógrafo pode ser relacionado a esses artistas apenas se tal afirmação for levada em conta, pois eles não pertencem as linhas definidoras de um coreógrafo convencional.
- 40 Bailarina, coreógrafa, APCA de pesquisa em dança. Professora autorizada pela Cunningham Dance Foundation para ensino da Técnica Cunningham.
- ⁴¹ Pesquisador de dança. Estudou dança e coreografia no Cunningham Studio, Limon Institute e no Nikolais and Louis Dance Lab.

⁴² Os autores deste artigo coordenaram, de 1997 a 1999, o Projeto Cunningham, parceria da Cunningham Dance Foundation(NY) com o CED-PUC(SP), para introdução e ensino da técnica de aula, juntamente com aspectos do processo criativo, e difusão do pensamento de M. Cunningham no Brasil.

- ⁴³ Graduada em dança pela Universidade de Paris 8 (França- 1996), Mestre em Teatro pela UNIRIO (2005), crítica de dança do jornal O Globo e professora de Ginástica Holística Método da Dr. Ehrenfried®, formada por Marie-Josèphe Guichard na França, em 1996. Desde 1998, é professora do Curso de Dança da UniverCidade (Rio de Janeiro).
- ⁴⁴ Marie-Josèphe Guichard (França, 1938-2007).
- ⁴⁵ O termo "educação somática" engloba distintas práticas e métodos de trabalho corporal em que os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são abordados simultaneamente.
- ⁴⁶ Realizou meestrado em musicologia e doutorado sobre as relações entre a dança e as tecnologias digitais na Universidade Paris 8, onde fundou o dirige o Médiadanse, laboratório de pesquisa, criação e pedagogia em dança e tecnologias digitais. Com Christian Delécluse, fundou *d-flesh: corpo, gesto e máquinas sensíveis*. Com Alain Buffard, concebeu e realizou *Under-score*, um software gerador de partituras de dança (http://www.under-score.info), utilizado em criações coreográficas junto a Christian Delécluse.
- ⁴⁷ Entrevista para a emissão de novas tecnologias *Mediamente* da *RAI,* Radio-televisão italiana, publicada no site de endereço: www.mediamente.rai.it/english/bibliote/intervis/v/virilio.htm
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹Entrevista publicada no Mundo Diplomático (*Le monde diplomatique*), agosto de 1995, também pode ser acessado em inglês no endereço: www.ctheory.com/a30-cyberspace_alarm.html
- ⁵⁰ Entrevista efetuada em Paris em 10 de fevereiro de 1999, que pode ser acessada em inglês e italiano no endereço www.mediamente.rai.it/home/bibliote/biografi/b/baudrillard.htm
- ⁵¹ Ibid.
- ⁵² Aqui, retomamos essencialmente os argumentos expostos por P. Lévy em Cybercultore, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 258-262.
- ⁵³ P. Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel*?, Paris, *La découverte*, 1998, p. 13.
- ⁵⁴ G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia della storia*, Florença, La Nuova Italia, 1963, vol. I, p. 46.
- ⁵⁵ M. Imbert, S. de Schoenen, Vison, in M. Richelle, J. Requin, M. Robert, *Traité de psychologie expérimentale*, Volume I, Paris, PUF, 1994, p. 346.
- ⁵⁶ Ibid., p. 283.
- ⁵⁷ Conforme o capítulo sobre audição, ibid.
- ⁵⁸ M. Bernard, *Sens et fiction*, in, *Nouvelles de danse*, n. XXIII, abril de 1993.
- ⁵⁹ N.T. (psicologia) relativo à capacidade do indivíduo de adaptar seus movimentos físicos à informação sensorial recebida.
- ⁶⁰ F. J. Varela, *Autonomie et connaissance*, Paris, Seuil 1985, em especial o capítulo 5
- ⁶¹ Conforme L. L. Cavalli-Sforza, *Gènes, Peuples, Langues*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- ⁶² Scott deLahunta, *New Media and Information Technologies and Dance Education*, texto extraído de uma conferência na área de *Future Moves, Theater Lantaren/Venster*, Rotterdam, em 23 de setembro de 1996, podendo ser acessado através do site *Dance and technology zone*: www.art.net/Resources/dtz/
- ⁶³ Entrevista à J. L. Boissier no CD Rom *La Biennale de Lyon, Réunion des Musées Nationaux*, Paris, 1995
- ⁶⁴ Ainda a respeito da anatomia, não se pode deixar de citar o *Visible Human Project* (Projeto do Ser Humano Visível), acessível por internet, trabalho de uma equipe de pesquisadores americanos sobre os condenados à morte, que doaram seus corpos à ciência. Os cadáveres foram fotografados em sua totalidade, logo após suas mortes e também depois congelados, em cortes milimétricas. O projeto da equipe é o de passar as fotos para computadores extremamente poderosos e de elaborar mais claramente as imagens em três dimensões. Esta equipe produzirá vários cd-roms cujo conteúdo será um corpo totalmente visível. Para acompanhar o progresso desses trabalhos, pode-se acessar o endereço www.nlm.nih.gov/research/visible/visible human.html

- ⁶⁵ Improvisation Technologies A Tool for the Analytical Dance Eye, Karlsruhe, ZKM and Deutsches Tanzarchiv, Cologne/SK Stiftung Kultur.
- ⁶⁶ Nirvana Marinho: Artista da dança. Dançarina e teórica em dança. Graduada em 1999 pela UNICAMP, no curso de Dança (bacharelado e licenciatura). Doutora (2006, PUC-SP) em Comunicação e Semiótica. Desde 2006, faz parte do Grupo de Pesquisa Dança, Educação e Estética na UNESP e é coordenadora do Acervo Mariposa. Em 2008, coordena o projeto de acervo e memória em dança Acervo Mariposa.
- ⁶⁷ Techne, ou techné, é etimologicamente derivada do grego τἐχνη (Ancient Greek: IPA: [tékʰnɛː], Modern Greek [ˈtexni] a qual é frequentemente traduzida como artesanato ou arte. É um método racional que envolve a produção de um objeto ou o cumprimento de um objetivo. O significado deste método se dá através da arte. Techne implica no conhecimento dos princípios, embora techne se diferencie por sua intenção de fazer. Referência na Wikipédia (www.wikipedia.org).
- ⁶⁸ Texto publicado no idanca.net com Valéria Vicente: Referências: o que fazer com elas?
- ⁶⁹ Bacharel e Licenciada em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP, Doutoranda pela UNICAMP e pela UAB, integrante do Grupo República Cênica.
- ⁷⁰ Consideramos, neste texto, o termo bailarino equivalente ao termo intérprete-criador.
- ⁷¹ Disciplinas ministradas: *Dança: Variação e Exploração II, Dança: Variação e Exploração I, Dança Prática e Análise II, Técnica II: investigação e percepção, Ateliê de Criação IV.* Como convidada ministrei, ainda, a disciplina *Composição Coreográfica I*, conjuntamente com o Prof. Dr. Eusébio Lôbo.
- ⁷² Para outras informações sobre o conceito de professor facilitador consultar (SILVA, 1993).
- ⁷³ É importante reforçar que algumas destas características vão se referir a um grupo de artistas que está localizado no termo guarda-chuva dança contemporânea, e não a todos os artistas vinculados a esta linguagem. O grupo de artistas a que estamos nos referindo é aquele cujas influências passam pela consciência corporal.
- ⁷⁴ Se analisarmos alguns trabalhos como o do Grupo Cena 11, de Florianópolis, e do artista Marcelo Gabriel, de Belo Horizonte, veremos que há um esgarçamento do trabalho corporal a fim de testar os limites do corpo como proposta de criação. Por exemplo, o Grupo Cena 11 que desenvolve sua pesquisa a partir de um vocabulário de quedas de alto risco, saltando e caindo no chão com o corpo todo em bloco, de frente ou de costas, no espetáculo "Violência", apresenta um bailarino que realiza uma queda de cima de uma perna de pau. Já, Marcelo Gabriel e sua Dança Burra, em espetáculo sobre a AIDS em que dançava com sua então companheira Adriana Banana, costurava seus lábios em cena. Em verdade, é preciso uma consciência corporal excepcional para que estes bailarinos realizem tais ações, no entanto, vemos aqui uma utilização do corpo de modo a esgarçar as possibilidades destas condições físicas primeiras e do respeito aos limites do corpo.
- ⁷⁵ Chamo de rigor técnico a capacidade de cada intérprete-criador conhecer profundamente e conscientemente o seu corpo, com suas possibilidades psicofísicas mutantes, colocando-o em ação a favor da construção da cena, em sua máxima potência com o mínimo de esforço.
- ⁷⁶ Jornalista, produtora e pesquisadora em dança, com Especialização em Jornalismo Cultural (Unicap- PE). Mestranda em Extensão Rural e Desenvolvimento Local (UFRPE). Autora do livro *Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança* (Ed. Bagaço, 2008).
- ⁷⁷ Trecho da entrevista de André Madureira, concedida a essa pesquisadora, e realizada em abril de 2006 na sua residência, em Recife-PE.
- 78 Entrevista de André Madureira a essa pesquisadora.
- ⁷⁹ Idem.
- 80 Entrevista do coreógrafo André Madureira a essa pesquisadora.
- ⁸¹ Brasílico é um adjetivo que designa tudo que tem origem indígena-brasileira.
- ⁸² Idem.
- ⁸³ Entrevista de Jorgeany Baracho a essa pesquisadora. A primeira fase de catalogação contou com a contribuição de Ana Madureira, Sylvia França, Amélia Veloso, Célia Meira (que desistiu no início do processo), além da própria Jorgeany e de outros bailarinos como, Alexandre Macedo e Maria Paula Costa Rêgo, que entraram um pouco depois no 'grupo de estudos'.

84 Entrevista cedida pela bailarina Luciana Rameh, ex-integrante do Balé Popular do Recife, Balé Brasílica e Brasílica: Música e Dança (São Paulo- 2000), a essa pesquisadora, em São Paulo, em junho de 2006.

- ⁸⁵ Das primeiras gerações de dissidentes e descendentes do Balé Popular do Recife, permanecem em atividade: Cia. de dança Artefolia; Criart Cia. de Dança; Compassos Cia. De Dança; Grupo de Dança Mandacaru (UNICAP), Trapiá, Cia. Perna de Palco, Daruê Malungo, Maracatu Nação Pernambuco, entre outros.
- ⁸⁶ Entrevista de Alexandre Macedo a essa pesquisadora.
- 87 Entrevista de Luciana Rameh a essa pesquisadora.
- ⁸⁸ Mâitre em dança clássica, graduada em artes cênicas e especialista em dança cênica pela UDESC. Integrou o corpo docente da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil de 2002 a 2007, tendo estagiado na Escola Estatal Coreográfica e na Companhia do Teatro Bolshoi de Moscou.
- ⁸⁹ Movimento da dança clássica onde se desenha um círculo com a perna de trabalho, tocando levemente a ponta do dedo do pé de trabalho no chão.
- ⁹⁰ Épaulement é o termo utilizado para uma leve torção de ombros em relação às pernas e à cabeça do bailarino e está ligado ao posicionamento do corpo em relação ao espaço. A forma mais utilizada é quando o corpo do bailarino está virado 1/8 em relação ao público, os ombros mantém o corpo de frente para este ponto, mas a cabeça se mantém voltada para o público.
- ⁹¹ George Balanchine (São Petesburgo, 22 de janeiro de 1904 Nova Iorque, 30 de abril de 1983). Bailarino russo criador da escola norte americana de dança clássica e do New York City *Ballet*.
- ⁹² Bailarina, Registred Teacher da Royal Academy of Dance, com especialização em "Bases Cientificas do Treinamento Esportivo"(FCT-Unesp-PP), aluna especial de "Fisiologia do Exercício"(UEL-Lonfrina-Pr), "Problemas Posturais" e "Desenvolvimento Motor"(FCT- Unesp-PP) atualmente professora de Escola Municipal de Bailados de Ourinhos
- ⁹³ Professor titular da FCT Unesp- Presidente Prudente, mestrado em Educação Física (USP -SP), Doutorado em Fisiopatologia em Clínica Médica(Unesp-SP), Pós-Doutorado Auckland University of Technology, AUT, Nova Zelândia.
- ⁹⁴ Professora Substituta do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense e Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ⁹⁵ Professora Emérita de dança da UFRJ. Introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras em 1939. coordenou cursos de Pós Graduação Lato Senso de 1941 até 1980, onde formou inúmeros profissionais que disseminaram a dança moderna por vários estados do país. Diretora artística e coreógrafa da Cia de Dança Helenita Sá Earp, onde representou artisticamente a UFRJ. Foi marcada pela qualidade e vanguardismo de seus espetáculos coreográficos.
- ⁹⁶ Kandinsky foi determinante para uma teoria geral da pintura abstrata ou não-figurativa.
- ⁹⁷ Bailarino, coreógrafo e pesquisador do movimento e da danca.
- ⁹⁸ Valére Novarina é pintor, autor e teatrólogo.
- ⁹⁹ Especialista em Dança Cênica Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora do Curso de Educação Física da UNIVALI e coordenadora do Grupo de Dança da UNIVALI. Mestranda do programa de Pós Graduação Teoria e Práticas Pedagógicas do curso de Educação Física da UFSC.
- ¹⁰⁰ Graduanda do Curso de Educação Física da UNIVALI e bailarina do Grupo de Danca UNIVALI.
- ¹⁰¹ Graduanda do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo da UNIVALI, bailarina e assessora de imprensa voluntária do Grupo de Dança UNIVALI, estagiária do Setor de Arte e Cultura da Universidade.
- ¹⁰² Além disso, a entrevista serviu para distinguir a bagagem de conhecimento em dança de cada proponente, sua disponibilidade de horários e posição financeira
- ¹⁰³ Graduada em Dança e Movimento pela Universidade Anhembi Morumbi (2005), bailarina, assistente de produção, professora de técnica clássica e contemporânea. Contemplada pela Unesco com o cargo de arte-educadora (Escola da Família). Desenvolve projetos sociais com o ensino da dança.

104 Woodruff relaciona o mecanicismo com as técnicas de dança moderna, partindo da explicação conceitual de mecanicismo consiste na visão de que todo fenômeno do universo, particularmente a vida, pode ser explicado em termos da Física ou Química. Woodruff diz que essa teoria é aplicada ao ensino-aprendizado da técnica de dança, sendo uma atividade mecânica, as següências são repetidas até que se tornem automáticas, as partes do corpo trabalham isoladas uma das outras, há quem acredite que a conexão entre elas aconteça sem muita explicação de alguma forma, e que as dificuldades individuais encontrem soluções. - WOODRUFF, Dianne, "Treinamento na danca: visões mecanicistas e holísticas," - Cadernos do JIPE-CIT: Grupo Interdisciplinas de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Escola de Dança. – n.1, nov. 1.998. – Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.

- 105 Formada em Dança Clássica, docente das disciplinas de Pedagogia da Dança I e II , coordenadora do curso de Educação Física Unochapecó, Coordenadora do Grupo Universitário de Dança -Essencia-Unochapecó, Mestre em Educação Física-UFSC.
- Graduado em Educação Física/UNESC Pós-Graduação em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho Coreógrafo do Grupo União Dança de Rua da UNESC.
- ¹⁰⁷ LOBO, L. Naras, C. *Teatro do movimento: um método para o interprete criador*. LGE editora: Brasília, 2003.
- ¹⁰⁸ FLOR, Michel. *Street Dance e suas pluralidades*. 2006. 61f. Trabalho de Graduação (Disciplina de Metodologia Científica) Curso de Educação Física, UNESC Universidade do extremo sul Catarinense, Criciúma, 2006.
- ¹⁰⁹ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.* São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ¹¹⁰ BERTAZZO, Ivaldo. *Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento*. São Paulo: SESC, 2004.
- ¹¹¹ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, p. 28, 2004.
- ¹¹² LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, p. 75, 1978.
- ¹¹³ Intérprete-criadora, pesquisadora e professora de Dança, bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa MG, atual aluna especial do mestrado em Artes da Unicamp SP. Contato: *talithamesquita@yahoo.com.br*
- ¹¹⁴ Intérprete-criadora, pesquisadora e professora de Dança, bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa MG, atual aluna especial do mestrado em Artes da Unicamp SP. Contato: carinapereiraufv@yahoo.com.br
- 115 O Expressionismo caracteriza os movimentos de vanguarda que buscavam a subjetividade e a expressão das emoções na obra. A Dança Expressionista caracteriza o desenvolvimento da dança Moderna na Europa, principalmente na Alemanha, berço de seus principais pioneiros.
- Pavis (2005) chama de cenografia não apenas as grandes estruturas concretas do cenário ou objetos que participam da cena, mas também os figurinos, "adereços" do intérprete.
- 117 Sergei Diaghilev: (<u>1872</u> –<u>1929</u>) Produtor artístico russo, considerado um renovador da dança clássica através de coreografias, composições musicais, figurinos e cenografia de vanguarda. Foi influência para diversos dos precursores da Dança Moderna.
- ¹¹⁸ A Denishawn School é uma escola de dança e de artes relacionadas, fundada em 1915 por Ruth St. Denis e por Ted Shawn em Los Angeles, Califórnia. Formou grandes nomes da dança. Algumas dos "pupilos" mais notáveis: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, etc.
- 119 Rudolf Von Laban (1979 1958), foi um dos maiores teóricos do movimento na história da dança e é considerado o pai da Dança Expressionista européia. Têm como herdeiros expoentes da Dança Moderna, como Mary Wigman e Kurt Joss. Desenvolveu um sistema de notação de movimentos denominado *Labanotation*.
- ¹²⁰ Esta é uma pesquisa em andamento que partiu de questionamentos iniciado em um Trabalho teórico de Conclusão do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa-MG, no ano de 2007. Atualmente prossegue com caráter mais prático, nos trabalhos coreográficos das autoras do presente artigo, assim como em suas pesquisas artísticas e acadêmicas. Embora não se possa concluir ou fazer considerações finais, relata-se aqui análises parciais do trabalho.