

Dança não é (só) coreografia

Seminários
de Dança

DANÇA NÃO É (SÓ) COREOGRAFIA

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

JUSSARA XAVIER

10ª Edição

Instituto Festival de Dança de Joinville

Joinville/2017

Copyright@2017

Organização:



Jussara Xavier

Revisão

Roberto Szabunia

Na revisão, em alguns casos prevaleceu a vontade dos autores.

Assim, alguns artigos seguiram padrão individual ou mesmo mantiveram acordo ortográfico antigo.

D471 Dança não é (só) coreografia /
Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville e Jussara Xavier
– Joinville, 2017.
311 p.
Vários autores

ISBN 978-85-94247-00-1

1. Dança

CDD 793.3

Sumário

Prefácio	8
Apresentação.....	10
Conferência.....	21
Coreo Grafia - <i>Paulo Caldas</i>	22
Palestrantes	41
O ato de dançar como exercício de ficção - <i>Celso R. Braidá</i>	42
Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica - <i>Holly Cavrell</i>	54
A pele além da pele: diálogos entre tecidos, corpos e mentes dançantes - <i>Prof. Ms. Geraldo Coelho Lima Junior</i>	62
Composição em tempo real em dança: a experiência do ato - <i>Ana Carolina Mundim</i>	72
Modos de criação em dança: relatos de uma experiência e prática profissional junto a coreógrafos contemporâneos - <i>Lumena Macedo</i>	99
Narrativas entre corpos - <i>Diana Gilardenghi, Milene Duenha, Paloma Bianchi e Sandra Meyer</i>	120
A queda do plano - <i>Maria Alice Poppe</i>	135
Aprendiz de coreógrafo - anatomia de um percurso - <i>Luis Ferron</i>	165
O percurso de um corpo em dança – ou a invenção de um corpo - <i>Luciana Paludo</i>	178

Dança e vídeo: possíveis cruzamentos e procedimentos de criação - <i>Alex Soares</i>	197
Trabalhos Acadêmicos	202
Dançando entre os PCNs e a Escola da Serra: um encontro entre texto e contexto - <i>Anna Vitória Farias Alves</i>	203
Complexidade, corpo e criação cênica - <i>Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues e Daniela Gatti</i>	208
Danças folclóricas: ampliando olhares, experimentando poéticas e aprofundando escolhas - <i>Carmen Anita Hoffmann, Thiago Silva de Amorim Jesus e Josiane Gisela Franken Corrêa</i>	213
Elementos de criação em dança com crianças pequenas - <i>Carolina Romano de Andrade e Fernanda de Souza Almeida</i>	217
Algumas percepções do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias contemporâneas e diretores de escolas técnicas de dança da cidade do Rio de Janeiro - <i>Heloisa Suzano de Almeida</i>	222
A dança afro e a construção da identidade negra - <i>Juliana de Moraes Coelho e Josiane Franken Corrêa</i>	229
Narrativas para um pensar em dança: espaço/tempo dinamizador de corpos - <i>Prof. Ms. Lindemberg Monteiro dos Santos</i>	234
Os (hiper)textos da dança: contaminação e incorporação tecnológica nas (hiper)coreografias contemporâneas - <i>Luiz Thomaz Sarmiento Conceição</i>	239
A reinvenção do cotidiano em dança - <i>Mayrla Andrade Ferreira</i>	244

Área própria para dança: Com-posições entre corpos na cidade - <i>Milene Lopes Duenha</i> .	249
O problema da compreensão da motricidade na experiência do corpo em movimento - <i>Paloma Bianchi</i>	257
Percepção em dança: construindo relações entre corpo e sons do ambiente - <i>Bruna Luiza Palazzin de Lima e Rosane Gonçalves</i>	265
(En) Quadrado - <i>Carolina Pinto, Daniele Pestano, Jaíne Ladeira, Rodrigo Rocha e Carmen Anita Hoffmann</i>	270
Coreografando com a rua: ações performáticas na cidade de Pelotas - <i>Débora Souto Allemand e Carmen Anita Hoffmann</i>	274
Pina Bausch: a criação em foco - <i>Débora de Fátima dos Santos Oliveira e Clovis Márcio Cunha</i>	279
PARA-NÓIA: expressando o estado psicológico do medo por meio da dança - <i>Carolina Cordeiro Siqueira, Erika Paiva Kloster, Elana Simão Marcondes e Jessica Bianca Przygocki</i> ...	284
O caminho enquanto coreografia: repensar aulas de dança afro-brasileira numa favela carioca - <i>Gabriel Ramon Ferreira Lima</i>	289
Relações entre o desenvolvimento motor de crianças com doenças oncológicas internadas e a participação em um programa de dança - <i>Gabrielle Crivelli Fraga e Izabela Lucchese Gaviolli</i>	293
Mito da caverna da/na dança. Platão, e o que pode ser dança? - <i>Jardel Augusto Lemos e Pedro Bárbara</i>	297
Dança e lendas amazônicas num contexto escolar - <i>Monica Souza Silva e Jeanne Chaves de Abreu</i>	302

Relato de experiência: articulações entre língua portuguesa e dança - *Priscila Escobar de Lima e Mônica Fagundes Dantas*.....**308**

Prefácio

Dança é resultado de um processo criativo, que nem sempre vem de uma inspiração fácil. Requer observação, inspiração, produção, aperfeiçoamento, até amadurecer para uma apresentação. Se observarmos as grandes obras, certamente deram muito trabalho até a sua concretização. Dentro desse contexto, o Festival de Dança de Joinville concentra uma rica diversidade de estilos e movimentos, criados por diferentes especialistas e traduzidos por inúmeros bailarinos.

O Seminários de Dança tem um papel primordial de incentivo ao desenvolvimento contínuo dos profissionais da dança e na construção de um público crítico, apreciador de grandes obras. Na edição de 2016 o tema “Dança não é (só) coreografia” despertou para a importância de aprimorar continuamente o processo criativo e surpreender o público com espetáculos de qualidade, envolvendo todos os elementos de uma grande obra.

O X Seminários de Dança foi conduzido com a expertise da professora Jussara Xavier, doutora em teatro e mestre em semiótica, de Florianópolis, SC, integrando workshops, palestras e apresentações de trabalhos acadêmicos.

Faz parte da nossa missão, como organizadores de um dos principais eventos de dança do país, estimular e contribuir para o processo de formação dos profissionais, bailarinos e apreciadores da arte do movimento. Nada melhor que usar o palco do Festival de Dança de Joinville para debater o hoje e o futuro da dança.

Ely Diniz

Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

Apresentação

Dança não é (só) coreografia

Este livro reúne textos de conferências, conversas e trabalhos acadêmicos apresentados na décima edição do Seminário de Dança de Joinville, realizado nos dias 27 e 28 de julho de 2016, na Sala Agripina Vaganova da Escola do Teatro Bolshoi do Brasil. Na ocasião, retomamos a discussão de um importante tema: o que pode ser dança? Comumente definida como “uma sequência de movimentos ritmados”, propusemos um olhar à dança para além da coreografia, bem como pensar a coreografia muito além do clichê: não somente uma colagem de passos pré-determinados e organizados para ilustrar uma música, mas um pensamento estruturado no corpo e na cena. Dentro de um Festival especialmente dedicado à exposição de coreografias, o Seminário pretendeu colaborar, por um lado, para a formação de um público mais crítico e perceptivo e, por outro, para o repensar dos coreógrafos acerca de suas práticas. Ou seja, desejou chamar atenção à necessidade permanente de avaliação e aprimoramento de cada escolha compositiva. Um cuidado essencial para que a dança não caia na inércia e redundância formal, não siga operando na mera repetição de modelos consagrados, fórmulas fáceis e jargões. Ao contrário, que a dança trabalhe num modo de (re)descoberta, como possibilidade de avivamento de si e da realidade, como produtora de acontecimentos.

Com a proposta de atravessar uma jornada questionadora, várias perguntas foram tomadas como ponto de partida: Quais processos compositivos estão implicados na dança? Podemos considerar a dança como pensamento, comunicação, proposição? Quando e como ela é pesquisa, jogo e experiência? É possível afirmar a dança enquanto improvisado, contato de corpos, acontecimento? Quais são seus possíveis? É suficiente ajustar o visível e o pensável em associações regulamentadas de dança? Por que não colocar em crise o corpo que dança? Durante dois dias, buscamos e encontramos novas questões, estímulos e impulsos. Ampliamos o olhar. Aprofundamos escolhas.

Neste percurso, algumas pessoas foram essenciais, provocando-nos a pensar a produção de dança em suas infinitas possibilidades criativas. Bailarinos, professores, pesquisadores, coreógrafos, diretores, enfim, profissionais reconhecidos em suas

múltiplas funções, formaram o time de convidados para estimular outras composições e ativar novos encontros.

Na conferência de abertura, Paulo Caldas problematizou o termo coreografia, reconhecendo a flutuação dos muitos sentidos manifestados por essa palavra notadamente dançante. O conferencista declara que “a coreografia se afirma como uma máquina virtual que se atualiza em diferença, aberta a modulações de corpos ocupados com a efetuação de um projeto estético-político comum”. Ao findar sua fala com imagens de jovens dançando na rua e na chuva, ele adverte sobre a necessidade de produzir outras histórias, danças e fazeres coreográficos, seguindo

[...] em embate contra as forças de normatização e captura que, sempre próximas, insistem em se elevar. Pois uma das grandes perversidades do regime que vivemos é essa capacidade de que tudo se possa capturar: mesmo o discurso sobre a captura pode ser ele mesmo capturado e tornado recurso bem constituído de novas normatividades. Neste sentido, é preciso atentar também para como se articulam os discursos acerca do coreográfico — inclusos os nossos, da academia, lugar de saber, lugar de poder — e o desejo de dançar.

Diana Gilardenghi, Milene Duenha, Paloma Bianchi e Sandra Meyer oferecem pistas sobre a dança como processo investigativo no texto “Narrativas entre corpos”. Nele, as artistas compartilham experiências realizadas na construção do espetáculo-conferência *Narrativas em dois corpos*, que pode ser definido, sobretudo, como um fundamental e generoso exercício de partilha, provocador de afetos e memórias. Unindo o falar e o dançar, tanto o espetáculo apresentado no Seminário quanto o texto que aqui se apresenta acionam uma visão particular de dança, de corpo e de mundo, compreensão essa composta no encontro e confronto entre as quatro profissionais. Neste entrelaçamento, importantes questões são colocadas, como o estigma do corpo ideal, possibilidade abrir fissuras em hábitos inscritos no corpo, bem como de atravessar um já dançado por assuntos atuais. O texto explora a ideia de corpo-arquivo a partir de uma perspectiva estético-política. Sem dúvida, um dos momentos mais marcantes deste Seminário foi a imagem destas duas mulheres bailarinas – Diana Gilardenghi e Sandra Meyer. Ambas prestes a completar 60 anos, em cena dançando, atuando, perguntando ao público: “O que fazer agora? O que pode ser uma dança?”.

Tais questões ecoam na escrita de Luciana Paludo, que inicia seu texto com uma constatação: “Entre o corpo de ontem e o corpo de agora existe um percurso”. A escrita descreve e reflete o processo de criação e apresentação de sua conferência dançada no Seminário, em que mostrou passos de sua trajetória artística no intervalo de 1999 a 2016. Ela nos leva a pensar coreografias como portas ou pontes a construir, imagens que nos levam a cogitar atravessamentos, escolhas, investidas, anúncios, aproximações, passagens, saídas, caminhos e até mesmo desvios. Pois, como diz a autora:

[...] nada em dança ou num processo coreográfico se constitui a priori. Quero dizer que, obviamente, coreografias não são apenas constituídas com aquelas ideias que inicialmente temos, ou com as imagens que vislumbramos. As imagens são motores; ideias quase que cristalizadas. O trabalho é dar mobilidade a elas, restituir a imaginação inicial, convidar o outro – a quem formos mostrar – a perceber, algo ali, algo que o mova, que o possa, também, transportar.

Ao lado da percepção de que coreografias são meios de transporte a nos levar de um lugar a outro, Luciana nota que cada coreografia tem o poder de inventar um corpo. A bailarina, eleita como “a melhor” do Festival de Joinville em 2001, confere a cada dança o status de risco, síntese, tempo condensado num corpo pleno e vivo.

Dança é improviso, acontecimento presencial, experiência, ação de escuta, ato de decisão, intensificação da percepção, lembra Ana Carolina Mundim em seu artigo. Ainda que fisicamente lesionada e com dificuldade de caminhar, ela nos brindou com uma “composição em tempo real” – termo que reflete no texto que aqui se apresenta – ao final de sua fala no seminário, mesclando teoria e prática de modo muito preciso. Ana Carolina alerta que a dança requer estudo minucioso e aprofundamento e, neste sentido, a improvisação abraça o paradoxo de ocorrer no aqui e agora (um agora cada vez mais veloz e instável), a partir de conhecimentos e questões estabilizados no corpo, os quais foram aprendidos no próprio ato de se mover. A autora lembra que dançar não é apenas lidar com potências, mas também com falências, num exercício de integridade. Ela diz:

Improvisar em dança e, principalmente, compor em tempo real é relacionar-se o tempo todo. É preciso estar implicado em relacionar-se, imerso nessa escolha conjunta e cuidando que tipo de

compartilhamento e experiência se deseja promover. É um lugar de construir, desconstruir e reconstruir, sem uma ordem subsequente, mas aberto às surpresas do tempo presente. É perceber que o conhecimento é impalpável porque é infinito. É reconhecer que a todo conhecimento está relacionada a ignorância e que compartilhar o saber significa também compartilhar o que não se sabe. E aí se situa a improvisação: na honestidade de um corpospaço vivenciado.

Também Holly Cravell improvisou junto a sua fala no Seminário. Vi-me chorando emocionada ao testemunhar sua dança, olhei para os lados e reparei que não era a única. A partir de uma retomada histórica da dança, focada principalmente nos locais onde habitou – Estados Unidos e Brasil –, Holly destaca a ligação intrínseca entre um corpo e sua vivência histórica, social e política. Os acontecimentos se encarnam em “ossos e músculos”, reverberando em seus movimentos. Olhando para seu próprio percurso na dança, Holly compartilha com o leitor algumas possibilidades descobertas, como: encontrar momentos ricos de troca em circunstâncias confusas, articular diferentes tradições e criar conhecimento a partir do desconforto. Dança é incômodo. A autora reconhece que o caráter híbrido da dança, ao servir-se de outras formas de arte, frustra aqueles que insistem em categorizá-la. Ao que tudo indica, dança e história são mesmo tramas inquietas.

Dança é, também, projeto, como lembra Holly, com ironia: “[...] a escrita de pedidos de financiamento parece uma dissertação de mestrado, na qual precisamos justificar tudo e descrever em detalhes o trabalho — do começo ao fim — antes mesmo que ele seja feito. A frase mais comum que se ouve hoje em dia é: então, qual é o seu projeto?”.

Por outro lado, Maria Alice Poppe sugere que a dança é adequada para subverter um projeto previamente elaborado. Seu texto “A queda do plano” problematiza a noção de coreografia enquanto partitura antecipadamente pensada, a partir do trabalho *Qualquer coisa a gente muda* (2010) de João Saldanha, e dos estudos desenvolvidos por dois importantes educadores: a mineira Angel Vianna e o francês Fernand Deligny, ambos abertos a “linhas de errância”. Ao perceber coreografia como cartografia, Alice afirma: “O imprevisível cerca o espaço, o plano cai, a dança emerge. A trama é tecida pela afirmação do território como lugar aberto à proposição. [...] Como evitar que a dança seja engolida pelo projeto pensado, mesmo

sabendo que esta, eventualmente, carregará algum projeto?”. O texto é um rico testemunho de uma aluna-professora-bailarina-pesquisadora-coreógrafa, melhor dizendo, de uma pessoa. Em suas palavras:

[...] me deparo com os ensinamentos que me formaram e que se intensificam em uma única frase, muitas vezes dita pela mestra: “Na minha escola não formo bailarinos formo gente”. Ou como já disse Pina Bausch: “Não contrato bailarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, as pessoas são antes de tudo elas mesmas, não precisam representar” [...] O que permanece é o corpo vivo, atento, mágico. [...] Angel emana a vibração de uma dança cujo rigor está na necessidade do gesto se pronunciar como se fosse a primeira vez; que o gesto só age no momento em que é pronunciado, que uma forma não serve mais, uma expressão não vale duas vezes e só convida que se procure outra, outra, outra, outra...

Ao encontro desta aventura da dança como busca por algo outro, recomendo a leitura do texto de Lumena Macedo, que relata suas experiências como assistente de coreografia e ensaiadora do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) durante 12 anos. Lumena escolheu comentar produções da dança contemporânea, dentre remontagens e criações originais, de seis diferentes coreógrafos: o albanês Angelin Preljocaj, os israelenses Ohad Naharin e Itzik Galili, além dos brasileiros – todos ex-bailarinos do BCSP – Luiz Fernando Bongiovanni, Sandro Borelli e Jorge Garcia. Revelando características de cada modo de trabalhar e seus pontos de partida para a criação, a autora identifica possíveis marcas de uma “assinatura pessoal” - termo utilizado não só para distinguir um coreógrafo de seus pares, mas para enaltecê-lo. Lumena conclui seu relato citando conselhos da dançarina e coreógrafa estadunidense Doris Humphrey (1895-1958) sobre a arte de fazer danças, como a advertência “ouça conselhos qualificados: não seja arrogante”.

Aviso observado por Luis Ferron. Pois a disposição ao saber, a curiosidade, o interesse pelo conhecimento e, sobretudo, o desejo de criar marcam o percurso deste coreógrafo. Em seu artigo, Luis narra a evolução de seus modos de pensar composição ao longo do tempo, do início da década de 1980 aos dias atuais. Seu processo de aprendizado passa por diversos momentos de estudo, muitos ligados a participações em eventos de dança, incluindo as oportunidades de assistir a obras de outros coreógrafos, e os trabalhos desenvolvidos ao lado de importantes profissionais. Neste processo, Luis identifica a exploração de diferentes possibilidades: gerar

movimentos a partir de desenhos espaciais e da partitura musical; perceber a riqueza na fusão entre linguagens (dança, teatro, moda, artes visuais etc.); encontrar lógicas funcionais aos próprios interesses de criação; adquirir outras competências relativas aos modos de utilizar o corpo, suas técnicas e extensões; humanizar o movimento, buscar potência de expressão no movimento cotidiano; valorizar a consciência do corpo no tempo e no espaço; refinar a atenção ao corpo e suas particularidades etc. Muitas são as referências apontadas por Luis, que destaca estratégias compositivas utilizadas, repensadas e até mesmo abandonadas em sua trajetória.

Personalidade inquieta, Luis exemplifica, de certo modo, a situação formativa de muitos coreógrafos brasileiros: o autodidatismo, uma operação quase solitária de aquisição de competências que diz respeito, nas palavras do próprio autor, a “...um esforço grande produzido pela repetição e investigação através de exercícios práticos e de reflexões críticas” ao longo de muitos anos. Luis lembra que compor danças é sempre laborioso, trata-se de “uma área de saber que exige aprendizado árduo e inesgotável”. Ele alerta: “O corpo que dança não busca um destino prévio, não se compromete com nenhum endereço. O corpo que dança tem como base a experiência da descoberta, o seu logradouro é ele mesmo”. Ou seja, sempre outro, um tornar-se sem fim. Assim são as danças.

Dançar é um modo de olhar e tratar a singularidade de um corpo. Em seu artigo, Geraldo Coelho Lima Júnior afirma a necessidade de compreender o corpo (individual e coletivo), dentro da perspectiva do movimento e de suas relações num ambiente cênico, para criar e desenhar seu figurino. Diz que apreender a interação entre dança e vestimenta é vital em todo processo criativo, pois permite acionar sentidos, significados, pensamentos, emoções diversas. Uma “segunda pele” participa ativamente do “diálogo coreográfico”. Segundo o autor, cabe “abrir espaço para outras reflexões acerca do diálogo entre dança e figurino, de modo a ampliar as possibilidades criativas do vestir cênico, considerando os possíveis diálogos entre as coreografias e a sociedade, e os resultados de interferências sobre o corpo, vestido e revertido em objeto sensível e dinâmico de comunicação”.

Dança não é só coreografia, mas um pensar no corpo, sobre o corpo, o qual implica um cuidado de si e das imagens que promove. Na esteira da consideração da dança enquanto diálogo, Alex Soares afirma que opera na articulação ou, como prefere

dizer, na “mistura”, na “alquimia” entre a dança e o vídeo. Baseado em estudos e experiências próprias, Alex distingue em seu texto quatro tipos de aplicação do vídeo na dança: videodança, videocenário, vídeo registro ou *ReWork* e o vídeo como ferramenta em processos de criação coreográfica.

O texto “O ato de dançar como exercício de ficção”, do professor de filosofia Celso Braidia, diz a dança como acontecimento, a despeito dos signos, linguagens e ideias. Ou seja, Celso levanta a hipótese da dança como um pensar efetivo e pleno, não-sígnico, não-imagético e não-discursivo.

A dança, quando ela é arte, hoje, se quer apenas dança que acontece enquanto se dança e que se realiza apenas como dança e nada mais. A dança que se dança por dançar, e não para significar ou simbolizar outra coisa. Ao dançar, o ateador dá corpo a pensamentos, mas isso não implica que ele signifique esses pensamentos. Antes e mais propriamente dito, ele perfaz um corpo pensante. Dito a contrario, o dançador perfaz, ao dançar, um corpo efetivo ao encorpar-se como um pensar efetivo que se realiza corporalmente. O corpo que dança é um corpo pensante, um corpo que faz sentido e assim se faz sentido; que ele além disso signifique é secundário e desnecessário.

O autor considera dança e filosofia enquanto pensamento, sem, contudo, confundi-las. Diz: a filosofia pensa em palavras e a dança pensa sem palavras. E, se não somente para ambas – dança e filosofia – mas para todas as formas de arte e para o ser, “o corpo é o indispensável”, qual seria a especificidade da arte da dança? Seu texto segue desenhando possíveis respostas. Também pelo avesso: o que a dança não é?

Dançar não é apenas realizar uma possibilidade já dada no próprio corpo. Essa é a dança que apenas repete esquemas e corporeidades já realizadas e fixadas. A arte da dança, ao contrário, é a arte de inventar possibilidades e de tornar possíveis outros modos de corporificação. Uma realização criativa em dança instaura possibilidades corporais antes não disponíveis, mas também inesperadas e insólitas.

A última seção deste livro exhibe os trabalhos acadêmicos selecionados pelas professoras-pesquisadoras Ana Carolina Mundim (Universidade Federal de Uberlândia) e Vera Torres (Universidade Federal de Santa Catarina), apresentados em comunicações orais e pôsteres durante o Seminário. Na ocasião, Ana Carolina e Vera coordenaram e comentaram a exposição dos trabalhos, os quais revelaram grande

diversidade de temas, comprovando que o assunto dança vai muito além da coreografia. Vale dizer que esta atividade possibilita a reunião de pesquisadores de diferentes regiões do país, gerando novas redes de contato e possibilidades de diálogo, conhecimentos e questionamentos.

Gostaria de sublinhar que o X Seminário de Dança de Joinville, incluindo a publicação deste livro, que completa a integridade da ação, valoriza e enfatiza a dança enquanto um processo de conhecimento imbricado em múltiplos aspectos, como o poético, cultural, filosófico, social, político e econômico. Destaco a feliz escolha do tema “Dança não é (só) coreografia” pelo Conselho Artístico do Festival – Marcelo Misailidis, Mônica Mion e Thereza Rocha: um assunto que despertou e desperta interesse não somente naqueles que se dedicam aos estudos acadêmicos na área da dança, mas também nos professores de academias, coreógrafos, bailarinos, diretores e, até mesmo, nas pessoas da comunidade em geral. Reproduzo abaixo trechos de depoimentos escritos por convidados e participantes desta edição, a mim encaminhados, que colaboram para visualizar os resultados deste feito.

A compreensão de que a reflexão sobre a prática da dança não deve estar atrelada apenas ao campo universitário já se instaurou ao largo desses anos e vem se expandindo de maneira gradativa. Lembro-me dos primeiros anos de seminários, quando as ações ainda eram frequentadas de modo muito restrito por acadêmicos e reconheço o fundamental processo de formação provocado pelo Festival que fez esse quadro se modificar, com a ampliação da audiência. Foi com muita alegria que presenciei um público diverso nos Seminários deste ano, que incluíam profissionais, estudantes, pesquisadores, amantes da dança. Foi muito prazeroso ver no público professoras de academias com turmas de alunos ainda muito jovens, querendo expandir seus conhecimentos sobre dança. [...] Tivemos mais uma edição sobre o fazer/pensar, na qual as discussões teóricas estavam totalmente imbricadas na poética do corpo em movimento. Como tive oportunidade também de ministrar cursos e ser júri do jazz em 2016, testemunhei de modo muito intrínseco como os seminários contribuíram para as reflexões das coreografias e espetáculos apresentados no festival, para aqueles que tiveram a oportunidade de participar destas distintas ações concomitantemente. (Ana Carolina Mundim)

Desde muito cedo acreditei que a divisão entre teoria e prática era apenas uma maneira formal que as pessoas inventaram para categorizar as suas vivências. A prática seria a coisa em si, no caso da dança, suas técnicas, os meandros da composição coreográfica, os modos de compor e organizar as cenas, o resultado estético. A teoria seria olhar para tudo isso e falar, escrever, problematizar. Ou, será que

as duas coisas não poderiam ser encaradas como "prática"? A prática de fazer aula, a prática de anotar a aula, a prática de repensar a aula; e assim para as questões da composição: a prática de anotar ideias, de rabiscar, de duvidar... E para o espetáculo: a prática de preparar um espetáculo, ou de aprontar uma obra em dança; a prática de fazer crítica e autocrítica. E quanto à teoria, não estaria cada dança imbuída de teorias plenas, ali, ao vivo, em puro funcionamento? Veloz e ininterrupta em seu fluxo, na contingência dos corpos que a atualizam? Uma composição é pura "teoria de organização de espaço-corpo-tempo"! [...] pensar a respeito do que fazemos é olhar para o percurso que percorremos, portanto, é ponderar, rever e questionar como fizemos... E isso nos ajuda a fazer melhor. Quero dizer que as relações entre prática e teoria precisam ser provocadas – é necessário uma educação para isso –, para que mais e mais pessoas possam naturalizar essas duas “coisas” como parte de uma mesma coisa. São apenas modulações de abordagem e de forma! (Luciana Paludo)

A escolha do tema Dança não é (só) coreografia evidenciou uma leitura atenta ao contexto contemporâneo da dança e das artes em geral. Destaco também a escolha dos convidados e o modo de organização dessa edição, alternando palestras, diálogos e conferências dançadas. Tal metodologia levou a alguns dos participantes a procurar expressar suas ideias sobre arte, dança e sobre o tema em questão através de sua própria arte: a dança. (Vera Torres)

Dança produz conhecimento, alia-se num campo multidisciplinar. Dialoga com a política, com as novas tecnologias, com as questões de gênero, memória, história, cidade, a vida por inteiro. Pela primeira vez nos Seminários de Dança, afirmo que tanto na organização quanto nos seus aspectos curatoriais foi uma programação substantiva justo porque retira a dança do palco e de seus aspectos competitivos (no caso o Festival de Dança) para colocar o assunto numa outra perspectiva, a subterrânea, a basilar, aquela sobre a qual poucos dedicam reconhecimento ao longo da história da dança mundial. Sem pensamento, sem memória, sem documentação, sem análise, sem discussões, sem conflitos, sem escritura, sem biografias, sem arquivo, sem reflexões como teríamos o acesso às informações que constituem esse patrimônio cultural? Importantíssimo o Seminário de Dança num amplo leque de justificativas que eu poderia estender longamente. No entanto, cito apenas um, que sobressai de um desejo armazenado pelos produtores artísticos envolvidos com dança em Santa Catarina, que lutam há mais de dez anos por um espaço de ampliação de conhecimento, um curso de formação na universidade, reivindicação ainda não atendida. O Seminário, se não atende por inteiro essa lacuna, pelo menos a supre. O Seminário é um lindo encontro entre artistas e pesquisadores, sinaliza aos mais jovens que o caminho não é fácil, ele exige pensamento e construção de conhecimento. (Néri Pedroso, jornalista)

Pensar no que é a dança é um exercício inesgotável. O conceito de dança abraça a multiplicidade, conhecida, por sua vez, pela desterritorialização que propõe,

sempre a se conectar a algo outro e, com isso, mudar sua natureza. Multiplicidade, assim como a dança, manifesta modos variados e complexos, e segue assumindo outros contornos. Se a dança é uma maneira de pensamento, significa que cada artista pensa por si, formula e responde as suas próprias questões. Dizer que um artista-coreógrafo busca encontrar meios exclusivos para resolver problemas, nos leva a pensar nos inúmeros modos e procedimentos criativos existentes ou, ainda, em vias de existir. Os problemas e as possíveis operações resolutivas não cessam nunca, estão sempre a se atualizar. Ou seja, não é possível esgotar a dança num único modo de ser.

Neste contexto, o Seminário 2016 enalteceu o trabalho laborioso do artista da dança, enquanto criador e perseguidor de estratégias capazes de destruição de cópias e modelos de pensamento. Impossível esgotar a resposta à pergunta “o que é a dança?” num evento. Contudo, ao longo do Seminário encontramos exemplos de composições executadas por associações variadas, de métodos criativos autorais e muito diferentes entre si, em contraposição a procedimentos de reprodução e à constituição de esquemas similares e constantes neste campo. A cada feitura, a dança cria seu próprio modo de ser, inacabado por excelência. Este livro descobre parte desta diferença que denominamos dança, revisando alguns de seus conceitos e práticas.

Agradeço a todos aqueles que, de distintas maneiras, se empenharam para a realização do X Seminário, e, de modo especial, para a concretização deste livro. Dança é encontro e, por que não dizer, desencontro. Caro leitor, que esta publicação lhe traga algum tipo de deslocamento, empurrando-o para um não-saber... Afinal, a dança é sempre um novo começo a ser encontrado.

Jussara Xavier
Coordenadora dos Seminários de Dança

Conferência

Coreo|Grafia

Paulo Caldas¹

Steven Spier, na primeira linha da introdução de seu *William Forsythe and the practice of choreography*, evoca um ensaio de Isaiah Berlin², datado de 1953, intitulado *The hedgehog and the fox (O ouriço e a raposa)*. E em sua primeira linha, por sua vez, Berlin evoca outra, “entre os fragmentos do poeta grego Arquíloco, que diz: ‘A raposa sabe muitas coisas, mas o ouriço sabe uma grande coisa’”³ (BERLIN, 1953, p. 10, tradução nossa). Ouriço e raposa serão, em Berlin, tomados como personagens de um esforço classificatório na distinção de escritores e pensadores:

Porque existe um grande abismo entre aqueles que, de um lado, relacionam tudo com uma visão central única, um sistema, mais ou menos coerente e articulado, nos termos do qual compreendem, pensam e sentem [...] e, de outro lado, aqueles que perseguem muitos fins, muitas vezes sem relação entre si e até contraditórios, ligados, se tanto, apenas por alguma forma de fato, por alguma causa psicológica ou fisiológica, sem estarem relacionados por um princípio moral ou estético. [...] O primeiro tipo de personalidade intelectual e artística pertence aos ouriços, e o segundo às raposas.⁴

1 O coreógrafo Paulo Caldas, diretor da companhia de dança Staccato (RJ/CE). Idealizador e codiretor do Dança em foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança, foi professor dos cursos de graduação em dança da UniverCidade (2007-2010) e da Faculdade Angel Vianna (1995/2010). Bacharel em Filosofia, é mestre e doutorando em Educação. Atualmente, é professor dos cursos de Dança da UFC e coordenador do Programa de Dança do Porto Iracema das Artes — Escola de Formação e Criação (Instituto Dragão do Mar / Secult CE).

2 Isaiah Berlin (1909-1997): filósofo, historiador das ideias, educador e ensaísta britânico (de origem russa).

3 “[...] among the fragments of the Greek poet Archilochus, which says: ‘The fox knows many things, but the hedgehog knows one big thing.’”

4 “For there exists a great chasm between those, on one side, who relate everything to a single central vision, one system less or more coherent or articulate, in terms of which they understand, think and feel [...] and, on the other side, those who pursue many ends, often unrelated and even contradictory, connected, if at all, only in some de facto way, for some psychological or physiological cause, related by no moral or aesthetic principle. [...] The first kind of intellectual and artistic personality belongs to the hedgehogs, the second to the foxes.”

Em seu esforço — que distinguirá Dante, Platão, Lucrecio, Pascal, Hegel, Dostoievsky, Nietzsche e Proust como ouriços; Shakespeare, Aristóteles, Molière, Goethe, Pushkin e Joyce como raposas — Berlin admitirá, sim, que se trata de uma simplificação excessiva, uma dicotomia “artificial, escolástica e, afinal, absurda” (idem). E, no entanto, prosseguirá tomando-a — pois possuidora de “algum grau de verdade” — como ponto de partida de investigação para “um ensaio sobre a visão de história em Tolstoi”⁵. Sua hipótese: a de que o escritor russo era uma raposa que acreditava ser um ouriço. Pois é uma hipótese correlata que Spier sugere quanto ao coreógrafo William Forsythe, pois que, de alguma maneira, seu trânsito pelo balé, música, arquitetura, geometria, matemática, cinema, literatura, artes visuais, filosofia, novas tecnologias e cultura pop orbita uma mesma questão-problema: a coreografia.

Mas, simetricamente, do mesmo modo que assistimos — no caso exemplar de Forsythe — a qualquer domínio poder ser vertido em coreografia, deparamo-nos hoje com a coreografia revertendo-se sobre eventualmente qualquer domínio: *expandido(a)* é a adjetivação que vemos cada vez mais disseminada na arte: a expressão “cinema expandido” (que deu nome à obra de Gene Youngblood⁶, datada de 1970, e que buscava precisamente reconhecer um outro território das poéticas audiovisuais, naquele momento em que o vídeo se estabelecia) é consolidada; não nos é incomum ouvir outras como “pintura expandida”, “escultura expandida”, “dança expandida”, “dramaturgia expandida” e, evidentemente, “coreografia expandida”: a *expansão* qualifica o avanço para além das bordas que distinguiam fazeres-saberes. As artes trans-bordam em *campo expandido*.

Em março de 2012, o MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) organizava uma conferência que tinha por título exatamente *Coreografia Expandida. Situações, Movimentos, Objetos...* (*Expanded Choreography. Situations, Movements,*

5 O título completo do texto de Berlin é “The hedgehog and the fox - An essay on Tolstoy's view of history”.

6 Cf. YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: P. Dutton & Co., 1970.

Objects...) e que projetava a coreografia como “uma prática expandida, distanciando-se da pesquisa artística na direção de outros mundos”⁷. Em sua apresentação, lemos:

A coreografia, hoje, está se emancipando da dança [...]. Coreógrafos experimentam novos modelos de produção; formatos alternativos têm alargado consideravelmente a compreensão da coreografia social e estão mobilizando fronteiras inovadoras quanto a auto-organização, empoderamento e autonomia. (...) A coreografia precisa redefinir-se a fim de incluir artistas e outros que utilizam estratégias coreográficas sem necessariamente relacioná-las à dança.⁸

Proclamava-se ali uma “verdadeira revolução” na coreografia, cujo sentido se via em expansão continuada, não mais referido a uma prefiguração de movimentos de uma dança, mas uma série aberta de instanciações atravessadas por uma dimensão flagrantemente política, já que inscrita numa “sociedade em alto grau organizada em torno de movimento, da subjetividade e da troca imaterial”⁹. De certo modo, é como se a própria coreografia fosse um ouriço que se precisasse reconhecer (ou projetar) agora como raposa: como afirma André Lepecki (2012, p. 46), “a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos — sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero — e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um porvir”.

Em sentidos não necessariamente estranhos ao desta *expansão*, a palavra coreografia e suas derivações referenciam contextos os mais variados: “coreografados” — assim os descreve o diretor teatral Robert Wilson — são os movimentos e gestos dos performers numa de suas obras¹⁰; concepção “coreográfica” é o que a cineasta

7 [...] an expanded practice, away from artistic research and into other worlds.” Disponível em <<http://www.e-flux.com/announcements/conference-expanded-choreography-situations-movements-objects%E2%80%A6/>>. Acesso em 03 jun. 2016.

8 “Choreography is today emancipating itself from dance [...]. Choreographers are experimenting with new models of production, alternative formats have enlarged the understanding of social choreography considerably and are mobilizing innovative frontiers in respect of self-organization, empowerment, and autonomy. Simultaneously we have seen a number of exhibitions concerned with choreography often placed in a tension between movement, situation and objects. Choreography needs to redefine itself in order to include artists and others who use choreographic strategies without necessarily relating them to dance.”

9 “society to a large degree organized around movement, subjectivity and immaterial exchange.”

10 Cf. entrevista disponível em: <<http://www.bruceuffie.com/wilson.html>>. Acesso em: 02 jun.2016.

Maya Deren diz ter utilizado em um de seus clássicos filmes, em 1946 (“Ritual in Transfigured Time”)¹¹, prenunciando o que é hoje um truísmo entre os estudiosos da videodança: editar é coreografar; “coreografia” é como uma antropóloga nomeia o movimento do pincel que desenha as linhas caligráficas de um ideograma chinês¹²; “coreografia” é o que fazem os movimentos das mãos do pianista, segundo um famoso musicólogo, intérprete de Haydn¹³; “coreografia” é ao que remetem os gestos na cerimônia do chá, tal como descritos por um ocidental, estudioso do zen¹⁴; mas — distante agora de qualquer arte — “coreografado” é o desfile militar diante do líder da Coreia do Norte Kim Jong-un, assim noticia a CNN¹⁵; “uma coreografia sombria” é como o jornal alemão Der Spiegel descreve o movimento de refugiados que adentram a Alemanha¹⁶; “coreografados” são os movimentos táticos da polícia da Coreia do Sul no “controle de distúrbios”, reporta a rede Aljazeera, que — depois da *K-pop*¹⁷ — antecipa uma possível onda *K-police*¹⁸ alastrando seu *modus operandi* pelos aparatos repressivos globais.

A dimensão coreográfica da polícia sul-coreana não se estabelece apenas, aliás, pelo movimento de suas tropas, que avançam, compactam-se, enfileiram-se, avançam uma segunda vez, cercam, capturam, recuam e reagrupam-se para avançar uma outra vez, mas por definir também — aqui, por violência física — os espaços autorizados ao trânsito da manifestação, agora isolada por barreiras que se querem “impenetráveis”:

11 Cf. DEREN, Maya. **Essential Deren**: Collected writings on film by Maya Deren. New York: Documentext, 2005, p. 225.

12 Cf. YEN, Yuehping. **Calligraphy and power in contemporary chinese society**. London / New York: Routledge, 2005, p. 85.

13 Cf. BEGHIN, Tom. **The virtual Haydn**: Paradox of a twenty first century pianist. Chicago / Londres. The University of Chicago Press, 2015 (p. 58).

14 Cf. WEISS, Allen S. **Zen landscapes**: Perspectives on japanese gardens and ceramics. London: Reaktion Books, 2013, p. 11.

15 Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://edition.cnn.com/2015/10/10/asia/north-korea-military-parade/>>. Acesso em: 30 maio 2016.

16 Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/germany/abuse-case-reveals-terrible-state-of-refugee-homes-in-germany-a-995537.html>>. Acesso em: 30 maio 2016.

17 Abreviação de korean pop, referência à música pop coreana que se tornou fenômeno mundial, popularizando-se a partir do final dos anos 1990.

18 Cf. matéria jornalística disponível em: <<http://www.aljazeera.com/blogs/asia/2015/07/south-korea-plans-police-wave-150702122215441.html>>. Veja-se os vídeos correlatos nos links: <<https://www.youtube.com/watch?v=5wrl4e2q8Vk>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=uREJILObyc>>. Acessos em 05 jun. 2016.

“entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia” (LEPECKI, 2012, p. 53) se funda este fazer coreopolicial a que se assiste também — o termo e os exemplos são de André Lepecki — nas imposições aos fluxos citadinos, seja por uma cavalaria montada, repetidos numa performance de Tânia Bruguera¹⁹, ou por uma abordagem junto àquele que se move em dissenso na rua: a mera aproximação policial basta para interromper o cantar/dançar na chuva de Gene Kelly, que volta a apenas caminhar no senso comum da calçada.²⁰

Outras coreografias emergem, no entanto, naqueles que — (re)posicionando seus corpos no espaço público e rompendo com os projetos coreográficos nele instituídos — perfazem outros, redesenhando os fluxos de movimento ora dançando, ora caminhando, ora parando, sentando-se ou mesmo amarrando-se nas manifestações que — coreopoliticamente (para referir, de novo, um termo de Lepecki) — frequentam os protestos urbanos no nosso tempo, entre passeatas, concentrações e, sobretudo, ocupações. De alguma maneira, poder-se-ia dizer que algum estatuto coreográfico necessariamente emerge de qualquer instauração de espaço, já agora concebido como dinâmico: trânsitos sociais compõem fluxos, vetores direcionais e velocidades que insinuam toda uma rítmica espacial. Daí que arquitetos e urbanistas possam fazer sua a resposta de Forsythe à pergunta feita pelo compositor Tom Willems sobre o que, nos ensaios, estava a fazer: “Nada, estamos apenas organizando corpos no espaço”²¹ (FORSYTHE, 2003, s/p, tradução nossa). Outras coreografias emergem também daqueles projetos em que performer e público se mesclam e se confundem, ou daqueles — frequentemente de índole interativa ou instalativa, como aliás os *Choreographic Objects*, do próprio Forsythe — em que, afinal o performer é o público e seu trânsito autônomo.

Desde aí, a coreografia faz imbricar o estético e o político um sobre o outro; e desde aí, o político se vê problematizado na dança e a partir dela menos pelo *quê* do

19 Artista cubana nascida em 1968, tem sua produção ligada à performance e a projetos instalativos. A performance referida se intitula “Tatlin’s Whisper #5” e foi realizada na Tate Modern, em Londres, em 2003.

20 Referência à clássica cena do filme “Cantando na chuva”, de 1952, dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen.

21 “We are just organizing bodies in space.”

que pelo *como* se performa, menos pelo que tematiza do que pela exposição crítica dos seus modelos de produção e recepção, dos estatutos institucionais e das relações que se estabelecem entre os corpos, desde o microcosmo privado de uma sala de ensaio (em que certos fazeres coreográficos se distribuem) ao macrocosmo de uma ordem social que hoje opera em escala global. De fato, desde o momento mesmo em que o *coreográfico* se aponta, na própria *Orchesographie (Orquesografia)*, de 1589, explicita-se já o prolongamento político da dança, ali configurada como algo “necessário para bem ordenar uma sociedade”²², conforme as palavras de Thoinot Arbeau em seu diálogo com Capriol, impresso num livro que ademais alterna ilustrações de cavalheiros, damas e soldados.

Este pequeno inventário do uso do termo “coreografia” e suas derivações é correlato de outro, feito por Susan Leigh Foster nas primeiras páginas de seu *Choreographing Empathy* (2011, p. 21): ali, entre os exemplos recolhidos ao acaso da leitura de um jornal local, o movimento de tropas (americanas, no Iraque) é, aliás, o primeiro a ser listado, como que a nos estampar a inseparabilidade dos termos *corpo* e *poder* intrínseca ao fazer coreográfico. Mas a brutalidade (que se autoproclama “defensiva”...) da polícia sul-coreana e a delicadeza do gesto caligráfico, o rígido desfile militar e o permissivo vagar de um interator na arte contemporânea parecem possíveis extremos de um fazer que acolhe, de fato, uma infinidade de modos e modulações, e que se define assim como coreográfico pela insistência na *proposição de fluxos dos corpos no tempo e no espaço*. Tal é apenas uma formulação provisória; há incontáveis outras: a revista eletrônica austríaca *Corpus*²³ publicou, por exemplo, há poucos anos, cinquenta — díspares, às vezes contraditórias —, elaboradas por artistas e pesquisadores, entre os quais Jonathan Burrows, Alain Platel, João Fiadeiro, Raimund Hoghe, Gerald Siegmund, Franz Anton Cramer, Xavier Le Roy e Wim Vandekeybus; outra definição da palavra coreografia, entre as incontáveis, é a

22 “...la dance, elle se treuve necessaire pour bien ordonner une societé.” Disponível em <<http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

23 O nome completo da publicação é “Corpus - Internet Magazine for Dance Choreography Performance”. Disponível em: <<http://www.corpusweb.net/introduction-to-the-survey-2.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

elaborada por Paul Virilio em sua entrevista a Sylvère Lotringer (2002, p. 67, tradução nossa): “os movimentos do corpo no tempo e espaço são o que chamo coreografia”²⁴. Mas aquela primeira difere desta em um importante aspecto: ela adiciona o termo *proposição*.

A noção de *proposição* parece reconhecível já em Forsythe (LUCKETT, 2010, p. 105), para quem a coreografia não está necessariamente vinculada à dança, tampouco a dança à coreografia. A coreografia, diz, trata de “organizar corpos no espaço, ou organizar corpos com outros corpos, ou um corpo com outros corpos num meio que é organizado”; e também reconhecível em Foster, que extrai de seu próprio inventário uma associação tácita entre *coreografia* e “um *plano* ou *orquestração* de corpos em movimento” (grifos nossos; idem: p. 15). No sentido ora desejado, também *protocolo*, *procedimento*, *programa*, *regramento*, *parâmetro*, *restrição*, *instrução*, *tarefa*, *comando* e *algoritmo* (termos que precisariam ser problematizados e, em certa medida, ressignificados) fariam parte do mesmo campo lexical que frequenta contextos de composição e improvisação em arte, fundando nos corpos *modi pensandi* que são, especialmente na dança, inseparáveis de *modi movendi*.

Reconhecer a flutuação de sentido da palavra *coreografia* faz evocar um breve comentário de Paul Valéry (1995, p. 58): a de que uma certa palavra, “absolutamente clara em seu uso *corrente*”, e que “não ocasiona nenhuma dificuldade quando introduzida no ritmo rápido de uma frase ordinária”, se torna “magicamente embaraçante” e “frustra todos os esforços de definição” logo retirada de circulação e examinada à parte. As palavras, diz, que nos “permitem transpor tão rapidamente o impulso de uma ideia” são como pranchas colocadas sobre um fosso e que apenas suportam a passagem breve de um homem; “mas ele que passe sem forçar, diz, que passe sem se deter — e, sobretudo, que não se distraia a dançar sobre a prancha exígua e fina”, pois que a ponte frágil logo vacila e quebra. Valéry tomou a palavra *tempo* como exemplo para seu comentário, a mesma palavra que embaraçou Santo

24 “The body movements of time and space is what I call choreography.”

Agostinho²⁵. Aqui, sigo ainda um pouco mais a *dançar* sobre a prancha da palavra *coreografia*, sabedor de que “a palavra em si, como os processos que descreve, é esquiva, ágil e enlouquecedoramente incontrolável”²⁶ (FORSYTHE, 2011, p. 90, tradução nossa).

Dicionários etimológicos, sabemos, associam duas partículas gregas para a composição da palavra coreografia: “COREO-GRÁFICO: o nome é autoexplicativo: ‘coreo’, dança, ‘gráfico’, escrita ou desenho”²⁷, escreve a coreóloga Ann Hutchinson Guest (1998, p. xi, tradução nossa) muito laconicamente; ‘coreo”, por vezes, mais do que simplesmente *dança* se vê indicar usualmente como o *lugar da dança* (por exemplo, em CHANTRAINE, 1999, p. 1269²⁸ ou BEEKES, 2010, p.1644²⁹), evidenciando uma interessante ambivalência e insinuando uma associação talvez necessária entre a dança e a fundação de um espaço, ou ainda, mais abrangentemente, não fosse o anacronismo da hipótese, antecipando uma visão do espaço como um construto do corpo em movimento. De fato, a hipótese anacrônica poderia mesmo ser *forçada* a partir do mais generoso tratamento etimológico de Susan Leigh Foster (2011, p. 16-17, tradução nossa) dado à palavra coreografia:

[...] *choreia*, a síntese de dança, ritmo e harmonia vocal manifesta no coro grego; e *graph*, o ato de escrever. Os primeiros usos do termo, no entanto, estão interligados com outras duas raízes gregas, *orches*, o lugar entre o palco e o plateia, onde atua o coro, e *chora*, uma noção mais geral de espaço, por vezes usada em referência a um campo ou região. Onde *choreia* descreve um processo de movimento integrando, ritmo e voz, tanto *orches* quanto *chora* nomeiam lugares. Quatro dos primeiros esforços para notar danças recorrem a estas três raízes gregas: o tratado de Thoinot Arbeau sobre dança, esgrima e percussão,

25 A conhecida referência é: “O que é, por seguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem pergunta, já não o sei.” Cf. AGOSTINHO, Santo. Confissões. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

26 “The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable.”

27 “CHOREO-GRAPHICS: the name is self-explanatory — ‘choreo’, dance; ‘graphics’, writing or drawing.”

28 “É difícil precisar se devemos passar da noção de ‘grupo de dançarinos’ àquela de ‘espaço preparado para a dança’ ou inversamente. Tradução nossa do texto original: “Il est difficile de préciser si l’on doit passer de l’ notion de ‘groupe de danseurs’ à celle d’emplacement préparé pour la danse’ ou inversement.”

29 “Dança circular, lugar da dança, grupo de dançarinos, coro”. Tradução nossa do texto original: “Round dance, dancing-place, band of dancers, choir”.

Orchésographie (1589); *Chorégraphie*, de Raoul Feuillet (1700); sua tradução, por Weaver, *Orchesography* (1706); e a aplicação de John Essex do sistema de Feuillet para as danças inglesas, “For the Further Improvement of Dancing. A Treatise of Chorography [Para a Melhoria Futura da Dança, um Tratado de Corografia (1710)].³⁰

Pois, ao referir desta maneira “três raízes gregas” — *choreia*, *orches* e também incomumente *chora*³¹ — procede uma possível definição da coreografia limitada a uma *escrita/inscrição do espaço*, sem vinculá-la à dança ou à cena, aproximando-a, de fato, de uma disciplina geográfica, a *corografia*, termo contido aliás no título do tratado de John Essex. Tal aproximação é encontrada também num breve ensaio, anterior, do geógrafo Jean-Marc Besse, datado de 2007, que apesar de temê-la como possivelmente “abusiva”³², tenta reconhecer para além da consonância *coreo / coro* um fundamento comum: os traços (virtuais) de dança como correlatos dos traços dos percursos pela terra, produtores de marcas e marcos — ora evanescentes, ora duráveis — sobre um suporte material: “coreografia-corografia: duas maneiras vizinhas de encontrar o problema da inscrição, ou seja, da figuração e da estabilização, de movimentos e de fluxos”³³ (p. 7) .

A epígrafe de seu ensaio — “É chegado o momento de tomar consciência da natureza fluida do espaço”³⁴ (tradução nossa) — é uma frase de Rudolf Laban, que compartilha, segundo Besse (2014, p. 3), “da perspectiva de um espaço que não

30 “... choreia, the synthesis of dance, rhythm, and vocal harmony manifest in the Greek chorus; and graph, the act of writing.¹ The first uses of the term, however, are intertwined with two other Greek roots, orches, the place between the stage and the audience where the chorus performed, and chora, a more general notion of space, sometimes used in reference to a countryside or region. Where choreia describes a process of integrating movement, rhythm, and voice, both orches and chora name places. Four of the earliest efforts to notate dances draw upon these three Greek roots: Thoinot Arbeau’s treatise on dancing, sword play, and drumming, *Orchésographie* (1589); Raoul Auger Feuillet’s *Chorégraphie* (1700); Weaver’s translation of Feuillet, *Orchesography* (1706); and John Essex’s application of Feuillet’s system to English country dances, *For the Further Improvement of Dancing, A Treatise of Chorography* (1710).

31 Cf. BEEKES, 2010, p. 1654: “χ ω ρ α [f.] espaço, interespaço, lugar, posição, localização, região, estado, terra, campo” .Tradução nossa do texto original: “χ ω ρ α [f.] 'space, interspace, place, position, rank, location, region, estate, land, country.”

32 A aproximação havia sido já antecipada timidamente, testemunha, em dois livros “muito diferentes um do outro”: *Le social et le sensible*, de François Laplantine (um estudo antropológico), e *Dance as Text*, de Mark Franko (um estudo acerca do balé da corte francês).

33 “Chorégraphie-chorographie: deux manières voisines de rencontrer ce problème de l’inscription, c’est-à-dire de la figuration et de la stabilisation, des mouvements ete des flux. ”

34 “Le moment est venu de prendre conscience de la nature fluide de l’espace.”

preexiste ao caminho e mais geralmente ao movimento, mas que, ao contrário, é produzido, tanto no plano da realidade efetiva quanto no plano da percepção, pelos percursos³⁵ que inscrevem, traçam, marcam, assina(la)m, enfim, grafam o espaço: “Se nos movemos, descrevemos sempre várias linhas no espaço³⁶, diz Laban (2003, p. 43, tradução nossa). Inscrito, escrito, grafado, cartografado, o espaço é concebido *cor(e)ograficamente*³⁷: “Se desloco minha mão, não importa o que eu faça, traço uma linha no espaço”, concorda Robert Wilson (1998, p. 4, tradução nossa)³⁸ em palavras que quase se repetem em Forsythe (2012, p. 58, tradução nossa), ao descrever uma das operações de seu *Improvisation Technologies*:

Pode-se estabelecer uma linha com um gesto. Em outras palavras, poderia fazer uma linha fazendo um gesto quebrado. Poderia estabelecer uma linha no chão, com pequenos saltos; poderia estabelecê-la esfregando-a no chão. Poderia estabelecê-la limpando o ar. Poderia estabelecer uma linha ao marcar alguns pequenos pontos ou entre dois outros pontos. Poderia provavelmente manchá-la, deslizá-la, golpeá-la, chutá-la.³⁹

Assim afirmado, o espaço é tomado como nem objetivo nem subjetivo, mas fundado a partir de uma dimensão corporal, criado — de fato — a partir do corpo e de seus movimentos extensivos e intensivos; um espaço exterior, mas de uma exterioridade que se produz como um expresso do corpo, inseparável dele. O corpo — seu movimento, sua conduta — é matriz do espaço do mundo, tornado simultânea e

35 “... correspond à la perspective d'un espace qui ne préexiste pas au chemin et plus généralement au mouvement, mais qui, à l'inverse, est produit, aussi bien sur le plan de la réalité effective que sur le plan de la perception, par les cheminements.”

36 “Si nous nous mouvons, nous décrivons toujours diverses lignes dans l'espace.”

37 Marque-se, a aproximação também há havia sido sugerida já por Pierre Chantraine (1999, p. 649) em seu dicionário etimológico do grego, que, dada a incerteza da significação primeira de χορος, se diz “inclinado a admitir uma etimologia que aproxima o termo χῶρος.”

38 A entrevista foi concedida a Claude-Henri Buffard e originalmente publicada no programa do espetáculo, quando de sua estreia no Odeon - Théâtre de l'Europe, em 1997. Disponível em: <http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/f_archives/9697_BIB_05.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2016.

39 “You can establish a line with a gesture. In other words, I could establish a line by making a crumbling gesture. I could establish a line on the floor, with little hops, I could establish it by rubbing it into the floor. I could establish it by wiping into the air. I could establish a point by stamping it between two things. I could establish a line, by making little tiny dots, or between two other points. I could probably smear it, slide it, tap it, swat it, kick it.”

paradoxalmente interior e exterior. Espaço afirmado não como algo a ser ocupado ou espectado, mas construído e secretado pelo corpo em movimento.

Mas, para além de seu sentido primeiro como escrita/inscrição notacional — que dura seus traços sobre um suporte material (frequentemente o papel) — e de seu sentido segundo como escrita/inscrição espacial, que evanesce seus traços sobre um suporte igualmente material (o chão e, ainda mais, o ar, sentido em que operam frequentemente os bailarinos e que diferentes esforços tecnológicos, da cronofotografia de Étienne-Jules Marey aos *Synchronous Objects*⁴⁰, de William Forsythe, tentam dar a ver), diria de um terceiro, ligado a uma escritura imaterial como esforço afinal dramático, pois trata também de — nas palavras de Marianne van Kerkhoven (1997, p. 21, tradução nossa) — “‘pesar’ a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas de momentos, os métodos etc., em resumo, trata-se de composição.”⁴¹ Tal esforço gráfico, escritural, liga-se à produção de sentido, de uma iminência de sentido: aqui, coreografia e dramaturgia se aproximariam como instâncias virtuais orientadas para a constituição daquilo que Ana Pais (2010, p. 92) se referiu como “concepção invisível — a lógica que está por baixo de todas as escolhas”, e que José Gil (2005, especialmente p. 67-83) chamou *nexo*, uma “continuidade de fundo” (p. 71). Pois é preciso — talvez — que um *nexo* insista na proposição coreográfica e dramática, assim como na sua atualização em performance, que insista mesmo ali naquilo que é irrepitível (a performance coreográfica) no repetível (a proposição coreográfica).

Ainda a dançar sobre a prancha da palavra “coreografia” prossigo pelos dicionários gerais, que dela distinguem usualmente dois, se não, três significados; em nosso clássico dicionário Aurélio (HOLANDA FERREIRA, 1975, p. 385), lemos: “1. A

40 Projeto de William Forsythe — realizado junto ao Departamento de Dança e ao Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD) da Ohio State University — que visa produzir modos de visualização e análise das estruturas composicionais da obra “One Flat Thing, reproduced”, de 2000. Sobre isso, consulte-se: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

41 “... ‘peser’ l’importance des parties, de travailler avec la tension entre les parties et le tout, de développer la relation entre les acteurs/danseurs, entre les volumes, les dispositions dans l’espace, les rythmes, les choix des moments, les méthodes etc; bref, il s’agit de composition.”

arte de compor bailados. 2. A arte de anotar, sobre o papel, os passos e as figuras dos bailados. 3. A arte da dança.” De tal equivocidade pode decorrer um primeiro equívoco, considerada a historicidade do uso do termo: o de limitá-lo (o significado de coreografia) estritamente à dança: *coreografia não é (só) dança* — tacitamente já o disse, ao reconhecer a expansão de seu sentido e fazendo uma pequena inversão no título deste seminário. Outro equívoco possível, parece-me, seria o de deslizar inadvertidamente entre a arte composta e sua *notação* (como partitura gráfica ou coreologia instituída sob a forma de vários sistemas simbólicos e descritivos que se multiplicaram às dezenas desde meados do século XVI)⁴².

Tal deslizamento evoca, se bem que brandamente, aquele que se opera com frequência na musicologia, que historicamente elevou a notação, a partitura musical, a um estatuto singular, a ponto de alguns lhe imputarem uma total suficiência: “‘O performer’, teria dito Schoenberg⁴³, ‘a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa’” (NEWLIN, Nika. Schoenberg remembered: diaries and recollections [1938-76]. New York: Pendragon Press, 1980, p. 164, apud COOK, 2006, p. 5). Ou: “Basicamente, a composição não requer a performance a fim de existir... A leitura da partitura é suficiente”⁴⁴, teria dito em fins do século XIX o pianista e crítico vienense Heinrich Schenker, citado pelo musicólogo Nicholas Cook (2006, p. 8).

A citação de Cook está, aliás, já no início de seu “Beyond the score. Music as performance” (2006, p. 8; “Para além da partitura. Música como performance”), num capítulo intitulado “Plato’s Curse” (A maldição de Platão), expressão que nos adverte sobre o risco comum de que a performance seja tomada como uma materialização sempre imperfeita de uma ideia ou forma original perfeita: a obra. Tal maldição, no

42 Sobre isso, consulte-se: GUEST, Ann Hutchinson. Choreo-graphics. A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present. The Netherlands: Gordon and Breach, 1998. Nele, a autora cita não menos que 87 sistemas de notação e descrição, de meados do século XVI ao final do século XX.

43 Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor e teórico musical de origem austríaca, criador do dodecafonismo, uma das mais importantes formulações musicais do século XX.

44 “Basically, a composition does not require a performance in order to exist... The reading of the score is sufficient”.

entanto, é na dança relativamente inoperante, entre outras razões, dado o flagrante fracasso de suas coreologias em rivalizar com a eficiência notacional reconhecida, ainda que com alguma polêmica, na música: “Ao procurarmos uma visão geral dos esforços notacionais de coreógrafos e criadores de dança nos últimos séculos, diz Myriam van Imschoot (2005, p. 109, tradução nossa), vemos mais uma espécie de ‘babelização’ de idiomas particulares do que uma linguagem comum e uniformemente admitida. Para alguns, o sonho de tornar a dança visível e, assim, indelével se provou portanto ser uma ilusão”⁴⁵, sobretudo diante da multiplicação dos modos do mover para além — não necessariamente em detrimento — das matrizes mais ou menos codificadas (sejam clássicas, modernas, tradicionais, sociais ou populares): hoje, cada projeto coreográfico pode acolher, eventualmente e segundo a lógica composicional em que se funda, qualquer movimento, ordinário ou extra-ordinário, banal ou inédito e, insisto, codificado ou não.

Ausente a obra na dança (sobre isso, veja-se POUILLAUDE, 2014), excluída a coreografia de qualquer possibilidade de arquivo, como pensar seu estatuto ontológico? Onde (per)dura a coreografia? Na lacunar memória de movimentos (vistos ou performados), na de suas descrições (lidas ou ouvidas)? Nas anotações quase íntimas (que fazem amiúde os coreógrafos em seus processos criativos)? Nas raras e eventuais notações? Nos registros de imagem (fotográficos, cinematográficos ou videográficos)? Ou em sua performance? De alguma maneira, em tudo isso e em nada disso acabadamente. Pois, sim, a coreografia pode ser imaginada, lembrada, descrita, anotada, notada, grafada, fotografada ou filmada de infinitos modos por infinitas vezes, *performada* de infinitos modos por infinitas vezes, mas ela não é nem imaginação, nem lembrança, nem descrição, nem anotação, nem notação, nem desenho, nem fotografia, nem filme, nem plenamente performance — ainda que, sem me contradizer, paradoxalmente *seja* plenamente cada uma de todas performances que dela se fizer. A coreografia — assim parece — se configura como uma proposição maquínica, um mais

45 “Si l’on voulait avoir une vision d’ensemble des tentatives de notation des chorégraphes et créateurs de danse au cours des derniers siècles, on verrait avant tout une sorte de « babélisation » d’idiomes particuliers, plutôt qu’un langage communément et uniformément admis.”

ou menos complexo diagrama imaterial inseparável de suas atualizações efêmeras na materialidade performativa, singular e, acrescento, improvisacional dos corpos.

Pois a improvisação é condição para o estabelecimento de uma prática performativa em tal regime maquínico; ela opera necessariamente no presente e nele rege os múltiplos devires do corpo a partir de uma *compreensão* da lógica composicional, ou — como diria José Gil — de um nexos. Pois tal regime supõe mesmo uma *compreensão*: apenas ela desvia os acontecimentos na direção de um plano dramaturgicamente fundado, de uma poética do necessário de onde emerge *sentido*. Ao reivindicar uma dimensão improvisacional para a coreografia, mesmo para aquela “estritamente” composta, recupero o que outrora defini como *microimprovisação*:

A micro-improvisação seria como um modo imediato de desconstruir e reconstruir uma partitura de movimento composta. Não se trata da diferença evidente entre as performances de ontem e de hoje. Mas de fazer da performance de hoje, agora, o lugar de atualização da lógica das forças (esforços) que promove o movimento. Estabelecer uma composição minimal no presente do movimento, recuperando, para a partitura composta, o estado de improvisação. (CALDAS, 2010, p. 73)

Como procedimento poético, improvisar é necessariamente *compor* — com-por, junto por —, insinuar uma quase-sintaxe, um nexos qualquer, mesmo que se trate de um nexos inédito ou estrangeiro. Naquele que improvisa, o nexos insinuado é o que se compõe da compreensão de uma lógica de forças ou — num contexto coreográfico mais estritamente corporal — de uma dada lógica cinestésica; aquele que improvisa é senciante das forças; donde o intensificado vínculo (inclusive histórico, sobretudo a partir do século XX) entre a improvisação e as multiplicadas linhagens somáticas.

Marque-se, no entanto, que — para além do *mais estritamente corporal* — há estratos coreográficos outros, que regem outras instâncias composicionais e que podem mesmo romper uma lógica cinestésica do corpo em favor de uma lógica dramatúrgica da cena. O que digo: no limite, para além da compreensão corporal, há uma compreensão cênica cujo regime pode estar fundado numa lógica não cinestésica, que faça coabitarem gestos estrangeiros uns aos outros. Mas, sobretudo aí, talvez importe uma *compreensão* corporal outra que faça de seus próprios descaminhos, maiores ou menores, sutis ou flagrantes, a matéria de uma composição coreográfica.

Tomando a Nicholas Cook (apud INGOLD, 2013, p. 309) expressões que emprega para distinguir as tendências performativas do músico clássico e as do músico de jazz, diria, portanto, que a improvisação modula-se entre proposições *centrípetas* e *centrífugas* fazendo o corpo performar entre a microimprovisação e a macroimprovisação, entre composição *minimal* e a *maximal*, atualizando suas virtualidades *infinitesimais* ou *infinitas*, conforme uma definição mais ou menos “estrita” de uma partitura coreográfica ou daquilo que reconheceu como nexos próprios ao seu mover. A performance se faz então dramaturgia em ato, própria ao fazer do intérprete segundo as escolhas locais que fazem *micro* ou *macrovariar* gestos, ações, percursos, direções, amplitudes, velocidades conforme a proposição coreográfica que atualiza.

De onde também em sua condição de “intérprete” e à maneira do que Boris Charmatz⁴⁶ se refere como uma *autodramaturgia*, o performer cria:

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 (ROCHA, 2009, p. 68).

Assim concebida — refiro-me ainda aos contextos da dança —, a coreografia permite-se desviar dos fazeres que a instituem necessariamente como lei a ser obedecida por corpos adestrados, e também dos discursos que a enumeram, acusando-a, entre aquilo que é fixo, modelar, portanto disciplinar, e que afinal se faz como captura do devir dos corpos. Assim concebida, a coreografia se afirma como uma máquina virtual que se atualiza em diferença, aberta a modulações de corpos ocupados com a efetuação de um projeto estético-político comum.

Ao prefaciá-lo seu “Dance, politics & co-immunity”, Gerald Siegmund e Stefan Hölscher (2013, p. 12, tradução nossa) escrevem:

46 Sobre a referência à dramaturgia em ato e a autodramaturgia, veja-se BOUDIER, Marion et al., 2014.

[...] a arte da coreografia consiste na distribuição de corpos e suas relações no espaço. É uma distribuição de partes no campo do visível e do dizível que fixa posições para corpos específicos. No entanto, no confronto entre os corpos e suas relações, desenquadramentos e deslocamentos podem ter lugar. Essa continuada distribuição e reconfiguração do sensível, como diz Jacques Rancière, que estrutura o corpo e suas partes e o liga à ordem simbólica existente numa dada sociedade, pode ser considerada o lugar da resistência, que permita intervenções sobre os discursos hegemônicos, as distribuições tradicionais e os enquadramentos fixos.⁴⁷

De onde seja possível tomar o fazer *coreográfico* — suas proposições, processos, configurações e performances — como uma arena para um exercício agonístico simultaneamente ético, estético e político do corpo; uma ocasião para a invenção de outros possíveis, frequentemente por dissenso, sobretudo se consideramos tal fazer em arte e em dança. O fazer *coreográfico* precisa então estar atento, *in situ*, em situação de tratar aquilo que material e imaterialmente lhe constitui, e em embate contra as forças de normatização e captura que, sempre próximas, insistem em se elevar. Pois uma das grandes perversidades do regime que vivemos é essa capacidade de que tudo se possa capturar: mesmo o discurso sobre a captura pode ser ele mesmo capturado e tornado recurso bem constituído de novas normatividades. Neste sentido, é preciso atentar também para como se articulam os discursos acerca do *coreográfico* — inclusos os nossos, da academia, lugar de *saber*, lugar de *poder* — e o desejo de dançar.

Pois talvez não se trate necessariamente de recusar o movimento, desde que Peter Sloterdijk⁴⁸, em sua “crítica da cinética política”, vinculou-o a uma mobilidade continuada e irrefreável dos corpos; não se trate necessariamente de recusar o balé

47 “[...] the art of choreography consists of distributing bodies and their relations in space. It is a distribution of parts that within the field of the visible and the sayable allocates positions to specific bodies. Yet in the confrontation between bodies and their relations, a deframing and dislocating of positions may take place. This ongoing distribution and reconfiguration of the sensible, as Jacques Rancière calls it,¹⁴ which structures the body and its parts and links it to the existing symbolic order of any given society, can be considered a site of resistance allowing for interventions into hegemonic discourses, traditional distributions and fixed framings.”

48 Cf. SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita**. Para uma crítica da cinética política. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

(ou certas matrizes codificadas), desde que a partir de Michel Foucault⁴⁹, seu ensino e prática puderam ser associados à ação de regimes de poder na produção de corpos adestrados e dóceis; não se trate, talvez, de recusar o chão liso desde que Paul Carter (apud LEPECKI, 2006, especialmente p. 87-105) o associou a um gesto colonizador, mas de fazer de cada uma de tais formulações — rigorosas, pertinentes e inquietantes — a ocasião de novas problematizações sobre o que ética, estética e politicamente podem nossos corpos, atentando para que certos enunciados, às vezes os nossos próprios, não se tornem eles mesmos (coreo)políciais.

A imagem evocada por André Lepecki (2012, p. 58) ao final de seu “Coreopolítica e Coreopólicia” — de jovens dançando o “turf”, uma forma de dança urbana, numa esquina chuvosa em Oakland⁵⁰, Califórnia — informa sobre “o que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil”. Confesso que, ao vê-la, hesito em reconhecer precisa e rigorosamente ali um chão rachado; vejo mesmo um chão aparentemente liso — chão talvez ainda mais “liso” pois molhado com a água da chuva —, o que absolutamente não nega toda a condição coreopolítica que Lepecki lhe advoga; ao contrário, e mais, me informa que em qualquer chão, mesmo o aparentemente liso, é possível e necessário produzir outra história, deixando passar o carro da polícia, a coreopólicia, e seguir dançando e coreografando, se assim se quiser.

Referências

ARBEAU, Thoinot. **Orchesographie**. Disponível em <<http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html>>. Acesso em 10 jun. 2016.

BEEKES, Robert. **Etymological dictionary of Greek**. Leiden / Boston: Brill, 2010.

BERLIN, Isaiah. **The hedgehog and the fox: an essay on Tolstoy's view of history**. London: Widenfeld & Nicolson, 1953.

49 Cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

50 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQRRnAhmB58>>. Acesso em 14 jul. 2016.

BESSE, Jean-Marc. L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture. **Les Carnets du paysage**, nº 13-14, numéro spécial "Comme une danse", p. 11-19, 2007. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00185718/document>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

BOUDIER, Marion et al. **De quoi la dramaturgie est-elle le nom?** Paris: L'Harmattan, 2014.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid. **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC, 2010.

CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des Mots. Paris: Klincksieck, 1999.

COOK, Nicholas. **Beyond the score**. Music as performance. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto. Música enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

FORSYTHE, William. Choreographic objects. In: SPIER, Steven. **William Forsythe and the practice of choreography**. New York: Routledge, 2011.

FORSYTHE, William. **Improvisation technologies**: a tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

FORSYTHE, William. **The John Tusa interviews**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncb2w>>. Acesso em: 05 mai. 2012.

GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics**. A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present. London: Gordon and Breach, 1998.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HÖLSCHER, Stefan e SIEGMUND, Gerald (ed.). **Dance, politics & co-immunity**. Berlin: Diaphanes, 2013.

IMSCHOOT, Myriam van. Rests in pieces. Partitions, notation et traces dans la danse. **Multitudes** n. 21, p. 107-116, 2005. Disponível em: <<http://www.make-up-productions.net/pages/essays-and-texts-old/rests-in-pieces-m.-van-imschoot.php>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

INGOLD, Tim. Making, growing, learning. **Educação em revista**. Belo Horizonte, v. 29. n.03, p. 297-324, set. 2013.

KERKHOVEN, Marianne van. Le processus chorégraphique. **Nouvelles de danse**, 1997, nº 31. Bruxelles: Contredanse, 1997.

LABAN, Rudolf. **Espace dynamique**. Bruxelles: Contredanse, 2003.

LEPECKI, André. Coreopólicia e coreopolítica. **Ilha**, v.13, n.1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LEPECKI, André. **Exhausting dance**. Performance and the politics of movement. New York: Routledge, 2006.

LUCKETT, Helen. **William Forsythe**. City of abstracts (2000) and The fact of matter (2009). In: ROSENTHAL, Stephanie Rosenthal (Ed.) **Move: choreographing you**. Art and dance since the 1960s. London: Hayward Publishing, 2010.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Sigrid. **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC, 2010.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. **Dança**. Salvador, v. 1, n. 1, p. 107-123, jul./dez. 2012.

POUILLAUDE, Frédéric. **Le désœuvrement chorégraphique**. Étude sur la notion d'oeuvre en danse. Paris: Vrin, 2014.

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: MEYER, Sandra, NORA, Sigrid e WOSNIAK, Cristiane (org.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica**. Joinville: Letradágua, 2009.

SPIER, Steven. The practice of choreography. In: SPIER, Steven (ed.). **William Forsythe and the practice of choreography**. It starts from any point. New York: Routledge, 2011.

VALÉRY, Paul. **Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato**. Lisboa: Vega, 1995.

VIRILIO, Paul e LOTRINGER, Sylvère. **Crepuscular dawn**. Los Angeles/New York: Semiotext(e), 2002.

Palestrantes

O ato de dançar como exercício de ficção

Celso R. Braida¹

O ato de dançar é um evento complexo, embora possa se realizar sem nenhum instrumento, signo ou suporte. *O corpo* basta, se basta. Com efeito, o mais simples dos gestos, até mesmo a simples ação da inação, enquanto ato, implica já atitudes, posicionamentos, sensações, pensamentos e intenções. Enquanto ato, *faz sentido*; um sentido que sempre já é da ordem do feito e do fictício, pois não apenas está para além do dado natural, mas também é indicação de direção e aceno para outrem numa situação, e jamais apenas um evento causal. O ato de dançar, por conseguinte, é um *ato de ficção de sentido*. Todavia, como compreender o ficcional na dança quando ela se quer pura presença, corpo-movimento, ao diferir dos atos de representação, de simulação e sobretudo dos atos linguístico-discursivos? Seria a dança, então, não ficcional? A hipótese a ser sugerida, que a dança é arte conquanto seja ficcional, ampara-se no fato de que atribuímos agência e sentido a todo movimento e a todo ato, pois projetamos intenção, direção, e o vemos como atitude e ação proposital. Mas, sobretudo, o ficcional na dança constitui-se na própria execução do ato, pois tanto a execução quanto o ato são eventos cuja consistência emerge na sua efetividade apenas enquanto se realizam como *algo feito* por alguém, portanto como ação.

Diz-se que na dança se trata do corpo e do movimento do corpo. Por isso, alguém poderia pensar que o ficcional está na coreografia e que a dança seria a pura presença real. Todavia, esse pensamento pressupõe que o corpo pode ser o que é sem o concurso

¹ Professor de filosofia na UFSC, natural de Santa Maria (RS), doutorado em filosofia pela PUC-RIO (2001), membro do Núcleo de Investigações Metafísicas (UFSC) e do GT Filosofia Hermenêutica (ANPOF). Pesquisas em ontologia da arte e dos artefatos, teorias da linguagem e hermenêutica. Autor de trabalhos em revistas especializadas de filosofia, e dos livros *Scismas* (2004), *Três Aberturas em Ontologia* (2005) e *Exercícios de Desilusão* (2012).

do artifício e do coreográfico. Aqui, porém, vou resistir a essa ideia, insistindo que tanto na dança quanto na coreografia e, sobretudo, no corpo dançante, o que se dá são atos de ficção, ou seja, de artifício, que aí se trata daquilo que propriamente vem a ser apenas por meio de um perfazer cuja eficácia é ela mesma da ordem do que nem ocorre naturalmente nem existe por si e em si. Nesse sentido, o que quero pensar é *a dança em sua condição artefactual*, condição essa que nos constitui e atormenta, mas também nos libera e desassombra para outras possibilidades. Nos eventos contemporâneos de dança, sobretudo naqueles mais representativos do que é propriamente a arte de dançar hoje, a condição da presença efetiva está perpassada por mídias e mediações, o lugar mesmo está repleto de ausências cujas presenças virtuais são efetivas e atuantes, pois estar presente não implica não estar ausente ou não atuar noutro lugar. Dançar, todavia, resta como o que se faz aquém ou além das mídias e mediações. Dança-se ao falar, representar e figurar, mas a dança acontece plenamente também e mais sem isso. A dança pode recusar as mídias e mediações, pois o ato de dançar, de só dançar, mesmo sem coreografia, é já dança efetiva, pois é a base a partir da qual coreografias, figuras e sinalizações tornam-se possíveis. O ato de dançar é efetivo, é eficaz, mesmo quando nu, sem signo, sem imagem e sem mediações e artefatos. Na sua plenitude, o ato de dançar des-significa e des-realiza, ao se efetivar como sentido coetâneo ao corpo, como um pensar que dis-pensa as mediações artefactuals ao fazer-se sentido.

1. Enquanto é arte, a dança faz sentido – um sentido ali onde não havia nenhum – nisso está a ficção da dança: ela é instauração de sentido. Agora, considere-se o que diz o coreógrafo Alejandro Ahmed do grupo Cena 11:

“No projeto SKR aplicamos a ideia de experiência científica para investigar, através do estudo de determinadas variáveis (um grupo de bailarinos, uma coreografia, figurino, o público) e estimulados por determinadas ideias (homem e máquina, sujeito e objeto, controle e comunicação), as possibilidades de entendimento de Liberdade e o que surgiria deste experimento”. É a ideia de Liberdade que fundamenta SKINNERBOX. Não saberia definir abstração em dança, partindo do pressuposto de que estamos utilizando o corpo e ele, de uma forma ou outra, evoca ao figurativo. A abstração não sobrevive neste contexto. Ao mesmo tempo, não há uma preocupação com uma mensagem... Minha linha de trabalho é proporcionar maneiras para que determinadas ideias aconteçam no corpo (in XAVIER, 2006: 104).

Nessa fala Ahmed usa as palavras “ideia”, “possibilidade”, “mensagem”, “figurativo” e “abstração” para indicar o que é que há na dança para além dos corpos e dos movimentos reais que se veem no palco. Ele recusa as palavras “abstração” e “mensagem”, e valoriza as palavras “ideia”, “possibilidade” e “figura” para descrever aquilo que é a sua obra, ou melhor, o que caracteriza a dança proposta pelo grupo. A frase “*proporcionar maneiras para que determinadas ideias aconteçam no corpo*” resume o principal. A ficção na dança poderia, então, ser pensada como essa ideia que se faz acontecer no corpo, mas que não é corpo. Agora, o que é uma ideia? A minha ideia é que uma ideia é uma ficção. E como ficção, uma ideia sempre é da ordem do que não é, da ordem do impossível, ao menos na arte, mas que contudo se faz. Ao fazer uma ideia acontecer como corpo, o dançador exercita-se na ficção. A realização da ficção tanto exige quanto abre uma zona na qual as forças naturais são suspensas ou são reinterpretadas de modo a que emergja como presença efetiva algo inexistente. O que emerge e é assim efetivo é um sentido, uma configuração efêmera de sentido.

2. Contudo, se a dança faz e tem sentido, nem sempre ela significa alguma coisa (GIL, 2002, p. 79). A diferença entre fazer sentido e significar nem sempre é percebida, pois na língua as palavras sentido e significado são usadas como sinônimos. Todavia, um sinal ou signo não precisa ter sentido para ser realizado, e por outro, *um ato pode ter sentido sem ser um sinal ou um signo*. O que tem sentido nem sempre é significado, mas ter significado implica um ter sido algo dotado de signo; algo ser significável, ser nomeável, portanto, ser apreensível e expressável por um sistema de significação, talvez implique que antes esse algo tenha sentido, ou não. O que tem sentido pode até ser aquilo que vem a ser significado. Dizemos que a morte e o nascimento têm sentido, que têm muito sentido para nós, e por isso temos palavras, signos, sinais e discursos, e até linguagens e gestualidades apropriadas para essas ocasiões e eventos. Rimos nos nascimentos, choramos nas mortes. Mas, ainda assim, é inteligível dizer que o sentido da morte e do nascimento está para além ou aquém do que se pode indicar por sinais e palavras. Diante disso, a atitude do silêncio, do não fazer sinais nem dizer nada vale muito mais. Ainda assim significamos e sinalizamos esses eventos, os marcamos com

signos e sinais, os assinalamos e os inscrevemos. Então, dizemos sem pensar “isso e aquilo tem significado” quando o que queríamos dizer é que “isso e aquilo tem sentido”.

Dançar faz sentido e pode ter sentidos diversos, mas outra coisa é o dançar que faz signo e sinaliza alguma coisa, o dançar que significa e também o dançar que foi significado. Alguém pode dançar como sinal de impaciência, ou para significar, isto é, dotar de signo uma coisa ou evento. Outras vezes uma dança ou evento de dança é apreendido como tendo significado, como as ações *O banho* (2004) e *Vestígios* (2010), de Marta Soares, no sentido de ser um signo de alguma outra coisa ou evento. Contudo, a minha sugestão consiste em pensar a dança como não precisando ser signo para ter sentido, pois o ato de dançar pode ser apreendido e compreendido sem que seja tomado como signo e muito menos como sendo significativo. Nesse ponto, os filosofemas sobre a arte interferem e em geral impõem a regra de que se é arte é símbolo, é linguagem etc. Mas os filosofemas são ideias tão somente, ficções que nos podem orientar ou desorientar em meio aos acontecimentos; essas ideias são sobre a dança, e não a dança e muito menos a sua essência.

O acontecimento da dança, quando ela se quer arte, está aí, a meu ver, todavia, a despeito dos signos, das linguagens e das ideias. Claro, um gesto de dança, ou uma peça de dança, ou uma performance de dança, sim, podem ser signo, símbolo ou enunciados com significações bem delimitadas. Porém, o que eu quero dizer é que muito da arte da dança contemporânea se deixa compreender justamente como a recusa do simbólico e do semântico, por meio de um movimento análogo àquele que transformou a pintura no início do século passado de uma atitude figurativa e representacional para ser simplesmente pintura, como na obra exemplar de Kasimir Malevich, *Quadrado negro*(1915).

A dança contemporânea sequer dança, às vezes, como é o caso da performance de Michelle Moura, *Fole* (2013), pois quer-se outra coisa que dança alguma coisa para significar ou dizer outra coisa. Nessa ação, Michele desfaz-se de signos e mediações e perfaz-se corpo efetivo que faz-se sentido por e em si. A dança, quando ela é arte, hoje, se quer apenas dança que acontece enquanto se dança e que se realiza apenas como dança e nada mais. A dança que se dança por dançar, e não para significar ou simbolizar outra coisa. Ao dançar, o ator dá corpo a pensamentos, mas isso não implica que ele

signifique esses pensamentos. Antes e mais propriamente dito, ele *perfaz um corpo pensante*. Dito *a contrário*, o dançador perfaz, ao dançar, um corpo efetivo ao encorpar-se como um pensar efetivo que se realiza corporalmente. *O corpo que dança é um corpo pensante*, um corpo que faz sentido e assim se faz sentido; que ele além disso signifique é secundário e desnecessário.

3. A filosofia tem uma longa história com a dança; talvez uma história de mal-entendidos e distanciamentos. Parafraseando o poeta, posso dizer que a dança sobre a qual pensa a filosofia não é a dança que se dança no tablado. Eu poderia iniciar assim a minha conversa, citando o poeta quando ele canta:

Noite de S. João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.
Porque há S. João onde o festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.
(Alberto Caeiro, in "*Poemas Inconjuntos*")
Heterônimo de Fernando Pessoa)

A dança da filosofia não é a dança do lado de lá, onde há dança, mas a dança do lado de cá, onde dança não há. Eu, no papel de filósofo, não danço, ao menos não danço a dança que é a dança que se dança do lado de lá. Eu tenho de dizer assim: do lado de cá, eu, sem dança, porque *dança há apenas onde a dançam*; para mim há *uma sombra de luz, uma ideia* de corpos semoventes; que ouço apenas ruídos e baques de gestos acima do chão, que ouço gritos de quem não precisa de filosofia para pensar. Fiquemos com isso, que a dança da qual fala a filosofia não é a dança que se dança. Pois muito do que disse a filosofia sobre a dança, de Aristóteles a Badiou, é apenas conversa sobre a sombra e não sobre o efetivo. Por isso, a dança da filosofia também se diz da precariedade da filosofia frente à efetividade da dança e sobretudo da arte da dança. A filosofia, arte da palavra, pouco tem e menos pode dizer da arte que mais prescindem da palavra, a da dança. Insisto, dançar não é dizer, mas pensar; dançar não é mostrar, e muito menos fazer figuração, mas pensar. Fiquemos com isso, *dançar é pensar*, sem mais, mas também sem menos. A dança é um pensar efetivo e pleno, embora não-sígnico, não-imagético e não-discursivo. Todavia, a filosofia é também um pensar, mas um pensar

que se perfaz em palavras, e nisso está o impróprio: a dança da filosofia sempre já é uma dança de palavras, portanto, uma outra coisa que não a dança efetiva que antes de tudo é um dispensar palavras e signos.

O lugar de encontro dessas duas artes é o pensar, esse é o mínimo denominador comum, o pensar, isso que todos fazemos o tempo todo mas que não sabemos senão pelos nossos atos e gestos e signos. Agora, se dançar é pensar, então, nem por isso se confunde com a filosofia, muitas vezes dita a arte do pensamento. A filosofia é arte de pensar em palavras; a dança, pensa antes da palavra, melhor dito, pensa sem palavras. Diria mais até, a dança pensa sem palavras, sem imagens e sem signos. Nisso ela é a antípoda da filosofia e do teatro, mas também assim distingue-se de todas as demais artes, ao poder dispensar a mediação de artefatos e instrumentos.

4. Com efeito, qual outra arte é tão exígua em meios e suportes? Não é a dança a única arte que dispensa tudo, menos o pensamento; ela parece não precisar de meios e instrumentos ou suportes. A sua obra é o seu próprio acontecimento. Muitos hoje, nesses tempos de pensamento apressado, retrucariam dizendo que a dança não dispensa o corpo, tanto como meio quanto como suporte; diriam também que o corpo é o instrumento da dançarina. Mas isso é uma ilusão do pouco pensar que pensa um pensamento sem corpo e um corpo sem pensamento e, depois, toma o corpo como um instrumento ou suporte do pensamento descorpado.

Isso é uma ilusão; primeiro, porque não há como dispensar o corpo, pois somos todos e cada um corpo tão somente e corpo por baixo e por cima de tudo o mais, inclusive das artes e da filosofia. *O corpo é o que há*, isso que somos antes de sermos e termos e fazermos qualquer outra coisa, mesmo as ideias e os pensamentos. Portanto, dizer que o suporte da dança é o corpo e que a dança não dispensa tudo, pois faz do corpo o seu meio e instrumento, não a distingue de nenhuma outra arte e muito menos indica a sua especificidade, pois nenhuma arte dispensa o corpo, – *o corpo é o indispensável*. Segundo, e o mais importante, se a dança não pode dispensar isso não é porque a dança precise de uma matéria para realizar suas proposições artísticas. As propostas e experimentações artísticas em dança dispensam todos os meios, instrumentos e artefatos, como nenhuma outra arte o pode fazer. Sem nada, até mesmo sem sinais e signos, a

dança se efetiva e se instaura. Sim, o dançador é corpo e não pode não o ser. Mas, como indica Ahmed, o que interessa na dança é a ideia que acontece no corpo quando ele dança. Por conseguinte, faz sentido dizer que a arte da dança dispensa o corpo, mas isso num sentido muito particular.

A dança dispensa o corpo, no sentido de tirar do corpo os pensamentos que o presidem, para o repensar sob a orientação de uma outra ideia-pensamento-ficção. O que implica dizer que a arte de dançar é a arte de retirar a fixidez das ideias que comandam o corpo e modificá-las, liberando o corpo para se tornar um pensar efetivo, e não mais apenas um carregador de ideias. Todavia, esse repensar não é um substituir mas um perfazer, um ato performativo de pensar que se realiza ao se executar, portanto, um ato performativo do corpo que se refaz como corpo diferente. A dança, por isso, dispensa o corpo, no sentido de que a arte de dançar é o ato de fazer o corpo se corporificar sob o regime de outras ideias e pensamentos. Dito de modo simples: a arte de dançar é a arte de pensar com o corpo, de fazer do corpo um *pensum*, de fazer e dar corpo a ideias, sem que para isso tais pensamentos e ideias sejam representadas, simuladas, figuradas com o corpo. Não, na dança é o pensar mesmo que acontece sem mediações de instrumentos e artefatos, é o próprio corpo que ao pensar se pensa e assim se faz outro corpo-pensamento.

De um ponto de vista, o corpo não é um instrumento e muito menos um suporte para a arte da dança, pois o corpo realiza-se como corpo que é enquanto dança; de outro ponto, a dança não é representada ou significada pelo corpo, mas sim realizada enquanto *corpo penso*. Por isso, enquanto é arte, a dança exige apenas a sua execução, a sua efetividade, a qual outra coisa não é senão um corpo que pensa sem recorrer a nenhuma mediação, signo, imagem ou artefato. A dança, por isso, dispensa o corpo, no sentido de que a arte de dançar é o ato de ficcionar o corpo por fazê-lo corporificar sob o regime de outros sentidos e pensamentos. Dito de modo simples: a arte de dançar é a arte de pensar com o corpo, de fazer do corpo um pensamento, de fazer e dar corpo a ficções, sem que para isso tais pensamentos e ficções sejam representadas, simuladas, figuradas com o corpo. O corpo próprio se perfaz sentido, um sentido que ele não significa, mas é. Pois, aí o pensar e o ser corpo são indistinguíveis: o pensar se efetiva enquanto corpo, e isso nomeamos “dançar”.

5. A dança, enquanto arte, constitui-se como um exercício de ficção. À primeira vista, a dança não se diferencia das outras artes senão pelo material e o suporte usados como meio de apresentação de uma proposição artística. A proposição artística, ou seja, o pensamento, no caso da dança, apresentar-se-ia apenas por meio do próprio corpo, e não por meio de um material ou instrumento externo. Examinemos essa opinião. Todas as artes têm como característica principal serem uma atividade realizada pelo corpo do artista. Até mesmo o poeta, que dita sua poesia, ainda assim a perfaz no e com o próprio corpo ao pensá-la e dizê-la; também o músico e o dramaturgo. Então, como teorema, a arte sempre é uma atividade do corpo do artista. Todavia, embora seja uma atividade do corpo do artista, portanto, que às vezes necessita de uma inscrição do corpo na matéria usada como suporte, nem toda arte tem como matéria o próprio corpo do artista, pois as mais das vezes o artista inscreve seu pensamento noutro corpo que não o próprio. Nesses casos, o que temos é um corpo que se inscreve noutro corpo.

O teatro, o canto e a dança, enquanto artes de execução têm a peculiaridade de que a proposição artística se inscreve primariamente com e no corpo próprio e por meio da atividade do corpo humano. Todavia, o teatro e o canto podem ainda ser ditas artes produtivas, pois a atividade do corpo do artista aí está orientada para a produção de um objeto artístico e estético, distinto do próprio corpo, a saber, um bloco de sons e um personagem, que podem ser distinguidos do corpo próprio a ponto de serem executados por outro artista. Nesses casos, embora o corpo do artista esteja presente, a sua presença se anula em prol do objeto artístico. O que é posto para a apreciação pelo cantor e pelo ator não é o próprio corpo, mas sim outra coisa, *coisa essa que ele faz ao atuar*. No caso da dança, todavia, caso se queira separar o que é dançado, a dança, em relação ao corpo que dança, tem-se que definir o que é a dança que é dançada para além do corpo que dança. Vários quase-objetos são candidatos: a imagem-movimento, a figura-semovente, a atitude-dinâmica, a postura-móvil, o símbolo-signo, a escritura-inscrição, a escultura-esquema etc. Essas são metáforas que se apoiam em outras atividades, como pintar, desenhar, dizer, escrever, esculpir, na tentativa de dizer o que é que é dançado para além do corpo semovente; porém, o que há mesmo, sem metáforas, é o corpo dançante: a dança é isso, *um corpo que se perfaz sentido enquanto atua*.

6. Andrei Tarkovski falou do cinema como um esculpir o tempo (1998, p. 144), e do mesmo modo poderíamos dizer que a arquitetura é a escultura do espaço por meio da submissão da matéria a uma ideia. E assim poderíamos nos perguntar se a dança não é um esculpir o tempo e o espaço, conjuntamente, por meio da inscrição de um pensamento através do próprio corpo. Eu penso que essa imagem, embora sublime, confunde a dança com a arte da escultura. E, com efeito, se tomamos o esculpir como o gesto primário de introdução de uma ficção na realidade, bem poderíamos pensar todas as artes, inclusive a dança, como sendo modulações e expansões dessa atividade de esculpir. Todavia, o caráter sinérgico da dança para o espectador não pode ser negligenciado. E se tomamos o gesto de pintar como primário, então seria pensável a dança como uma pintura no espaço-tempo por meio do gesto e do corpo. O dançarino pintaria imagens e figuras e formas usando o próprio corpo. Em relação ao pintor, ele seria minimal, pois não precisaria de pincel, nem tinta nem tela, para pintar seus pensamentos. Não é esta uma bela imagem, a arte como pintura estendida, e a dança como um pintar com o corpo no espaço-tempo?

Contudo, se as figuras primais do escultor e do pintor são atraentes como imagens da atividade da dança, ainda assim uma outra figura parece se impor no imaginário sobre a arte. Com efeitos ainda efetivos, a figura do narrador e do escritor também requerem para si o sentido literal da palavra “arte”. Heidegger (2010) e Gadamer (2005) são intransigentes nisso, que arte seja antes de tudo arte poética, no sentido de ser a linguagem e sobretudo a linguagem da palavra escrita o meio primário de expressão do espírito e do pensamento. Nesse sentido, a dança seria uma forma de narração e de inscrição. Ao dançar, o dançarino narraria uma saga; mais ainda, ao dançar, ele inscreveria com o próprio corpo a saga que ele narra. O esculpir, o pintar e o narrar são atos exemplares primais pelos quais nós podemos compreender o ato de dançar como um ato artístico, justamente porque eles são atos pelos quais a ficção torna-se presente e o que não é vem a ser, inclusive no sentido maximal do ficcionar, a saber, o de tornar real o impossível e o não-ser.

De minha parte, penso ainda que essas metáforas sobre a dança apenas nos desviam do principal: dançar não é esculpir, nem pintar e muito menos narrar e escrever,

embora possa ser executada e vista com propósitos análogos. O meu ponto é que a dança não precisa ser nada disso para ser dança e para se realizar como arte. O passo que quero fazer é o de pensar a dança como ação que se realiza em si mesma e não em outra coisa diferente. Isto é, a minha sugestão, dita de modo negativo, é pensar a arte da dança como não sendo poética em um duplo sentido; primeiro, no sentido de não ser produção de artefatos a partir de um suporte material, portanto, como uma arte que não produz objetos e artefatos; segundo, a dança não é poética no sentido de que ela não é linguística e muito menos narrativa. Dita de modo positivo, a minha sugestão consiste em pensar a dança como uma arte cujo suporte e cujo resultado sempre é uma ação, ou uma modulação do agir segundo um pensar que se mostra imediatamente na atitude e na postura corporal.

7. Dança-se, entre nós. Pode-se dizer que nós somos animais dançantes. Com um pouco mais de acuidade, não apenas se dança, mas pratica-se a dança como uma forma de arte. A questão aqui então diz respeito tanto ao sentido dessa prática, a dança, quanto dessa outra, a arte. A pergunta pelo sentido da dança e da arte, pelo sentido da arte da dança, embora genérica não é abstrata, pois o que está em questão é uma prática e uma instituição concreta e efetiva. A questão do sentido, contudo, se impõe pelo fato de que dança e arte são aqui pensadas como podendo não ser e também podendo ser diferentes. Em outras palavras, dança e arte são feitos ou atos, e não simplesmente dados e fatos naturais. Enquanto feitos e atos, elas fazem ou não sentido; enquanto feitos e atos, elas constituem realizações de pensamentos ou ideias e, por isso, são a efetivação de ficções, no sentido de instaurar o que propriamente não existe, pois isso que há é corpo tão somente; ideias e pensamentos é o que propriamente não há. A arte da dança é a efetivação de uma ficção, ou seja, trata-se de um feito, e não de um dado, mas um feito que não precisava ter sido, portanto, que é dom e não dado.

Nesse ponto, uma confusão pode fazer seus efeitos e eliminar o cerne da arte. Ideias, pensamentos, ficções são as mais das vezes pensadas como possibilidades que já estão aí desde sempre. O artista seria aquele que percebe essas possibilidades e as apresenta por meio de um suporte. No caso da dança, por meio do corpo os dançarinos realizariam tão somente possibilidades que pré-existiriam ao próprio corpo e aos próprios

movimentos. Todavia, o que são essas possibilidades quando ainda não foram realizadas? Ficções, talvez. Uma outra maneira de pensar se faz necessária. O artista não realiza possibilidades já existentes. Ele torna possível o que antes não era. Dançar não é apenas realizar uma possibilidade já dada no próprio corpo. Essa é a dança que apenas repete esquemas e corporeidades já realizadas e fixadas. A arte da dança, ao contrário, é a arte de inventar possibilidades e de tornar possíveis outros modos de corporificação. Uma realização criativa em dança instaura possibilidades corporais antes não disponíveis, mas também inesperadas e insólitas.

A dança dispensa o signo e a imagem, pois não é representação nem simulação, mas sim apresentação (GADAMER, 2005) de um corpo pensante que se instaura perfazendo sentido. Ela dispensa os objetos e os artefatos. A sua base é o corpo agente-pensante, a sua obra, uma ação. Daí a dificuldade filosófica da arte da dança: ela não produz um artefato, ela não faz um significante. Apenas uma estética do performático e do performativo (FISCHER-LICHTE, 2004) pode fazer justiça ao específico da arte da dança; apenas uma teoria da arte como performance (DAVIES, 2004) pode reconhecer a dança como arte sem relegá-la a uma posição secundária. Pois, diante de uma ação artística, cabe sempre a pergunta “qual o sentido?”; pergunta essa que sempre pode ser substituída por “o que se faz?”. No caso da dança, a resposta “isso é dança” ou “dança-se” encerra a questão.

8. A arte, enquanto efeito da liberdade, é aquilo que é, embora pudesse não ser. A dança, enquanto se faz como arte, é aquele gesto que não precisa ser realizado, que não tem de ser feito, e que não se dá por si e nem acontece por natureza. E justamente nisso está o admirável de sua existência. Há dança, há dançares e bailarés, e isso é uma surpresa, um inesperado; que haja dança, que se dance, isso sobrevém ao existente. Dados todos os dados naturais, ainda assim um simples ato de dança seria, enquanto ele fosse arte, imprevisível, porque não inferível ainda que dada a inteira natureza e ciência. A arte está inteira nesse “não inferível” e nesse “inesperado” que, todavia, se faz presente e atual. A dança contemporânea, mais do que a de outros tempos, por ter se liberado do simbólico e do imaginário, e também da obrigação de produzir um artefato, excede-se em nos apresentar o insólito inesperado e inaudito, perfazendo o irrepitível através do corpo

despojado de todo signo e de todo objeto. E, todavia, ainda assim esse corpo não se torna movimento (*kinesis*) total, pois nesse instante acontece o propriamente imprevisto, uma ação (*praxis*) que é um bem (*eupraxia*) e tem sentido por e em si mesma (ARISTÓTELES, 1992, 1140a, p.117).

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**; trad. introd. M. G. Kury. 2.ed. Brasília, Edunb, 1992.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Trad. Regina Schipke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DAVIES, David. **Art as performance**. Oxford: Blackwell, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetikdes Performativen**. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

GADAMER, H.-G. **Verdade e método I-II: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Vozes, Petrópolis, 2005.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**; trad. I. Azevedo e M. A. de Castro. São Paulo, Edições 70, 2010.

LEPECKI, André. **“Inscribing Dance”**. IN: _____. *Of the presence of the body: Essay on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139.

POUILLAUDE, Frédéric. **Le désouevrement chorégraphique: études sur la notion d'oeuvre en danse**. Paris: Vrin, 2014.

_____. **“A dança e a ausência da obra”**, *Dança*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 107-123, jul./dez. 2012.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

XAVIER, J. et al. (orgs.) **Tubo de Ensaio - Experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis, Ed. do Autor, 2006.

Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica

Holly Cavrell¹

A Dança, assim como outras formas de arte, é um reflexo de seu tempo. Cada época contém o potencial não só para transformar o artista, mas para o artista se tornar um transformador de sua era. Assim, a História exige um olhar para o corpo a partir de diferentes perspectivas.

Ao longo da História, especificamente no contexto euro-americano, os termos **composição** e **coreografia** apresentaram diferentes significados e práticas. Supõe-se geralmente que o termo coreografia originou-se no século XVIII e caiu em desuso por volta do século XIX, voltando à tona nos anos 1920 e 30, quando os jornalistas foram obrigados a escrever sobre apresentações de dança. O coreógrafo, referido como o autor da dança, era então uma figura onipotente, e o bailarino, seu soldado obediente. É interessante observar como essa situação evoluiu ao longo do tempo de uma hierarquia vertical onde o coreógrafo era o todo poderoso, para uma hierarquia horizontal onde o poder é mais descentralizado.

O artista nunca está separado do tempo em que vive. O contexto social, político e econômico oferece inspiração, comentário, provocação e dinâmica ao trabalho do artista. Papéis e responsabilidades podem variar como prioridades em uma certa alteração de sociedade. Uma coisa é clara: nós só nos tornamos capazes de analisar uma geração *depois* que ela passa. É quase impossível claramente vermos e avaliarmos a nós mesmos enquanto vivemos um dado período. Ao olhar a História como mais do que mera bibliografia, contemplamos a presença de artistas através de suas vidas, de suas ideias, e

¹ A Norte Americana Holly Cavrell veio para o Brasil trabalhar no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Coreógrafa e Professora de dança moderna/contemporânea. Fundadora da premiada Cia Domínio Público. Professora concursada e Doutora em Artes da Unicamp com sua tese Dando Corpo a História, agora publicada em livro. Atualmente é chefe do Departamento de Artes Corporais.

lugares, tudo intrinsecamente conectado ao modo como eles viviam em suas eras.

Os artistas incorporam suas histórias, e suas histórias estão intrinsecamente entrelaçadas em seus corpos — consciente, involuntária, individual ou coletivamente. Bailarinos carregam suas histórias em seus ossos e músculos, e não apenas na reprodução de passos e gestos, mas também na forma como eles absolutamente precisam se expressar, algo que cada geração de bailarinos tem buscado. Em suas vidas, os artistas da dança passam por uma montanha de informações na forma de códigos, conceitos, rigorosa disciplina e rotinas de treinamento, além de suas experiências com outros bailarinos, coreógrafos/ diretores, e seus próprios corpos. Os tempos mudam. O modelo de uma geração se torna o antimodelo da seguinte. E, é claro, cada geração pensa que está se reinventando.

Olhemos para duas bailarinas reconhecidas da virada do século XX. Tanto Isadora Duncan como Ruth St. Denis, duas pioneiras da primeira geração da dança moderna, passaram a ver a si mesmas em relação com o Universo, ainda que tenham tido diferentes perspectivas. Por exemplo, Isadora Duncan buscava a si no Universo, enquanto St. Denis buscava o Universo em si. Ambas viveram no mesmo tempo e compartilharam os mesmos contextos, como a rejeição dos espartilhos, a busca pelos direitos das mulheres, a influência do jazz — todo um pano de fundo em comum, ainda que ambas tenham perseguido missões pessoais diferentes, porque havia algo acontecendo que sugeria uma contrarreação ao que era popular. E ainda que estivessem em moda certas questões de saúde, e os corpos das mulheres estivessem se tornando socialmente mais libertos, as pioneiras dessa primeira geração de dançarinos modernos precisavam elevar o status da dança, em contraste com o Charleston ou o BlackBottom, duas formas de dança populares naquele momento.

A dança precisava deixar o circuito de entretenimento dos *Music Halls*, e se mover para o reino da alta arte: ser considerada sagrada, se elevar acima do mundano. Ela precisava alcançar o sublime; ela precisava ser bela e comparada ao natural. Com Isadora, seus ritmos foram tirados da natureza, como o movimento das ondas ou o vento. Como as viagens se tornaram menos custosas e mais fáceis, passou a ser possível observar e estudar a dança em outras culturas, a descoberta de como o corpo se move de acordo com cada etnia, servindo de inspiração para a criação de danças.

A geração seguinte ficou exasperada com a anterior e trouxe para o foco uma realidade moderna ao olhar asperamente o mundo, para dançar. Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, todos trabalharam com temas que ecoavam os problemas de sua geração.

A depressão econômica, as guerras na Europa, o fascismo, o racismo, o início da tecnologia moderna — eram assuntos pungentes que essa segunda geração de dançarinos modernos usava como tema para fazer danças. Seus experimentos com o corpo levavam a interpretação física e mental a outro patamar, e o drama psicológico se tornou um material temático básico que aparecia na maioria das danças. A dança não era mais bonita. Ela tinha margens ásperas, ângulos agudos e frases de rítmica irregular. Ela podia ser atrevida, sexual e primitiva. No entanto, a princípio as pessoas sempre acham estranhas formas novas e progressistas de se mover. Inovações não são facilmente bem recebidas. Michel Fokine (*apud* JOWITT, 1988, p. 152), bailarino e coreógrafo com os Ballets Russes, comentou uma vez, depois de assistir a um concerto de dança moderna: *“Uma garota feia fazendo movimentos feios no palco enquanto a mãe feia manda o irmão feio fazer sons feios no tambor”*.

Doris Humphrey (*apud* MEYERS, 2008, p. 17) ponderou sobre a questão de como repensar a dança a partir de uma necessidade mais conceitual:

Me parece que aquela convulsão social do cataclisma do primeiro mundo foi, mais do que qualquer outra coisa, responsável pela emergência da teoria composicional. Os choques atingiram a vida impensada dos bailarinos até o âmago, especialmente nos Estados Unidos. Tudo foi reavaliado à luz da violência e de terríveis rupturas, e a dança não foi uma exceção... Nos Estados Unidos e na Alemanha, bailarinos se perguntavam questões sérias. ‘Sobre o que estou dançando?’

Transicionalmente, o período seguinte, os anos 1940 e 1950, transformaram o espaço de apresentação em uma área para encontros democraticamente encenados, o que significa que todos os elementos cênicos, incluindo a dança e os dançarinos, tinham o mesmo nível de importância. A dança não era mais a protagonista, e sim um dos componentes que aconteciam em um ambiente coletivo. Para Merce Cunningham e seus artistas colaborativos, cada artista pertencia a uma área diferente — música, dança, e

artes visuais — e preparava o seu trabalho sem conhecimento do trabalho dos outros. Cabia à perspectiva do espectador definir como as coisas se encaixavam juntas.

Por outro lado, Alwin Nikolais coletava todas as suas habilidades e experimentava com efeitos visuais abstratos e sons eletrônicos que espelhavam um futurismo sugerido pelo programa espacial da Nasa.

A alteração era bastante clara, da emoção à movimentação: a continuidade da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a URSS e um medo do socialismo e do comunismo deu a tudo um ar sombrio, inclusive à dança. Quando a dança passa a existir unicamente pelo propósito de imitação de um modelo de sucesso ou criação de movimento indistinto entre coreógrafos, este é um sinal de que o momento é propício à mudança.

Os anos 1960 marcaram um período de reavaliação de como fazer danças, e o processo passou a ser considerado mais importante do que o resultado final. Era mais interessante assistir a uma dança sendo construída do que a ela terminada. Danças-Tarefas ocuparam o lugar de coreografias limpas. Atividades cotidianas e comuns eram valorizadas e entrelaçadas nesses eventos. Ao mesmo tempo, os artistas começaram a experimentar estilos mistos, combinando diferentes tipos de música e explorando outros lugares para a dança, como museus, parques, galerias... A dança começou a expandir em direções que a levavam para fora de modelos convencionais. Os seus assuntos giravam em torno do movimento comum, e áreas que não eram consideradas como parte do domínio das artes da cena começaram a infiltrar eventos de apresentações. As apresentações do Judson Dance Group e, mais tarde, do GrandUnion, levaram a dança a patamares que desafiavam a definição da arte que marcou o início da performance como instrumento de intervenção. Os temas também eram políticos, sociais e culturalmente conectados. Assim, foi colocado em questão *o que se dançava, onde se dançava, como se dançava e também quem podia dançar*.

O Manifesto de Yvonne Rainer (*apud* Banes, 1987, p. 43) fez a declaração definitiva da época quando ela escreveu:

Não ao espetáculo, não à virtuosidade, não às transformações, mágica e faz-de-conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao herói, não ao anti-herói, não às imagens trash, não à bailarina, não

ao estilo, não ao vulgar, não ao excêntrico, não à sedução do espectador por façanhas do ballet, não a se mover, não a ser movido.

Muito estava acontecendo naquele momento que desestabilizava a comunidade da dança. Havia a guerra no Vietnã, protestos pelos direitos das mulheres e pelos direitos LGBT, então muitas eram as razões para ir além da reestruturação democrática dos anos 1950. A dança voltava a significar alguma coisa através da sua absoluta rejeição de qualquer modelo do passado, desafiando estrutura, técnica e o próprio ato coreográfico. Essa forma de dançar — venha como estiver e mostre cada um dos detalhes da obra em processo — atingiu seu pico quando companhias começaram a se tornar mercadorias, assim como muitos dos negócios cooperados emergentes. Os anos 1980 eram sobre a acumulação, o excesso (compre até cair, como se dizia) e o avanço tecnológico. Na década de 1980, período conhecido como os **Anos Reagan**, tudo se tornou tecnológico. O aparecimento da televisão a cabo possibilitou 24 horas de qualquer tipo de entretenimento — seja esporte, desenho animado ou a CNN —, e então a corrida comercial para despertar a atenção do consumidor começou.

Heróis do pop rock como Madonna e Michael Jackson, assim como a MTV, redefiniram a música popular, e o sucesso de Madonna, *Material Girl* (1985), exemplificava os valores materialistas daquela época. O videocassete se tornou popular, e qualquer um podia gravar seu programa favorito enquanto fazia outra coisa. Mas também lidávamos com a perda. O furor que havia ocupado a comunidade artística dos anos 1960 e 1970 estava começando a se tornar menos irreverente e mais político, uma vez que uma ameaça ainda maior havia penetrado na nossa realidade social. Era o vírus HIV e a Aids. A falta de informação confiável sobre a transmissão do HIV levou à circulação de muitas noções falsas a respeito de como a doença era contraída. As pessoas acreditavam que encostar ou mesmo trombar com alguém com Aids poderia ser fatal. No mundo da dança, a informação era igualmente enganadora. Por exemplo, acreditava-se que o vírus poderia ser passado por suor ou ainda pelo atrito com a roupa ou toalha de alguém com Aids, e até pelo uso compartilhado de um copo, mesmo depois de lavado. Eu me lembro de que raramente se passava um dia sem que houvesse alguma notícia de alguém sucumbindo a doenças relacionadas à Aids como pneumonia, tumores cerebrais e linfoma. Nossos amigos estavam desaparecendo silenciosamente, e numa

escala tão rápida, que parecia não haver tempo para lamentar a perda de alguém antes de outra pessoa ser acometida.

Então os bailarinos começaram a **dançar** separadamente, evitando contatos íntimos. Mulheres passaram a ser *partners* de outras mulheres, e as frases de movimento se concentravam em zonas espaciais onde cada corpo podia estar isolado do outro. No entanto, muitos contramovimentos em direção à cura da hostilidade contra a Aids apareceram, e casais soropositivos estavam lidando com a crise através de expressão artística e com amor.

Pelos anos 1990 eu já estava morando no Brasil, e a dança tratava muito de coreografias em que o corpo foi levado a seus limites, e uma certa overdose de atletismo dominou. Como uma resposta, uma onda de dança conceitual começou a infiltrar a cena. Era a combustão completa do corpo. As pessoas falavam sobre corpos exaustos e o campo das ideias puras ocupou o lugar do movimento de fato: um bailarino virtual, sem nenhuma presença física; muitos objetos inanimados entraram no espaço cênico; ou mesmo só o corpo parado...

As escolas de dança diminuíram porque as universidades estavam tomando esse lugar de rede de preparação de bailarinos, e continua existindo uma proliferação de programas em dança. Na mesma época, o coreógrafo estava desaparecendo, e os bailarinos assumindo papéis de coautores das peças. A função do coreógrafo passou a ser de editar e dirigir o trabalho. A década de 1990 popularizou o computador, criando um fluxo ilimitado de informação instantânea sobre tudo. Isto trouxe à tona um problema de identidade para o intérprete, e gradualmente este artista começou a negar sua herança. O dançarino não procurava mais por modelos preestabelecidos para copiar. O espaço de dentro, o interior do intérprete, foi valorizado como a fonte de construção criativa, a começar pela ação inicial e estendendo-se para a dança em si.

Com a chegada do novo milênio, o corpo queria se mover novamente, e ele também queria inventar novas maneiras de mostrar e construir táticas para a dança, o que levou a uma revisita aos anos 1960 e 1970. Cássia Navas (2011, p.40) escreveu: “Conhecido e desconhecido, como na vida — redundância e originalidade — se apresentam na arte, em estruturas que se refrescam, através dos tempos, a cada momento de sua fruição”. Enquanto Lia Rodrigues (2010) falou:

Cada um sabe mais o que precisa. Faz parte da vida. O corpo de nossa época é cheio de informações misturadas, mas mais conhecimento significa mais possibilidade. Prefiro que cheguem para trabalhar comigo muito inexperientes. Minha companhia tem papel de formação. Não sei onde vou — também é preciso se preocupar com de onde vem o dinheiro, como sobreviver agora.

E assim chegamos ao período em que competimos por editais, onde a escrita de pedidos de financiamento parece uma dissertação de mestrado, na qual precisamos justificar tudo e descrever em detalhes o trabalho — do começo ao fim — antes mesmo que ele seja feito. A frase mais comum que se ouve hoje em dia é: **então, qual é o seu projeto?**

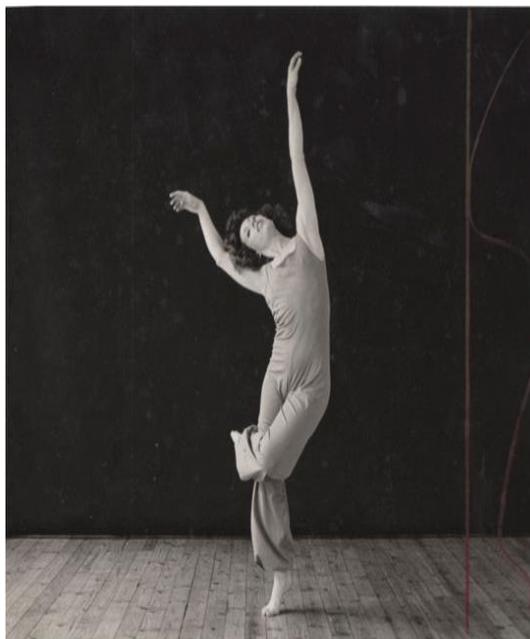
E quais são os contextos de hoje? As massas estão determinando o indivíduo. Estamos mais interessados em números: quantas curtidas recebemos no facebook, quantos bilhões de reais foram desviados. As multidões podem nos fazer poderosos num dia. Nosso objetivo é união ou ruptura? Como a dança vai responder? Como disse no começo, veremos no futuro.

Em uma tentativa de lidar com a definição de identidade e dos limites do comportamento diário e normas sociais, olhamos particularmente para o que nos define e o que não. O que é o corpo, senão uma coleção de identidades que usam as práticas do corpo para especificar um método de compreensão de uma identidade cultural? E, afinal, dança é sobre o movimento ou sobre o corpo?

Eu descobri que para mim, hoje, a coreografia é uma estratégia e não apenas um trabalho, mas também é uma interação de preocupações sociopolíticas. Descobri que zonas de confusão podem ser momentos de troca. Descobri tradições e fusões de tradições, sujeitas a outras influências. Eu descobri que é possível criar conhecimento acadêmico a partir de um lugar de desconforto com a remoção da previsibilidade. Descobri que os corpos continuam a metamorfosear em sistemas hegemônicos. Eu descobri que as danças não permanecem estáticas, que elas são entidades fluidas. Práticas são transmitidas, corpo a corpo, e na reconstrução da dança o subjetivo é difícil de reproduzir, e precisa ser reimaginado.

Então, quando o debate gira em torno de como ocorre o hibridismo entre a dança e

as demais artes, o momento traz um pouco de frustração para os críticos quando eles insistem em categorizá-la. O modo como trabalhamos e organizamos isso, os fluxos e convergências de informações transitando de um elemento para outro: essa é a arte do ofício.



Holly Cavrell, 1988, Estocolmo, Suécia. Foto: Ivar Sviestins

Referências

BANES, S. **Terpsichorein Sneakers: post-moderna dance: with a new introduction.** Hanover: Wesleyan University Press, 1987

CAVRELL, H. E. **Dando Corpo à História.** Curitiba: Editora Prismas, 2015.

JOWITT, D. **Time and the Dancing Image.** Berkeley: University of California Press, 1988.

MYERS, G. E. **Who's not afraid of Martha Graham?** Dunham: American Dance Festival, 2008.

NAVAS, C. Passo a Passo com o público. **Revista E. São Paulo**, Vol. 18, No. 4, pp. 38-41, out. 2011.

RODRIGUES, L. Depoimento concedido à autora. São Paulo, set. 2010.

A pele além da pele: diálogos entre tecidos, corpos e mentes dançantes

Prof. Dr. Geraldo Coelho Lima Júnior¹

Resumo: O figurino não é apenas um invólucro a cobrir o corpo de bailarinos. Na narrativa coreográfica ele se insere como parte importante, na medida em que estabelece relações com o contexto cênico, a partir da premissa em que ele dialoga com os demais signos presentes na cena, mas igualmente atua em sintonia com o corpo do intérprete. Em outro sentido, o figurino revela-se como uma extensão às ações sensório-motoras do bailarino, pois como uma segunda pele ele acompanha intenções, tensões e movimentos dos corpos e mentes dançantes. Dessa maneira, compreende-se que o figurino media as relações entre corpo e mente dançantes do bailarino com o espaço cênico, ou ainda, como interface entre o trabalho interpretativo coreográfico que pode ocorrer entre corpos e mentes dançantes.

Palavras chave: Design. Figurino. Dança. Corpo. Neurociência.

Introdução

Dança não é (só) coreografia. Com certeza este é um tema instigante para se iniciar uma escrita de artigo, em especial quando se trata de desenvolver um texto que envolve o figurino em dança. Muitas relações poderiam ser expostas para tratar deste assunto, como percorrer uma linha do tempo na dança e verificar as mudanças ocorridas.

Outra opção que se apresenta é a de tratar o figurino como signo estético do espetáculo. Haveria a possibilidade de, a exemplo do que ocorre nas encenações que compreendem uma narrativa, como no caso do teatro, seguir o caminho da caracterização do personagem.

Neste texto busca-se trilhar outro caminho, no qual as relações se dão primeiramente entre corpo e vestimenta, ou ainda entre o corpo, a vestimenta e o

¹ Doutor e Mestre em Design, pela Universidade Anhembí Morumbi, onde é professor. Pesquisa as relações entre os deficientes visuais e a moda, e a atuação dos sentidos em relação ao vestuário. Designer de moda e figurino, especialista em Moda, Arte e Cultura, e em Neurociência aplicada à Educação. Graduado em Desenho Industrial pela UEMG.

movimento. O resultado deste encontro pode ser traduzido como o figurino que representa a pele sobre a pele, sendo a primeira delas o próprio corpo munido de sensações, emoções e sentimentos, envoltos em uma segunda pele, a do tecido que se conforma e libera o movimento do bailarino.

Observam-se nesta concepção todos os fatores que dizem respeito ao corpo que se move, sem que se esqueçam outros como a estética, o fato de ser um signo no espetáculo que dialoga com o som, a luz, a ambientação cênica e outros elementos que venham a constituir o espaço coreográfico. O corpo presente neste ambiente traz como interface a vestimenta, o traje de cena.

Importa, contudo, como objetivo, apresentar um corpo vestido e dotado de potencialidades que compreendem seu sistema somatossensitivo, na contemporaneidade, pois o que se propõe refletir conecta o figurino com a dança neste tempo em que o corpo é objeto de intervenções (PIRES, 2005) capazes de alterar sua aparência, mas que dialoga com o ambiente circundante e se expõe, reage, se manifesta em seu modo social (MONTAGU, 1988) e biológico (DAMÁSIO, 2004, 2011, 2012) ou como suporte da arte (JEUDY, 2002). E na relação com o figurino é necessário pensar nesta segunda pele (SALTZMAN, 2004) como elemento constituinte, ao mesmo tempo do corpo e do espaço cênico sobre o qual ele atua.

1 Um olhar sobre o corpo contemporâneo: a pele

Da mesma maneira que um pintinho quebra a casca do ovo com o bico ou um canguru sonolento liberta-se da bolsa parental e desperta sobre suas patas traseiras, para que o homem nascesse como bípede ereto ou como uma garotinha que caminha, nosso ancestral quadrúmano precisou rasgar essa membrana, essa camisa que desliza ao longo do tronco e cai sinuosamente sobre o solo, reduza ao polígono de sustentação, pequeno lenço torcido, às vezes pontual e insignificante, a partir do qual duas mãos estranhamente inúteis, dois pés que tropeçam sobre os pedregulhos e mais a cabeça nua, partida, solta, livre ao vento, ao sol, ao frio, se colocam em perigo num falso equilíbrio entre movimento e liberdade (SERRES, 2004, p. 11).

As palavras de Serres (2004) trazidas para abrir estas reflexões revelam a presença do indivíduo em seu mundo. Nesse ambiente em que passa a viver ele estabelece contatos, trocas, conexões, altera seu modo de pensar e se expressar,

aprende a se comunicar de muitas maneiras, forma vínculos e insere-se em uma sociedade que o aceita, mas o modifica, escuta suas falas, observa seus gestos, mas o contamina com uma longa série de questões, parâmetros, normas que, por sua vez, também são passíveis de se verem modificadas. Afinal são seres humanos, e desde há muito tempo ele se transforma e com ele o meio em que vive e se relaciona (DAMÁSIO, 2012).

Assim vive o indivíduo contemporâneo, e mais do que em algumas décadas passadas, os meios de comunicação se ampliaram, as informações que recebe chegam com mais agilidade, e com isso ele passa a conviver com uma multiplicidade de dados, imagens, conceitos, propostas, que lhe permitem escolher, entre as muitas variáveis do “humano”, aquela com a qual optará por “ser”. E este “ser”, como dito antes, pode também “estar” de um modo em um momento e algum tempo depois “estar” de outro. Tudo isso pelo simples fato de que o indivíduo, ao conviver com uma grande camada de informações, as absorve e as retrabalha em seu cérebro, cria mapas do que vê, ouve, sente. A partir destas reflexões é importante compreender o que aponta Damásio (2011, p. 88), ao dizer que

O cérebro humano é um imitador inveterado. Tudo o que está fora do cérebro – o corpo propriamente dito, desde a pele até as vísceras obviamente, e mais o mundo circundante, homens, mulheres, crianças, cães e gatos, lugares, tempo quente e frio, texturas lisas e ásperas, sons altos e baixos, mel doce e peixe salgado –, tudo é imitado nas redes cerebrais.

Assim, é possível dizer, vivem todos os indivíduos, que cotidianamente recebem das fontes mais variadas as informações que os fazem ser como são. Não é diferente para qualquer ser humano, e na contemporaneidade multiplicam-se as fontes e influências que proporcionam a convivência com uma grande variedade de corpos que se apresentam nas cidades.

O bailarino(a) não é diferente destes outros tantos seres humanos. Seu cérebro e seu corpo, que são indissociáveis (DAMÁSIO, 2004), também se conectam com o que está em seu ambiente, com a pluralidade de opções de ser e se apresentar, pois cada um deles é um ser social, e como tal, sujeito a fatores de natureza similar. “Cada vez mais, a postura corporal passiva, reservada e pouco expressiva que adotamos é reforçada pela

possibilidade que temos de presenciar fatos (...) sem que tenhamos a vivência corporal do espaço em que a ação acontece” (PIRES, 2005, p. 88).

Desse modo, este ser dançante poderá apresentar suas características próprias, sua individualidade, sua aparência, o que o diferencia das bailarinas e bailarinos dos séculos XVIII, XIX e até mesmo do século XX (MENDES, 2012), na maior parte de seu curso. Ele já traz consigo uma aparência, trabalhada, pensada, sentida, escolhida, e com ela passa a conviver no ambiente da dança.

E sobre este corpo que dança, na cena contemporânea, também podem estar gravadas as marcas de inserção na contemporaneidade como as tatuagens, o *piercing*, as transformações corporais.

O fato de pertencermos e de sermos o centro de uma cultura em que a ideia e a necessidade de transitoriedade são dominantes faz com que sintamos a necessidade de nos apropriarmos fisicamente dessa inconstância e igualarmos, no que diz respeito à capacidade de se modificar, o invólucro primeiro ao invólucro artificial. A possibilidade de que isso aconteça nos é dada pela junção entre a ciência e a tecnologia atuais, com o resgate de práticas milenares de alterações corporais desenvolvidas por outras sociedades, por motivos diversos (PIRES, 2005, p. 85).

É possível então dizer, que o corpo que se movimenta de acordo com uma coreografia, pode já ser marcado por sinais que o individualizam, que o diferenciam em um conjunto de bailarinos e bailarinas, para além das qualidades técnicas e habilidades que possam estar presentes. Ele passa a conectar-se primeiramente a seus próprios signos, que o identificam, e em dado momento estabelecem relações com outros corpos, igualmente próprios, individualizados. Neste contexto,

entrar na temática do corpo implica considerá-lo em termos morfológicos, sensoriais e dinâmicos. Implica conceber o corpo como espaço de percepção individual e coletivo: como usuário que percebe o mundo através da roupa, e como corpo integrante de uma cultura e um contexto. Corpo único, sem cópia e portador de identidade, e um outro corpo no corpo social, entre outros corpos (SALTZMAN, 2004, p. 19).

Observar as percepções e os sentidos diz respeito a estar atento às manifestações que podem ser desenvolvidas pelo corpo, como a formação de imagens visuais e motoras, por exemplo, ao captar os movimentos orientados pelo coreógrafo, repetidos pelos bailarinos, até a sua consolidação; ou decodificar os meios de comunicação entre

corpos que dançam e abstrair, a partir das ações desenvolvidas, as necessidades para uma performance adequada; e ainda traduzir gestos, expressões faciais ou intenções que qualificam a ação.

Nesse âmbito, faz-se necessário compreender o corpo, individual ou coletivo, dentro de uma perspectiva do movimento, o modo como se articula, se dobra, se eleva do solo, se posiciona no espaço, a sua relação com um conjunto, no qual a execução das ações coreografadas resulta em um processo de interação com todo o ambiente cênico, ou sua conexão com o outro, seja um objeto de cena ou um bailarino.

O contato se estabelece entre diferentes agentes, seja de modo visual, auditivo ou tátil. Segundo Montagu (1988, p. 129), “nosso mundo é composto por presenças, coisas que são corpos. E são isso porque entram em contato com as mais próximas de todas as coisas que existem para nós, o ‘eu’ que cada um de nós é: nosso corpo”. O que circunda o indivíduo age, ou reage ao que é expresso por ele. Dessa maneira, o corpo vestido projeta uma imagem para o outro, que a absorve, por meio da visão (ou da audição, no caso de pessoas com deficiência visual, por meio de audiodescrição) e a ela responde, mesmo que esta resposta venha canalizada por emoções ou sentimentos.

Desse modo, considerou-se nesta seção a existência de um outro corpo, modificado em sua aparência em muitos aspectos, sobre o qual, ou em cuja pele e mesmo em seu interior, já se veem inseridas as marcas da individualização. Assim sendo, pondera-se que para estes corpos, tanto quanto mudaram os gestos e movimentos das coreografias contemporâneas, também é necessário haver outras necessidades na concepção criativa e possibilidades para vesti-lo.

2 Sobre a pele

Desde a segunda metade do século XX até os dias atuais muitas foram, e continuam a ser, as transformações socioculturais (LIPOVETSKY, 2004) que impactaram as diferentes áreas do conhecimento, a dança entre elas. O ritmo com que a sociedade passou a viver repercutiu no modo de vida individual e coletivo.

Como visto na seção anterior, apresentou-se que o corpo se viu modificado em decorrência de uma série de fatores, entre os quais a grande variedade de informações e o acesso facilitado às técnicas de alteração corporal (PIRES, 2005), algumas mudando a

própria silhueta, outras interferindo na pele ou nos cabelos, e todas, de alguma forma, redesenhando as aparências individuais. Um dado a se salientar é a velocidade com que estes processos vieram a ocorrer, muito em virtude da acessibilidade digital a diferentes canais de comunicação.

Estes mesmos canais permitiram uma troca expressiva de dados e o contato com distintas manifestações culturais nos mais distantes locais do planeta, o que aproximou conhecimentos e permitiu a expansão de manifestações em todas as frentes artísticas. “A tecnologia digital ganha uma dimensão quase epistemológica, já que tem a possibilidade de oferecer ao interator formas diferenciadas de percepção do mundo” (ARANTES, 2005, p. 125). Esta agilidade nas trocas e conexões, é possível dizer, estabelece uma correlação com todo tipo de movimento, inclusive na dança contemporânea, que faz refletir esse caráter da instantaneidade ao desenvolvimento das coreografias.

Corpos igualmente mais ágeis e preparados tecnicamente passam a responder às propostas criativas de coreógrafos. E o que se identifica é uma solicitação de correspondência entre a arte e a sociedade, no intuito de prover a esta arte, a dança, a mesma dinâmica vivida nos ambientes sociais e virtuais.

Neste contexto se insere o processo criativo dessa segunda pele que, em sintonia com todas as mudanças, veste o corpo que dança. Para tal faz-se necessário um outro olhar que contemple observar uma nova geração de movimentos realizados por bailarinos nos grupos e companhias de dança contemporâneas. Vestir o nu passou a contar com uma série de elementos antes ausentes, como as já citadas intervenções ou alterações corporais.

Aliam-se na coreografia todas as imagens de movimentos criados pelo coreógrafo com a diversidade de corpos e neles a multiplicidade de informações. Criar a unicidade visual passa a ser um exercício em que dialogam todas estas informações, ao lado de estímulos, sensações e percepções. E neste ponto começa uma etapa interativa em que a comunicação se faz entre o coreógrafo, que traz uma série de estímulos próprios a serem compartilhados com bailarinos, e especificamente para este artigo, com aquele que cria a segunda pele que se tornará no palco a expressão visual que envolve corpos em cena coreografada.

Dessa maneira, de uma ideia inicial, do coreógrafo, vê-se materializar, se formar ou mesmo deformar, imagens de corpos dançantes que se movimentam, cruzam-se, tocam-

se, envolvem-se sobre o palco. Neste processo de materialização soma-se a ideia inicial a uma série de fatores que começam com uma pesquisa capaz de traduzir em vestimenta as referências do coreógrafo, a música, ou sua ausência, que permite unir a observação do movimento com uma dinâmica corporal, a ocupação do espaço registrada em deslocamentos ou posicionamentos estáticos que convergem para uma intenção cênica.



Figura 1: A segunda pele - figurino em Pina Bausch. Nesta figura o corpo dialoga com o figurino e promove, para além da conexão corpo X figurino, uma interação com o espaço e com os demais elementos presentes na cena. Fonte: <http://goo.gl/8H9Cyn>

Desenhar uma segunda pele sobre corpos tão distintos, já carregados de imagens próprias, requer um outro olhar na cena atual. Ao falar de unicidade acima, aqui não se refere a dar a mesma forma, ou estabelecer uma imagem única para todos os corpos dançantes, pois isto hoje já não acontece. O objetivo é criar unidade na diversidade, posto que já não se tem nos grupos ou companhias de dança a homogeneidade vista em tempos passados. No Brasil, em especial, a diferença é a marca mais constante, resultante inicialmente de suas características de miscigenação, que hoje se conectam às de diferenciação, da busca pela individualidade.

A segunda pele, neste contexto, precisa ser construída em confluência aditiva de substratos têxteis, cor, texturas, formas, volumes, que mesmo em busca de uma unidade

visual se diferenciam quando cada corpo vestido se apresenta. O figurino se impõe sobre um corpo dilatado de informações como as tonalidades de pele, as tatuagens, as cores de cabelos e os seus cortes, dentre tantas características que descrevem o indivíduo contemporâneo.

Com certeza, em muitos momentos, a ideia do coreógrafo busca a neutralidade – aparente – de informações visuais, e sua solicitação recai sobre a nulidade – ainda aparente, quando o conjunto cerimonial – a dança é uma cerimônia – se veste da mesma maneira, imbuído pela busca de uma significância que se dá pelo coletivo. O movimento se unifica, as intenções se repetem, a cena busca pelo unitário em um palco habitado pelo diverso.



Figura 2: A segunda pele - figurino em Pina Bausch. Nesta imagem percebe-se a unidade na composição do figurino e consideram-se ao mesmo tempo as diferenças na aparência de cada uma das bailarinas.
Fonte: <http://goo.gl/8H9Cyn>

Esta é uma reflexão necessária, pois implica em partilhar ideia e forma, pensamento e materialidade, corpos e movimentos, intenções e emoções, que coabitam a coreografia no ambiente cênico. Promover o trânsito entre instituições tão necessárias e específicas para a dança diz respeito a trabalhar a plasticidade visual e o tempo em que transcorrem o movimento, a música, ou o silêncio, o espaço e sua ambiência.

Considerações

A partir de uma provocação – dança não é (só) coreografia –, ou melhor seria dizer, de uma reflexão, este texto propôs-se a trazer uma contribuição para o pensamento do processo interativo que envolve a dança e o figurino. Dentre as possibilidades de discurso optou-se por aquele em que se relacionam o corpo, a vestimenta e o movimento.

Neste contexto, a pele do(a) bailarino(a), elástica na sua aparência diversificada, invólucro do corpo imbuído de movimentos, é a receptora de uma camada significadora que estabelece o contato entre corpo e espaço cênico, em um tempo determinado pela diversidade, que aciona emoções e sentimentos em diálogo com o ambiente circundante.

Pele/tecido estabelecem comunicação com outra pele/tecido, a vestimenta, que envolvem movimentos, permitindo-lhes expansão ou provocando-lhes contração, dentro de uma cena circundada por diversos signos que giram em torno de um corpo, ou corpos em movimento.

Observou-se, neste âmbito, a necessidade de trazer para o pensamento que cerca o processo criativo de um figurino, o corpo dotado de sentidos e potencialidades que conversam com o objeto cênico – o traje, em meio a um diálogo coreográfico, e munido de todos os aspectos que convivem com o indivíduo entre outros indivíduos, em um trânsito que se dá pela arte, e que é potencializado pela diversidade.

Em meio à multiplicidade de informações das quais o “ser” humano se contamina na contemporaneidade, abre-se espaço para outras reflexões acerca do diálogo entre dança e figurino, de modo a ampliar as possibilidades criativas do vestir cênico, considerando os possíveis diálogos entre as coreografias e a sociedade, e os resultados de interferências sobre o corpo, vestido e revertido em objeto sensível e dinâmico de comunicação.

Referências

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

_____. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MENDES, Francisca Dantas. **A dança do corpo vestido: uma forma de expressão e comunicação**. In VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs.). *Diário de pesquisadores: traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SALTZMAN, Andrea. ***El cuerpodiseñado: sobre la forma em elproyecto de la vestimenta***. Buenos Aires, Paidós, 2004.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

<http://www.dw.com/pt/pe%C3%A7as-in%C3%A9ditas-da-companhia-de-dan%C3%A7a-pina-bausch/g-18514066>

Composição em tempo real em dança: a experiência do ato¹

Ana Carolina Mundim²

A dança é um acontecimento presencial. Ainda que registrada em vídeo ou em fotografia, ela necessita do ato presencial para existir. Especialmente no século XXI quando a tecnologia, primordialmente por meio das redes sociais, altera por completo os modos de relação e interação entre as pessoas, virtualizando os contatos, insistir na produção e na fruição de um ato presencial parece ser uma ação artesanal de resistência.

Em maio de 2015, durante o workshop “Working with objects within the dance-space on stage”³, ocorrido em Berlim (Radialsystem), Julyen Hamilton⁴ apontou para as relações entre ausência e presença nas práticas relacionais atuais: hoje, quando uma pessoa está presencialmente com alguém, fica permanentemente checando no email, no whats app, no facebook aqueles que não estão com ela. É uma checagem constante da ausência. As relações, portanto, estão frágeis e instáveis e os sentidos de presença se alteram. É uma constante presença-ausência e ausência-presença. O corpoespaço está em dois ou mais lugares ao mesmo tempo (presencial e virtual), o que pode levá-lo, também, a não estar em lugar algum metaforicamente. Ainda que aja em múltiplos lugares, não se permite experienciar nenhum destes lugares e patina sobre eles, de modo

1 Este artigo é parte integrante da pesquisa de pós-doutorado “Improvisação em Dança: corpoespaço e experiência”, realizada no ano de 2015, na Universidade de Barcelona, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Larrosa Bondía, com suporte de bolsa CAPES, dentro do Programa de Estágio Pós-doutoral – Chamada I 2015, Pesquisa Pós-doutoral no Exterior

2 Bailarina e pesquisadora na área de dança. Graduada em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP. Doutora em Artes pela UNICAMP e pela Universidade Autônoma de Barcelona. Pós Doutora pela Universidade de Barcelona. Professora da Universidade Federal de Uberlândia. Atua no Conectivo Nozes. Desenvolve pesquisas sobre a dança jazz no Brasil, desde 1997 e sobre dança contemporânea e improvisação desde 2000.

3 Tradução sob nossa responsabilidade: Trabalhando com objetos dentro da dança-espço em cena.

4 Julyen Hamilton é um bailarino e improvisador inglês, residente em Banyoles, Espanha. Seu trabalho em dança, tanto em companhias como solos, é voltado para a composição instantânea e se organiza a partir de princípios que compreendem estudo do espaço, tempo e ritmo, composição de personagem, uso da voz e produção de texto. Mais detalhes sobre seu trabalho podem ser encontrados em: <http://www.julyenhamilton.com>.

superficial. Como corpoespaço, por um lado, este novo modo de se relacionar (já não tão novo assim) gera uma liberdade maior de deslocamento, pois a estabilidade tende à estática. Por outro lado, a fragilidade traz a todo momento um estado de tensão, pela grande quantidade de informações que promove, geradora de novas ações momentâneas em cadeia, que apresentam fatores surpresa.

Colocar algo em tensão é fazê-lo passível de dissolução. Aliás, é o que já exprime a etimologia do verbo latino *tendere*. Aqui, tensão (de *tendere*) é, originalmente, “ter com duração (de tempo), alongar, estender”. Aquilo que se alonga, que se es-tende, portanto, não se sustenta definitivamente, é “tênue”. (DE OLIVEIRA, 2004, p. 10)

Contextualizando a etimologia da palavra tensão na atualidade, percebemos que os tempos de alongamento são cada vez mais curtos. Nada se estende por muito tempo na sociedade; portanto, as dissoluções se dão de modo mais rápido. Como produzir conhecimento a partir disso, se continuamente uma informação dilui a outra? Como realizar pesquisa, que pressupõe aprofundamento e longa extensão de estudo, no momento das práticas de dissolução? Como lidar com uma prática presencial de dança em um universo de presenças-ausentes? Algumas destas questões povoam este artigo, que não pretende respondê-las mas problematizá-las a fim de colaborar com possíveis reflexões.

A improvisação em dança contemporânea pode lidar com esse campo de tensão e conflito. Por isso os improvisadores precisam insistir nas práticas experienciais constantes, a fim de que estejam capazes de lidar com a tensão criada pelo desconhecido no momento da produção artística, que é uma prática considerada efêmera.

Na etimologia da palavra grega *Ephemerios* encontramos os significados *Epi*, correspondente a sobre, e *Hemeraí*, correspondente a dia. Sobre o dia. Aquilo que só existe um dia.

Concomitantemente a improvisação pressupõe estudo, atenção. Uma qualidade de atenção íntegra, experienciada, presencial.

A palavra atenção vem do latim *attentio*, *-onis*, que significa aplicação, esforço, cuidado. A palavra cuidado é oriunda do latim *cōgitātu-* e está vinculada à reflexão, ao pensamento. Algo que exige reflexão e pensamento, também exige investigação e aprofundamento, o que pressupõe constância e extensão do tempo.

Aqui se instala um paradoxo. Aliás, o próprio ato de escrever sobre improvisação, de modo não improvisado, já se configura como um paradoxo em si. A improvisação, portanto, é algo que ocorre no tempo presente (aqui e agora), o qual se encontra cada vez mais veloz e instável, mas a partir de um campo de conhecimento que vem sendo construído ao longo do tempo, ou seja, a partir de questões que de certo modo, se estabilizam como suporte no corpoespaço experienciado, resistem ao tempo. A palavra latina durar significa exatamente resistência ao tempo. Há como algo ser efêmero e duradouro ao mesmo tempo?

A intuição de Roupnel afirma:

1. O caráter absolutamente descontínuo do tempo.
2. O caráter absolutamente puntiforme do instante.

Portanto, a tese de Roupnel realiza a aritmetização mais completa e mais franca do tempo. A duração não é nada mais do que um número cuja unidade é o instante. (BACHELARD, 1999, p. 35)⁵

A partir do momento que o movimento se instaura em sua efemeridade no corpoespaço, ele produz uma mudança. E esta mudança é permanente, no sentido de que foi realizada e não se pode alterar. Pode-se propor uma nova ação, mas não se pode modificar a anterior. Uma escolha foi feita e, dentre inúmeras possibilidades, uma foi escolhida. Como sugere Roupnel, a duração se apoia no instante. Há uma responsabilidade no ato de decisão.

Para um seguidor de Roupnel, um ato é antes de tudo uma decisão instantânea e essa decisão é a que leva toda a carga de originalidade [...] [...] para sentir o instante, é preciso voltarmos aos atos claros da consciência. [...] veremos que a vida não pode ser compreendida em uma

5 Tradução sob nossa responsabilidade, do original:

“La intuición temporal de Roupnel afirma:

El carácter absolutamente discontinuo del tiempo.

El carácter absolutamente puntiforme del instante.

Por tanto, la tesis de Roupnel realiza la aritmetización más completa y más franca del tiempo. La duración no es sino un número cuya unidad es el instante.” (BACHELARD, 1999, p. 35)

contemplação passiva; compreendê-la é mais que vivê-la, é verdadeiramente propulsá-la. (BACHELARD, 1999, p. 20)⁶

A palavra decisão vem de corte, cisão (de+cisão). Assim, uma vez tomada uma decisão há uma cisão, uma definição.

Cicatriz que corta a carne que cessa a curva que encolhe o canto que cria um cisto que cai.

Uma escolha, então, elimina uma série de outras possibilidades e modifica o corpoespaço de modo permanente. Julyen Hamilton durante o mesmo workshop já citado em Berlim diz: “Você escolhe o movimento que produz. Você produz um movimento e não outro e, portanto, não há liberdade nisso.”

Cada escolha, cada cisão determina um caminho e traz refinamento no seu próprio desenrolar (esmiuçar, desmontar, remontar, reinventar etc.). O lugar de cisão, no entanto, é bem diferente do local de dissolução.

Ou seja, ao mesmo tempo em que a improvisação lida com a tensão e a dissolução constantes, porque é influenciada pela velocidade das informações recebidas pelo corpoespaço, ela também lida com a decisão que é a provocação de uma mudança permanente, é um corte no tempo a partir do corpoespaço. Cada escolha é profunda e assume responsabilidades porque estabelece um outro campo relacional. Logo, uma nova decisão pode ser tomada, causando novas mudanças, mas esta cisão se dá a partir da consciência do ato ou, ainda, da consciência da consciência do ato.

Manter-se apenas na tensão e na diluição pode levar à falta de clareza e à supressão da tomada de decisões. A improvisação, portanto, parece perseguir mais a atenção na clareza das decisões do que as tensões e diluições por ela provocadas. As tensões e as diluições parecem estar vinculadas diretamente à produção veloz de informações, sem que haja tempo para uma digestão ou uma reflexão sobre o que se

⁶ Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Para un seguidor de Roupnel, un acto es ante todo una decisión instantánea y esa decisión es la que lleva toda la carga de la originalidad. [...] [...] para sentir el instante, nos es preciso volver a los actos claros de la conciencia. [...] veremos que la vida no se puede comprender en una contemplación pasiva; comprenderla es más que vivirla, es verdaderamente propulsarla.” (BACHELARD, 1999, p. 20)

produz. E as decisões parecem estar mais atreladas à produção de ações, a partir de um corte oriundo de um processo consciente, ainda que imediato. Parece que aqui é necessário fazer uma distinção entre produção de ações e produção de informações. Do latim *informatio, onis* a palavra informação significa conceber uma ideia, cuja raiz etimológica –eidos, quer dizer imagem. Já, a palavra ação deriva do Latim *actio-onis* e tem como significado atuação; ato; efeito; obra.

A improvisação, embora gere imagens, se dá, a *priori*, no ato. Como sabemos, improvisar é distinto de compor em tempo real. A improvisação, não necessariamente pressupõe um espectador. A composição em tempo real, sim. Nesse sentido, a composição em tempo real é a obra em si. Não está tanto vinculada a um campo de ideias, que não se transforma em ação, senão à própria ação como campo de conhecimento e atuação.

Em psicoterapia e mesmo em educação uma coisa é clara: o que move a pessoa não são ideias abstratas, mas a experiência vivenciada. As ideias podem abrir caminhos, mas dar passos por esses caminhos é uma questão de experiência. As ideias podem também instituir descaminhos, sabemos disso. Há, sem dúvida, um trabalho grande e às vezes árduo a se fazer no mundo das ideias. Mas ele não substitui a experiência, a vivência direta; integra-se com ela, isso sim. (AMATUZZI, 2007, p. 8)

A improvisação também não ocorre a partir da produção de ideias, mas da ação concreta do corpoespaço que, refletindo sobre si mesmo em tempo real, escreve movimentos provocadores de sentidos imagéticos.

[...] a experiência é em primeiro lugar vivência, e não ideias ou palavras. Por isso, para poder dizer algo da experiência, o pensamento tem que inventar. Tem que inventar para dizer em outro plano (o das ideias e palavras) o que só acontece vivendo. (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 37)⁷

7 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: [...] la experiencia es en primer lugar vivencia, y no ideas o palabras. Por eso, para poder decir algo de la experiencia, el pensamiento tiene que inventar. Tiene que inventar para decir en otro plano (el de las ideas y las palabras) lo que sólo acontece viviendo.” (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 37)

O corpoespaço age por meio do movimento, provoca uma cisão, e a partir dessa cisão podem ocorrer ideias e tensões, mas para que a cena se sustente enquanto proposição poética, ela não se apoia em ideias e tensões que se diluem constantemente, embora dialogue com elas.

A palavra movimento vem do latim *movere* e significa mover, fazer deslocar-se, colocar em marcha. Na primeira metade do século XIX também começou a ser utilizada para definir um grupo que visa mudanças sociais ou políticas. A ação da escrita do movimento, portanto, ocorre no próprio fazer. O próprio movimento causa mudanças, ele é a ação em si. Em seu curso “Envolving technique and making dances”⁸, em New Dance Studios, em Amsterdã (de 05 a 16 de janeiro de 2015), Julyen Hamilton apontou:

O movimento é esse, agora. Você não vai trabalhar para melhorá-lo depois. Na improvisação é preciso ser ágil para celebrar o movimento. Cada movimento é exatamente o que é. Não há movimento que prepare o outro. Caso contrário você está pondo em descrédito o que está fazendo. Cada movimento é emocional, pois cada movimento vem do espaço que eu estou permitindo transitar. Se giro sutilmente a cabeça para a direita tudo se transforma.

A partir desse pensamento, a improvisação se pauta no fato de que alguém a aprende no próprio ato de mover. Não antes e não depois. Isso não significa que a improvisação não demande estudo. Ao contrário, o que Julyen propõe é que haja um refinamento tão grande do estudo minucioso da ação, que cada movimento tem que ser realizado com seriedade e profundidade em tempo real, a fim de provocar uma reverberação. Cada movimento tem a sua importância e a sua responsabilidade. No caso da composição em tempo real, uma modificação sutil da posição do corpoespaço em cena provoca uma grande alteração na leitura. Não há tempo de reflexão anterior ou posterior à ação. A observação, a reflexão e a leitura se dão na própria ação, ou seja, são ações imediatas que ocorrem dentro de uma outra ação, que é o movimento. É preciso analisar instantaneamente o que está sendo realizado e assumir a responsabilidade dessa ação.

⁸ Tradução sob nossa responsabilidade: Evoluindo técnica e compondo danças.

Nesse sentido, Julyen Hamilton afirma que a improvisação não está vinculada à liberdade, uma vez que a cada escolha realizada é preciso mergulhar em cada uma delas, aprofundando-se e assumindo a sua decisão. E para que se escolha algo, uma série de outras opções é eliminada. Ter consciência da decisão e do corpospaço em movimento dentro do contexto em que se insere é perigoso, pois é o local onde tudo se torna relevante. E quando nos referimos à palavra tudo, não significa tudo no plural, mas no singular, ou seja, cada coisa, cada movimento. Quando alguém não tem consciência de seu corpospaço, torna-se ingênuo. Por exemplo, se alguém está em uma cidade que não conhece, tudo é estranho, não se conhecem os riscos que se corre, os locais que são perigosos ou não, desconhece-se a vivência das regras sociais. Quando alguém se torna consciente, perde a ingenuidade e ganha responsabilidades. A tomada de consciência gera uma outra implicação corpóreo-espacial, com noção de risco, responsabilidade e atuação ativa. Isso determina o tipo de relação experiencial que será estabelecida. A improvisação não é ingênua. É preciso conhecer o contexto, arriscar-se e tomar decisões conscientes. “Os que correm riscos são os que abrem novos mundos, descobrem novas formas de se ser humano, novas formas de comportar-se e descobre coisas novas sobre o mundo.” (MARK WRATHALL, 1:33)⁹

É preciso ser consciente de ser consciente e ir além da experiência para não ficar paralisado apenas na primeira sensação que ela traz. A experiência também requer responsabilidade e aprofundamento.

É fundamental notar como a ausência da consciência pode gerar confusão. Em seu curso “The space issue”¹⁰, em Carthago Delenda, Bruxelas (16 a 20 de março de 2015), Julyen Hamilton abordou esta questão fazendo uma relação com o processo de aprendizado de um idioma:

No aprendizado de um idioma, por exemplo, há um momento de desorientação quando ele ainda é desconhecido. O idioma torna-se vários sons reunidos e misturados em uma musicalidade. Quando o aprendizado de cada som ocorre, se consegue separar o básico e se encerra a confusão. Cada elemento tem seu lugar e pode se vincular a outro.

9 BEING IN THE WORLD. Direção: Tao Ruspoli. NY: Magusta Productions, 2010. 1 DVD (80 min), color.

10 Tradução sob nossa responsabilidade: A questão espaço.

Quando você diz uma palavra isso é concreto, existem as letras e os seus sons. Isso é realidade. Mas a realidade produzida por cada pessoa terá uma leitura através de sua própria perspectiva, experiência e subjetividade. Apesar de concretas, palavras são só palavras. São parte de um discurso codificado por um idioma para uma organização coletiva. Se você não tem o código, isso não terá significado para você. Os significados das palavras são invenções que foram adotadas e repetidas ao longo dos tempos por uma determinada cultura e, enquanto os desconhecemos, podemos, inclusive imaginar outros possíveis significados que poderiam ser atribuídos a cada palavra.

O belga René Magritte (1898-1967) foi um artista que provocou a reflexão sobre o uso das palavras e sua possível alternância de significados. Mesmo reconhecendo os significados das palavras em seu próprio idioma, deslocou-os em sua proposição criativa, estimulando questionamentos acerca das conexões entre imagem e palavra.

A questão da aparência incongruente que apresentava o artista era saber se as palavras, em uso corrente, representam verdadeiramente o que alguém não crê. Assim, em *A chave dos sonhos* (1972)¹¹, quadro dividido em quatro compartimentos, uma bolsa leva por subtítulo <<O céu>>; uma navalha, <<O pássaro>>; uma folha de árvore é subtitulada como <<A mesa>>. Mas a quarta imagem, que representa uma esponja, leva o subtítulo de <<A esponja>>. No *O espelho vivente*, há bolhas ou nuvens no estilo das tiras cômicas, com palavras ou frases: <<Personagem explodindo de riso>>; <<horizonte>>, <<armário>>, <<gritos de pássaros>>. De um quadro a outro se manifestam dois tipos de aproximações aos fenômenos que o pintor queria ilustrar, assim como duas percepções que exigia dos espectadores de suas obras. Em *A chave dos sonhos*, os objetos totalmente reconhecíveis se enfrentam em uma definição que não lhes concerne *a priori*: na linguagem corrente, a navalha não se chama <<pássaro>>. Somente um dos objetos representados leva o nome habitual: a esponja. Aí se apresenta bem a vontade de desorientar com imagens, se estão em referência ao sentido habitual. [...] Mais que de pintura, se trata aqui de linguagem. Uma palavra por outra, uma palavra por outra imagem distinta a que se espera, uma ou várias palavras para sugerir uma imagem que não está representada. [...]

[...] Demolição das ideias correntes: esse é exatamente o propósito do quadro *A chave dos sonhos*, que mostra objetos definidos por palavras que não se correspondem com eles. Estabelecer definições muito seguras: a poesia trazida por imagens deve substituir a leitura literal destas. O que

11 Uma imagem da obra pode ser encontrada em: <http://obrarenemagritte.blogspot.com.br/2011/01/la-clave-de-los-suenos-1930.html>

importa não é o que o quadro mostra, mas o que sugere. Reconstruir uma linguagem: a proximidade de objetos inesperados, imbricados ou não por palavras escritas, cria paradoxalmente outros significados aplicados em coisas que a primeira vista pareciam evidentes. (MEURIS, 2007, p. 127)¹²

Isso altera a realidade e constrói uma nova. Isso faz com que as realidades sejam multiplicadas e que elas se alterem a partir da conscientização, que ocorre de modo individual. No caso do idioma, a consciência se dá pela aprendizagem de um vocabulário, um sistema gramatical e as capacidades interpretativas e de produção de significados. Assim se organiza a composição. E no caso da escrita das palavras, a leitura e a reflexão se dão após a produção da ação de escrever.

Palavras são sedutoras pois voam e vão para outros lugares, se espalham, são usadas, reutilizadas, interpretadas, inventadas, reinventadas, desvirtuadas. Traz um conforto e uma sensação de continuidade, de eternidade pela sua capacidade de perpetuação, especialmente na linguagem escrita. Toda ação antes de ser coletiva é individual. No entanto, a escrita é mais comumente acionada de modo apenas individual. Como gesto, corre o risco de ser egocêntrico se realizado para a autoperpetuação. Mas ainda que seja a partir desse risco, é algo do corpo materializado em um objeto (livro, artigo, poema etc.). No ato de escrever há uma tomada de decisão, onde se cria um universo concreto, a partir do qual haverá concordâncias e discordâncias, incorporações

12 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “La cuestión en apariencia incongruente que planteaba el artista era saber si las palabras, en su uso corriente, representan verdaderamente lo que uno no cree. Así en La clave de los sueños (1972), cuadro dividido en cuatro compartimientos, una cartera lleva por subtítulo <<El cielo>>; una navaja, <<El pájaro>>; una hoja de árbol va subtitulada como <<La mesa>>. Pero la cuarta imagen, que representa una esponja, lleva el subtítulo: <<La esponja>>. En El espejo viviente, hay borbuja o <<nubes>> al estilo de las tiras cómicas, con palabras o frases: <<Personaje reventando de la risa>>; <<horizonte>>, <<armario>>, <<gritos de pájaros>>. De un cuadro al otro se manifiestan dos tipos de aproximaciones a los fenómenos que el pintor quería ilustrar, así como dos percepciones que exigía de los espectadores de sus obras. En La clave de los sueños, los objetos totalmente reconocibles se enfrentan a una definición que nos les concierne a priori: en el lenguaje corriente, la navaja no se llama <<pájaro>>. Solamente uno de los objetos representados lleva el nombre habitual: la esponja. Ahí se aprecia bien la voluntad de desorientar con imágenes en referencia al sentido habitual. [...] Más que de pintura, se trata aquí de lenguaje. Una palabra por otra, una palabra por otra imagen distinta a la que se espera, una o varias palabras para sugerir una imagen que no está representada. [...] [...] Demolición de las ideas corrientes: ése es exactamente el propósito del cuadro La clave de los sueños, que muestra objetos definidos por palabras que no se corresponden con ellos. Establecer definiciones muy seguras: la poesía aportada por las imágenes debe sustituir a una lectura literal de éstas. Lo que importa no es lo que el cuadro muestra, sino lo que sugiere. Reconstruir un lenguaje: la proximidad de objetos inesperados, imbricados o no por palabras escritas, crea paradójicamente otros significados aplicados en cosas que a primera vista parecían evidentes”. (MEURIS, 2007, p. 127)

ou distanciamentos. A partir da tomada de decisão e do registro, uma pessoa cria espaço para a outra tomar a sua própria decisão.

No entanto, as palavras também podem ser utilizadas para falsas composições discursivas, pautadas em uma retórica que visa a manipulação da leitura por parte de outrem. Estas, muitas vezes, são organizadas para manutenção de poderes e estruturas hierarquizadas e frequentemente se desconectam do fazer prático. Pautadas na repetição e sufocando-se no próprio condicionamento definido como vocabulário, as palavras podem criar uma imutabilidade nos posicionamentos socioculturais, embora possam produzir discursos totalmente contrários para o convencimento de uma prática inexistente.

Segundo Jorge Larrosa:

Como disse José Luis Pardo, “para acessar a linguagem temos que falar uma língua, e falá-la desde dentro, com nossa própria voz e com nossa própria língua. E isso faz com que as palavras nos deixem um resíduo na ponta da língua, um sabor de boca (doce ou amargo, bom ou ruim), o que elas nos fazem saber (nos dão a saborear)”. Por isso, ainda que a linguagem nos tenha apodrecido, a maioria das pessoas não se dá conta, não sente náuseas e não se sente doente: porque perdeu a língua, porque não tem ou nunca teve uma voz própria, uma língua própria, porque somente assim, sem língua, pode falar, sem asco uma língua podre. {...}

{...} A Lord Chandos primeiro se fazem impossíveis as grandes palavras, essas que são tão abstratas, tão gerais, tão solenes, tão mentirosas, tão grandiloquentes e tão vazias. Talvez se dê conta de que já não querem dizer nada, de tão vaidosas e de tão inchadas. Segundo, se fazem impossíveis os juízos sobre temas gerais, sobre os assuntos da corte e do parlamento, sobre tudo aquilo que, segundo essa artificiosa construção chamada “atualidade”, deveria ser importante. Talvez perceba o que esses juízos e essas opiniões têm de precipitados, artificiais, de convencionais. Talvez sinta aí a língua sem língua dos periodistas, dos *experts*, dos políticos e dos funcionários, dos que fabricam o presente, dos “atuais”, dos donos da “atualidade”. Terceiro, se fazem impossíveis também os juízos banais, esses que se dão automaticamente e sem pensar nas conversas de todos os dias. (LARROSA In CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 96) ¹³

13 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Como disse José Luis Pardo, “para acceder al lenguaje tenemos que hablar una lengua, y hablarla desde dentro, con nuestra propia voz y con nuestra propia lengua. Y ello hace que las palabras nos dejen un residuo en la punta de la lengua, un sabor de boca (dulce o amargo, bueno o malo), lo que ellas nos hacen saber (nos dan a saborear).” Por eso, aunque el lenguaje se nos haya podrido, la mayoría de la gente no se da cuenta, no siente náuseas y no se siente enferma: porque ha perdido la lengua, porque no tiene, o nunca ha tenido, una voz propia, una lengua propia, porque solo así, sin lengua, puede hablar, sin asco una lengua podrida. [...] [...] A Lord Chandos primero se le hacen imposibles las grandes palabras, esas que son tan abstractas, tan generales, tan solemnes, tan mentirosas, tan grandilocuentes y tan vacías. Tal vez se da cuenta de que ya

Fica claro, portanto, como as palavras podem ser organizadas para a produção de um discurso eloquente que se esvazia em si mesmo, ou para a emissão de juízos de valores inconsistentes. Ambos não partem de uma prática experiencial, senão de um conjunto de ideias lançadas ao ar que visam, na verdade, camuflar a ausência dessa prática, criando uma ilusão sobre ela. Ainda, podem produzir a ilusão de uma prática. O filme *Exit through the gift shop*¹⁴, produzido por Banksy, parece-nos um exemplo interessante de como a manipulação das palavras podem criar uma realidade a partir de uma ficção. O filme conta a história de Mr. Brainwash, um grafiteiro que monta sua carreira e sua fama antes de propriamente produzir qualquer tipo de trabalho artístico. As mentiras contadas pelo protagonista do filme o convertem em uma celebridade. A complexidade das camadas manipulatórias contidas no discurso se expande criando uma hiper-realidade, que chega à situação limítrofe de no dia da *vernissage* de sua primeira exposição individual – de proporções megalomaniacas – haver uma fila estrondosa de público esperando os portões da galeria se abrirem, enquanto, dentro do local, ainda não havia exposição alguma. E, ao expor seu trabalho em público, as camadas de discursos se sobrepõem, ao serem criados novos discursos de fruição do público a partir da suposta obra que não foi pensada enquanto obra. Uma arquitetura do discurso é construída a partir da coleção de vazios sobrepostos, que preenchem um lugar. A obra é criada a partir de uma mentira (ou da produção e manipulação de uma suposta verdade: a semelhança), que não expõe a falha mas a maquia.

Mr. Brainwash, apesar de não ser prolixo, tem o domínio do uso da palavra e a manipula para construir uma realidade, a partir do que seu próprio pseudônimo sugere: uma lavagem cerebral. A retórica pode dar uma aparência de profundidade à superficialidade. Desse modo, conseguem-se manter os territórios de poder, os esquemas

no quieren decir nada, de tan vanidosas y de tan hinchadas. Segundo, se le hacen imposibles los juicios sobre temas generales, sobre los asuntos de la corte y del parlamento, sobre todo aquello que, según esa artificiosa construcción llamada “actualidad”, debería ser importante. Tal vez percibe lo que esos juicios y esas opiniones tienen de apresurados, de artificiales, de convencionales. Tal vez siente ahí la lengua sin lengua de los periodistas, de los expertos, de los políticos y de los funcionarios, de los que fabrican el presente, de los “actuales”, de los dueños de la “actualidad”. Tercero, se le hacen imposibles también los juicios banales, esos que se dan automáticamente y sin pensar en las conversaciones de todos los días. (LARROSA In CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 96)

14 EXIT THROUGH THE GIFT SHOP. Direção: Banksy. Madrid: Avalon, 2009. 1 DVD (88 min), color.

simplificados, a ausência de reflexão, pois são discursos que não consideram o outro em diálogo, que não criam espaço, embora possam fazer parecer o contrário. É fundamental perceber como esses discursos orientam os saberes sobre o que se propõe enquanto realidade e atualidade, determinando algumas verdades absolutas, quase sempre incontestáveis.

Tecia as palavras como uma colcha de retalhos. Montava a teia e esperava desmoronar.

E na dança, especificamente na composição em tempo real, como se dá o processo de escrita do movimento? O discurso da palavra não é o corpo. É parte dele. O corpo é discursivo, no entanto não são apenas as palavras que compõem este discurso. Não apenas palavras determinam o texto do movimento. Segundo Ferlosio:

[...] a dança tem carácter de texto [...]; e esse carácter me parece tão importante em uma instituição como a dança, tão ligado a seu modo de proceder e a seu sentido, que onde falte o texto me nego a que haja dança. Deve ser das coisas mais essencialmente textuais que há, provavelmente, inclusive, o primeiro texto que há existido, muito antes, talvez, que os próprios textos linguísticos de depósito mnemônico, e, obviamente, do que os escritos; talvez foi inclusa a mãe dos primeiros – já por haver suscitado a ideia de conservação literal, já por outra participação mais direta, como haver associado uma composição verbal a seu próprio depósito – e conseqüentemente do que o texto é. Uma prova da tenacidade textual da dança seria o fato de que o texto latino mais antigo que se conhece seja precisamente a pauta verbal de uma dança Marte, o famoso << Carmen Arval>>, datado pelos especialistas por volta do século VII a.C., apesar de conhecido somente por uma transcrição do século II d.C. [...] (FERLOSIO, 1981, p. 210)¹⁵

15 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “[...] la danza tiene carácter de texto [...] y ese carácter me parece tan importante en una institución como la danza, tan ligado a su modo de proceder y a su sentido, que donde falte el texto me niego a que haya danza. Debe de ser de las cosas más esencialmente textuales que hay; probablemente, incluso, el primer texto que ha existido, mucho antes, quizá, que los propios textos lingüísticos de depósito mnémico y, por supuesto, que los rmen Arval>>, escritos; tal vez ha sido incluso la madre de los primeros – ya por haber suscitado la idea de la conservación literal, ya por otra participación más directa, como el haber asociado una composición verbal a su propio depósito – y consiguientemente de lo que el texto es. Una prueba de la tenacidad textual de la danza sería el hecho de que el texto latino más antiguo que se conoce sea precisamente la pauta verbal de una danza de Marte, el famoso << Carmen Arval>>, fechado por los expertos hacia el siglo VII a.C., aunque conocido solamente por una transcripción del siglo II d.C.” [...] (FERLOSIO, 1981, p. 210)

E continua:

Mas não quero, de modo algum, unificar o texto verbal concomitante a uma dança com o texto da própria dança, que são movimentos que a constituem; antes, pelo contrário, me interessa contemplar os distintos modos de relação que pode haver entre um e outro texto. (FERLOSIO, 1981, p. 210)¹⁶

Referir-se a texto e a discurso, no contexto da dança contemporânea e da composição em tempo real, está muito além de pensar somente na utilização da palavra como movimento, na descrição que busca uma espécie de registro da dança ou na descrição “literal”¹⁷ do que se produz com o corpo. Na improvisação em dança, o processo de escrita discursiva ocorre no próprio corpoespaço, no momento presente, e na composição em tempo real isso se dá em cena, com público presente. A solução do movimento e a ação do movimento estão no próprio corpo, no aqui e agora. A solução e a ação do movimento podem envolver ou não a palavra verbal, mas em ambos os casos, há escrita de texto e há discurso produzido pela fricção entre decisão e imagem.

Além disso, o ato de improvisar pode ser coletivo, em inúmeras situações. No entanto, as decisões coletivas se dão a partir das decisões individuais dentro deste conjunto. A decisão é individual mas o ato é coletivo, então as decisões individuais devem ser tomadas em relação ao contexto, ao todo, ao outro ou a algo, em tempo real. Não há tempo de preparar um discurso ou de manipulá-lo. Isso coloca o improvisador que trabalha na coletividade em um outro local de discurso e escrita do movimento. A clareza e a decisão devem ser imediatas para oferecer ao outro a possibilidade de decisão. E a leitura do que ocorre também deve ser imediata, durante a própria ação, para que seja desenvolvida a capacidade de leitura do todo e de como a sua decisão poderá influenciar a decisão coletiva. Uma decisão pode, inclusive, incluir a pausa, o silêncio, mas isso deve ser preciso.

16 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Pero no quiero, en modo alguno, unificar el texto verbal concomitante a una danza con el texto de la danza misma, que son los movimientos que la constituyen; antes, por el contrario, me interesa contemplar los distintos modos de relación que puede haber entre uno y otro texto.” (FERLOSIO, 1981, p. 210)

17 Deixamos a palavra literal entre parênteses pois entendemos que a partir do momento em que a descrição é subjetiva, a literalidade também é relativa.

Quando tratamos da composição em tempo real adicionamos outra camada de leitura: além da leitura imediata que os intérpretes-criadores têm que ter de si, do outro e do contexto criado, afinando a consciência para as imagens e situações que estão produzindo, também, existe a leitura de cada espectador sobre o que vê e como ele se relaciona com a fruição do espetáculo.

O corpospaço, ainda que vivencie códigos socioculturais específicos, traz consigo uma capacidade de discurso independente do território em que esteja. E, embora existam gestos cotidianos que se instauram como códigos de linguagem reconhecíveis coletivamente, a gama de possibilidades de movimentos transcende estes aspectos e, quando isso ocorre, na dança, por exemplo, nos deparamos, na cultura ocidental, com uma dificuldade de apreciação e leitura do movimento. Em outras palavras, apesar do movimento ser algo, em princípio, inerente ao corpo humano, dentro da cultura ocidental não estamos, em linhas gerais, imersos em hábitos de leitura do movimento, que podem se dar por sistemas lógicos, lineares e/ou por percepções sinestésicas, não necessariamente lineares. A dança coloca o intérprete-criador e o espectador diante dessa questão.

Na composição em tempo real em dança, o discurso se organiza em tempo real, de modo direto, e a partir de sua clareza abre espaço para o outro, para a confirmação ou a contestação, para o diálogo. O refinamento do que se diz e como se diz a partir do movimento é imprescindível para que não se incorra na produção de movimentos aleatórios que também podem se constituir como discursos vazios e superficiais. Neste sentido, a busca pela sinceridade do movimento, a partir da escuta sensível do corpospaço e seu diálogo honesto com as situações propostas é um modo de orientar-se na ação improvisativa, em estado de composição. Deste ponto de vista, o processo de composição em tempo real passa por um aprofundamento da experiência no corpo e dos conteúdos que se constroem em relação a partir disso.

[...] o termo experiência, pela sua origem, significa o que foi retirado (ex) de uma prova ou provação (-perientia); um conhecimento adquirido no mundo da empiria, isto é, em contato sensorial com a realidade. Experiência relaciona-se com o que se vê, com o que se toca ou sente, mais do que com o pensamento. O que se deduz a partir do que se vê não é propriamente “experiential”, mas pensado. Conhecimento experiential é o diretamente produzido pelo contato com o real. (AMATUZZI, 2007, p. 9)

E nesse contato com o real é fundamental ter consciência de que a proposição artística só ocorre por meio da reverberação que provoca a partir dessa experiência. Não há manipulação de discurso ou dessa realidade e isso abre espaço para que cada atuante perceba esse real de seu ponto de vista e não de uma indução exterior prévia (que ele passa a assumir inconscientemente como sua, após o processo de convencimento).

Quando compreendemos a noção de corpoespaço e percebemos o poder que há na possibilidade de movimento no que se refere às transformações que este pode gerar, corre-se o risco da produção de uma autossedução egocêntrica, na qual o intérprete-criador se fecha em si mesmo e se encanta com sua própria produção de tal modo que desconsidera o outro. Confiar no material produzido é necessário, mas é importante não deixar-se afogar em si mesmo, caso contrário não há configuração de uma produção artística. A cena é o momento em que esta experiência individual alarga seu campo para a produção de uma ação conjunta (entre intérpretes-criadores e entre eles e a plateia).

A atenção conjunta [...] instaura efeitos de feitiço presencial que trata nossa afetividade através da entre-fecundação de atenções cruzadas comunicantes em uma relação de presença imediata de corpo a corpo. Esse feitiço presencial é de uma natureza diferente dos feitiços mediáticos que canalizam nossa atenção coletiva, porque ele se constitui a uma escala necessariamente limitada pelo número de participantes. Se ele perde em extensão, ganha contudo em intensidade. Eis por que, sem dúvida, ainda vamos ao espetáculo. (CITTON, 2014, p. 154)¹⁸

É provável que este feitiço presencial seja o que o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936) chamava de duende, em sua conferência *Teoria e jogo do duende*:

[...] o duende é um poder e não um agir, é um lutar e não um pensar. Eu escutei dizer a um velho mestre guitarrista: “ O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro desde a planta dos pés.” Quer dizer, não é uma questão de faculdade, senão um verdadeiro estilo vivo; quer

18 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: L'attention conjointe [...] instaure des effets d'ENVOÛTEMENT PRÉSENTIEL qui traitement notre affectivité à travers l'entre-fécondation d'attentions croisées communicant dans une relation de présence immédiate de corps à corps. Cet envoûtement présentiel est d'une nature différente des envoûtements médiatiques qui canalisent notre attention collective, parce qu'il se constitue à une échelle nécessairement limitée par le nombre de participants. Ce qu'il perd en extension, il le gagne toutefois en intensité. Voilà sans doute pourquoi nous allons encore au spectacle.

dizer, de sangue; quer dizer, de velhíssima cultura, de criação em ato. (LORCA, 2003, p. 2)¹⁹

E mais adiante, completa:

Todas as artes são capazes de duende, mas onde encontra mais campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, já que estas necessitam um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato. (LORCA, 2003, p. 6)²⁰

O ofício do artista, portanto, está em controlar a aparição e a desaparecimento desse duende na relação conectiva que instaura com o público. E na intensidade de sua aparição fecundar a cumplicidade necessária com o espectador para que a obra se construa. Nesse sentido, estar atento ao outro, à percepção imediata e à escuta são condições primordiais para que uma improvisação se configure como proposta cênica. E isto só ocorre na abertura para a experiência. Mas em qual conceito de experiência e em qual conceito de escuta nos embasamos? Estas duas palavras se transformaram em modismo no Brasil entre os psicólogos, artistas e educadores dos séculos XX e XXI, já seguindo tendências de um pensamento global, especialmente a partir de pesquisas produzidas na Europa. São palavras amplamente repetidas e sobre as quais inúmeros pesquisadores já se debruçaram a escrever a respeito. Sobre a origem da palavra experiência Amatuzzi aborda:

Quem poderia imaginar que “perigo” e “pirata” fossem palavras relacionadas com “experiência”? Pois assim é. Segundo nos informa o grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss & Villar, 2001), do antigo verbo latino depoente periri, restou o particípio passado peritus, que passou diretamente para o português com perito, habilidoso, experimentado. Daí também com a preposição “ex” surge no latim

19 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “[...] el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.” (LORCA, 2003, p. 2)

20 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.” (LORCA, 2003, p. 6)

experientia, que significa prova, ensaio, tentativa, experiência, e no latim imperial, experiência adquirida. Assim o termo experiência pode significar tanto uma tentativa, uma prova, num sentido mais objetivo de algo que se faz, como o que resta de aprendizado a partir de várias provas no decorrer da própria vida, num sentido agora mais subjetivo. Derivaram daí: experimentum (prova pelos fatos, comprovação) e o adjetivo expertus (experimentado, que deu provas de conhecimento – donde no inglês expert, especialista, e no português experto no sentido de versado, conhecedor; mas não confundir com esperto que tem outra origem). De periri (tentar, provar, empreender, experimentar), de onde saiu experientia (o que decorre da tentativa, do empreendimento), derivaram também periculum (tentativa, prova, risco, exame), o adjetivo periculosum (arriscado, perigoso), o verbo periclitor (fazer uma tentativa, arriscar, pôr em perigo), peritus (que sabe por experiência, perito, instruído), imperitia (imperícia, ignorância). Daí derivaram em português: experiência, perigo, perigoso, periclitante, perito, perícia. Ainda segundo Houaiss e Villar (2001) todas essas palavras se relacionam com o grego peira (prova, tentativa), o verbo peiráo (tentar, empreender), peiratés (aquele que tenta um golpe, bandido, pirata), empeiría (experiência, e, como importação direta feita pela filosofia, “empíria”, conjunto de dados conhecidos não pelo raciocínio lógico, mas pela experiência sensorial) e empeirikós (que se dirige segundo a experiência) (ver também o clássico Ernout & Meillet, 1967). (AMATUZZI, 2007, p. 08)

Vemos como a origem da palavra experiência está vinculada ao risco, à sensorialidade, à experimentação. A partir desse lugar, depreendemos que inerente à palavra experiência há uma apreensão e uma apropriação corporal de um determinado fato ou situação, a partir da abertura a vivenciar o desconhecido.

E, para vivenciar o desconhecido, é necessária escuta. A palavra escuta vem do latim *auscultare*, que significa ouvir com atenção. Neste texto, trata-se escuta como a capacidade de considerar o outro e suas ações/pensamentos, inclusive abrindo-se para uma possibilidade de mudança de suas próprias ações/pensamentos a partir do diálogo. Ou seja, trata-se escuta não apenas da perspectiva do sentido, mas como campo simbólico. E, como experiência, entende-se a qualidade, a intensidade e a profundidade com que se vivencia uma situação dada. Não é apenas o que se vivencia, mas como se vivencia. E, trata-se, neste contexto, da experiência a partir de uma presencialidade corpóreo-espacial, que convive com a virtualidade atual, mas que não se instala nela.

Dizia Hannah Arendt que não é possível pensar sem experiência pessoal. É a experiência que põe em marcha o processo de pensamento. Pensamos porque algo nos ocorre; pensamos como produto das coisas que nos passam, a partir do que vivemos, como consequência do mundo que nos rodeia, que experimentamos como próprio, afetados pelo que nos

passa. É a experiência que nos imprime a necessidade de repensar, de voltar sobre as ideias que tínhamos das coisas, porque justamente o que nos mostra a experiência é a insuficiência, ou a insatisfação de nosso pensar anterior; necessitamos voltar a pensar porque já nos vale o anterior a vista do que vivemos, ou do que vemos que passa, que nos passa. Justo, o que faz que a experiência seja tal, é isto: que há que voltar a pensar. (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 21)²¹

Portanto, a experiência passa pelo fato encarnado e a capacidade de revê-lo. Parece estar muito vinculada aos processos de reflexão, a partir da presença e da escuta, não apenas do passado, mas do próprio presente que se configura em passado, tão logo ocorre. Ela nasce da capacidade de abrir-se para o novo, de revisar o antigo ou de criar o novo a partir da revisão do antigo, passa pela recepção e pela produção de novas propostas e, assim, conecta a passividade à atividade.

A grande questão é: em que momento as palavras experiência e escuta, deixam de ser apenas palavras-conceitos, e se transformam em ação? Em 2015, em seu workshop “Working with objects within the dance-space on stage”, ocorrido em Berlim (Radialsystem), Julyen Hamilton disse:

O nome dado às palavras pode torná-las estáticas. Por exemplo: se algo é uma caneta, não é uma galinha. Se você conhece a caneta e de que ela é feita, isso cria uma dinâmica. Você percebe que nem todas as canetas são iguais, que tem formas, pesos, materiais, cores diferentes.

E é apenas vivenciando cada caneta, tendo a experiência do corpoespaço em relação à caneta que você poderá ter uma dimensão do que cada caneta pode significar. E é uma dimensão, pois o contato de cada indivíduo com cada caneta trará novos sentidos àquela relação, ao indivíduo e ao objeto.

21 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Decía Hannah Arendt que nos es posible pensar sin experiencia personal. Es la experiencia que pone en marcha el proceso de pensamiento. Pensamos porque algo nos ocurre; pensamos como producto de las cosas que nos pasan, a partir de lo que vivimos, como consecuencia del mundo que nos rodea, que experimentamos como propio, afectados por lo que nos pasa. Es la experiencia la que nos imprime la necesidad de repensar, de volver sobre las ideas que teníamos de las cosas, porque justamente lo que nos muestra la experiencia es la insuficiencia, o la insatisfacción de nuestro anterior pensar; necesitamos volver a pensar porque ya nos vale lo anterior a la vista de lo que vivimos, o de lo que vemos que pasa, que nos pasa. Justo, lo que hace que la experiencia sea tal, es esto: que hay que volver a pensar.” (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 21)

Sendo assim, falar sobre experiência não é viver a experiência, assim como falar sobre a escuta não é escutar. O conceito não é a realidade em si. Meuris, em seu livro *Magritte*, discute como a imagem foi utilizada em obras deste artista, distinguindo a semelhança da realidade:

[...] se a imagem utiliza elementos da realidade, não faz, porém, tangíveis a tais elementos. Não se pode tocá-los, já que são pintados. Sendo intangível, a imagem propõe figuras que se assemelham a objetos de outra maneira tangíveis. Convém por isso que o artista coloque a prova sua imaginação. Suponhamos que, como explica Magritte, se representa um pote de marmelada, produto comestível. Sua imagem não se pode comer. Se a combinação de pensamento e inspiração movem o pintor a colocar no pote uma inscrição como <<Isto não é um pote de marmelada.>>, não somente diria a verdade, já que a marmelada pintada não pode ser comida, mas também surpreenderia o espectador, habituado a tomar a semelhança pela realidade. (MEURIS, 2007, p. 84)²²

Podemos aplicar esse pensamento à relação entre conceito e materialização, teoria e prática. As palavras experiência e escuta e as consequentes imagens que associamos a elas não são a experiência e a escuta em si. Isso pode parecer óbvio. E o é. Mas talvez a maior complexidade da teoria e da prática esteja em compreender a obviedade da vida. Os rebuscamentos, que fogem à obviedade, muitas vezes são decorações para enfeitar a falta de consistência da ação e do trabalho. Se há algo que dizer, diz-se. Se há algo que mover, move-se. Muitas vezes a tentativa de buscar palavras e/ou movimentos rebuscados e a sua proliferação são, na verdade, ausência do que dizer ou do que mover. Então, para que dizer ou mover?

Neste sentido, encontra-se aqui um outro paradoxo: questionar a prática desses conceitos nesse texto, portanto, não significa realizar a prática proposta. Assim como um texto não consegue dimensionar e traduzir o que seja improvisação ou composição em tempo real, tampouco consegue exprimir a ação da escuta e da experiência. Este texto,

22 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “[...] si la imagen utiliza elementos de la realidad, no hace sin embargo tangibles a tales elementos. No se los puede tocar, ya que son pintados. Siendo intangible, la imagen propone figuras que se asemejan a objetos por lo demás tangibles. Conviene por eso que el artista ponga a prueba su imaginación. Supongamos que, como explica Magritte, se representa un tarro de mermelada, producto comestible. Su imagen no se puede comer. Si la combinación de pensamiento e inspiración mueven al pintor a ponerle al tarro una inscripción como <<Esto no es un tarro de mermelada>>, no solamente diría la verdad, ya que la mermelada pintada no puede comerse, sino que sorprendería al espectador, habituado a tomar la semejanza por la realidad.” (MEURIS, 2007, p. 84)

portanto, não existe sozinho. Ele está atrelado às ações práticas cotidianas e à produção poética, em busca da coerência do saber/fazer. O leitor nunca terá dimensão daquilo que se discute, sem vivenciar a improvisação no próprio corpospaço e as experiências da escrita do movimento e a do trabalho coletivo, que demanda escuta. A implicação e o esforço necessários para que os conceitos imaginados se concretizem em ação demandam envolvimento, generosidade e controle da vaidade e do ego, para que um indivíduo encontre espaço no outro para a relação.

Abrir espaço para que o outro fale ou se mova é diferente de abrir espaço para escutar o outro. Em uma relação é possível lidar com a fala e/ou o movimento do outro de diversos modos: suprimi-la por imposição; permiti-la sem considerá-la; permiti-la e considerá-la; permiti-la, considerá-la e rever sua própria fala e/ou movimento a partir do posicionamento alheio; entre outras possibilidades. Da perspectiva deste texto, entende-se que a improvisação para conseguir uma dimensão poética e cênica demanda escuta, ou seja, a consideração do outro (do que diz/move, de como diz/move, a partir de que contexto diz/move). Neste sentido um intérprete-criador escreve e inscreve sua dança com o outro e para o outro, a partir de sua individualidade.

A experiência do tu, como chamou GADAMER, só pode se ter desde a relação em si mesma, desde dentro, sem possibilidade de resolver-se em uma compreensão do outro, como se um estivesse fora dessa relação que vincula, saindo-se dela para conhecer o outro. Quando um sai da relação, na realidade o que faz é deixar de ouvir ao outro e de entender desde onde ouve alguém, em que relação se constrói a escuta. [...]
[...] A experiência do tu é portanto sempre a experiência de mim na relação contigo. [...] A experiência do tu é deixar que o outro se converta em uma experiência. A experiência da relação é fazer da relação uma experiência. (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 30)²³

Improvisar em dança e, principalmente, compor em tempo real é relacionar-se o tempo todo. É preciso estar implicado em relacionar-se, imerso nessa escolha conjunta e

23 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “La experiencia del tú, como ha llamado GADAMER, sólo puede tenerse desde la relación en sí misma, desde dentro, sin posibilidad de resolverse en una comprensión del otro, como si uno estuviera fuera de esa relación que vincula, saliéndose de ella para conocer al otro. Cuando uno se sale de la relación, en realidad lo que hace es dejar de oír al otro y de entender desde dónde oye uno, en que relación se construye la escucha. [...]
[...] La experiencia del tú es pues siempre la experiencia de mi relación contigo. [...] La experiencia del tú es dejar que el otro se convierta en una experiencia. La experiencia de la relación es hacer de la relación una experiencia.” (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 30)

cuidando de que tipo de compartilhamento e experiência se deseja promover. É um lugar de construir, desconstruir e reconstruir, sem uma ordem subsequente, mas aberto às surpresas do tempo presente. É perceber que o conhecimento é impalpável porque é infinito. É reconhecer que a todo conhecimento está relacionada a ignorância e que compartilhar o saber significa também compartilhar o que não se sabe. E aí se situa a improvisação: na honestidade de um corpospaço vivenciado. “Fazer com um grupo permite que você seja consciente de que as pessoas com quem você está dançando no espaço são seu ambiente. Quando você está trabalhando e há pessoas nele, isso muda seu espaço.” (ANNA HALPRIN, 1:04 min)²⁴. E estar em relação ao outro também modifica sua perspectiva acerca do conhecimento, cria novas dinâmicas e expectativas.

Do abraço traço o gesto montado de lego. E espero a forma se delinear.

Ao entrar em cena improvisando, os saberes incorporados assumem o risco de uma exposição pública que se conecta aos saberes imprevisíveis ainda não incorporados. E a descoberta desse contato se dá no momento do próprio contato entre intérprete-criador, construção da cena e público, o que deixa o corpospaço vulnerável e exposto, porque compartilha não apenas suas potencialidades, mas suas fragilidades também, em tempo real.

O ensino da experiência é suspender nosso saber, suspender a própria aprendizagem da experiência para estar à espera do que ocorrer, sem suposições. Neste caso, o atuar nascerá desta suspensão do saber. (MANONI, 1979, pág. 143) Porque, paradoxalmente, o que se aprende da experiência adquirida, é que não podemos confiar na experiência adquirida, e que ao mesmo tempo esta é a aprendizagem obtida da experiência que permita afrontar as novas situações: com a disposição implícita do que nosso saber experiencial nos trouxe é o aval para esta espera sem previsões; a confiança para afrontar as novas situações. (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 29)²⁵

24 Dentro do DVD rom citado há vários pequenos vídeos. O trecho citado encontra-se no vídeo chamado “Spaces: positive and negative”, dentro da palavra “espaço”, do index. Tradução sob nossa responsabilidade do original: “Do with a group, it allows you to be aware that the people which you are dancing with in that space is your environment. When you are working and you have people in it, it changes your space.”

25 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “La enseñanza de la experiencia es suspender nuestro saber, suspender el propio aprendizaje de la experiencia para estar a la espera de lo que ocurra, sin suposiciones. En este caso, el actuar nascerá de esta suspensión del saber (MANONI, 1979, pág. 143).

A era do Google, onde o acesso a uma grande quantidade de informações faz com que nós (ingenuamente) acreditemos que somos mais sábios, nos torna cada vez menos capazes de lidar com as lacunas do saber. De novo parece difícil lidar com a obviedade, neste caso, de que é impossível conhecer tudo sobre a vida. E como é preciso sustentar a máscara do domínio intelectual, cada vez menos estamos prontos para aprender porque cada vez menos estamos dispostos a demonstrar o que não sabemos, e em que falhamos. Não há espaço para a aprendizagem, não há espaço para a honestidade, não há espaço para o movimento e nem para a experiência e a escuta. De tanto clicarmos e abriremos janelas em busca de movimento, ficamos parados, no sentido de estarmos bloqueados (não é uma pausa por opção, mas por fadiga e acumulação desenfreada). É a grandiloquência que leva ao vácuo, como vimos anteriormente na citação de Larrosa. De tanto buscarmos inúmeras conexões instantâneas com outros, ficamos ensimesmados conectados a uma ou mais máquinas que atuam como próteses de nosso corpospaço.

Ainda, na era das redes sociais, onde a realidade mostrada é a realidade manipulada (virtual), onde recortam-se apenas as potencialidades ou se maquam as fragilidades para mostrar a manutenção de uma vida artificial, supostamente interessante ao indivíduo e ao coletivo, trabalhar com improvisação parece ser um campo de resistência artesanal que assume a responsabilidade da imperfeição e a possibilidade do fracasso. Isso tem um peso. Não é um caminho confortável. E na composição em tempo real isso ocorre na presença do outro.

Todas as nossas ações são editadas, constantemente. Estamos a todo momento editando o que mostramos de nós mesmos, o que fazemos, o que pensamos, o que praticamos. As redes sociais, canais demonstrativos e representativos de uma parte da realidade, dão vazão ao compartilhamento das vaidades: é lugar comum que nos condicionemos aos registros dos sucessos e à sua manipulação (lugares visitados, festas vivenciadas, conquistas intelectuais, presentes recebidos, amores conquistados e

Porque, paradójicamente, lo que se aprende de la experiencia es que no te puedes confiar en la experiencia adquirida, y que a la vez este es el aprendizaje obtenido de la experiencia que permita afrontar las nuevas situaciones: con la disposición implícita de que lo que nuestro saber experiencial nos ha aportado es el aval para esta espera sin previsiones; la confianza para afrontar las nuevas situaciones". (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 29)

mantidos ou trocados, corpos perfeitos). Às vezes as viagens não foram tão agradáveis, as festas estavam desanimadas e os amores nem estavam tão bem assim, mas isso não importa. O que importa é o que mostramos disso ao outro para parecermos bem sucedidos, dentro do conceito de sucesso mantido socialmente, que visa a perfeição. É a sociedade do “parecer”. Por um lado, não deixa de ser uma estratégia de sobrevivência, que haja um lugar virtual e imaginário onde se celebrem apenas as virtudes, sendo elas honestas ou não.

Por outro, esse tipo de relação que se estabelece virtualmente invade as relações presenciais e provoca questões. Como este corpospaço, que deve parecer infalível, lida com a sua falência real? Como disse Claire Filmón em entrevista que nos foi cedida em 02/07/15 no Centre National de la Danse, em Paris: “Talvez você queria compartilhar sua falência, mas talvez você não queira que as pessoas a vejam.”²⁶

Desse ponto de vista a improvisação, e particularmente a composição em tempo real, parecem tecnologias ultrapassadas. Esta última coloca o indivíduo (intérprete-criador e público) em contato com a relação presencial, o risco da experiência em tempo real e a possibilidade constante de falência. Ela traz um tipo de relação não mediada (e/ou *mediada*) e exige uma edição e uma composição em tempo real, sem produção de efeitos, manipulação de imagens ou discursos, colocação de filtros, entre outras possibilidades de intervenção. E todo esse processo se dá de modo consciente, sem ingenuidade na decisão.

Os espetáculos de teatro, de música ou de dança têm igualmente uma decisão forçada de certa dimensão performática. O risco de esquecer o texto, de fazer uma falsa nota, de fracassar, instaura uma tensão subterrânea que intensifica a atenção dos artistas e dos espectadores: aquém de todo valor estético, o simples fato de manter seu papel de performer sem falhar já é sempre uma proeza. A beleza própria de um espetáculo vivo detém (entre outras coisas) a parte do imprevisível – e, portanto, da improvisação – que caracteriza todo gesto, pois ele está sempre um pouco em excesso ou em falta em suas programações. (CITON, 2014, p. 150)²⁷

26 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Maybe you want to share the faillure but maybe you don’t want that people see that.”

27 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “Les spectacles de théâtre, de musique ou de danse tiennent également une partie de leur forcé de cette dimensión performantielle. Le risque d’oublier son texte, de faire une fausse note, de chuter, instaure une tension souterraine que intensifie l’attention des artistes et

A edição do que se mostra em estado não manipulado é muito mais arriscada em função da superexposição que gera. Por isso o improvisador deve trabalhar diariamente técnico-criativamente: para estar ativo para receber a surpresa da realidade, do tempo presente, para permitir-se afetar e criar soluções, caminhos ou proposições a partir disso. A preparação é o próprio fazer. Não há como se preparar para o desconhecido. Mas é possível cercar-se de ferramentas que colaborem na realização de escolhas e que criem um estado experiencial de consciência da consciência, que torne o indivíduo capaz de lidar com o imprevisto sem ingenuidade.

Lidar com as falências e não apenas com as potências significa aprofundar-se no estudo do corpospaço. Reconhecer-se em mergulho e escancarar-se. Surpreender-se consigo mesmo e ampliar as possibilidades de ação. Quando alguém se aprofunda em um tema, em uma investigação, em uma relação, tem mais clareza sobre as coisas e pode tomar decisões imediatas que não são pautadas em reações impulsivas, mas em posicionamentos organizados a partir de uma experiência. Seu posicionamento pode se alterar de acordo com a situação dada se houver generosidade para escutar a ação coletiva, a peça. É sabido que tudo influencia tudo e todos a todo momento, mas é preciso saber de que lugar a decisão está sendo tomada. E isso é chamado critério e é identificado no momento da ação. Como manter o critério a partir da escolha e se manter generoso, a partir da escuta, demanda ceder poder. Significa o desmantelamento do poder porque o improvisador não serve apenas a si mesmo, mas a algo que está para além de seu próprio corpospaço, o trabalho artístico em questão e sua relação com o outro (parceiro de dança) e com o público. O material criado, o posicionamento do artista, deve se relacionar com o todo.

Mark Tompkins, em seu curso “Real Time Composition”²⁸, ministrado na casa de cultura de Villava – Atarrabio Kultur Etxea, em Navarra, Espanha, de 21 a 25 de setembro

des spectateurs: en deçà de toute valeur esthétique, le simple fait de tenir son rôle de performeur sans défailir tient toujours déjà de l'exploit. La beauté propre d'un spectacle vivant tient (entre autres choses) à la part d'imprévisible – et donc d'improvisation – qui caractérise tout geste, en tant que celui-ci est toujours un peu en excès ou en défaut sur ses programmations.”

28 Tradução sob nossa responsabilidade: Composição em tempo real.

de 2015, quando o questionamos sobre como ele lida com a falência durante um espetáculo de composição em tempo real, respondeu:

Há algumas maneiras de lidar com esta questão: posso não aceitá-la e tentar escondê-la, posso realizar truques e mostrá-los ou não ao público. O fato é que o público normalmente quer ver algo acabado e não aceita a falência. Na composição em tempo real podem haver pontos altos e baixos. O intérprete-criador pode aceitá-los mas a plateia não, a não ser que saiba observar o espetáculo. Como performer uso as seguintes estratégias: 1) saio de cena e recomeço, reconfigurando o trabalho; 2) mergulho na falência até transformá-la, inclusive com a possibilidade de convertê-la em um êxito; 3) exponho a falência verbalmente em cena, conversando em voz alta com os colegas sobre o que está ocorrendo e a partir disso construímos novas possibilidades.

São interessantes as perspectivas trazidas por Mark de que a falência pode ser compreendida com naturalidade. É claro que na relação com o público há questões a ser lapidadas, quando tratamos de composição em tempo real. É possível criar uma relação de confiança com a plateia para que ela se coloque de modo ativo, aceite a falência como composição e crie o espetáculo junto com o intérprete-criador, no lugar de esperar algo pronto ou necessariamente bem-sucedido do intérprete-criador? Uma vez que a plateia é parte do espetáculo, é possível estimulá-la a compor em tempo real, como espectadora, e abrir-se para a naturalidade das imperfeições humanas?

Estava ali, fazendo nada, desfrutando nada, permitindo-se nada. Sendo nada. Um nada, tão nada que preenchia todo o espaço.

É possível colocar o público em composição, deslocamento e reflexão como Magritte o fez em sua obra *La clave de los sueños*? Construir o discurso a partir da vivência conjunta, mesmo que para isso saíamos das normativas vigentes? É possível convidar a plateia a uma experiência?

A experiência, a possibilidade de que algo nos passe, ou que nos aconteça, ou nos chegue, requer um gesto de interrupção...: requer parar-se a pensar, parar-se a olhar, parar-se a escutar, pensar mais devagar, parar-se a sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos passa, aprender a lentidão, escutar aos

demais, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência, dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2003, p. 174)²⁹

Experienciar a improvisação e a composição em tempo real é abrir espaço de interação, de diálogo, de intercâmbio, de percepção intensa, de criação. É como saltar de paraquedas: ter controle e perder controle, colocando-se aberto aos sentidos. É permitir-se o gozo e a frustração, e a partir dessas ações, em princípio individuais, compartilhar os sentidos, excitar ou desconstruir o outro a partir das relações que se estabelecem. A escrita e a leitura do movimento na improvisação, portanto, ocorrem simultaneamente, em estado de risco, nas possibilidades de falência e de desestruturação de territórios de poder, na descentralização do eu, na prática profunda da experiência e no que isso pode gerar. E parece que esse é um exercício a ser realizado por intérprete-criadores e plateia, em comunhão, e partir de suas diferenças e semelhanças, de seus encontros e desencontros.

O corpo é o lugar onde se inscreve cada história singular, o lugar onde os sentimentos e pensamento se manifestam, em latidos, em palavras, em imagens, em nós que oprimem ou na brisa que arrefece a alma, mas nem sempre essa inscrição é lida em busca de seu sentido; a experiência é a possibilidade desta leitura, uma leitura necessária para que a marca seja uma verdadeira inscrição que ilumine o sentido do vivido. (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 31)³⁰

Os sentidos da experiência, na improvisação em dança contemporânea, se dão no próprio fazer, se constroem e são reconhecidos enquanto se dança. Na composição em tempo real, as leituras sempre se dão de modo subjetivo, no entanto, a escrita deve ser objetiva. A concretude dos movimentos desenha o texto, a partir da consciência de quem o escreve sobre o que diz, como diz, de onde diz e para quem diz.

29 Tradução sob nossa responsabilidade, do original: “La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase, o nos acontezca, o nos llegue, requiere un gesto de interrupción...: requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio.” (LARROSA, 2003, p. 174)

30 Tradução sob nossa responsabilidade do original: “El cuerpo es el lugar donde se inscribe cada historia singular, el lugar donde sentimientos y pensamiento se manifiestan, en latidos, en palabras, en imágenes, en nudos que oprimen o en brisa que orea el alma, pero no siempre esa inscripción es leída en busca de su sentido; la experiencia es la posibilidad de esa lectura, una lectura necesaria para que la huella sea una verdadera inscripción que alumbré el sentido de lo vivido.” (CONTRERAS; DE LARA, 2013, p. 31)

Dessa perspectiva podemos pensar que a improvisação é, sim, efêmera e duradoura. Efêmera no momento em que a cisão ocorre, mas duradoura pelo corte que provoca no tempo e no corpoespaço modificando a relação com a realidade e pelas reverberações que provoca.

Acordei cheirando flores. Um suspiro. Avoou.

Referências

AMATUZZI, M. (2007). **Experiência: um termo chave para a Psicologia**. Memorandum, 13, 0815. Retirado em 01/11/2015, da World Wide Web <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/amatuzzi05.pdf>

BACHELARD, Gaston. **La intuición del instante**. México: FCE, 1999.

CITTON, Yves. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

CONTRERAS, José & DE LARA, Nuria Pérez. **Investigar la experiência educativa**. Madrid: Ediciones Morata, 2013.

DE OLIVEIRA, Ibraim Vitor. **Arché e Telos: nilismo filosófico e crise da linguagem em Fr. Nietzsche e M. Heidegger**. Roma: Gregorian University Press, 2004.

FERLOSIO, Rafael Sánchez. **Las semanas del jardín**. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

LARROSA, Jorge. **Entre las lenguas: lenguaje y educación después de Babel**. Barcelona: Laertes, 2003.

MEURIS, Jacques. **Magritte**. Köln: Taschen, 2007.

<http://www.origemdapalavra.com.br>

<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001202.htm>

Referências videográficas

ANNA HALPRIN, dancing life/danser la vie. Produção: Contredanse – Baptiste Andrien & Florence Corin. Bruxelas: Éditions Contredanse, 2014. 1 DVD rom (375 min.), color.

BEING IN THE WORLD. Direção: Tao Ruspoli. NY: Magusta Productions, 2010. 1 DVD (80 min), color.

Modos de criação em dança: relatos de uma experiência e prática profissional junto a coreógrafos contemporâneos

Lumena Macedo¹

Neste texto, relato experiências vivenciadas durante minha trajetória profissional de 12 anos como assistente de coreografia e ensaiadora do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP).

Esta função é exercida, principalmente, no âmbito de companhias de dança, e a pessoa que a desempenha torna-se a guardiã do coreógrafo, durante a criação, e de sua obra, após a criação. Além disso, e não menos importante, passa a ser a ligação entre o coreógrafo e os bailarinos, tendo a missão de transmitir, explicar e manter ideias e movimentos do profissional, em sua ausência.

É sempre muito difícil para o coreógrafo falar de sua própria obra; até mesmo o grande expoente da dança moderna Merce Cunningham (1919-2009) evitava falar sobre seu trabalho. Ele, como outros, queria que a dança falasse por ela mesma.

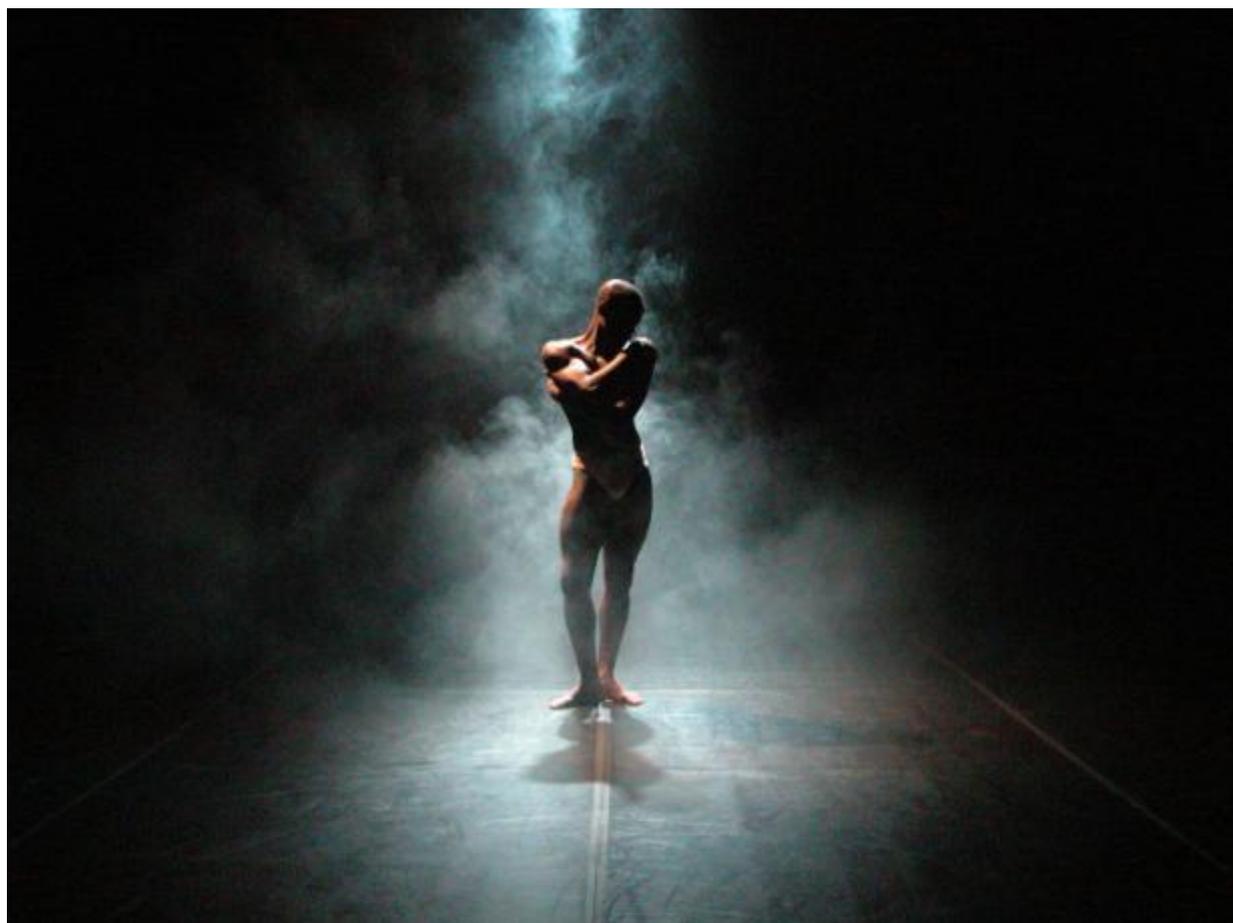
No entanto é possível analisar uma obra por duas perspectivas: uma interna, que se refere à obra em si, observando-se a escolha dos movimentos e seus princípios de ordenamento pelo coreógrafo, quais os procedimentos usados por ele para representar eventos ou palavras em forma de dança; e a perspectiva externa: de que forma a obra se relaciona ou retrata o mundo. Enfim, o significado da dança é, em parte, o produto das tensões criadas entre essas duas perspectivas.

Dentre os inúmeros coreógrafos com os quais tive a oportunidade de trabalhar e suas respectivas obras, escolhi seis trabalhos para comentar a respeito de seus modos de criação: duas remontagens e quatro criações.

¹ Lumena Macedo estudou ballet com grandes mestres, como Ady Addor e Halina Biernacka, e dançou em renomados grupos, como a Companhia Cisne Negro e Balé da Cidade de São Paulo, onde também atuou como assistente de coreografia e ensaiadora. Conquistou os Prêmios Maria Olenewa, APCA e Rambert Dance Company. Atualmente exerce o Cargo de Coordenadora Geral Artística do Núcleo de Artes Cênicas Sebastian em Osasco - São Paulo.

1 Liqueurs de Chair de Angelin Preljocaj (remontagem)

Angelin Preljocaj é um famoso coreógrafo francês de origem albanesa. Começou dança estudando balé clássico e enveredou pela vertente contemporânea sob a orientação de Karin Wachner, como bolsista da Escola Superior de Música, Dança e Arte Dramática Cantorum, em Paris, França. Em 1980 foi para Nova York trabalhar com Zena Rommett (1920-2010) e Merce Cunningham. De volta à França, em dezembro de 1984 criou sua própria companhia, Ballet Preljocaj.



Milton Kennedy em "Liqueurs de Chair" BCSP / Foto: Silvia Machado

"Liqueurs de Chair" foi originalmente criada em 1988 para a Cia. Ballet Preljocaj, a partir de um processo compositivo inusitado. Nove bailarinos e o músico Laurent Petitgand foram morar numa mesma casa durante um período de suas vidas e fizeram uma imersão coreográfica. Inspiraram-se nos móveis do famoso artista norte-americano

Alexander Calder (1898-1976) e pelo tema da carne e suas possibilidades: da pele, dos toques; sua sensualidade, erotismo e beleza. Cada um foi criando trechos coreográficos que depois foram organizados e ordenados pelo coreógrafo Preljocaj.

"Em Licores da Carne, o objetivo seria retirar do corpo um contentamento sensual e erótico a ponto de levá-lo até aos limites do desequilíbrio dos sentidos", **diz Preljocaj** em um trecho de apresentação de sua obra.



Elenco do BCSP em "Liqueurs de Chair" / Foto: Silvia Machado

Sua assistente e ex-bailarina de sua companhia Silvia Bidegain veio ao Brasil para remontar esta obra, em 2004. Cada frase coreográfica levava o nome de seu criador: os bailarinos, entre eles Silvia, o próprio Angelin, Álvaro, Cathy...

Cenografia e figurinos foram criados por Annick Gonçalves, o desenho de luz por Jacques Chatelet e a concepção da escultura por Frédéric Lê Junter em Paris. No Brasil, tudo seguiu rigorosamente a versão original da criação. A cenografia era toda de aço

parecendo o interior de um navio, a iluminação preciosa conseguiu valorizar cada trecho da obra e a escultura era uma máquina muito rústica e antiga, também de aço.

A obra foi toda notada em partituras, seguindo o difícil e interessante método Benesh². Foi um aprendizado enriquecedor para mim e para os bailarinos do BCSP, poder entrar em contato com este método diferente de preservar e ensinar uma obra, pois Silvia Bidegain foi ensinando as noções básicas do método e cada bailarino tinha uma partitura individual para estudar e aprender os passos e direções durante a obra. Como assistente, tive que estudar todas as partituras para poder ensaiar e identificar algum erro na movimentação.



Elenco do BCSP em “Liqueurs de Chair” / Foto: Silvia Machado

² O método Benesh foi criado por Rudolf Benesh (1916-1975) por volta do ano de 1956. Neste método as notações coreográficas são feitas em 5 linhas como um pentagrama. Cada linha corresponde a uma parte do corpo do bailarino:

_____ cabeça
_____ ombros
_____ quadril
_____ joelho
_____ pé

Lê-se a partitura da esquerda para a direita e de cima para baixo.

O fato é que é muito difícil para coreógrafos, bailarinos e espectadores absorver a estrutura coreográfica. Bailarinos se submetem a anos de treinamento para traduzir sensações proprioceptivas do movimento em imagens hipotéticas de como o movimento deveria ser, parecer...

O talento para lembrar movimentos (ou coreografias) é muito difícil de ser cultivado e, além disto, é subestimado pela sociedade ocidental por não ser uma ciência exata. O método Benesh, ainda que muito interessante, é um sistema complexo e, muitas vezes, insuficiente. É onde entra a figura do assistente de coreografia, capaz de completar, com suas escritas, memória e filmagens, as falhas que possam aparecer nas notações.



Elenco do BCSP em “Liqueurs de Chair” / Foto: Silvia Machado

Hoje, mais do que nunca, o vídeo é usado pelos coreógrafos como documentação da dança que concebem e executam. No entanto, sempre resta algo a respeito do movimento, dada a natureza pouco tangível da dança, que não se traduz em imagens nem em escritas.

A obra levou dois meses para ser remontada. Estreou em abril de 2004 no Teatro Municipal de São Paulo. Preljocaj chegou uma semana antes da estreia e trabalhou com

o elenco pessoalmente, observando principalmente pequenos detalhes de gestos e intenções de movimento. Ficou para assistir à estreia do balé e disse ter ficado muito satisfeito com o resultado e impressionado com a generosidade do bailarino brasileiro.

2 Black Milk de Ohad Naharin (remontagem)

Ohad Naharin nasceu em Israel em um ambiente familiar artístico. A mãe era professora de dança e composição musical e o pai, psicólogo, especialista em psicodramas. Iniciou sua formação como bailarino na Batsheva Dance Company, em Tel Aviv, da qual passou a ser diretor a partir de 1990. Suas obras já foram dançadas pelas maiores companhias contemporâneas de todo o mundo: Nedelerlands Dance Theatre, Rambert Dance Company, Cullberg Ballet, Ballet du Grand Theatre de Genèvee outras.

Naharin trabalha com o que eu chamo de “corpo selvagem”: sua dança acontece através de movimentos de explosão e libertação. Ele parece estar sempre em busca de liberdade.

Black Milk é um ritual tribal de passagem, em que os bailarinos cobrem o corpo com lama do Mar Morto, como num batismo.



Tiago Menegaz e Robson Lourenço em “Black Milk”/ Foto: Silvia Machado

A primeira versão de “Black Milk” foi criada em 1985 para a Kibutz Contemporary Dance Company, sediada em Israel, e era dançada só por mulheres. No Brasil, para o BCSP, foi remontada em 2003 por Adi Salant e dançada só por homens, que se desnudam de corpo e alma durante o trabalho. Com o intuito de acentuar esse estado, o coreógrafo Naharin pediu aos solistas que raspassem a cabeça.

Neste período foram remontadas mais duas obras de Naharin: “Queens” e “Perpetuum”, além da atualização da obra “Axioma 7”, que a companhia já dançava. A assistente Adi Salant usava apenas suas anotações pessoais e, às vezes, vídeo para fazer a remontagem. Durante este período ela ensinava a coreografia de um trecho de “Perpetuum” para os bailarinos e então eu trabalhava e ensaiava este trecho, enquanto ela já começava a ensinar outra coreografia (“Queens”) para outras pessoas. Foi um trabalho paralelo, por conta da quantidade de obras simultâneas a ser ensinadas. Este processo durou mais de dois meses.

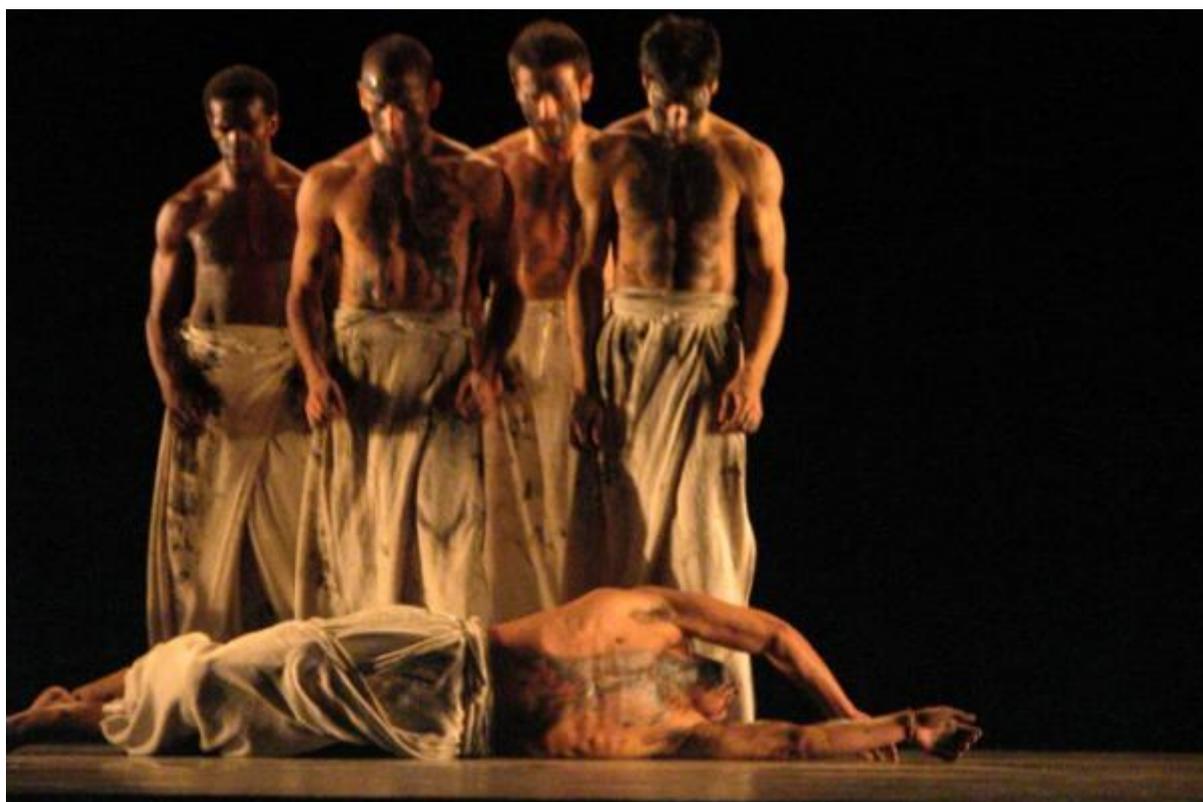


Elenco do BCSP em “Black Milk”/ Foto: Gal Oppido

As quatro obras – “Axioma 7”, “Queens/Black Milk” e “Perpetuum” estrearam em julho de 2003, em uma noite chamada “Noite Ohad Naharin” no Teatro Municipal de São Paulo. Naharin tem algumas regras muito específicas sobre suas obras. Por exemplo: o balé “Queens” jamais pode ser dançado sozinho, somente junto com “Black Milk”; no entanto, “Black Milk” pode ser dançado separado. Não se pode apresentar apenas um trecho de qualquer de suas obras, só a versão completa.

As coreografias de Naharin têm sempre uma assinatura muito pessoal: a explosão e um grito de liberdade, presentes em todas as obras dele com as quais trabalhei, citadas acima. Infelizmente ele não pôde ficar até a estreia, permanecendo no Brasil apenas a assistente Adi Salant.

Vale dizer que, mesmo nestas remontagens, o momento mais interessante é sempre o da vinda e chegada dos coreógrafos. Quando eles estão presentes, geralmente nas vésperas da estreia, seus toques finais, os mínimos detalhes e considerações feitas por eles nos remetem à essência de seus pensamentos e inspirações. É o momento mais rico destes processos.



Elenco do BCSP em “Black Milk”/ Foto: Silvia Machado

3 Linha Curva de Itzik Galili (criação)

Itzik Galili também é israelense, natural de Tel Aviv. Começou a estudar dança na Bat Dor Company e mais tarde foi para o Batsheva Dance Company. Suas obras têm sido dançadas pelas grandes companhias contemporâneas do mundo.

“O processo de criação de ‘Linha Curva’ foi um abandono das ideias criativas que trazia e uma entrega à experiência da realidade que aqui encontrei... Calor, simplicidade, sensualidade e uma pura poesia individual”, escreveu Galili na apresentação de sua obra.

O processo se deu em total simbiose com os bailarinos. Houve um momento de trabalho de laboratório, em que cada bailarino deveria criar uma frase coreográfica de no máximo 24 compassos, executada dentro de um espaço físico pré-determinado: um quadrado.

Da mesma forma que “Liqueurs de Chair”, cada frase levava o nome de seu criador (Milton, Wagner, Erika, Jorge, Kênia...).

No entanto, Galili já tinha um fio condutor: uma trilha sonora criada pelo grupo de percussão holandês Percossa. Esta música era totalmente percussiva e, incrivelmente, "brasileira". Desse ponto de partida, Galili, que considero um mago da iluminação, criou uma coreografia de luzes.

Em uma coreografia de 18 minutos de duração, são executados 171 efeitos de luz. Esses efeitos compõem sua própria dança e seu próprio movimento, que, genialmente, foram colocados à disposição da coreografia, caminhando e acompanhando cada movimento executado pelos bailarinos. Galili adequou todas as frases coreográficas, deslocando-as pelo espaço criado por 49 quadrados no palco. Cada quadrado é iluminado por uma cor diferente, formando um grande quebra-cabeça colorido.

“Linha Curva” é um trabalho coreográfico simples e genial. Foi sucesso absoluto por todas as cidades e países onde a companhia se apresentou. Foi criado em 2005 para o BCSP e, geralmente, era dançado com música ao vivo. No Brasil as apresentações aconteciam acompanhadas pelo grupo de percussão Durum. Em viagens internacionais as apresentações eram com o próprio grupo Percossa.

A estreia de “Linha Curva” aconteceu em Den Haag, Holanda, em outubro de 2005. A criação desta obra foi uma parceria entre os governos holandês e brasileiro. A obra teve estreia mundial na Holanda e foi apresentada em várias cidades da Alemanha, como

Bonn, Friedrichshafen, Ludwigsburg, Lörrach, Schweinfurt e Wiesbaden; da Áustria; da Suíça e de vários outros países.

Em 2009 fui convidada, pelo próprio coreógrafo Itzik Galili, a remontar a obra para a companhia de dança inglesa Rambert Dance Company, sediada em Londres. “Curve Line” ganhou o prêmio Olivier (Olivier Award) de melhor coreografia daquele ano.



Elenco do BCSP em “Linha Curva” / Foto: Sílvia Machado



Elenco do BCSP em “Linha Curva” / Foto: Silvia Machado

Utilizei minhas anotações pessoais e, principalmente, de deslocamento no espaço de cada frase coreográfica. Tive que memorizar todas as frases para poder ensiná-las aos bailarinos, sempre lembrando as intenções de cada movimento. Ao mesmo tempo, era a responsável por auxiliar a equipe técnica nos ajustes de som e luz, para que estivessem perfeitamente sincronizados.

Foi um processo muito instigante, sendo as diferenças culturais a maior barreira a ser vencida com o elenco durante a remontagem. Por que aquele figurino? Aquele beijo? Aquela explosão de alegria? A dificuldade, especialmente dos britânicos, de relaxar e isolar o movimento dos quadris (como se estivessem sambando) era imensa. Mas no final o resultado foi surpreendente e maravilhoso.

Mas não vou focar só nos coreógrafos estrangeiros. Temos excelentes coreógrafos brasileiros e é deles que vou falar agora.

Quando na direção do BCSP, Mônica Mion (2001-2010) sempre considerou importante convidar ex-integrantes da companhia para coreografar, dando-lhes excelentes condições de trabalho e ajudando a lançá-los no mercado brasileiro.

Optei por falar destes coreógrafos por seus processos de criação bastante distintos.

4 Dicotomia de Luiz Fernando Bongiovanni (criação)

Bongiovanni foi bailarino do BCSP e depois trabalhou em companhias como Balé da Ópera de Zurick, Cullberg Ballet e Ópera de Gotemburgo, dançando trabalhos de Mats Ek, William Forsythe, Ohad Naharin e Nacho Duato, entre outros. Voltando ao Brasil, começou a coordenar workshops de Improvisação e Composição Coreográfica, principalmente embasado no método Forsythe.

Formado em Filosofia pela USP, é mestrando em Dança na Unicamp.

Bongiovanni foi buscar na filosofia de Aristóteles, com a qual ele se identifica, seu modo de trabalhar, especialmente a questão da dicotomia: "Uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo". Pesquisando o movimento, ele utiliza o conceito de dicotomia para encontrar novas possibilidades na dança, enumerando uma série de dicotomias para construir o seu balé.

Em laboratórios feitos na sala de aula, ele indicava "tarefas coreográficas" aos bailarinos, usando alguns conceitos de dicotomia aliados ao método de improvisação e composição baseados em Forsythe (diferentes alturas de movimentos, dinâmicas, partes do corpo). Algumas vezes tinham que escrever letras ou mesmo palavras com os corpos.

- Vertical – Horizontal
- Perto – Longe
- Rápido – Lento
- Centro – Periferia
- Curvo – Reto
- Frente – Trás
- Direito – Esquerdo
- Cima – Baixo

- Uno – Múltiplo
- Solo – Grupo
- Singular – Plural
- Simples – Complexo
- Angular – Sinuoso
- Essência – Aparência
- Fundamental – Supérfluo



Elenco do BCSP em “Dicotomia” / Foto: Silvia Machado

Ele também utilizou diversos objetos cênicos que interagiam com os bailarinos: uma coluna de elásticos que vinham do teto até o chão e onde uma bailarina fazia seu solo, muitas vezes sustentada por eles; um retângulo de pano que descia e subia enquanto as bailarinas dançavam em oposição aos movimentos dele; um biombo repleto de recortes, através dos quais os bailarinos interagiam, conectando as faces frente (uma bailarina) e trás (seis bailarinos).

A estreia foi no Teatro Municipal de São Paulo em julho de 2007. Foram dois meses de trabalho para a criação desta obra. Uma experiência enriquecedora para todos, pois entramos em contato com o método Forsythe de improvisação, aliado ao trabalho de pesquisa desenvolvido por Bongiovanni. Meu trabalho também foi auxiliar os bailarinos a pesquisar movimentos que atendessem aos anseios do coreógrafo. O resultado foi um trabalho que desperta interesse por conseguir transmitir ao espectador, no movimento, a proposta de pesquisa apresentada anteriormente.



Carolina Franco em “Dicotomia” / Foto: Silvia Machado



Carolina Franco em “Dicotomia” / Foto: Sílvia Machado

5 Lago dos Cisnes? De Sandro Borelli (criação)

Sandro Borelli também foi bailarino do BCSP, integrou o elenco do Teatro Guaíra e é formado em Educação Física. Desde 1990 trabalha como coreógrafo independente, dirigindo sua própria companhia em São Paulo (SP).

Costuma trabalhar com laboratórios de improvisação, "contact improvisation" (improvisação por contato de corpos) e com vivências cênicas extremas.

Borelli explora como ninguém o lado das sombras, o lado obscuro e oculto em cada proposta que faz para suas obras e seus artistas. Seus processos de criação costumam ser intensos e pesados; suas obras, questionadoras e polêmicas.

Em um de seus processos de criação, durante um laboratório que, hipoteticamente, se passava em um hospício, no escuro e com os olhos vendados, um bailarino foi de encontro ao espelho e teve cortes profundos nas mãos; em outro uma bailarina entrou em crise de síndrome de pânico. Como já disse, os processos são viscerais e os resultados, arrebatadores.



Elenco do BCSP em "Lago dos Cisnes?" / Fotografia não creditado

No "Lago dos Cisnes?" Borelli quis mostrar o lado soturno do famoso balé russo "O Lago dos Cisnes". Não explora os cisnes nem o lago, mas a lama, o lodo do fundo do lago, com seus vermes, suas bactérias e fungos.

Nos laboratórios para a criação desta obra as palavras-chave foram:

- Perecível - Pântano
- Húmus - Bactéria
- Fungos – Vermes
- Purgatório - Limbo
- Contaminar-se
- Atmosfera subterrânea
- Mórbido
- Animais rastejantes
- Universo podre

Para o coreógrafo, o lago significa lágrimas; não existem personagens e sim uma neutralidade total.



Elenco do BCSP em "Lago dos Cisnes?" / Fotografia não creditado

Meu trabalho como assistente nesta obra foi muito delicado. Precisava ajudar os bailarinos a se perceber e se conectar o tempo todo, pois tinham que se movimentar juntos em uma pulsação única, sem se olhar e sem uma música que os conduzisse em micromovimentos (em alguns momentos só os dedos se mexiam). Um desafio totalmente diferente de tudo que havia trabalhado até então.

Quando foi anunciada a venda dos ingressos para "Lago dos Cisnes?", com a Orquestra Experimental de Repertório do Teatro Municipal de São Paulo regida pelo maestro Jamil Maluf, ninguém se deteve ao detalhe da interrogação após o título, e os ingressos se esgotaram em três dias. O grande Jamil Maluf abraçou a ideia e seus questionamentos sem hesitar, fazendo várias adaptações na obra sinfônica segundo as necessidades e propostas de Borelli.

A obra "Lago dos Cisnes?" estreou em dezembro de 2008 no Teatro Municipal de São Paulo. O resultado foi fascinante: pelo menos 10% da plateia levantaram-se durante o espetáculo e se retiraram. Daqueles que permaneceram até o final, metade vaiava e a outra metade aplaudia de pé e gritava "Bravo!". Com certeza absoluta Sandro Borelli conseguiu o resultado que queria. Ninguém saiu daquele teatro sem ter sido tocado.

6 Divinéia de Jorge Garcia (criação)

Em 2001, Jorge Garcia ainda dançava no BCSP quando recebeu o convite e teve a oportunidade de coreografar "Divineia". O elenco do BCSP acabara de chegar de uma turnê pela Turquia, onde Jorge Garcia ficou impressionado com a manipulação dos corpos que presenciou nos famosos banhos turcos. Ao mesmo tempo, lia o livro "Estação Carandiru" (Companhia das Letras, São Paulo, 1999) de Dráuzio Varella, onde também se inspirou para criar esta obra.

"Divineia é o nome dado ao pátio amplo, em forma de funil, da Casa de Detenção. Na parte estreita fica a sala de revista corporal, parada obrigatória para os que entram, exceto médicos, diretores e advogados. Antes do acesso aos pavilhões é preciso entrar nesta sala e levantar os braços diante dos revistadores." **Dráuzio Varella**. Trecho retirado do livro "Estação Carandiru".

Jorge Garcia usou o "contact improvisation" e técnicas de artes marciais, aliadas às manipulações que vira nos banhos turcos em sua viagem, para criar grande parte da coreografia. A obra retrata o universo masculino, e durante o processo de criação foi acompanhada por meu colega assistente de coreografia Laudnei Delgado. Só comecei a entrar em contato com este balé depois que já estava montado.

Jorge Garcia mostra a realidade do dia-a-dia dos presos de uma forma lúdica, poética e visceral. As visitas íntimas recebidas pelos presos, com suas mulheres e seus cigarros; o "manda-chuva" da prisão; a descontração e os enfrentamentos ocorridos no pátio durante os banhos de sol; a importância dos pertences pessoais dos presos como a cumbuca de comida de cada um.

Dançada só por homens, além de facilmente conquistar a plateia pela virilidade vista em cena, o trabalho suscita questionamentos sobre a condição sócio/política do ser humano. A obra estreou em abril de 2001 no Teatro Municipal de São Paulo.



Elenco do BCSP em "Divineia" / Foto: Silvia Machado



Elenco do BCSP em "Divineia" / Foto: Silvia Machado

Considerações finais

Quando me refiro acima às características de cada um destes coreógrafos, é preciso ressaltar que alguns já têm uma “assinatura pessoal” muito marcante, casos de Ohad Naharin, Sandro Borelli e Luiz Fernando Bongiovanni. Pode-se assistir a um espetáculo sem saber quem é o coreógrafo ou do que trata o tema; se já está familiarizado com a obra desses coreógrafos, certamente o espectador conseguirá identificá-los. Todas as obras têm um ponto de partida: uma música, uma imagem, um movimento, um livro, um tema ou mesmo palavras.

O que vivenciei, em todos estes anos de dança, me mostra que a cada dia ela se transforma e não para de evoluir e, cada vez mais, não é (só) coreografia. A união e organização de movimentos diversos, simplesmente, já não é suficiente. Falar de dança e processo criativo é uma tarefa muito complexa e um assunto inesgotável.

Muitas vezes nós, espectadores, vamos assistir a um espetáculo de dança sem questionar nossas suposições ou premissas no que concerne ao tipo de corpo que iremos ver ou sobre o tipo de mensagem que iremos receber. Os coreógrafos não compartilham, necessariamente, dessas suposições ou premissas. É interessante notar quais os princípios que norteiam o coreógrafo na escolha de movimentos e na sua combinação. Quais os possíveis modos de representação da dança escolhidos por ele para referir-se, ou conectar-se ao resto do mundo: da “semelhança” ou da “imitação”, da “replicação” ou “reflexão”?

Muitos críticos dizem que o “ballet clássico” é a única forma de dança que perdura no Ocidente, com a força de sua tradição e vitalidade. Eles veem a dança moderna como um momento de “experimentação rebelde”, alegando falha em produzir um léxico de movimentos como na dança clássica.

Contrariando essa afirmação, a força da dança contemporânea está na sua variedade eclética de estilos, vocabulários e sintaxe, ou seja, de que forma essas relações se interligam para produzir o resultado final: a dança.

Outro elemento importante na dança contemporânea, além de sua constituição pluralística, é a característica de produzir reflexões críticas em suas várias empreitadas e comentários sobre seu próprio processo de criação; como dito antes, muitas vezes mais significativo do que o resultado final.

Por este “impulso reflexivo” os coreógrafos acabam desafiando todas as distinções tradicionais entre pensamento e ação, sujeito e objeto, artístico e crítico e sugerem outra forma de fazer dança, que não a reduz a um simples meio de expressão, e também não se perdem em tantas reflexões que nunca chegam a lugar algum.

Para finalizar, cito um texto escrito por Doris Humphrey no livro "The Art of Making Dances" em 1959. São conselhos práticos insuficientes, por si só, para produzir um resultado satisfatório em termos de organização espacial, formas do corpo e manipulação do tema proposto. Eis porque insisto na questão de que falar sobre um processo criativo é algo muito complexo. Podemos recorrer a filosofia, antropologia, neurociência e outras disciplinas de produção de conhecimento para nos ajudar a traduzir em palavras a natureza fugaz e – por que não? – frágil da dança.

- Simetria não tem vida
- Um desenho bidimensional não tem vida
- O olho é mais rápido do que o ouvido
- O movimento no palco enfraquece e parece mais lento
- Todas as danças são longas demais
- Um bom final é 40% da dança
- Monotonia é fatal: busque contrastes
- Não seja escravo da música e também não a mutila
- Ouça conselhos qualificados: não seja arrogante
- Não intelectualize; facilite (motive) o movimento
- Não deixe o fim para o final

Agradeço aos amigos Lilia Shaw, Mônica Mion e Flávio Lima, por sua colaboração na elaboração deste texto.

Referência

FOSTER, Susan Leigh. **Reading dancing: bodies and subjects in contemporary american dance**. California: University of California Press, 1986

Narrativas entre corpos

Diana Gilardenghi¹; Milene Duenha²; Paloma Bianchi³ e Sandra Meyer⁴

Este texto foi escrito a quatro corpos e propositadamente nossas vozes se entrelaçam e se confundem em primeira e terceira pessoas. Optamos por diferenciá-las minimamente por meio das quatro configurações - itálico, regular, negrito e sublinhado. Esta opção resulta do modo como ocorreu o processo de criação de *Narrativas em dois corpos*, concebido pelas quatro autoras e apresentado na décima edição do *Seminário de Dança de Joinville* em 28 de julho de 2016.

Tudo começou em uma conversa. Paloma e eu observávamos Diana em um dos ensaios do coletivo Mapas e Hipertextos⁵, no qual reconhecíamos a potência do gesto de Diana. Discutimos o quanto um corpo experiente em dança pode carregar a própria história da dança no gesto. Paloma lembrou-se de ter observado essa mesma potência no gesto de Sandra enquanto se movia em sala de aula. Passamos, então, a imaginar como poderia ser interessante um encontro entre as duas. O convite provocativo de Paloma e

¹ Professora, bailarina e coreógrafa. Integrou os grupos Duggandanza, Plastercaster, Potlach, Triz e Ronda. Em 2000 foi contemplada pelo programa Rumos do Itaú Cultural com o trabalho Crosta. Recebeu o Prêmio Klauss Vianna 2008 para a realização de Um Duplo e Klauss Vianna 2011 para o espetáculo Em Constante. Leciona Dança Contemporânea em Florianópolis e integra o coletivo de pesquisa e criação Mapas e Hipertextos.

² Bailarina, atriz, performer. Possui formação em Artes Cênicas e pós-graduação em Artes visuais / Arte - educação pela Universidade Estadual de Londrina/PR. É mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, e atualmente realiza pesquisa de doutorado nesse mesmo programa de pós-graduação. Desenvolve pesquisa artística no Coletivo Mapas e Hipertextos de Florianópolis-SC desde 2012.

³ Professora, pesquisadora e bailarina profissional desde 1998. Graduada na faculdade de Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP, com especialização em Performance, atualmente é doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Formada como educadora do movimento pelo método Reeducação do Movimento de Ivaldo Bertazzo e em Bharathanatyam pela filial brasileira da Natyalaya School of Classical Dances. Como artista-pesquisadora participa, desde 2013, do coletivo de pesquisa e criação em artes presenciais Mapas e Hipertextos

⁴ Artista, professora e pesquisadora. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Arte, Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e autora do livro *A Dança Cênica em Florianópolis* (1994) e *As metáforas do corpo em cena* (São Paulo, Annablume, 2009 e 2011).

⁵ Coletivo de artes presenciais que experimenta distintas possibilidades inventivas no cruzamento entre arte e sociedade. Mais informações podem ser encontradas em: <<https://mapasehipertextos.wordpress.com/>>.

Milene para Diana e eu trabalharmos juntas fez o olho brilhar e a respiração ofegar. Um misto de desejo e dúvida.

Diana e Sandra são importantes referências da dança no país. Há uma grande diferença de idade entre nós e, além disso, Sandra é nossa orientadora no doutorado. Ou seja, eu e Paloma propusemos um trabalho a duas artistas que poderiam não confiar em nosso olhar, não aceitar ideias. Ocorreu justamente o oposto: tudo era decidido coletivamente, não havia opinião irrelevante. Sabíamos que não queríamos fazer espetáculos nos moldes tradicionais da dança, mas que seriam ações em dança. Assim, surgiu o projeto Corpo Tempo e Movimento em seis ações de dança⁶.

Iniciamos o processo de criação manuseando coisas - fotos, roupas, recordações de família, histórias de vida, utensílios de cozinha, músicas, livros -, que foram sumindo à medida que iam sendo incorporados nas nossas ações. **Desde sua procura em casa, sem querer antecipar, prever seus possíveis efeitos num processo investigativo, os objetos foram disparadores surpreendentes de memória. As escolhas sempre revelam nossas manias, acúmulos, cuidados, descuidos, sobre nossas memórias e com elas. Parecia que pouco havia a ser levado e colocado ali como rastro, como marca. O que reside em cada objeto, imagem, textura, palavra e ainda, como saber ouvir o que deles emerge? Nesse desvendar de cada objeto, as memórias vieram, se resignificaram e se atualizaram quando manuseadas, lidas ou vestidas por mim ou por Sandra - ela em mim, eu nela. Estratégias investigativas eram postas e redirecionadas por Milene e Paloma para acionar o objeto como registro de uma história ou ainda como ativador de relações.**

Dessa investigação com objetos, um arquivo foi acessado, aberto a lembranças que fizeram parte dessa e outras ações do projeto. Sandra trouxe para o ensaio um programa datilografado de espetáculo que continha seu currículo. Diana o

⁶ O projeto Corpo, tempo e movimento em seis ações de dança é uma iniciativa que investiga a relação entre corpo, memória e cidade, tendo como resultado seis diferentes ações de dança realizadas em espaços públicos e em locais de circulação de arte de Florianópolis. Em cena, Sandra Meyer (1957-, SC, Brasil) e Diana Gilardenghi (1957-, Bs As, Argentina) se encontram para descobrir o que ainda resiste e re-existe em seus modos de criar, nas relações de uma com a outra, com a história e com a cidade. As seis ações configuram-se com um espetáculo (Ação 1: Narrativas em dois corpos), uma composição urbana (Ação 2: Dança Coral), uma infiltração (Ação 3: Linhamar), dois solos (Ação 4: Sem título e Ação 5: Greta), uma proposição (Ação 6: O que é estar aqui?) e uma conversa (debate). Mais informações sobre o projeto podem ser conferidas em: <<https://www.facebook.com/corpotempoemovimento/>>.

recitou, enquanto Sandra ouvia e revivia a sua história na dança. As palavras proferidas nos colocaram em uma posição em que nos dávamos conta das realizações de Sandra, ao mesmo tempo em que percebíamos o quanto um currículo não consegue dar conta da vida. A partir desse dia, o desejo de trabalhar sobre o currículo de cada uma surgiu não somente para evidenciar a relevância dessas duas artistas na dança de Santa Catarina, mas também para questionar a importância que o mundo da arte atribui aos feitos profissionais, como prêmios, apresentações em festivais e turnês.

Uma foto em que fui flagrada dançando balé nas pontas, num clube do Sul de Santa Catarina nos anos 1970, foi trazida para a cena a partir de uma particularidade da imagem: os ombros tensos devido ao piso escorregadio. Isso permitiu a emergência de sentidos outros, que se afastam do enaltecimento ou autoelogio de uma vida dedicada à dança (Diana e eu atuamos há pelo menos quatro décadas). No momento em que decidimos que uma comentaria o currículo da outra, ativaria a vida da outra, descobrimos também um dispositivo potente para provocar processos diferenciados entre nós. A foto dos anos 80 em que Diana realiza um *grandbattement* com uma destacada elevação de pernas contrasta não somente com a (im)possibilidade de realizar este *efeito* da mesma forma aos 59 anos, mas com os interesses e opções estéticas da dança contemporânea, trazendo reflexões sobre a pertinência disso na dança que se ativa hoje. Isso é sublinhado com certa dose de humor que permite, contudo, entendimentos complexos sobre dança, tais como o estigma do corpo ideal.



Fig.1. *Narrativas em dois corpos*. Diana Gilardenghi e Sandra Meyer, à esquerda e à direita, respectivamente. 10º Seminário de Dança. Sala Agripina Vaganova, Escola do Teatro Bolshoi do Brasil. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Surpreendentemente, nas memórias sobre dança que Sandra e Diana trouxeram há muitas consonâncias com a minha experiência na profissão. O balé e o jazz também fizeram parte da minha formação, foram as primeiras técnicas que vivenciei assim como ocorreu com Sandra. Isso revela, sobremaneira, como a dança europeia e estadunidense adentrou o Brasil. Na década de 1980 o jazz ajudou a romper as regras rígidas do balé, trouxe outros modos de acionar dança. De certa forma, viabilizou o início de uma produção de dança contemporânea, pois ofereceu caminhos de investigação gestual que abriram possibilidades para que outras matrizes da cultura brasileira fossem incorporadas.

No *Narrativas em dois corpos* a ativação da memória se deu em várias camadas, com o propósito de investigar ações que conversassem com modos de se mover de ontem e de hoje. Como coreografias já dançadas podem ser atravessadas por questões de agora? A dança de agora é traço do já dançado? Como abrir fissuras em hábitos de um corpo memória? Paradoxalmente, é no mergulho do vivido e no esquecimento que algo se inventa.

Durante o processo, Milene e Paloma observaram diferentes modos de mover memória entre nós. Eu mais direcionada ao espaço, Diana à sensação do movimento. Eu deixando afetos surgirem pela ação do corpo no espaço/tempo e Diana intensificando afetos que explodiam em movimento. As ações solo que se seguiram são desdobramentos desses jogos de memória: *Sem título*, com Sandra e *Greta*, com Diana⁷. *Narrativas em dois corpos* evoca não A história da dança ou de grandes feitos coreográficos, mas certa história vivida por cada uma de nós, que não se desvincula de um universo de referências, possibilitando nuances de memórias pouco reveladas. Evocamos a potência da própria descontinuidade da nossa história, nos interstícios entre a conquista e o fracasso, entre o desejo e o acontecimento, ou seja, os desafios implicados na construção de um corpo e de uma trajetória profissional, longe e perto de centros urbanos mais influentes.

⁷ Realizada num espaço de arte (Memorial Meyer Filho), um cubo branco, *Sem título* traz as memórias de Sandra relacionadas ao seu pai, o artista plástico Meyer Filho, enquanto em *Greta* Diana intensifica atemporalidades numa casa abandonada em ruínas no centro histórico da cidade de Florianópolis.

Diana e eu nos formamos como dançarinas e coreógrafas entre os anos 70 e 90 em contextos diversos, em dois países da América Latina que sofreram processos de aculturação, que envolviam não somente aspectos da dança e suas tradições europeias e estadunidenses. Outras experiências comuns nos atravessam. Por exemplo: enquanto ensaiávamos horas a fio em espaços fechados, nossos respectivos países, Brasil e Argentina, viviam processos políticos ditatoriais violentos, citados num dado momento de *Narrativas em dois corpos*. Contudo, não se trata de relatar a história, mas de contá-la de novo, a nosso modo, nas possíveis relações políticas da dança com seu entorno⁸.



Fig.2. *Narrativas em dois corpos*. 10º Seminário de Dança. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Narrativas em dois corpos ativa o corpo-arquivo, nosso e dos espectadores, contudo não se volta meramente à recriação das peças dançadas por mim e Diana nos anos 1980 e 1990, especialmente; os breves trechos dançados não pretendem resgatar um passado, eles são como reminiscências, movimentos incompletos que provocam afetos e consequentes memórias, e que ocorrem por meio de um discurso falado em

⁸ Como ressaltou Walter Benjamin (1987, p. 224), não haveria uma memória intacta no tempo a ser desvelada, todo passado é incerto e incompleto, pois "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi.'"

movimento. No texto *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas* (2013), André Lepecki discute obras da produção experimental contemporânea marcadas pela memória e por atos de recriação. Lepecki enuncia um "desejo de arquivo" no campo coreográfico, o que para ele seria a capacidade de identificar em uma obra passada campos criativos não esgotados, em contraponto à *performance art* e sua imediatividade. Ao problematizar trabalhos que acionam a ideia de corpo-arquivo, Lepecki cita Foucault, em *Arqueologia do Saber*, em que o autor descreve o arquivo como o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. Se o arquivo não é um "armazém", como ativá-lo? Somente coreograficamente, responde Lepecki (2013, p. 70), pois um arquivo não armazena, ele atua, por meio das zonas, temporalidades e ritmos da presença, embaralhando passado, presente e futuro. Se por um lado o corpo, com suas impermanências e esquecimentos, a princípio não seria o suporte melhor para arquivar, por outro lado é o lugar em que as memórias não se estratificam, propiciando atualizações em tempos presentes.

As danças dançadas por Diana e eu são pretextos e pré-textos para estar em relação, para embaralhar diferentes temporalidades envoltas na história pessoal, na história da dança, na história da cidade. Não A história, por exemplo, do jazz dance no Brasil, mas da chegada do jazz à cidade de Florianópolis no final dos anos 70, e em como essa experiência constituiu um entendimento de dança para uma geração de artistas da cidade, na qual me incluo. Jazz como abertura para a *liberdade* para quem até então conhecia somente balé. São pequenas narrativas que permitem visibilidade da complexidade dos modos de formação e de criação neste país continental. Diana a certo ponto diz que nunca fez jazz, o que permite perceber as especificidades dos contextos dos países nos quais nos formamos e as corporeidades e modos de subjetivação envolvidos.

Nós sempre nos questionávamos como a dança apareceria, se era pertinente o movimento, como mover no/com o espaço, e muitas vezes optamos por deixar a dança acontecer nas palavras, na memória daqueles que aceitavam nosso convite; abrimos mão de uma presença de artista que oferece dança aos olhos, para ver a dança emergir de outros modos. Não foi um processo simples, nem fácil, ao contrário, trata-se de um trabalho complexo e cheio de emboscadas. Até agora nos questionamos sobre várias

coisas, entre elas como manter uma coerência em cada oportunidade de colocar as ações em relação.



Fig.3. *Narrativas em dois corpos*. 10º Seminários de Dança. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Em *Narrativas em dois corpos* a memória se dá entre risos, mas guarda centelhas de afetos outros. O humor espalha, na mesma medida em que verticaliza, experiências nossas e da plateia. E ele pode ser uma cilada, pois o trabalho provoca empatia quase imediata e exige de mim e de Diana um cultivo preciso do riso, de modo a não se perder marcos dramaturgicos e certas intensidades que a ação suscita. Parece-me um riso que desloca automatismos, suspende certezas e é um modo de conhecimento da realidade. É um algo a dizer que se diz rindo, de si mesmo, do absurdo, da vida, da dança. *O riso no Narrativas é muitas vezes efeito da exposição, do desvelar, e um feedback dos afetos, mas também é uma armadilha: é difícil dosar e pode aparecer como recurso fácil, comprometendo o ritmo do trabalho e a densidade das coisas.*

As escolhas que fizemos têm muito a ver com aquilo que reverberava em nós ao longo dos ensaios, aquilo que, de alguma forma, tomava uma dimensão maior do que uma simples história pessoal. Parece-me que esse foi o crivo que escolhemos: os afetos. Quando a Diana comenta sobre sair da sala de ensaio e se deparar com tanques de guerra e pessoas correndo nas ruas da Bolívia, me fez lembrar de uma situação

semelhante que vivi em São Paulo. Na época em que a organização criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital) comandou uma rebelião que tomou conta de São Paulo, a Prefeitura decretou toque de recolher. Nesse dia eu estava em um ensaio que durou muitas horas, e a recomendação de permanecer em algum lugar seguro e não sair às ruas não chegou a mim. Ao sair da sala de ensaio para voltar para casa, me surpreendi ao não ver nem carros nem ônibus e muito menos pessoas nas ruas, todos temendo um possível ataque. Eu sabia que a rebelião estava acontecendo, mas não tinha noção da dimensão que havia tomado até sair do ensaio. Senti-me desavisada e à parte dos acontecimentos recentes, assim como Diana se sentiu na Bolívia.

Crises sociopolíticas atravessam repetidamente as nossas vidas; momentos críticos e urgentes pedem uma posição, um envolvimento, uma presença... Escolher ir a uma aula de dança, a um ensaio, em vez de participar de uma manifestação contra a ditadura nas ruas de Buenos Aires, me dava a sensação de estar alheia, indiferente em relação aos acontecimentos, afinal ficar preocupada com um giro ou repetir uma contração ao som de um pandeiro não se conectava com a realidade *lá fora*. Ao mesmo tempo, em uma aula de composição com Ana Itelman⁹, em 1981, em plena ditadura militar, essa preocupação era discutida. Lembro-me de ela argumentar algo assim: a arte surge em momentos de contradições e de lutas, temos que reconhecer e saber ler os acontecimentos, não podemos perder de vista a importância dos espaços de encontro perante uma realidade que tende a desmoronar, a nos dividir e nos fragmentar. Faz-se necessário acreditar no poder da transformação e da possibilidade de traduzir essas inquietações que se impõem e nos comprometem.

Hoje, ano 2016, no desenvolver da nossa pesquisa o re-existir e o resistir se colocam como questões desde o início do processo, cobrando-nos intensidade, uma atitude urgente, de muitos, de todos, de nossa sociedade frente a um momento de crise e incertezas. Foi um processo instigante e revelador identificar os entrelaçamentos de vidas em um contexto social, no ato de descobrir juntas, nós

⁹ Ana Itelman (1927-1989) foi uma renomada coreógrafa e pedagoga da dança contemporânea argentina. Pesquisadora e criadora de um método de composição que se tornou referência no âmbito da dança e do teatro.

quatro, por meio da observação e discussão, como chegar nesses lugares onde passado e presente se refazem.



Fig.4. *Narrativas em dois corpos*. 10º Seminário de Dança. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Durante o processo de criação de *Narrativas em dois corpos* foi preciso lidar com inquietações diversas. O que poderia ser ativado que fosse interessante para nós artistas, e para um futuro espectador, ainda desconhecido? No decorrer dos ensaios fui me afeiçoando ao formato que íamos compondo, de ativar a memória do outro, e de intensificá-la no aqui e agora, pois permitia deixar acontecer uma possibilidade de dança que não está apartada do que tenho pesquisado e experienciado nas aulas que ministro, nos artigos, nas questões relativas à arte contemporânea em suas implicações éticas, poéticas, políticas e estéticas. Achar o formato justo para aquilo que já fizemos como artistas, sem melancolia do passado, e experimentar com o público perguntas - o que fazer agora? Neste momento, frente a todos, o que poderia ser uma dança? - apareceram como um desafio e, ao mesmo tempo, como elementos disparadores de ação.

Fizemos uso de alguns conceitos-ferramenta do *Modo Operativo AND (MO_AND)* e da *Composição em Tempo Real*, propostas respectivamente por Fernanda Eugénio e

João Fiadeiro¹⁰. Em dado momento da ação, ativamos princípios de escuta e de partilha, sem saber o que poderia daí surgir. Esse momento é bastante desafiador, mas também prazeroso. Não se trata de achar uma solução cênica brilhante, mas de se deixar ser encontrado pelo que vai ali acontecendo, do jeito que vier. Apresentar *Narrativas em dois corpos* na décima edição do Seminário de Dança¹¹ e, por sua vez, no Festival de Dança de Joinville, propiciou-nos ativar em tempo real uma certa perspectiva estético-política. Quando Diana, em sua fala final, diz sobre como nós artistas continuamos nossa militância pela dança, a exemplo da luta de pelo menos oito anos pela implantação do primeiro curso superior de dança em Santa Catarina (Licenciatura em Dança da Udesc), bem como a necessidade da continuidade dos Seminários de Dança, dentre outras plataformas relacionadas ao contexto político nacional em tempos de pré *impeachment*, mantivemos um dos microfones usados na cena sustentando-o o mais alto possível em uma das mãos, para depois repassar o objeto para as pessoas, solicitando que também o sustentassem. A instrução que nos ocorreu no momento era a de que, ao se cansarem, passassem o microfone para outra pessoa, mantendo-o sempre no alto com as mãos elevadas. Isto nunca tinha ocorrido antes, e possivelmente não mais acontecerá do mesmo modo e com o mesmo contexto. Criou-se uma atmosfera intensa de partilha não premeditada, cujo conteúdo não foi explicitado, mas percebido e aceito pelos presentes.

O trabalho se organizou em um formato que muito me interessa e satisfaz, no entanto foi para mim um processo árduo e complexo, pois dificuldades e alegrias andaram juntas. Sinto uma grande exigência porque me coloca num lugar de atenção a imprevisibilidades que demanda uma enorme conexão com Sandra, com o ambiente e com o público. Imprevisibilidades advindas de uma estrutura aberta e flexível a possíveis flutuações funcionam como um guia em alguns momentos. Cada etapa do processo foi provocadora, percebi claramente meus limites. O uso da voz me fascina, mas precisei de ajuda (desse olhar atento do outro que se

10 MO_AND surgiu de um laboratório de investigação do AND_Lab e emergiu do encontro entre dança e antropologia e entre Composição em Tempo Real e Etnografia Aplicada à Performance Situada, as respectivas pesquisas de Fiadeiro e Eugênio. Para mais informações sugerimos a leitura do artigo Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>.

11 Realizado na Sala AgripinaVaganova, na sede da Escola do Teatro Bolshoi do Brasil.

imbrica) para achar a frase que exprimisse a sensação do corpo, para achar o tempo no comentário dito ou dançado. A espera, sustentar a pausa, acolher o vazio sem antecipar a resposta, controlar a ansiedade, enfim, um exercício de confiança e paciência, de convívio e aprendizado, um reaprender a ouvir o outro e a mim mesma, um re-existir!

Narrativas em dois corpos é, também para mim, um grande desafio, algumas (pro)posições que mantemos garantem alguns efeitos que ora parecem assertivos, ora se transformam em alçapões. Por exemplo, o fato de mantermos uma relação muito próxima e afetiva com o público, e a revelação de si, do humano, da fragilidade sem uma tentativa de representação, provocam algumas reações no público, que parece desarmar-se para viver conosco essas histórias de vida. Porém, essa adesão também se revela para nós como uma corda bamba, pois muitas vezes nos deparamos com olhares ávidos, exigentes de mais afeto, mais intensidade nessas histórias, mais "dança", e qualquer prolongamento de tempo e diferenciação rítmica cria ruído. E isso não parece ter solução, pois optamos em manter as memórias vivas, que emergem como efeito dos movimentos e vice-versa. Uma memória que é evocada pelo presente, como observa Henri Bergson (1999), e esse presente, não controlado ou manipulado, impede que as memórias emerjam da mesma forma. Isso para mim é o diferencial, pois procuramos manter uma honestidade, que tem grande potencial afetivo, mas que também é um lançar-se à impossibilidade de descontrole, arriscando a própria potência da ação. Além desse exemplo, na tentativa de seguir uma das pistas que aparecem no currículo de Sandra, ao questionar "o quanto o corpo pode ser sincero, ou não", radicalizamos e abrimos o processo para um jogo de disponibilidade no aqui-agora, jogo em que os corpos, as memórias e os afetos do momento presente estão expostos, a serviço do acidente, cuja potência só pode emergir e não pré-existir.



Fig.5. *Narrativas em dois corpos*. 10º Seminário de Dança. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Sou de uma geração que exigia uma preparação técnica para poder subir ao palco, o que implicava em fazer muitas aulas, estar com o corpo afinado e pronto para corresponder ao movimento idealizado de determinadas técnicas. ***Seja como Alejandra ou se pareça com ela, sinta como ela!***, uma das frases que ouvi durante minha formação em dança, revela a imposição de um modelo, de um padrão de corpo. Uma lógica de exigência que era muito comum no ensino da dança, como um lugar ideal a ser alcançado. No intuito de estimular um melhor desempenho técnico, surgia a comparação com aquela figura mais comprida e esguia como era a da Alejandra. Com esta e outras frases referentes ao nosso aprendizado, trazemos as nossas experiências em diversas técnicas, reativando sensações e percepções de danças apreendidas, de memórias inscritas em nossos corpos.

No projeto *Corpo, tempo e movimento* experienciei outros modos de ativar uma dança que eu ainda não sabia o que poderia ser. Este *agora* vem se desenhando há algum tempo, desde que venho ativando, como docente e pesquisadora, procedimentos de improvisação e composição em que o movimento emerge de uma situação vivida em tempo real e menos de uma estreita e estrita condição anterior, o que não implica em

negligenciar certo apuro e precisão técnica, que seria de outra ordem. A proximidade de métodos como *Viewpoints*¹², *Composição em Tempo real* e *Modo Operativo AND*, aliado a interesses outros e próprios de pesquisa, permitiram uma dança que emerge não de um corpo idealizado, mas de uma factualidade de cada momento em que existo e reexisto no mundo, ativado pelos ossos, músculos, pensamentos, medos, desafios, alegrias. Então a dança que eu faço agora parte de uma sinceridade maior, do que posso compartilhar, oferecer ao outro como experiência. Treinar estados de escuta me parece o diferencial para que esta possível dança não seja um desejo pessoal somente, mas algo que se endereça ao outro, ao mundo que nos circunscreve.

Penso que Sandra e Diana tem muito a dizer/dançar, elas são exemplos de vida na arte para todos nós, e assumir isso me pareceu uma forma coerente de dividir com as pessoas essa impressão que eu e Paloma tínhamos inicialmente. A parte mais difícil é descobrir, diante de um grande acervo de ideias, movimentos, histórias e pensamentos, como montar esse quebra-cabeça. Fomos nos baseando pelos nossos afetos, pelas tentativas e descartes, até chegarmos a proposições que mantinham um caráter sincero, uma coerência interna. Mas muito se descobriu na relação com o público. Não sei se consigo definir resultados... Sabemos que o pessoal é social e é político. Tentamos descobrir modos de revelar essa codeterminância. Fomos nos guiando por aquilo que nos afetava e também nos dizia respeito, quando encontrávamos um comum. Aí era trabalhar exaustivamente para revelar o comum de um modo que fosse potente.

Discutimos muito sobre como a dança poderia convocar o estar junto do público. Escolhemos iniciar o trabalho num ambiente de sala de aula, com o público presenciando o aquecimento de Diana e Sandra. Mostramos aquilo que normalmente acontece nas coxias momentos antes de o público entrar no teatro. A dança então aparece nas dificuldades, nas dúvidas e nas imperfeições, em vez de aparecer no acabado, no pronto, no perfeito. Percebemos que a estratégia de revelação de uma dança que não é espetáculo, tampouco espetacular em um espaço que não é palco, fez com que o público se identificasse e se envolvesse com aquilo que compartilhávamos. Quando Diana e

12 O método Viewpoints, desenvolvido por Anne Bogart, diretora da SITI Company (Nova York, EUA) a partir dos Six Viewpoints de Mary Overlie, se dá por meio de improvisações a partir de pontos de vista que buscam desenvolver no artista a escuta, a percepção e a consciência no tempo/espaço.

Sandra já estão no palco dizendo/dançando dança, tentamos conservar a atmosfera de intimidade ao mantermos o teatro todo iluminado, não somente o palco. Criamos com isso um espaço comum em que palco e plateia, artista e público estão juntos vivendo uma partilha.

Inicialmente não me parecia interessante falar de mim, mas quando me mostraram a possibilidade de oferecer minha história como um campo de contaminação, permitindo que nossas referências e as dos outros pudessem ser revisitadas, eu passei a acreditar. Neste sentido, a memória que Diana e eu acionamos em cena é atravessada pelo que vamos nos tornando agora, e isso permite uma abertura inventiva. Penso que as sutilezas que estas memórias constituem residem aí, nessa contação e dançação de algo que tange o (im)pessoal e o compartilhável com o outro. Não somente as técnicas de dança que fazemos, mas como elas, em sua especificidade (daquele professor, daquela prática, daquela (im)possibilidade técnica), nos (des)construíram como artistas.

O mais instigante no processo de *Narrativas em dois corpos* foi colocar pensamento em ação, ou seja, acionar uma visão de mundo, de corpo, de relação nas condições éticas, poéticas e políticas vividas no encontro entre nós quatro. Construímos uma minicomunidade que exercitou de fato a partilha¹³. Dito de outro modo: o mais valioso foi poder exercitar um processo de criação erigido no encontro (e também confronto) entre ideias, distante de protagonismos exacerbados. Fomos paulatinamente juntas lapidando os efeitos deste encontro que se tornou *Narrativas em dois corpos*, e que, na verdade, aconteceu entre quatro corpos, tamanho o acoplamento entre nós, implicando concomitantemente interesses de arte e vida de cada uma, e que foi escorrendo corpos afora.

13 A partilha estendeu-se gradativamente para toda a equipe técnica que fez parte do projeto Corpo, Tempo e Movimento: o produtor Gabriel Campos, a figurinista Alice Assal, o cineasta Alan Langdon, a musicista HedraRockenbach e a assessora de imprensa Néri Pedroso.



Fig.6. *Narrativas em dois corpos*. 10º Seminário de Dança. Joinville, 28/07/16. Foto: Agência N. Bastian.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas** – Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. In: NAVERÁN, Isabel; ÉLIJA, Amparo (Org.). **Lecturas sobre Danza y Coreografía**. Madrid: Artea Editorial, 2013.

A queda do plano

Maria Alice Poppe¹

Dois modos singulares de pensar o papel do educador calcados na observação do corpo no espaço, atravessado por reflexões sobre uma obra coreográfica que, sem fazê-lo intencionalmente, traz à tona questões pertinentes às duas perspectivas aqui agenciadas. De um lado, a bailarina e educadora Angel Vianna nos seus 65 anos de atuação pela afirmação de um pensamento do | sobre o corpo na dança, na saúde e na educação. De outro, o educador francês Fernand Deligny e suas linhas de errância pela construção de um meio comum entre crianças autistas e adultos não especialistas na comunidade rural de Cévennes. No pano de fundo, a coreografia *Qualquer coisa a gente muda* (2010) de João Saldanha promove reflexões que vêm problematizar a noção de coreografia enquanto partitura previamente elaborada: o que resta como dança diante da impossibilidade de grafar o gesto na medida em que o corpo, no agir desprovido de finalidade, subverte o projeto pensado? Para enfrentar essas questões, proponho ao leitor deslizar sobre o pensamento destes dois educadores que, de diferentes maneiras, cartografam suas práticas em linhas flexíveis irrompidas por inadvertência pelo corpo do outro.

Angel Vianna

Como uma espécie de força leve, Angel Vianna e seu legado expressam a maleabilidade de uma estrutura sempre a trabalhar. Servindo-me da imagem da casa revelada pelo filósofo Gaston Bachelard em sua poética do espaço, o corpo para Angel

¹ Bailarina e colaboradora em processos de criação. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC|UNIRIO, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV|UFRJ e Licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Lecionou por 15 anos na Escola e Faculdade Angel Vianna e, atualmente, é professora dos cursos de Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

pulsa, infla e desinfla de acordo com a respiração de quem nela habita, “a ponto de assumir sua forma pelo interior, como uma concha ou um ninho numa intimidade que trabalha fisicamente” (BACHELARD, 2008, p. 113). O corpo, tal como a casa, poderia ser metaforicamente feito somente de janelas que se abrem para o mundo, que apontam para fora dela mesma sem, contudo, perder sua intimidade. Fluida e em direta relação com a dimensão temporal, a arquitetura do pensamento de Angel torna-se aberta às pulsações das transformações processadas no espaço. Para a bailarina, a força da gravidade não é tida apenas em seu sentido físico de atratividade vertical que sugere um enraizamento mas, sobretudo, em um sentido expandido como força de atratividade multidirecional que pode se desdobrar em um deslizamento, conforme define a teórica de dança Helena Katz:

Quando você vê Angel dançar, você vê o pé da Angel. O jeito que Angel põe o pé dela no chão é o jeito como tudo se organiza. Porque é um pé que enraíza e desliza. Isso sempre foi para mim como uma síntese do que é aquele corpo e por que aquele corpo atravessa tudo o que você imagina que não vai atravessar; porque ele enraíza, mas desliza. Então, a dança da Angel, pra mim, por isso ela é uma imensa referência, ela é capaz de fazer esse mergulho, mas ela não fica só presa nisso, porque o entorno; o pra frente, o pro lado, o pra trás... O enraizar não é um enraizar fixo, ele vai se enraizando no deslizamento. Esse enraizar, esse deslizar, pra mim, é a síntese de Angel. É olhar o pé dela. (KATZ, 2012, p. 4).

Assim, Angel expõe sua capacidade de enraizar e deslizar que, conforme nos informa Katz, incita o modo como se direciona na dança ou em sua prática docente. O duplo movimento produz a natureza singular de um pensamento caracterizado pela espacialidade fluida e maleável, o que pressupõe a parceria com o solo assim como com as ações da gravidade – modos de operação de um corpo que apoia e pesa em concomitância ao espraiamento, próprio ao deslize. Uma ação que estabelece senso provocativo à primazia da fundação, fundamentação, codificação e a busca pela hegemonia no ensino-aprendizado na dança, o que em geral aniquila a disseminação necessária ao corpo em processo criativo: a construção técnica e motora do corpo vincula-se diretamente à criação. Tal propósito aproxima o trabalho da Escola Vianna², a

² Atualmente esse pensamento já é referido como Escola Vianna pela própria Angel, no prefácio do livro “Qual é o corpo que dança” de Jussara Miller. Nessa pesquisa o intuito é o de focar na prática da própria

abordagem proposta por técnicas da educação somática. Essa perspectiva dissolve as fronteiras entre tutor e aprendiz, e, sobretudo, quesitos do ensino e aprendizagem onde não há mais um modelo a seguir. O processo de aprendizagem dar-se-á como assimilação de algo construído no diálogo entre quem ensina e quem faz, portanto, quem ensina aprende com quem faz. O trabalho de Angel pressupõe a percepção como deflagradora do corpo em movimento que, por sua vez, possui parâmetros próprios no desenvolvimento físico, motor e criativo, antes mesmo da dança como dispositivo estético e coreográfico. O conhecimento origina-se da iniciativa própria de cada aluno a partir de questões trazidas pelo professor, não o contrário. Helena Katz nomeia tais procedimentos desenvolvidos por Klauss Vianna e Angel Vianna como uma pedagogia maiêutica:

O termo “maiêutica” se refere ao ato da parteira, profissão de sua mãe, trazer uma vida (ou o conhecimento) à luz. Na maiêutica socrática, o professor se utiliza de perguntas para levar o aluno a responder utilizando seus próprios conhecimentos. Angel e Klauss fizeram das suas instruções uma pedagogia maiêutica, levando cada um a encontrar a sua resposta no seu corpo. O fato de a consciência ser por eles entendida como um processo de autorreflexão atesta essa aproximação. (KATZ In SALDANHA, 2009, p. 32).

Isso é reafirmado por Klauss quando diz que “a dança está dentro da gente, e não fora da gente.” (VIANNA, Klauss, 2016) Há, então, a produção de mecanismos que em coexistência ao processo de descoberta definitivamente possam transcender as habilidades prévias do corpo, incitando-o na direção do, até então, inexplorado. A aventura pedagógica exploratória proposta por Angel, a quem a procura, não parte do que cada um traz como habilidade específica mas, ao contrário, da exploração de suas habilidades desconhecidas, do que não se conhece sobre si. Esse é o processo de descoberta que Angel, ainda criança, vislumbrava para sua vida: “Incrível é alguém que descobre a lâmpada, o telefone, o descobrimento me encanta. Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil, então por que eu não posso descobrir alguma coisa?” (VIANNA, Angel, 2014, p. 4)

Angel, apesar desta ser apoiada no lastro de uma pesquisa que teve surgimento com ela e Klauss Vianna (1928-1992) e, posteriormente, desenvolvida com a contribuição de seu filho Rainer Vianna (1958-1995).

Angel não hesita quando o assunto é corpo: para a bailarina, coreógrafa e educadora do movimento, o corpo é nada menos que o grande filósofo. Dele emana a pulsão de um pensamento que transcende a ideia de técnica como elaboração do discurso do movimento, seja na dança, no teatro, na saúde, na educação ou em qualquer outra atividade humana. Angel atribui à percepção a fermentação que deflagra sua prática, seu discurso, sua vida. “Eu já percebi algo no meu corpo. Os filósofos pensam, criam seus conceitos. Eu criei, percebi no meu corpo. O importante é você trazer o seu discurso, a sua prática, para o esquema que você vive.” (VIANNA, 2014, p. 6). Assim, como na etopoética³, cuja constituição do sujeito ético se dá a partir de sua conduta pensada como dimensão estética, Angel preconiza em seu trabalho a convergência entre o que recebe e percebe do mundo e o ato da criação artística: vida e arte caminham juntas. A percepção do corpo no mundo é nutriente para o pensamento que define seu trabalho ao longo dos últimos 65 anos. Tal elaboração não compreende exatamente uma técnica da qual derivariam fundamentos ou códigos que, por sua vez, originariam um conjunto de procedimentos que configuram um sistema. Seu legado, acima de tudo, define-se por uma abordagem que conjuga estruturação e percepção corporal a partir de modos particulares de conscientização do movimento e de jogos corporais. Angel rechaça qualquer definição mais redutora, uma vez que impulsiona seu legado sempre a se reinaugurar⁴. Certa vez a mestra disse: “Eu não sei se vou pensar o corpo hoje do mesmo jeito de ontem, amanhã é outro dia” (*Idem*). Do mesmo modo, no lugar de consciência do movimento utiliza o termo conscientização do movimento, cujo sentido indica ação, deslocamento, mudança. Com isso, Angel afirma a constante propagação de sua perspectiva sobre o corpo e o movimento em um gesto que proclama a descoberta como processo recorrente em sua trajetória, o que firma a constante busca pelo que está por vir, problematizando toda fixidez imposta por códigos predeterminados. O conhecimento é abertura para novos conhecimentos. Como ela própria refere, o corpo é infinito e esse é o encantamento da descoberta. Contudo, a mestra afirma: “Todo dia eu aprendo alguma coisa”. (*Idem*)

3 O termo é inaugurado em Plutarco e utilizado na filosofia de Michel Foucault . Refere-se às práticas em que analisamos e reajustamos nossos hábitos e condutas.

4 Apesar disso, o Método Angel Vianna é ainda o mais utilizado no âmbito formativo da Escola e Faculdade, Instituição que leva seu nome.

Angel, Klauss e, mais tarde, o filho do casal, Rainer Vianna, são responsáveis pela criação de um pensamento baseado no processo investigativo do corpo para além da dança, tendo inserção em outros campos como o teatro, a educação e a saúde. Essa investigação pressupõe os ossos e as articulações como operadoras do movimento, na ênfase pelo espaço articular, a percepção das articulações como dobraduras, o direcionamento do movimento pela estrutura do esqueleto, os apoios e a transferência de peso. Ao contrário de uma matéria inanimada, inerte, subordinada à ação protagonista da musculatura, o esqueleto se dá como arquitetura móvel, instância do pensamento cujo eixo constitui-se pelo complexo sistema de alavancas.

Da objeção de Angel ao seu professor de balé clássico quanto à excessiva tensão dos músculos, ao dizer - “Se fico presa aqui como vou dançar depois?” (*Idem*) - nasce a busca pelo equilíbrio do tônus muscular⁵. Em decorrência desses questionamentos, torna-se necessária a percepção dos apoios das partes do corpo na relação com o solo, com o ar, com o espaço, investigações advindas da busca pela conscientização do movimento. O apoio e suas transferências são as formas pelas quais o corpo se estrutura na percepção contínua com a gravidade. Ceder ao peso não é tarefa fácil para um corpo construído pela técnica clássica que, ao contrário, insiste na ascensão e no controle. A prática do balé tende priorizar a elevação do corpo no sentido vertical na tentativa de neutralizar a força da gravidade com a ilusão metafórica da bailarina que está sempre a flutuar. Sobre a gravidade, Angel afirma que desde o início essa era uma questão importante: como lidar com as forças que nos cercam? Depois da vivência da ioga, além da busca pelo tônus ideal, Angel e Klauss entendem a importância da entrega do corpo ao chão. O casal buscava, de forma experimental, modos de investigação que possibilitassem pensar através do balé novos meios de expressividade. O *plié*, até então feito de forma conduzida e bidimensional, passava a ser tratado por eles pela relação direta com a força da gravidade e a tridimensionalidade do espaço. A percepção da gravidade como parceira do movimento instaura diferentes procedimentos na lida do corpo do bailarino que, antes, era habituado a controlar seu peso e, portanto, pouco

⁵ O trabalho de equilíbrio do tônus muscular é desenvolvido na técnica de educação somática “Eutonia”, criada pela argentina Gerda Alexander (1908-1994). Angel teve forte contato com Gerda, tendo feito vários cursos e diz que seu trabalho tem muitos atravessamentos com a Eutonia.

experimentava sobre a entrega do corpo às forças gravitacionais. Tampouco o bailarino era capaz de tirar as sapatilhas para perceber os pontos de contato possíveis das plantas dos pés com o solo. Nesse processo, Klauss e Angel constroem não uma técnica que discipline o movimento, mas uma abordagem em que o corpo não é mais moldado mas moldante da forma externa que irá produzir. Desse modo, a experiência do movimento conecta-se diretamente à ação da gravidade. O corpo é irrestrito ao chão e, conseqüentemente, ao espaço social e arquitetônico que ocupa. A bailarina atribui aos apoios a forma com que o corpo aprende a pesar e ceder, o princípio das oposições. Quando se tem dificuldade em fazer a conexão entre cima e baixo, perde-se a permissão de “ceder”. O corpo precisa ceder para que tenha a compreensão das dimensões superior e inferior. Por vezes, cedemos sem ceder, já que ceder é um processo lento. Não se cede de uma só vez, esse aprendizado necessita de aparatos e estratégias para sua efetuação. Além de bailarina, Angel tem formação em piano e escultura. Estudou na escola de Guignard⁶ em Belo Horizonte, onde teve aulas de escultura. Nas aulas os procedimentos se davam da seguinte maneira: primeiro aprender como utilizar o material, como tocar, como conservar a argila; depois fazer o desenho; e por último, produzir a fôrma da escultura. Esse modo de aprendizado foi de grande importância para Angel, que revela ter aprendido com a escultura algo extremamente frutífero para seu trabalho. Certa vez, ao solicitar a Franz Weissmann, seu professor na escola de Guignard, sobre como fazer uma escultura, recebeu de volta a seguinte resposta: “Vou te ensinar como usar o material, quem cria é você”. (*Idem*). Angel preconiza em seu trabalho o mote defendido pelo professor, que aponta e ensina os caminhos sem, contudo, direcionar o resultado, o que permite ao corpo o processo criativo sempre por vir. “Não se pode deixar de olhar o entorno, se você só está preocupado com o resultado, você deixa de olhar em volta, perde o percurso.” (VIANNA, 2014). Angel Vianna argumenta sua pesquisa corporal como um tripé apoiado na escultura, na música e na dança. A bailarina refere-se à tríade que conjuga o seu trabalho ressaltando que, “com a escultura aprendi a tocar, com a música

6 Alberto da Veiga Guignard (1896 - 1962) foi um pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador brasileiro. Lecionou e dirigiu o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes de Minas Gerais, em Belo Horizonte, por onde passaram Amílcar de Castro (1920 - 2002), Farnese de Andrade (1926 - 1996) e Lygia Clark (1920 - 1988), entre outros. Permaneceu à frente da escola até 1962, quando, em sua homenagem, esta passou a chamar-se Escola Guignard.

aprendi a ouvir e com a dança entendi o espaço e o fluxo do movimento” (VIANNA, 2014). A premissa de sua investigação corporal pressupõe a conjugação dessas matérias em um pensamento interdisciplinar em que o corpo é matéria convergente. Angel convoca o corpo ao campo da invenção, uma vez que, como disse seu professor de escultura, “vou ensinar como usar o material: quem cria é você”. O aprendizado se dá como processo sempre a reinventar novos modos de criação, tendo em vista a permanente sensibilização do corpo em operação na singularidade. Como diz a mestra, o corpo não está pronto, nada é dado: a construção deve ser feita a cada dia como se fosse a primeira vez. Em vista disso, o trabalho nunca se dá de forma unilateral mas na construção de um processo pedagógico colaborativo. Dito de outro modo, o princípio da conscientização do movimento da Família Vianna prevê a construção do conhecimento do corpo como operação dialógica cujo mestre extrai o que de algum modo já está lá. O aluno é auxiliado pelo professor como organizar, como “usar o material” (corpo), porém a elaboração estrutura-se de forma singular e única como uma nova resposta sempre a se reelaborar.

A potência do trabalho reside na construção de um corpo que pensa com todas as suas partes, sem hierarquia. O cotovelo pensa, as costas pensam, os pés pensam, a cabeça pensa, o ombro pensa. O corpo é permanentemente convocado ao exercício do pensamento pela motivação extraída das percepções no contato com a força da gravidade – dado pela sensibilização de sua estrutura anatômica, musculatura, ossos e articulações – e do entusiasmo pela descoberta. Não se trata de remodelar códigos estabelecidos mas, sobretudo, **fabricar o desconhecido**⁷. Quanto mais o corpo adquire evolução na prática, maior será sua capacidade de se desfazer dos moldes normalmente impostos, não só acerca do desenvolvimento de técnicas corporais, como também da própria construção do corpo na sociedade. A técnica que por sua vez delimita fôrmas e formas, regras e modelos, é substituída por modos de reflexão da condição do corpo em cada conjuntura, visto que este habita o espaço dinâmico das forças gravitacionais que o compõem. O movimento de busca inerente ao exercício do pensamento do corpo que se predispõe a cair, apoiar, transferir, enraizar e deslizar, atrelado à condição do corpo ditado

7 Grifo meu.

por suas virtudes e, sobretudo, por seus limites. Nada é refém do modelo, este, por sua vez, não está em questão.

Fernand Deligny

Habitar: é lugar. Atravessar: é espaço. Assim, a cartografia de fundo designaria o território como lugar enquanto os traçados cinza e as linhas de errância designariam o território atravessado como espaço e para além do espaço, como humano. Por isso o termo linha – longitude sem largura – mais do que trajetória. (POISSON-COGEZ, 2012, p. 2).

A partir da fundação de uma rede de atendimento para crianças autistas na França, Fernand Deligny (1913-1996) desenvolveu uma forma de convivência de crianças e jovens tidos como intratáveis com educadores não especialistas, trabalhadores, camponeses e estudantes na comunidade rural de Cévennes na França. Por mais de cinquenta anos, Deligny trabalhou na criação de um ambiente que pudesse desfazer a normatividade calcada na marginalização de crianças e jovens inadaptáveis ao meio comum. Dessa forma, Fernand Deligny busca uma prática esquivada à interpretação do comportamento das crianças ditas anormais, no entanto apoiada na identificação (*repérer*) de trajetos errantes que por elas eram criados, transcrevendo-os em mapas (*cartes*).

Em sua ação cotidiana, Deligny procura a aproximação dos adultos aos autistas, “mudos profundos”, sem intervenção direta ou interferência dirigida ao outro. O educador designa o processo de aproximação assim concebido por ele e seus colaboradores de presença próxima (*présence proche*). Contudo, Deligny provoca de forma silenciosa resistência às normas educativas dos processos clínicos relativos ao autismo. As presenças próximas apresentam menor parentesco com processos clínicos tradicionais do que uma visão antropológica, cujo propósito direciona-se à observação e criação de modos de existência outros. O sentido era criar um meio comum como forma de territorialização do espaço em uma organização dada em rede, aspecto caro à prática de Deligny como analogia à criação da teia tecida pelas aranhas. Sobre isso, Deligny firma a convivência na diversidade da qual todos compartilhavam:

Diferentes pessoas vivem em pequenas unidades (*aires de séjour*) espalhadas em um grande território. Essas unidades são em geral coordenadas por um ou dois adultos (*présences proches*) e se encontram entre cinco e vinte quilômetros de distância umas das outras. Algumas unidades são simples acampamentos, outras uma pequena chácara com

horta ou criação de cabras, outras uma pequena casa com um forno para produção de pão etc. Elas são ao mesmo tempo interligadas, mas livres para experimentar como quiserem a vida no território. (MIGUEL, 2015, p. 59).

Para Deligny, a rede sempre esteve em sua vida, afirmando ter vivido mais em rede que de outro modo. Assim, acredita que há modos de existência que possam escapar ao assujeitamento e ao projeto pensado. Deligny assegura a rede como dispositivo de ação no mundo e indaga: “Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida” (DELIGNY, 2015, p. 16). No entanto, o educador ressalta que a aranha como analogia ao seu pensamento não é de todo suficiente, tem limites, pelo fato de que é solitária e, portanto, não necessita do outro para tecer sua teia. Interessa-o não somente a aranha como tecedora incessante, sem finalidade, mas a própria teia, o aracniano. A ligadura simultânea a certa frouxidão, própria da estrutura em rede proposta pelo educador, consiste na particularidade de uma estrutura sujeita a diferentes conformações de acordo com as oscilações advindas da convivência de distintas realidades em um meio comum, o que Deligny alude como semelhante à estrutura de uma jangada:

Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. (...). É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte. (DELIGNY, 2013, p. 90).

Outro aspecto importante relativo à construção em rede é a concessão de um mestre de obras, posto que esta é construída por muitos. Deligny desloca a vontade do sujeito para além dos processos de assujeitamento que impõem a sedimentação do que ele aponta como o “homem-que-somos”, cedendo à convivência, portanto à vida em comum (corpo comum) que inaugura em 1969 em Cevénnes. Da observação do cotidiano dos autistas, Fernand Deligny e seus parceiros desenhavam os percursos errantes das crianças a partir de pontos geográficos da comunidade como forma de expansão do que recebiam, percebiam e observavam. No lugar de estabelecer interferência direta nos processos das crianças, o que Deligny definitivamente desacreditava, propunha que fizessem os desenhos de seus percursos como forma de expressar o “agir puro”, inato, das crianças que lhe eram observadas. Tais traçados davam-se como processamentos

aptos a superposições que podiam durar até anos para ser elaboradas, dependendo do encaminhamento de cada um em cada situação. Era, talvez, como que um desabafo das expressões contidas nos educadores não especialistas, decorrente da prática de convivência com os autistas à qual Deligny denota como “inoportuna” dentro da sociedade.

O desafio de Deligny incide na observação, não interferente, como meio de ingressar no mundo do autista, promovendo a fabricação de outros modos de existência no que ele formula como convivência em rede. Para Deligny, a rede é um modo de ser. Assim, torna-se possível a contaminação recíproca de meios que dificilmente se comunicariam entre si, como os que ali podiam conviver. Na perspectiva do educador, a ação do autista podia ser experienciada pelos outros e, assim também, inversamente. Nesse encaminhamento há uma contraversão aos processos normalmente investidos pela psicanálise, que se apoia na concepção tradicional de que no autista há uma falta, de que a linguagem lhe falta e isso o define como indivíduo fora do mundo social⁸. Em Deligny, há uma denegação do que seria um processo terapêutico, o que suscita um ambiente do encontro e da vida em comum, opondo-se à caracterização de uma reabilitação social. Em alguns de seus textos, Deligny provoca o questionamento sobre a palavra autista, na tentativa de encará-la não como patologia mas, sobretudo, como forma de agir no mundo, diante do mundo. Se, por um lado, Deligny aposta na convivência de realidades radicalmente diferentes para que o espaço se torne um território comum, um corpo comum, por outro, necessita de recursos para que a vida costumeira dos adultos coexista com os gestos errantes provindos dos autistas:

a vida na rede é disciplinada, repetitiva e ordenada; essa repetitividade é a maneira encontrada pelas presenças próximas para estabelecer as condições propícias para as crianças autistas de um viver apaziguado. É graças a esse campo imutável, fabricado por eles, que os autistas podem tomar parte nas atividades. (MIGUEL, 2015, p. 65).

A partir disso, surgem pistas que darão origem ao território comum cuja repetição constante de certos gestos provocados pelos adultos aproxima o outro, habitualmente

⁸ Ou, em todo caso, com dificuldades de socialização, visto que há uma ausência de dialogismo e, também, uma falha na estrutura simbólica.

isolado. A construção espacial torna-se quase que como coreografada pelos adultos, presenças próximas que, pela identificação de certos gestos, sons e percursos, promovem tanto a ordenação do espaço quanto a quebra do aspecto utilitarista e finalista das ações. Nessa tentativa, provocada pelos adultos, inaugura-se a contaminação, ou melhor, o encontro entre o agir inato do autista e o fazer objetivado do adulto. “Os gestos e os sons pontuam o tempo, e essa rítmica parece essencial tanto para o processo de ordenação do real para os autistas, quanto para o processo de dessubjetivação dos adultos. Enfim, essa rítmica é o suporte mesmo de uma nova vida em comum, onde os códigos alternativos dessa nova territorialização podem emergir.” (MIGUEL, 2015, p. 67).

Deligny adota a expressão linhas de errância - *lignes d'erre* -, que influencia o pensamento de educadores, psicanalistas, artistas e filósofos, introduzindo novos desenvolvimentos no sistema educacional vigente. Os conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari, como aquele de desterritorialização/territorialização, são devedores ao que eles nomeiam “o método Deligny” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22). Podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a reterritorialização é o movimento de construção do território; no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. (DELEUZE, GUATTARI, 1995)

O pensamento de Fernand Deligny é revolucionário, visto que fabrica modos de convivência jamais experienciados no âmbito da psicanálise e da educação, por seus respectivos especialistas. Modos estes que perduram por 30 anos dando origem a textos, filmes e cartografias que servem a diferentes meios de expressão. Para Deligny, a motivação do trabalho em Cévennes é antes de tudo uma tentativa, no sentido que foge à imperação de normas previstas por instituições, programas ou mesmo projetos educacionais. Em sua perspectiva, as tentativas são análogas às jangadas, conforme citado acima. Por serem feitas com troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, as jangadas, assim como as tentativas, sugerem a liberdade assegurada por uma espécie de ligadura:

Quando as questões se abatem, não cerramos fileiras – não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga. Vocês veem a importância primordial dos liames e dos modos de amarração, e da distância mesma

que os troncos podem ter entre eles. É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte. (DELIGNY, 2013, p. 89).

O que é proposto por Deligny não é o projeto com uma finalidade, mas o que origina seu pensamento em rede, as cartografias. O sentido de afrouxamento necessário à prática com autistas é o que deflagra no laboratório permanente de convivência em rede, onde não há hierarquia na relação entre autistas e adultos. Deligny traduz em traçados o deslocamento das crianças autistas, traçados que não seguem um planejamento e que, portanto, não têm uma finalidade. Os mapas consistem em um conjunto desses traçados que, mais do que a descrição de uma geografia estável, compõem uma cartografia de deslocamentos, em diferentes camadas. Inicialmente ele traça os pontos referenciais do espaço como as cabanas, pedras, árvores, rios, canteiros de obras etc. Por cima, traça o trajeto dos adultos educadores, acompanhantes, das presenças próximas que transitavam pela geografia, traçados caracterizados pelo “fazer”. Finalmente, descreve os trajetos das crianças autistas com nanquim. A tinta, material propositalmente escolhido por Deligny, cumpre o sentido de jamais poder ser apagada. A prática territorial proposta por Fernand Deligny afirma o território como corpo comum que se dá através do

[...] resultado da trama da vida costumeira dividida por adultos normais e crianças autistas, é o que existe entre eles. No entanto, o movimento dessa trama lhes escapa no sentido em que ele não é um código reprodutível. Por isso, o mapa é o modo mesmo de traçar o corpo comum. (MIGUEL, 2015, p. 61).

A prática tinha o propósito de traçar o que não era previsto, tudo o que resta dos gestos “para nada” e da travessia errante, inadvertentes por natureza, a imagem fissurada pelo mutismo do autista. O que vem interessar a Deligny nada mais é do que o mínimo gesto (*le moindre geste*) do autista, que se situa fora da linguagem, conforme designado pelo educador. Quanto a isso, Deligny restaura os processos de identificação sobre os gestos inatos, as travessias errantes como condição para a criação de um contexto propício às transformações de seu meio. Dessa forma, incita novos modos de territorialização para todos os indivíduos que ali circulam, buscando outra noção de “humano”. Deligny não estava interessado no homem mas no humano, ressaltando que as práticas em vigor postas pela psicanálise dirigem-se à cura de uma patologia e, por isso, à exclusão de seu meio. Sua busca se dava pela convivência e contaminação como

forma de criação de regimes outros de significação dos meios: “A língua criada por Deligny, seu agenciamento de enunciação e o trabalho das presenças próximas nos servem assim como uma aplicação concreta e explícita desse programa no qual análise e criação se encontram” (MIGUEL, 2015, p. 69).

O conceito de trajeto subentende a noção de projeto. Dessa forma, os traçados figuram o deslocamento das crianças que não estipulam nenhum projeto. Deligny adota então o termo *Lignes d’erre*, linhas de errância. Linha – longitude sem largura – ao invés de trajetória. Para criar o conceito de linhas de errância, Fernand Deligny parte de uma diferenciação entre o agir, pensado como ação pura sem propósito e o fazer, ação realizada conforme um plano ou meta preestabelecida. Por um lado, o fazer dos adultos, como vontade dirigida, um “querer” premeditado. Por outro, o agir inato do autista, segundo Deligny um gesto desinteressado, um balanço do corpo, a batida da pedra, que consiste por vezes também em pintar, traçar, tecer (como as aranhas), um agir sem intervenção do projeto pensado. Pelo agir autista, Deligny traça analogia com as teias tecidas para nada, sem finalidade. O gesto inato, ineficiente, que não é capaz de ser reproduzido por ninguém, qualifica uma ação destituída de um “querer” mas nem por isso caracteriza-se como inerte. Seria um processo de abnegação. No entanto Deligny alerta que é preciso escolher as palavras para pensar o que traduziria tal ação desprovida de finalidade. De fato, há abnegação pois o agir das crianças autistas é por natureza desinteressado, porém “esse desinteresse diz respeito ao que seria o ‘que’ do querer, não ao indivíduo que se privaria do benefício de seus atos. [...]. Tal maneira de agir só é possível pelo sacrifício de si” (DELIGNY, 2015, p. 47). Dessa forma, o gesto do autista classificar-se-ia como “inoportuno e surpreendente em sua obstinada abnegação” (*Idem*). O agir do autista talvez possa ser considerado como ação sem autor, uma vez que o “que” de sua “querência” é substituído pelo próprio agir no infinitivo como modo impessoal, “fora da identidade consciente, em razão da vacância da linguagem” (*Idem*). Deligny distingue assim o agir permitido do agir de iniciativa, esse, reiterado e flagrante, não dirige-se a ninguém. De outro lado, a expressão “agir permitido”, cujo adjetivo – permitido – provoca a anulação do verbo em ação – agir –, deflagra um desencadeamento. O autista é destituído de ações que se desencadeiam umas nas outras, “seu agir existe afinal no limite, ao infinitivo, fragmento de real quase imaginário, mas apenas quase” (DELIGNY, 2015, p. 142).

A linguagem no autista é envolta, amordaçada pelo silêncio. E, esse silêncio lhe permite permanecer emparedado para se proteger. O tempo, como tudo nele, é também “silencioso”. Por vezes esse silêncio-muro desloca-se e espacializa-se para além dos limites do corpo. Seu ‘expansionismo’ tem como finalidade criar uma atmosfera silenciosa e envolvente que o contorna e imobiliza. “O autismo é para Deligny a expressão do costumeiro, na medida em que é o agir sem intenção, quer dizer a vida nua sem retorno sobre si, sem cálculo, isenta de sentido e do querer dizer, liberada do julgamento” (CHEVRIER apud DELIGNY, 2007, p.1778).

Deligny inverte o contexto dos autistas, uma vez que não os trata como indivíduos dotados de falta, ao contrário: “O ser autista já não seria aquele a quem falta alguma coisa: seria alguém provido de algo em demasia, algo que se poderia dizer um senso exacerbado das coincidências” (DELIGNY, 2015, p. 214). Dessa forma, Deligny propõe algo inédito, e por isso é tão criticado em certos ramos da psicanálise, que vai possibilitar que os adultos entrem em seus mundos e não o contrário. Esse processo controverso torna-se revolucionário à medida que propõe o ajuste do fazer objetivo dos adultos em relação ao agir dos autistas, e não o contrário. Alguns dos autistas confiados a Deligny na convivência em Cévennes permaneceram ao seu lado por muito tempo, como foi o caso de Janmari, julgado como “insuportável, inconvivível, incurável”. Ele foi uma figura permanente neste percurso desde 1967; do seu comportamento, inerente ao território autista, Deligny extraiu a substância primordial para a criação do conceito de linhas de errância. Da observação dos gestos “sem razão”, das ações desprovidas de intencionalidade e de cálculo, isentos de sentido, Fernand Deligny pôde medir a potência da imprevisibilidade do autista e do quanto a validação externa é inexistente nesse território.

Qualquer coisa a gente muda

A mulher mais nova está por detrás da mais velha, sem ser vista. A dança começa pelo mínimo gesto sugerido pela cadência, ainda quase invisível, que habita o interior dos corpos. As duas estão de frente. Aos poucos, a mulher que está oculta pelo corpo da outra, mais velha, emerge, como uma sombra. O tremor mesmo do movimento amplia-se lentamente e adentra o espaço no volume denso de uma locomotiva oscilante. O movimento fragmentário irrompe por inadvertência no corpo da mulher mais velha. Seu olhar traça lento o espaço fissurado pelo tempo. O que

emana de seus olhos é uma temporalidade não cronológica, salta no tempo tanto quanto desliza nos trajetos pontilhados no espaço. Os pés (des)coordenam ações desprovidas de finalidade, desobjetivadas, inatas. Agires erráticos conformam a cadeia inacabada de seus passos. O corpo fabrica gestos hesitantes provenientes dos ombros, cotovelos, pálpebras, dedos, peito, joelhos, bacia, no sabor de não saber o que vem. A gênese da forma se dá no esforço próprio do movimento imprevisível, intrínseco a um corpo que por tantos anos cultivava o óleo lubrificante em suas dobraduras. O movimento, desinteressado do fazer cotidiano, brota do chão e resiste à gravidade, à normatividade e não se dirige a ninguém. A qualidade do espaço do olhar é indireta. A dança segue pelo sentido de substituição dos corpos em movimento. A presença é próxima: a mais nova circunda, traça, tece e é tecida pela mais velha, sem interferência nem cerimônia. A coreografia emerge somente o tanto quanto traça um trajeto retilíneo no espaço da esquerda para a direita. O que vem como fluxo provém da força imponderável da bailarina mais velha, que faz vibrar por simpatia uma outra, mais nova. Corpo-vibrátil. O tremor do gesto ganha a dimensão do espaço. As linhas retas propostas pela forma da mesa e da cadeira confundem-se com o movimento do corpo e com o espaço. Os pés deslizam pelo chão de madeira. O ambiente é criado, esburacado, traçado, tramando a teia tecida pelo gesto oculto de quem a tece. O deslocamento é suave, quase não se percebe o avançar e recuar das dançarinas, elas parecem permanecer no mesmo lugar. O gesto insiste pela latência das forças gravitárias que o espaço as conduz. A liga entre elas é suficientemente frouxa de modo a saborearem os temperos da descoberta e da criação. No extremo oposto de onde se inicia a cadência, as duas se olham subitamente, se surpreendem, param, riem, se cheiram, se provocam, param novamente, voltam a se movimentar e apaziguam a vibratibilidade de seus gestos pelo toque da cabeça de uma sobre o ombro da outra. Pausa. Angel fica, Alice sai.

A descrição acima se refere ao trecho do espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*, encenado pelo coreógrafo João Saldanha e dançado por Angel Vianna e Maria Alice Poppe. O experimento coreográfico celebra os 82 anos de Angel Vianna, 65 dedicados à dança, e estreou em 2010 por ocasião da homenagem a Angel no FID (Fórum Internacional de Dança / Belo Horizonte). O intuito é evocar Angel em sua disponibilidade irrestrita para as demandas do presente e, sobretudo, na forma como transforma sua vida em ritmo, espacialidade, dança. A bailarina posta em vibração, mais nova⁹, perfura, adentra, rói, corrompe os percursos traçados pela bailarina de onde a vibração irradia, especificamente no modo que articula o gesto como dispositivo da cena e da vida. O

⁹ No caso, a bailarina mais nova sou eu (Alice), que no desafio de escrever sobre *Qualquer coisa a gente muda*, estando dentro do processo e da cena, desenvolvo essas linhas em um sentido de análise simultâneo à criação, forma proposta por Fernand Deligny em seu método.

recorte se dá precisamente no trecho, tal qual descrito acima, cujo material coreográfico provém da cadência de Angel em *Qualquer coisa a gente muda* que, por sua vez, diferentemente de todo o resto, prescinde do movimento previamente delineado.

A começar pelo título da peça, *Qualquer coisa a gente muda*, frase dita por Angel logo no início do processo, mostra-se em uma composição maleável a permanentes reconfigurações, assim como na cartografia. Ao convidar João Saldanha para integrar o trio, na posição de coreógrafo e diretor do trabalho, somado às duas bailarinas, Angel o previne acerca de seu modo de ser, de forma distinta e espontânea: “Ah Joãozinho, não se preocupe, qualquer coisa a gente muda.” Angel não acredita em absoluto nas formas adormecidas, preconiza a força da descoberta em todas as ações que atravessam sua trajetória. Parafraçando Antonin Artaud (1896-1948), há na dança, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo¹⁰. “A poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.” (ARTAUD, 2006, p. 42). Angel, como Artaud, rechaça processos estáveis que privilegiem a forma idealizada e infere sua dança como movimento em permanente transformação. Não seria diferente dessa vez.

Saldanha, expoente da geração de coreógrafos da década de 1980, gerencia uma produção significativa de obras cuja principal característica é uma assinatura autoral que privilegia aspectos da encenação, tanto quanto da grafia precisa de gestos e espacialidade. No entanto, seu olhar provocativo e minucioso converte as esperadas partituras de outrora em elásticas cartografias de trajetos que marcam a história de Angel, especificamente no trecho tratado. Seu ímpeto inicial fora o de revisitar de forma poética o traçado percorrido pela mestra ao longo de 62 anos, incitando sua relação com as artes plásticas e a música, a passagem do balé clássico à dança moderna, assim como as marcas pessoais que tecem sua trajetória: a morte de Klauss e, sobretudo, a perda do filho Rainer Vianna aos 37 anos de idade em 1995. Na cena, a presença de gestos e objetos indistintos aos traços da vida de Angel Vianna: a mesa mineira; as linhas retas

10 Do original de O Teatro e seu duplo de Antonin Artaud: “Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo”. (ARTAUD, 2006, p. 23)

como retrato de uma atitude moderna sempre à frente de seu tempo; o gesto de pintar o espaço, alusão às artes plásticas; a cadeira, objeto sempre presente em suas aulas; as duas mulheres de diferentes gerações, signo da mestra e discípula; as flores, símbolo que se refere de modo ambíguo à morte e à vida. Embora não se apresentem em ordem cronológica, tampouco de forma narrativa ao longo da encenação, os elementos remontam marcas traçadas pela força imprevisível, próprias do que pretendo desenvolver aqui como modos de agir da bailarina Angel Vianna.

Em *Qualquer coisa a gente muda* o fio condutor incide sobre a ideia de substituição, conforme afirma o coreógrafo no texto de apresentação do espetáculo: “Substituir uma ação por outra | o movimento por outro movimento | substituir uma escolha | dispositivos supressores | O sentido de supressão se torna motivação para a encenação” (SALDANHA, 2010). Ocasionalmente, a substituição apresenta-se através da supressão dos corpos entre si. Por exemplo: uma entra e a outra sai; uma dança enquanto a outra está em pausa; uma entra na frente da outra. A dança no todo de *Qualquer coisa a gente muda* é desenhada a partir de um delineamento coreográfico prévio, exceto o trecho em questão, cujo guia já não é mais a partitura de movimentos previamente elaborada mas, sobretudo, a força imanente dos corpos a partir da cadência rítmica irregular no deslocamento de um canto a outro do palco. A indicação espacial é clara: a cena inicia-se no lado direito, ao fundo do palco, e termina à frente, do lado esquerdo, quando então as duas se olham pela primeira vez. A diagonal proposta pelo coreógrafo é modulada como um dominó desgeometrizado pelas duas que se entrecruzam em um jogo de caráter supressivo, onde uma passa na frente da outra, depois a outra, a outra, a outra..., e assim por diante. Portanto, o que se traduz em movimento é pura cadência, ritmo, pulsação, vibratilidade.

A movimentação configurada não pode ser traduzida em uma escrita coreográfica, conforme convencionalmente a concebemos. O que emerge à superfície, mais do que formas estáveis e desenhos espaciais, se dá como fermentação motora de onde irradia um emaranhado de forças. O corpo cede espaço para a força em estado bruto de onde emerge do gesto. O tremor originado da dança de Angel é latência pulsante, corpo efervescente, um tremor de emergência e de vitalidade, não um tremor de decadência. A dinâmica produzida no borbulhar de pequenos gestos picados e com diferentes amplitudes é proveniente da dança da bailarina mais velha que, por sua vez, contamina a

mais nova, fazendo com que as duas se desloquem sutilmente pelo espaço. No princípio, era apenas uma mecânica dos pés e dos ombros feita em cadência no deslocamento ritmado sugerido por Saldanha. Com o tempo, as inumeráveis variações de cadência dos corpos, atreladas ao jogo de substituição, tornaram a dança uma abertura para o que não se espera e, também, o coração de *Qualquer coisa a gente muda*, como se refere o coreógrafo. A pulsação que provém de Angel se relaciona ao pensamento preconizado pela mestra acerca do ensino-aprendizado em dança. Angel Vianna segue os passos de seu professor de escultura: “Vou lhe ensinar como usar o material, quem cria é você”. Há, então, uma passagem peculiar da forma pedagógica aplicada por Angel, que é a permissão ao corpo, dada na origem, de buscar mecanismos que engendram o que lhe é próprio. Quanto a isso, os pensamentos de Deligny e Angel convergem na criação de ambientes pedagógicos que sejam receptivos a comportamentos fora de uma normatividade, que transcendem condutas corporais social e culturalmente aceitas como adequadas. Tais condutas podem ser poeticamente descritas pelo próprio agir-autista, em sua relação com o meio e com o objeto. O modo com que, tanto Angel quanto Deligny, estendem o sentido de um ambiente pedagógico, vai além de uma pedagogia da autonomia, como a de Paulo Freire, ao incluir como fonte de aprendizado as forças que irradiam entre educador e aprendiz e o que está por vir.

Há assim uma passagem da visão e da imaginação ao corpo – autoapropriação do corpo – e ao gesto. Nessa passagem, é o educador igualmente que interrompe sua própria imaginação e assim a ideologia. Não cabe mais a ele dar as premissas do que se desenvolver – e por isso há um “intervalo criativo”, onde pode surgir algo inesperado, sem sentido prévio: trata-se assim de criação em seu sentido forte. É o educador que aprenderá então com o que poderá surgir. (MIGUEL, 2014, p. 97).

A irrupção não esperada, provocada pelo material convergente entre o que se aprende e o que se faz, deflagra o incontestável ato criador. Para Angel, a dança não é originada da capacidade desenvolvida em copiar o outro ou mesmo, da forma externa idealizada, o que é frequentemente utilizado no ensino da técnica clássica, mas, sobretudo, do que se produz como movimento através da inteligência corporal adquirida pela conscientização do movimento. Por outro lado, o educador é aquele que aprenderá com o que poderá surgir. Dito de outro modo, a dança não é apreendida por movimentos da dança em si ou pela representação desta mas, contudo, pelo modo com que o bailarino se organiza estruturalmente no espaço e através dele. De outro lado, o educador

será sempre aquele que aponta o dedo para fora de si e anseia pelo que está por vir.

Coreografar | Cartografar

Identificado pelo seu próprio suporte (do latim *charta*, papel) a cartografia é por definição um “instrumento de conhecimento e de poder a serviço dos estados, um meio de prever e de planificar a ação do homem sobre seu meio”. Ou, para Deligny, a cartografia recupera, ao contrário, a sua vocação primeira de exploração da terra incógnita. (NATHALIE POISSON-COGEZ, 2012, p. 1)

Na perspectiva visionária de Fernand Deligny, acerca do que nomeia como uma prática territorial, é fomentada a criação de um ambiente de acolhimento das diferenças destituído da intercedência impositiva do meio ao objeto e vice-versa. Isso se dá pelas presenças próximas dos adultos às crianças autistas como criação de modos de existência outros, em uma trama que tem por objetivo um meio comum ou, como refere-se Deligny, um corpo comum. Formas tangenciais de operação como resistência aos paradigmas da época que podem ser encaradas como condutas micropolíticas dentro de realidades educativas e psicanalíticas, o que deflagra o processo em redes, como o que inaugura em Cévennes. Na busca pelo corpo comum, as tentativas de Deligny consistem em liberar os modos de expressão contidos nas crianças, que em outros meios seriam, contrariamente, reprimidas, para que pudessem agir conforme lhes conviesse: um modo de existência aberto às circunstâncias, às trocas e ao encontro. A figura da presença próxima serve como uma espécie de liga frouxa para que o modo de ser autista seja expresso em sua natureza errante e desviante. A presença próxima coloca-se à disposição de vagar, de flunar pelo espaço, aberta ao imponderável e, pela cartografia, expõe o que seria o desejo de consertar o inconsertável, manifestado pelo agir do autista em sua sobrevivência cotidiana. A cartografia, nesse caso, faz emergir o traçado errático feito pelos adultos, as linhas de errância, como uma forma de substituição da fala:

Mas afinal para que traçar tais linhas, fazer tais mapas? [...]. É uma maneira de evitar o excesso de compreensão que tornaria invivível a existência do autista, e também aliviar o adulto desse desafio, sobretudo para aquele homem, por exemplo, que vem de uma fábrica de caminhões e ‘não sabe’ o que é o autismo – não é ‘especialista’, e é isto que o salva e salva o autista. Ao invés de querer compreender, e eventualmente

significar, interpretar, cabe traçar, cartografar. [...]. Não interpelar, mas permitir. (PÁL PELBART, 2013, p. 268).

A cartografia, então, serve como gesto permissivo na medida em que instaura um ambiente (ou meio, como Deligny prefere chamar) desestigmatizado de qualquer classificação ou julgamento. Se tomarmos um gesto coreográfico em tal perspectiva, talvez possamos avançar em argumentos a favor de uma coreografia cartográfica. Por coreografia entende-se, preliminarmente, a grafia de um coreógrafo capaz de prever o gesto, sua espacialidade, sua forma, seu ritmo, sua relação com a música (se houver) através de estruturas composicionais que podem ser pensadas, antes ou durante o processo coreográfico, conforme seja estabelecido o diálogo com o(s) bailarino(s). Isso designa a partituração de movimento da coreografia em sua forma acabada, levando em consideração que mesmo no processo estritamente cercado por escolhas pré-definidas há o que não se pode prever, que é a própria natureza do movimento no corpo do bailarino. Diferentemente do balé clássico e da dança moderna, os processos coreográficos na dança contemporânea em geral consistem da flexibilização notável no que diz respeito à notação, muito embora ainda perdurem as antigas formulações que privilegiam a forma a forças que o corpo produz. De todo modo, há uma preponderância na habilidade particular do bailarino que, distintamente do balé, é desde sempre convocado à criação. Em decorrência, estruturas coreográficas talham partituras perfurando a então contínua tecitura de suas linhas. Dos intervalos, ocasionados pelo rompimento da estrutura premeditada, onde a impossibilidade da escrita coreográfica se dá, em que o gesto não pode ser calculado ou, mesmo, transcende a sua notação, origina-se a polifonia imprevisível de forças tensionais que conectam um movimento a outro. Portanto, a dança contemporânea utiliza-se da coreografia em novos meios de inserção, esgarçando suas possibilidades de escritura e, principalmente, dos vazios que dela emergem. Diante disso, questiona-se não só uma escrita coreográfica que dê conta das múltiplas ordenações possíveis, como também seus modos de inscrição no corpo do bailarino. Essa questão mostra-se como elemento intrigante em grande parte dos coreógrafos que, por consequência, vêm concebendo novas formas de escrita. Assim, alguns criadores recorrem a ferramentas outras, como foi o caso de William Forsythe em *Improvisation Technologies*, CD-Rom dedicado ao seu processo coreográfico através de imagens com inserções gráficas e sonoras ou, também, o caso dos desenhos da norte

americana Trisha Brown e tantos outros que proliferam seus pensamentos coreográficos em suportes de diferentes naturezas. De fato, a tridimensionalidade do espaço sobrepõe-se à superfície plana e bidimensional do papel que, como analogia à superfície do chão, tem seus limites. Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) em 1700 introduz a palavra Coreografia, cuja inauguração não se dá apenas na estrutura semântica que conjumina grafia e dança, tanto quanto na correlação que nasce entre escrita e movimento e, também, papel e chão.

Com Feuillet, o chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência incorporada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieróglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão. (LEPECKI, 2010, p. 14).

Se por um lado Andre Lepecki articula o pensamento de Feuillet de modo a firmar a clara relação entre os dois (folha/chão), por outro dessacraliza-os trazendo à reflexão o modo como se concebe o chão na dança. Historicamente, na dança, o chão é associado a uma superfície lisa, plana, isenta de possíveis interferências que possam causar tropeços do bailarino. O balé clássico jamais permitiria um chão com qualquer fresta capaz de ocasionar desvios à partitura de suas estruturas coreográficas. A previsão alcança tamanha exatidão em seu percurso que não há preenchimento possível na ligação entre os passos e as formas idealizadas. A dança contemporânea deflagra a eclosão de outros chãos, outros palcos, outras superfícies com as quais o corpo confrontar-se-á, sucedendo no aprendizado, caro aos bailarinos modernos ¹¹ e contemporâneos, que provém do desequilíbrio e da queda. Origina-se, então, um corpo que cai, que aprende a cair sem temer o peso da queda o que, naturalmente, decorre em discursos do movimento incapazes de enquadrar-se nas então partituras grafadas nas folhas de papel. Como consequência, surgem questões relativas ao enredamento entre escrita e dança nas formulações coreográficas contemporâneas, prioritariamente nos

11 No caso, incluem-se os modernos, pois na dança moderna está a gênese do pensamento acerca do peso e da queda, muito embora sejam mais desenvolvidos na dança pós-moderna e contemporânea.

modos de tradução do movimento em escrita e vice-versa que, por sua vez, desencadeiam em outros, caracterizando o descentramento da figura do coreógrafo. Quais seriam os modos possíveis de articulação entre dança e escrita em processos coreográficos, no sentido expandido que a própria ideia de coreografia se torna? Seriam nomeados como coreografia tais procedimentos outros que escapem à noção de partitura ou notação coreográfica tal qual formulada em sua gênese?

Aqui, vem interessar uma partitura de natureza cartográfica aberta às circunstâncias a partir de mecanismos desenvolvidos pelo educador Fernand Deligny na construção de um corpo comum. Através da atuação das presenças próximas junto aos autistas, proponho a reflexão acerca da partituração coreográfica em seu aspecto primeiro, como tradução da escrita em movimento. A presença próxima segue o autista, habita o espaço comum aos dois sem intervir e introduz gestos para nada no espaço¹², como forma de aproximação aos gestos dos autistas, estes de fato sem finalidade. “É toda uma esfera ritualizada que é introduzida e que nos permite pensar um certo “devir autista” dos adultos” (MIGUEL, 2015, p. 65). Dessa forma, o autista desfaz-se do gesto errante ou mesmo repetitivo, seguindo na direção do costumeiro por contaminação do gesto do adulto que, por sua vez, é corrompido pela ação “para nada” do autista. O território comum origina-se da retroalimentação de mundos distintos como os dos autistas e de nós, “homens-que-somos”¹³. A presença próxima desenha no mapa a cartografia dos trajetos erráticos como forma de “tratamento” (se é possível utilizar essa palavra) através do território:

O mapa não mostra então a origem do sintoma da criança (posição psiquiátrica: o que a criança ‘tem’, a que ‘caso’ ela diz respeito), mas como o adulto pode melhorar sua relação com o espaço, como a criança se apropria e habita esse espaço; é a partir daí, do espaço, que surgem pistas de como construir esse comum. (MIGUEL, 2015, p. 66).

Isso seria o que Deligny denomina como tentativa, formas de adentrar sem interferência, um mundo amordaçado pelo silêncio, ou fora da linguagem, como se refere.

12 Tais gestos para nada produzidos pelos adultos são designados como simulacros. Os gestos são estrategicamente criados pelos adultos como forma de abertura ao território comum.

13 Expressão adotada por Fernand Deligny como forma de nomear os adultos que acompanham as crianças autistas.

O caráter inaugural se dá exatamente em não distinguir os dois mundos, do autista e do adulto, no entanto em criar um terceiro, o corpo comum, capaz de assegurar as diferenças, liberto da perspectiva do “tratamento”. Nesse sentido, a cartografia cumpre o papel fundamental de ser **a expressão da errância em análise e criação, simultaneamente**¹⁴. Se, por um lado, a presença próxima utiliza a cartografia como análise dos percursos erráticos das crianças, por outro, ela (a presença próxima) cria com o desenho uma errância outra, a do traçado que flana pelo espaço do papel - “um trabalho de experimentação afinado ao território”:

Trata-se, pois, de uma prática territorial, de modo a transformar o meio e a determinação do meio sobre os indivíduos que nele circulam. No caso dos autistas, seus agires inatos, seus reflexos (o balançar, os impulsos autodestrutivos...) podem se transformar se a determinação do meio se alterar – ou ao menos é essa a aposta de Deligny, influenciada sem dúvida pelas suas leituras de etologia. A questão é justamente a do agir: que sentido ou forma dar a ele? Como arrancar as crianças da passividade de suas condições – a condição que é aquela em que boa parte delas chegava à rede – e lhes propiciar algum bem-estar, alguma atividade? Eis sem dúvida a questão central. Mas como, por outro lado, tirar os adultos de seus finalismos, da eficácia exigida pela sociedade e que parece ter dominado até a raiz todo agir do Homem? A cartografia aparece assim como o dispositivo essencial dessa pesquisa, permitindo rearranjar o território, em suma, a criação de novos processos de territorialização. (MIGUEL, 2015, p. 68).

Tal como na cartografia, a escrita do gesto poderia servir como afirmação do território enquanto força capaz de reiterar corpo e espaço, prevalecendo as forças às formas do movimento em sua irrupção? A forma, por sua vez, cederia lugar às modulações permanentes de suas estruturações. Podemos, a partir da ideia de presença próxima proposta por Deligny, pensar a coreografia como uma espécie de espectro capaz de dar balizas a estruturações (abertas), no processo de evolução do bailarino no espaço? Seria possível a criação de um território oportuno para engendrar o gesto como irrompimento não previsto a partir de gestos outros já vividos em processos de reterritorialização do espaço? Pode a cadência de *Qualquer coisa a gente muda* ser vista sob a perspectiva do agir sem finalidade de Deligny?

14 Grifo meu.

Por cartografia entende-se também o gesto de construir de acordo com a paisagem que nela se configura, ou “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2011, p. 23). O cartógrafo necessita então, primeiramente, estar ativamente passivo ao que lhe chega para, assim, dar passagem aos afetos que o atravessam, devorando e apropriando-se do que naturalmente interessar. Desse modo, o que está sendo construído, paradoxalmente, está por vir.

De um lado, no excerto de *Qualquer coisa a gente muda*, a partitura é desvendada por uma cadência que, como a cartografia, se reatualiza pela relação de Angel com a proposição coreográfica, com sua parceira de cena e com o ambiente. Sua cadência se constrói pelo modo como entende a resistência à gravidade apta à experimentação afinada ao território, segundo seu peso, seus apoios e suas estruturações posturais, tendo em vista que o espaço não é dado. De outro, Fernand Deligny instaura um ambiente propício à convivência em uma ação micropolítica, na perspectiva de tratar o desvio e a errância como fonte de iniciativa, portanto, de esperar o inesperado, inerente ao devir autista em latência na figura da presença próxima. Isenta de qualquer julgamento, a presença próxima é nutrida pelos desvios próprios destes processos, cuja matéria potencializa ainda mais o desenvolvimento de suas cartografias. Há no território comum um devir autista que faz vibrar os corpos dos adultos por simpatia às crianças. Os procedimentos de convivência prescindem de qualquer espécie de validação e proveniência, convocando as presenças próximas à observação não pela significância do agir inato mas, sobretudo, pela construção de um processo cartográfico que, por natureza, é desobjetivado de qualquer finalidade.

Agir | Cartografar – Dançar | Coreografar

Uma ação de poder, uma passa, a outra vai. Quando você começa a levar aquilo a sério, tem uma força e a ação tem um traçado, mas o caminho é construído. Coreografia como cartografia, eu sempre fiz isso né? Eu não gostava de decorar passos. (ANGEL VIANNA)

Angel e Klauss Vianna introduzem na dança modos de reflexão acerca dos movimentos com os quais o bailarino possa ser capaz de, mais do que repetir passos, concebê-los na medida em que os fabrica. Isso se traduz na criação de espaços e

contornos ainda não estabelecidos por uma técnica, além da perspectiva de aprendizado instituída a partir da condição de cada um. Klauss dizia: “Não decore os passos, aprenda o caminho” (VIANNA, Klauss. 2016). Do mesmo modo, Angel flerta com a vacância própria do movimento como ação de descoberta, formulação recorrente em seu discurso.

Os arabescos inscritos ao longo do deslocamento de *Qualquer coisa a gente muda* desenham pelo espaço linhas erráticas que desafiam qualquer tentativa por uma geometria estável e calculada. O corpo não espera o que vem e é tomado pela ação presente, a ponto de agir de maneira imparcial a qualquer possibilidade de autorização ditada pela voz do coreógrafo: origina-se o gesto aquém e além do movimento coreografado e preconizado do seu uso habitual, como um dilaceramento da própria escrita. O gesto age, a ação grita, o grito ascende à medida que avança. A virtude vibratória que emana do gesto desloca a linguagem de movimento de seu uso habitual: “...é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço” (ARTAUD, 2006, p. 47). A manifestação gestual na diagonal de *Qualquer coisa a gente muda* talvez possa ser traduzida como agir na medida em que seus “quereres” são levados à incessante migração. Deligny cunha o termo volitivo-voante, “no original *Voulant volant*. Respectivamente, participípios presentes dos verbos querer (*voloir*) e voar (*voler*) qualificariam o ser que quer e que voa, o querente-voante ou volitivo-voante, para preservar a aliteração do original”¹⁵ (DELIGNY, 2015, p. 45). Há uma intercessão ocasionalmente propícia entre Deligny e Angel, pela célebre frase da bailarina “Gente é como nuvem, sempre se transforma”, cuja prerrogativa incide na qualificação voante, não tanto pela característica flutuante quanto transformadora, análogo ao pensamento da mestra - estar permanentemente em movimento. O “tratamento”, na perspectiva do pensamento de Angel, situa-se na fabricação do óleo lubrificante das articulações (líquido sinovial), para que as dobradiças deslizem melhor. Isso só pode ser produzido à medida que se move, declara a mestra. Especificamente nesse aspecto, Angel faz analogia do corpo com a máquina, afirmando que, assim como as máquinas precisam de óleo para funcionar, o corpo fabrica óleo ao se mover e para mover. Mover, pesquisar, dançar.

15 Na tradução é criado o neologismo volivoante de modo a traduzir o original volant que poderia ser o participípio de voler (voar) e voloir (querer).

Na perspectiva de Deligny, volivoante corrobora o sentido do autista, o qual é desprovido do próprio desejo como afirmação de uma vontade. O volivoante está mais ligado a uma “querência” situada fora da vontade, que por natureza atravessa em fluxo as ações desprovidas de finalidade e intencionalidade.

O querer carrega o ser como a águia carrega um cordeiro, ou melhor, como a andorinha carrega uma pluma com a qual guarnecerá seu ninho; melhor ainda: já não há pluma, nem ninho; já não há sequer andorinha; só resta o voo do *voloir* que leva consigo sua própria gravidade (DELIGNY, 2015, p. 52).

O líquido sinovial produzido pelo movimento, por sua vez, permite ao corpo mover-se com o que lhe é intrínseco: o deslize como possibilidade de transformação, analogia ao movimento da nuvem. Seria esse, talvez, o princípio do pensamento de Angel Vianna que, por natureza, privilegia o aspecto transformável do corpo como característica “voante”, menos pelo aspecto flutuante do que pelo aspecto de transformação, motilidade? Os modos de ensino-aprendizado de Angel, assim como seu modo de dançar, ao meu ver, aspiram o “voo do querer que leva consigo sua própria gravidade”:

voar é para os pássaros, os sonhadores e as nuvens. Mas, quando os sonhadores assumem a posição de professores e conseguem transmitir suas ideias e conceitos a ponto de transformá-los em movimentos conscientes, seus alunos sentem-se pássaros. Seus espíritos chegam às nuvens. (VIANNA, Angel, 2016)

As infinitas modulações de cadência que a bailarina mineira pode produzir só são possíveis porque o movimento dançado é para Angel uma descoberta que recomeça a cada dia, o corpo de ontem nunca é o mesmo de hoje: “Hoje você capta bem o corpo; amanhã, se você desvia a atenção, você pode escapular disso. [...] Você pode estar cansado ou irritado, o que modifica a sua entrega de peso em relação ao chão, e isso modifica toda a sua presença em cena” (VIANNA, 2014). Dessa forma, Angel amplia o corpo para a real conexão com o espaço. A todo tempo há uma nova elaboração do corpo com o chão, com o espaço circundante. Assim, há uma nova relação sempre a se reconfigurar pela própria ação da gravidade. Isso é o que Angel denomina em seu

trabalho como oposição¹⁶. “Usando a resistência que o solo oferece ou que criamos com a musculatura na relação com o espaço, geramos vetores opostos que equilibram o corpo e acionam movimento” (NEVES, 2008, p. 41).

O tremor que ebule nos corpos intensifica-se à medida que avança, irrefletido na história de Angel, deslocando-se ao longo de uma extensa diagonal que nasce no fundo e cruza todo o palco, em uma configuração que tem menor parentesco com a linha do que com a forma de um dominó, movida pela locomotiva espiralada e irregular da música de György Ligeti. Todas as camadas que compõem o legado de Angel avançam em sobreposição: Angel-criança, Angel-filha, Angel-mineira, Angel-árabe, Angel-adulta, Angel-bailarina, Angel-mãe, Angel-Klauss-Rainer, Angel-mestra, Angel-Alice, Angel-bicho, Angel-devir. Todas habitam simultaneamente o espaço sem cerimônia. O corpo aí já não é mais instrumento da dança, ele se torna a própria dança. O movimento da bailarina mais velha, reverberado na mais nova, traduz de maneira irrestrita uma história deslocada do tempo cronológico. No olhar, o percurso de uma trajetória na dança que se inicia pelo desejo da descoberta no corpo, do corpo, com o corpo. O gesto proferido se depara com a impossibilidade de sua reescritura, e contra qualquer tirania imposta pelo desenho de um criador ou pela voz de um diretor. O imprevisível cerca o espaço, **o plano cai**¹⁷, a dança emerge. A trama é tecida pela afirmação do território como lugar aberto à proposição. Seria aí o lugar de cruzamento das teias de quem tece e da trama tecida? Como evitar que a dança seja engolida pelo projeto pensado, mesmo sabendo que esta, eventualmente, carregará algum projeto? O que lhes assegura como dança? O que é que de fato liga a dança das duas bailarinas às proposições iniciais de Saldanha? O que resta da relação entre escrita e movimento?

Eis aqui o que interessa: o desvio proposto pelo traço do movimento sem desenho predefinido cujo desfecho sugere a invenção de outros mapas - linhas de errância. Se houver alguma relação entre Angel e Deligny, esta nada mais é do que assegurada de forma suficientemente frouxa a ponto de não se soltar, como na jangada. O sentido de aproximar esses mundos tem menor correspondência com a intervenção diretiva do que

16 Esse princípio permeia todo o trabalho da Escola Vianna, como forma de sensibilizar o sentido de tridimensionalidade do corpo na sua relação com o espaço.

17 Grifo meu.

com a presença que se aproxima enquanto se desloca pelo espaço, deslizando sobre as dobraduras e forças inerentes ao território comum. A liga que há se dá pela construção de uma teoria totalmente calcada na prática do deslocamento, da escrita, da dança, da cartografia, da observação e, sobretudo, do gesto educador que não interpela mas permite. Por coreografia e cartografia resta a latência de formas ainda não existentes tanto quanto a impossibilidade de sua transcrição em superfícies lisas e estáveis, como as das folhas de papel e do chão. Aqui, folha e chão concernem natureza movente, tanto quanto esburacada. Se escrita pode ser pensada como inscrição expropriada dos buracos providos do afundamento do lápis na superfície, o gesto juntamente desliza pelas frestas por existir e da impossibilidade mesma de sua inserção. Permanece a agitação primeira do gesto desprovido de sentido, inutilizável em qualquer outra circunstância que não ao próprio agir, em contraponto ao fazer utilitário.

Ao final do deslocamento, a locomotiva ralenta. Os traçados que marcaram o percurso da dança restam como fios de uma eletricidade sem guia. O espaço ganha densidade. Elas surpreendentemente se olham. Angel me olha. O olhar me fala dos ouvidos, da pele, do não dito e se volta para dentro. O olho me provoca, me acolhe, me assusta, me acaricia, me toca, me fala da vida, assim como Artaud falaria da crueldade. Crueldade para Artaud não se reduz exclusivamente a sadismo, sangue derramado, mas a “rigor, determinação irreversível, absoluta, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel” (ARTAUD, 2006, p. 118). Em algum outro momento Artaud acrescenta que poderia ter falado “crueldade” como teria dito “vida” ou, também, ter dito “necessidade”. Ali, nesse instante em *Qualquer coisa a gente muda*, me deparo com os ensinamentos que me formaram e que se intensificam em uma única frase, muitas vezes dita pela mestra: “Na minha escola não formo bailarinos formo gente”. Ou como já disse Pina Bausch: “Não contrato bailarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, as pessoas são, antes de tudo, elas mesmas, não precisam representar” (BAUSCH, 2000, p. 3). Percebo no corpo o toque como permissão. O que permanece é o corpo vivo, atento, mágico. Os corpos param. O toque de Angel emana a vibração de uma dança cujo rigor está na necessidade do gesto de se pronunciar como se fosse a primeira vez; que o gesto só age no momento em que é pronunciado, que uma forma não serve mais, uma expressão não vale duas vezes e só

convida que se procure outra, outra, outra, outra...¹⁸

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora "honoris causa" da Universidade de Bolonha (Itália). Tradução José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 2000.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Ed. 34 letras, 1995.

DELIGNY, Fernand. Oeuvres. **Éditions établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo**, Paris, éd. L'Arachnéen, 2007.

_____. **O aracniano e outros textos**. N-1 Publications, 1ª edição. Tradução Lara de Malimpensa. São Paulo, 2015.

_____. Jangada. In: **Cadernos de Subjetividade** – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade no PPGPC – PUC – São Paulo. São Paulo, 2013.

KATZ, Helena. Depoimento de Helena Katz in site Angel Vianna. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.angelvianna.art.br/>. Acesso em 12 de maio de 2016.

LEPECKI, André. **Planos de Composição. Criações e Contextos: Rumos Dança**. São Paulo, 2010.

MIGUEL, Marlon. **Le moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960**. Revista Poiésis, n. 24, pg. 93-108. Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas**. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.57- 71. Rio de Janeiro, 2015.

18 Frase inspirada no original de Antonin Artaud em O Teatro e seu duplo: "Reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde o gesto feito não se faz duas vezes". (ARTAUD, 2006, pg. 85).

MILLER, Jussara Correa. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna**. Summus Editorial. Campinas, SP, 2005.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PÁL PELBART, Peter. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. N-1 edições: São Paulo, 2013.

POISSON-COGEZ, Nathalie. **Lignes D'erre - Les cartes de Fernand Deligny**. LNA#60 / l'art et la manière, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SALDANHA, João. Programa do espetáculo Qualquer coisa a gente muda. Fórum Internacional de Dança (FID) – Belo Horizonte, 2010.

SALDANHA, Suzana; BEVILAQUA, Ana. (Org.). **Angel Vianna: sistema, método ou técnica**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

VIANNA, Angel. Entrevista concebida a mim por ocasião do palco giratório. Sesc Nacional, 2014.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIANNA, Angel. Acervo Angel Vianna. Disponível em: <http://www.angelvianna.art.br/>. Acesso em 30 de março de 2016.

VIANNA, Klauss. Acervo Klauss Vianna. Disponível em: www.klaussvianna.art.br/. Acesso em 10 de maio de 2016.

Aprendiz de coreógrafo - anatomia de um percurso

Luis Ferron¹

Pensando coreografia

Em 1983, ano em que iniciei a minha carreira como artista da dança, desenvolvi um tipo de lógica funcional calcada em referências que eram tomadas como modelos quando o assunto era compor coreografias. Chamo de lógica funcional a maneira como eu pensava e gerava procedimentos de criação para esse tipo de composição. Essa lógica estava atrelada ao que eu assistia, sentia e entendia como coreografias em tempo e espaço. Era um modo de pensar composição em dança vinculado a um contexto sociocultural e econômico que, por sua vez, se relacionava aos meus modos de construir a vida.

Fontes de informação eram restritas. O advento da internet viria a acontecer mais à frente, mais precisamente nos anos noventa. Somado a isso, não havia o montante de universidades, como nos dias de hoje, que promovessem reflexões sobre o assunto. Essa limitação de informações e referências pautava os oitenta como uma época de aprendizados quase beirando a educação da oralidade para aqueles que desejavam desenvolver a sua carreira como coreógrafo.

Os festivais competitivos de dança surgiam como possibilidades de trocas e partilhas. Eram espaços para apresentar, assistir, aprender e, em parte, também se tornavam responsáveis por promover existência e sobrevivência para aqueles que assumiam a carreira de bailarino e/ou coreógrafo. Nesses eventos, as coreografias que ganhavam destaque surgiam como possibilidade de novas referências para jovens

¹ Artista da dança, coreógrafo, pedagogo e mestrando em artes da cena pela Universidade de Campinas. Tem se dedicado ao aprendizado dos estudos de composição e coreografias desde os anos oitenta.

coreógrafos, como eu. Isto é, o coreógrafo aprendia a ser coreógrafo assistindo a outros coreógrafos que se destacavam nesse nicho artístico.

Nesse contexto, esse ensaio pretende refletir a afirmação "Dança não é só coreografia" proposta pelo X Seminários de Dança de Joinville, como parte do 34º Festival de Dança de Joinville, no qual tive a oportunidade de participar como palestrante em julho de 2016. Para tanto, pretendo estabelecer uma linha reflexiva traçada desde o início da minha carreira, de 1983 até os dias de hoje, revelando meus modos de pensar e criar a partir das referências que me influenciaram em tempo-espaço ao longo desses trinta e três anos de percurso. Ainda nessa direção, argumento ilustrativamente os relatos dos meus modos de produção, e quais os possíveis sentidos/mudanças de sentidos que motivaram e transformaram minha maneira de coreografar ao longo das fases desse percurso.

O que me interessava, ou me levava a criar como coreógrafo? O que eu entendia e entendo hoje como composição coreográfica? O que fazia sentido para mim em diversas etapas desse percurso envolvendo política, cultura, modos de produção e as relações estabelecidas com os meus modos de coreografar?

No *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* encontraremos um singelo conceito que diz: "1. Coreografia é a arte de compor bailados ou de anotar, sobre o papel, os passos e figuras deles. 2. A arte da dança" (FERREIRA, 2004, p. 268).

Ao investigar outras fontes, encontraremos outras possibilidades de tradução que abrangem o mesmo assunto, tal como a de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*:

A prática do espetáculo em nossos dias abole as fronteiras entre o teatro falado, o canto, a mímica, a *dança-teatro**, a dança etc. Por isso, deve-se estar atento à melodia de uma dicção ou à coreografia de uma encenação, uma vez que cada jogo de ator, cada movimento de cena, cada organização de signos possui uma dimensão coreográfica. A coreografia abrange tanto os deslocamentos e a gestualidade dos atores, o *ritmo** da representação, a sincronização da palavra e do gesto, quanto a disposição dos atores no palco. A encenação não restitui tal qual os movimentos e comportamentos da vida cotidiana. Ela os estiliza, tornando-os harmoniosos e legíveis, coordena-os em função do olhar do espectador, trabalha-os e ensaia-os até que a encenação esteja, por assim dizer, "coreografada". (PAVIS, 2008, p. 72).

A partir de Pavis, entendo que o conceito de coreografia se expande quando comparado ao do *Dicionário Aurélio*. Isto é, se para este trata-se da arte de compor

bailados ou a própria dança em si, para Pavis coreografia é um tipo de composição envolvendo várias ações no evento cênico e não mais restrita apenas ao bailado.

No artigo *Sobre Coreografia em Roteiro*², da artista e pesquisadora paulista Juliana Moraes (2015), encontraremos outras possibilidades de interpretações por diferentes autores. A partir do livro intitulado *O manual do coreógrafo*, do também coreógrafo e bailarino inglês Jonathan Burrows, Moraes seleciona frases de modo a desenvolver uma composição compilando algumas ideias do autor:

Coreografia é uma negociação com os padrões que seu corpo está pensando (p. 27). Coreografia é sobre fazer escolhas, incluindo a opção de não escolher nada. Ou talvez coreografia seja: organizar objetos na ordem certa que torna o todo maior do que a soma das partes. Ou ainda: o sentido ou lógica a que se chega quando você coloca as coisas uma ao lado da outra e esse acúmulo faz sentido para o público. Esse algo que se acumula parece inevitável, quase indiscutível. Parece uma história, mesmo quando não há história (p. 40). Esta é uma outra possível definição de coreografia: uma maneira de manter as coisas acontecendo (p. 83). Coreografias de cinco minutos quase não precisam de coreografia. Peças de vinte minutos chegam a uma lógica e formato próprios. Vinte minutos costumava ser a duração mais comum para peças de dança. Peças de dança são difíceis de assistir, e vinte minutos é suficiente algumas vezes. Peças de dança de uma hora são algo diferente. Todos nós tentamos fazer peças de dança de uma hora, e a maioria falha na maior parte das vezes. Uma peça de uma hora precisa de muita coreografia (p. 84-85). O ritmo com o qual você começa sua peça terá um efeito na sua habilidade de fazer com que ela continue. Se você começa muito rápido pode ser difícil, ainda que não impossível, dar continuidade. Se você começa devagar, vai precisar de um material forte para manter a atenção do público. O ritmo com o qual você começa é uma parte importante do contrato que você estabelece com a plateia nesses momentos iniciais. A sensação de desenvolvimento da peça será lida pela plateia em relação à energia emanada desse ímpeto inicial (p. 85-86). Coreografia é uma forma de organizar uma performance que toma para si parte da responsabilidade pelo que acontece, o suficiente para que o artista fique livre para performar (p. 105). (BURROWS, apud MORAES, 2015, p. 14).

Desde as citações do Dicionário Aurélio, com conceitos mais simples e ao mesmo tempo populares, busco em Pavis uma outra referência, aprofundada em conceitos e por trazer uma dimensão outra de coreografia sob o olhar da linguagem do teatro, em contraponto à especificidade que Burrows traz como bailarino e coreógrafo. É fato que

2 Para saber mais acesse: <http://www.julianamoraes.art.br/ARTIGOS-articles-1>.

podemos observar maneiras próprias de falar sobre coreografia; no entanto, noto que há uma ideia comum entre as três citações: organização, escolhas, composição.

Peço licença e proponho nesse momento um jogo de palavras que costumo trazer ao ministrar oficinas sobre composição:

Coreografia implica composição.

Composição significa ter posição, isto é, com-posição.

Ter posição me sugere algum tipo de ordenação, sequências, colocação, organização.

Por sua vez, organização pressupõe desejo, intenção, motivo para organizar. Desejo, intenção e motivo me inspiram a pensar em algum tipo de necessidade prévia, a qual motivou e gerou as ações do compositor a compor.

Por fim, o compositor almeja compor algo de maneira a fazer sentido para ele.

No caso do coreógrafo, além de fazer sentido para ele, compor significa gerar algum tipo de sentido para aqueles que participam como espectadores da sua composição.

Em 1983, ano em que iniciei meus aprendizados, na capital paulista as escolas ou academias de *ballet* protagonizavam e eram o portal de entrada para a formação e desenvolvimento dessa linguagem artística. A técnica do *ballet*, assim como a do *jazz dance*, eram modalidades que predominavam nestes espaços. Como uma condição temporal, essas modalidades eram populares e foi através dos seus arcabouços técnicos que fui construindo o meu corpo cênico e, também, pensamentos e lógicas funcionais de construção cênica.

As minhas criações coreográficas, no que tange à corporeidade, estavam fundamentadas pelos códigos estabelecidos por essas duas escolas técnicas. Qualquer discurso corporal criado era a resultante de elaborações e reorganizações desses mesmos códigos. Importante salientar que tais elaborações corporais estavam preocupadas com o primor da execução técnica e em criar frases sequenciais sem o compromisso a priori com rebuscamentos dramáticos. Esse último – dramático – era um conceito totalmente estrangeiro para mim naquela época.

Nos anos 80, sobrevivíamos a partir de dar aulas de dança, pequenos cachês em filmes comerciais e pequenas criações coreográficas encomendadas por outras escolas.

Existiam muitas escolas de dança funcionando como instituições privadas. Isso significa que essas mantinham-se a partir das mensalidades pagas pelo contingente de alunos, ou clientes. Uma das principais formas de preservar esses alunos eram as apresentações em espetáculos de fim de ano, nos quais os pais poderiam comprovar o desenvolvimento dos seus filhos. Os festivais competitivos também colaboravam com esses objetivos de promoção da escola.

Sobre os espetáculos de finalização do ano, os professores assumiam a responsabilidade de criar as coreografias para as suas turmas. No entanto, em sua maioria, esses professores careciam de estudos que aprofundassem o ofício de coreógrafo. Nesse montante, como no meu caso, alguns despontavam com as suas composições e encontravam nos festivais competitivos uma oportunidade de apresentar o seu trabalho e ampliar o espaço para além da sala de aula e espetáculo de fim de ano.

Como dito anteriormente, desenvolvíamos-nos como coreógrafos a partir da observação de outros coreógrafos inseridos nos próprios festivais. Essa maneira de aprendizagem mais parecia um processo de reciclagem do mesmo fazer do que um estudo que promovesse outras maneiras de pensar e fazer dança. No meu caso, as lógicas operacionais como coreógrafo estavam ligadas à construção de imagens cênicas pautadas por arquiteturas geométricas. Formas submissas e compreendidas pelo espaço do palco tipo italiano e da música utilizada. Linhas paralelas, diagonais, círculos, direções, assim como vários tipos de agrupamentos – coros, trios, duetos, solos etc. eram os materiais escolhidos para organizar o mosaico coreográfico. Nessa arquitetura, a *forma* prevalecia ante a *poética* do tema. A motivação era o experimento desse tipo de organização e resolução estética.

A música também ganhava destaque e motivo para a criação. Corpo e música estavam atrelados, ou melhor, a música atrelava o corpo. A coreografia não nascia a partir da compreensão temática e das necessidades corporais dos bailarinos, mas da necessidade de gerar movimentos para dar conta dessa arquitetura espacial submissa à partitura musical. Em outras palavras, pensava-se o desenho espacial tendo como ponto de partida a música e por último os corpos adequados a essa partitura espacial.

Pensando corpos, coreografias e demolições

Em 1987, num misto de ansiedade e expectativas, eu aguardava na fila que se formava para assistir aos espetáculos que o *I Carlton Dance Festival* desenhara na sua programação. Esse não era um festival competitivo e trazia como divulgação o seguinte slogan: *A Dança de Vanguarda*, do francês *avant-garde*, ou seja, estar à frente. Era um slogan extremamente sedutor para um jovem coreógrafo como eu, que estava carente de informações e com a curiosidade aguçada por novas propostas.

O festival apresentou obras chanceladas pela crítica especializada dentro de uma nova perspectiva de pensar e conceber dança, isto é, a dança contemporânea estava em ascensão e chegava ao Brasil com a responsabilidade de se apresentar como referências da dança de vanguarda no mundo. Eram artistas e obras indicados pela mídia da época como pioneiros desse segmento cultural.

Fiquei impressionado com o volume de novidades que me surpreendiam a cada espetáculo. Considerando a época e meus olhos de aprendiz, me atrevo a dizer que as obras escolhidas para esse evento fizeram jus ao slogan a que se propunham: uma dança que se descola do seu próprio tempo ao ponto de ser qualificada como vanguardista. Eram obras que apontavam tendências a partir das singularidades e diversidades envolvendo corpo, dramaturgias e resoluções estéticas.

A obra *No Fire Escape in Hell* (1986), de Michael Clark, trouxe uma belíssima ressignificação das técnicas e códigos do *ballet* através de harmoniosas deformações em prol do seu discurso ímpar. A técnica do *ballet* estava presente, no entanto o gestual apresentado não era mais o original. Eu enxergava apenas corpos poéticos percorrendo. Mesmo com primor técnico, a intenção não era a demonstração dessas qualidades, mas um discurso poético em comunhão com a proposta dramática.

Ainda nessa obra, outra novidade que me tomou foi a composição coreográfica construída a partir de uma fusão entre linguagens, utilizando dança, teatro, moda e artes plásticas. A estética híbrida apresentada apontava pistas para repensar os meus modos de produção. A maestria em lidar com a elaboração de discursos corporais e cênicos era notável, e a poética resultante desse mosaico me tocou profundamente. O espaço era uma resultante e não um motivo. Era uma grande novidade para quem compreendia a criação a partir de um único contexto pragmático. Meus olhos estavam fixos em ver tantos

inéditos e de alguma maneira, dentro daquela experiência, eu já vislumbrava outras possibilidades.

Outra artista que muito me provocou foi Molissa Fenley. Ao contrário de Michael Clark, não apresentava essa característica híbrida em suas obras. Por outro lado, a sua competência em utilizar o corpo, códigos técnicos e espaço era sublime. Em *Geologic Moments* (1986), com um arsenal técnico proveniente de escolas da dança moderna norte-americana, Molissa Fenley criou uma complexidade cinemática impressionante. Diferente de mim, Molissa usava corpo e formas geométricas criando imagens espaciais tão poéticas quanto um poema literário explícito. Assisti-la me levou a entender que um corpo, ao compreender-se como espaço, poderia gerar uma potência expressiva e comunicativa tão grande quanto as obras que se utilizam de outras linguagens como companheiras, caso de Michael Clark.

Eu acreditava em composições a partir do espaço, Molissa ia além. Ela criava uma complexidade arquitetônica construída através dessas relações do corpo e espaço, a ponto de se produzir uma sensação de que ali uma história estaria sendo contada – mesmo não havendo uma, de maneira literal. A sua resolução estética gerava um campo sinestésico extremamente potente. Eram imagens que se formavam e geravam uma rede de afetos indecifráveis pela lógica das palavras. Com Molissa Fenley percebi que havia muito a ser aprendido sobre corpo, espaço e as relações entre ambos numa composição de imagens nada literais.

Em meio a esse contexto entre o dançado de Molissa e o híbrido de Michael Clark, Carolyn Carlson fez de *Blue Lady* uma obra de expressividade intensa. A sua dança era caracterizada por um misto de códigos oriundos de escolas da dança moderna e gestuais miméticos representando estados emocionais diversos. Havia uma intensa expressividade, preocupada com algo da existência humana e não do ficcional.

A ambientação estava totalmente amparada por uma cenografia comum aos recursos do território da linguagem do teatro. Nesse ambiente, o seu corpo transitava por nuances que faziam do gestual cotidiano uma dança e da dança um gestual cotidiano. Uma teatralização que não era mais teatro e uma coreografia que não era mais dança. Pelo menos aquela que eu acreditava ser dança. Fiquei impressionado com a delicadeza e força que Carlson e a sua maturidade impunham na cena.

Em *Blue Lady*, o teatro, o cotidiano, a ambientação me impulsionavam para a humanização do movimento. A potência da expressividade do movimento cotidiano me tocou muito. Para fechar essa preciosa rede de referências, o grupo Momix, recém-dissidente do seu precursor Pilobulus Dance Theater, trouxe corpos descomprometidos com o compreendido por mim até então como dança. Esse grupo concluiu a desestabilização das minhas crenças pragmáticas.

Ao assistir as suas obras, e foram várias pequenas esquetes, pude perceber que um corpo poderia ser muito potente cenicamente através de uma expressividade própria e desprendida de técnicas e/ou códigos das escolas da dança. Os performers não dançavam como eu pensava e fazia dança. Eles utilizavam vários objetos como extensões do próprio corpo. Eram dispositivos que mobilizavam as suas ações, as quais surgiam dessa relação e criavam situações inusitadas. Entre outros, utilizavam esqui aquático, uma esfera gigante construída com tubos de ferro, relações com luz e efeitos de sombras. Fiquei contagiado com as propostas do Momix ao pensar extensões complementares aos corpos.

Se as obras de Michael Clark, Carolyn Carlson e Molissa Fenley me apontaram novas maneiras de se pensar e fazer dança, com o Momix eu pude experimentar outra maneira de compreender movimento além do corpo. Esse Festival dirigiu meu olhar para outras maneiras de pensar processos criativos e resoluções estéticas. Por uma outra organização que não aquela compreendida até então por mim. Uma obra coreográfica não deveria estar pautada pela sua arquitetura como um a priori, mas pelo que a impulsionava a se tornar uma arquitetura.

O ano de 1987 foi o das demolições. Durante e após esse divisor de águas que foi o *Carlton Dance Festival*, meus pragmatismos começaram a desabar. Meus modos de produzir dança se atualizavam frente a tantas referências novas. Após exercitar durante alguns anos, chego aos anos noventa com o desejo de trilhar outros caminhos. A minha sede de conhecimentos aumentou e nessas buscas ingressei, em 1992, no curso superior de Fisioterapia. Ali, as disciplinas de anatomia e mecânica funcional me elucidaram muito no que diz respeito ao que um corpo poderia fazer além dos códigos corporais conhecidos pelas escolas de dança.

A partir do *Carlton Dance* e dos novos conhecimentos adquiridos na universidade, comecei a experimentar, agora com outra consciência, a reformulação dos códigos que

eu ainda estava utilizando como matrizes corporais. Gestuais cotidianos e funcionais começaram a fazer parte das minhas criações, e coreografar não era mais uma composição de gestuais sequenciais subordinados a códigos determinantes.

A arquitetura coreográfica envergava para um modo de ser, estar e existir. De um lado emocionada, de outro com a pretensão de emocionar. Qualquer arquitetura viria a ser a resultante de uma escrita destinada a gerar estados poéticos. Não estavam mais restritas a algum tipo de organização espacial a priori, mas sim, a cartografia de um corpo que desejava dizer algo. A trilha sonora também não se apresentava mais como motivo, mas como mais um elemento em movimento na cena, um 'corpo complementar'.

Por alguns anos continuei coreografando para festivais, entretanto os caminhos se bifurcaram, respeitando outros desejos. As minhas criações estavam tão híbridas, no que se refere a linguagens, que não se enquadravam em nenhum festival competitivo. Não havia modalidades a não ser uma invenção da época para contemplar obras como as minhas, que eles denominavam “estilo livre”. Para esses festivais, dança contemporânea ainda era uma modalidade pautada por códigos de escolas específicas e por geometrias espaciais mencionadas anteriormente, modelos que eu já estava abandonando. Outro fator que me afastou naturalmente desses eventos foi o tempo da obra. Minhas obras requisitavam outra duração e não mais aquela determinada pelo festival.

Caminhos e desvios

Após alguns anos exercitando novos conhecimentos, iniciei um novo percurso e, do início dos anos noventa até 1995, participei de três edições de um evento anual que ocorria no Centro Cultural São Paulo intitulado o *Masculino na Dança*. Esse evento contemplava obras de jovens criadores masculinos voltados para os estudos de dança contemporânea. Nesse momento a minha migração para outras experiências e encontros com outro tipo de público e artistas foram ocorrendo naturalmente. Esses encontros promoviam novas experiências e aprendizados graças à exigência de aprofundamento que esse novo espaço solicitava.

Novamente peço licença para me estender um pouco mais, pois considero muito importante esses anos noventa por, me parece, consolidar um momento de transição e formações importantes. Veja, nos oitenta, até o advento do *Carlton Dance Festival* as

minhas lógicas operacionais eram construídas a partir de um segmento muito restrito de informações. Depois do *Carlton*, somado à universidade, entro nos noventa rejuvenescido e sedento por mais conhecimentos e desejoso de criar e criar.

Além de me deparar com o nascimento da internet, onde nem preciso mencionar a importância para os meus estudos, os anos noventa marcaram, como dito antes, um momento de aprofundamentos. Foram formações importantes que vão se consolidar a partir e junto a outros artistas contemporâneos que marcaram uma transição importante da dança contemporânea na capital paulista.

Um deles foi com o coreógrafo Fernando Lee, com o qual inauguramos, em 1995, o Núcleo Omstrab a partir de uma peça que levava o mesmo nome, *Omstrab*. Com essa peça participamos da *7ª Bienalle de La Danse de Lyon - França*. *Omstrab* foi uma criação totalmente híbrida, em que a movimentação, assim como conceituada por Pavis, estava além do movimento humano e dançado. Foi uma obra muito importante no que concerne a referências estéticas, cênicas e dramáticas para o contexto da dança contemporânea paulistana.

Em seguida, 1997, vou trabalhar com Cristiane Paoli Quito no Estúdio Nova Dança, no qual, através de Tica Lemos, Adriana Grechi, Lu Favoreto e Telma Bonavita, traziam maneiras muito peculiares de pensar e fazer dança, como em peças a exemplo de *New Dance* e *Contact Improvisation*, entre outras. Cada qual propunha uma maneira de conceber dança a partir de suas formações e experiências. Porém, todas comungavam dos mesmos princípios, pautados pela reflexão do corpo cênico contemporâneo: a valorização da expressividade do indivíduo através da consciência de si em tempo e espaço. A questão não era mais a dança que se tem para dançar, mas quais danças poderíamos e gostaríamos de inventar. Posso afirmar que o Estúdio Nova Dança foi um divisor de águas para a dança contemporânea paulistana.

Finalizando esse momento dos noventa, a convite da artista da dança Ivonice Satie, junto com Henrique Amoedo, em 1999 inauguramos o *Projeto Mão na Roda* na cidade de Diadema (SP).

Através da linguagem da dança, o projeto tinha como objetivo a inclusão e integração de pessoas com e sem deficiências. Durante o ano de 1999 a coordenação do projeto estava a cargo de Henrique Amoedo e a partir do ano seguinte, 2000, passei a acumular essa função. Junto à diversidade corporal com a qual me deparei durante as

aulas, pude exercitar em demasia tanto o olhar como modos de conceber a cena. Eram corpos extremamente singulares, que exigiam uma atenção refinada sobre suas possibilidades individuais. Cada qual possuía um tipo de sequela patológica que definia o seu padrão de movimento e, por sua vez, propiciava uma tensão paradoxal entre limitação e possibilidades para danças inéditas. A cada encontro meu olhar era refinado e durante muitos anos tive o privilégio de exercitar, seja no contexto do treinamento, seja no da percepção de novas poéticas corporais e cênicas.

Foram vários anos dedicados a essa investigação corporal e coreográfica até culminar na obra *Desmundos – diálogo 1*, concebida a partir do prêmio Rumos Dança Itaú Cultural, edição 2006/2007. Essa obra marcou a apreensão de conhecimentos oriundos das inquietações que me perseguiram desde o início da minha carreira. Nela, eu podia identificar a naturalidade e despojamento que, naquele momento, passavam a fazer parte do meu fazer pelo lidar com diversidades culturais e corporais, assim como com a heterogeneidade envolvendo linguagens.

O ato de coreografar estava conectado agora a outras lógicas operacionais. Os meus desejos e motivos estavam atrelados a outras necessidades existenciais. Meus conceitos de coreografias estavam expandidos e mais voltados para uma composição ordenada por outra compreensão sobre movimentos. Para amparar essa reflexão, trago outra autora que Juliana Moraes utiliza no seu artigo, a coreógrafa e teórica americana Susan Leigh Foster, a qual vai dizer no seu livro *Choreographig Empathy*, que:

O termo “coreografia” atualmente é usado amplamente como referente à estruturação de movimento, não necessariamente movimentos de seres humanos. Coreografia pode estipular tanto os tipos de ações feitas quanto sua sequência ou progressão. Não necessariamente criado por um único indivíduo, coreografia varia consideravelmente em termos de quão específico e detalhado é o plano de atividades. Algumas vezes, designando aspectos mínimos do movimento, ou alternativamente, rascunhando os contornos gerais de ação dentro dos quais variações podem ocorrer, coreografia se constitui como um plano ou partitura de acordo com o qual o movimento se desenvolve. (...) Prédios coreografam o espaço e os movimentos das pessoas; câmeras coreografam ação cinematográfica; pássaros executam coreografias intrincadas. (...) Complexos de proteína coreografam reparos de DNA; representantes em *call centers* executam coreografias improvisadas; famílias fazendo terapia participam de coreografia; serviços na *web* coreografam interfaces; e até a existência é coreografada. (FOSTER, apud MORAES, 2015, p. 13).

Minha formação inicial como coreógrafo foi autodidata. Um esforço grande produzido pela repetição e investigação através de exercícios práticos e de reflexões críticas ao longo de todos esses anos. Como muitos jovens de hoje, iniciei como um aprendiz num determinado espaço e tempo. A minha personalidade curiosa e inquieta sempre me impulsionou para canais possíveis daquela época. Esses canais poderiam ser vídeos, revistas, novos professores, outros coreógrafos... Entretanto, o mais importante foram as ações concretas, o movimento que eu gerei em prol de outros possíveis.

Volto a essa época e observo que o meu conceito de coreografia se alterou. Ao longo desse percurso, percebo hoje que estive sempre a buscar o sentido da dança, o seu papel na minha vida e no mundo.

Essa linguagem, esse modo de me expressar sempre foi laborioso. Seja no que diz respeito aos conhecimentos técnicos, seja sobre a sua própria natureza poética e sentido de existência, é uma área de saber que exige aprendizado árduo e inesgotável. Diferente da linguagem verbal, a dança gera os seus discursos através de movimentos e gestos, em mimeses ou abstratos, que nem sempre são legíveis e diretos. Exige do compositor um esforço muito grande para tramar um discurso que represente o seu motivo poético. E mais trabalho ainda em se fazer “compreendido” junto ao espectador.

Ao dissecar os anos oitenta, como já dito, verifico que eu pensava coreografia como um mapa construído pelo conjunto de linhas e formas feitas para determinar os caminhos que o corpo deveria ocupar. Com o acúmulo de novos conhecimentos ao longo desses anos, fui descobrindo que a dança nasce de um “lugar” essencial e não de formas a priori. A dança nasce no corpo do ser humano, do corpo dele e para além dele. Pensar o corpo na contemporaneidade exige pensar a velocidade do seu tempo. A velocidade que os sistemas culturais, econômicos, sociais e políticos do presente imprimem favorece a contração do tempo necessário para a experiência. O fácil acesso às informações não garante a apreensão de conhecimentos. Ao contrário, corremos um sério risco de, como anteriormente, nos pautarmos por referências e/ou moldes de resoluções imediatas. Ao mesmo tempo em que o momento contemporâneo nos oferece um grande portal de acessos fáceis e imediatos, por outro, nos exige calma e cautela. Viver na contemporaneidade implica atenção constante. Quando Giorgio Agamben (2009) se refere ao momento contemporâneo do indivíduo ele vai dizer: "É verdadeiramente

contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este e nem está adequado às suas pretensões". (AGAMBEN, 2009, p. 58).

O grande desafio da contemporaneidade talvez esteja na promoção de um tempo plausível para a experiência desse corpo que pretende dançar e dizer algo através da sua dança. É dentro da experiência e descobertas implícitas que ele encontrará caminhos, discursos próprios e singulares. É na experiência do dançar que o compositor vislumbrará as extensões solicitadas. Palavras, sons, iluminação, órteses – extensões para o corpo, adereços, figurinos etc. não serão ideias iniciais, mas requisições, necessidades de um corpo que procura traçar seus caminhos coerentes com o motivo que o impeliu a se mover. O corpo que dança não busca um destino prévio, não se compromete com nenhum endereço. O corpo que dança tem como base a experiência da descoberta, o seu logradouro é ele mesmo.

Permitir um processo criativo a partir do exercício, labor e experiência do dançar me inspira a pensar que a dança não é só a coreografia que eu pensava, mas uma organização complexa. Uma cartografia cênica desenhada por uma pessoa que vive e sente, um corpo pulsante em experiência e conectado aos seus sentidos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 6.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

MORAES, Juliana. M. R. de. **Sobre coreografia em Roteiro**. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes. 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O percurso de um corpo em dança – ou a invenção de um corpo

Luciana Paludo¹

Introdução

Quando Jussara Xavier fez o convite para que eu realizasse uma conferência dançada no X Seminário de Dança de Joinville, a qual teria como base a minha trajetória artística, um misto de felicidade e apreensão fez com que eu começasse a elaborar a forma com que traria isso a termo. Qual seria a “coreografia”, o protocolo, o conteúdo, as medidas entre dança e fala; as fronteiras, as similaridades, as conexões entre dança e fala? Não apenas isso – e como se possível fosse –, comecei a imaginar o sentido que esse assunto faria para as pessoas que dividiriam o espaço-tempo comigo na tarde daquele dia 28 de julho de 2016.

A fantasia e a imaginação que desenvolvemos desde que somos instigados a um processo de criação em dança é da ordem do imponderável. Mas me lembro de uma primeira frase que *brotou* nesse processo – a qual deflagraria o primeiro trecho de palavras que marcariam o início da tal conferência dançada. *Entre o corpo de ontem e o corpo de agora existe um percurso* – frase recitada naquelas espécies de sono acordada; misto de organização e incógnita; ideia solta, a qual se anunciou como uma espécie de porta. A respeito da imagem da porta, penso que coreografias são como portas, ou como pontes. E então, a partir de Bachelard (2001, p. 3), pergunto: “A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo linguístico que essa imagem libera em nós?”. E Bachelard dirá que o vocábulo correspondente à imaginação

¹ Luciana Paludo é bailarina, bacharel e licenciada em Dança. Em 2001 recebeu o prêmio de melhor bailarina do Festival de Joinville. Mestre em artes visuais, doutora em Educação; é professora do Curso de Dança da UFGRS. Além do trabalho-solo, realiza investigações coreográficas em colaboração com outros artistas.

não seria *imagem*, e sim, *imaginário*. Então pontua: “Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*” (BACHELARD, 2001, p. 1).

No momento das primeiras imaginações para a conferência dançada, então, a frase “entre o corpo de ontem e o corpo de agora” e as imagens [da porta e da ponte] ajudaram-me a compor um referencial de metáforas e instauraram uma certa ritmicidade ao que seria delineado na sequência dos acontecimentos. Pensei que tudo deveria estar composto sem interrupção entre a fala e a dança. Que as ações seriam encadeadas por uma espécie de fio dramático, o qual elevaria qualquer ato, movimento, passo, sequência coreográfica ou fala feitos *ali* como componentes de uma peça única.

Na Introdução do livro *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*, Gaston Bachelard convida o leitor a perceber o “[...] breve intervalo do sonho e do pensamento, da imagem e da palavra, a experiência dinâmica da palavra que ao mesmo tempo sonha e pensa” (2001, p. 13). Também pede crédito ao leitor – quase numa espécie de desculpas ou de convite: “Se às vezes parecemos confiar-nos a imagens demasiado imateriais, pedimos ao leitor para dar-nos crédito” (BACHELARD, 2001, p. 13).

No processo de imaginar os primeiros movimentos do que viria a ser a minha conferência dançada, o desenho de luz da cena começou a ser esboçado, juntamente com um roteiro de ações (geralmente é assim que *aparece*: o movimento se faz e ali também o vejo em mim, quase que num sobrevoo... Vejo recortes de luz e vejo a sombra). O desenho de um corredor, na lateral direita do palco, tomando a plateia por referência, da frente ao fundo do palco, seria o começo. Eu estaria quase na boca de cena e me deslocaria para trás; teria uma pequena mala contendo figurinos de algumas coreografias, para trocá-los durante a cena – e teria que resolver como faria isso. Então, nesse primeiro corredor, eu falaria do *percurso entre o corpo de ontem e o corpo de agora* e, num deslocamento lento, caminhando para trás, contaria que *coreografias são portas*, às vezes vistas ao longe, às vezes entreabertas; às vezes, ainda, cerradas. Ao *vermos* essa imagem, dependendo da maneira pela qual ela se nos apresenta, começamos as investidas: chegar a essa porta, abrir, espiar e, se possível, atravessar, transpassar – ver, naquele processo, até onde e para onde aquela ‘coreografia-porta’ nos conduz. A porta aqui pode ser vista como uma ideia *a priori*. Mas a imagem da ação de chegar até a porta nos remete aos mecanismos que precisamos inventar para nos aproximarmos daquilo

que se anunciou primeiro. Gosto de pensar nos desvios que se constroem nesta empreitada do percurso. Gosto, inclusive, de pensar o desvio como rota.

Assim, queria chamar a atenção para o fato de que, no que posso compreender, nada em dança ou num processo coreográfico se constitui *a priori*. Quero dizer que, obviamente, coreografias não são apenas constituídas com aquelas ideias que inicialmente temos, ou, com as imagens que vislumbramos. As imagens são motores; ideias quase que cristalizadas. O trabalho é dar mobilidade a elas, restituir a imaginação inicial, convidar o outro – a quem formos mostrar – a perceber algo ali, algo que o mova, que o possa, também, transportar.

Dança não é (só) coreografia? Mas o que é uma coreografia? Então, provooco outras imagens: *coreografia são pontes, ou caminhos* – daquelas espécies que temos de construir, sem ao menos enxergarmos uma porta – no sentido de que a porta pode ser, também, uma passagem para *outro lugar*. Quero dizer com isso que às vezes não há ideia nenhuma. E a imagem para isso é quase uma massa bruta; algo amorfo (pense aqui, quem cria, naqueles dias em que entramos no estúdio e a inspiração parece ter nos abandonado). É como se tivéssemos que passar a construir pontes ou caminhos em terrenos, muitas vezes, mal iluminados e um tanto turvos, sem sabermos, sequer, o destino. Ou seja, temos que encontrar saídas, para nos depararmos, talvez, com portas. Assim, trago uma outra imagem que guiou a imaginação para a constituição da minha conferência: *coreografias são meios de transporte* – elas nos levam sim, de um lugar a outro. (E aqui eu ainda estaria percorrendo lentamente o corredor de luz, da frente para o fundo do palco à direita, aquele do início – que veio a ser considerado, depois, como uma espécie de “linha do tempo”. A ideia seria trazer essas imagens, de início, a partir da fala, enquanto eu iria transitando vagarosamente para trás, carregando a pequena mala).

Ao mencionar a mala, lembro-me de um poema que guardo como pura potência imaginativa. Compartilho e o tomo de empréstimo para tecer o texto. Não necessariamente para completar o seu sentido, mas para continuar a abertura que a incógnita da imaginação nos traz. Ao segurar a mala, senti-me pronta para a viagem: “Para onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti” (Hilda Hilst). Retornarei a essa imagem-incógnita do poema de Hilda Hilst, mais tarde.

Tomei o espaço da Introdução deste texto para escrever um pouco de como foi o início do processo e para contar da primeira ação que fiz na conferência dançada. E escrever isso levou muito mais tempo do que o tempo que levei para fazer a ação em si – e, confesso, foi tão difícil quanto. Na cena, precisei me imbuir da coragem e do preparo necessários para atender às demandas de tudo que imaginei – para que aquela imagem tivesse uma potência e provocasse uma abertura para a minha atuação. Essa abertura seria sinônimo de possibilidade. Aqui, no texto, preciso dar conta de fazer uma terceira camada, uma vez que a primeira camada reconheço como sendo o compêndio de afazeres necessários para engendrar a conferência dançada – a maquinaria da composição. A segunda camada foi a realização dela, naquele dia e aqui. Para o leitor, trago o registro, no ato da escrita, para perpetuar o feito, como a terceira camada. Entre uma camada e outra sou atravessada por imagens. “Deixaremos de lado, portanto, as imagens de repouso, as imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Uma coreografia precisa ser composta

Ao pensar na composição, e tendo a composição coreográfica em dança como uma espécie de organização, aqui distinguiria dois modos que nos impelem a organizarmos nossas ideias e movimentos em uma forma. Um modo seria quando nós mesmos temos o ímpeto, no sentido mais intrínseco; de forma mais extrínseca, quando os outros têm a ideia e nos convidam a uma tarefa ou empreitada. No caso da conferência dançada, a motivação foi extrínseca, mas, ao mesmo tempo, guardava uma relação direta com aquilo que, um dia, partiu de minhas motivações. E por motivação, aqui, poderia inferir que seria aquela contingência que nos impele a dançar e, nessa ousadia, às vezes de maneira inconsciente, nos perguntamos “como”? Como dançar? O que dançar? O que é relevante para essa ideia? E então a ousadia se amansa – entra num arrojo de ponderações de forças (o que nominaria de atenção) e vem para o espaço. A ousadia passa a ser puro trabalho; tece uma ética, uma vez que, assim entendo, está preocupada com um cuidado, com uma relação que poderá estabelecer – para si e para os outros.

Diria que, para mim, a criação de uma coreografia passaria por esses meandros – e aqui estou me permitindo abrir as portas de e para pequenos devaneios. Mesmo de

maneira velada, percebo que, a partir do momento em que temos uma ideia, ou que aceitamos uma ideia, a maquinaria corporal se auto-organiza e passa a não dar mais trégua. No caso da composição de minha conferência dançada, no dia em que recebi o convite de Jussara em diante, comecei uma verdadeira empreitada, a qual foi, enfim, realizada no dia 28 de julho de 2016. Quando recebemos um convite desses (imaginando que teremos 1h15min para estar em cena, com as pessoas), guardamos a tarefa como uma espécie de estado de fundo. Quer dizer, entre um e outro afazer, estamos pensando na organização, seleção, composição; na luz, nas medidas das coisas.

Quando nos imbuímos da tarefa de realizar uma remontagem em dança, em se tratando de trabalhos próprios, penso que isso seja um percurso de duas vias; ambíguo, de certa forma. Passado e futuro andam em linhas paralelas, ora sobrepostas, ora justapostas e a via da atualidade, do agora, passa a manejar os anseios, as lembranças. E, a reboque, vem a responsabilidade que é lidar com tanto material autorreferencial. Digo isso, pois, ao falar/dançar a respeito de minha trajetória artística, a intenção era de que isso deflagrasse questões que fossem interessantes a todos que já haviam passado por – ou que quisessem saber de – um processo de construção/composição coreográfica.

Da mesma forma que escrevo os relatos autorreferenciais – que darão material para a constituição de *pesquisa em arte* –, aquilo que iria acontecer na cena deveria funcionar como um motor, para trazer à tona questões genéricas sobre a composição em dança; sobre coreografias. Compor é escolher, portanto, abandonar. Compor coreografias é um ato de decisão e dúvida, portanto de escolhas. Sim, é circular, mas precisamos do “fio” para não nos perder no labirinto. Intuir medidas e, às vezes, correr no caminho ou na ponte sem enxergar a porta (e o precipício é logo ali). E aqui estou eu, neste fluxo de pensamento. Até aqui trouxe várias imagens; expus uma mobilidade, abri um imaginário. Penso no quanto isso interfere na composição de uma coreografia. Aqui no texto, não sei o quanto essas palavras cumprirão os seus desígnios. Então convido, mais uma vez, o autor que escolhi para dialogar:

A palavra *asa*, a palavra *nuvem* são provas imediatas dessa ambivalência do real e do imaginário. O leitor fará delas imediatamente o que bem entender: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado. O que pedimos ao leitor é que não apenas viva essa dialética, esses estados alternados, mas que os reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma

realidade. Ai de mim! Breve é o instante dessa ambivalência (BACHELARD, 2001, p. 13).

Passo a seguir para a questão da *invenção de um corpo*. A ideia seria que cada coreografia inventa, também, um corpo. Há uma demanda ali, para além do protocolo espacial-temporal e de movimentos. Há o ponto de intersecção, o corpo do bailarino.

A invenção de um corpo

Mas o que foi, afinal, a conferência dançada que realizei no X Seminário de Dança de Joinville? O que é uma conferência dançada? Podemos pensar quem inventou isso? Lembro agora do percurso desses 10 anos de Seminário de Dança de Joinville – e não poderia deixar de mencionar o saudoso Roberto Pereira... Lembro-me das conferências dançadas de Dudude Herrmann, de Ana Botafogo, de Tatiana da Rosa. Lembro também da Sandra Meyer e da Diana Gilardenghi, que em 2016 também fizeram uma conferência dançada. Lembro de Holly Cravell, também em 2016, que fez sua conferência – que não era dançada –, mas que dançou e nos convidou a dançar absurdamente. Foi lindo aquilo – e foram lindas, peculiares, todas elas. Então, poderia terminar por aqui, dizendo que é muito bom quando podemos ter esses espaços para borrar fronteiras, naquilo que costumeiramente chamaríamos de “teoria e prática”. Ora, diria que tudo isso faz parte da mesma coisa, do mesmo objeto. São apenas modulações de forças e de formas que aparecem de maneira diferente. Mas a dança está ali, a operar, a ser motor. Se estamos falando sobre dança, fazendo dança, realizando um protocolo coreográfico, escrevendo sobre dança, estamos alimentando a dança. Nutrindo-a, fazendo-a existir.

Quanto à conferência dançada que realizei, durante a execução de trechos de minhas composições coreográficas, num recorte de tempo entre os anos de 1999 e 2016, destrinchei também, através da fala, questões relativas às escolhas estéticas para a composição em dança. A primeira coreografia que trouxe para a cena, depois da performance na “linha do tempo” (o corredor de luz na lateral direita do palco, no qual realizei um deslocamento lento para trás, em sua profundidade, carregando uma mala cheia de figurinos), foi “Um piano só” (criado em 1999 e dançado em 2000 no Festival de Dança de Joinville). O figurino que iniciei, na “linha do tempo”, era uma longa capa verde-escuro, de um tecido muito leve. Embaixo da capa, já estava o figurino de “Um piano só”.

Eu poderia dizer que a invenção de um corpo em dança é tudo aquilo que prepara um corpo, que o torna possível – para que ele possa realizar o que precisa. A coreografia é uma organização; ela se faz no espaço e no tempo, mas ela se realiza no corpo do bailarino. No caso de “Um piano só”, olhando/dançando/compreendendo ela hoje, diria que foi o ápice da organização de oito anos de trabalho, no tempo que, depois de concluir minha graduação em Dança (1990), voltei ao Rio Grande do Sul e tive uma escola de dança. A invenção do meu corpo se deu pelo modo que passei a ensinar dança. Pelas trocas e conversas que fazia com meus alunos; pelas aulas que, sistematicamente, passei a fazer todos os dias, como forma de estudo e de desejo de nunca parar a dança.

Abro aqui um parêntese: entre os anos de 1991 e 1993 aconteceu um fenômeno com “este corpo em dança”: nasceram meus três filhos: Leonardo (1991) e Carolina e Gabriela (1993, vieram juntas!). Com o nascimento do Leo, pude aprender a redimensionar o tempo... Todos os dias eu acharia uma brecha de tempo para também tornar o corpo dança. Para continuar. As manas vieram em julho de 1993, já com a vantagem dessa administração, dessa logística de tempo estar sendo sistematizada em minha dança/corpo/vida – e três meses depois de elas terem nascido eu já estava em cena, dançando. Acho que a urgência de *formar* era tamanha que, desde aquela época, eu já tinha uma espécie de filosofia – a qual me conduz até hoje: “seja o que for”. E o que eu queria dizer com isso? Jamais algo que significasse *de qualquer jeito*. “Seja o que for” significava que eu daria um jeito; que eu faria o que fosse plausível naquele dia, do melhor jeito possível.

E a ocasião do nascimento de meus filhos coincidiu com a minha entrada no mercado de trabalho em dança, entre os anos de 1991 e 1993. Algo começou a se fazer muito caro e necessário para mim: a gestão do tempo. Categoria abstrata e palpável; o cúmulo da ambivalência. O meu fator é o tempo! [Descobri]. O espaço? Ah, o espaço a gente dá um jeito, o que importa é cuidar do tempo; balizar, equacionar, ponderar, assimilar. E assim foi. Ainda nessa época (1991-1993) também comecei a perceber que a ação de dar aulas e de coreografar para os meus alunos se constituía num sistema de trocas. A aula então era um lugar de *inventar um corpo* e isso era, eminentemente, um processo colaborativo.

Com os meus alunos de São Luiz Gonzaga aprendi a estar no papel de professora de dança (o que já havia feito na faculdade de Dança em 1990, nos estágios realizados

na Escola do Teatro Guaíra, na época, Curso de Danças Clássicas). Mas em São Luiz Gonzaga não havia as condições de espaço físico, muito menos de organização do campo da dança, como eu havia vivenciado em Curitiba. Aprendi a inventar, para além do corpo, espaços. Aprendi a organizar o que ocorria de dança no meu corpo – e então posso chamar essa “organização de ocorrências” de coreografia. Ou, simplesmente, as minhas danças. As emergências que se manifestavam a partir de ideias e eu só via uma forma de materializá-las: dançando. Por mais breves que fossem (as coreografias), eram puro tempo condensado, ali, se realizando de forma mais, ou menos, veloz ou sutil em meu corpo.

Mantive a escola entre os anos de 1992 e 2000. Compus “Um piano só” entre agosto e setembro de 1999, depois que Jair Moraes, que havia sido meu professor no Guaíra e, também, depois da faculdade, me recomendou que eu investisse nisso – e nunca irei esquecer desse incentivo. Nessa época também tive um convívio muito intenso com Dona Toshie Kobayashi (1946-2016). Ela foi minha grande mentora; a pessoa que me mostrou ser possível a dança a partir do meu corpo – conheci-a em 1994, quando periodicamente passei a fazer aulas com ela. Penso que, timidamente, alguma peculiaridade começava a aparecer nos meus movimentos, o que passaria a permear as minhas composições coreográficas, a partir de 1999. Antes disso, além das coreografias escolares que compunha para os espetáculos de minha escola, criei “Busca” (1997), um duo e “Clara” (1998), meu primeiro solo (que surgiu por uma sugestão do meu também professor Jair Moraes). Com essas coreografias, eu estava abrindo portas, construindo caminhos, desviando rotas e entendendo esses desvios como partes inerentes de meu percurso.

Por isso que digo que “Um piano só” (1999) foi uma síntese. Não era nada de “inédito no mundo”, mas era, diria, uma compilação de entendimentos de corpo. Para além de uma coreografia; mas era, também, uma coreografia. Era composta de vocabulários de movimentos que eu investigava com meus alunos e que, em estudos solitários, aprimorava, transformava, mexia nos tempos das sequências que organizávamos, nas direções, nas respirações. Parecia que eu havia achado, pela primeira vez, o tempo que cabia em meu corpo. Abaixo coloco duas fotos: a primeira de 2016, no X Seminário de Dança de Joinville – Conferência Dançada; a segunda de 2000,

no Centventos Cau Hansen, quando recebi o primeiro lugar no gênero dança contemporânea, solo feminino.



Um piano só – remontagem 2016 – Foto de Nilson Bastian



Um piano só – 2000 – Foto: Amir Sfair Filho

Esse trabalho começou a dar respaldo e coragem para novas investidas. E “Um piano só” foi uma *ponte*... *Várias portas* eu abri e se abriram no *percurso*. Como *meio de transporte*, essa coreografia me levou a muitos lugares. Em 2000, *embarquei no trem* rumo a Cruz Alta, para trabalhar como professora no Curso de Licenciatura em Dança da

Unicruz (estava me movendo; restava perceber o quanto estava *me movendo de mim*, para lembrar o poema de Hilda Hilst). A repercussão que esse trabalho teve, principalmente com as pessoas do interior do RS e, também, para as pessoas que participavam dos festivais de dança competitivos, me conferiu visibilidade. Algumas pessoas achavam, inclusive, que eu havia “brotado do nada”: uma moça do interior do RS, que tinha uma escola de dança e que ganhava prêmios em muitos festivais... É um tanto engraçado falar disso agora e, sinceramente, não irei me deter neste quesito aqui.

Sinalizo, principalmente desse tempo, a experiência que tive na gestão de minha escola, entre os anos de 1992 e 2000. Digo que isso me conferiu substrato para saberes que me são caros até hoje, em minhas trocas de experiências com meus alunos e no exercício do trabalho com a dança. Ter uma escola é aprender a trabalhar com muitas demandas da dança; é o labor diário, o trato com as pessoas; o envolvimento com uma comunidade. E então, foi no início dos anos 2000 que comecei a perceber a relação estreita entre minhas atividades como professora, como bailarina e coreógrafa e como pesquisadora – agora que estava voltando ao espaço acadêmico, para dar aulas e, também, estudar (em 2001 iniciei a especialização em Linguagem e Comunicação na Unicruz; fiquei muito feliz com essa experiência, finalizada em 2003).

Neste sentido, *o percurso de um corpo em dança* se refere às invenções dos modos de se trabalhar com dança e das relações que se estabelecem a partir desse trabalho. *A invenção de um corpo* ocorre pelas contingências de um querer (dançar); isso pauta no bailarino os modos de se tornar *aquilo que ele precisa ser*.

Em 2001 compus “Mesmo assim”, trabalho que me daria o prêmio de melhor bailarina do Festival de Joinville. Em 2016, para a conferência dançada, remontei essa coreografia. Modifiquei o figurino, pois não “me via” mais dançando com aquela roupa de 2001. O protocolo coreográfico, em termos de espaço e movimentos, foi mantido, porém as qualidades dos movimentos obedeceram ao meu entendimento de dança do “agora”. No dia da conferência dançada disse que “Mesmo assim” não era uma coreografia, era um “estado de estar ali”. Mas era também uma coreografia. Quando dancei, concorrendo no Festival de Joinville, entrei em cena com muitas dúvidas – e contei algumas delas no dia da conferência dançada. “Mesmo assim” era silenciosa, mas, ao seu final guardava uma pequena apoteose. Um ápice. Porém, creio que não era ali que estava a sua graça, e sim, no modo de realizar os deslocamentos, nos silêncios assumidos, nos movimentos

pequenos; no jogo de cores composto entre pele e tecidos; no traço que o movimento deixava no espaço e na respiração – que estava cada vez mais visível em meu movimento.

Entre a composição de “Um piano só” (1999/2000) e “Mesmo assim” (2001), conheci Mário Nascimento. Ele havia sido jurado de “Um piano só” em 2000, no Festival de Dança de Joinville, e com ele também fiz curso de dança contemporânea. Aquela dança do Mário me era muito estranha, mas mais estranho ainda é que eu viria a dançar uma coreografia dele, no ano seguinte. Em 2001 iniciei uma colaboração artística com Mário Nascimento, com o primeiro trabalho: “Vai-te”. Sim, esse era o nome da coreografia. Algo em torno de 6 minutos e completamente diferente da maneira formal e linear pela qual, reconheço, organizava os movimentos. Foi um choque, um susto, como o próprio título sugeria, um “palavrão” (*sic*). E foi essencial para movimentar entendimentos. Sim, coreografias são *meios de transporte* e, de quando em vez, para nos movermos de nós, entramos no carro alheio.



“Mesmo assim” – Remontagem de 2016 – Foto: Nilson Bastian



“Mesmo assim” (2001) – Foto: Zeca Ricetti

Aqui gostaria de chamar a atenção quanto à experiência de um bailarino que cria suas próprias coreografias, quando esse entra em contato com outros artistas. Diria que isso é se deixar movimentar de outra maneira; lidar com outros entendimentos de dança, com outras modulações de forças, necessárias para trazer à tona outra forma de dançar. Com isso quero dizer que, a partir de 2001, essa prática colaborativa passou a ser constante em minha trajetória de trabalho com dança. Em 2002 criei a Mimese cia de dança-coisa, em Cruz Alta. Eram vários artistas que habitavam o espaço da graduação em Dança da Unicruz. Tínhamos muitos “dilemas estéticos”, muitas dúvidas. A maneira de resolver isso era dançando, coreografando, deixando surgir o que emergia para problematizar depois; conversávamos muito. A palavra coisa, seguida de hífen, após a palavra dança era uma palavra-conceito que jogava com uma certa “indefinição estética” do que surgia em nossas danças e, também, com a necessidade que muitos artistas tinham de ser reconhecidos como “intérpretes-criadores de dança contemporânea”. Era como se disséssemos: *classifiquem como acharem conveniente*. Nessa época Mário Nascimento também trabalhou com o grupo, coreografando um trabalho em conjunto, “Além disso” (2002); um trio, “Quem engana não ganha” (2003); e mais um solo para mim, “Se a morte bater em minha porta, diga a ela que volte amanhã” (2003).

Em 2004 iniciei o mestrado nas artes visuais (UFRGS), finalizado em 2006. Nesse período foi possível estabelecer muitas trocas com artistas de outras áreas. Também em 2006 realizei turnê estadual (RS) em nove cidades com o Mimese cia de dança-coisa, pois ganhamos o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança (1ª edição), com o Projeto Caminhos a Percorrer.

Em 2007, além de iniciar o processo colaborativo com artistas do Coletivo de Dança da Sala 209, em Porto Alegre, realizei turnê nacional com o espetáculo “Os humores do poeta”, com o subsídio do Prêmio *Caravana Funarte de Circulação Nacional – Dança*. Nesse espetáculo, a concepção coreográfica, a direção e a produção foram feitas por mim. O formato dos “Humores...” era *solo com intervenções*; a coreografia era semiestruturada entre partes fixas, partes que eram construídas a cada espetáculo a partir de tarefas e partes abertas ao jogo. As apresentações foram realizadas nas cidades de Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo e Votorantim, SP. Em cada cidade, um artista trabalhava comigo em colaboração², tecendo, assim, relações estéticas – mais ou menos confluentes ou conflituosas – e estabelecendo, também, relações políticas e artísticas no lugar. Nesse espetáculo, o artista convidado entrava em uma cena, composta e dançada por mim, a qual era estruturada por quatro coreografias aparentemente fixas. Antes de cada cena, porém, o convidado fazia uma intervenção, que sinalizava uma espécie de humor. A forma que o convidado realizava suas ações trazia um *humor*, um padrão de movimento, uma inspiração para a cena. Isso desestabilizava padrões de movimento meus e, muitas vezes, o próprio protocolo coreográfico – o que ocorreu com Mário Nascimento em São Paulo, por exemplo.

Em 2009 “Os humores do poeta” foi reeditado, agregando outros artistas: Luciano Tavares e Andrea Spolaor, que dançaram comigo no Espaço Ambiente em Belo Horizonte; Tatiana da Rosa, Janaína Jorge (em memória), Eduardo Severino e Luciano Tavares que realizaram comigo a última temporada dos “Humores...”. Aqui diria que essa

² Além da artista visual Paula Krause, que me acompanhou em todo o projeto, “Os humores do poeta” contou com os seguintes artistas: Porto Alegre, na estreia, Eduardo Severino; Florianópolis Elke Siedler; Curitiba Marila Veloso; Votorantim Rodrigo Chiba e Jennifer Vieira; São Paulo, com Mário Nascimento; novamente Porto Alegre, com Daggi Dornelles, Janaína Jorge e Letícia Guimarães. E o Rio de Janeiro teria sido feito com Maria Alice Poppe, mas, o Teatro Cacilda Becker estava em greve, sem previsão de retorno, então, não pudemos realizar o espetáculo. Colaboraram com o projeto, também, o duo Colorir, na trilha sonora, e Ricardo Lima, no desenho e operação de luz.

coreografia era uma oportunidade para o encontro e, portanto, para trocas – para, mais uma vez, poder *me mover de mim*. Será que estava na busca de “não me repetir”? De “sair do mesmo”? Daquele lugar que facilmente nos acostumamos – e passamos a criar sempre da mesma maneira? Ou estaria em busca de mais imaginação?

Quando realizamos coisas assim, acabamos por ter muitas histórias para contar. Na conferência dançada apenas contei brevemente a respeito dessa história. Também mencionei um projeto colaborativo que iniciei em 2016, o “*Luciana Paludo convida...*”³. Diferente de “Os humores do poeta”, nesse projeto, o trabalho coreográfico do espetáculo se constrói a partir da colaboração entre o artista convidado e eu, desde o início. Esse projeto é a primeira ação de um projeto de pesquisa que iniciei em 2016 e está vinculado à UFRGS: *Pesquisa de linguagem autoral em Dança*.

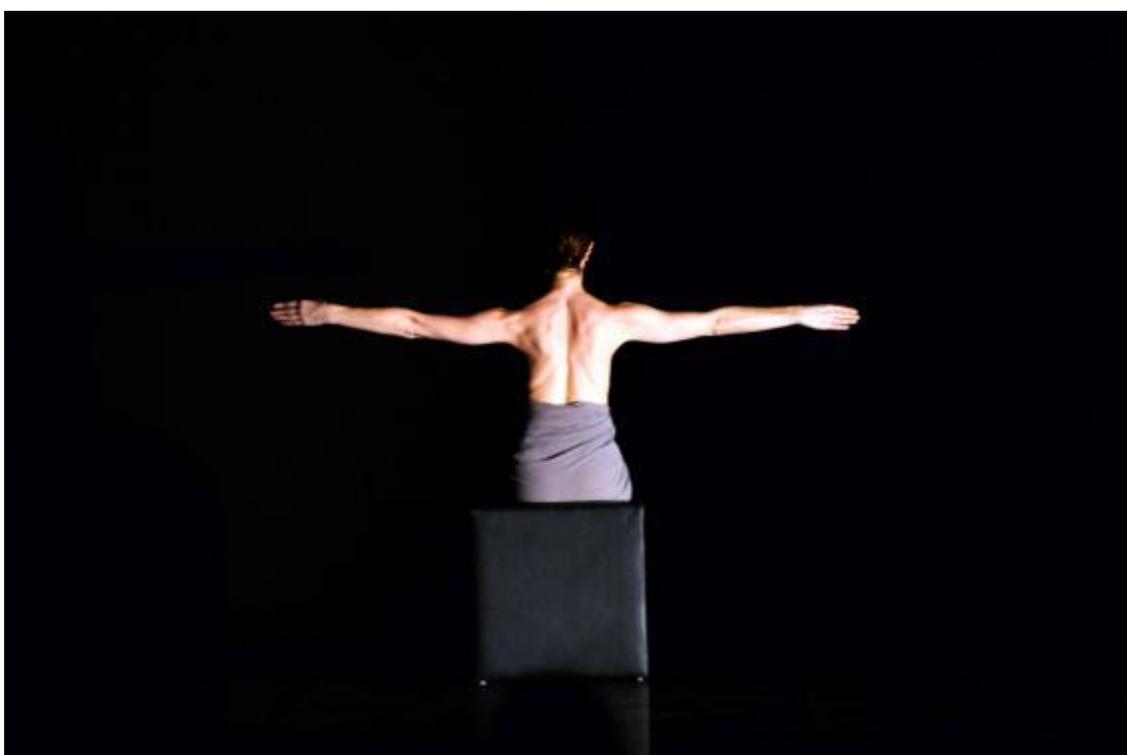
Voltando à conferência dançada de 2016, a última coreografia que eu remontei para trazer à cena naquele dia foi um longo trecho de “Um corpo bem de perto” (2006). Esse trabalho foi novamente uma compilação de uma fase. A fase na qual havia me voltado para os “espaços do interior do corpo”, para parafrasear José Gil (1997), em *Metamorfoses do Corpo*. O que movia a imaginação para a constituição desse trabalho e, também, para a minha atuação eram as marcas aparentes que emergiam do interior para o exterior do corpo (como alguns músculos e ossos) e de como essas marcas poderiam ser percebidas como dados de memória. Falava, então, de uma memória talhada na carne.

O solo “Um corpo bem de perto” vinha de duas ações/performances que eu havia realizado no mestrado em artes visuais: “Você tem duas escápulas” e “Daquilo que se esvai” (2006); também, do desejo de *dançar uma valsa* – e tudo que estava implicado nesse *aparente excesso* que significava querer/poder dançar uma valsa. Na verdade, ao compor esse trabalho, eu estava perguntando, o tempo todo – como num estado subliminar – “o que eu poderia dançar ou levar para a cena?”. O que seria o “permitido; quem permitiria?” E aqui apontava para uma questão ainda maior, o mercado de dança, as curadorias; os lugares a que podemos (ou passamos a) pertencer, a partir das

³No momento que escrevo este artigo, já realizei 5 edições, com, respectivamente, Ailton Rodrigues, Douglas Jung, Diego Mac, Eduardo Severino e ElkeSiedler; na sequência estarão comigo em cena Carla Vendramin, Thaís Petzhold, Letícia Guimarães e Mimese cia de dança-coisa (O Mimese, em 2016, está sendo experimentado como um Projeto de Extensão da UFRGS).

escolhas estéticas que fizemos – ou das falas que realizamos, ou das espécies de dança que assumimos e resolvemos trazer à tona a partir de nossos corpos.

Mas, como digo no texto que compõe “Um corpo bem de perto”, “não se iluda, isso é apenas uma coreografia”. E, lá pelas tantas, no mesmo texto, numa retórica e dialética interior/exterior, profiro: “Deixa o corpo dançar, cala a boca! Pois não há nada de mal em eu querer dançar uma valsa”. É com essa fala que me autorizo a levantar e a dançar uma música que começa na forma ternária (composta pela Carolina, uma de minhas filhas) e, ao final, como numa solução ou para sublinhar um conflito, se transforma e se resolve em compassos binários. Isso eu dancei naquele dia da conferência dançada. Trouxe a valsa e a fala solitária, como se estivesse, ainda, em conflito, aquele que teima em perguntar: o que dançar, como dançar; o que escolher para a cena, o que revelar?



Um corpo bem de perto (2006); remontagem 2016 – Foto: Nilson Bastian

Depois disso, durante a conferência dançada, voltei ao meu “nicho das trocas de roupa” (e ao final do texto irei contar como resolvi isso) para colocar uma última roupa. Conversei um pouco com as pessoas, já insinuando que a cena estaria chegando ao fim... Mas, ainda “naquele estado peculiar” que o corpo elege para *ser*, quando estamos *ali*, no espaço que chamamos cena. A roupa que coloquei para finalizar foi uma que gosto de

usar agora. Um dos figurinos que tenho utilizado para dançar “Passagens” (2014-2016), uma improvisação que faço, num espaço que pré-determino na cena. Então, lhes pedi licença para improvisar. Para encerrar a minha parcela de dança na conferência, deixando funcionar aleatoriamente toda aquela escala temporal que havia abordado e trazido à tona. Eu percorreria a mesma diagonal de luz usada para o início de “Um piano só”, passaria por um corredor de luz lateral, à frente, da esquerda para a direita do palco e voltaria, como sendo “engolida” pelo meu corredor “linha do tempo”. E esse foi o desfecho da cena.

Conversa final

Quando “linha do tempo” se fechou num *blackout*, enfim, havia concluído o raciocínio estético de minha conferência dançada. Diria que, em grande parte, ela foi possível pelo apoio técnico com o qual pude contar. Aqui, como registro, gostaria de nominar este serviço invisível da produção cênica em dança, o qual se alia à imaginação do ato criador e torna as imagens sonhadas possíveis. Jonas Raitz, o responsável por comandar a equipe técnica: desde o início, cerca de três semanas antes do espetáculo, entrou em contato comigo para saber das necessidades técnicas; colocou-se à disposição para resolvermos questões da montagem, inclusive não precisei levar um elemento cênico, pois daríamos um jeito de arrumar algo similar em Joinville. Quando ouvi “o que você precisar, vai acontecer”, então, tirei preocupações extras e segui o fluxo dos acontecimentos.

Nesta maquinaria da produção, também menciono Andrea Spolaor e Letícia Guimarães, que fizeram as vezes de ensaiadoras, antes de eu viajar para Joinville. Minhas alunas Gabrielle Fraga, Aléxia Chaves e Anne Plein que, respectivamente, fizeram a contrarregragem cênica, a operação de luz e a operação de som no dia do espetáculo – e, antes disso, atentamente participaram de ensaios, anotando roteiro de ações, de luz e de som. A contrarregragem cênica feita pela Gabrielle foi a forma que solucionei as transições entre falas, danças e trocas de figurino. Ela trazia a mala para a cena, levava de volta para fora da cena; buscava e me entregava o microfone sem fio, enfim, deveríamos estar sincronizadas nas ações, para que o fio dramaturgico não se emaranhasse. Também ajetei um “cantinho”, que nomeiei imaginariamente de *closet*, no

qual eu realizei as trocas de roupa: era no fundo do palco à direita, sempre com uma luz tênue que vinha de um refletor elipsoidal colocado no canto esquerdo do palco, no chão. A incidência da luz fazia uma sombra que remetia a uma espécie de espelho – similar à sombra que compõe uma das fundamentais cenas de “Um corpo bem de perto”.

Quando a conferência dançada terminou, com o *blackout* da “linha do tempo”, voltei para conversar com as pessoas. Havia muita gente ali e aquela proximidade trouxe-me uma sensação muito boa, que prezo muito nas prosas: uma simplicidade. Depois de ter dado conta de realizar todo o protocolo que eu havia composto para aquela cena, veio uma imagem: era como se eu tivesse aberto o corpo e feito uma espécie de autópsia, mas meu corpo estava pleno e vivo. Como se o *corpo de ontem* tivesse ensinado ao *corpo do agora*; o corpo estava, sim, ciente de seu percurso. E isso ocorreu, em grande parte, pela ocasião do compartilhamento da experiência.



A conversa com a plateia e a mediação de Jussara Xavier – Foto: Nilson Bastian



Ely Diniz, ao dialogar com as questões da conferência dançada – Foto: Nilson Bastian

Nas falas comecei a perceber que aquele percurso tinha, enfim, cumprido seu intuito primeiro: o de poder sinalizar questões genéricas a respeito da composição e da coreografia em dança. Para encaminhar este texto ao seu final queria ainda compor alguns breves truísmos a respeito da coreografia; dizer que a coreografia se faz por um manejo de tempo nos corpos, no espaço e no tempo. Que entre a dúvida e a escolha, abandonamos coisas durante o processo de composição. Abandonamos na esperança de termos intuído o que deveria permanecer *ali*, para dar forma à ideia.

Coreografia é puro risco. Pura síntese. Tempo condensado em um corpo; ou em alguns corpos. Coreografia não é só o que aparece, é também o percurso que não está tão visível durante a dança. Mas que se torna visível ao passo que se mostra em sutis modulações de forças. Aquelas forças justas que tornam o gesto eficaz. E o gesto eficaz seria *aquela que cabe ali*; aquele que, dentre tantos outros, permaneceu *ali*, para trazer à tona o que era pura imaginação.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

OUTRAS REFERÊNCIAS – que me ajudam a pensar a coreografia:

CUNNINGHAM, Merce. **O Dançarino e a Dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Tradução de Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FAURE, Sylvia. **Apprendre par Corps**: socio-anthropologie des techniques de danse. Paris: La Dispute, 2000.

FOSTER, Susan Leigh. **Reading Dancing**. Berkeley: University of California Press, 1986.

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

GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUMPREY, Doris. **El Arte de Crear Danzas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

JESCHKE, Claudia. Cãnone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482/60487>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

LEPECKI, André. **Agotar la Danza**: performance y politica del movimiento. Centro coreográfico Galego – Mercat de les Flors – Universidad de Alcalá, 2009.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2006.

PAXTON, Steve. Conversation with Steve Paxton. In: BENOIT, Agnès. **Nouvelles de Danse 32/33**, Bruxelas, Editions Contredanse, 1997.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

SASPORTES, José. **Pensar a Dança – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. 2. ed. Coleção artes e artistas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

SMITH-AUTARD, Jacqueline. **Dance Composition**. 6. ed. New York: Bedford Interactive Productions Ltd, 2010.

Dança e vídeo: possíveis cruzamentos e procedimentos de criação

Alex Soares¹

Começo agradecendo pelo convite para participar desta edição do Seminários do Festival de Dança. Foi muito oportuno e importante poder falar de dança, vídeo e criação dentro da imensa e diversa programação do Festival.

Como coreógrafo e videomaker, é extremamente difícil pra mim separar as linguagens da dança e do vídeo no meu fazer artístico. Sem o suporte de uma não consigo sustentar a outra e vice-versa. Por isso tentarei passar ao máximo um pouco de minhas experiências nessa mistura – que poderia chamar aqui de alquimia, ou experimentos – no intuito de ajudar a quem possa interessar neste tipo de intersecção. Antes de começar faz-se necessário contextualizar resumidamente minha trajetória para entendermos o caminho que segui e como cheguei até aqui.

Durante minha carreira como bailarino, sempre fui muito interessado por trabalhos que continham de alguma maneira vídeo, e passei um tempo experimentando muita coisa de forma autodidata e intuitiva. Tudo mudou quando fui atrás de conhecimento para promover uma real fusão das linguagens. Resolvi estudar cinema na AIC - Academia Internacional de Cinema, em São Paulo, pois desde o início meu foco era permear esses conhecimentos com a dança, que é minha área de atuação. Não sabia, naquele momento, que tudo que aprendia na escola de cinema serviria também para me auxiliar no meu entendimento como coreógrafo e diretor, já que várias questões estão relacionadas com a

¹ Coreógrafo e videomaker paulista, Alex Soares utiliza conhecimentos de sua formação em cinema para produções cênicas e para criação de videodanças. Ganhou diversos prêmios, como o 4th Pretty Creatives International Choreography Competition, o Prêmio de Criação Coreográfica do Ano pela Cooperativa Paulista de Dança, e foi finalista do 26th International Choreography Competition na Alemanha. Criou obras para o Balé Teatro Guaíra, Balé da Cidade de São Paulo, Balé Teatro Castro Alves, Corpo de Dança do Amazonas, Ribeirão Preto Cia de Dança, Nord Nederlandse Dans, Hubbard Street Dance Chicago e Northwest Dance Project.

criação em dança, como: edição, direção, roteiro, desenho de som, fotografia (na dança seria algo como desenho de luz) e até produção.

Passado esse período de construção, aprendizado e descobertas, parti para a prática dessa fusão para entender para onde isso tudo poderia me levar, e hoje consigo olhar em perspectiva e fazer algumas considerações.

Divido a aplicação do vídeo na dança em quatro situações: a videodança, o videocenário, o videorregistro ou *ReWork*, e por último o uso do vídeo como ferramenta em um processo de criação coreográfica. Como explicitarei acima, essas são divisões baseadas nas minhas vivências, que explanarei de forma bastante breve a seguir.

Videodança



Por um momento perdido – 2009
Dir. Alex Soares e GleidsonVigne

Antigamente eu costumava aceitar, como videodança, apenas vídeos com bailarinos dançando em um espaço não convencional. Esse entendimento mudou muito e hoje acredito que todo material em vídeo que gera algum tipo de movimento e carrega alguma poética pode ser considerado como videodança. A dança, no vídeo, pode ser enxergada independentemente da existência de um corpo, um objeto ou de uma imagem

em movimento. A dança está naquilo que sentimos ao vermos essa imagem, podendo ela ser de natureza animada ou não. O vídeo, através de enquadramento, montagem ou processo de animação, dá vida a esses elementos e nos diz algo que seria impossível de se contar ao vivo, por isso faz-se necessário criar uma videodança para contá-la dessa forma. A videodança é o que acredito ser uma experimentação mais híbrida, e o que me deixa mais livre no processo criativo em dança. Vale ressaltar que, como toda obra artística, é preciso ter uma ideia e um conceito antes do início do processo.

Videocenário



Terminal A2 – Cia. Sesc de Dança

Um videocenário existe quando se decide usar algum tipo de projeção em um espaço cênico, podendo ser ele convencional (palco italiano) ou não. Dentro disso, antes de partir para criação das imagens, procuro considerar: onde as imagens serão projetadas; qual será o tipo de superfície para a projeção; a escala destas imagens em relação ao que acontece na cena, para não haver diluição do foco de atenção. Enfim, é preciso criar uma composição e não usar o vídeo como apenas um efeito cênico/papel de parede para chamar atenção. Geralmente procuro sair da relação que lembre de algum

modo uma tela de cinema, pois acredito ser uma briga injusta. Estamos bastante condicionados com essa grande proporção retangular, e nossa memória nos fará olhar mais para a tela do que para qualquer dança que aconteça no palco neste momento.

Videoregistro ou ReWork

Videoregistro ou ReWork é quando transformamos um trabalho criado para um espaço cênico em uma nova versão, para ser vista apenas em vídeo. Não é simplesmente a gravação de uma obra, mas sim uma releitura dela para o vídeo. Como é praticamente uma nova versão desta obra, ela tem que ser estudada novamente, pois pode acontecer no mesmo espaço da versão original ou ganhar outras possibilidades, já que o vídeo permite deslocamento temporal e geograficamente espacial. É preciso também realizar um estudo de decupagem, plano de câmeras e edição.

Video como ferramenta de criação coreográfica



Final Cut Pro da Apple

O vídeo pode ser usado como auxílio no processo de criação coreográfica, pois através de registros em sala é possível manipular as cenas do trabalho, inverter ordens e criar novos códigos, alterar velocidades. Com essa ferramenta pode-se observar a criação como um todo, distanciando do que observa-se em sala/estúdio, com total gerenciamento dos materiais na mesa de edição.

Para isso, utilizo este procedimento que tem me ajudado bastante nos processos de criação. Desde os primeiros experimentos em sala procuro registrar com câmera tudo que acontece, para depois poder revê-lo melhor a qualquer momento. Depois levo todo este material para um programa de edição de vídeo – uso o Final Cut Pro, disponível para quem trabalha com plataforma OSX/Apple; mas existem outros programas em plataforma Windows que cumprem a mesma função, que é a de catalogar e organizar o material como se estivesse numa grande mesa de trabalho. Este programa me dá uma linha do tempo, na qual organizo todo o material que vai surgindo, e com isso consigo enxergar pra onde a criação está indo. Mesmo estando fora da sala de ensaio e sem os intérpretes, fico conectado com a criação e sempre posso consultar e/ou modificar o que já tenho. Enfim, me permite manipular e experimentar muito mais do que poderia fazer na sala de ensaios, como ajustar velocidades, quebrar sequências, inverter cenas e criar em conjunto a trilha sonora/desenho de som.

Considerações finais

Reitero que minha fala aqui é baseada somente nas minhas experiências, e procurei estabelecer esta divisão apenas para podermos entender melhor cada aplicação, suas possibilidades e seu contexto. De maneira alguma cabe algum tipo de classificação ou tentativa de enquadramento destas potências. Espero que, mesmo brevemente, algumas diferenças possam ter sido esclarecidas no meu texto e que possa, acima de tudo, encorajar mais artistas a entrar nesse universo tão rico e fértil que é do uso do vídeo de maneira geral, em conjunto com a linguagem da dança.

Trabalhos Acadêmicos

Dançando entre os PCNs e a Escola da Serra: um encontro entre texto e contexto

Anna Vitória Farias Alves¹

Orientadora: Profa. Me. Juliana Amelia Paes Azoubel²

Resumo: O trabalho em questão propõe uma reflexão crítica acerca da experiência da autora com o ensino de Dança em contexto curricular – numa instituição particular de referência em educação inovadora em Belo Horizonte, a Escola da Serra –, em diálogo com as orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Tal disciplina está presente na formação dos estudantes do 1º ciclo do Ensino Fundamental ao Ensino Médio (faixa etária dos 6 aos 18 anos). É na construção do diálogo entre a aplicação dos PCNs e a proposta metodológica da área de Artes na Escola da Serra que se desenha a relação entre texto e contexto refletida nesse trabalho, enfatizando os desafios e obstáculos surgidos no processo. Tal análise é fundamentada, principalmente, nos ensinamentos de Paulo Freire sobre Educação, nas contribuições de Isabel Marques em relação a Dança-Educação e na noção de experiência, defendida por Jorge Larrosa Bondía.

Palavras-chave: Dança-educação, Dança, Educação, Escola da Serra.

Levando-se em conta o momento da conjuntura educacional do nosso país, de elaboração da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) pelo Ministério da Educação (MEC), e recente aprovação no Senado Federal da lei 13.278/2016 que altera a redação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei 9.394/96), incluindo as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro nos currículos da educação básica como áreas de conhecimento que deverão estar presentes no ensino da Arte, faz-se ainda mais

1 Licenciada em Dança na 1ª turma do curso pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2015. Possui sua maior formação em dança contemporânea e é professora de Dança na Escola da Serra (Belo Horizonte-MG), instituição referência em educação inovadora, desde 2014.

2 Artista da Dança e professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG. Instrutora Master do Método Pilates formada pela Stott Pilates (Canadá). Possui graduação em Dança (Ensino, Execução e Coreografia), especialização em Teorias e Práticas da Dança Moderna e Contemporânea pela University of Florida e mestrado em Artes da Cena (Dança) também pela University of Florida com concentração em Dança Contemporânea e Etnologia da Dança. Tem experiência na área de Dança, com ênfase em coreografia, ensino e execução da Dança, atuando principalmente com dança contemporânea, dança e performance intercultural, dança/educação, dança e inclusão social e consciência corporal através do ensino do método Pilates. Desde 2009, divide sua carreira entre o Brasil e os EUA, e atuou como professora e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes da UFPR de 2009 a 2013.

necessária e pertinente a reflexão proposta pelo X Seminários de Dança do Festival de Joinville de que a “Dança não é (só) coreografia”.

O trabalho intitulado “Dançando entre os PCNs e a Escola da Serra: um encontro entre texto e contexto” defende a Dança como conhecimento fundamental na formação dos sujeitos e foi apresentado como trabalho de conclusão de curso na graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para a obtenção do grau de licenciada em Dança, em dezembro de 2015.

O trabalho analisa a experiência de ensino de Dança na Escola da Serra, localizada na rua do Ouro, 1900, bairro Serra, região Centro-Sul, uma das poucas escolas de Belo Horizonte (MG) que têm a Dança como componente em sua estrutura curricular. Tal instituição particular de ensino adota o Construtivismo como fundamentação epistemológica de sua proposta educacional, sendo influenciada, essencialmente, pelos princípios elaborados por Jean Piaget. Além disso, a prática pedagógica da escola incorpora importantes contribuições de outros autores, como Vigotsky, Emília Ferreiro, Constance Kamii, Yves de La Taille, Antón Makarenko, Célestin Freinet, Paulo Freire, José Pacheco, Philippe Perrenoud e Fernando Hernández.

Os princípios que norteiam a ação pedagógica da Escola da Serra envolvem os âmbitos éticos (da humanidade, da solidariedade, da responsabilidade e do respeito ao bem comum); políticos (da autonomia, da liberdade, dos direitos e deveres da cidadania, do exercício da criticidade e do respeito à ordem democrática) e estéticos (da sensibilidade, da criatividade e da diversidade). Nesse cenário, a Arte atua como uma área de conhecimento estruturante no pensamento curricular da instituição. Por uma compatibilidade ideológica, o desenvolvimento da disciplina de Dança se dá em total acordo com seus princípios norteadores.

Considerando a atuação da autora como professora de Dança nesse espaço desde 2014, buscou-se refletir acerca do caminho percorrido pelo ensino da Dança na referida escola, a partir das orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). É na construção do diálogo entre a aplicação dos PCNs (1997; 1998; 2000) e a proposta metodológica da área de Artes na Escola da Serra que se encontram as reflexões aqui apresentadas, enfatizando os desafios e obstáculos surgidos no processo. Um dos principais questionamentos discutidos nessa pesquisa foi: “Como trabalhar a organização

dos conteúdos propostos pelos PCNs quando o ensino da Dança não acontece de forma contínua durante a vida escolar dos estudantes? ”.

A escolha dos PCNs como texto-referência para pautar tais reflexões deu-se não somente pela sua importância para a construção metodológica das áreas de conhecimento na educação nacional – possuindo a marca histórica, inclusive, de ser os primeiros parâmetros nacionais a reconhecer os campos de conhecimento artísticos em uma estruturação curricular, indicando possibilidades para o ensino de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro nas escolas –, como também pela relevância e influência do material na formação como artista-docente da autora.

Partindo de uma perspectiva abrangente acerca da inserção das Artes no contexto escolar brasileiro; de uma pesquisa bibliográfica sobre as legislações e diretrizes elaboradas nesse âmbito e do contexto do ensino de Dança nas escolas de Belo Horizonte, buscou-se delinear as especificidades da situação analisada, fundamentando tal trajeto nos ensinamentos de Paulo Freire (1996), nas contribuições de Isabel Marques (2001; 2004; 2005; 2010) em relação a Dança-Educação e na noção de experiência, defendida por Jorge Larrosa Bondía (2002).

Outras estratégias metodológicas utilizadas para a pesquisa apresentada foram:

1. Análise de campo do local de trabalho da autora (Escola da Serra), incluindo a elaboração e transcrição de entrevistas semiestruturadas com sujeitos diretamente envolvidos no processo – a saber, o diretor da instituição, Sérgio Godinho, e a professora de Artes Visuais e coordenadora da área de Arte, Juliana Palhares.

2. Análise bibliográfica comparativa com outros documentos que regulamentam o ensino de Dança, como as *Proposições Curriculares para o Ensino Fundamental: Arte*, da Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte (2010) e a *Proposta Curricular de Arte dos Conteúdos Básicos Comuns (CBC) para os ensinos Fundamental e Médio* (2006), elaborados pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais.

3. Descrição e reflexão da proposição prática de ensino de Dança desenvolvida pela autora na sua atuação na Escola da Serra entre fevereiro de 2014 e julho de 2015, por meio da análise dos trabalhos de pesquisa e processos de criação desenvolvidos na disciplina. A perspectiva dessa proposição prática abrangeu conteúdos relacionados à contextualização histórico-cultural da Dança; ao estudo do espaço; à exploração das

possibilidades de movimento; ao estudo das qualidades de movimento; à experimentação de estilos de dança; à criação e à improvisação.

Vale salientar que a organização curricular da Dança prevista nos PCNs se adequaria a um contexto em que tal saber artístico integrasse toda a formação escolar dos estudantes, desde o ensino fundamental e, portanto, se daria de forma contínua durante todo o percurso. Nesse sentido, há uma divergência entre o contexto considerado nos PCNs e o contexto real do ensino de Dança na educação básica, uma vez que existe uma ausência de experiências comuns e regulares em Dança na formação dos estudantes. É nesse cenário que detectamos a dificuldade de aplicação e o cumprimento integral das orientações dos PCNs, provocando, assim, a necessidade de constantes elaborações dos aspectos e conteúdos a ser trabalhados na disciplina.

Por tais estratégias adotadas, o trabalho aqui apresentado situou-se numa concepção de pesquisa-ação prática (TRIPP, 2005), pois representa um estudo contínuo e sistemático que visa ao aprimoramento da construção de ensino-aprendizagem com os estudantes, por meio da investigação da prática e dos sujeitos relacionados.

A conclusão mais potente dessa pesquisa refere-se à certeza de que será pela continuação de uma prática sempre reflexiva, crítica e consistente no ensino de Dança que as respostas aos questionamentos encontrados se darão, em ações e perspectivas. A escolarização da Dança ainda é algo em formação, em todos os aspectos: na consolidação do acesso, nas possibilidades de estruturação metodológica e, principalmente, nas problematizações advindas de sua efetivação no espaço escolar, tendo em vista, também, a incongruência das legislações vigentes.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte – primeira a quarta séries**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte – quinta a oitava séries**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)**. Brasília: MEC, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

MARQUES, Isabel. **Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações**. In: *Algumas perguntas sobre dança e educação*. Org: Airton Tomazzoni, Cristiane Wosniak, Nirvana Marinho. Joinville: Nova Letra, 2010, p. 23-37.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola** / Isabel A. Marques – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2005.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos** / Isabel A. Marques. – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2001.

MARQUES, Isabel. **Metodologia para o ensino de dança: luxo ou necessidade?** In: *LIÇÕES de dança*, 4. Rio de Janeiro: UniverCidade. Ed, 2004, p. 135-159.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Desafios da formação: Proposições Curriculares para o Ensino Fundamental: Arte**. Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte (RME-BH). Belo Horizonte, 2010.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n. 3, p. 443-446, set./dez. 2005.

Documentos eletrônicos

BRASIL. **Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em outubro de 2015.

Projeto de Lei nº 7.032-B, Senado Federal, 2010. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1368319.pdf>>. Acesso em outubro de 2015.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS. **Conteúdo Básico Comum – Artes** (2006). Educação Básica - Ensinos Fundamental e Médio. Disponível em Centro de Referência Virtual do Professor: <http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/index2.aspx??id_objeto=23967>. Acesso em novembro de 2015.

Complexidade, corpo e criação cênica

Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues¹

Daniela Gatti²

Resumo: O presente texto tem como objetivo a realização de uma abordagem sintética da relação entre corpo e criação cênica a partir da complexidade sistêmica. Nesse sentido, partimos da investigação multidisciplinar com o sistema *Vocal Dance & Voice Movement Integration*, elaborado pela *performer* norte-americana Patricia Bardi, bem como das incursões filosóficas de Edgar Morin. Nosso foco é refletir sobre a criação cênica sob a perspectiva dos estados corporais que se constituem momento a momento, em um processo contínuo de ressignificação e reinvenção do *performer*, o qual se transborda em processos de alteridade na sua relação com o outro, com o mundo e com a vida.

Palavras-chave: complexidade; corpo; alteridade; criação cênica.

A abordagem investigativa sob a perspectiva da complexidade é aquela que se afirma e se constata a partir da aceitação de lacunas epistemológicas, fazendo-nos compreender que qualquer sistema que tenha a pretensão de encerrar o mundo em sua lógica é uma racionalização demente (MORIN, 2013, p. 33). Edgar Morin (2013) aponta que o método, tal como concebido nas elaborações cartesianas, simplifica a pesquisa a partir do estabelecimento de compartimentalizações epistemológicas. Nesse sentido, pela incapacidade de abordar a realidade³ em sua complexidade, ele ofusca partes desta

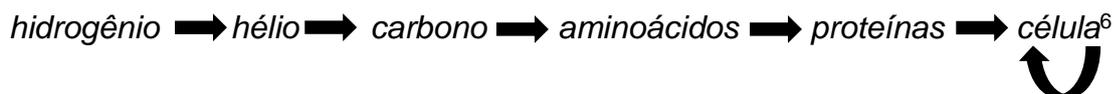
1Artista da cena. Bacharel em Artes Cênicas pela UEL. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Unicamp. O presente trabalho é resultado parcial de pesquisa em andamento realizada sob a orientação da Prof. Dra Daniela Gatti e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2 Artista da cena. Doutora e Mestre em Artes pela Unicamp. Professora plena e pesquisadora Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Unicamp. Desenvolve pesquisas em processos artísticos em dança agregando diferentes linguagens com o grupo de pesquisa “Processos Criativos em Redes de Saberes”, vinculado ao CNPQ.

3 Para o filósofo (Cf. 2013, p. 142), o real se configura justamente como aquilo que resiste às abstrações e arquitetadas lógicas. O real é aquilo que emerge no momento *hic et nunc* do estado de ser. Ele se materializa na própria estrutura orgânica do sujeito/objeto. Ele não é somente o que está escondido nas profundezas do que denominamos como ser, mas também no estrato material próprio do ser manifesto no espaço-tempo.

realidade, reduzindo-a a conceitos simplistas. Para o filósofo essa simplificação inibe qualquer possibilidade de elaboração do pensamento em sua complexidade, a qual, evidentemente, permite dúvidas e lacunas. É impossível a qualquer sistema a integral computação intelectual do real. Morin (2013, p. 22) defende que é cada vez mais necessária a integração da sociedade antropossocial⁴ com a ciência da natureza. Ou seja, a integração do homem com princípios que se encontram nos eixos básicos que sustentam a vida e permitem todo e qualquer tipo de organização social, bem como as próprias elaborações epistemológicas e metafísicas⁵, as quais, segundo o filósofo, também precisam ser reorganizadas.

Morin (2013, p. 77) postula que há elementos básicos da matéria que, por meio da interação complexa que estabelecem entre si, formulam outros elementos que determinam possibilidades de existência da vida (logo, possibilidades múltiplas de expressão). Aponta isso, por exemplo, a partir do seguinte desencadeamento responsável por gerar a célula, menor unidade da vida:



No esquema reproduzido acima, vemos uma série de elementos que, a partir da interação entre si, geram uma unidade de vida com alta capacidade homeostática, isto é, com alta capacidade de manutenção de sua sobrevivência, bem como de reprodução. Como é possível observar, a vida tal como a concebemos tem se organizado a partir da evolução da matéria. Isso significa que, desde a sua geração, a matéria vem passando por reorganizações e reelaborações, dando origem a uma simbiose que, em determinado ponto, possibilitou o surgimento da vida (MORIN, 2013, pp. 172-3).

Essas reorganizações e reelaborações da matéria se configuram como um turbilhão instável gerador de estabilidade, qual seja, a geração da vida. Assim, quando

4 Nesse caso, antropossocial refere-se àquelas organizações epistêmicas relacionadas às ciências das humanidades, as quais, segundo o filósofo, estão estancadas de sua realidade física, assim como as ciências da natureza também estão apartadas de suas causas humanas e sociais (Cf. MORIN, 2013, p, 24).

5 Gostaríamos de também acrescentar as manifestações artísticas, entendendo-as como possibilidades de construção de conhecimento do sujeito sobre si, sobre o mundo e sobre a vida.

6 Reprodução de esquema disponível em MORIN, 2013, p. 77, grifos do autor.

abordamos as nossas reações corporais do ponto de vista da física, da química ou da biologia (isso apenas para mencionar alguns eixos), percebemos que o corpo está em constante regeneração de si. Nesse sentido, esse processo de transitoriedade e alteridade de nosso estrato corporal se configura como um dos elementos fundamentais à manutenção da vida, bem como aos nossos modos de expressão nela. Como apontado por Sherwin B. Nuland, em relação à nossa complexidade corporal:

Um sistema estável não é um sistema que nunca sofre modificações; é um sistema que se ajusta e se reajusta constantemente e instantaneamente de modo a manter um estado tal, que todas as funções necessárias tenham condições de operar com eficiência máxima. A estabilidade requer mudanças para compensar as circunstâncias em mutação. Em última análise, portanto, a estabilidade depende da instabilidade (1998, p.19).

A partir das noções sinteticamente desenvolvidas até então, o que propomos é o entendimento do corpo a partir de sua complexidade sistêmica, em que a prática artística, bem como os conceitos relacionados a ela não se sustentam se o corpo não for concebido em sua integralidade orgânica e relacional, tendo-as, inclusive, como base para a geração de materialidades poéticas.

Nessa perspectiva, o sistema que subsidia a pesquisa prática, bem como a articulação das ideias contidas nesse texto, é a sistematização do *Vocal Dance & Voice Movement Integration (VDVMI)*, desenvolvido desde meados da década de 80 pela performer norte-americana Patricia Bardi. Atualmente Bardi vive em Amsterdã, na Holanda, onde ministra o *VMI Somatic Practice Certification Program*⁷, no *VMI Center*⁸.

Juntamente com Bonnie Bainbridge Cohen, Bardi foi fundadora da *School for Body-Mind Centering (BMC)*. O *VDVMI* se configura como o desdobramento dos estudos do *BMC*, tendo como foco a relação entre voz e movimento. Bardi aponta que os órgãos são os principais conectores dessa relação, colocando que ao entendermos as suas funções no corpo, bem como as suas dinâmicas, passamos a ter uma percepção diferenciada em relação ao fluxo de energia liberado para o desenvolvimento das ações corporais e vocais (*apud*VINE, 2005, p. 26). Nessa perspectiva, entender a dinâmica dos órgãos a partir de

7 Programa de certificação a respeito das práticas somáticas com o VDVMI.

8 Centro de estudos sobre a integração voz-movimento, da própria pesquisadora.

sua relação sistêmica com a integralidade corporal significa a ampliação de consciência acerca do fluxo energético que atravessa toda e qualquer ação humana (corpo e voz) desenvolvida espaço-temporalmente.

O *VDVMI*, assim como o *BMC*, parte de uma visão complexa acerca do organismo humano, considerando que cada sistema bio-anato-fisiológico possui inteligência própria e pode revelar qualidades específicas de voz e de movimento. A partir desse contexto, a consciência não pode ser entendida apenas como aquela que se manifesta através de ações racionais e operacionais do ser humano. É possível falarmos de uma sabedoria do corpo, como coloca Nuland (1998), a qual está para além das camadas superficiais do que comumente chamamos de consciência ou inteligência. Considerar que a consciência e a inteligência do corpo estão para além dos clichês epistemológicos estabelecidos historicamente em relação a esses termos é considerar que somos um todo complexo constituído por várias esferas autônomas, entrelaçadas em rede.

A partir das práticas realizadas até então com o *VDVMI*, no Departamento de Artes Corporais da Unicamp⁹, fica evidente que cada sistema bio-anato-fisiológico propicia qualidades específicas de ações vocais e corporais. Ao focar no estudo de refinamento da percepção sobre esses vários sistemas, o *VDVMI* aponta para caminhos de reintegração do *performer* para com seu organismo, bem como para com as suas potencialidades de expressão cênica. Ou seja, ao se trabalhar com a conscientização desses diversos sistemas, bem como com cada órgão em si, trazemos à tona lógicas e estados específicos de expressão. Nesse caso, temos concebido esses estados como matrizes poéticas¹⁰ para a criação. Assim, as potências vitais do corpo reveladas por meio de estados manifestos se configuram como matéria primária à elaboração de materialidades cênicas.

9 Devido à abordagem sintética proposta no presente texto, nosso objetivo não consiste no detalhamento dessas práticas.

10 Esses estados podem se configurar como a gênese das ações cênicas, ou elas em si, visto que acreditamos não haver uma delimitação precisa entre as linhas de força que atravessam os campos da técnica, da poética e dos elementos vitais do performer dentro de um processo de criação. Assim, consideramos esses aspectos como inerentes ao fato artístico, já que é impossível conceber qualquer forma de expressão cênica sem o arranjo e o rearranjo entre os mesmos (sistemas).

Considerações parciais

Nessa perspectiva, consideramos que todo ato criativo carrega em si o peso de um longo processo evolucionário, e que quando o *performer* desenvolve uma ação poética, é plausível considerar que a gênese dessa ação se configura como a potência de existência do ser humano por meio dos turbilhões de instabilidade geradores de estabilidade. É o corpo que, a partir de toda a sua complexidade sistêmica, se dedica à realização dessa ação. Nesse caso, vemos que todas as potências vitais do *performer* trabalham em prol da criação de um instante poético que logo se esfacela e é substituído por outro; e por outro; e por outro... É a manifestação dos estados emanados da complexa organização que o corpo se faz, instante após instante. São estados que têm uma história filo e ontogenética e que estão ligados à ancestralidade de nossa espécie, à organização e evolução da vida, e ao surgimento e evolução da matéria.

Referências

MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

NULAND, Sherwin B. **A sabedoria do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VINE, Tereza Margarida M. **Dança vocal: a voz do movimento, o movimento da voz**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

Danças folclóricas: ampliando olhares, experimentando poéticas e aprofundando escolhas

¹Carmen Anita Hoffmann (UFPEL)

² Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

³ Josiane Gisela Franken Corrêa (UFPEL)

Resumo: O tema proposto neste estudo decorre de inquietações sobre as possibilidades cênicas acerca das danças folclóricas e as múltiplas alternativas de criação artística oriundas dessa poética. Nesse sentido, buscou-se analisar e compreender como se estabelecem as ligações criativas entre a produção da cena e as danças folclóricas ou manifestações populares (danças, festas, folguedos⁴, entre outros). Como referências foram consultados autores como Côttes (2000), Hoffmann (2016) e Jesus (2016). Percebe-se que existem diferentes formas de criação acerca das danças folclóricas, pois dependem do modo de organização dos grupos e das suas intenções poéticas.

Palavras chave: Danças Folclóricas. Formas de Criação. Possibilidades Cênicas.

As danças folclóricas, originárias em sua grande maioria das danças de roda e de salão, ao serem levadas para o contexto cênico, incorporam recursos e características de espetáculo, como iluminação, sonorização, cenários, frontalidade, preparação corporal, preocupação técnica, delimitação espaço-temporal e todos os demais elementos que formam a composição cênica. Relacionando técnica e a poética, podemos compreender que técnicas de dança resultam de processos que se acumulam, desdobram-se de

1 Professora do Curso de Dança Licenciatura UFPel, Doutora em História pela PUCRS, coordenadora da Câmara de Extensão do Centro de Artes da UFPel, coordenou o Curso de Dança da Unicruz e o Grupo de Danças Chaleira Preta de Cruz Alta. É subsecretária do IOV – Pelotas. carminhalese@yahoo.com.br

2 Doutor em Ciências da Linguagem - Unisul/SC, Coordenador do Colegiado e Professor do Curso de Dança - Licenciatura UFPel, Coordenador do Núcleo de Folclore UFPel - Nufolk, Coordenador Jovem na América do Sul da IOV - Organização Internacional de Folclore e Artes Populares .<thiagoufpel@gmail.com>

3 Professora do Curso de Dança - Licenciatura UFPel, Mestre e Doutoranda do PPG Artes Cênicas UFRGS. Especialista em Corpo e Cultura: ensino e criação pela Universidade de Caxias do Sul. Licenciada em Dança pela Universidade de Cruz Alta. E-mail: josianefranken@gmail.com

4 Folguedos são brincadeiras, jogos, danças e representações teatrais existentes dentro das festas nacionais, exercendo uma função específica nas sociedades que se interessam pela sua criação e manutenção. Para maiores esclarecimentos, ver Côttes (2000).

tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas e estéticas de coreógrafos e bailarinos, influenciados por um contexto histórico e social, mas também por um contexto poético, por um contexto de criação de obras coreográficas.

Ao transpor uma dança étnica ou folclórica para o ambiente de palco é fundamental o processo de pesquisa das características originais de cada dança, visando manter a essência e os elementos históricos nessa nova composição coreográfica, se o objetivo for continuar compondo a cena dentro do universo das poéticas folclóricas. A essa nova configuração, na qual uma dança folclórica é motivo para uma composição cênica são dadas várias denominações, como folclore estilizado, parafolclore⁵ ou folclore de projeção.

Como exemplo disso, uma dança com características originalmente de roda, quando remontada, deve – em função de sua motivação primeira – levar em conta esta configuração espacial de algum modo, mesmo que não seja durante todo o tempo de sua apresentação, de modo a não descaracterizar tal elemento central da dança em questão.

Outra possibilidade que tem se tornado ainda mais comum em apresentações de dança é a apropriação ou inter-relação entre as danças folclóricas e outros gêneros e estilos de dança. Essa prática, apesar de parecer atual, já é utilizada há muito tempo e pode ser percebida até hoje em muitos balés clássicos de repertório, como Quebra-Nozes, Dom Quixote, La Fille Mall Gardée e O Lago dos Cisnes, entre outros. Tais peças trazem elementos de danças características de um lugar ou país e são incorporadas ao universo daquela poética classicista, tentando manter a essência do que é típico de cada região.

Assim como nos balés clássicos de repertório, podem-se trabalhar temáticas folclóricas na contemporaneidade, como fazem o Grupo Corpo⁶ e o Ballet Staging⁷, para

5 São chamados de parafolclóricos os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo (Carta da Comissão Nacional de Folclore – Capítulo III – Salvador – 1995).

6 Companhia mineira de dança, de Belo Horizonte, fundada em 1975, atualmente, com 35 coreografias e mais de 2.200 récitas na bagagem, mantém 10 balés em repertório e faz uma média de 70 récitas anuais, distribuídas em diversos locais do mundo: Islândia, Itália, Líbano, Israel, China, entre outros . <http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>, acesso em 19/05/2016

citar alguns exemplos de produção de dança contemporânea a partir de temas folclóricos. De qualquer modo, cabe afirmar que não é o uso da temática que assegura o status da dança folclórica à obra, mas, sim, sua predominância técnica e estética, assim como seus objetivos.

A concepção de uma coreografia ou espetáculo de danças folclóricas é desenvolvida de acordo com o contexto da proposta e dos interesses estéticos do projeto. Se for um grupo tradicional ou étnico, ele vai, em condições habituais, ser fruto do que aprendeu geracionalmente. Se for um processo de apropriação contemporânea, vai depender de uma pesquisa mais aprofundada dos elementos que compõem a poética daquela proposta, desdobrando-se em um processo de composição que respeite as características essenciais daquela manifestação, de modo a não descaracterizá-la.

Entre os elementos poéticos das danças gaúchas, por exemplo, estão presentes o sapateio, o sarandeio, o movimento com o lenço, com a saia, com chapéu e outros elementos cênicos que compõem a indumentária, como a espora, boleadeiras, lanças, palas, saia rodada, bombacha, xeripá, faixa de cintura, tirador e guaiaca. A partir desses elementos, pode o coreógrafo desenvolver a proposta e fazer a fusão dos estilos e técnicas. Existe uma proposta de reconhecimento de algumas das características das danças folclóricas gaúchas, com possibilidades de releitura e utilização para a composição de novos artefatos coreográficos, estéticos, artísticos e pedagógicos.

Geralmente, são os mais velhos ou mais experientes que ensinam as danças folclóricas aos mais novos ou menos experientes (geracionalidade). Por outro lado, o ensino da dança folclórica pode ser assumido de uma maneira formal, quando associado aos ambientes de dança que trazem uma herança mais academicista, comuns em companhias, academias ou grupos de dança, onde já se fazem necessárias a preparação corporal e todos os componentes relacionados à produção de uma dança cênica.

7 O Ballet Stagium foi fundado em 1971 por Marika Gidali, que assumiu a direção artística e Décio Otero, autor de todas as coreografias. Era um momento em que a cultura brasileira no teatro, no cinema e na música, sentia-se amordaçada pela censura da ditadura militar. A companhia surgiu da recusa à alienação e percorreu um caminho diferente daquele que, até então, havia inspirado a dança no Brasil. A união de aspectos tipicamente brasileiros com vertentes universais da arte da dança resultou num trabalho forte e verdadeiro, que até hoje conquista um imenso público no país. <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Ballet-Stagium-comemora-35-anos-com-programacao-especial/12/11558> ; acesso em 19/05/2016

De qualquer modo, em ambientes de ensino e aprendizagem da dança também mostra-se importante o estudo das características de determinada manifestação folclórica, para então construir possibilidades novas de criação a partir desta contextualização inicial. O professor de dança na Educação Básica, por exemplo, pode inventar jogos e outras atividades que cumpram com os objetivos específicos da sua aula, em diálogo com a dança folclórica que, por si só, já carrega motivações próprias.

Considerando a diversidade da formação cultural do Brasil, pode-se dizer que é impossível estabelecer um padrão único de preparação corporal, de composição coreográfica ou de montagem de espetáculos das danças regionais ou folclóricas. Entretanto, destaca-se neste processo de criação, cujo contexto é originalmente muito espontâneo e geracional, o fato de que algumas características dependem do modo de organização do grupo ou da comunidade em questão.

Referências

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO – 1995. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. **Anais do Congresso Brasileiro de Folclore**. Rio de Janeiro: UNESCO, 1999.p.197-204

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!:** festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

HOFFMANN, Carmen Anita. **Danças Tradicionais do Rio Grande do Sul: dentro e fora do manual**. In: SOUZA, M. A. Danças Populares no Brasil na Contemporaneidade. São Paulo: All Print, 2016

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Carnaval Brasileiro: aspectos históricos e condicionantes contemporâneos do espetáculo popular**. In: SOUZA, M. A. Danças Populares no Brasil na Contemporaneidade. São Paulo: All Print, 2016

<http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>, acesso em 19/05/2016

<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Ballet-Stagium-comemora-35-anos-com-programacao-especial/12/11558> acesso em 19/05/2016

Elementos de criação em dança com crianças pequenas

Carolina Romano de Andrade (Unesp) ¹

Fernanda de Souza Almeida (UFG) ²

Resumo: Este resumo expandido apresenta reflexões sobre um possível caminho de criação em dança com crianças pequenas. Para tal, releva os elementos que pertencem ao processo: conhecimento de corpo, conhecimentos específicos da dança e os processos de criação em dança; bem como destaca as estratégias de aproximação na infância: o lúdico, a criança como centro do processo, improvisação, integração de linguagens e apreciação estética. Tais aspectos compõem os estudos das pesquisadoras em questão (ANDRADE, 2016 e ALMEIDA, 2013) finalizados no Instituto de Artes/Unesp-SP sob a orientação da Profa. Dra.Kathya Maria Ayres de Godoy, os quais apresentam uma dança vinculada às necessidades do universo infantil.

Palavras-chave: dança, criança, criação em dança, princípios metodológicos.

Elementos de criação em dança com crianças: conhecimentos específicos.

Para refletirmos sobre a criação em dança com a criança, para além da *coreografia*, destacamos a necessidade de esse processo abranger o lúdico e possuir um propósito, uma intenção; que pode estar relacionado à investigação e concepção de movimentos, para a *composição* de um espetáculo, de uma cena, entre outras finalidades que podem se alterar conforme a situação planejada pelo professor em diálogo com as crianças.

Para tanto, inicialmente nos ateremos à definição dos termos *composição* e *coreografia*, uma vez que pertencem aos processos de criação, mas se diferem. Para Marques (1997) a composição em dança pode articular ações corporais, gestos, frases de

1 Doutora em Artes (IA-Unesp/2016), membro-pesquisadora do grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação (GPDEE-IA/Unesp). Mestre em Artes (IA-Unicamp/2006), Bacharelado (2003) e Licenciatura (2006) em Dança- Unicamp. É professora credenciada pela Royal Academy of Dance (RAD)

2 Professora do curso de licenciatura em Dança da UFG. Mestre em Artes (IA-Unesp/2013) e membro-pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 e do Grupo de pesquisa Dança: Estética e Educação. Coordenadora do projeto de extensão Dançarelando no Departamento de Educação Infantil (UFG).

movimento em infinitas possibilidades de combinação. A composição diferencia-se das coreografias, no que diz respeito à forma como estes elementos são criados, articulados, sequenciados e distribuídos no tempo e no espaço. Por sua vez, a coreografia, em uma das definições do dicionário Michaelis³, se apresenta como a “arte de compor e arranjar os movimentos e figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima”. Nesse sentido, a coreografia possui passos ou movimentos definidos que são organizados previamente, antes de uma apresentação.

Além de tais conceitos, torna-se relevante pontuar os conhecimentos específicos da dança e a compreensão desta como uma linguagem artística, uma vez que são bases para a criação. A dança como linguagem é um sistema de signos próprios, que permite a comunicação por meio do corpo e do movimento. Isso significa que ela possui um conjunto organizado de elementos com possibilidades de combinação potencialmente estética que produzem significado (MARQUES, 2010).

Sob tais aspectos, Gonçalves (2010) compara a linguagem da dança a um caleidoscópio, no qual os seus elementos– saltos, giros, torções, deslocamentos, entre outros – “são peças de diferentes cores e formatos que, juntas, podem combinar-se em uma infinidade de arranjos, cada qual inusitado a produzir singularidades” (p. 3). Segundo a autora

[...]as peças também podem ser trocadas a cada aula, a cada montagem de espetáculo, a cada situação de aprendizagem, ampliando ainda mais as possibilidades de novas experiências, novos encontros de corpos que irão embaralhar os códigos, desmontá-los e dar-lhes sentidos (p. 4).

Neste contexto, para facilitar a compreensão *do que e de como* criar, apresentamos os conhecimentos de dança em três aspectos, denominados *temáticas da dança* (ANDRADE, 2016), divididos em: corpo, fundamentos da dança e criação em dança, apresentados a seguir.

Para a criação, o primeiro aspecto que destacamos é o conhecimento de corpo, uma vez que é nele que a dança se expressa. Esse entendimento do corpo passa pela

3 <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coreografia> Acesso em 08 fev. 2016.

noção das estruturas/constituição corporal, envolvendo os sistemas ósseo, muscular, proprioceptivo e exteroceptivo; e pode favorecer uma melhor postura, graduação de tónus, percepção das partes do corpo e posicionamento das articulações, para a realização de movimentos com menor ou maior esforço.

O segundo aspecto é denominado por Andrade (2016) como fundamentos da dança, que envolve o brincar com gravidade; relações espaciais; ritmo e as relações de tempo; dentre os quais podem ser trabalhadas as ações corporais - girar, saltar, rolar, espiralar, dobrar, balançar e outras possibilidades de movimentos e ações cotidianas, como engatinhar, rastejar e sentar-se. Tais ações podem ser exploradas e ampliadas por meio das variações de formas, dinâmicas, espaço (níveis, planos, progressões), tempo e ritmos variados. Contudo, destacamos que o movimento em si não é dança, mas a combinação desses fatores pode comunicar e gerar dança, aliados às ações corporais, expressividade, criatividade e intencionalidade, que são componentes constitutivos da dança e podem pertencer aos processos de criação.

Dessa maneira a dança, como qualquer outra manifestação artística, é forma de conhecimento que envolve a intuição, sensibilidade, emoção, imaginação e capacidade de comunicação, assim como o uso da memória, interpretação, análise, síntese e avaliação. Entretanto, tais conhecimentos específicos da dança podem ser estimulados em qualquer idade. O que pode diferenciar o uso desses elementos com a criança é o foco na abordagem, o “como” essa dança pode ser oportunizada aos pequenos.

Princípios da dança na educação infantil: estratégias de criação

Para Andrade (2016), uma possibilidade interessante para a criação é que o professor seja um mediador do processo e auxilie as crianças a investigar e criar, contribuindo com ideias e ampliando as perspectivas sobre as *composições* ou *coreografias* inventadas por elas. A *coreografia* pode ser um meio interessante de criação, desde que as crianças participem do processo e não sejam apenas reprodutoras de modelos, focados em aquisição de habilidades, criados exclusivamente por seus professores. A criação de uma coreografia deve ser apresentada como uma proposta baseada em conhecimentos anteriores, advindos das aulas, nos quais se coloca a criança como protagonista no processo de construção dos conhecimentos.

Para as criações em dança, as próprias crianças podem ser responsáveis pela escolha dos temas, que podem ser discutidos em conjunto com os professores. O importante é que haja participação ativa na elaboração do enredo, do movimento, da encenação e dos figurinos. Nesse sentido, o professor pode, por exemplo, favorecer e ampliar o conhecimento e concepção das movimentações por meio de exercícios, jogos e vivências (ANDRADE, 2016).

Um aspecto relevante no universo infantil é a ludicidade. Dentre as atividades lúdicas, o jogo se configura como uma opção metodológica interessante e prazerosa para a criação. Por meio do jogo é possível a incorporação de exercícios técnicos, de consciência do corpo, nos fatores de movimento e na integração de linguagens artísticas, por exemplo. Em especial, os jogos de faz-de-conta ocupam um lugar especial na dança com as crianças pequenas, pois estimulam a imaginação e a diversão presentes na infância (ALMEIDA, 2013). O jogo também trabalha com o imprevisível, com a possibilidade da criação e recriação de movimentos; dessa forma, no jogo também pode acontecer a improvisação.

Outra estratégia interessante na educação infantil é a improvisação, que permite o incentivo de movimentos pertencentes ao repertório individual, sejam eles do cotidiano, aprendidos em atividades físicas, explorados em brincadeiras, em um novo espaço e/ou com diferentes estímulos (SARAIVA-KUNZ, 1994), favorecendo a ampliação do repertório de movimentos, a consciência corporal e a transformação dos elementos da dança em linguagem. Em relação à integração de linguagens, é possível realizá-la utilizando o movimento como ponto de partida para sensibilizar os pequenos para o ritmo, as paisagens visuais e a representação cênica, nos quais oportunizam a educação dos sentidos, enriquecendo a sensibilidade sobre si, o outro e o mundo. Ademais, acreditamos que a apreciação estética na infância possibilita a compreensão das relações entre dança, sujeito, dançarino e espectador. Por meio de uma fruição para além do senso comum, a apreciação pode proporcionar uma visão artística da dança, contextualizando-a como manifestação cultural presente na sociedade (GODOY, 2010). Essa experiência estética favorece a criança a estabelecer conexões entre as experiências corporais vivenciadas e que podem se transformar em criação.

Embalando um sonho: criação da dança com os pequenos

Partimos da premissa de que existem conhecimentos específicos em dança que podem ser articulados na criação em dança e vivenciados com os pequenos por meio de estratégias que vão ao encontro das características e necessidades do universo infantil. Nossas pesquisas rumam nesta direção e, esta comunicação apresenta um olhar resumido sobre o tema. Os estudos aprofundados dos elementos da dança, os princípios metodológicos e o que o professor necessita conhecer para oferecer esta linguagem artística com a infância podem ser encontradas na tese de doutorado “Dança para criança: uma proposta para o ensino de dança voltada para a educação infantil” (ANDRADE, 2016) e na dissertação de mestrado “Que dança é essa? Uma proposta para a educação infantil” (ALMEIDA, 2013), ambas defendidas no Instituto de Artes/Unesp-SP sob a orientação da Prof. Dra Kathya Maria Ayres de Godoy.

Referências

ALMEIDA, F.S. **Que dança é essa?** Uma proposta para a educação infantil. São Paulo: Unesp, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unesp, 2013.

ANDRADE, C.R. **Dança para criança:** uma proposta para o ensino de dança voltada para a educação infantil. Tese (Doutorado em Artes), Unesp, 2016.

GONÇALVES, T. Dança como linguagem artística: entre o referente e o devir. In: **Anais do IV Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas**. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Tha%EDs%20GonE7alves.pdf>> . Acesso em: 20 dez. 2012.

GODOY K.M. A. **A dança, a criança e a escola:** como estabelecer essa conversa. In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIACK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). Algumas perguntas sobre dança e educação. Volume 1. 1. ed. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 47-56.

MARQUES, I. A. **Linguagem da Dança:** Arte e Ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

_____. **Dançandonaescola**, In: **Motriz**, RevistadeEducaçãoFísica, Rio Claro, v.3, n. 1, Junho/1997.

SARAIVA- KUNZ. M. C. Ensinando Dança através da improvisação. **Revista Motrivivência:** UFSC, Dez, n. 5, 6, 7, p. 166 – 169, 1994.

Algumas percepções do uso da técnica do balé clássico no mundo contemporâneo: estudo com coreógrafos de companhias contemporâneas e diretores de escolas técnicas de dança da cidade do Rio de Janeiro

Heloisa Suzano de Almeida¹

Resumo: O presente estudo objetivou compreender os sentidos da utilização da técnica do balé clássico no atual mercado de trabalho da dança profissional carioca, sob a ótica de coreógrafos de companhias de dança contemporânea e diretores de escolas técnicas privadas de dança da cidade do Rio de Janeiro. As teorias dos “princípios civilizadores” de Norbert Elias e de “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman deram suporte ao trabalho. Os dados coletados foram interpretados a partir do método de Análise do Discurso proposto por Eni Orlandi. Concluiu-se que a autonomia e a solidez da técnica do balé clássico vêm possibilitando novas articulações com a dança contemporânea.

Palavras-chave: Dança, Técnica do balé, Análise do discurso, Formação profissional.

Introdução

A técnica do balé clássico permanece, após mais de três séculos de sua sistematização, como um treinamento importante para a dança profissional cênica ocidental. O que fez essa técnica se manter até os dias atuais de forma tão estruturada e universal? Qual o sentido de sua prática nos dias de hoje, já que a linguagem coreográfica atual trabalha prevalentemente com a dança contemporânea que, via de regra, expressa uma estética diferenciada do balé clássico? Essas perguntas foram o ponto de partida do presente estudo, que resultou na dissertação de mestrado defendida em abril de 2016 pela autora.

Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados e as considerações finais da dissertação, que buscou compreender como a formação e o treinamento com a técnica do balé clássico vêm sendo percebidos/sentidos por diretores de escolas técnicas de

¹ Heloisa Almeida foi bailarina do Balé Teatro Guaíra. Atualmente é professora das disciplinas de Técnica de Balé Clássico, Anatomia e Cinesilogia do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Candido Mendes (RJ). Mestre em Educação Física pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

dança e coreógrafos de companhias profissionais contemporâneas cariocas. Pretende também contribuir para abrir novas questões e ampliar os debates acerca da Dança e suas relações com outras áreas do saber.

Método

Após uma revisão da literatura mais recente sobre a técnica do balé clássico no Brasil, foram realizadas nove entrevistas com roteiro semiestruturado com quatro diretores de escolas técnicas de dança particulares e com cinco coreógrafos de companhias contemporâneas cariocas. As entrevistas semiestruturadas favorecem “[...] não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade, tanto dentro de sua situação específica como de sua situação de dimensões maiores” (TRIVIÑOS, 1987, p.152).

A opção pelas escolas particulares se deu em função de não terem um processo seletivo rigoroso, nem vagas limitadas e grande relevância para a dança carioca. Essas escolas têm entre trinta e quarenta e cinco anos de existência, o que dá a esses diretores uma representação significativa no cenário da dança da cidade.

Os seis coreógrafos/diretores de companhias de dança contemporâneas cariocas escolhidos foram aqueles contemplados com o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro² no edital público de fomento à arte “Viva a arte!”, por estarem, no momento, na posição de um dos principais empregadores da dança carioca. Apenas um declinou o convite.

Após as entrevistas, entre novembro de 2015 e janeiro de 2016, o material coletado foi transcrito para análise e os dados coletados foram investigados a partir do método de Análise do Discurso proposto por Eni Orlandi (2013). Esse método de análise procura relacionar os sujeitos entrevistados com outros sujeitos, com os sentidos e com a história, e pôde auxiliar na compreensão de como esse treinamento secular se justifica na atual conjuntura.

2

Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/5481854/4143460/PublicacaoResultados_2015.pdf Acesso em 06 mar. 2016.

A técnica do balé clássico

Entender o balé como uma possibilidade de dança é então uma tarefa não pouco complicada, porque alia aí, muito estreitamente, a ideia de técnica com a de uma estética, já que nasceram juntas. (PEREIRA, 2006, p.184)

A origem etimológica da palavra “técnica” vem do grego *techne*, que significa “ofício, habilidade ou arte”. Marcel Mauss (1974) definiu técnica como um ato tradicional e eficaz, e o corpo como “o primeiro e o mais natural objeto técnico do homem” (MAUSS, 1974, p. 407). O corpo treinado com a técnica do balé clássico³ adquire um registro corporal muito específico. Para Tânia Ribeiro (2008), o bailarino treinado com essa técnica é representante de uma *héxis* corporal distinta, o qual desenvolve um *habitus* aristocrático que vai condicionar suas posturas e disposições corpóreas.

A técnica do balé clássico foi sistematizada na França na segunda metade do século XVII, em um momento que Norbert Elias (2009) descreveu como de intensa regulação dos impulsos, no qual a nobreza cortesã francesa formou o elenco básico de modelos de conduta social ocidental da época. Para este tempo sem ambivalências, no qual tudo deveria ser conhecido, categorizado e controlado, Zygmunt Bauman (2009) designou a metáfora “modernidade sólida”. Em conformidade com o seu tempo, segundo Virgínia Souza (2009), o rei Luís XIV solicitou ao seu mestre de dança, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps⁴, que sistematizasse a dança da época em regras, com o intuito de preservar os códigos, os gestos e os movimentos corporais. Beauchamps estabeleceu as cinco posições dos pés e designou termos em francês para os passos. Desde então, preservam-se no mundo da dança esses códigos, que servem para o aprendizado e treinamento dos bailarinos clássicos. Verticalidade, as cinco posições dos pés (Fig. 1) e a rotação externa dos membros inferiores são características que se mantêm desde o princípio. Paul Bourcier (2001) define os princípios da técnica:

Regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica

3 Neste trabalho será considerada a técnica do balé clássico a partir do conjunto de regras codificadas para o treinamento dos bailarinos da dança clássica como arte cênica, codificada por Pierre Beauchamps.

4 Claude-Louis- Pierre de Beauchamps foi professor de dança do rei Luis XIV e posteriormente presidente da Academia Real de Dança.

estabelecida por Beauchamps [...] Beauchamps trabalha a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se torna, forçosamente, artificial. (BOURCIER, 2001, p. 116-117).

Desde que a dança “Balé Clássico” saiu dos salões da corte até o começo do século XX, quando passou a dividir o seu espaço com outras danças, ela foi hegemônica nos espaços cênicos ocidentais. Thaís Gonçalves (2014) explica que nesse estágio as vanguardas modernistas começaram a propor novas estéticas para a dança cênica, negando alguns de seus elementos mais conhecidos, como a sapatilha de ponta, os vestidos de tule e os temas etéreos e platônicos que ainda permeavam os espetáculos. Porém, a técnica do balé clássico seguia prevalente no mundo da dança profissional e só passou a ser questionada muito recentemente, após o surgimento da dança contemporânea na segunda metade do século XX.

Atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, além dos cursos livres, existem quatro escolas privadas e duas públicas que oferecem o ensino técnico profissionalizante em dança⁵. Em todas elas a técnica do balé clássico é oferecida, sendo que na maioria é a que tem maior carga horária e ênfase. Entretanto, hoje, a maior parte das companhias profissionais de dança carioca trabalha com a dança contemporânea, que expressa uma estética diferenciada do balé clássico. Para Ribeiro (2008, p. 13), o diferencial entre o balé clássico e a dança contemporânea “está no processo de disciplinamento corporal dos treinamentos e das formas rituais de expressão entre modalidades de dança”.

Resultados e discussão

Inicialmente, após a revisão da literatura sobre o tema, foi possível constatar que a técnica do balé clássico, apesar de continuar a servir à estética da dança “Balé Clássico”, se emancipou e tornou-se autônoma da dança que a gerou. Por ser muito recente o seu questionamento, ainda existe uma certa tensão no mundo da dança sobre a melhor

5 Disponível em: <http://www.faq.inf.br/educacao-profissional/escolas-tecnicas-no-rj-cursos-tecnicos-presenciais-e-a-distancia/> Acesso em 27. jan de 2016.

preparação de um bailarino, mas autores atuais já consideram esse embate ultrapassado e apontam novos problemas (ASSIS e CORREIA, 2005; FERREIRA, 2008; MONTE e NASCIMENTO, 2008; ROCHA, 2014; SOTER, 2009).

Outro fato que ficou evidente no primeiro momento da pesquisa, a partir das ideias de Bauman (2009), foi que a técnica do balé clássico tem as características consistentes do período de sua estruturação, que o autor chama de “modernidade sólida”, e portanto essa solidez também contribuiu para a sua longevidade.

Quanto aos diretores de escolas técnicas de dança, que são os principais formadores cariocas de bailarinos, percebeu-se que seguem privilegiando a técnica do balé clássico e a consideram uma ferramenta imprescindível para todos os alunos. Porém, estão atentos ao mercado, e cada escola, de acordo com suas possibilidades, está adequando seus currículos às demandas atuais da dança contemporânea. Cada uma, ao seu tempo e disponibilidade, vem reconhecendo a necessidade de dialogar com outras técnicas e abordagens para justificar a relevância da sua instituição como local de excelência no ensino da dança.

Já para os coreógrafos/diretores, pôde-se verificar que eles estão encontrando novas possibilidades de utilização da técnica do balé clássico em seus trabalhos. Apesar de muitos questionarem a estética prevalente do uso dessa técnica nos corpos dos bailarinos, ela vem sendo empregada, em colaboração com outras abordagens. Em comum, os coreógrafos situaram-na em um lugar de consciência que pode contribuir com sua solidez, tanto na formação quanto no treinamento dos bailarinos.

Considerações finais

A dança vem acompanhando a trajetória sociocultural humana, e investigá-la pelo viés do balé clássico e sua técnica pode contribuir para os estudos sobre o mundo da dança. Sobre os questionamentos primeiros que impulsionaram essa pesquisa, pôde-se perceber que a autonomia da técnica do balé clássico, em relação à dança que a gerou, e a sua solidez possibilitaram que esta técnica chegasse estruturada e universalizada até os dias atuais.

Quanto aos sentidos, foi possível constatar que a técnica do balé clássico continua

a ser uma escolha importante na formação do futuro profissional da dança e também na manutenção do bailarino contemporâneo, independente da dança que ele venha a executar. Porém, a técnica não deve sobrepujar as possibilidades de movimento, e outras abordagens se fazem necessárias para permitir que esse bailarino explore todas as suas capacidades.

Os diretores de escolas técnicas estão ampliando as possibilidades de formação de seus alunos e os coreógrafos aproveitam as especificidades da técnica do balé clássico, singularizando-a para seus trabalhos. São novos sentidos que afloram nos dois universos, permitindo articular a solidez da técnica do balé clássico com a fluidez da dança contemporânea.

Referências

ASSIS, Monique, CORREIA, Adriana. Heranças históricas e o sincretismo da dança no cenário contemporâneo. **Corpus et Scientia**, ano 1, n. 1, p. 7-29, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. v. 2. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERREIRA, Rousejanny . Para desequilibrar o balé: uma análise da constituição estética do balé. **Anais congresso internacional de história de Jataí**, Goiás, 2008.

GONÇALVES, Thaís. Dança clássica no mundo contemporâneo? Paradoxos, dobras, extensões e invenções. In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. **Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões**. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 53-61.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

MONTE, Fernanda; NASCIMENTO, Juarez. Reflexões sobre as mudanças no contexto histórico da dança do século XX e a dança na atualidade. **Revista Digital - Buenos Aires - Ano 13 – nº 127 – Dez. 2008**.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

PEREIRA, Roberto. Gruas Vaidosas. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006. p. 173-190.

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. **Nos bastidores da dança contemporânea**: estudo sobre a corporalidade e formas de socialização. 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

ROCHA, Tereza. Ballet sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom para tudo In: Org. Instituto Festival de Dança de Joinville. **Seminários de dança de Joinville - A Dança Clássica: dobras e extensões**. Joinville: Nova Letra, 2014, p. 27-41.

SOTER, Sílvia. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança de Joinville**: O que quer e o que pode ser (ess)a técnica. Joinville: Letradágua, 2009, p. 91-96.

SOUZA, Virgínia Spósito. **O corpo que dança**: história-social e hexis corporal no balé clássico. 2009. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: A pesquisa qualitativa em Educação. São Paulo: Ed. Atlas, 1987.

A dança afro e a construção da identidade negra

Juliana de Moraes Coelho¹

Josiane Franken Corrêa²

Resumo: O presente trabalho é um fragmento de um Trabalho de Conclusão de Curso em desenvolvimento no Curso em Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas. Nasce da prática da autora com a Dança Afro e aborda a construção da identidade negra permeada pela prática das Danças Afro-Brasileiras. A partir do estudo de autores como HALL (2015), SOUZA (2005), MATTOS (2013), investigam-se conceitos como Identidade, Identidade Étnica, Danças Afro-Brasileiras e outros termos que dialogam com a temática. A pesquisa tem caráter exploratório e abordagem qualitativa e procura compreender a prática das Danças Afro-Brasileiras como possível mediadora na formação do processo identitário dos sujeitos negros. Trata-se de uma pesquisa em andamento, na qual há resultados parciais, baseados nas leituras e percepções de autores até o momento.

Palavras-chave: Dança Afro, Identidade Negra, Identidade.

Introdução

Este texto é um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso em desenvolvimento intitulado “A Dança Afro e a Construção da Identidade Negra”, trabalho que está sendo realizado no Curso de Dança - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. A pesquisa aborda a construção da identidade étnica do bailarino negro e a relação com a prática das Danças Afro-Brasileiras e tem como objetivo principal refletir sobre a vivência prática da dança e a constituição identitária do sujeito enquanto bailarino e negro. A escolha do tema justifica-se pela experiência da autora enquanto bailarina negra de Danças Afro-Brasileiras e suas inquietações relacionadas à construção da identidade

1 Acadêmica do Curso de Dança – Licenciatura, Universidade Federal de Pelotas.

2 Professora orientadora. Professora do Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

étnica, além da busca por fortalecer e contribuir para a discussão relacionada à dança e etnia.

Acredita-se que com a prática das Danças Afro-Brasileiras é possível enaltecer, reivindicar e discutir uma série de aspectos que engendram a sua constituição e, como aponta Ferraz (2012), a Dança Afro mostra-se como uma prática corporal política, norteadas por uma etnia, que traz no seu fazer uma afirmação e uma identidade.

Para o desenvolvimento do trabalho está sendo realizada uma pesquisa exploratória, buscando compreender e refletir acerca do tema, que engendra aspectos da identidade negra, e a construção desta a partir da prática das Danças Afro. Utilizam-se referenciais teóricos como HALL (2015), SOUZA (2005), MATTOS (2013), entre outras leituras a partir dos temas relacionados a essa pesquisa. O procedimento metodológico da próxima etapa da pesquisa prevê a realização de entrevistas com coreógrafos de Danças Afro-Brasileiras no intuito de suscitar o diálogo sobre a temática escolhida, assim como reconhecer na prática desses coreógrafos aspectos que instigam ou não a construção da identidade étnica em bailarinos negros.

Dança e Identidade: o corpo negro dança

Identidade, em uma visão geral, é o processo de constituição de cada indivíduo, forma na qual vai se constituindo, dia após dia, a partir das mais diversas referências, entendimentos, valores e experiências. Pode-se dizer que as experiências são as grandes responsáveis pela formação do ser humano. As experiências cotidianas dizem respeito ao processo de construção e desconstrução da identidade (SOUZA et al, 2005). Neste sentido, é possível afirmar que identidade:

[...] não é algo inato. Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. É um fator importante na criação de redes de relações e de referências culturais dos grupos sociais. Indica traços culturais que se expressam através de práticas linguísticas, festivas, rituais, comportamentos alimentares e tradições populares e referências civilizatórias que marcam a condição humana (BRASIL, 2005, p. 41).

Esses apontamentos indicam as condições identificáveis dentro de um grupo maior, que é a sociedade. Ali, cada sujeito é classificado em subgrupos, seja pelos fatores

considerados acima ou outros, relacionados à individualidade do sujeito, como constituição biológica e fenótipo, por exemplo.

Ressalta-se que a identidade não é algo estanque, ela está cotidianamente sofrendo influências, por múltiplas questões que perpassam e que atuam nesse processo de construção. Ela não está pautada somente por aspectos mais identificáveis, de fácil acesso, como cor da pele, olhos, cabelos, mas será também determinada por questões culturais, históricas e relações sociais.

Muitos aspectos formam o ser desde o nascimento, tornando-o um indivíduo com particularidades. Por atuar em sociedade, os aspectos particulares sofrem influências sociais a todo momento. Elisa Larkin (2003), ao falar que identidade é um processo que começa a partir dos lugares sociais que ocupamos como indivíduos, confirma que a identidade vai se constituindo a partir dessa interação e diálogo com a sociedade, com o outro. Para Silva (1995, apud BRASIL, 2005, p.114), a identidade engendra dois processos de formação:

[...]a pessoal e a social. [...] identidade social surge do processo de identificação do indivíduo com aqueles considerados importantes em sua socialização. Logo, a identidade se interrelaciona com a identidade pessoal; sendo assim, não existe a possibilidade de uma identidade pessoal desvinculada da identidade social.

Dentro desses processos de formação e empoderamento da identidade negra, traz-se a dança como potencializador e (re)afirmador da identidade do negro. Entre muitas formas que trazem a identificação e a contribuição no processo da identidade, a dança pode permitir o conhecimento histórico, vislumbrando também aspectos relacionados ao corpo físico do indivíduo, trazendo assunção da identidade e pertencimento a sua etnia.

Sendo assim, é difícil falar de *uma* Dança Afro praticada no Brasil – até porque a África é um continente e, como tal, tem muitos países e é habitada por diversos povos, com diferentes características –, mas de diversas Danças Afro, criadas ou reelaboradas de acordo com o contexto de origem dos grupos de negros que aqui chegavam e também do contexto brasileiro que recebia esta nova cultura (MONTEIRO, 2011).

Aqui, os negros africanos³ influenciaram a cultura do povo sob vários aspectos, e na dança não seria diferente. Nela, conseguiram lembrar as suas próprias práticas dançadas, além de transformá-las, criando novas possibilidades artísticas. Danças com a influência de suas particularidades poéticas, com movimentos característicos, marcando o tronco, a sinuosidade e sensualidade dos quadris, a força e a energia de seus corpos, com pés descalços em contato com a terra, com a natureza.

É possível crer que as danças de origem africana, quando dançadas aqui, sofreram uma miscigenação. Salienta-se, também, que as movimentações específicas destas danças influenciaram as danças populares brasileiras, a capoeira e outras tantas manifestações que foram e são permeadas por estas gestualidades. Conforme Mattos (2013), os negros africanos que foram aqui escravizados galgaram espaços na sociedade brasileira, preservando e influenciando manifestações⁴ como as congadas, os maracatus, o tambor de crioula, o samba e outras muitas expressões culturais.

Considerações parciais

Pode-se concluir, até aqui, que a identidade étnica do bailarino negro sofre mutações e descobertas pela prática das Danças Afro-Brasileiras. A dança, por engendrar muitas questões históricas e culturais permeadas pela etnia, pode influenciar a prática social de cada sujeito que experimenta ou frui desta arte. Como já dito, a identidade não é estanque, ela é provisória. O sujeito nasce de uma forma tal, e está classificado dentro de um grupo de cor ou de etnia, mas é no dia a dia que vai constituindo novas formações, inclusive percepções de si mesmo. Com a prática da dança, é perceptível que algumas questões nela inclusas podem aflorar e formar este sujeito, constituindo e influenciando na contínua construção da sua identidade étnica.

3 Quando nos referimos a negros africanos, é uma menção aos povos que para o Brasil foram trazidos. Estes negros embarcavam em portos localizados nas áreas da África Ocidental, Centro-Ocidental e Oriental. Cada qual de uma diversidade de locais dessas regiões, seja do Senegal, Gana, Nigéria, Benin, Moçambique, Congo, Angola, entre outros. Para saber mais de quais localidades africanas vieram os negros, no período escravocrata, ver em MATTOS. R, A. História e Cultura Afro-brasileira. 2. ed. 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013.

4 Ver mais sobre as manifestações populares em: RAMOS, Arthur. O Folclore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise. – 3º ed. – São Paulo: WSF Martins Fontes, 2007.

Referências

BRASIL. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília. Diversidade, 2005.

FERRAZ, Fernando M. C. **O FAZER SABER DAS DANÇAS AFRO: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomas Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LARKIN, Elisa. **O sortilégio da cor**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003.

MATTOS. R, A. História e Cultura Afro-brasileira. 2. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

MONTEIRO, Marianna. F. M. **Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (Org.). Húmus 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. – 3º ed. – São Paulo: WSF Martins Fontes, 2007.

SOUZA. Ana Lúcia Silva, [et al]. **De olho na cultura: pontos de vista Afro-brasileiros**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005.

Narrativas para um pensar em dança: espaço/tempo dinamizador de corpos

Prof. Ms. Lindemberg Monteiro dos Santos¹

Introdução

Estas narrativas têm o objetivo de proporcionar reflexões sobre o processo criativo na dança, de modo que suas ações, em particular inseridas em corpos em movimentos dos Habitantes Criadores² da Ribalta Cia. de Dança, provoquem rupturas pessoais em um determinado espaço/tempo.

As narrativas são propostas e criadas em um espaço físico de um local e tempo em que se encontra em um limiar do Ser, nesse caso cada Ser foi o próprio dinamizador das ações propostas para as induções dos corpos. Portanto, as ações corporais ativos no espaço/tempo de cada habitante criador foram relevantes para os seus processos criativos, de modo a criarem ações dinamizadoras, isto é, atos de atribuir, provocar dinamismo para a cena por meio dos impulsos, estímulos de um determinado espaço físico a ser presenciado e apreendidos e, em seguida, arquétipos de subtextos criados e narrados para um pensar em dança.

As provocações subjetivas, nas quais cada habitante criador presenciasse e vivenciasse as suas sensações, percepções e interações com o espaço/tempo criador, faziam com que todos os gestos e ações servissem como ações dinamizadoras constituídas e apreendidas em um determinado local, ou melhor, espaço físico e tempo em sentido atemporal de suas próprias narrativas, que em seguida eram transportadas

1 Graduado em Licenciatura Plena em Dança (UFPA), Artista da Cena, Professor, Coreógrafo e Mestre em Artes do Programa de Pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte-ICA (UFPA), Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção (UFPA).

2 Termo proposto pela pesquisadora Mayrla Andrade que compreende o ato criador de cada intérprete participante da Ribalta Cia. de Dança da cidade de Ananindeua-PA, sob a direção artística da Prof.^a Doutoranda Mayrla Andrade e do Prof. Ms. Lindemberg Monteiro.

para o *Diário de Bordo*, isto é, todos os seus registros anotados, por meio de suas escritas pessoais, tornando-se as criações de subtextos da vivência experimentada.

Tais ações dinamizadoras complementam-se em diálogos entre corpo e narrativas descritivas criadas pelos habitantes criadores. Ou seja: de tudo o que foi observado e escrito foram sendo criados subtextos e conseqüentemente experimentos de movimentos, em seguida desestruturados em ações corpóreas alicerçadas em teorias de Rudolf Von Laban³, sobretudo nas ações básicas de Expressividade que associam as categorias espaço, peso e tempo do *Sistema laban/Bartenieff*.

A pesquisa se deu em proposições em percepção do seu próprio corpo (habitante criador) no espaço físico, mais exatamente em uma feira da comunidade da cidade nova no município de Ananindeua-PA. Nesse espaço foram criadas ações corporais no sentido perceptivo, recheadas de sensações em vivências momentâneas e reais no tempo/espaço de corpos em sua maneira de investigar, criar e fazer atos dinamizadores em corpos.

Nos atos dinamizadores, entendem-se por ações corporais aquelas desenvolvidas em tempo real da pesquisa, de modo que tais atos possam provocar reflexões sobre: O que é a dança? Ao comentar sobre a dança, pensa-se logo em fazer uma coreografia, e esse processo da pesquisa aguça tal pensamento: Como criar os movimentos para a dança?

Nessa perspectiva, debruicei-me sobre o objeto de estudo – ações experimentadas e narradas por meio de criações de subtextos –, a fim de responder ao problema: Como adentrar em um processo de estímulos para uma provável dança?

Em face do problema acima, este estudo obteve como objetivo proporcionar reflexões sobre o processo criativo na dança.

3 Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf von Laban, nasceu em 15 de dezembro de 1879, em Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia), e faleceu em 1º de julho de 1958, em Weybridge, Inglaterra. Dançarino e coreógrafo, foi considerado o maior teórico da dança do século XX e "pai da dança-teatro". Segundo Petrella (In Mommensohn; Petrella, 2006, p. 11), Rudolf von Laban foi "um dos grandes pensadores e criadores da primeira metade do século XX, [que] buscou no movimento e na dança uma forma de fazer [com] que o indivíduo tivesse outra relação com o corpo; um corpo mais expressivo, um corpo mais prazeroso".

Narrativas para um pensar em dança

Experimento 1

Toda criação exige uma composição de fundamentos teóricos, técnicos e vivenciais. Tais ferramentas surgem como estratégias, e nesta pesquisa não foi diferente. Para esse experimento foram propostas, para a criação em dança, ações a ser desenvolvidas em um espaço físico de um mercado central da cidade de Ananindeua-PA, em que os habitantes criadores ou pesquisadores do movimento corporal e de suas expressividades serão descritos a seguir. Os habitantes criadores inseriram-se no meio do mercado para realizar intervenções como o andar ou caminhar entre pessoas, usando roupas pretas e óculos escuros. A ação proposta foi o caminhar denso e observar tudo e a todos naquele espaço físico.

Os pesquisadores de ações de movimentos captaram e registraram imagens e ações contidas no espaço, a fim de obter estímulos por meio das imagens inseridas naquele contexto, por meio das relações estabelecidas com pessoas e elementos/objetos da feira central como se observa nas imagens abaixo:



Imagens dos Habitantes Criadores no mercado central de Ananindeua-PA.
Arquivo pessoal do pesquisador.

Os registros observados acima foram vivenciados em uma feira ou mercado central da cidade de Ananindeua. Nesse espaço foram provocados olhares, tanto dos habitantes criadores em seu ato artístico, como das pessoas presentes em seu modo cotidiano. O olhar do outro em relação aos habitantes criadores foi evidenciado nas escritas (narrativas) criadas, experimentadas e desdobradas no campo criativo em movimento/ação.

A esse respeito, Norbert Elias nos elucida:

O tempo tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico. (...) fixamos, simultaneamente, um marco temporal no fluxo de uma vida individual, na evolução de uma sociedade (ELIAS, 1998, p. 17).

Portanto, ao propor experiências nesse sentido, por meio das ações do homem no tempo/espaço em um processo em criação, constituem-se memórias de realizações que foram registradas e estruturadas em narrações subjetivas dos habitantes criadores e, em seguida, estruturadas em subtextos que conseqüentemente foram expressadas pelas ações corporais. E aqui respondo ao problema da pesquisa: ao adentrar nesse processo é preciso estar disposto corporalmente em uma práxis que se alinha ao processo de criação em dança, além de ter perspectivas da cultura corporal de movimento.

Desse modo, o movimento/dança surgirá buscando e criando caminhos teóricos e práticos, em uma pesquisa de experimentos laboratoriais.

Considerações finais

Acredito que o aprofundamento sobre o estudo, em seu modo de propor, fazer e criar movimentos, deve entender o processo de criação, seja qual for a metodologia aplicada em seu modo criativo. Pois as veredas das complexidades existem, de modo que o pesquisador está inserido em um determinado campo de informações aliadas ao conhecimento diverso do ambiente.

No entanto, o intuito é entender tal processo sob variadas formas de reflexões sobre o corpo, a dança, suas aspirações sociais, culturais e estéticas atreladas aos espaços físicos e conectadas ao modo de fazer de cada pessoa ou expressada por imagens e sensações.

Nesse contexto de sentidos, significados e interações no ambiente ou no espaço físico, há que ter compreensão e reflexão de sua capacidade de movimento e locomoção. Enfim, estratégias no ensino que possam servir de alicerce para o primeiro contato com a arte do corpo, o modo como fazer ou criar dança.

As narrativas para um pensar em dança, propostas aqui, incluem-se em um ato criativo propositivo e reflexivo para os habitantes criadores em seu modo de pensar, criar

e fazer arte do movimento, de modo que compreendam a sua cultura, que segundo o autor João de Jesus Paes Loureiro “[...] através do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda” (LOUREIRO, 1995, p. 28).

Referências

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1998.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: cultura amazônica**. Uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 1995.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

Os (hiper)textos da dança: contaminação e incorporação tecnológica nas (hiper)coreografias contemporâneas

Luiz Thomaz Sarmiento Conceição¹

Resumo

“O ser humano contamina e é contaminado por sua produção tecnológica.” A partir dessa frase de Ana Carolina Mendes, proponho apresentar uma perspectiva poética para se analisar as danças contemporâneas que são produzidas com o aporte das tecnologias digitais. O corpo que dança na contemporaneidade encontra-se contaminado por esse complexo sistema signico, cultural e cognoscente e isso se encontra presente, implícita ou explicitamente, na sua dança. Nesse sentido, parto da hipótese de que as novas tecnologias digitais têm contaminado o pensamento coreográfico dos artistas da Dança, propondo dramaturgias hipertextuais.

Palavras-chave: dança contemporânea, mediação tecnológica, hipertextos.

Um texto nunca começa pelo começo. Penso que ele começa sempre pelo meio porque, de alguma forma, as ideias colocadas na folha de papel, ou na tela do computador, já tinham começado a acontecer no pensamento do escritor bem antes de iniciar a escrita. O texto se constrói, então, por um processo de materialização do pensamento em signos que configuram a complexa rede da linguagem.

A escrita em geral, os diversos sistemas de representação e notação inventados pelo homem ao longo dos séculos têm por função semiotizar, reduzir a uns poucos símbolos ou a alguns poucos traços os grandes novelos confusos da linguagem, sensação e memória que formam o nosso real. (LÉVY, 2006, p. 70).

Tal como o texto, a dança também é uma materialização do pensamento e utiliza a linguagem própria do corpo e seus gestos significantes codificados em estilos e técnicas.

¹ Doutorando do PPGAC/UFBA. Mestre em Artes (2011) pelo PPGARTES/UFPA e Licenciado em Dança (2009) pela UFPA. Professor do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Cada dança tem um processo de escrita, e cada escrita proporciona inúmeras leituras de si. Aqui me interessa pensar sobre as escritas contemporâneas contaminadas pelas tecnologias digitais.

Meu objeto de pesquisa – que aqui apresento apenas na forma de um recorte mínimo de poucas páginas – é a problematização das lógicas de criação, composição e organização de movimento naquilo que chamamos de dança contemporânea, uma dança que não é contemporânea somente porque se faz no tempo presente, mas também porque carrega em si um projeto artístico e político que visa oferecer escritas e leituras diferentes de mundo. Proponho pensar que a dança contemporânea não é (somente) coreografia (escrita de movimentos), mas sim um conjunto de grafias polimorfos e de naturezas complexas e híbridas. Tais grafias podem se expressar em diversos suportes e se desenvolver por diversas técnicas. Interesse-me especificamente sobre (coreo)grafias contemporâneas que ocorrem em multimeios contaminados pelas tecnologias digitais; por escritas de dança que se dão na interface com espaço digital, o ciberespaço (LÉVY, 2006). Penso, portanto, sobre a dança contemporânea em mediação tecnológica e seus processos de criação que envolvem hibridismos de linguagens; hibridismos técnicos, poéticos e estéticos. Penso em hipercoreografias (CONCEIÇÃO, 2011).

As danças que ocorrem com mediação tecnológica proporcionam um repensar do modo operante do artista. As possibilidades atuais de utilização das tecnologias, sobretudo as digitais, no processo criativo em dança são inúmeras. Essas várias possibilidades geram igualmente uma variedade de configurações estéticas: videodança, dança telemática, performance digital, cyberperformance, arte em rede, arte distribuída etc. Para Ivani Santana, a impossibilidade de definir uma nomenclatura que dê conta dessa multiplicidade de configurações da Dança em mediação tecnológica se deve ao fato de que:

Essas configurações artísticas são fruto de um meio que em si mesmo não é definido como um algo, um objeto, um local, uma ferramenta, um serviço etc., mas é tudo isso, sobretudo, enfatizando o aspecto processual e não o produto. Se essas configurações ocorrem por conta do digital e dos computadores, esses são distintos das máquinas que os antecederam justamente por não se restringirem a uma função, ao contrário, são sistemas de propósitos gerais, servem a qualquer campo do conhecimento, a qualquer processo que tenha como interesse utilizar uma informação do mundo (ou mesmo obter uma informação de forma sintética, dentro do seu próprio funcionamento) e processá-la podendo ter um resultado distinto da configuração iniciada. (SANTANA, 2013, p. 10)

Pensar a dança em mediação tecnológica pode ser muito amplo, dependendo de que tipo de tecnologia está sendo desenvolvida e como ela é utilizada. Mas o que há de comum entre elas é que a dança não acontece sem a tecnologia. Corpo, dança e tecnologia estão imbricados e são interdependentes. Não se faz videodança sem pelo menos uma câmera de vídeo, um computador com programa de edição e um projetor ou tela de vídeo. Igualmente a dança telemática não ocorre sem câmeras, programas de edição em tempo real, internet, além de uma série de cabos, computadores, caixas de som, entre outros equipamentos.

Todo esse sistema integrado oferece um tipo diferenciado de ambiente para a ocorrência da dança. A relação corpo-espaco muda, assim como a relação corpo-corpo e corpo-objeto. Tudo muda porque o corpo e a dança estão implicados no ambiente ou, melhor dizendo, nos ambientes. A dança mediada, inteiramente ou parcialmente, por tecnologias digitais acontece em vários ambientes simultaneamente. Uma mesma coreografia pode ser apresentada concomitantemente num palco, num projetor de vídeo, num celular, em Salvador e em Joinville. Um mesmo bailarino pode ter sua imagem replicada infinitamente e compartilhada na internet em tempo real. O artista contemporâneo da dança precisa (re)conhecer a complexidade inerente ao seu objeto de arte que, na Era Digital, contamina e é contaminado pelas tecnologias que produz e interage.

O ser humano contamina e é contaminado por sua produção tecnológica e [...] isso tem significado alimentar-se do excesso: excesso de informação, excesso de rapidez (extrema velocidade de circulação e de modificação da informação), excesso de automação das ações, excesso de fragmentação imagética e espaço-temporal, excesso de transformação, trans-codificação, de trans-mutação. (MENDES, 2010, p. 89)

É nesse uso consciente e intencional das tecnologias que penso que funciona abordar a perspectiva poética da hipercoreografia (CONCEIÇÃO, 2011), pois ela pode contribuir para uma reflexão sobre o estado da arte da dança contemporânea em mediação tecnológica. Nessa perspectiva, as dramaturgias contemporâneas da dança que utilizam a mediação tecnológica são compreendidas sob a lógica do hipertexto (LÉVY, 2006). Para se compreender a dança como hipertexto é preciso primeiramente

compreender o que é hipertexto enquanto estrutura de organização de texto, imagens e sons nas plataformas digitais.

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertexto. Os itens de informação não são ligados linearmente, como uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 2006, p.33)

Desse modo, parto da hipótese de que a hipercoreografia se configura como uma perspectiva poética da dança contemporânea em mediação tecnológica que tem como um dos seus princípios a hipertextualização. O prefixo *hiper* dá à palavra coreografia um sentido de excesso, de multiplicidade e de interconexão. A hipertextualização da dança é possibilitada pela contaminação do corpo do artista pelas tecnologias digitais e pelo uso consciente destas no processo criativo. Penso haver muitas possibilidades poéticas nesses trânsitos hipercoreográficos, mas os traços em comum devem perpassar uma concepção de corpo implicado no ambiente, de um ambiente que seja multimidiático e de um processo de criação que ocorra sob a lógica de uma rede que se interconecta. Cada elemento dessa rede (bailarino, coreógrafo, dispositivo tecnológico, som, iluminação, imagem, espectador etc.) se relaciona com o outro de diversas formas, em hiperlinks de significação.

Referências

CONCEIÇÃO, Luiz Thomaz Sarmiento. **Hipercoreografias: corpo e imagem digital em experimentação na Cia. Moderna de Dança**. 129f. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Pará. Belém. Disponível em: http://www.ppgartes.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=212&Itemid=77

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006. 14ª reimpressão.

MENDES, Ana Carolina. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado.** Brasília: Editora IFB, 2010.

SANTANA, Ivani. **Novas configurações da Dança em processos distribuídos das redes.** Plataforma Eletrônica Internacional Xanela Comunidad TecnoEscenica. Março de 2013. Disponível em: <<http://www.xanela-rede.net>>. Acessado em 18/05/2015.

A reinvenção do cotidiano em dança

Mayrla Andrade Ferreira (UFPA)¹

Resumo: A narrativa é o fio condutor para a reflexão das experiências de artistas-caminhantes na cidade de Ananindeua/PA em suas intervenções nos logradouros públicos. São referenciais da experiência, as qualidades de movimento (LABAN, 1978) e as invenções do cotidiano de práticas culturais (CERTEAU, 1995), utilizados também na condução do processo de criação. Reafirma-se então a dimensão criativa na dança diante da potencialidade do movimento autoral. Os registros escritos, orais e em imagens são analisados enquanto documentos de processo (SALLES, 2006) na tentativa de recriar uma própria dramaturgia particularmente local na Amazônia Paraense.

Palavras-chave: Narrativa. Invenção do cotidiano. Dramaturgia. Amazônia.

A cidade que habita em mim: introdução

Quando a narrativa consiste em reconhecer, no curso de uma vida, a presença de um princípio, do ser humano em seu processo criativo, em geral objetiva-se o reconhecimento das histórias de vida como matéria-prima para a criação coreográfica, mais especificamente em discuti-las dramaturgicamente e investigar tais dimensões pelo viés do cotidiano e da fenomenologia. Tal foi a especificidade no aporte desta investigação. Ao tecer territórios narrados por vozes no passado, no presente e no futuro do presente, que no tempo-espço intensivo dos fluxos se constituem as imbricações que permitem a realidade da composição dos afetos, levanta-se a questão: quais processos compositivos estão implicados na dança que vem da narrativa de uma história de vida?

Nos múltiplos sentidos do movimento onde a criação de conceitos é muito mais que definição, é também experiência, co-habitações de *corpocidadehomem*, que já estão ali, e porque estão ali permitem a consistência potente, e seus modos de vida dão lugar à

¹ Doutoranda em educação PUC/MG, mestre em artes UFPA, professora na ETDUFPA, diretora Cia Ribalta.

cultura, uma categoria que só tem sentido na sua totalidade. Os disparadores, o *lócus*, as bases da pesquisa estão neles mesmo, nos próprios narradores.

[...] na tessitura do cotidiano, a vida, a memória e esquecimentos, a (in)vocação aos fazeres e poesia se entrelaçam pesquisa, que opera o movimento criador, permitindo que nossos itinerários sejam tracejados por uma travessia até o outro, aos seus rios de memórias, em táticas de economia solidária, práticas culturais contemporâneas, trajetórias artesanais de crer e viver, que sempre nos convocou ao retorno às margens, ao doce encosto do casco próximo à superfície, ao estado de bubuiar amazônico, das preocupações no chão da maré, de sentir o gosto da brisa e o ar de seus frutos, e neste encontro, ler a complexidade de suas paisagens sígnicas, físicas e especialmente humanas. (escritos do diário de bordo da pesquisadora em campo, Porto do surdo, Ilha de Ananindeua, 2015).

O mote inicial do *lócus* desta travessia são os relatos de habitantes da cidade em seus espaços, que formavam frases e itinerários cotidianos. Michel de Certeau (2014) descreve que [...] todos os dias, eles atravessam e organizam lugares, eles os selecionam e os reúnem num só conjunto, deles fazem seus percursos de espaço. (CERTEAU, 2014, p.182). Na decisão do exercício de ser caminhante, os integrantes da Ribalta Companhia de Dança, todos artistas da cidade de Ananindeua/PA, *lócus* desta narrativa, lançaram fios e foram aos atravessamentos das camadas do corpo, de outros corpos, entre roupas, epidermes, músculos, ossos, casas, sociedade e mundo. Partiam para o complexo exercício da alteridade no tecido discursivo dos habitantes, a narrativa que o mesmo constrói sobre seu tempo.

Nessa condição, as afinidades “artevida e verberaram caminhos peculiares de compreensão dos nossos fazeres, considero, então, que as itinerâncias da investigação de nossa reinvenção do cotidiano na dança se modificam. A criação da obra coreográfica se volta para a cidade que habitamos, e no ato de narrar as experiências, os artistas habitantes-criadores se reconhecem em uma estrutura existencial comum, uma autoformação. Os rastros de recordações foram mediados por imagens, músicas, vozes em um jogo complexo entre tempos e espaços e a convocação de comunidades e indivíduos que se inserem na coletividade em que o narrador vive”.

Caminhos e caminhanças: delineamento experimental

Nos momentos iniciais dos encontros da Ribalta Companhia de Dança, criamos uma espécie de zona de compartilhamento de experiências, ideias e narrativas. Dessa maneira, ouvimos a voz do outro com atenção, ao estabelecermos, com ele, séries concordantes ou divergentes. Dividimos potências e alegrias que nos comportam de variadas maneiras. As forças são acolhidas com intensidade e vibração, espaço para prestarmos atenção em dificuldades ou tensões que circulam entre modos e entes.

Como caminhanças, a cidade nos motivava a debates acerca do que significa compreender o outro. No âmbito destas interrogações, ressaltamos assim o mover da narrativa e suas construções simbólicas como um dos meios mais frequentes e funcionais de encontrar, compreender o outro e se aproximar de sua experiência, tanto na vida cotidiana, quanto numa pesquisa de criação dramatúrgica.

Nesta pesquisa ressalto os *Narradores do Ananin*, uma obra coreográfica que foi realizada nas ruas da cidade de Ananindeua, por artista moradores da localidade e membros da Ribalta Companhia de Dança, que elegeram alguns logradouros públicos a exemplo de praças, igrejas, canteiros abandonados, museu histórico da cidade e a casa de moradores e constituíram um pré-roteiro que era o ponto de partida para a conversa com o público. Cena 1: enraizamento (onde relatam-se em gestuais todas as memórias ligadas àquele local). Cena 2: água (os lamentos pelo esquecimento local). Cena 3: fogo (a produção do espaço em seus modos de fazeres locais). Cena 4: ar (realizando a entrega de cartas que haviam sido previamente escritas pelos artistas da Ribalta Companhia de Dança para alguém do público).

Dentre os lugares privilegiados para a criação desta obra em tempo real, estavam: Praça da Bíblia, Museu Parque Seringal, a ilha de João Pilatos, a escola pública Geraldo Manso Palmeira, a escola infantil da ilha Domiciano de Farias. A cada encontro, o aumento da potência criativa se efetivava na atenção e interação pela via da experiência, por modos de se relacionar com o mundo de gestos cotidianos e suas subjetividades, que é também coletiva e social, de percepções e impressões de mundos.

Considerando a condição da experiência que provoca a dança, descobrir o que nos move é construir uma dança diferente a cada novo pensamento que se ressignifica em movimento, um mergulhar e atravessar corajosamente um caminho em que não há o

errado, mas sim escolhas. No processo de investigação artística, podemos nos equivocar. Entretanto, o erro pode oportunizar o encontro de algo inesperado; trata-se de um processo contínuo de negociação com o ambiente. A imanente função em via de mão dupla do fazer/ensinar.

Ao conceber o movimento como um processo de contínuas mudanças, Laban importa esta percepção para o estudo do ser humano em movimento. Os gestos mudam, as posturas mudam, mas cada indivíduo tende a organizar suas frases de movimento de acordo com ritmos que são mais ou menos recorrentes, mesmo em circunstâncias diferentes. Ou seja, num ato simultâneo de abraçamento e resistência às potências da vida, cada ser humano, como integrante deste sistema em contínua expansão, vai se reorganizando e adquirindo singularidades. (MIRANDA, 2008, p.73).

A abertura de possibilidades e disponibilidades à liberdade criativa permitiu que as vivências durante os encontros fossem intimamente relacionadas a narrativas de realidades contextuais, diante da plural diversidade paraense. Corpos misturados afirmam a diversidade cultural e sua complexidade de gestos.

Aspectos iniciais (in)conclusivos

[...] incorporar à prática pedagógica do corpo em movimento, o conhecimento das transformações e rupturas conceituais que historicamente se processaram na dança. Recriar processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, interpretação artística, e na prática pedagógica, a partir de uma visão crítica da realidade. (SALLES, 2006).

Considerar a história de vida como interface processual torna possível pensar a dança de uma forma criativa, feita a partir das relações com os outros, de maneiras de ver e de sentir que nos levam a uma postura subjetiva desse mundo, como a uma viagem afetiva a partir das relações que estabelecemos. Podemos citar como exemplo o ciclo de vida, que vai se constituindo através das informações e ideias que recebemos do meio inserido, assumindo, dessa forma, ações intencionais, ou não, em nossas relações com o mundo, que por sua vez são continuamente criadas e recriadas.

A possibilidade de escolhas artísticas nos convoca à reinvenção de futuros. Experimentar nos logradouros públicos a ideia que vem do público, ouvir, mobilizar forças e interesses, experimentar o processo da criação de movimento artístico, humano, é

também refletir sobre a intencionalidade da experiência, ver sujeitos em mudanças, em uma agitação fecunda que traz a experiência como oportunidade de aprendizado; o aprender a habitar, ou (re) habitar nós mesmos.

As direções dos movimentos revelam posturas corporais de uma práxis dos meios, numa relação dinâmica de colaboração mediadora dos conhecimentos de mundo de cada intérprete-criador. O corpo em diálogo com corporeidades outras tem sua atenção voltada para as diversas realidades daquele momento, ou seja, uma dança de contato dificilmente será realizada de forma definitiva, será sempre um vir a ser. Porém, o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo com sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. (FERRACINI, 2003, p. 216). Cada homem, na plural diversidade humana, é protagonista de marcas singulares em seu território.

Referências

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. 12ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LABAN, Rudolf. O domínio do movimento. São Paulo. Summus, 1978

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: **Processo de criação artística**. 4.ed. São Paulo: FAPESP, Editora Annablume, 2006.

Área própria para dança: Com-posições entre corpos na cidade

Milene Lopes Duenha¹

Resumo: Nessa proposição se apresenta a *Área própria para dança*, uma experiência do Coletivo *Mapas e Hipertextos* de Florianópolis – SC, que se desenvolve na relação entre artista e público no ambiente urbano, com a intenção de criar um espaço para a emergência de danças singulares e identificar níveis de adesão a uma proposição artística coletiva. As noções de com-posição urbana e de dança-convite são apresentadas como possibilidades inventivas em dança. Autores como André Lepecki, Maria Beatriz Medeiro, Fernanda Eugénio, João Fiadeiro e Michel Foulcalt são as principais referências nesse percurso.

Palavras-chave: Dança-convite; Relação; Com-posição urbana

Assim como os outros transeuntes, nós do Coletivo *Mapas e Hipertextos*² ocupamos o espaço da cidade, mas não somente de modo funcional, utilitário, seguindo seu curso e obedecendo a uma coreopólicia como define André Lepecki³ (2011). A coreografia que se desenvolve na relação entre os corpos, no aqui-agora da cidade, forma outros desenhos que escapam do papel, que desobedecem a convenções ao lançar um simples convite: *Compartilhe aqui sua dança*, provocando com isso a exposição

1 Bailarina, atriz e performer, doutoranda em teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

2 O coletivo Mapas e Hipertextos, existente desde 2012, é uma reunião de um grupo de artistas com o intuito de realizar práticas investigativas em artes presenciais contemplando vários temas diante de ações de mapeamento físico e virtual das relações em sociedade. Esse grupo se destina também à experimentação de questões levantadas nas pesquisas acadêmicas e artísticas que investigam a corporeidade política; noções de eficácia e fracasso no teatro e na rua; presença/ausência; composição em dança e performance contemporâneas; relações entre espaço virtual e estrutura social; relações entre ética e estética; site specific; e processos de criação em arte como modo de subversão, dentre outros. Atualmente, o coletivo é composto por Cassiana dos Reis Lopes, Diana Gilardenghi, Ines Saber, Diana Piazza, GiorgioGislon, Everton Lampe, Milene Lopes Duenha, Paloma Bianchi, Raquel Purper e Thaina Gasparotto. Outras informações sobre o coletivo podem ser encontradas em: <<https://mapasehipertextos.wordpress.com/>>.

3 Brasileiro, antropólogo cultural, curador e estudioso de performance e dança. É professor no Departamento de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts, New York University. Desenvolveu livros como: *Exhausting Dance* e *Of the Presence of the Body*.

de singularidades contidas nos corpos e também algumas contradições relativas aos usos dos espaços.

Não se trata de uma ideia de intervenção urbana, mas algo muito mais próximo da noção de composição urbana trazida por Maria Beatriz Medeiros⁴ (2013), que diz fazer *arte fuleira* com seu grupo, o *Corpos Informáticos*⁵. Ao contrário de intervir, a intenção é *com-por*⁶, “pôr-se com”, como a antropóloga brasileira Fernanda Eugénio e o coreógrafo português João Fiadeiro (2012, p. 67) defendem. Pensamos, então, na possibilidade de uma dança que deixa de ocupar o lugar da presença aurática⁷, da apresentação, para convidar o outro a com-por a/na cidade, deixando emergir sua dança singular, desenvolvendo assim uma com-posição urbana. Por que o singular? Porque, no processo desenvolvido durante os quatro anos de existência do coletivo “Mapas e Hipertextos” descobrimos que um dos aspectos que nos unem é justamente nossa diferença, a irrupção do que há de íntimo e que, de algum modo, cria empatia nos tornando semelhantes na condição de diferentes. A dança singular seria essa que nos faz vibrar de outro modo, em um misto de prazer e intimidade, como naquele momento em que dançamos como se estivéssemos sozinhos em casa a ouvir nossa música preferida. O que vale aqui como prática artística? O engajamento, a contaminação e o troféu *tudo de si*, porque de si se dá muito mesmo.

Como é feito o convite? Dançando. A área é delimitada pela presença dos artistas que seguram cartazes contendo as frases: *Área própria para dança; Dancing area; Compartilhe aqui sua dança*; e que, ao som de músicas pop, revelam suas danças singulares na tentativa de transformá-las em danças-convite, de acordo com um estudo prático do coletivo sobre estratégias de persuasão. Descrevo brevemente a seguir como

4 Artista e pesquisadora brasileira na área da performance. Docente na graduação e na pós-graduação em Arte na Universidade de Brasília e coordenadora do grupo de pesquisa Corpos Informáticos.

5 O grupo Corpos Informáticos é um coletivo de pesquisa em artes sediado em Brasília e coordenado por Beatriz Medeiros. O grupo atua de forma intensiva voltando atenção para as relações entre arte e política. Mais informações podem ser encontradas em: <<http://www.corpos.org/>>. Acesso em: 10/10/2016.

6 A palavra com-por é derivada do conceito de com-posição, que é entendido como modo de ação, tomada de posição com o outro.

7 A ideia de presença aurática é discutida aqui a partir da ideia de perda da aura na era da reprodutibilidade técnica que o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1987) observa. Esse assunto é ampliado em minha dissertação de mestrado intitulada: “Presença (e) m relação: A potência de afeto no entre corpos”, orientada pela Prof^a. Dr^a. Sandra Meyer Nunes pelo programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. A dissertação encontra-se disponível no sítio: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2014/dissertacao_milene_lopes.pdf>.

se deu a ação *Área própria para dança* em duas ocasiões no centro da cidade Florianópolis- SC.

A primeira *Área própria para dança* aconteceu no dia 5 de abril de 2016. Tínhamos desenvolvido nossas danças singulares observando vídeos na internet e testando possibilidades não usuais na nossa movimentação, em uma tentativa de acionar uma dança menos sujeita a técnicas já aparentes em nossos corpos. Testamos a eficácia dessas danças a partir de alguns experimentos: dançar para o outro; competir para descobrir qual é o momento em que o gesto que produziu mais convida o olhar; conquistar alguém na rua com minha dança; gerar algum tipo de contaminação na rua (um pé ou uma cabeça que acompanha a música, um sorriso, ou até mesmo um engajamento de todo o corpo). Assim se desenhou a ideia de dança-convite por meio de uma estrutura em que uma dança tímida e contida poderia se transformar em algo coletivo e expansivo, de acordo com o nível de adesão do público. Fomos, então, testá-la com-pondo na/com a cidade.



Registro da ação *Área própria para dança* que aconteceu no dia 05/04/2016 na região central da cidade de Florianópolis – SC. Foto: Acervo do coletivo *Mapas e Hipertextos*.

Os efeitos?

Dançamos demais, protagonizamos demais, interrompemos o fluxo, atrapalhamos os entregadores nas lojas e a funcionalidade do espaço ao demarcar, como área de dança, um quadrado cheio de cartazes utilizando uma linha sustentada pelos integrantes do coletivo. Achamos que, se a demarcação da área se voltasse na direção contrária ao fluxo, conseguiríamos abraçar o público, mas muitos se irritaram com aquilo bloqueando a passagem. Descobrimos que o espaço já é suficientemente regulamentado e que a dança não precisa de área demarcada previamente, pois carrega a potência de transformar qualquer espaço em espaço de dança. Não estávamos realizando até ali uma composição urbana, mas uma intervenção. Decidimos tirar a linha e manter somente as placas em nossas mãos. Continuamos dançando. Quem passava olhava, comentava, às vezes dava uma *dançadinha tímida*, e alguns, muito corajosamente, dançavam um pouco mais ao nosso lado diante de um convite pontual e discreto de alguém do grupo. O funcionário da repartição pública veio ao final nos dizer que queria muito entrar na dança, mas que seu horário de expediente não o permitia. Nas duas horas de nossa permanência ali no espaço, ele ficou observando pela janela, talvez desenhando na imaginação a sua dança singular.



Registro da ação *Área própria para dança* que aconteceu no dia 05/04/2016 na região central da cidade de Florianópolis – SC. Foto: Acervo do coletivo *Mapas e Hipertextos*.

A própria experiência nos obrigou a reduzir nossos ímpetos de artistas criativos, cheios de presença e coisas para dizer. Para convidar foi necessário dar-se ao outro, como igual, com inseguranças, com não saber e disponibilidade para escutar o que pode se revelar diante de mim como potência no encontro; caso contrário, bloqueio minha percepção e me diferencio do outro, que é surpreendido pela minha *presença*. Talvez eu esteja falando de uma presença que não surpreende, que não é dilatada, mas que se baseia na emergência de algo como o *basfond* foulcaultiano (FOULCALT, 2008) que estaria longe de um lugar de certezas do poder.

Descobrimos nessa experiência de relação com a cidade que, quanto mais sutil e singular parece o movimento, maiores são as chances de alguém se envolver. Quando a

dança acontecia de modo mais elaborado, expansiva e com uma técnica de dança mais evidente nos corpos, menor era o engajamento do público, que passava a assistir ao que o artista mostrava. Discutimos sobre os acontecimentos nesse dia e retomamos o processo nos ensaios seguintes.

Nesse percurso acabamos por desenvolver um sistema de contaminação, com base na ideia de formação de coro⁸, uma pessoa iniciava determinados movimentos e as outras pessoas iam se contaminando ao longo da música e passando a reproduzir os movimentos de um líder que era estabelecido por sua ocupação espacial – sempre conduziria quem estava na frente.

No dia 29 de abril, dia internacional da dança, decidimos nos juntar à iniciativa da Setorial de Dança de Florianópolis e realizar a ação *Área própria para dança*, convidando (via *Facebook*) artistas da dança e o público a participar desse momento. Foram duas horas ininterruptas de ocupação da *Área própria para dança*, no Largo da Alfândega, no centro da cidade. Artistas e passantes dançavam, observavam, comentavam, questionavam, sugeriam músicas e compunham aquele ambiente, em um espaço em geral destinado à passagem de pedestres. Muitos fatos nos surpreenderam nesse dia, desde o aparecimento de exímios dançarinos (anônimos), às críticas ao fato de atrapalharmos o fluxo – uma senhora passou apressada dizendo: “Vocês não têm um almoço para fazer na casa de vocês, não?”, outra pessoa nos entregou um cartão nos convidando a integrar uma equipe de animação de festas.

Alguns jovens dançarinos de *break dance* de uma comunidade da região Norte de Florianópolis souberam da chamada via internet e apareceram no local marcado para integrar o movimento. Em meio ao turbilhão de acontecimentos, tentávamos manter nossas propostas de dança-convite, observando a adesão e dançando com os presentes. Em um momento tentamos iniciar a proposta do coro, que teve um líder apenas, pois não foi possível explicar com clareza aos artistas como a proposta funcionaria. A liderança se estabeleceu no jovem dançarino de break, como em uma aula de dança que tem no

8 O dramaturgo e professor de estudos de teatro francês Christophe Triaud (2003, s/p) traz a noção de coralidade em uma abordagem das práticas cênicas como coletividade. Segundo o autor, a partir da crise do drama, a primazia do protagonista vai se diluindo com o aparecimento de um coro difratado, com uma apropriação coletiva do palco, e o entendimento de comunidade como uma comunidade viva que inclui artistas e público.

professor as referências de movimento. Essa foi uma oportunidade de identificar a diferença entre uma dança mais voltada para apresentação e uma dança-convite. A *Área própria para dança* era, nessa ocasião, espaço para as múltiplas abordagens, e nós nos empenhávamos para com-por com aquilo que ali se configurava.



Registro da ação *Área própria para dança* que aconteceu no dia 29/04/2016 no Largo da Alfândega, região central da cidade de Florianópolis – SC. Foto: Bolívar Alencastro

Referências

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DUENHA, Milene Lopes. **Presença e (em) relação: A potência de afeto no entre corpos**. Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina - Florianópolis, 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro). Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3682>.

FOULCALT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. v. 13, nº1, UFSC, 2011, p.41-60.

MEDEIROS, M.B. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. **Revista ILINX**, nº 4, 2011, p. 1-12.

TRIAU, C. Corralidades difratadas: A comunidade em negativo. **Revista Sala Preta**, Universidade de São Paulo, 2011. Tradução: Marcus Vinicius Borja (Choralités diffractées : la communauté en creux, in Alternatives Théâtrales n. 76-77, Bruxelles 2003).

O problema da compreensão da motricidade na experiência do corpo em movimento

Paloma Bianchi¹

Resumo: Quais são os modos com que o estudo da biomecânica se insere na docência, na pesquisa e na criação em dança? Ao apresentar uma pequena historicidade sobre as formas com que o estudo da motricidade vem sendo abordado a partir do século XX, esse artigo propõe uma discussão questionando se uma cisão entre corpo e subjetividade ainda persiste na atualidade.

Palavras-chave: motricidade, biomecânica, criação em dança

A discussão que proponho nessas poucas linhas deriva de minha pesquisa de mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina, realizada de 2014 a 2016. Nela, investiguei como o trabalho com a Coordenação Motora² pode se tornar um modo específico de ativar a percepção e, conseqüentemente, um modo específico de ativar um processo de criação. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, me deparei com algumas questões referentes ao modo com que estudos sobre a motricidade humana possuem, ou não, inserção no campo da dança, seja no que tange a docência, pesquisa ou criação.

Em minha experiência como aluna³ de dança em aulas de diversos estilos (ballet clássico, dança contemporânea e educação somática), notei a ausência de conhecimento anatômico e cinesiológico de alguns professores, inclusive certo desinteresse acerca da organização anatômica, da fisiologia muscular e óssea e da relação entre anatomia e fisiologia, entre forma e função. Por mais que a educação somática nasça justamente do interesse de alguns pesquisadores em entender o modo como o movimento se dá e a interdependência entre sensação e anatomia, incluindo nesse entender a relação entre a

1 Bailarina performer, professora e pesquisadora. Participa do coletivo de pesquisa e criação Mapas e Hipertextos. É mestre e doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

2 Estudo criado pelas fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret na década de 1950.

3 Falo a partir da minha experiência como aluna de dança na cidade de São Paulo, onde vivi minha vida inteira até 2012 e onde obtive formação na área.

forma e a função (STRAZZACAPPA, 2010), observo que certos profissionais da área parecem manter um tipo de hierarquia entre o estudo da anatomia e a percepção do movimento, isto é, preterem o conhecimento mais estruturado e formal da anatomia em favor do conhecimento que ocorre na experiência empírica⁴. Dentre as minhas vivências, de maneira geral, encontrei duas maneiras mais habituais de estudar a anatomia, a fisiologia e a cinesiologia⁵: por meio da observação desconectada da experiência em aulas tradicionais de anatomia, em que se estudam o esqueleto e os músculos, aprendendo seus nomes e localização; ou por meio da sensação, que visa ativar a autopercepção sem se aprofundar em um conhecimento mais formalizado das estruturas do corpo. Como se essas duas instâncias, o conhecimento formal e a experiência empírica, não se conectassem, ou, ainda, falassem duas línguas diferentes. Como se a anatomia não estivesse imbricada na experiência e vice-versa: ficamos presos a um olhar absolutamente objetivo ou priorizamos a experiência sensorial sem identificarmos a estrutura subjacente que a apoia.

Godard (2010) atesta a dificuldade em associar o campo dos saberes científicos ao campo dos conhecimentos práticos, afirmando que, muitas vezes, eles se ignoram mutuamente, não só porque cada um possui sua própria metodologia e vocabulário específico, como também visam objetivos diversos, dificultando ainda mais sua congregação. Afirma também a urgência de uma mudança de perspectiva, que permita a combinação entre esses conhecimentos num campo pluridisciplinar para que seja possível uma experiência mais complexa⁶. Se entendemos, como sugere Godard (1994),

4 A pesquisadora Marcia Strazzacapa (2010, p. 52) sugere que as abordagens somáticas vêm sendo vítimas de modismo, o que faz com que alguns profissionais divulguem seus trabalhos como sendo atividades dessa área com o simples objetivo de angariar mais alunos ou pacientes, como são os casos, elencados por ela, de alguns trabalhos cujo fins são estéticos, esportivos ou culturais (como ballet clássico, dança moderna, danças religiosas, dança de rua, capoeira, lutas orientais etc.). Ela também menciona que, por mais que alguns trabalhos sejam de fato da área da educação somática, isso não garante a qualidade das aulas, pois há muitos profissionais despreparados.

5 A anatomia estuda a forma; a fisiologia estuda a função da forma; a cinesiologia estuda o corpo em movimento.

6 Como exemplo, Godard (2010) discute sua própria experiência como bailarino. Esteticamente ele se interessava por pesquisas em dança que privilegiavam movimentos aéreos, como a técnica de Limón. Tal predileção fez com que ele investisse em pesquisas no plano alto em detrimento das experiências no plano baixo. Ao entrar em contato com outros saberes – neste caso, com a técnica de Alexander –, percebeu a necessidade de ampliar sua percepção em relação àquilo que antecipa qualquer movimento: o esquema corporal. Partindo do princípio de que a orientação no espaço dita a qualidade do gesto, Godard começou então a investir na relação do corpo com o espaço, não se atendo apenas à projeção do gesto do espaço –

que todo gesto é moldado pela história inscrita no corpo, que essa história molda também nossa percepção, e que existem coordenações inscritas na própria materialidade de cada corpo, então, trabalhar sobre a nossa materialidade é trabalhar sobre nosso modo de agir, de mover e de perceber, permitindo inclusive a modulação e a potencialização dos nossos padrões de movimento, da nossa percepção, do nosso movimento e da nossa gestualidade.

Em seu livro *Choreographing Empathy*, a historiadora de dança estadunidense Susan Leigh Foster (2011) traça um panorama, desde o século XVI até os dias atuais, do desenvolvimento da concepção de corpo e, conseqüentemente, da transformação nos modos de treinamento no Ocidente, dando destaque aos Estados Unidos e à Europa. Sua revisão oferece indícios do porquê de essa cisão à qual me refiro ainda persistir. Em múltiplos exemplos⁷ a autora apresenta concepções que entendem o corpo como uma máquina que deve ser aperfeiçoada e responder a um ideal predeterminado de corpo; corpo como instrumento; corpo como veículo. Trabalhos que, ao fim e ao cabo, não parecem enfatizar ou estimular a investigação da autopercepção.

No campo da dança, podem-se identificar algumas iniciativas que criaram resistência a tais concepções sobre o corpo. No século XVIII, o mestre de dança e pensador Jean-Georges Noverre (1727-1810) defendia a importância da expressividade na dança, opondo-se ao modo formal que cindia a emoção da ação das produções francesas de dança de sua época (HERCOLES, 2005). Noverre (HERCOLES, 2005) rejeita veementemente a ideia de que para dançar basta realizar passos com maestria. Em meados do século XIX, trabalhos como o do músico francês François Delsarte (1811-1871) ganharam visibilidade. Na teoria de Delsarte, a mente se conecta profundamente com o resto do corpo, via emoção; tanto a emoção poderia gerar movimentos como o movimento agenciaria a emoção (FOSTER, 2011). A atriz e professora Genevieve Stebbins (1857-1934), responsável pela implementação das ideias de Delsarte nos Estados Unidos, incentivava os alunos a se deitarem no chão, perceberem seu peso e se movimentarem lentamente, afirmando que esse tipo de conduta reequilibraria as funções

plano alto –, mas também ao seu substrato – o chão. Por meio desse outro modo de trabalho, aprofundou sua percepção em relação ao chão e ao espaço como um todo, e reorganizou seu esquema corporal, ampliando sua qualidade gestual.

⁷ Para mais informações sobre o tema, ver *Choreographing Empathy* (2011), de Susan Leigh Foster.

e a energia do corpo. A atriz inclusive criou uma série de exercícios lentos que visavam levar a atenção e a consciência à experiência de diferentes tónus musculares e à passagem de tensão de uma ação para outra (FOSTER, 2011).

A dança moderna resgatou as concepções do balé de ação do período barroco (HERCOLES, 2015, informação oral)⁸ e também resistiu às concepções de corpo muscular e tonificado da educação física e do balé de sua época. O crítico de dança estadunidense John Martin (1893-1985) (2007) critica negativamente o modo de treinamento do balé romântico, ao dizer que esse tipo de trabalho compreendia o corpo como máquina, uma máquina muito eficiente, mas uma máquina cujo propósito consistia em meramente funcionar. Em oposição ao pensamento vigente, os artistas de vanguarda da época se pronunciavam sobre a expressão da alma em detrimento da muscularidade exacerbada da educação física, como é o caso da bailarina Isadora Duncan (1877-1927).

Em seu livro⁹ sobre dança moderna, que reúne quatro conferências acerca do tema, Martin (2007) afirma que a dança moderna surge em contraposição à construção artificial do corpo erigida pelo Balé Romântico, na busca de um corpo que expressa a experiência emocional e o impulso interior. Martin (2007) sugere que os modernos levaram a dança a sua essência: o movimento. O movimento então se constituiu no próprio tema e assunto dessa linguagem artística, não sendo concebido como ações no espaço, mas como aquilo que leva o corpo à expressão emocional; o que se evidenciava no movimento era seu caráter expressivo, não seu aspecto funcional. Martin (2007, p. 233) acrescenta:

O corpo é o espelho do pensamento. Ao nos assustarmos, o corpo reage com movimentos rápidos, curtos e intensos; quando envergonhados, o sangue vai para o rosto e coramos; se abalados, o sangue foge-nos da face e empalidecemos; e quando estamos tristes, lágrimas vão para nossos olhos e aparece o que chamamos de “um nó na garganta”. Ao sentirmos qualquer uma dessas experiências, os músculos contraem-se ou relaxam-se e todos os membros do corpo são afetados. Estas ilustrações são tão comuns que dispensam maiores comentários. O movimento físico é o primeiro efeito normal de qualquer experiência mental ou emocional.

8 Por ocasião da banca de qualificação, a pesquisadora Rosa Maria Hercoles chamou atenção para o fato de que a dança moderna é herdeira do pensamento de dança do período barroco.

9 The Modern Dance foi originalmente publicado no ano de 1933 pela Princeton Book Company.

Para Martin (2007), as investigações sobre o movimento na dança moderna baseavam-se na percepção do próprio corpo em movimento e na observação das emoções emergentes da própria ação de mover-se. Da mesma forma que cada sujeito sente de uma maneira diferente, cada corpo se move de uma forma diferente. Muitas vezes, as aulas de dança moderna distinguiam-se sobremaneira das do balé clássico da época. A dança moderna tem como característica a busca de um modo próprio de mover, em acordo com as singularidades psíquicas e mentais de cada criador. Parece surpreendente que mesmo tendo a experiência da singularidade como princípio criativo para a pesquisa de movimento, muitos criadores da dança moderna edificaram técnicas extremamente codificadas, como é o caso de Limón e Graham. De qualquer maneira, o que interessava a esses criadores era a conexão entre movimento e sensação, era estar disponível para a escuta do próprio corpo, estar disponível à experiência, e, para isso, o treinamento deveria ser completamente diverso dos vigentes. Segundo a historiadora de dança Annie Suquet (2011), cada criador elaborou um modo de dançar particular em conformidade com o modo de perceber o movimento. Ela (SUQUET, 2001) exemplifica: Doris Humphrey (1895-1958) pesquisava o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo por meio da queda e da recuperação do movimento; Martha Graham (1894-1991) enxergava na bacia o reservatório das forças motoras, enquanto o tórax seria o lugar de onde emergem as emoções; Mary Wigman (1886-1973) se ateu aos processos respiratórios, que para ela eram responsáveis pelo comando das ações musculares e articulares.

De acordo com Foster (2011), no bojo das ideias da contracultura e das descobertas das ciências das décadas de 1960 e 1970, os artistas europeus e estadunidenses da dança contemporânea – Ivonne Rainer, Judith Dun, Steve Paxton, Trisha Brown, por exemplo – e os adeptos tanto das abordagens somáticas quanto de diferentes técnicas de modulação do esforço, também traçavam um caminho paralelo àquele da educação física. Suas investigações “produziriam uma experiência que não entenderia o *self* como aquilo que comanda a ação, mas como aquilo que observa o movimento se dar¹⁰” (FOSTER, 2011, p. 121, tradução nossa). Essa outra perspectiva buscava entender e explorar diferentes modos de acessar a fisicalidade para ativar outras

10 “Yielded an alternative experience of self as no longer commanding the body to act but instead witnessing motion as it unfolds.”

maneiras de percepção. O corpo e o movimento, nesse contexto, são explorados a fim de ampliar a consciência, explorar diferentes maneiras de ativar a percepção, e, conseqüentemente, de perceber o mundo.

Desde o balé barroco, como apontou Hercoles (2015), passando pela dança moderna, até a atualidade, o foco de trabalho esteve muito mais conectado a uma investigação da emergência sensorial e sua consequência no corpo que dança. Sobre isso a pesquisadora Annie Suquet (2011, p. 538) afirma:

O bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo”¹¹, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. A organização da esfera perceptiva determina os lances casuais dessa geografia flutuante, tanto imaginária como física. Assim os universos poéticos tão diferentes que a dança do século encaminhou poderiam ser descritos como outras tantas ficções perceptivas. Os arranjos coreográficos seriam apenas a sua extrapolação espacial e temporal.

A afirmação de Suquet demonstra claramente uma preocupação do artista do corpo em não estabelecer relações mecanicistas nas quais o corpo é compreendido como instrumento, a preocupação em não sucumbir ao mecanicismo. Mas será que esse outro modo de fazer também não cria uma outra forma de separação? Será que esse modo de pensar também não hierarquiza, inversamente, a relação entre o conhecimento sobre a motricidade e a cinesiologia e a experiência do próprio movimento ou gesto? Talvez possamos refletir sobre se essa estratégia que resiste à concepção mecanicista do corpo também não resultaria ainda numa ideia de corpo compartimentada, hierárquica e não sistêmica, na qual o que está em jogo e em destaque é a expressão sensorial e/ou emocional.

Tendo estudado o trabalho de Béziers e Piret (1992) por tantos anos, percebo que pensar a biomecânica não necessariamente conduz a um pensamento mecanicista. Existe ampla diferença entre um trabalho que parte da percepção da biomecânica, da motricidade, e um trabalho mecanicista automatizado. Vivenciar na própria carne os

11 Annie Suquet insere no texto uma nota de rodapé incluindo a seguinte referência: “Godard, H. ‘O desequilíbrio fundador’. Art. cit., 1993, p. 139” (2011, p. 538).

estudos acerca do corpo – como a anatomia, a fisiologia e a cinesiologia –, de maneira atenta, pode agenciar uma percepção que não se restringe ao *o que* emerge de experiência, mas abrange também o *como* se dá a ação e *por que* ela se dá. Conhecer e agir a partir desse conhecimento acerca da mecânica – congregando o *o que* ao *como* e ao *por que* – não resulta numa ação automatizada mas seu inverso: uma experiência perceptiva complexa absolutamente fincada na concretude da experiência.

Como Béziers e Piret (1992) sugerem, o estudo da motricidade não deve ser desassociado da experiência perceptiva: a constituição da experiência ocorre a partir da relação sistêmica entre autopercepção – psíquica, motora, emocional, intelectual – e ambiente. Preterir o conhecimento da estrutura fisiológica do corpo e do movimento em prol de uma experiência potencialmente mais conectada às emergências sensoriais pode acarretar, inconscientemente, uma separação entre motricidade e sensorialidade. Tal separação não se constitui exatamente como uma cisão radical entre essas duas instâncias, mas como algo menos drástico: um esgarçamento na fronteira entre elas, o qual pode levar a uma noção do sistema motor como aquilo que serve somente como via de acesso ao sensível e não como o próprio lugar do sensível. Faz surgir, de uma outra maneira, a mesma questão que nos assombra há tanto tempo: a separação entre corpo e subjetividade, a separação entre o sentir e o agir.

A Coordenação Motora de Béziers e Piret (1992) prioriza o trabalho sobre a biomecânica, mas nem por isso se torna mecanicista: a motricidade não está isolada ou trabalhando independentemente dos outros sentidos, mas trabalha de modo sistêmico junto aos outros sentidos, no estabelecimento de relação com o mundo. Assim, pensar a biomecânica e a motricidade de maneira mecanicista se evidencia como um contrassenso, já que não existe uma ação puramente mecânica. É pela motricidade, pela modulação das qualidades de tensão, pela organização (desorganização, reorganização) da estrutura que se dá a autopercepção, que se dá a experiência de mundo. Num processo formativo ininterrupto, corpo e ambiente se codeterminam.

Referências

BÉZIERS, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy: kinesthesia in performance**. New York: Taylor & Francis, 2011.

GODARD, Hubert; DANIEL, Dobbles; CLAUDE, Rabant. Le geste manquant: entretien avec Hubert Godard. **IO – Revue Internationale de Psychanalyse** n. 5, 1994.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo – Novas cartas sobre a dança**. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2005.

MARTIN, John. A dança moderna. **Proposições – Revista quadrimestral da Faculdade de Educação da UNICAMP** v. 18, n. 1, p. 229-259, 2007.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jaques; VAGARELLO, Georges; CORBIN, Alain (Org.). **Histórias do corpo 3: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 509-540.

Percepção em dança: construindo relações entre corpo e sons do ambiente

Bruna Luiza Palazzin de Lima¹

Rosane Gonçalves²

Resumo: O presente artigo visa o estudo dos sons do ambiente enquanto estímulo para a criação em dança, enfatizando como acontece a relação entre corpo e sons do ambiente. Para tanto, articulam-se as teorias do corpomídia, percepção corporal e interpretação dos sons do ambiente, na busca da interpretação dos sentidos, utilizando individualidade e subjetividade para gerar movimentos em dança.

Palavras-chave: Percepção, sons, corpo, informação.

Introdução

Entendendo a dança como um meio de comunicação e como o pensamento de corpo, não podemos deixar de pensar nas informações, tanto as que estão ao nosso redor, quanto as que estão em nós. “As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também ao meio onde estão. Vale destacar a singularidade desse processo, pois transforma todos os nele envolvidos” (KATZ, 2006). Ao pensar na criação em dança através das informações, será necessário que o bailarino/intérprete/criador utilize da percepção.

A forma de percepção proposta neste artigo ocorre a partir dos sons do ambiente. Segundo Katz ³ (2005), esta acontece a partir dos neurônios, que através dos neurotransmissores transmitem as informações contidas no som para o cérebro e daí para os músculos, gerando movimentação.

1 Formada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná, Instrutora de Artes- Dança na Prefeitura Municipal de Pinhais e pós-graduanda em Fisiologia do Exercício na UFPR.

2 Professora Mestre do Curso de Dança na Faculdade de Artes do Paraná e professora/orientadora de Dança Contemporânea na Escola de Dança do Teatro Guaíra.

3 Crítica de dança, atua no jornal O Estado de S. Paulo. Doutora no Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Professora na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Desde 2001, em parceria com Christine Greiner, desenvolve a Teoria Corpomídia.

O presente artigo é resultado de uma pesquisa de cunho teórico-prático, que se desenvolveu pela leitura de referências bibliográficas e de experimentações performáticas, tendo como intuito compreender como os sons podem servir de estímulos para a criação em dança. Este é um trabalho de conclusão do curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná.

Uma abordagem acerca do Corpomídia e da Percepção Corporal

A cada instante, em todos os lugares, encontram-se disponíveis muitas informações. Pode-se perceber que em nós também há inúmeras, provenientes de aspectos biológicos, históricos e culturais.

As informações apreendidas por nós, de acordo com Katz e Greiner⁴ (2005), se alteram quando entram em contato com as já existentes no corpo. Assim, é um fluxo contínuo que contamina todos os que nele se envolvem.

“A percepção do corpo ocorre de acordo com o conhecimento que se tem a seu respeito; o nome ‘corpo’ vai variando, identificando referências distintas, ao longo da história.” (KATZ, 2010, p. 21). Para entendermos melhor o corpo enquanto meio de comunicação, recebendo, transformando e emitindo informações, é preciso compreender como percebemos e nos relacionamos com estas.

Segundo Taylor⁵ (2007), os nervos sensores são os que carregam informações estimuladas por forças do mundo exterior para o cérebro. Katz (2005) afirma que no cérebro acontecem vários tipos de traduções e depois, após as informações serem transformadas, são devolvidas para os músculos. Isso acontece, de acordo com Taylor (2007), através dos nervos motores, responsáveis por carregar a informação para os músculos.

Assim, quando o corpo que dança entra em contato com os sons do ambiente, as informações contidas nestes são direcionadas para o cérebro, influenciadas por diversas

4Jornalista, doutora pelo programa comunicação e semiótica da PUC /SP e pós-doutora pela universidade de Tóquio, criou juntamente com Helena Katz a Teoria Corpomídia.

5Conhecido internacionalmente como coreógrafo e professor de dança contemporânea, é terapeuta e professor de body-mind-centering, uma disciplina somática baseada no movimento. Membro da universidade de Limerink, no programa de mestrado em dança, na Irlanda.

informações pré-existentes, transformadas por estas para então serem devolvidas ao ambiente através de movimentos.

Este processo inclui sentimentos, histórias passadas, ideias de futuro. "É impossível sentir e perceber sendo neutros emocionalmente. Todas as nossas respostas, decisões e comportamentos são filtrados através das lentes de nossas emoções." (TAYLOR, 2007 p. 4). É através delas que criamos e/ou recriamos o mundo ao nosso redor. Dessa forma, entendemos que "mover e sentir são inseparáveis, consciente ou inconscientemente, pois o movimento cria uma experiência sensorial, e a experiência sensorial estimula o movimento". (TAYLOR, 2007 p.12)

Taylor (2007) afirma que sentir é mecânico, mas perceber não é mecânico. Sentir envolve apenas o físico, é uma reação física, enquanto perceber envolve o físico, o emocional, o mental e o espiritual. Perceber é entender que outras coisas existem no corpo, quais as emoções envolvidas nele, como o pensamento se organiza e a que significado mais amplo se está conectado.

Os sons, quando em contato com nossos corpos, passam pelo processo de transformação citados anteriormente. Porém, conforme citado, não basta essas informações se misturarem com as já existentes em nós; elas precisam passar pelos nossos pensamentos e sentimentos. E, desta forma, não é possível essas informações apenas se reproduzirem, pois ao serem percebidas também serão interpretadas.

Interpretação dos sons: os outros sentidos além do sentido comum

Em nossas construções de mundo, os entendimentos de "corpo" estão submetidos aos regimes de produção de sentidos que vão sendo engendrados ao longo do tempo. Interpretando os sons de maneira pessoal e através de nossas emoções e vivências, possibilitamos o desenvolvimento do interpretativo não comum, mas pessoal. Gumbrecht⁶ (2010) utiliza o conceito de presença, que segundo ele é como a corporização de ideias, as quais estão além dos sentidos metafísicos (percebidos fisicamente), pertencentes à dimensão das coisas, ocupando espaço, como um movimento de ser no espaço.

⁶Teórico alemão na área de filosofia, história literária e cultural. Professor de literatura da universidade de Stanford desde 1989.

Vale ressaltar que “os fenômenos de presença surgem sempre como efeitos de presença porque estão necessariamente rodeados, embrulhados e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT 2010, p.135). Percebemos então que, assim como os sentidos podem carregar a presença, a presença carrega sentidos, existindo uma oscilação entre eles. As inúmeras informações existentes no mundo estão a todo momento rodeadas de sentido. Podem ser os sentidos comuns ou os outros que podem ser encontrados por meio da subjetividade, podendo existir ou não a possibilidade de presença.

Podemos considerar, portanto, a presença como uma possibilidade dentro da proposta deste artigo. “Obviamente atribuiremos sentidos às coisas, porém podemos tentar esperar e deixar que os efeitos de presença invadam os efeitos de sentido.” (GUMBRECHT, 2010, P. 157)

Desta maneira pode-se, de acordo com Gumbrecht (2010), intensificar as emoções. Nesta perspectiva as movimentações a partir dos sons do ambiente acontecerão através de novas possibilidades de movimento e conceituação, dando mais espaço ao bailarino/intérprete/criador utilizar suas experiências, maneiras de pensar as informações, e de interferir na movimentação através da subjetividade. Existe, portanto, a relação emocional, não agindo como um corpo que apenas repassa as informações contidas no som e também não apenas servindo de recipiente para ele, mas possibilitando espaço para existir, refletir e transmitir de maneira individual a partir das informações. Evoluindo então a criação em dança e sua complexidade.

Referências

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1ª edição. São Paulo, SP: Annablume, 2005. P.125 a 133.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir**. 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ: PUC Rio, 2010.

KATZ, Helena. O Papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: **Trama Indisciplinar** – Ano 1 - Volume 2, 2010. Disponível em: www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41312375901.pdf . Acessado em 12 de junho de 2016.

KATZ, Helena. Todo corpo é corpomídia. In: **Com ciência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico** - 2006. Disponível em: www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87. Acessado em 31 de outubro de 2012.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. 1ª edição. Belo Horizonte, MG: FID Ed., 2005.

TAYLOR, Mark.O grande ciclo do ser, In: **Workshop Corpo em Movimento**, 1ª edição. Curitiba, PR: Anais, 2007. P. 10 a 17

TAYLOR, Mark.Princípios da Percepção, In: **Workshop Corpo em Movimento**, 1ª edição. Curitiba, PR: Anais, 2007. P. 1 a 10.

(En) Quadrado

Carolina Pinto¹; Daniele_Pestano²; Jaíne Ladeira³; Rodrigo Rocha⁴ e Carmen Anita Hoffmann⁵

Resumo: Este trabalho é parte da pesquisa e produção artística desenvolvida dentro da disciplina de Corpo, Espaço e Visualidade do curso de graduação em Dança Licenciatura pela UFPEL. O trabalho, intitulado *(EN) QUADRADO*, traz como proposta o diálogo dos corpos com o espaço “Quadrado”, utilizando como abordagem de pesquisa o cinema de animação, a dança, o teatro e as artes visuais, possibilitando uma conexão desses diferentes processos artísticos com este espaço urbano. A criação parte da relação que cada corpo tem com o espaço e suas memórias, afetadas pelo espaço e corpo errante. O método escolhido foi uma das técnicas de animação mais antigas, a “pixelation”, que consiste na captação dos movimentos de atores vivos, quadro a quadro, utilizadas de forma sequencial, dando origem à animação.

Palavras-chave: Corpo, Espaço, Memória.

Introdução

Enquadrar/ajustar... Apropriar-se do tempo com o essencial... Enquadrar/incluir/adaptar... Deixar que o corpo traga para a superfície da pele as sensações do espaço, no espaço... Enquadrar/interagir... Transbordar memórias, afetos e compartilhar.

O Quadrado é um antigo atracadouro localizado na zona portuária da cidade de Pelotas, conhecida como Doquinhas, onde residem diversas famílias de pescadores. Atualmente é local de convívio social frequentado principalmente por jovens, estudantes e famílias, além de ser usado para atracar os barcos dos pescadores que residem nas proximidades. Chama-se Quadrado devido à forma, que na verdade é um trapézio, o que se percebe melhor pela vista aérea. Muitas pessoas frequentam o local ao final da tarde

1 Universidade Federal de Pelotas - Graduando de Dança Licenciatura;

2 Universidade Federal de Pelotas - Graduando de Teatro;

3 Universidade Federal de Pelotas - Graduando de Dança Licenciatura;

4 Universidade Federal de Pelotas - Graduando de Cinema de Animação;

5 Universidade Federal de Pelotas - Prof^a Orientadora do Curso de Dança Licenciatura.

para sorver o tradicional chimarrão e desfrutar do pôr do sol por detrás das pontes sobre o Canal São Gonçalo, que ligam Pelotas a Rio Grande.

O trabalho *(En)Quadrado* traz o diálogo dos corpos com o espaço “Quadrado”, utilizando como abordagem de pesquisa o cinema de animação, a dança, o teatro e as artes visuais, a partir da proposta de uma produção artística dentro da disciplina de *Corpo, Espaço e Visualidade*, disciplina esta que propõe uma interligação/interação com várias áreas das artes, entendendo a importância da conexão dos diferentes campos e dos processos artísticos em comum. Através de workshops foram experienciadas algumas vivências em campos artísticos, e por meio de alguns diálogos, foi desenvolvida a concepção do trabalho.

A obra *(En)Quadrado* parte da relação que cada autor tem com o espaço Quadrado e suas memórias afetivas, traduzidas então pela impressão produzida sobre o espaço que lhes deu origem e com o corpo mesmo que as torna possíveis. Porém o processo foi além das memórias, transbordando ainda e, principalmente, nas relações “errantes” do corpo no espaço.

Metodologia

O disparo criativo se deu através das memórias pessoais acerca do espaço abordado que, primariamente, seriam transformadas em partituras corporais. Todavia, ao estar e re-vivenciar o espaço, percebeu-se a perda que derivaria desse processo, efetuado de memória e sem a influência real e imediata do espaço, pois segundo Rosely Conz e Júlia Ziviani Vitiello (2013):

É senso comum entender-se a memória como uma coleção de eventos que aconteceram e dos quais nos lembramos quando decidimos lembrar. Entretanto, a memória não é algo situado no passado. É antes um acontecimento do presente. A memória corporal só pode ser vista, estudada e observada a partir do movimento presente. (p. 03)

Diante disso, tomou-se a decisão de utilizar o corpo em errância e contato direto-criativo com os caminhos e nichos do espaço, construindo assim estruturas de manifestação da memória do corpo dissolvidas e afetadas pelo espaço\tempo imediato.

Para captar e sintetizar todas essas manifestações, corporais, imagéticas e múltiplas, foi escolhida uma das técnicas de animação mais antigas, a “pixelation”, utilizada pela primeira vez em 1911. Tal técnica consiste na captação dos movimentos de atores vivos, quadro a quadro, utilizadas de forma sequencial, dando origem à animação. Ao todo fizeram-se em torno de 1.000, fotos que compuseram algumas sequências de animação, além de algumas “mini” filmagens, tornando a animação uma “suposta” videodança.

Resultados e discussão

As discussões que surgiram a partir do processo e da apresentação foram inúmeras, desde sobre sua seriedade até a classificação do produto final.

A memória enquanto artefato de coleção estática transformada em vivência e registro renovado causa estranheza e dúvidas, não só sobre os modos de fazer, mas sobre a necessária abordagem lúdica, dada a natureza do Quadrado.

O corpo em experiência, em contato, não com o cotidiano cheio de necessários objetivos, mas com a ideia da “desnecessária” – ainda assim instigadora – tradução do subjetivo – ainda que ordinário – em linguagens diversas e artísticas. Partindo do pressuposto de que a tradução do vivenciado não pode ser desvinculado do presente, pois, como afirma Conz:

[...] o corpo é memória viva, em constante (re) criação. Não é um depositário, um baú de acontecimentos. É corpo presente no momento presente, repleto de tudo o que já vivenciou. Dançar as memórias é sempre criar a partir do que se é. (2012, p. 61)

A produção artística construída no final da disciplina apresenta, além de tudo, a interação dos diferentes processos artísticos com este espaço urbano, trazendo reflexões de que é possível desenvolver-se um trabalho no qual se contemplem as várias áreas das artes, pois os processos criativos se complementam e enriquecem as concepções de produções artísticas dentro da dança.

Considerações

Considera-se então que o processo, em função de seu caráter expedito, deixa-nos ainda pulsantes de conceitos em aberto, caracterizando-se como instrumento de indagação das relações entre as diversas linguagens, lembrança e presente, corpo e espaço. São tão grandes e diversas as perguntas surgidas, que apenas vislumbramos os caminhos a explorar. Espera-se, então, que esta incipiente experiência seja capaz de fomentar os diferentes diálogos entre as linguagens e formas, tanto nas criações artísticas e suas discussões como em seus desdobramentos.

Referências

CONZ, Rosely; VITIELLO, Júlia Ziviani. **RESQUÍCIOS E ROSAS: AS MEMÓRIAS NA CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA**. ANAIS DO III ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA Comitê Memória e Devires em Linguagem de Dança – Maio/2013

CONZ, Rosely. **A criação em cena: memórias, percepções e imagens que emergem do corpo que dança**. Revista aSPAs vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 58-65

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. 2ª ed. Brasília: LGE Editora, 2007.

Coreografando com a rua: ações performáticas na cidade de Pelotas

¹Débora Souto Allemand – UFPel

²Carmen Anita Hoffmann – UFPel

Resumo: Este estudo se refere ao projeto de extensão *Caminhos da Dança na Rua*, do Curso de Dança-licenciatura, da UFPel, realizado em 2015. O tema central do trabalho focou em diálogos entre a cena de dança e o cotidiano da cidade. Assim, objetivou-se experimentar movimentos corporais que surgissem a partir do espaço urbano e, para tanto, apropriar-se dos espaços públicos; relacionar a produção artística com o ambiente cotidiano, mostrando outras formas de movimento e buscando aproximar o público do artista; difundir e divulgar a dança, possibilitando experiências sensíveis aos que passam na cidade; e experimentar espaços com diferentes características, possibilitando uma gama maior de movimentos corporais. Enfim, o projeto concretizado serviu como uma “semente”, capaz de brotar futuros trabalhos e pesquisas que relacionam arte e rua.

Palavras-chave: Cidade, Dança, Intervenções Urbanas, Jogos

O presente texto se refere ao projeto de extensão *caminhos da dança na rua*, do Curso de Dança-licenciatura da UFPel, realizado em 2015. Surgiu de inquietações e desejos acerca da relação poética das pessoas entre si e com o espaço público – arquitetônico e urbano –, que remontam da trajetória dança-arquitetura.

O tema central do trabalho propôs diálogos entre a cena de dança e o cotidiano da cidade. Sabe-se que a proposta não é inovadora, já que desde 1950 muitos movimentos de arte³ lutam pelo seu espaço na cidade, discutindo e reinventando o que é coreografia e o que é dança. Entretanto, para o curso de Dança da UFPel, o projeto veio preencher

1 deborallemand@hotmail.com/ professora substituta do Curso de Dança-licenciatura da Universidade Federal de Pelotas- UFPel/ arquiteta e urbanista/ licenciada em dança/ mestra em Arquitetura e Urbanismo. Trabalha com intervenções urbanas, relacionando dança e cidade.

2 carminhalese@yahoo.com.br/ professora Curso de Dança-licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPel/ arquiteta e urbanista/ doutora em História - PUCRS. Líder do grupo de pesquisa Observatório de Culturas Populares e membro do Grupo Dança e Educação/ UFPel.

3 Judson Church Dance Theater foi o principal grupo para a área da dança, já que grandes artistas da dança estavam envolvidos, como Trisha Brown, Yvonne Rainer, entre outros. O grupo levou a dança para a rua e a colocou entre as pessoas, onde público e artista se misturavam e movimentos cotidianos eram enxergados como dança (SILVA, 2005).

uma lacuna, onde foi possível reunir artistas de diversas áreas e com diferentes objetivos no contato do corpo com a rua, também rediscutindo o que é dança e o que é coreografia. As intervenções urbanas⁴ buscam, então, transformar o ambiente e têm função pública e política. Diluem as fronteiras entre as linguagens da arte, entre artista e espectador e entre espaço cênico e espaço da plateia. A arte transforma os que a experimentam, modifica valores da sociedade e potencializa uma nova forma de enxergar um “mesmo” espaço. Além disso, a cidade é lugar de múltiplos estímulos e, por isto, de grande potência para a criação artística, abrindo possibilidades de diferentes sensações e movimentos e produzindo diferentes formas de pensar com a dança (RIBEIRO, 2014).

A ginga e a dança parecem diluir os espaços, transformando o espaço em movimento, pois temporalizam o espaço. A arte do tempo, a música, e a arte do espaço, a arquitetura, se casam na dança, arte do movimento (JACQUES, 2002, p. 61).

O projeto desenvolveu-se em 15 encontros em forma de aulas, mescladas entre “espaços seguros” (sala de aula) e “espaços de risco” (cidade) (FREITAS, 2011), com experimentações de técnicas de conscientização corporal, buscando a relação dos participantes entre si, e com o espaço público, quanto à sua fisicalidade e características sociais, refletindo-se em diferentes poéticas.

Assim, os objetivos do projeto foram: experimentar movimentos corporais que surgissem a partir do espaço urbano e, para tanto, apropriar-se dos espaços públicos não utilizados; relacionar a produção artística com o ambiente cotidiano, mostrando outras formas de movimento e buscando aproximar o público do artista; difundir e divulgar a dança, possibilitando experiências sensíveis aos que passam na cidade; e experimentar espaços com diferentes características, possibilitando uma gama maior de movimentos corporais. A rua foi e é capaz de unir esses dissensos, e todos se colocaram abertos para experimentar o que era sugerido pela professora-propositora das oficinas, Débora Allemand.

4 Intervenção Urbana, Arte de Rua ou Arte Urbana são as manifestações de arte realizadas diretamente no espaço da cidade. Assim, todas as manifestações artísticas na urbe – grafite, performance, happening, dança, teatro – são consideradas intervenção, já que modificam a paisagem e a relação entre os cidadãos (RIBEIRO, 2014).

Os corpos os espaços

Iniciou-se com observações da rua, realizando anotações e fazendo fotografias e vídeos do que mais chamava a atenção de cada um. Depois, foram trabalhados principalmente jogos⁵ que tinham como ênfase a concentração dos bailarinos e a percepção corporal dos estímulos que a rua produzia em cada um, como o exercício *viewpoints*⁶, que auxiliou o grupo na atenção ao que acontecia no seu entorno, estimulando o movimento a partir do outro e do espaço.

Durante todo o projeto foram trabalhados jogos, nos quais eram dadas tarefas no início das aulas. Isto permitiu uma abertura para que os participantes pudessem experimentar ações diferentes e que eles pudessem ser tocados pelo que lhes causava experiência⁷ naquele espaço-tempo, já que a ideia principal era experimentar movimentos que a rua proporcionasse. Assim se produziram movimentos inusitados que, às vezes, se influenciavam pelos movimentos dos participantes.

O cotidiano esteve muito presente nos exercícios, já que se estava em espaços onde passavam pessoas a todo o tempo e, muitas vezes, se realizavam paradas para conversar com algum conhecido ou para falar com alguém que tenha perguntado o que estava acontecendo. E, por isso, a ideia era justamente criar uma concentração que não se fechasse em si mesma, mas que se adequasse a responder aos estímulos do entorno ao mesmo tempo em que se seguia em estado de *performance*⁸.

5 No jogo, cria-se um ambiente no qual as pessoas sintam-se livres para experimentar, a partir de uma atividade que faça a espontaneidade acontecer. Essa experiência acontece pelo envolvimento do grupo no próprio jogo, capaz de desenvolver técnicas e habilidades próprias para o jogo através do ato de jogar. Durante o jogo, o jogador é livre para inventar soluções para qualquer problema apresentado, desde que seja para atingir o objetivo e que obedeça às regras estipuladas anteriormente. Os jogadores tornam-se ágeis, alertas, prontos e desejosos de novos lances ao responder aos diversos acontecimentos acidentais simultaneamente (SPOLIN, 2005).

6 Viewpoints é uma técnica de improvisação e composição criada por Anne Bogart e Tina Landau. “A base dessa técnica é a decomposição da percepção, análise e construção de significados, em cena, pelo artista” (FERREIRA; FALKEMBACH, 2012, p. 71).

7 A experiência é corporal, é visceral, “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

8 A expressão performance é utilizada com maior frequência no campo artístico, serve para análises de apresentações como malabarismo, mímica, mágica, teatro, canto e dança, em referência aos *performers*. Nos EUA, durante o século XX, Performance Art, resultante da síntese do teatro, cinema, dança, poesia, música e artes plásticas (<http://www.infoescola.com/artes/performance/> acesso em 22/05/16).

Performando, encenando

A ideia de que na rua sempre se está “apresentando” algo não apontou para um produto final, mas para experimentações, que seriam assistidas por algumas pessoas dependendo do lugar onde se estivesse. Os encontros que foram no bairro Porto, próximo à Universidade, exigiam mais registro de vídeo e foto, já que poucas pessoas viam o que estava acontecendo, para que o material registrado pudesse vir a ser editado mais tarde. Nos espaços mais centrais da cidade, onde se tinha um público maior, as câmeras muitas vezes “denunciavam” que algo artístico estava acontecendo, já condicionando as pessoas a pensar de certa forma ou confortando-as com aquele evento. O figurino foi um elemento que trouxe um novo enfoque aos experimentos do grupo, já que chamava a atenção das pessoas que passavam pelos locais.

Considerações

A partir das experiências do corpo na cidade, o conceito de coreografia para o grupo ampliou-se, ainda que discutir sobre essa nomenclatura não fosse o objetivo principal do projeto. O trabalho com os jogos foi uma forma de reunir num mesmo grupo pessoas de diversas áreas das artes e com diferentes objetivos, fazendo com que se repensasse o lugar da dança e da arte. A metodologia dos jogos permitiu também a criação de coreografias durante a própria execução e apresentação da dança na cidade.

A comunidade foi envolvida direta e indiretamente no processo de experimentação na rua. Papéis de espectador e artista borrados, fora e dentro misturados, estímulos diversos dos que se tem no palco italiano proporcionaram aos participantes encontrar outras danças em si mesmos.

E, por fim, o projeto Caminhos da Dança na Rua proporcionou o fortalecimento de antigos e a criação de novos laços de trabalho com pessoas que discutem e fazem arte na rua. O projeto segue, o grupo vai se transformando e firmam-se parcerias com artistas de outras áreas além da dança. Enfim, o projeto concretizado serviu como uma “semente”, capaz de brotar futuros trabalhos e pesquisas que relacionam arte e rua.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.

FERREIRA, Taís; FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos anos iniciais**. Porto Alegre: Mediação, 2012.

FREITAS, Vanildo Alves de. **Para Uma Cidade Habitar Um Corpo: Proposições de Uso do Espaço Urbano e seus Acréscimos na Formação do Artista Cênico**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: UFU, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Quando o Passo vira Dança**. In: VARELLA, Drauzio.

RIBEIRO, Tiago Nogueira. **Dança e Intervenção Urbana: A contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea**. In: Redobra, Salvador, EDUFBA, n° 14, ano 5, 2014.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
.http://www.infoescola.com/artes/performance/ acesso em 22/05/16 às 16h22min

Pina Bausch: a criação em foco

Débora de Fátima dos Santos Oliveira¹

Clovis Márcio Cunha²

Resumo: O foco central desta pesquisa é investigar os aspectos biográficos, de colagem e ready-made, que se relacionam com o filme “O Lamento da Imperatriz” (1989), da artista Pina Bausch, refletindo sobre o diálogo de tais elementos citados e os aspectos da criação em dança-teatro. Esta pesquisa foca a inquietação da obra de Pina Bausch (1940/2009) quando aborda temas universais, como amor, angústia e outros, e também destaca o uso de simbolismo e o frequente resgate da biografia dos envolvidos nos espetáculos de Pina Bausch como processo de criação da poética artística. Para melhor compreensão do processo de criação de Bausch, analiso algumas cenas do filme “O Lamento da Imperatriz”, onde procuro associar os conceitos acima citados.

Palavras-chave: Pina Bausch, Criação Coreográfica, “O Lamento da Imperatriz”.

Introdução

O presente resumo expandido traz uma reflexão sobre o processo de criação de Pina Bausch. Para melhor compreensão do tema proposto, o texto apresenta um breve histórico da Dança-Teatro, mostrando aspectos dessa possibilidade de dança, apresenta a artista Pina Bausch e sua dança e traz em três capítulos a concepção dos conceitos de Biografia, Colagem e Ready Made, e concomitantemente uma reflexão estética e filosófica da obra de Pina Bausch, tendo como base o filme “O Lamento da Imperatriz”. E por fim as considerações finais e as referências utilizadas para a produção desta pesquisa.

1 Graduada em arte-educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, pós-graduada em metodologia do ensino da arte pela Unicesumar.

2 Professor orientador do departamento de arte-educação.

1 Pina Bausch e sua dança

Phlippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu em 1940 em Solingen, na Alemanha. Foi diretora, coreógrafa e bailarina, transitando entre os mundos da dança e do teatro. A metodologia utilizada por Pina Bausch valoriza o processo de construção de um espetáculo. A cada escolha feita pela artista, os bailarinos têm a possibilidade de construir corporalmente um material que tem suas impressões pessoais.

A dança-teatro tem origem na dança expressionista, a qual buscava no movimento os estados emocionais, em especial a dor e a perda, pois foi neste período que a Alemanha vivenciava as consequências da Primeira Guerra Mundial. (SILVEIRA, 2009). Esse contexto se refletiu no pensamento artístico e foi de muita relevância para a história da dança. Pina Bausch, conseqüentemente, sofreu influências da dança expressionista, no sentido de criar caminhos de descoberta pessoal dos bailarinos, conectando a memória e o corpo em um movimento expressivo. A partir de leituras sobre a influência de diretores teatrais como Stanislavski, Grotowski, Meirhold e Artaud em relação à dança e teatro, percebe que as questões colocadas por estes artistas dialogam com os estudos sobre o corpo e vão além do fazer teatral como técnica. (SERIMARCO, 2009).

1.1 Biografia como processo criativo

A biografia se utiliza de um recurso chamado história oral, a qual se posiciona como uma metodologia de pesquisa, podendo consistir de entrevistas com as pessoas de quem se pretende narrar a história (ALBERTI, 2000).

Pina Bausch se utiliza da história oral para criar suas peças. Por meio deste recurso é possível identificar a experiência individual, sendo a subjetividade uma instância que engloba tudo o que o indivíduo é (ALBERTI, 2000). Nas cenas do Filme “O Lamento da Imperatriz” é possível perceber tais particularidades, como na cena 16, que acontece aos 8 minutos e 27 segundos de filme, onde se vê uma mulher com cabelos soltos, vestida com um casaco, uma saia e sapato salto alto, que está sentada em uma poltrona amarela, em uma calçada de um cruzamento urbano, fumando e olhando a

movimentação de carros e pessoas. A imagem torna visível a solidão humana, a individualidade, pois nenhuma pessoa se desprende da sua rotina e vai ao encontro da mulher.

Pina cria pequenas cenas, que posteriormente serão combinadas entre si (CAMPOS, 2008). Pode-se dizer que no decorrer das cenas se constrói uma trajetória não apenas do bailarino, mas um caminho que todo indivíduo percorreu.

1.2 Colagem

A colagem é um recurso usado nos processos de criação, não apenas visual, com a cola e o papel, mas também no audiovisual, por meio de cenas (VARGAS, SOUZA, 2011). A colagem percorre dois caminhos: a fragmentação e a junção das partes selecionadas (VARGAS, SOUZA, 2011).

Esse recurso é visível no momento em que a diretora Bausch faz as perguntas aos bailarinos, os quais respondem corporalmente. Pina seleciona alguns fragmentos de cada resposta corporal e com eles consegue uma unidade, apresentada como espetáculo (CAMPOS, 2008).

No filme há cenas que aos poucos vão se conectando no seu sentido simbólico, como na cena que se desenvolve aos 53 minutos e 48 segundos de filme: um rapaz magro, de cabelos pretos curtos, e outro alto, magro e loiro se relacionam por meio da dança, tendo momentos de prazer, de frustração e de cumplicidade, até chegar à cena 125, aos 61 minutos e 5 segundos, em que eles estão em um restaurante e apenas riem um para o outro. A organização destas cenas, mesmo não sendo linear, pois há outras cenas intercaladas, produz um sentido simbólico, que para se chegar a ter um momento de alívio, de um breve sorriso, há um caminho muitas vezes penoso.

1.3 Ready made

O termo foi criado pelo artista Marcel Duchamp, para designar uma ação na qual um objeto do cotidiano, com ou sem pequenas interferências, se posiciona no âmbito de uma obra de arte, por meio das escolhas feitas por um artista (PELED, 2007).

Pina Bausch compôs por meio do material que os bailarinos ofereciam, que eram suas próprias ações e gestos do cotidiano. Duchamp organizou seus objetos de tal maneira, que o significado utilitário se uniu a uma ideia de arte e com isto resultou em outro pensamento para aquele objeto. Assim se estrutura também a obra de Bausch, andar, fazer a barba, rasgar papel, fumar, mergulhar, ações vividas em certos momentos da vida, são entrelaçadas com um pensamento estético, poético, o qual resulta em outra forma de percepção daquela ação do cotidiano. Estas ações estão presentes em algumas cenas do filme, entre elas na cena 57, aos 30 minutos e 6 segundos, em uma rua movimentada, na calçada, um dia de chuva, um homem vestido com roupa social, agachado, faz a barba, os carros passam próximos e jogam água no homem.

Conclusão

O corpo é o principal foco de trabalho de Bausch, pois por meio dele as particularidades humanas são desnudadas. Na sua obra artística, Pina Bausch tenta explorar especificidades humanas, por meio de suas escolhas cênicas. Nos questionamentos que faz aos bailarinos, Bausch consegue retirar deles o que lhe é de mais subjetivo. É nesta troca de subjetividade entre bailarino e coreógrafa que se instaura o aspecto biográfico.

Referências

ALBERTI, Verena. Indivíduo e biografia na história oral. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil**, Rio de Janeiro, 2000.

CAMPOS, Márcia R. Bozon de. **Recordar, Repetir, criar: intensidades pulsionais na obra de Pina Bausch.** Instituto Sedes Sapientiae. Acesso em: < <http://www.ip.usp.br/portal/>>.

O LAMENTO da Imperatriz (Die Klage der kaiserin). Direção e Coreografia: Pina Bausch. Editor: Nina Von Kreisler , Michael Felber, Martin Zevort . Produção: L' Arche Éditeur. Wuppertal: 1989. DVD.

PELED, Yiftah. **Ready Made: Inclusão ruidosa.** Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP, Universidade do Estado de Santa Catarina/ UDESC, Florianópolis, SC, 24-29 de setembro 2007.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. **Contextualização da Dança-Teatro de Pina Bausch.** Cena em Movimento, Rio Grande do Sul, n.1, p. 1-22, 2009.

VARGAS, Herom; SOUZA, Luciano de. **A colagem como processo criativo: da arte moderna ao *motion graphics* nos produtos midiáticos audiovisuais.** Revista Comunicação Mediática – USCS, São Caetano do Sul, v.6, n.3, p. 51-70, setembro – dezembro/2011.

PARA-NÓIA: expressando o estado psicológico do medo por meio da dança

Carolina Cordeiro Siqueira¹; Erika Paiva Kloster²; Elana Simão Marcondes³; Jessica
Bianca Przygocki⁴

Resumo: Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que serviu como respaldo teórico para um processo criativo em dança realizado no ano de 2015, como encerramento da disciplina de “Espetáculo em Dança” do curso de graduação em Arte-Educação da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. Teve como poética o medo, explorando as discussões que esse tema instiga. O medo é um dos estados psicológicos que temos desde a infância e que pode ser transposto à vida adulta, e embora o medo possa despontar em forma de traumas, é também um mecanismo de autopreservação. O medo, ao se fazer abstrato e ao mesmo tempo universal, firma-se na necessidade de expressão – e que pode não ser muito bem representado pela linguagem escrita. Optou-se, portanto parafraseando Laban (1978), por comunicar pela dança aquilo que não se é capaz de ser traduzido em palavras.

Palavras-chave: Dança contemporânea, Dança e psicologia, Composição coreográfica, Produção de espetáculo em dança.

Processo coreográfico

A dança é o meio de dizer o indizível (LABAN, 1978), é um momento de introspecção profunda ante a transcendência do homem. A movimentação humana tem base no gesto de sentido cotidiano, e no que é pensado para representar algo de dentro para fora de forma cênica, que atinge o sensível de quem pratica a ação e de quem a observa.

1Carolina Cordeiro Siqueira: egressa de graduação em Arte-Educação na Universidade Estadual do Centro-Oeste.

2Erika Paiva Kloster: graduanda de Arte-Educação na Universidade Estadual do Centro-Oeste (estudante de mobilidade em estudos artísticos na Universidade de Coimbra), professora na área de dança no Centro de Educação Profissional em dança – Rômani.

3Elana Simão Marcondes: egressa de graduação em Arte-Educação na Universidade Estadual do Centro-Oeste, professora de Arte do ensino fundamental.

4Jessica Bianca Przygocki: egressa de graduação em Arte-Educação na Universidade Estadual do Centro-Oeste.

A dança é possuidora de capacidade de imersão e persuasão. Sua importância é reafirmada quando, de acordo com Soares (2001), reafirmamos no próprio gesto a força desta linguagem artística:

O gesto contém forças reveladoras de um poder de persuasão impossível para a palavra. Ele põe em jogo todos os sentidos não só de quem o executa, mas também de quem o observa. Os gestos permitem um reconhecimento de pessoas em suas dimensões moral e psicológica [...] (SOARES, 2001, p. 111-112)

Sendo assim, a composição coreográfica criada a partir do levantamento teórico sobre a poética escolhida vai além de uma simples organização e pesquisa de movimentos. Buscou-se, incessantemente, amalgamar teoria, corpo, sentimentos e sensações, de maneira que esses fossem potencializados nessa expressão cênica. Lima, citando outros autores diz que:

Conforme Orlandi (2002), coreografia consiste na produção dos sentidos, utilizando-se diferentes mecanismos de produção, através dos movimentos significativos. Complementando essa ideia de processo, construção, “devir” dos sentidos coreográficos, Dantas (1999, p.82) acredita que “a construção de sentidos obedece a uma lógica inerente à própria coreografia que está sendo criada: pode ser que ela tenha sido inspirada por uma história, um texto dramático”, sendo que numa mesma obra artística há diferentes possibilidades de leituras. (LIMA, 2006, P. 65)

A prática corporal pode exprimir narrativas. Decifrar essa linguagem é um desafio para o dançarino e o observador, uma vez que cada gesto contém força, duração e forma intencionais, pensadas e realizadas com um propósito. Ao enxergar a dança como uma fonte de expressão e comunicação para tratar de assuntos sociais, filosóficos e psicológicos, percebe-se sua capacidade de criar novos pensamentos e ideias, geradoras de uma mudança na forma de cada indivíduo pensar e agir sobre os assuntos que permeiam nossa sociedade. Nas palavras de Lívia Tenório Brasileiro e Luciana Pedrosa Marcassa:

Esse “diálogo” realizado na e pela linguagem do corpo possibilita, por sua vez, não somente conhecer mais de si mesmo e do mundo que nos cerca, mas criar novas possibilidades de expressão, inserção e intervenção em nosso meio. (BRASILEIRO; MARCASSA, 2008, p. 2003).

Tendo em vista que a dança é uma linguagem e traduz em movimento aquilo que poderia ser impossível à palavra escrita ou falada (SOARES, 2010), nada mais plausível que se utilize desse meio para expressar algo tão interno como o medo. Produzir uma reflexão a respeito dessa poética, e encontrar um caminho artístico para expressá-lo de forma clara e intensa, tornaram-se as motivações norteadoras para a execução dessa dança.

O medo como poética

Falar sobre medo é algo complexo, pois cada ser humano tem medos distintos, e a infinidade de fatores psicológicos capazes de desencadeá-lo é gigantesca. Porém há medos mais populares que afetam a maioria das pessoas. A relevância de debater tal assunto surge pela numerosa incidência desse, no cotidiano das pessoas em geral, de qualquer faixa etária e de qualquer nível social. Alguns aprendem a conviver com o medo, mas isso não significa que essa relação seja harmônica.

O medo não é uma emoção patológica, mas algo universal dos animais superiores e do homem. O medo é um estado de progressiva insegurança e angústia, de impotência e invalidez crescentes, ante a impressão iminente de que sucederá algo que queríamos evitar e que progressivamente nos consideramos menos capazes de fazer. (DALGALARRONDO,2006, p. 109)

Ainda dentro da barriga, o feto já experimenta o medo através da mãe, que ao vivenciar certa situação transmite o estímulo ao bebê, e outras que o próprio bebê sente ao se deparar com barulhos, movimentos bruscos que até então eram desconhecidos para ele, ou estão fora do seu cotidiano. A criança vive em um mundo de medo, com suas novas descobertas e o temor que é imposto a ela através da cultura da sociedade em que ela vive. Exemplos disso são as canções de ninar como “Boi da Cara Preta”, “A Cuca” e histórias com seres como “lobo mau”, bruxas, fantasmas, entre outros.

As sociedades ao longo do tempo vêm transmitindo sua cultura às novas gerações, e em suas tradições e costumes o medo se faz presente. Por exemplo, por meio de mitos e lendas envolvendo monstros e seres maus, busca-se assegurar que as crianças obedeçam por temerem possíveis punições advindas de “seres malignos”. Esse método,

considerado sutil, pode desencadear grandes medos que continuarão até a vida adulta e, muitas vezes, permanecerão até o fim da vida.

Cada cultura tem seus medos e ferramentas próprias para se defender deles. Seria também na infância que os medos sofrem processo de intensificação pela sociedade. As famílias ou sociedades criam dispositivos de amedrontamento de suas crianças: lobisomem, bicho-papão, homem do saco, monstros, bruxas, boi-da-cara-preta, mula sem cabeça, saci etc. [...] trata-se de dispositivos de segurança e de doutrinação. (PAULI et al 2007).

A imaginação é um processo que ocorre normalmente na cabeça de qualquer ser humano. Esse processo de imaginar é particularmente intenso durante a infância. A partir da imaginação a criança aprende a dar significado para as coisas e interpretar questões do mundo real em que vive, e seus sentimentos.

Segundo Pronsato (2014), a imaginação acontece a partir das imagens que formamos em nosso ser através da sua manipulação. A capacidade de imaginar pode tornar presente algo que não esteja, ou pode transformar lugares e objetos, distorcendo o sentido e tornando o invisível presente. As relações psicológicas são negativas, adentrando um estado de pânico ou terror, que implicam diretamente no desenvolvimento fisiológico do sujeito, bem como em suas ações cotidianas.

Ao escolher o medo como poética, intentou-se suscitar no público um efeito catártico de seus próprios medos. Tendo em vista que a maioria passa pela mesma construção imaginária dos medos, foram selecionados signos cênicos que representassem o escuro, fantasmas, bonecos, monstros; bem como situações de pânico, imobilidade, sufocamento e possessão. Propondo ao público a identificação de que outros também comungam desses temores, abrindo espaço para possíveis discussões e reflexões a respeito do tema, propiciando que suas fantasias se tornem menos assustadoras.

Considerações finais

A criação da dança intitulada “Para-nóia” e sua apresentação pública se tornaram viáveis a partir do momento em que um estudo aprofundado da poética escolhida foi realizado. A pesquisa teórica influenciou significativamente a depuração dos elementos

cenográficos, da sonoplastia, do figurino, da maquiagem etc. Apesar da complexidade da poética, o resultado cênico foi bastante satisfatório, pois, sendo cada elemento meticulosamente avaliado pelo viés dessa pesquisa, trouxeram em si uma carga abundante de signos.

Contudo, a pesquisa assume de fato o caráter de composição em dança, por meio de estudos práticos dos movimentos minuciosamente selecionados para comunicar de forma significativa. Sendo assim, o conhecimento teórico adquirido, unido ao desenvolvimento corporal advindo de intensa pesquisa prática, potencializa a experiência estética proporcionada pela dança.

Referências

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra

BRASILEIRO, L.T., **O conteúdo “dança” em aulas de educação física: temos o que ensinar?** Revista Pensar a Prática. Vol. 6, 2003

DALGALARRONDO, P. **Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**. 3ª rein. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Editora Summus. São Paulo: 1978.

LIMA, Marlini Dorneles de. **Composição Coreográfica na Dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico**. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88204/228097.pdf?sequence=1> Acesso em: 23 set, 2014.

PAULI, A. M.; SILVA, A.; BRANCO, P. **Histórias de Assombração: Quem tem medo de quê?** Revista Eletrônica de Educação. Ano I, Nº 01, ago/dez. 2007.

PRONSATO, Laura. **Composição Coreográfica: sensibilização, experimentação e transfiguração poética**. Guarapuava: UAB, UNICENTRO, 2014.

SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

O caminho enquanto coreografia: repensar aulas de dança afro-brasileira numa favela carioca

Gabriel Ramon Ferreira Lima¹

Resumo: Este trabalho visa a proposição de uma metodologia de ensino de dança afro-brasileira no contexto de uma favela do Rio de Janeiro, a partir da técnica de dança afro-brasileira de Mercedes Baptista vista através dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

Palavras-chave: dança afro-brasileira, ensino, metodologia.

Dar aulas de dança sendo licenciando é desafiador. A Universidade exige aprimoramento do fazer em dança, pois estamos num ambiente comprometido com ensino, pesquisa e extensão. Desse lugar repenso minha prática docente enquanto professor de Iniciação à Dança Afro-Brasileira na Escola Livre de Dança da Maré – ELDM, na cidade do Rio de Janeiro.

A ELDM funciona na Redes da Maré, instituição da sociedade civil que busca desenvolver projetos dentro de temáticas como educação, arte e cultura². A Escola atende gratuitamente o público com diferentes aulas de dança. A dança afro-brasileira teve seu início na ELDM em 2016.

A dança afro-brasileira é muito tradicional na cidade do Rio de Janeiro. Mercedes Baptista, precursora de um pensamento técnico em dança afro-brasileira, foi a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ, ainda na primeira metade do século XX. Ela desenvolveu sua técnica a partir da necessidade de criar espaço para o corpo negro em cena, frente às dificuldades para subir ao palco do TMRJ. Mercedes iniciou uma fusão entre a dança realizada pelas pessoas nas ruas, seus conhecimentos de balé clássico e dança moderna, adquiridos de seus estudos com Katherine Dunham

¹ Licenciando em Dança pela UFRJ. Dançarino Afro Profissional. Professor e pesquisador de dança afro-brasileira. Colaborador do portal wikidanca.net e da Enciclopédia Itaú Cultural.

² Dados disponíveis em <<http://redesdamare.org.br>>.

em Nova York (CAMINADA, 1999, p. 423), com Nina Verchinina no TMRJ e informações recebidas sobre religiosidade afro-brasileira durante suas pesquisas. Fundiu tudo de maneira “autodidata” (MELGAÇO, 2007, p. 40).

Assim nasceu a técnica de Mercedes Baptista, como uma leitura peculiar da dança afro-brasileira, identificada com os parâmetros da dança moderna e tendo a tradição africana trazida para o Brasil como referência (MONTEIRO, 2011).

As graduações em dança da UFRJ nasceram com o Bacharelado em Dança, em 1992, resultado do trabalho da professora emérita da UFRJ, Helenita Sá Earp (MOTTA, 2006, p. 71), que criou uma proposta de ensino e criação, os Fundamentos da Dança – FD, através de princípios que regem a ação corporal, a partir dos parâmetros *movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo*, “onde o Corpo como um referencial permanente está constantemente envolvido em descobertas, das quais a técnica e a criatividade jamais se desvinculam” (GUALTER, 2000, p.1). Helenita desenvolveu suas ideias no contexto da dança moderna e foi influenciada por Laban, Dalcroze, pela Gestalt etc. (MOTTA, 2006, p. 55). Interdisciplinaridade e teorias pedagógicas e científicas também foram parte do processo³.

O pensamento em dança, para Helenita, se constrói a partir de uma tríade: fundamentos, técnicas e laboratórios. Essa tríade tem função pedagógica para dar base à formação do corpo dançante. Segundo Motta (2006, p. 133), nos fundamentos são entendidos os princípios teóricos de um parâmetro, nas técnicas é possibilitada a ampliação do repertório de habilidades físicas e nos laboratórios são realizadas experimentações para entendimento prático-teórico de um parâmetro.

Objetivo, com essa pesquisa, a proposta de integração de dois saberes: dança afro-brasileira e Fundamentos da Dança, de modo a desenvolver uma metodologia que possibilite aos alunos o aprimoramento de suas capacidades físicas e expressivas para o dançar. E, mais especificamente, pensar o dançar, a coreografia, enquanto processo.

A ELDM, campo de desenvolvimento da pesquisa, funciona no maior complexo de favelas do Rio de Janeiro e atende a um público com interesses distintos, não sendo o

3 Helenita foi professora da graduação em Educação Física da UFRJ no início do século XX, num contexto machista e militar. Seus estudos sobre os Fundamentos da Dança alicerçaram a criação dos cursos de dança da UFRJ.

foco da escola formar dançarinos profissionais. Desse modo, não apenas uma aula prática de dança é oferecida, mas um pensamento reflexivo sobre corpo e técnica, levando em consideração as potencialidades e dificuldades de cada aluno.

A partir dos parâmetros da dança e seus agentes de variação, foi criada uma estrutura de aula/dança/coreografia que tem como cerne a técnica da dança afro-brasileira pensada a partir da tríade dos Fundamentos da Dança. Os fundamentos se dão nas origens históricas da dança afro-brasileira enquanto fruto da pesquisa de Mercedes Baptista, englobando a dança moderna, as danças dos orixás e a dança popular brasileira e que fundamentam a prática. As técnicas se dão no próprio fazer da dança afro-brasileira, considerando suas nuances através dos parâmetros da dança. Os laboratórios acontecem no entendimento somático da dança, no processo em dança para se chegar no movimento dançado “propriamente dito”, na experimentação a partir da técnica. O foco desta metodologia é a construção de processos que possam abranger todos os interessados em dança afro-brasileira. Aula que é possibilidade e coreografia em essência.

Há um plano de trabalho que se desdobra a partir dos movimentos e princípios da dança afro-brasileira, sendo o fazer prático, consciente, progressivo e criativo a principal diretriz. O plano muda de acordo com as necessidades presentes na turma e é estruturado inicialmente a partir da prática de movimentos isolados das partes do corpo, movimentos combinados das partes do corpo, movimentos do corpo como um todo, movimentos estruturados (como as danças dos orixás) e as divisões das aulas. A tríade fundamentos, técnicas e laboratórios guia as aulas e é também flexível em função das necessidades que se apresentam.

Considerações parciais

O público participante é composto basicamente de moradores da Maré, que não têm interesse em trabalhar com dança, em sua maioria. Adolescentes e adultos, basicamente, compõem a turma e têm pouca ou nenhuma vivência prévia em dança, principalmente os adultos. A partir da experiência com essa metodologia, alguns pontos se fizeram bastante perceptíveis ao longo do trabalho, como: a) o aprimoramento da coordenação motora e desenvolvimento de maior consciência corporal dos alunos. Muitos

chegaram nas aulas com problemas de reconhecimento de direita e esquerda e com dificuldade de realização de ações simples, como o caminhar associado a alguma outra ação física; b) a descoberta das possibilidades do corpo dançante. Muito ligados ao aprimoramento da coordenação motora e aumento da consciência corporal, os alunos têm a oportunidade de experimentar novas possibilidades de corpo através da dança afro-brasileira; c) a integração de famílias através da dança afro-brasileira. Membros da mesma família realizam as aulas juntos. Mães levam seus filhos pequenos e filhos adultos acompanham suas mães numa atividade artística que se fez integradora de núcleos familiares.

Referências

- CAMINADA, Eliana. **História da Dança – Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- GUALTER, Katya; PEREIRA, Patrícia. **Apostila da disciplina Fundamentos da Dança**. Rio de Janeiro: DAC/ EEFD/ UFRJ, 2000. 21 p.
- MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista, a Criação da Identidade Negra na Dança**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- MONTEIRO, Marianna. F. M. **Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (Org.). *Húmus* 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v., p. 51-59.
- MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança: Uma Abordagem Epistemológica à Luz da Teoria das Estranhezas**. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte. Universidade Federal Fluminense, 2006.

Relações entre o desenvolvimento motor de crianças com doenças oncológicas internadas e a participação em um programa de dança

Gabrielle Crivelli Fraga (UFRGS)¹

Izabela Lucchese Gaviolli (UFRGS)²

Resumo: Esse trabalho pretende dialogar sobre o ensino da dança para crianças e seus benefícios para o indivíduo. Surge a partir da percepção de que crianças hospitalizadas poderiam ser mais estimuladas, mantendo o crescimento motor esperado para sua faixa etária e melhorando a qualidade de vida. Aqui dissertaremos sobre uma futura intervenção junto a crianças com doenças oncológicas internadas e uma investigação de como a dança pode ajudá-las. O programa de aulas a ser ministrado é fundamentado em um plano de trabalho idealizado para a escola formal. Partindo da premissa do quão importante a dança é na escola, surge essa proposta de proporcionar o mesmo crescimento para essas crianças que estão afastadas das salas de aulas, vislumbrando um desenvolvimento motor equivalente ou superior ao recomendado.

Palavras-chave: desenvolvimento motor, câncer, dança.

Com intuito de aprofundar as buscas sobre as questões hospitalares e educacionais, surge o objetivo geral do trabalho a ser aplicado: proporcionar desenvolvimento motor às crianças internadas que se equipare ao das crianças não internadas que frequentam a escola. Partimos da indagação: aulas de dança podem aumentar a aprendizagem motora de crianças hospitalizadas? Pretende-se então verificar, ao longo da pesquisa de trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Dança da UFRGS, se um programa de dança aplicado para crianças com doenças oncológicas interfere em seu desenvolvimento motor.

O trabalho a ser aplicado caracteriza-se como um estudo longitudinal, que terá um programa de aulas de dança dentro do hospital, duas vezes por semana com duração de

1 Gabrielle Crivelli Fraga - Gabrielle.cfraga@yahoo.com.br. Graduanda em Dança – Bolsista de Iniciação à Docência CAPES/UFRGS

2 Izabela Lucchese Gaviolli - Izabela_lg@hotmail.com. Reumatologia - Medicina do Esporte (CRM-RS 19988). Ms. / Dda. Artes Cênicas PPGAC UFRGS - Profa. Assistente Licenciatura em Dança UFRGS.

dois meses, de forma coletiva. Serão realizadas aulas de dança embasadas por um plano de trabalho idealizado para as escolas de educação básica. Com o intuito de aferir os parâmetros de desenvolvimento motor dessas crianças, será aplicada uma bateria de testes que compõem a Escala de Desenvolvimento Motor (EDM) proposta por Rosa Neto (2002) em três diferentes grupos: o primeiro de crianças internadas participantes das aulas, um segundo grupo-controle do hospital e em terceiro grupo de alunos não internados frequentadores da escola básica. Com esse instrumento será possível detectar características próprias do desenvolvimento das crianças.

A Escala de Desenvolvimento Motor baseia-se em uma bateria de exames práticos para diferentes setores do desenvolvimento motor, com diferentes graus de dificuldades, na faixa etária de 2 a 11 anos. Os testes são aplicados individualmente, com duração mínima de 30 minutos. A ênfase do presente estudo será no conceito de motricidade infantil que, segundo Rosa Neto (2002), constitui a interação de diversas funções motoras (perceptomotora, neuromotora, psicomotora, neuropsicomotora etc.).

Sabe-se que o desenvolvimento motor de qualquer indivíduo começa na sua concepção e só cessa na morte; passa então por diversos estágios envolvendo mudanças comportamentais. Para que essas mudanças se efetivem é necessária uma harmonização das diferentes áreas do desenvolvimento, incluindo: motricidade fina, motricidade global, equilíbrio, esquema corporal, organização temporal, organização espacial e lateralidade, entre outras. Na construção dessa aprendizagem se faz importante ressaltar a interação das necessidades da tarefa, as condições do ambiente e a biologia do indivíduo.

Segundo Miranda e Alves:

...a falta de relações interpessoais encorajadas, de estímulos positivos, de vivências corporais e ausência de um ambiente desenvolvimentista rico contribuem para a “quebra” no processo de desenvolvimento global da criança. Além disso, a impossibilidade de frequentar a escola, além de impedir que a mesma aprenda uma série de conceitos e estratégias complexas, retira dela a possibilidade de frequentar um ambiente adequado para o seu desenvolvimento, o qual ofereceria uma vasta gama de experiências sociais, afetivas e motoras. (1998, apud Costa, 2010, p. 9717)

Por ser a dança tão importante para o desenvolvimento do indivíduo e detentora de conteúdos próprios, que contribuem de forma tão significativa para o aprendizado das questões relativas ao corpo e ao ser artístico, o plano de trabalho idealizado para a

escola, que será utilizado no programa de dança, é baseado nos aconselhamentos de conteúdos dos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997) para as séries iniciais, do segmento artes. A montagem das atividades diárias, práticas de dança para as aulas, é feita a partir da soma desses conteúdos e sua articulação com o lúdico e o fantasioso, a fim de despertar na criança o interesse, a criatividade, o prazer e o jogo de faz de conta. Sabendo ser a criança um sujeito em constante mobilidade, e que a ação física é necessária para que ela harmonize de maneira integradora as potencialidades motoras, afetivas e cognitivas, acredita-se que o objetivo principal seja a aprendizagem motora. Como cita Francisco Rosa Neto:

“A aquisição de habilidades motoras está vinculada ao desenvolvimento da percepção do corpo, espaço e tempo, e essas habilidades constituem componentes de domínio básico tanto para a aprendizagem motora quanto para as atividades de formação escolar”. (ROSA NETO, 2009, p, 18).

No Brasil, trabalhos de apreciação e recreativos de dança em ambientes hospitalares são mais presentes onde as crianças se tornam espectadoras de apresentações de diferentes estilos e ritmos de dança. Nota-se que a questão da aprendizagem motora já é vista com maior atenção em equipes multidisciplinares e se encaminha para resultados positivos. Segundo o Ministério da Saúde (2009), a leucemia é o tipo de câncer infantil mais frequente; em seguida encontram-se os linfomas, seguidos por tumores do sistema nervoso central e do sistema nervoso simpático; o retinoblastoma, os tumores renais, hepáticos, tumores ósseos e os sarcomas de partes moles.

Este trabalho encontra-se em processo para iniciar a aplicação do programa de dança no hospital e a coleta dos dados. Seguem as pesquisas bibliográficas, para fomentar o referencial teórico e as discussões acerca das temáticas. Pretende-se realizar as análises dos dados estáticos, assim verificando a significância dos achados até o final deste ano.

Referências

COSTA, L. C. da. Ludicidade: uma Ferramenta para o Desenvolvimento de Habilidades Motoras em Crianças Hospitalizadas. Santa Maria.2009.

Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997. 130p.

MADDEN JR; MOWRY P; GAO D; CULLEN PM; FOREMAN NK. **Creative Arts Therapy Improves Quality of Life for Pediatric Brain Tumor Patients Receiving Outpatient Chemotherapy**. 2010. Journal of Pediatric Oncology Nursing V. 27(3) 133–145PG

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Educação. Departamento Pedagógico. Referenciais Curriculares do Estado do Rio Grande do Sul: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Porto Alegre: SE/DP, 2009. V.2.

ROSA NETO, F. **A Importância da avaliação motora em escolares: análise da confiabilidade da Escala de Desenvolvimento Motor**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências da Saúde e do Esporte, Laboratório de Desenvolvimento Humano. Florianópolis, SC. Brasil. 2009. Rev Bras Cineantropom Desempenho Hum 2010, V. 12(6):422-427pg.

ROSA NETO, F. **Manual de Avaliação Motora**. Porto Alegre: ArtMed, 2002.

ROSA NETO, F., et al. **Manual de avaliação motora para a terceira idade**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

Mito da caverna da/na dança. Platão, e o que pode ser dança?

Jardel Augusto Lemos¹

Pedro Bárbara²

Resumo: O que pode ser dança? Infinitas respostas do que pode ser dança existem. Mas qual resposta é a sua? O artigo é um resumo da pesquisa em andamento dos professores Jardel Augusto Lemos e Pedro Bárbara e tem como objetivo chegar próximo a tais respostas, tendo como espelho o mito da caverna de Platão. Através do mito, faz-se uma análise filosófica com o que pode ser dança. Caverna, escuridão, mundo, dança, amarras, descobertas, luz, encontros e desencontros. A caverna como o mundo que nos cerca. O que pode ser dança, com o mundo novo a ser descoberto lá fora?

Palavras-chave: filosofia; dança; mito da caverna; mundo.

Infinitas respostas sobre o que pode ser a dança. Qualquer acontecimento especial, marcante ou rotineiro, justifica a escolha da manifestação dançada. Desde o homem primitivo no período paleolítico pensava-se que a escolha pela dança era, em sua essência, aquela relacionada à vida, ao cultivo e à sobrevivência: força, fertilidade, fecundidade, saúde, doença, luta, agradecimento etc. Com isso apresentava-se como expansão do homem naquilo que ele desejava ser, conquistar e realizar.

Sabemos que a dança é resultado de um jogo de forças, de deslocamentos infinitos, de um ato que favorece um grande mergulho nas profundezas do homem. A tensão dançada se torna manifestação, possibilita travessias, experiências e até uma vasta alternância de fronteiras. Seja ela pelo caminho do rebuscamento técnico e ou pelo caminho da abundância artística, pelo vigor. Mas ambas revelam. Relevam tensões no ato de dançar.

1 Mestre em Educação, Cultura e Comunicação. Bacharel em Dança. Docente do Centro Sul Brasileiro de Pesquisa Extensão e Pós-Graduação, da Universidade Veiga de Almeida/RJ, de Dança/Educação na escola de ensino formal Fórum Cultural/RJ e coreógrafo de comissão de frente do carnaval carioca.

2 Mestre em Ciências da Arte. Especialista em Educação & Trabalho e Arte-Educação. Bacharel em Dança. Licenciado em Educação Artística. Professor de Artes Cênicas - SME/RJ. Pesquisador nas áreas de dança e teatro. Professor substituto dos cursos de graduação em Dança da UFRJ.

Conhecer o quê? Quem? Por quê? Para quê? O Mito da Caverna de Platão, também conhecido como “Alegoria da Caverna” é uma passagem do livro *A República* (2004), do filósofo grego Platão. É considerada uma das mais importantes alegorias da história da Filosofia. Através desta metáfora é possível conhecer uma importante teoria platônica: como, através do conhecimento, pode-se captar a existência do mundo sensível (conhecido através dos sentidos) e do mundo inteligível (conhecido somente através da razão). Vamos costurar a descoberta deste mundo sensível, com a jornada questionadora de pensar a produção da dança em suas infinitas possibilidades criativas. Pensar a dança como modo de (re)descoberta, como possibilidade de avivamento de si e da realidade, como produtora de acontecimentos.

O Mito da Caverna

O mito fala sobre prisioneiros (desde o nascimento) que vivem presos em correntes numa caverna e que passam todo o tempo olhando para a parede do fundo, iluminada pela luz de uma fogueira. Nesta parede são projetadas sombras de pessoas, animais, plantas e objetos, mostrando cenas e situações do dia-a-dia. Os prisioneiros ficam dando nomes às imagens (sombras), analisando e julgando as situações. Vamos imaginar que um deles fosse forçado a sair das correntes para poder explorar o interior da caverna e o mundo externo. Entraria em contato com a realidade e perceberia que passou a vida toda analisando e julgando apenas imagens projetadas por estátuas. Ao sair da caverna e entrar em contato com o mundo real ficaria encantado com os seres de verdade, com a natureza, com os animais etc. Voltaria para a caverna para passar todo o conhecimento adquirido fora da caverna para seus colegas ainda presos. Porém, seria ridicularizado ao contar tudo o que viu e sentiu, pois seus colegas só conseguem acreditar na realidade que enxergam na parede iluminada da caverna.

Quando a dança se encontra como mito

Mencionar o conceito de absurdo para caracterizar aquele que, ao ser inebriado pela luz do saber, liberta-se das algemas que o detinham no lugar comum é, no mínimo, razoável. Como não pensar as poéticas e dramaturgias para o corpo em movimento sem

destacar a noção de absurdo? Parece-nos que, naquilo que toca as discussões que giram em torno do próprio mito, torna-se interessante investigar a sua narrativa. Todo mito traz consigo uma espécie de “verdade inventada”, forjada a partir de um olhar muito específico sobre os processos culturais. Dessa forma, pensar na mensagem e na potência do mito platônico, para então escavarmos nossas poéticas dançantes ou um olhar sobre a dança a partir da apropriação do próprio mito, torna-se o desafio deste artigo escrito a quatro mãos. Quatro mãos que tentam, enfim, sentir, tocar, esmiuçar e mergulhar nos calabouços da caverna, para desterrar, ou não, uma possível natureza dialógica com a dança emergente.

A narrativa expressa dramaticamente uma necessidade de autoconhecimento. Algo que deliberadamente move os seres humanos e que nos torna diferentes dos demais seres vivos. Seres de luz, somos os seres da ação de pensar/criar; produzir e redefinir modelos a partir das coisas que conhece. O desconhecer, para o homem, é como um “élan”, que brota como energia vital e nos faz mover para além de nós mesmos, para além de nossas cavernas. Esse modo de ver a própria narrativa mítica tem um propósito, ou talvez um significado: os prisioneiros somos nós! Usamos nossas tradições, nossos hábitos e costumes para identificar e idealizar quem somos. E bem o fazemos. Apenas acreditamos e usamos como nos foi transmitido.

A caverna é (representa) o mundo que nos cerca. Um mundo de dimensões físicas e sensíveis, onde aquilo que vemos é mais forte do que aquilo que idealizamos; no qual as imagens prevalecem sobre os conceitos. Adentrando o mito, percebemos que, quando começamos a descobrir a verdade, temos dificuldade para entender o real (ofuscamento da visão ao sair da caverna) e para isso precisamos nos esforçar, estudar, aprender, querer saber. O mundo para o lado de fora da caverna representa o mundo real, que para Platão é o mundo palpável, capaz de ser compreendido e experimentado e, por si só, é inteligível, por possuir Formas ou Ideias que guardam consigo uma identidade indestrutível e imóvel, garantindo o conhecimento dos seres sensíveis.

Dizer com Platão sobre o mito da caverna é, portanto, um modo de falar através de imagens tudo aquilo que, do ponto de vista conceitual, os homens teriam dificuldade para entender já que, pela própria narrativa, “o sábio nem sempre se faz ouvir pela maioria ignorante”. Sendo assim, propomos aqui uma reflexão, ou melhor, um diálogo: como pensar o mito da dança a partir do mito da caverna? (aqui uma licença poética ousada,

considerando a arte do dançar como uma narrativa que está para além do mundo das ideias. Um universo de experimentação de imagens em movimento).

Em carreata, trazemos conosco uma provocação muito instigante de Thereza Rocha e Márcia Tiburi, estampadas nas páginas de *Diálogo Dança* (2012). Neste ensaio, essas pensadoras – a primeira da dança e a segunda da filosofia – debruçam-se sobre o exercício do pensar a dança e sobre sua apreciação e análise crítica enquanto fenômeno. Esse diálogo acende diversas luzes que pairam sobre essa possível caverna na/da dança, pois identificam de sua natureza o tempo, a ação, a performance, o discurso e suas sutilezas. A provocação maior surge num texto de Márcia, em resposta ao de Thereza, quando, na tentativa de resposta para a pergunta “O que é a dança?”, ela propõe um caminho que faz da dança o próprio caminho: “A dança é.” (p.11) Um caminhar desenfreado que faz com que a natureza da dança seja um caminho de **se encontrar e se perder**, para que haja o drama (a ação). “Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja busca é, precisamente, sem objeto”. (BLANCHOT, 2005).

De acordo com o mito, o ser humano tem uma visão distorcida da realidade. No mito, os prisioneiros somos nós que enxergamos e acreditamos apenas em imagens criadas pela cultura, conceitos e informações que recebemos durante a vida. A caverna simboliza o mundo, pois nos apresenta imagens que não representam a realidade. Só é possível conhecer a realidade, quando nos libertamos destas influências culturais e sociais, ou seja, quando saímos da caverna. Assim, pensar o próprio universo da dança como uma alegoria, tal como a caverna de Platão, pode nos dar margem para investigar esse corpo que é em si próprio o caminho de busca e retomada de suas propriedades. O corpo não como morada da dança, mas como percurso, travessia, como aquele que age como o próprio plano de imanência, para dar luz ou deixar transbordar certa marginalidade dessa ação inesgotável do dançar.

A dança é e não cessa! A dança é, como uma frase sem predicação; uma frase com sujeito e verbo, sem morada aprisionada, passeando pelos confins do infinito de possibilidades. A dança sustenta a experiência dela mesma (como coisa no mundo).

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O livro porvir**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2005.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Editora Iluminuras, São Paulo: 2004.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. Editora Nova Cultural, São Paulo, 2004.

TIBURI, M. e ROCHA, T. **Diálogo Dança**. Editora Senac, São Paulo, 2012.

Dança e lendas amazônicas num contexto escolar

Monica Souza Silva¹

Jeanne Chaves de Abreu²

Resumo: O presente artigo é o resultado de um estudo realizado em uma escola estadual de ensino integral da cidade de Manaus no ano de 2015, apresentado como Trabalho de Conclusão no Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas. O ponto fulcral e objetivo principal é propiciar a leitura de lendas amazônicas, assim como utilizar a dança como promotora de informação e conhecimentos, indicando possibilidades para criação através do conhecimento da cultura e folclore popular amazônico. Foi realizado um estudo de campo de cunho qualitativo, e os procedimentos necessários para a obtenção e análise dos dados da pesquisa foram iniciados a partir da seleção das lendas que são significativas na região de realização da pesquisa.

Palavras-chave: folclore amazônico, dança popular, dança escolar.

Introdução

A cultura amazônica se destaca por sua diversidade. Contos, lendas e mitos, entre outros relatos, compõem essa riqueza. Ao conhecermos o plano de ensino da disciplina Artes do 3º ano do ensino fundamental da Escola Estadual Santa Luzia verificamos que, mesmo estando contemplada nos PCNs, a dança e a cultura popular eram inviabilizadas nessa escola pública. Já havíamos detectado durante a graduação que a juventude estava se afastando das suas raízes folclóricas, ao constatarmos que um número significativo de colegas da turma não conhecia as brincadeiras, danças ou músicas da cultura popular amazônica. A proposta do projeto de monografia dimensionou como objetivo central propiciar e estimular o conhecimento da cultura e folclore popular amazônico, indicando possibilidades para criação em dança no universo escolar.

1 Licenciada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas, professora do Liceu de Artes e Ofícios do Município de Parintins/am, Diretora e coreógrafa do Escola de Dança Mônica Seffair em Parintins/AM.

2 Mestra e doutoranda em Sociedade e Cultura na Amazônia, professora e coordenadora do curso de dança.

1 Dança e cultura popular num contexto escolar amazônico

A cultura amazônica é muito rica, porém os impactos da globalização na atualidade indicam que o homem amazônico está relegando a segundo plano os seus valores culturais.

Basicamente, o folclore brasileiro apresenta três matrizes culturais: a dos povos indígenas, a dos europeus e a dos africanos. Os ameríndios que defenderam sua terra sagrada com arcos e flechas contra a força do canhão pintaram o rio de vermelho com seu sangue para defender a terra preciosa, o “Eldorado”. Esta guerra dos ímpios dizimou milhares de povos indígenas. Apesar de tanta matança e escravização dos povos, estes nos deixaram uma herança rica em usos, costumes, crenças e hábitos existentes em nossa sociedade, como o uso das plantas medicinais para cura de várias doenças, o costume de tomar banho várias vezes ao dia, dormir em redes, a culinária amazônica com a preparação da farinha e do peixe; a dança e a música que fazem parte dos rituais. A população brasileira traz essa miscigenação em razão dessas misturas de raça, e cada região possui uma formação cultural específica, com características étnicas e culturais diversificadas que influenciam o pensar, o sentir e agir de uma comunidade.

Conceituando cultura, Nogueira, 2008 vem contribuir dizendo que:

A cultura é a mais profunda e complexa forma de conexão entre a vida interior e exterior de indivíduos e coletividades. Quanto mais próximo dos marcos organizativos de suas identidades, mais fascinantes e complexos parecem os fenômenos e processos culturais. Na teia de configuração da vida cultural nada é simples, mesmo a sua aparente pureza e distanciamento (NOGUEIRA, 2008, p. 13).

Como em todas as culturas, a dança sempre esteve presente na sociedade variando no tempo e no espaço, sendo considerada uma das mais antigas formas de expressão. Abreu (2008, p. 15/16) assinala que, no paleolítico superior, havia sido o elemento vital para a sobrevivência, desenvolvimento e organização social do homem. Na antiguidade apresentava características sagradas, depois litúrgicas e finalmente de diversão. No século XVIII se estabelece e chega aos dias atuais como arte.

Na atualidade a dança no Brasil está presente em todas as regiões de Norte a Sul, com datas marcadas no calendário cultural de cada cidade. Por este motivo é importante

ênfatizar a necessidade de trabalhar com a dança na educação escolar, promovendo o desenvolvimento pleno do ser humano.

A dança enquanto educação e, principalmente, enquanto arte pode possibilitar uma vivência plena do homem com o seu corpo. As a es de sentir, perceber, imaginar, criar, interpretar fazem parte de toda atividade artística, portanto devem ser desenvolvidas nas aulas de dança. Abreu (2008, p.66) indica que   possível por meio da dança promover uma prática pedagógica que provoque a aço e a reflexão do sujeito sobre a realidade em que vive, viabilizando o desenvolvimento cultural, fundamento da arte e educação.

A dança como forma de arte está engajada com o sentimento cognitivo e não somente com o sentimento afetivo – ou o liberar de emo es (Read, 1981-1986). É por meio dos nossos corpos dançando que os sentimentos cognitivos se integram aos processos mentais e que podemos compreender o mundo de forma diferenciada, ou seja, artística e est tica. É assim que a dança na escola se torna distinta de um baile de carnaval ou de um ritual catártico: o corpo que dança e o corpo na dança tornam-se fonte de conhecimento sistematizado e transformador (MARQUES, 2007, p. 25).

Entendemos que as lendas têm sido mais trabalhadas nas práticas teatrais escolares com muitas narrativas orais com pouco ou nenhum momento dançado. Isso talvez decorra do desconhecimento que alguns professores têm das possibilidades de cria o em dança utilizando as lendas como um conteúdo pedagógico.

2 Metodologia

A abordagem metodológica da pesquisa caracteriza-se de forma qualitativa, e de cunho exploratório. Com rela o aos procedimentos técnicos foi realizado um estudo de campo, optando-se por uma observa o do tipo direta e participante. A pesquisa teve dura o de quatro meses, com aulas de 45 minutos, três vezes por semana. Os sujeitos participantes foram 30 crianças na faixa etária de 8 a 10 anos de idade, do 3^o ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual Santa Luzia em Manaus/AM.

3 Desenvolvimento da pesquisa

1º Processo - A Lenda da Vitória Régia

Antes de iniciarmos a primeira etapa do trabalho, perguntei aos alunos quais lendas eles conheciam. Tive como respostas Saci-Pererê e Lobisomem.

Na primeira semana iniciamos a leitura da lenda da Vitória Régia. Na segunda semana, partimos para a segunda fase, pedindo que eles desenhassem a lenda conforme tinham entendido e assimilado a história e os personagens. Todos participaram e criaram desenhos bem diferentes.



Figura 1 - Ilustrações iconográficas da Lenda da Vitória Régia realizadas pelos alunos do 3º ano do Ensino Fundamental na Escola Estadual Santa Luzia. Fonte: Arquivo Pessoal Mônica Souza/2015.

Na terceira semana ensinamos a música indígena “Uapituna” ou “Dança das Amazonas”. Essa dança foi apresentada durante as comemorações da Semana do Índio na Escola.

2º Processo – A lenda das Amazonas

Na primeira semana foi realizada a leitura em conjunto, na qual cada criança possuía uma cópia da Lenda do Rio Amazonas. Na segunda semana realizamos os desenhos interpretativos referentes à Lenda do Rio Amazonas abordada na semana anterior. Na terceira semana fizemos também alguns elementos cênicos para a apresentação, como máscara de sol e um cocar de lua, que os próprios alunos

confeccionaram. Na quarta semana iniciamos a coreografia. Desta vez a turma participou mais ativamente, pois os meninos sentiram-se mais à vontade para demonstrar seus movimentos.



Figura 2 - Imagem da apresentação da Dança Lenda do Rio Amazonas realizada em sala de aula na Escola Estadual Santa Luzia. Fonte: Arquivo Pessoal Mônica Souza/2015.

3º Processo - A Lenda do Pirarucu

Após a leitura fizemos uma interpretação oral, em que cada aluno falou um pouco sobre o que ouviu e entendeu da lenda. Na semana seguinte iniciamos a criação da coreografia. Este último processo foi o ápice do estudo, pois todos queriam dançar, tanto os meninos quanto as meninas.

Considerações finais

A Amazônia é um rio caudaloso de cultura, crenças, valores e mistérios desconhecidos, onde as lendas e os mitos são apenas alguns caminhos a ser explorados. A dança em nossa concepção é uma arte libertadora, podendo ser trabalhada em todas as suas vertentes, celebrando as origens dos povos e a cultura. Juntas, arte e cultura fazem um par perfeito no processo de aprendizagem no contexto escolar.

Referências

ABREU, Jeanne. FRANCO, Otto. **Atividades Rítmicas: Dança e Cultura Popular**. Manaus: Valer, 2008.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC /SEF, 1998.116 p.

FURLANI, Jimena. **Mitos e Tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual** / Jimena Furlani. – 3ª Ed., 1ª reimp. – Belo Horizonte: Autentica 2009.

GIL, Antônio Carlos, 1946- **Como elaborar projetos de pesquisa**/ Antônio Carlos Gil. – 4ª Ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola** / Izabel A. Marques – 4. Ed. – São Paulo: Cortez, 2007.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas- Boi-Bumbá, ciranda e sairé.**/ Wilson Nogueira – Manaus: Editora Valer, 2008.

Parâmetros curriculares nacionais: arte / ministério da Educação. Secretaria da educação Fundamental. – 3ª Ed. – Brasília: A Secretaria, 2001.

PEREGRINO, Yara Rosas R. **Dançando na escola: a conquista de espaços para a arte do movimento.** In: é esse o ensino de arte que queremos? Uma análise das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. João Pessoa: Editora Universitária CCHLA-PPGE, 2001.

PINTO, Amanda. **Dança como área de conhecimento.** Manaus: Travessia, 2015.

SOUZA, Anervina. **As Lendas em Sala de Aula.** Apropriação da Cultura e Formação sociocultural das crianças na interpretação do ser sobrenatural. Manaus: Editora Valer, 2009.

VARGAS, Lisete Arnizaut Machado de. **Escola em dança: movimento, expressão e arte** / Lisete Arnizaut Marchado de Vargas. – Porto Alegre: Mediação, 2009. (2ª. Ed.rev.e atual.) 88 p. – (Coleção Educação e Arte ; v.9).

Relato de experiência: articulações entre língua portuguesa e dança

Priscila Escobar de Lima¹

Mônica Fagundes Dantas²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo relatar uma experiência de dança vivenciada nas aulas de Língua Portuguesa em uma escola pública do município de Guaíba, RS. O objetivo foi relacionar as disciplinas de Língua Portuguesa e Dança, estimulando o desenvolvimento expressivo dos alunos de maneira múltipla e interdisciplinar. Foram realizadas, ao longo de cinco encontros, atividades que incluíam expressão corporal, elaboração musical e coreográfica, interpretação e produção textual. Expressão corporal aliada à arte da escrita possibilitou um olhar interdisciplinar para disciplinas tantas vezes vistas como antagônicas, possibilitando articulações entre saberes que, juntos, contribuem para eliminar preconceitos e enriquecem a vivência, apreciação e criação em arte dentro da escola pública de ensino regular.

Palavras-chave: Dança, Língua Portuguesa

Introdução

Este trabalho tem como objetivo relatar uma experiência docente vivenciada em uma turma de sexto ano do ensino regular de uma escola pública municipal localizada na cidade de Guaíba, RS. O objetivo da atividade proposta foi relacionar as disciplinas de Língua Portuguesa e Dança, estimulando o desenvolvimento expressivo dos alunos de maneira múltipla, tendo em vista um olhar interdisciplinar e livre de preconceitos. A ideia foi associar os conceitos de expressão oral-escrita e expressão corporal, buscando uma visão integral do indivíduo.

1 Graduada em Letras, Especialista em Educação Especial – Inclusão Escolar, acadêmica do curso de Especialização em Dança (UFRGS).

2 Pós-Doutora pela Universidade de Coventry (Reino Unido), Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montreal (Canadá), professora adjunta na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Mestrado e Doutorado/UFRGS. Editora da Revista Cena/UFRGS. Integra o Coletivo de Artistas da Sala 209 – Projeto Usina das Artes – Porto Alegre.

Paludo (2015, p. 13) ressalta que “compor um texto é como compor uma coreografia: um trabalho constante para engendrar uma lógica, ou o tal do nexos, a partir dos elementos escolhidos para estar ali”. Dessa forma, percebo que os conhecimentos nas áreas da Língua Portuguesa e da Dança convergem entre si, pois podem existir múltiplas maneiras para estimular o desenvolvimento das expressões de um indivíduo. Contudo, para que essas possibilidades de estímulos e conhecimentos sejam disponibilizadas é necessário que haja um olhar livre de engessamentos, tendo em vista uma visão integral do indivíduo, distante do conceito arcaico e restritivo que dividia o ser em corpo e mente e, com isso, áreas que trabalham o corpo e áreas que trabalham a mente, pois, segundo Greiner (2005; p.36):

[...] há questões que precisam ser trabalhadas com mais cuidado. Uma delas é a relação entre corpo biológico e corpo cultural, que é um aspecto fundamental para começarmos a mapear o corpo como um sistema e não mais como um instrumento ou produto.

A ideia foi experimentar como os alunos lidavam com seus corpos em uma perspectiva de criação, levantando a questão da percepção do indivíduo integral, tentando associar os conceitos de expressão oral-escrita e expressão corporal, buscando, conforme Vieira, trazer “a perspectiva de olhar para o indivíduo como um todo, englobando e relacionando seus aspectos físicos aos perceptivos, cognitivos, simbólicos, afetivos” (2015; p. 136).

Desenvolvimento da atividade

A prática foi desenvolvida em cinco aulas da disciplina de Língua Portuguesa. Foram realizadas atividades em duplas, em pequenos grupos e também coletivas. Tais atividades envolviam exercícios de interpretação textual, expressão corporal, produção musical e produção coreográfica. Foram produzidos pelos alunos relatos por escrito de todas as atividades, as quais foram registradas, pela professora, em fotos e vídeos.

Na primeira aula, em duplas, grupos e coletivamente, os alunos demonstraram com o corpo objetos diversos (sugeridos pela professora e pelos próprios alunos). Também foi realizado um debate sobre a execução da tarefa. Na segunda aula os alunos produziram um texto com a descrição da tarefa e reflexões sobre o trabalho.

Na terceira aula, individualmente, os alunos demonstraram através de expressão facial/corporal diversos sentimentos. Depois produziram textos (poemas) sobre os sentimentos.

No quarto encontro foram elaborados textos (poemas) com o tema “escola”. Depois, no quinto encontro, os alunos transformaram os textos em músicas, com coreografia e sons produzidos com o próprio corpo.

Todas as atividades envolveram apreciação do material produzido pelos colegas.

Considerações finais

Partindo de uma realidade na qual os alunos têm poucas chances de exercer autonomia, pouco estímulo à criatividade e quase nenhuma oportunidade de se expressar pelos seus corpos, a atividade que propôs o cruzamento entre duas áreas aparentemente distintas, Língua Portuguesa e Dança, teve um resultado muito positivo. Os alunos conseguiram produzir trabalhos criativos e autônomos, uma vez que puderam pensar *com quem* realizar a tarefa, *o que* realizar e *como* realizar. Além de conseguirem se articular em pequenos grupos, conseguiram se estruturar de maneira coletiva, pensando em algo que exigia a participação de todos os colegas.

Ao idealizar e depois concretizar com o corpo um objeto grande, a turma optou por representar as letras que formavam o nome da professora (Priscila). Com essa escolha (consciente ou inconsciente?) as crianças acabaram fazendo uma relação com a disciplina na qual estavam inseridas: Língua Portuguesa. Elas usaram o corpo inteiro para escrever e isso remete a um termo usado por Paludo: “palavras dançadas” (informação verbal)³. Neste ponto há um entrelaçamento entre dança e escrita, ou um cruzamento entre os dois universos, Língua Portuguesa e Dança: afinal, o que seria um texto se não uma “dança das palavras”? Não seria o texto uma sequência de movimentos das palavras, buscando atingir uma determinada lógica? (PALUDO, 2015)

Ao se abrirem para uma nova experiência, com uma prática onde aparentemente não se ensina explicitamente nada, mas se aprende muito (LARROSA, 1994), os alunos

3 Diário de campo da autora. Porto Alegre: Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, 8 de maio de 2015.

foram conduzidos a pensar (ainda que inconscientemente) sobre quem eles são e o que isso significa. Na medida em que precisaram se abrir para uma nova experiência, os alunos foram conduzidos à observação e análise de si mesmos. O desenvolvimento da atividade permitiu aos alunos efetuar por conta própria, ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade (LARROSA, 1994).

Dessa forma, a proposta pedagógica descrita auxiliou os estudantes, na perspectiva da *experiência de si*, a aprender e a modificar as relações que estabelecem consigo mesmos (LARROSA, 1994). Além, é claro, de proporcionar um momento de integração, no qual todos (alunos e professora) sentiram-se à vontade para poder se descobrir e descobrir o outro, resultando em um momento prazeroso, feliz.

Expressão corporal aliada à arte da escrita possibilitou um olhar interdisciplinar para disciplinas tantas vezes vistas como antagônicas. O trabalho possibilitou articulações entre saberes que, juntos, contribuem para eliminar preconceitos e enriquecem a vivência, apreciação e criação em arte dentro da escola pública de ensino regular.

Referências

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume. 2005.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. *In*: Silva, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação**: Vozes, 1994, p. 35-86.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil. 2015**. 242 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre. 2015.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 5, nº 1, p. 127-147, jan./abr. 2015.