Seminários de Dança

CRIAÇÃO, ÉTICA,
PA..RA..RÁ.. PA..RA..RÁ

MODOS DE CRIAÇÃO,
PROCESSOS QUE
DESAGUAM EM UMA
REFLEXÃO ÉTICA

Festival de Dança
JOINVILLE

Criação, ética, pa..ra..rá.. pa..ra..rá

MODOS DE CRIAÇÃO, PROCESSOS QUE DESAGUAM EM UMA REFLEXÃO ÉTICA

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

5ª EDIÇÃO

JOINVILLE 2012

Copyright©2012

Organização:

ISBN 978-85-65928-00-7

Seminários de Dança

Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá

MODOS DE CRIAÇÃO, PROCESSOS QUE DESAGUAM EM UMA REFLEXÃO ÉTICA

De 28 a 30 de Julho de 2011 – Teatro Juarez Machado

Visite: www.festivaldedanca.com.br

Prefácio

PRÁTICA E TEORIA. TEORIA E PRÁTICA

"No ano de 2003, um feito histórico se deu na trajetória da dança brasileira. A Academia reconhece e dá a primeira titulação de Notório Saber com o Diploma de Doutorado a uma bailarina, coreógrafa, pedagoga, diretora artística e pesquisadora autodidata, Angel Vianna. Foi a primeira titulação concedida pela Escola de Dança da UFBA, primeira faculdade de dança da América Latina. Hoje com 54 anos de existência, Angel foi a primeira personalidade do mundo da dança no Brasil a receber esse título, firmando assim o primeiro pacto e entendimento para a história da dança brasileira de que é pelo fazer prático que produz-se conhecimento e instrumento para a análise teórica."

Eu extraí esse trecho da apresentação que Ana vitória, integrante da Curadoria Artística do Festival de Dança de Joinville, preparou para homenagear uma verdadeira lenda da dança brasileira, Angel Viana. Esse reconhecimento aconteceu durante o Seminários de Dança 2011, realizado de 28 a 30 de julho, no Teatro Juarez Machado, que teve como tema "Criação Ética, Pa..Ra..Rá..Pa..Ra..Rá.. Modos de Criação, processos que desaguam em uma reflexão ética".

O texto da Ana Vitória reflete o ponto básico que motivou o Instituto Festival de Dança a criar o Seminários de Dança em 2007. A diretoria executiva que realizava o Festival considerava que o evento já estava maduro e num processo contínuo de crescimento artístico-pedagógico. A prática da dança estava presente na Mostra Competitiva, na Mostra Infantil Meia Ponta, na Mostra Contemporânea de Dança, nos Palcos Abertos. A discussão teórica se fazia, de uma forma titubeante, num evento paralelo chamado "E por falar em dança...". Entretanto, sentíamos a necessidade de dar oportunidade às milhares de pessoas que vêm ao Festival todos os anos de aprofundar o debate sobre a dança brasileira, seus caminhos, suas dúvidas, seus horizontes. O texto acima é emblemático, pois mostra a prática sendo reconhecida pela Academia que, a partir desse ponto, procura com trabalhos de pesquisa e erudição avançar no amplo processo criativo da dança. Os Seminários vêm atraindo cada vez mais pesquisadores e estudiosos que voltam seus olhos para Joinville porque sabem que aqui se concentram todas as vertentes de dança.

Damos tanta importância ao Seminário que a partir de 2012 o seu coordenador será um dos quatro Curadores Artísticos do Festival. Não o consideramos como um evento paralelo, mas umbilicalmente ligado ao núcleo do festival, que tem o objetivo maior de

contribuir para o crescimento pedagógico das escolas de dança espalhadas pelos milhares de municípios brasileiros.

Queremos agradecer a organização, os palestrantes e participantes por, mais uma vez, trabalharem com profissionalismo e ética, fazendo a dança e o Festival romperem fronteiras anualmente. Prática e teoria. Teoria e prática.

Ely Diniz
Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

Apresentação

POR ÉTICA NA CRIAÇÃO, SEMINÁRIO DE DANÇA 2011

Organizada pelo Instituto do Festival de Dança de Joinville, esta presente publicação reúne convidados e artigos selecionados para compor a compilação do que foi apresentado, debatido e vivenciado no seminário de número 4, este organizado por Nirvana Marinho com a colaboração dos profissionais da Comissão Artística do Festival, a saber, Ana Vitória, Andrea Bardawil, Fernanda Chamma e João Wlamir.

Quando ainda em 2010, na transição de uma organização tríade para uma nova composição guia do seminário, pensava-se como mais aproximar o seminário de sua casa - o festival. Feliz engano: o seminário já está em sua casa, dela se alimenta, modifica e refaz-se a cada ano para buscar novas formas de diálogo entre o fazer, pensar, saber e ponderar sobre a dança aqui produzida. Com alegria, atendo a escrita desta apresentação, certa do avanço percorrido pelos que aqui passaram, tanto organizadores como participantes que, com alegria, reencontrava a cada ano. Certa também que novos rumos são possíveis para realização deste seminário, cuja celebração dos 30 anos de festival renova nossas expectativas.

Ainda antes do convite a uma leitura fluida, um pouco mais sobre porque este seminário que discute ética e criação em dança hoje. Muito embora trata-se de um festival competitivo, e justamente por este motivo, faz-se cada vez mais pertinente debater os nossos modos de formação, criação e pesquisa em dança hoje. E o seminário cumpre este espaço de reflexão crítica. Não menos um hábito em tempos contemporâneos, uma postura crítica é atenta, oscilante talvez, mas com a única certeza de que pensar sobre é um ato consciente, político e fundamental para nosso fazer dança hoje.

Isso se faz no âmbito acadêmico, escolar, criativo, mesmo tendo eles tão distintos sentimentos – desde o rigor até a espontaneidade. Ou seja, não podemos mais aceitar que, porque trabalhamos com a ficção, ou se preferir com a aleatoriedade das nossas sensações corporais, isso produza menos ou nenhum conhecimento. Somos, a cada dia, pelo mundo em que estamos imersos, convocados a refletir sobre tal responsabilidade e fazer dela, escolhas que proporcionem maior autonomia sobre nossa prática tão dançante.

Assim nasceu este seminário, porque depois de quatro anos como público deste festival, não menos poderia contribuir senão pensar em modos éticos que permeiam nosso cotidiano. Lembrando, a cada vez mais, que ética não trata de moral (isso é bom ou aceitável, aquilo, não). Trata-se, e muito, de como nos posicionamos diante das nossas

escolhas. E elas fazem parte do nosso trabalho: qual aula vou dar hoje, como vou articular este conhecimento, como crio esse movimento para aquele dançarino, como crio com ele, como me modifico a partir do outro e como resolvo esses problemas, porque, na maioria das vezes, isso não se dá de uma maneira assim tão simples, como pergunta e resposta.

Já antecipo em afirmar que "por ética na criação" não tem um artigo definido para palavra de tão imenso sentido – ética – porque não propomos nem uma ética nem vários éticas, mas ética, tal como é, tal como se dá na prática de cada um, a fim de não temer em pensar que como faço não é definitivo, mas sempre uma chance de pensar como posso fazer de outro jeito.

Publicação como registro, importante lembrar

O livro da edição 4 dos Seminários obedece a ordem das apresentações feitas nos dias 28, 29 e 30 de julho de 2011, segundo definição de seu organizador.

O tema, que deve ser lido como uma questão, foi a relação entre ética e criação, cujo título foi assim definido "Criação, ética, pa..ra..rá.. pa..ra..rá.. - modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética". Para debater sobre processos de criação em dança e sua inspiração ética, pa.ra..rá.. pa.ra..rá, estiveram conosco artistas, pesquisadores, professores, dançarinos e coreógrafos, bem como um público assíduo dos seminários.

Aqui, vou propor outra ordem. Uma possível ordem para leitura. Algo que nos faça folhear o livro a cada novo artigo e buscar novas relações. Temos uma diversidade de formas de escrita nesta publicação (bem como de tamanho destes, decisão de seu organizador), servindo mais como um registro do encontro, com preciosas colaborações, desde relatos até artigos acadêmicos de importante densidade.

Desde já, antecipamos o leitor sobre a falta que faz, nesta publicação, os artigos dos convidados: Andrea Bardawil, Dani Lima, Jorge Alencar e Thereza Rocha, brilhantes colaborações que não permitem que esta publicação não se dê por completo.

Recrie ao ler

Arnaldo Alvarenga propôs um artigo com propósito de levantamento das pesquisas sobre criação em dança no Brasil, partindo das apresentadas na Associação Brasileira de

Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace) entre 1999 e 2010. Experimente entender qual status estamos pautados na pesquisa acadêmica no Brasil.

Silvia Soter apresenta questões fundamentais sobre a noção de "criação" tão estreitamente ligada à de "composição" e, afinal, do que estamos falando quando criamos danças. E ressalta a relação estabelecida entre coreógrafo e bailarinos que sinalizada, tão abertamente, de qual ética e estética falamos em dança.

Duas leituras possíveis sobre seus modos de criação: Ítala Clay de Oliveira Freitas, enquanto pesquisadora, nos mostra o mosaico da trajetória da dança na capital do estado do Amazonas, tendo a diversidade tipológica das fontes um modo de organizar estas danças, desenhando assim tal mosaico de fragmentos diminutos desta realidade; e Maria Paula Costa Rêgo, nos fala do terreiro, do brincante, de Ariano Suassuna e de histórias. Pedaços de Brasil, mostra sua poesia de um corpo de matizes culturais.

Assim também conta em depoimento, Taís Vieira: "como deveria escrever a concepção coreográfica da Membros neste ensaio. De que maneira algo que fazemos para o corpo poderia vir para o papel?", nos proporcionando a ética da escrita do coreógrafo contemporâneo, comprometido em desafiar-se.

Ricardo Scheir convida Marcela Benvegnu para falar de sua trajetória como artista, professor e coreógrafo, falando de uma "é(sté)tica", porque "temos de ser éticos na sala de aula para termos estética no palco".

Depois destes, Suely Machado dialoga, entrelançando seu percurso profissional com Taís e Ricardo. Gêneros distintos, questões semelhantes, artistas pensantes. Conclui que a relevância da história de todos resulta na memória, observando o detalhe, o gesto, para então fazer com que os processos que deságuam em uma reflexão ética dos modos de criação.

As críticas de dança, Christianne Galdino e Inês Bogea, mostram pontos de vistas diferentes sobre a crítica em dança. A partir do gosto, Galdino conversa sobre a crítica em dança e o papel dela nas configurações atuais. Bogéa, propõe o trabalho da crítica no enfrentamento do corpo e da alma.

Concluir esta proposta de leitura com a crítica não deve nos fazer descansar. Pois segue a sequência das importantes colaborações dos artigos selecionados: Mayrla Andrade Ferreira, sobre improvisação; Fabio Pimenta e Lucas Manfré, sobre treinamento técnico; Juliana Cunha Passos sobre importante método de Rolf Gelewski; Lindemberg Monteiro dos Santos sobre processos de criação; Marco Aurélio da Cruz Souza sobre

identidade dos grupos de dança; Stephanie Piva Paranhos, sobre o sapateado; Thamy Baij Maia da Silva, sobre a dança de salão; Warla Giany Paiva (et all) também na leitura de processos criativos. Lembramos que são uma estratégia de convocatória, seleção e oportunidade de jovens pesquisadores publicarem, alguns deles com maior trajetória. Tal espaço foi criado e vem sendo preservado pelo seminário, buscando criar uma ágora que retrata a qualidade das pesquisas desenvolvidas e o muito que podemos ainda trilhar.

Assim, um brinde a mais uma publicação no Brasil e a possibilidade de repensarmos e sermos corajosos para transformar nossas certezas.

Nirvana Marinho

Organizadora do V Seminários de Dança

Homenagem

Angel Vianna (Belo Horizonte, 1928)

ANGEL VIANNA

É bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento.

Iniciou seus estudos de balé clássico em 1948, no Ballet de Minas Gerais, com o professor Carlos Leite. Estudou escultura na Escola de Belas Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, dirigida por Alberto Veiga Guignard . Casou-se com Klauss Vianna em 1955, abriram a Escola Klauss Vianna e em 1959 oficializam a existência do Ballet Klauss Vianna, grupo de dança com tendências modernas.

Lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1962 a 1964, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Deu aulas de ballet e de expressão corporal na Stúdio Tatiana Leskova. Trabalhou como Preparadora Corporal em diversas peças de teatro a partir da década de 1970.

Abriu em 1975, junto com Klauss Vianna e Tereza D'Aquino o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação e criou o Grupo Teatro do Movimento.
Em 1983 inaugurou o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, escola que, além dos cursos livre, tinha o Curso Profissionalizante em Dança Contemporânea, hoje Curso Técnico de bailarinos. Em 1992 abre o Curso Técnico em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. Em 2001 iniciou as aulas da sua Faculdade Angel Vianna, com a Graduação em Dança – bacharelado e licenciatura. Atualmente sua faculdade conta também com cursos de Pós Graduação Lato Sensu.

Recebeu várias homenagens, condecorações e premiações. Entre elas destacam-se o Prêmio Mambembe 1996 - Pelo total da Obra, a Comenda da Ordem ao Mérito Cultural, pela Presidência da República do Brasil (1999), o Diploma Orgulho Carioca, pela sua importância na vida cultural da Cidade do Rio de Janeiro (2000), o título de Doutora Notório Saber nas áreas de conscientização do movimento, cinesiologia e dança, reconhecendo a relevância de sua obra da Universidade Federal da Bahia (2003).

Angel permanece dançando e atualmente participa do trabalho "....Qualquer coisa a gente muda" com Maria Alice Poppe e encenação de João Saldanha, este trabalho fui desenvolvido a convite do FID – Fórum Internacional da Dança: Por uma Museologia do Corpo que Dança, em outubro de 2010. Rescentemente se apresentou no Rio de Janeiro e São Paulo.

Modos de Criação, Processos que Desaguam em uma Reflexão Ética

Criação em dança no Brasil: um olhar sobre as pesquisas acadêmicas apresentadas no âmbito da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), de 1999 a 2010

Arnaldo Alvarenga[1]

Introdução

O termo e a acepção de academia, cuja origem é a comunidade de discípulos de Platão, em Atenas (Grécia), sofreram deslocamentos temporais e geográficos, para tomarem novas feições na Itália, no conjunto da cultura humanística do Renascimento. Ao surgir num contexto no qual as pessoas se dedicavam a reunir-se por conta de interesses comuns, tornando tais ações práticas culturais instituídas, tal expressão podia nomear uma assembleia informal, mas também uma forma de convívio social culto, uma reunião associada à filosofia platônica ou aristotélica ou ainda para discutir e aprender mutuamente sobre temas diversos como, por exemplo, astrologia. Mais tarde, a palavra oscilou; remeteu-se a uma sociedade com interesse pela Antiguidade, porém ainda assim caberia como sinônimo de universidade. Enfim, seus sentidos foram muitos e seus objetivos, inúmeros.

Mantidas as devidas diferenças que apresenta nos distintos locais onde floresceu, desse modo ocorreu com as academias de filosofia, ciências e artes. Elas, no Ocidente – desde o seu aparecimento na Antiguidade clássica grega, atravessando o Renascimento italiano e expandindo-se para países tais quais França, Alemanha, Inglaterra, Áustria e mesmo alguns das Américas –, estabeleceram um conjunto de saberes que organizam e normatizam práticas.

Pelas questões levantadas nessas entidades, elas passam a chamar a atenção de outros membros da sociedade, de maneira a promover portanto a divulgação e o maior alcance de ideias e pontos de vista ali abordados. Isso confere uma distinção a esses ambientes e a seus integrantes, tomados então como referências importantes.

Quando pensamos hoje em academia e na produção de conhecimento que nela se realiza, com destaque àquelas dedicadas à pesquisa e à criação artística, não se pode escapar de um olhar preconceituoso – apontado por Pinelli (1982) na introdução do livro *Academias de arte: passado e presente*, de Nicolau Pevsner (2005) – que persistiu em relação à arte acadêmica ou à neoclássica a respeito de seu alegado artificialismo. Tal olhar detinha suas críticas nos altos e baixos por que enfrentou a instrução artística, voltada mais para a perpetuação de padrões estabelecidos, e buscava valorizar seus aspectos criativos. Logo, mesmo ao considerar a pertinência desse olhar, chegou-se, no entanto, a negar "à arte um enraizamento institucional na sociedade contemporânea; quando muito, reserva-se a ela a tarefa antiinstitucional de servir de crítica radical ao modo de produção social dominante" (PINELLI, 1982 *in* PEVSNER, 2005).

Numa extensão dessa análise para o trabalho que se desenvolve hoje no campo acadêmico quanto à dança, é comum observar alguns olhares menos atentos que apontam para certo descrédito acerca do conceito de academia no mundo contemporâneo. Nos dias atuais, *mutatis mutandis*, as críticas voltam-se aos aspectos teóricos, pretensamente mais valorizados do que os elementos práticos da formação, que resultariam num profissional menos "qualificado" em termos artísticos.

Destarte, faz-se bem pertinente a questão colocada pela coordenação do Seminário de Dança de Joinville (2011) – o *status* de arte das pesquisas no tocante à criação em dança no Brasil –, uma vez que a proliferação de escolas de formação superior em dança, depois do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), não apenas ampliou as possibilidades de profissionalização na área, mas deu luz às muitas dificuldades existentes, não só em meio às novas gerações de profissionais de dança, como também às gerações mais maduras, na compreensão do significado e das diferenças entre licenciatura e bacharelado, seja como habilitação em si ou para a formação da pessoa e do sujeito.

Sem entrar em questões de ordem estética, que determinam referenciais de criação e discriminações se algo é estético ou artístico (em limites por vezes muito estreitos), e sem descuidar daqueles pesquisadores que efetivamente não se julgam artistas, embora reflitam sobre arte, penso que a produção que se constitui num ambiente organizado mediante referenciais tomados ao universo da arte – institutos de arte, escolas superiores de arte, graduações em Artes Cênicas etc. – é artística e tem, por isso, conferido o seu *status*, mesmo que tais criações se aproximem de recursos de outras áreas do

conhecimento, tendo em vista o diálogo pertinente motivado pelas necessidades e inquietações próprias da sociedade contemporânea, na qual a posição do artista não se separa dos vínculos estabelecidos por ele com sua forma de organização profissional, instrução artística e com as mudanças sociais e políticas concomitantes.

Assim, a pesquisa feita em dança hoje no Brasil, e que o presente artigo busca explicitar com uma análise quantitativa de dados, vem dessa relação múltipla e facetada, baseada em pontos de vista distintos para a abordagem do fenômeno artístico, como veremos a seguir.

Proposição

Esta comunicação é um levantamento cujo foco são as pesquisas sobre criação em dança no Brasil, tendo como base aquelas apresentadas no âmbito da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace) entre 1999 e 2010, respectivamente os anos do seu primeiro e último congresso, totalizando um período de 11 anos.

A Abrace foi criada em 21 de abril de 1998, em Salvador (BA), com ampla participação de lideranças representativas da área de artes cênicas (teatro e dança) de diferentes regiões brasileiras. O primeiro congresso realizou-se em São Paulo de 15 a 17 de setembro de 1999. Com 13 anos de existência desde então, seus membros – 653 associados até julho de 2011 – têm se empenhado na organização, discussão, divulgação e proposição de ações que fortaleçam a investigação em artes cênicas em nosso país, seja em instituições públicas ou privadas, seja em agências de fomento à pesquisa no Brasil. Com a publicação dos anais, impressos e digitais, das reuniões científicas e dos congressos promovidos pela entidade, compilados sob a denominação geral de *Memória Abrace*, oportuniza-se o acesso à produção de vários estudiosos ligados a estabelecimentos públicos, particulares ou independentes.

Os dados referidos a seguir, embora procurem demonstrar de maneira quantitativa informações colhidas nesse universo, não se pretendem exaustivos e são, tão somente, uma análise preliminar que demanda exames mais profundos. Tais dados dão a visão geral do que se tem produzido em criação em dança no Brasil no âmbito específico de uma associação, a Abrace, considerando a grande presença, em seus quadros, de

profissionais das artes dos espetáculos de várias partes do Brasil, sem contar as demais possibilidades existentes e não averiguadas pelo autor.

Procedimentos metodológicos

Primeiramente foram levantados os GTs (grupos de trabalho, que reúnem pesquisadores por áreas de interesse) com investigadores de dança. Em seguida, selecionaram-se os artigos pelo título e pela leitura dos resumos, que tratavam do tema geral. Depois disso e de identificados os subtemas, de acordo com o assunto geral, e os autores principais, os dados recolhidos foram tratados e interpretados.

Consultaram-se ao todo oito publicações impressas denominadas *Memória Abrace*, das edições I, II, III, IV, V e VI, mais três publicações digitais – uma da V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e duas dos anais do Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas –, que resultaram num total de 1.222 artigos.

Resultados obtidos

a) Entre os GTs pesquisados, foram selecionados os que continham temas relacionados ao foco deste levantamento, resultando num total de nove, a saber:

- *Dança: corpo e processos coreográficos*;
- *Teatro e dança: crítica e processos criativos*;
- *Pesquisa em dança no Brasil*;
- *Processos de criação e expressão cênicas*;
- *Dança e novas tecnologias*;
- *Dança: corpo e cultura*;
- *Territórios e fronteiras*;
- *Estudos da* performance;
- *Etnocenologia*.

É importante levar em conta que os GTs *Dança: corpo e processos coreográficos*, *Teatro e dança: crítica e processos criativos* e *Dança e novas tecnologias* sofreram

alterações na sua constituição, redefinindo-se com fusões de conteúdo ao longo dos 11 anos de existência da Abrace. Além disso, novos GTs foram criados, como o de *Etnocenologia*. Assim, tendo em vista as fusões e reorganizações ocorridas, pode-se considerar que, dos nove selecionados no levantamento, subsistem seis com assuntos que interessam ao atual levantamento, num total de 11 GTs do quadro atual da associação.

b) Dos 1.222 artigos pesquisados, 120 efetivamente tratam da criação em dança. Eles, por sua vez, se desdobram em questões relativas à criação em dança, abordando 13 tópicos distintos, apresentados a seguir com suas respectivas quantidades de ocorrência:

- Improvisação (2);
- Dança e necessidades especiais (3);
- Etnocenologia e *performance* (4);
- História e memória (5);
- Dança e semiótica (6);
- Dança-teatro (6);
- Dança-educação (7);
- Corpo e cognição (7);
- Dança e tecnologias (9);
- Dramaturgia (10);
- Corpo (12);
- Antropologia e tradições populares (24);
- Processos coreográficos (25).

Certos assuntos presentes nas categorias apontadas foram examinados em conjunto, seja pela proximidade deles ou pelo pequeno número de artigos em que aparecem, como os itens etnocenologia e *performance*, história e memória, antropologia e tradições populares.

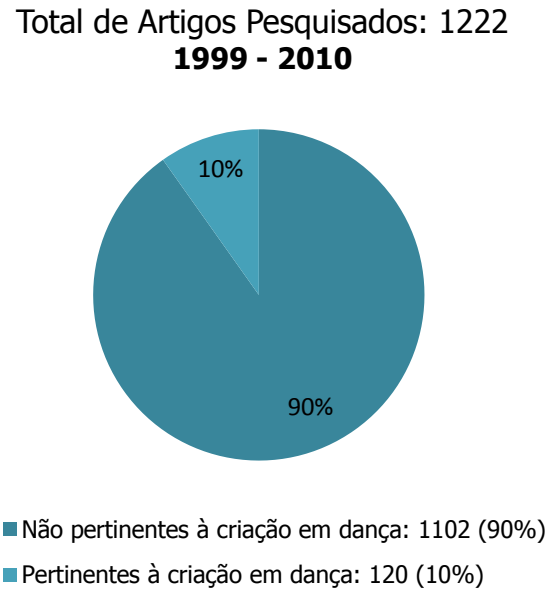

Gráfico 1 – Total de artigos pesquisados em relação aos artigos pertinentes à criação em dança

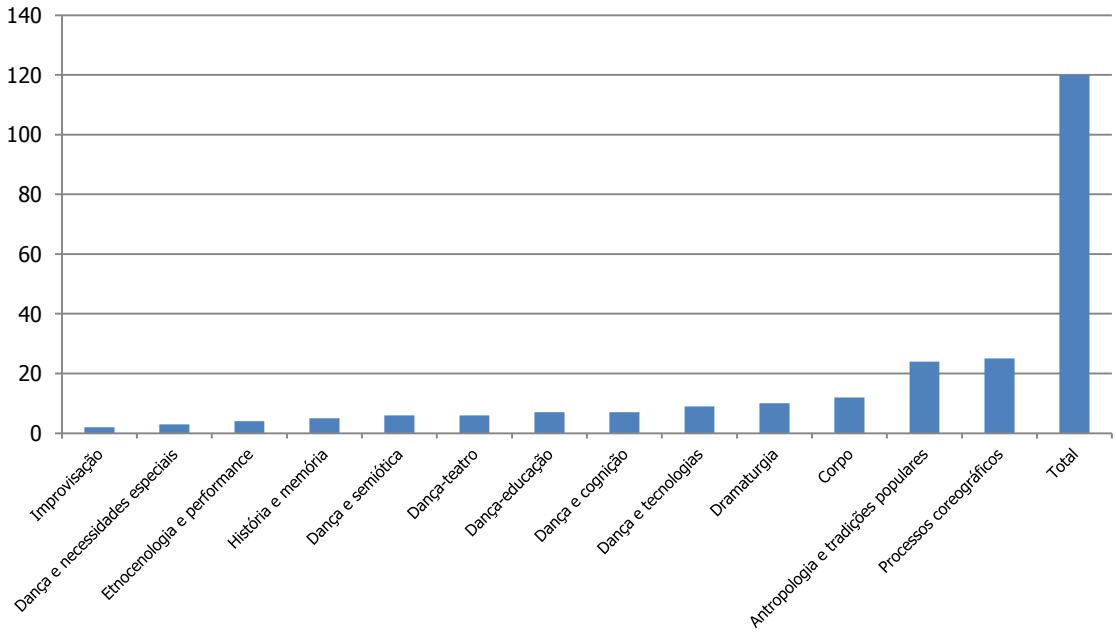

Gráfico 2 – Temas específicos quanto ao total geral encontrado

c) Os 120 artigos apresentam o nome de 29 instituições de 12 estados brasileiros, tanto públicas como privadas – as quais estão ligadas aos pesquisadores –, sendo 27 delas brasileiras e duas estrangeiras. Desse total, São Paulo surge com sete instituições, Minas Gerais com cinco, Rio de Janeiro e Bahia com três cada um, o Rio Grande do Norte com duas e os demais estados (Amazonas, Pará, Ceará, Paraíba, Goiás, Paraná e Rio Grande

do Sul) aparecem com uma instituição cada. Os estabelecimentos são, em ordem alfabética:

- Centro Universitário Una (Minas Gerais);
- Faculdades de Artes do Paraná (FAP) (Paraná);
- Faculdades Integradas de Bauru (São Paulo);
- Fundação das Artes de ***São*** Caetano do Sul (FASCS) (São Paulo);
- Pontifícia Universidade Católica (PUC) (São Paulo);
- Rede pública estadual de ensino da Bahia (Bahia);
- Secretaria de Educação do Rio Grande do Norte/Centro de Educação Infantil (CEI) (Rio Grande do Norte);
- Serviço Social do Comércio (Sesc) (São Paulo);
- Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo);
- Universidade da Costa Rica (Costa Rica);
- Universidade de São Paulo (USP) (São Paulo);
- Universidade de Surrey (Reino Unido);
- Universidade do Estado do Amazonas (UEA) (Amazonas);
- Universidade Estácio de Sá (Unesa) (Rio de Janeiro);
- Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (São Paulo);
- Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc) (Bahia);
- Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Bahia);
- Universidade Federal da Paraíba (UFPB) (Paraíba);
- Universidade Federal de Goiás (UFG) (Goiás);
- Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (Minas Gerais);
- Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop) (Minas Gerais);
- Universidade Federal de Uberlândia (UFU) (Minas Gerais);
- Universidade Federal de Viçosa (UFV) (Minas Gerais);
- Universidade Federal do Ceará (UFC) (Ceará);
- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) (Rio de Janeiro);
- Universidade Federal do Pará (UFPA) (Pará);
- Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Rio de Janeiro);
- Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) (Rio Grande do Norte);
- Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (Rio Grande do Sul).

Gráfico 3 – Instituições por estado, mais instituições internacionais

d) No campo teórico foram encontradas formulações desenvolvidas por pesquisadores nacionais e estrangeiros, sendo aqui destacados aqueles com no mínimo duas citações em artigos distintos: Graziela Rodrigues (18), Christine Greiner (7), Helena Katz (6), Ciane Fernandes (2), Lenora Lobo e Cássia Navas (2), Regina Polo Muller (2), Klauss Vianna e Armindo Bião (2). Entre os internacionais, mencionam-se Rudolf Laban (11), Maurice Merleau-Ponty (7), Sylvie Fortin (4), Gille Deleuze (4), António Damásio (3), Fayga Ostrower (3), Lyne Annie Bloom (3), Félix Guattari (2), Rolf Gelewski (2), Eugênio Barba (2), Antonin Artaud (2), Michel Foucault (2), Jacques Lacan (2) e Carl Gustav Jung (2). Em ambos os casos aparecem outros estudiosos com apenas uma citação, sendo reunidos todos num único conjunto de nomes.

Considerações finais

Com os dados apresentados, podemos concluir:

- Ao longo de 11 anos e conforme os 1.222 artigos examinados, foram publicados 120 cuja temática se relaciona com a criação em dança, num total de aproximadamente 10 publicações por ano, considerando-se as especificidades (subtemas) conforme o tema geral;

- O maior número de investigações centrou-se na descrição de processos de criação, secundado pelo conjunto de pesquisas antropológicas e tradições populares. Em terceiro temos as criações que envolvem os subtemas pesquisas corporais em geral, dramaturgia e dança e tecnologias. Depois, estão juntos os subtemas corpo e cognição e dança-educação, seguido de dança-teatro e dança e semiótica. Em sexto lugar surgem os subtemas história e memória e etnocenologia e *performance*. Por fim, aparecem os subtemas dança e necessidades especiais e improvisação;
- Acerca das instituições mencionadas nos artigos analisados, em primeiro lugar aparece o estado de São Paulo, com sete estabelecimentos citados, seguido de Minas Gerais, com cinco. Em terceiro estão o Rio de Janeiro e a Bahia, com três cada um. Depois vem o Rio Grande do Norte, com duas. Em quinto lugar encontramos os demais estados (Amazonas, Pará, Ceará, Paraíba, Goiás, Paraná e Rio Grande do Sul), com uma instituição cada;
- Sobre formulações teóricas de autores brasileiros, Graziela Rodrigues aparece em primeiro lugar, em 18 artigos. Depois, surgem Christine Greiner, em sete, Helena Katz, em seis, e, juntos, Ciane Fernandes, Lenora Lobo e Cássia Navas, Regina Polo Muller, Klauss Vianna e Armindo Bião, todos com duas referências cada;
- A respeito de teorias de estudiosos estrangeiros, Rudolf Laban está em primeiro lugar, em 11 artigos. Maurice Merleau-Ponty surge em sete. Aparecem Sylvie Fortin e Gille Deleuze em quatro artigos; António Damásio, Fayga Ostrower e Lyne Annie Bloom em três; Félix Guattari, Rolf Gelewski, Eugênio Barba, Antonin Artaud, Michel Foucault, Jacques Lacan e Carl Gustav Jung em apenas dois.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (Abrace). **Como pesquisamos?** Os grupos de trabalho da Abrace. Salvador: Abrace, 2001.

_____. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2006. **Anais**... Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 1999, São Paulo. **Anais**... Salvador: Abrace, 2000.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador. **Como pesquisamos?** Salvador: Abrace, 2002. v. 1.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001, Salvador. **Livro de resumos**. Salvador: Abrace, 2001.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003, Florianópolis. **Anais**... 2003. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/memoria>. Acesso em: 23 abr. 2012.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais**... Disponível em: <http:www.portalabrace.org/memoria>. Acesso em: 23 abr. 2012.

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. **Anais**... Disponível em: <http:www.portalabrace.org/memoria>. Acesso em: 23 abr. 2012.

PEVSNER, Nicolau. **Academias de arte:** passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINELLI, Antonio. Introdução à edição italiana. 1982. *In*: PEVSNER, Nicolau. **Academias de arte:** passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 22.

REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1., 2000, Salvador. **Anais**... Salvador: Abrace, 2000.

REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2002, Rio de Janeiro. **Anais**... Salvador: Abrace, 2003.

REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2007, Belo Horizonte. **Anais**... Belo Horizonte: Fapi, 2007.

REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009, São Paulo. **Anais**... Disponível em: <http:www.portalabrace.org/memoria>. Acesso em: 23 abr. 2012.

E aí, gostou? As aventuras arriscadas de uma crítica em dança pelos gostos e desgostos da contemporaneidade

Christianne Galdino[2]

Liberdade de expressão: um direito constitucional dos brasileiros. Liberdade de criação: uma das características da arte contemporânea. Será? Teoricamente sim, mas na prática ainda vemos uma tendência a certa padronização estética. Declaradas ou camufladas, as tentativas de homogeneização da dança contemporânea são constantes. Ser diferente não é fácil, escapar dos rótulos também não. As criações brasileiras em dança contemporânea vivem nesse terreno de tensões. Mas onde se encontram e se afastam as múltiplas formas desse dançar? Coloco em pauta e em dúvida a existência real da liberdade criativa. É possível manter a originalidade sem ser engavetado em estereótipos ou engolido por uma globalização estética? Esse é o eixo central aqui proposto.

Gostos e desgostos do ofício crítico na terra da diversidade

O cenário é o camarim de um teatro qualquer, logo após um espetáculo de dança. Você é coreógrafo, dramaturgista ou crítico/pesquisador em dança e vai cumprimentar os artistas que acabaram de estrear um novo trabalho. Eis que, de repente, o autor da obra pergunta-lhe:

– E aí, gostou?

Chamo isso de pergunta errada na hora errada. Na teoria, quem fez o questionamento tinha a intenção de ouvir uma resposta consistente, sincera e crítica. Quase sempre não acontece dessa maneira, até mesmo porque nenhuma das partes parece estar, na maioria das vezes, preparada para tal diálogo.

Depois de presenciar e de passar por essa constrangedora situação de um lado ou do outro incontáveis vezes, achei que encarar a questão seria uma boa forma de começar a conversar sobre a crítica em dança e o papel dela nas configurações atuais.

Vejo baseada no meu exercício contínuo de observação, reflexão e produção textual em dança certo mal-estar se instalar toda vez que se menciona a palavra gosto.

Então, por que continuam insistindo naquela pergunta crucial? Parece que o gosto se colou a outros significados, fundindo-se e confundindo-se com juízo de valor, de caráter, bastante pessoal, emocional, e, em função disso, estaria completamente inadequado, seria inapto para atuar em uma análise crítica, domínio declarado da racionalidade. Até entendo o medo que o gosto provoca, pelo excesso de intimidade e pela simplificação que ele pode carregar. Gostar ou não de algo pode encerrar uma conversa, deixando rasa e superficial qualquer tentativa de análise. Porém quero propor uma inversão da referida lógica, quero investir no gosto como ponto de partida, pois acredito que a formação desse "paladar estético" tem muito a dizer. Não é o "se gosto", mas o "por que gosto" que me interessa discutir aqui. Isso tem muito a ver com o que conheço, com as experiências que atravessam meu olhar, com onde estou naquele momento. Afinal, é difícil gostar do desconhecido, de algo que você não experimentou. Quando o cardápio oferece inúmeras opções combinadas das mais variadas maneiras, tal qual ocorre com a arte contemporânea, o estranhamento pode ser a reação mais comum aos "sabores" diferentes.

Lembro-me agora de um diálogo entre o artista plástico brasileiro radicado nos Estados Unidos Vik Muniz e Tião, presidente da Associação dos Catadores do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho (RJ) a que assisti no documentário *Lixo extraordinário*, a respeito da relação do público comum com a arte contemporânea. Tião fala que muitos daqueles trabalhos para ele não são arte e não possuem significado algum, contudo diz que passou a gostar mais das obras de Jean-Michel Basquiat após Muniz ter lhe contado as histórias de vida do autor. Diante disso, o artista plástico lança questões que me interessam muito pôr em pauta: Para ser arte você precisa entender o que vê? Você não gosta das obras talvez por falta de informação? Provavelmente isso tem ligação direta com a "dessacralização" da obra de arte e com a utilização de materiais, situações e cenários corriqueiros do cotidiano no fazer artístico.

As expressões contemporâneas chegaram perto demais da "vida real". Tão perto que ficou difícil enxergá-las e muito menos entendê-las, frustrando a expectativa do público, o qual esperava encontrar na arte elementos mágicos, fantásticos ou oníricos e mesmo continuar percebendo no artista uma aura de nobreza, um dom especial, uma *performance* impossível de ser executada por um ser humano comum, virtuosa e/ou com alto nível de dificuldade; a excelência técnica que só os iluminados, depois de anos de exaustivo treinamento, conseguiriam alcançar.

Contudo a arte contemporânea é quase sempre o oposto, além de já não permitir uma separação nítida entre as linguagens artísticas, entre os criadores e o público, entre os produtos e os seus processos ou entre o pessoal e o profissional. Vida e arte, assim como teoria e prática, são indissociáveis. Está tudo junto e misturado, de maneira que os resultados mais borrados ficam dificílimos de serem vistos a olho nu. É aí que entra o papel da crítica, seja ela exercida como curadoria, júri, debate ou no formato jornalístico, tal qual texto especializado e opinativo, tendo portanto caráter pessoal e subjetivo. É possível que a fala crítica seja essa lente de aumento, a ponte entre obras e público, ainda que este constitua uma plateia especializada. Entretanto alguns cuidados se impõem nessa missão, para não correr o risco de padronizar, de massificar os fazeres nem as falas, o que seria lamentável e infértil.

As dimensões continentais e a hibridização cultural, carteira de identidade do Brasil, assustam quando pensamos na infinidade de manifestações artísticas que surgem a cada dia nessa poligamia étnico-criativa. Apesar de diversidade ser a palavra da moda, até que ponto estamos preparados para experimentar o que não conhecemos ou não identificamos? Até que ponto nos dispomos a admitir outros modos, outros caminhos, muitas vezes distantes dos nossos percursos pessoais/criativos? Não se pode deixar de citar aqui o preconceito, vocábulo estigmatizado, mas que significa conceito preestabelecido. Logo, pelo menos por algum tempo todos nós alimentamos algum preconceito, ainda que camuflado, disfarçado ou intencionalmente escondido.

Para direcionar e esclarecer as minhas intenções, que são as melhores – eu juro –, vamos entrar na dança, onde estou desde sempre e, até por conta disso, me mexo melhor. Ao iniciar o movimento nessa seara com tantas veredas distintas, deparamos com um panorama de tendências cíclicas o qual prega a homogeneização estética, entrando em choque com a diversidade, que é origem e ao mesmo tempo resultado desse corpo plural brasileiro. Soa clichê fazer essa observação, todavia sinto a necessidade de chamar a atenção para as tentativas de legitimação de uma tendência como a única válida.

Espere aí. Deixe-me ser mais clara e dizer o meu alerta e a minha preocupação principal nesse assunto. É muito perigoso um discurso sorrateiro que se espalha invisivelmente, que se reproduz muitas vezes de maneira inconsciente e que defende determinada linha de trabalhos em dança contemporânea como verdade absoluta e a única possibilidade de construir um trabalho sério.

Cuidados redobrados agora que o tema está ficando mais espinhoso a cada frase. Sem medo, ouso cutucar outro vespeiro e afirmar que há vida inteligente além da dança contemporânea conceitual. Banir o fluxo de movimento, excomungar o balé clássico e as demais técnicas sistematizadas de dança, bem como fugir dos formatos convencionais de espetáculo, nunca vai garantir a qualidade de uma criação de dança contemporânea. Ademais, processos de pesquisa não são exclusividade desse tipo de trabalho nem selo de garantia de uma boa apresentação. Os discursos, especializados ou leigos, que repetem a ideia do modelo único de sucesso disfarçam inúmeros preconceitos dos seus autores, conscientemente ou não.

Os festivais competitivos, como o de Joinville, os concursos de televisão, os bailarinos de musicais, as danças de rua, de salão ou populares são alvos constantes dos defensores da "mão única". Esquecem estes que muitas "mentes brilhantes" da dança contemporânea começaram sua carreira ou se aproximaram do mundo das artes por causa de experiências nesses lugares, provando portanto que cumprem uma função e que deveriam, por isso, ter seu valor reconhecido, e não serem desprezadas nem hostilizadas. Eu não sou ingênua e sei que cada um dos exemplos mencionados também é capaz de fazer estragos irreparáveis, porém tudo vai depender da forma de utilização das ferramentas e do objetivo lançado em cada iniciativa. Preocupa-me o uso indevido dessa possibilidade para cercear a liberdade criativa e/ou justificar atitudes e discursos carregados de preconceito. Atenção, muita atenção!

Emitir opinião convicta quanto a qualquer fruto do "fuzuê" multicultural brasileiro exige, em primeiro lugar, conhecimento, honestidade e responsabilidade. Aí o gosto vai ter de voltar para a berlinda. Até porque somos todos críticos por natureza. Ainda não vi quem conseguiu assistir a um trabalho artístico e escapar da recorrente pergunta: – E aí, gostou? A mente borbulha, a cara não consegue esconder, a língua coça e, quando você se dá conta, já soltou seus gostos e desgostos sobre o que acabou de ver.

Mas esse juízo, que a princípio pode parecer precipitado e superficial, carrega uma série de motivos que me interessa investigar. Retornando à questão de Vik Muniz: Conhecer para gostar ou gostar para querer conhecer? Não sei. Não há resposta única. Fico pensando em como observo os produtos/processos de dança, como lido com o plural que se descortina a cada nova experiência estética e, sobretudo, como partilhar minhas impressões, minha opinião e para que isso serve afinal... Para que serve divulgar o que se pensa? A quem interessa saber a opinião de um especialista acerca desse ou daquele

trabalho de dança? Como tratar matérias-primas tão distintas e ser a ponte entre público e artista? O que buscar em cada obra?

Assim falo de uma verdade cênica, contudo antecipo que não se trata de uma verdade universal ou absoluta, e sim das "querências" e da respectiva capacidade de realização de cada autor-coreógrafo. Procuro esses quereres motivadores, as crenças do criador do trabalho em destaque, para depois tentar perceber se ele teve êxito no processo de comunicação que quis estabelecer. Erros e acertos aqui serão sempre relativos, mesmo porque, como canta Zeca Baleiro, creio na "beleza do erro, do engano e da imperfeição".

O coreógrafo pode fazer escolhas certas ou erradas, conseguir ou não expressar o que queria. Afirmo que esse encontro entre espetáculo de dança e público é comunicação, podendo ou não ser eficaz. No entanto não confunda comunicação com narrativa linear, com história cujos início, meio e fim estão definidos nem tampouco com processos inteligíveis racionalmente. A dança contemporânea opera em outros sentidos, e a comunicação dá-se muitas vezes em nível sensorial, sensível, emocional, físico. Defendo e analiso nas obras a equivalência entre intenção e realização. Não adianta recorrer a suportes como o *release* ou o programa impresso do espetáculo para complementar ou dizer o que este não disse. Se, por um lado, isso constitui um desafio constante para os coreógrafos contemporâneos, por outro as contingências daqueles que se dedicam à produção de discursos sobre dança também interferem de maneira significativa nas críticas, às vezes desastrosas, publicadas, sobretudo dos que trabalham em veículos da grande imprensa e sofrem com o prazo apertado de fechamento, com o espaço reduzido da matéria e com outras imposições. A queixa é geral.

Vou arriscar uma analogia. A história entre o espetáculo e o crítico em dança é como um relacionamento amoroso, que às vezes precisa de tempo para amadurecer. O problema é que no esquema dos grandes jornais, salvo raras exceções, nunca se concede esse tempo. Logo, várias coisas são ditas sem saber ou de modo inapropriado, provocando uma série de ruídos e equívocos na comunicação. Quando não é essa a razão dos mal-entendidos crítico-artísticos, em geral vem a intransigência ou a incapacidade de ouvir de uma ou de ambas as partes envolvidas. Nesse ponto a conversa descamba para um novelo de justificativas que tenta criar bengalas a fim de segurar a obra, defender sua verdade cênica, apelando com frequência para escalas de comparação e esquecendo o

que a baladinha romântica da banda Kid Abelha tão bem proclama: "Procuro evitar comparações entre flores e declarações".

Corra desse caminho sinistro. Obras de arte têm natureza incomparável. Não se pode usar o mesmo filtro para olhar o trabalho da carioca Dani Lima e da pernambucana Maria Paula Costa Rêgo, apenas para citar dois exemplos vivos da multiplicidade de vozes da dança contemporânea brasileira. As duas criaram suas companhias no ano de 1997, mas seus percursos têm pouca ou quase nenhuma interseção. Como é possível buscar uma relação e tentar uma fala a respeito da movimentação dos bailarinos da Companhia Dani Lima sem atentar para a atualidade, a poética do corpo cotidiano, que povoa toda a sua obra e está clara nas suas intenções e atuações? Também não dá para se aventurar a tecer comentários acerca do grupo Grial sem saber o cerne da estética do movimento armorial ao qual ele está filiado.

Todavia o mais perigoso é procurar medir o grau de contemporaneidade de obras tão diferentes por meio da presença ou ausência de elementos tidos como imprescindíveis a um projeto de dança contemporânea. Você acha que estou exagerando e que ninguém seria capaz de acatar um injusto sistema de valoração como esse, nem tão ingênuo, a ponto de fazer declarações tão preconceituosas? Pode até ser, entretanto valho-me dos excessos por uma boa causa, para dizer que tal preconceito se espalha em surdina e se manifesta das mais variadas e inusitadas maneiras. Basta olhar com atenção para o discurso das entrelinhas, seja nas curadorias, nas críticas ou mesmo nas conversas de bastidores dos próprios artistas, invariavelmente iniciadas, balizadas ou desenvolvidas com aquela incômoda e tão famosa pergunta: – E aí, gostou?

Proponho que paremos de nos melindrar, encaremos e discutamos os gostos e a formação desse paladar estético sem medo, antes que se instaure uma padronização disfarçada de liberdade criativa. No discurso implícito, que ninguém ousa bradar de modo declarado, está escrito: Você é livre, mas só até a página 20. Liberdade total, no entanto tem de usar as regras básicas da cartilha da contemporaneidade.

Para os que não gostam, peço desculpas pelo meu tom panfletário. Para os que gostam, saibam que estarei sempre disposta a aceitar e elaborar provocações sobre o tema. A todos, digo que desconfio das verdades absolutas e, nesse caso, combato as tantas e recorrentes tentativas de padronização estética da dança contemporânea. Preciso dizer mais uma vez que desgosto das atitudes hipócritas ou covardes que rondam, infelizmente, algumas falas e certos fazeres da arte contemporânea. Por fim, confesso que

gosto mesmo é de dança, não importa o sobrenome, a filiação, a etnia, o agregado nem a derivação. Gosto de ver dança, de fazer dança, de escrever dança... É isso! Então, vamos à degustação dos novos sabores. E, por favor, sem preconceito. Que tal tentar gostar de gostar?!

Uma ética gestual?

Dani Lima[3]

Quando fui chamada ao Seminário de Dança de 2011 para falar sobre criação em dança e, de maneira mais específica, do meu processo de criação, de novo deparei com a dificuldade de ter de traduzir para conceitos a minha prática, de pensar as minhas escolhas – por vezes empíricas –, de refletir a respeito das metodologias que eu usava, de comunicar com palavras e ideias alguma coisa que sempre foi, para mim, da ordem do que não é totalmente dito nem apreendido. Agora volto a esse desafio a fim de escrever este texto. Assim, optei por partilhar dadas questões e certos pensadores que me ajudaram a entender o meu trabalho de criação abrindo determinadas perspectivas, às quais me apego no presente momento da minha trajetória.

O que compreendemos por gesto? E por ética? Por que juntar essas duas ideias para pensar a criação em dança?

Pista 1

Hubert Godard propõe uma definição interessante para gesto: "Quando eu falo gesto, eu não penso unicamente no movimento, mas em todo seu aporte significante, simbólico" (GODARD, 2002, p. 13). O analista do movimento distingue ainda gesto do conceito de movimento: "Um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo como uma máquina produz movimento" (GODARD, 2002, p. 13). Conforme o estudioso, portanto, a fim de pensarmos um movimento como gesto precisamos levar em conta, além da sua mecanicidade e trajetória espaçotemporal, todas as suas dimensões afetivas e projetivas. O gesto

> se inscreve na distância entre um movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do sujeito, isto é, no pré-movimento, que nada mais é do que a nossa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos de pé. Esta relação com o peso já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É no pré- movimento que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui (GODARD, 2002, p. 13).

A ideia de que a organização postural já é em si um gesto, um gesto inaugural do sujeito em resposta à gravidade, pode ser percebida ao observarmos a organização postural e o tônus muscular das pessoas em nosso entorno, bem como suas diversas formas de estar no mundo, algumas resistindo à gravidade, outras cedendo mais. Essas diferenças são gestadas desde a mais tenra infância por vivências físicas e afetivas distintas e, do mesmo modo, geram inúmeras expressividades. Além disso, se olharmos para os corpos, para as posturas e atitudes das várias modalidades de dança com base em tal pensamento, veremos que as discrepâncias entre o corpo do bailarino clássico, por exemplo, e o do dançarino de *hip hop* revelam não apenas que cada um deles é treinado em um repertório específico de movimentos, mas que também possui um jeito particular de ser sujeito-corpo no mundo.

Partindo dessa perspectiva, a rigor não existiria movimento humano que não fosse gesto, já que todo movimento é sempre atualizado pelo humor e afeto do momento, consciente ou não. Refletir sobre o movimento de dança como gesto significaria afirmar que na própria performatividade do movimento dançado haveria uma proposta de mundo. Nenhuma dança seria inocente.

Pista 2

Giorgio Agamben (2008), em seu artigo "Notas sobre o gesto", usa a distinção aristotélica entre fazer (*poiesis*) e agir (práxis) para pensar o gesto. Segundo Aristóteles, a finalidade de *fazer* não é outra senão o próprio fazer (fazer como produzir algo), enquanto *agir* seria um fim em si mesmo. Dessa forma, um drama teatral, por exemplo, seria *feito* pelo poeta/dramaturgo, porém não *agido* por ele, ao passo que seria *agido* pelo ator, mas não *feito* por ele. O gesto não é uma coisa nem outra. Ele não é um meio para atingir um fim nem um fim em si mesmo, contudo rompe a "falsa alternativa entre meios e fins e apresenta meios que se subtraem ao âmbito da própria medialidade pura que se comunica aos homens" (AGAMBEN, 2008, p. 13).

O filósofo alerta para o engano que é pensar o gesto como um meio dirigido a um fim – andar, por exemplo, como uma maneira de deslocar o corpo entre dois pontos no espaço – ou como um movimento que tem em si mesmo o seu fim, tal qual a dança como dimensão puramente estética.

> Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. [...] O gesto é algo que se desnuda no ato da mediação e se torna puro meio, sem finalidade exterior a ele mesmo. [...] Não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Ao pesquisar a etimologia da palavra *gestus*, vinda do latim, vemos que sua origem está ligada por um lado às noções de gerir, gerenciar, gestão e, de outro, a gestar, à gestação. Incorporando a definição etimológica à discussão, Agamben (2008, p. 12) afirma:

> O que caracteriza o gesto é que nele não se produz nem se age, mas se assume a inteira responsabilidade e suporte de alguma coisa. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem. De que modo uma ação é assumida e suportada?

Pista 3

Se a dança constitui o domínio do gesto por excelência, é lícito concluir que o movimento dançado consiste num discurso?

Um corpo que dança revela a especificidade da *performance* iniciada por ele. Nessa *performance*, as informações processadas ali se articulam e se dão a ver com todas as implicações políticas e sociais que lhe são implícitas, nas relações que o corpo dançante engendra com o próprio movimento, espaço, espectador, com a cena etc. O que cabe para tal corpo se aplica também à cena. Todo dispositivo espetacular já implica em si mesmo a experiência de uma dada comunidade, de um modo de estar. O tempo de espetáculo é um tempo partilhado entre aqueles que o fazem e aqueles que assistem a ele. Trata-se de uma "partilha do sensível", para usar o brilhante termo do filósofo Jacques Rancière (2005).

No caso da dança, está em jogo como se configuram as relações intersubjetivas entre dançarinos, além das relações deles com o tempo e espaço divididos com o público e da seleção de composição, de dramaturgia e de todos os artifícios que compõem a cena (figurinos, cenário, trilha sonora...), assim como no corpo e no gesto. Essa complexa combinação de fatores tais quais tempo, espaço, fluxo, peso, olhar, presença, dinâmica e forma muitas vezes escapa às nossas tentativas de nomear, sistematizar, classificar.

Há ainda escolhas que revelam uma maneira de estar e de agir no mundo, uma tomada de partido, uma ética, um projeto político. Volto a Rancière (2005) a fim de trazer sua elucidação sobre o conceito de política e, mais especificamente, as relações entre arte e política. O pensador propõe que, para refletirmos quanto à paisagem artística contemporânea, se faz necessário reconfigurar o que se entende nos dias atuais por estético e político.

A arte não é política por transmitir mensagens políticas ou representar estruturas sociais ou políticas. A arte é política porque ela "enquadra um *sensorium* específico de espaço-tempo na medida em que este *sensorium* define maneiras de estar juntos ou separados, de estar dentro ou fora, em frente de ou no meio de etc" (RANCIÈRE, 2005). O autor propõe pensarmos uma política da estética, segundo a qual

> as práticas artísticas participam da partilha do que é perceptível na medida que elas suspendem as coordenadas habituais da experiência sensória e recompõem a rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular (RANCIÈRE, 2005).

De acordo com essa ideia, a arte possui a oportunidade de criar outros mundos possíveis, pois tem a potência de reconfigurar nossas sensibilidades e transformar nossas subjetividades.

Conclusão em aberto

Cada vez que colocamos um corpo dançando em cena, afirmamos um projeto de mundo. Ainda, dizemos com gestos o que para nós é importante ou não, além de mostrarmos o que merece ser apreciado, em que valores acreditamos e quais bandeiras defendemos. Nenhum gesto é inocente. Nenhuma dança é só estética. Cada projeto estético, por sua vez, não independe do mundo que o cerca; ele foi gestado nesse mundo e com ele dialoga, fornecendo visibilidade ou não a determinados parâmetros, dando voz a algum discurso ou calando-o. Dessa forma, ele colabora na manutenção ou transformação dos valores que o engendram.

Mas todas essas relações são extremamente complexas e não podem ser reduzidas a padrões simplistas, como o fazem os manuais que classificam e interpretam gestos de acordo com seus supostos significados, como se eles não fossem estruturas abertas nem plásticas que se modificam e ganham novos sentidos conforme o contexto no qual são gerados e estão inseridos.

Levando-se então em conta a dificuldade (a impossibilidade?) de se estabelecer parâmetros gerais para entender as relações entre gesto e ética ou entre estética e política, vou

finalizar este artigo com uma questão e uma provocação: Nós escolhemos nossa ética ou ela nos escolhe? Não são muitas das nossas escolhas, sejam elas éticas, estéticas, ideológicas ou afetivas, inconscientes ou involuntárias, herança adquirida das relações familiares e socioculturais, das informações apreendidas e processadas no percurso da vida? Conhecer as próprias escolhas estéticas e suas implicações éticas a cada momento da criação constitui aprendizado contínuo, que requer apetite para a autorreflexão e autocrítica.

Assim, deixo aqui um questionário, que pode funcionar (ou não) como uma pista para o autorreconhecimento ético e estético: Quais são as suas expectativas quando você assiste a um espetáculo de dança? O que você espera do artista? O que espera que ele lhe proporcione:

- Beleza;
- Harmonia;
- Talento;
- Corpos bonitos;
- Inteligência;
- Eficiência;
- Maestria e domínio do seu material;
- Clareza de propósitos;
- Controle da cena;
- Relação direta com os espectadores;
- Interação;
- Ilusão;
- Magia;
- Transe;
- Catarse;
- Virtuosismo;
- Humor;
- Alegria;
- Diversão;
- Presença;
- Mistério;
- *Glamour*;
- Entrega;
- Engajamento;
- Paixão;
- Sofrimento;
- Prazer;

- Autoexposição;
- Autossuperação;
- Risco;
- Vulnerabilidade;
- Fragilidade;
- Identificação;
- Entendimento/compreensão;
- Conhecimento;
- Surpresa;
- Novidade;
- Arrebatamento sensorial;
- Emoção...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, 9-14 jan. 2008.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. 2005. Disponível em: <http://www.keitheatre.com>.

Breve reflexão a respeito do papel da crítica

Inês Bogéa[4]

Parte da minha trajetória é marcada pela transferência de um lado para o outro do palco; a vida inteira dancei e continuo dançando. Se antes habitava o espaço do palco, agora habito as palavras das críticas, dos textos, dos livros e também as imagens dos documentários de dança. Procuro um ritmo e um modo de escrever e de filmar que também traduzam o movimento do corpo no espaço, assim como o faz a dança.

Todos aqueles que lidam com a dança experimentam a sensação de trabalhar sobre algo escorregadio ao ser dito com palavras, um material que, mais do que objeto de análise, muitas vezes põe em dúvida a própria existência e a possibilidade de tradução do movimento. Porém o trabalho da crítica dá-se nesse enfrentamento do corpo e da alma.

Crítica vem da palavra grega *krinein*, que quer dizer *quebrar*. Os críticos analisam a dança e "quebram" os fatores presentes na organização da sua criação, procurando compreender e indicar seu significado para chegar a uma interpretação estética. Movimento, luz, figurino, cenário, música, vídeos, textos, interpretações e dramaturgia são todos elementos da estrutura coreográfica e constituem referências para a escrita da dança.

Logo, o crítico é um analista, capaz de trazer ao texto pontos por meio dos quais se pode dialogar com a obra, com base em um lugar proposto pelas ideias e pelos conceitos da apresentação em si. O profissional procura ler o espetáculo mediante os próprios termos desse espetáculo, e não por suas expressões pessoais. Não se trata de uma simples busca da explicação pela identificação dos fatores que compõem a obra – cada elemento tem sua forma e seu significado –, mas sim da relação entre os diferentes elementos, que cria o significado do todo. Como crítica, reflito ainda quanto à estética, ética e arte, no contexto geral em que se exibe a cena.

A obrigação profissional de o crítico dominar o instrumento da linguagem para o exercício da sua tarefa tem também dimensão ética, como discutido por Eugênio Bucci ao longo de *Sobre ética e imprensa* (BUCCI, 2000). O crítico tem responsabilidade ética ao produzir um discurso a respeito da obra, assim como o artista, que ao mostrar o trabalho ao público apresenta seu olhar acerca de um tema, exprimindo uma escolha estética e

ética. Artistas e críticos devem saber manejar os dispositivos e as complexidades ligados à arte que optaram: uma obrigação ética, e não só técnica. Devemos lembrar aqui que a dança é revelada por seus intérpretes. Nessa perspectiva, o bailarino dialoga com o coreógrafo carregando o sentido da obra. Na cena, a coreografia ganha vida com os intérpretes.

Como afirma Arthur Nestrovski (2000, p. 10), "é a compreensão, e não o gosto, o ponto de partida da crítica". Com isso, vale a pena ler Antonio Candido (2000, p. 9):

> Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.

Por vezes estamos tão imersos em hábitos sociais que não nos damos conta de que aquilo que acreditamos ser uma "reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões estabelecidos" (CANDIDO, 2000, p. 32).

A plateia que vê o espetáculo e lê a crítica, ou que lê a crítica e vê o espetáculo, pode rever o seu pensamento, apoiando ou discordando da crítica. O crítico é uma plateia mais especializada, por estar em contato permanente com a criação e o estudo da dança. A publicação de uma matéria crítica dá prolongamento à vida do espetáculo, uma vez que amplia o círculo de pessoas que entra em contato com ele.

O objeto é lido em função de como foi construído; há uma tensão entre criação e leitura. Quando a obra vem ao palco, vemos o resultado e o processo fica, em grande medida, oculto. O crítico tenta entender os procedimentos que compõem essa apresentação, mas tais princípios também são diluídos com o tempo. Todo ato estético é ainda um ato ideológico, atravessado por uma dimensão ética. O crítico procura capturar como a obra foi desenvolvida para ver de que maneira ela corresponde ao que diz.

Segundo a americana Sally Bannes (1994, p. 25), a crítica deve conter quatro itens: 1) descrição (o que os bailarinos fizeram e como o trabalho ocorreu); 2) interpretação (o que foi comunicado e o significado da dança); 3) avaliação (quão bem-sucedido foi); 4) contexto (localização histórica e estética do trabalho). Esse é um bom ponto de partida para quem quer escrever crítica e pensar arte. A ele pode-se somar a identificação da ideia central, que norteia o espetáculo, além de organizar o texto.

As palavras são os ingredientes com que vamos lidar e, assim como na dança, há aqui ritmo, cadência, musicalidade, uma espécie de construção de sentido pelos gestos (verbais). Na crítica o texto tem de possuir sentido próprio, ritmo e musicalidade que idealmente remetam ao espetáculo comentado. Precisamos atentar, do mesmo modo, para o contexto local: a crítica no Brasil pode exercer papel de formação. Informar, em si, já é formar, num país com precariedades de acesso ao conhecimento.

A arte da dança no Brasil ganha novos contornos a cada dia, muitos deles em resposta à escassez dos meios. A interrogação em torno do espaço dessa arte, de sua estrutura e possibilidade tende a revelar uma produção obtida à custa de um confronto cerrado entre identidade e diferença, entre possibilidade e recusa.

Parodiando algumas palavras de Nestrovski (2000) quanto à crítica musical, a crítica é capaz de auxiliar na divulgação e organização do conhecimento da dança, contudo não existe conhecimento de dança sem a experiência de assistir a um espetáculo. É sobretudo no momento presente, no contato com a obra, que se deve estar aberto ao que se passa.

Referências

BANNES, Sally. Writing criticism: History. *In*: _____. **Writing dancing:** in the age of postmodernism. Hanover: University Press of New England, 1994.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais**. São Paulo: Publifolha, 2000.

Configurando mosaicos: a dança em Manaus

Ítala Clay de Oliveira Freitas[5]

O mosaico, de acordo com o dicionário, apresenta-se como uma técnica na qual se transformam materiais variados em fragmentos diminutos. Estes se unem e criam uma figura única sobre uma superfície, compondo-se de partes misturadas, porém visivelmente distintas. Na estrutura deste artigo, o método é semelhante. O uso do termo relaciona-se tanto à diversidade tipológica das fontes quanto ao modo próprio de organizá-las. Trata-se de uma estratégia que objetiva a construção de um dos possíveis desenhos da trajetória da dança na capital do estado do Amazonas por meio do engendramento de três mosaicos: documental, temático e crítico. Nessa configuração faz-se importante explicitar que em cada unidade se abre uma proposta de visibilidade da cultura e da arte em Manaus, apontando para os inúmeros desdobramentos plausíveis quando se aciona um fluxo de comunicação dessa natureza.

Documentos em mosaico: os primeiros fragmentos em superfície

Após a primeira edição do *Seminários de Dança*, em 2007, escrevi sobre o projeto *Cidade, Memória e Processos Evolutivos da Dança*[6]. Na época, a pesquisa surgira como uma ação necessária mediante as ausências, as imprecisões e os equívocos de informação nos raros textos existentes a respeito da história da dança local. Havia o claro entendimento de que essa primeira coleta era imprescindível para qualquer incursão de nível teórico e para o desenvolvimento do estudo no então primeiro curso de nível superior em Dança da Região Norte. Entre os seus resultados apareceu uma coleção de fragmentos do fim do século XIX e início do século XX, elementos que colocavam em evidência a dança social, com os frequentes bailes populares e suas polcas, valsas, mazurcas e seus maxixes, bem como os primeiros registros quanto ao ensino da dança no Collegio Brazileiro e no Collegio Amazonense, em 1884. Foi possível também registrar as apresentações de balé, com a vinda de grupos europeus de óperas e operetas para o Teatro Amazonas. No entanto apenas em investigações posteriores obtive dados pertinentes aos ecos da dança moderna em Manaus e encontrei-os na produção textual da Academia Amazonense de Letras.

Em 1938, Djalma Batista, médico e membro destacado da Academia, escreveu o artigo *Letras da Amazônia*, com o intento de demonstrar suas impressões acerca dos intelectuais e dos artistas que tinham deixado alguma contribuição para a região. O escritor elencou diversos intérpretes, desde os primeiros cronistas até os exploradores, naturalistas e folcloristas. Em seus comentários referentes ao poeta Raimundo Monteiro, externou o conhecimento compartilhado de Isadora Duncan ao citar o poema *As horas lentas*:

> Vede quanta beleza nestas cinco quadras, em que há um sentido irresistível de suprema volúpia, sob a invocação das legendas gregas e dos ritmos triunfais de Isadora Duncan, essa mulher de gênio que Raimundo Monteiro de certo conheceu nas suas repetidas estadas em Paris, e que deu à nossa língua, através da criação felicíssima do poeta de *As horas lentas*, mais um adjetivo de graça e de prestígio... (BATISTA, 2006, p. 49).

Ainda no começo do século XX, outra fonte de informação surgiu com a leitura dos jornais. Tratava-se da programação local dos cinemas de Manaus. Em 1938, por exemplo, foi possível assistir no Cine Manáos aos "soberanos da dança Fred Astaire e Ginger Rogers", e o Cinema Odéon exibiu o primeiro filme da dupla Robert Cumming e Eleanor Whitney, com "os mais recentes passos de dança de Hollywood". Houve também matérias sobre a apresentação de profissionais de fora, como é o caso da bailarina e atriz Maria Caetana, no *Diário da Tarde* de 29 de julho de 1938. O texto enfatizou, como item relevante do seu currículo, os estudos com Chinita Ullman[7] e Kitty Bodenheim[8]. Provavelmente esse destaque ocorreu porque a plateia amazonense já tinha visto Ullman no início daquele ano, conforme registro no jornal *A Tarde* de 19 de fevereiro de 1938.

Figura 1 – "Bailarina CHINITA ULLMAN, que recebeu os applausos da platéa amazonense, em sua exhibição no Theatro Amazonas. Veiu até nôs em missão da Instrucção Artistica Brasileira."

Fonte: Jornal *A Tarde*, 19 fev. 1938.

Faz-se importante lembrar que durante o período da política estado-novista (1937-1945), a ideia de identidade com base nas raízes regionais foi bastante fomentada. No Amazonas, o impacto social pôde ser observado nos veículos de comunicação e nos meios artístico e cultural:

> Essa busca de identidade regional nos anos 40-50 é reivindicada através das emissoras de rádio, a Rádio Baré e Difusora, pela intelectualidade que se utiliza das colunas de jornais, para eclodir em grito de rebeldia e originalidade na criação do Clube da Madrugada, em 1954. Nas artes cênicas, o movimento também ressoa, mas estranhamente, com menos ousadia, com um certo acanhamento (AZANCOTH; VALE, 2001, p. 12).

Em relação à dança, apesar de não terem sido encontrados estudos específicos, arrisca-se, à dedução preliminar, que a atuação dos artistas e professores se realizava distante dos questionamentos políticos do Clube da Madrugada[9] ou mesmo da movimentação teatral da época. Um exemplo disso é o III Festival de Cultura do Estado (1969), no qual o único grupo de dança a concorrer foi eliminado pela comissão examinadora, por afirmar desconhecer a procedência folclórica da proposta, embora os bailarinos tivessem declarado executarem danças inspiradas no folclore dos Urais (AZANCOTH, 2009).

Nas páginas dos jornais verifica-se ainda que, nesse mesmo ano, ocorreu o II Festival de Danças Clássicas e Danças Modernas, bem como aconteceram as atividades da Escola de Dança do Teatro Amazonas, mantida pela Fundação Cultural. As professoras em voga nas décadas de 1950 e 60 eram Beatriz d'Agostinho, Gloria Velásquez e Zenira Ferreira da Silva.

Nos primeiros anos de 1970, Adair de Palma[10] abriu uma escola de dança na Associação dos Sargentos da Amazônia (ASA), ministrando balé, danças folclóricas e *jazz*. O estabelecimento funcionou até 1978, quando Palma se mudou para a capital de Rondônia. Mais tarde, em 1976, José Rezende[11] inaugurou sua academia de balé clássico em Manaus e, dois anos depois, o carioca Arnaldo Peduto, uma academia de *jazz*, sendo o responsável pela propagação do gênero no estado. Essas três personagens históricas constituíram a base da formação de dança manauense nas décadas de 1980 e 90, posto que suas academias eram referência na cidade. Trajetórias distintas que mereceriam estudos específicos.

Temas em mosaico: política e estética de um passado recente

Diferentemente do mosaico anterior, este se constrói com um maior número de fragmentos, pois foi resultado do manuseio de mais de mil matérias de jornais e do acesso a cartazes, programas e vídeos de espetáculos.

Abrangendo o recorte temporal de 1980 a 2000, a análise e interpretação dos dados foram realizadas durante a elaboração da minha tese de doutorado, defendida em 2010. Assim, mediante o volume de informações e a exigência de apresentar uma organização sob viés científico, observei que o desenho que surgira propunha vários eixos temáticos, com inúmeras possibilidades de desdobramento. Então, apareceram questões a respeito das políticas públicas para a arte, da circulação de espetáculos nacionais e internacionais, da formação dos profissionais e da produção local, com a criação dos grupos e suas propostas estéticas.

No âmbito das relações entre o poder público e os artistas, sobressaiu nos anos 1980 a visualização de um quadro de expectativas, frustrações e desilusões, que pode ser verificado em uma rápida cartografia proporcionada pela compilação dos textos jornalísticos. Estes permitem perceber que ocorreram várias tentativas de se fundar corpos oficiais de dança e, com elas, houve diversos problemas de gestão administrativa e, sobretudo, de escuta por parte das autoridades acerca das propostas e necessidades dos artistas. Um registro significativo da falta de diálogo encontra-se na matéria do jornal *A Crítica* de 13 de outubro de 1988, em que se noticiaram as reivindicações enviadas em nota pelo Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (TA) ao superintendente do local:

> O grupo exige condições para o trabalho que executa, tais como alimentação, através do convênio com a Escola de Mineração, manutenção do figurino, transporte para apresentações fora do espaço de trabalho e aparelhagem de som que permita a realização de um trabalho decente e ainda com possibilidades de reciclagem. [...] O grupo faz questão de ressaltar ser dispensável qualquer tentativa de elucidação da atual situação econômica do país e acrescenta que a remuneração recebida não corresponde nem de longe à prestação de serviços, uma vez que esta só cobre os gastos com o transporte (CORPO DE DANÇA..., 1988).

Já na década de 1990, a figura do Governo do Estado mostrou desempenho menos precário. De modo geral, inúmeras matérias destacavam o movimento de debate e a

ampla difusão das relações entre os governos, as secretarias e os conselhos de cultura. As reivindicações dos artistas surgiram, não mais como a fala de grupos independentes ou a queixa de indivíduos, mas como a organização de classe. Ressalta-se que esse foi um período não apenas de denúncias, como nos anos 1980, porém de cobranças e solicitação de organização e planejamento, destacando-se o trabalho da jornalista Leyla Leong, fundamental na cobertura das querelas entre políticos e artistas locais, que acionou com certa regularidade a posição do poder público perante os artistas.

É relevante considerarmos que, durante essa época, existiram matérias sobre questões de identidade cultural, espraiadas em seminários de cultura amazônica, e a importância do folclore na região. Tratava-se de algo que se relacionava às perspectivas do Estado para com as possibilidades do mercado turístico. Alguns exemplos de título ilustram tal cenário: "Simpósio Universitário de Cultura" (1990); "Expressão Cênica Amazônica vai acontecer no TA" (1991); "Dificuldades à parte, 1991 foi um ano bom" (1991); "Cultura dá sinais de ânimo em ano confuso" (1992); "Arte sob o domínio do folclore" (1993); "Artistas dão salto triplo sem proteção" (1994); "Governo destitui conselhos de cultura" (1995). Em 1994 o governador Amazonino Mendes estampou sua ideia de cultura em Manaus associada ao predomínio do folclore e, em raro acontecimento, registrou-se a resposta dos artistas negando as declarações do político.

É provável que essa negativa veemente dos artistas locais e, entre eles, dos artistas da dança externem a década anterior, quando foram implantadas as academias – por muito tempo as principais provedoras de um contato regular com treinamentos corporais – e se viu a criação dos grupos que contribuíram para uma nova configuração cultural e artística da cidade, tais como o Dançaviva e o Núcleo Universitário de Dança Contemporânea (Nudac).

As questões da cena, por um lado, seguiam o rastro do regionalismo e da crítica social e, por outro, uma visão de corpo orientada para procedimentos de improvisação. No Dançaviva – e seus desdobramentos nos grupos Movimento, Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas, Origem e Gedam –, as referências conceituais estavam, sobretudo, no Ballet Stagium[12], enquanto o Nudac exteriorizava suas relações com o curso de graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na qual a coreógrafa e diretora Lia Sampaio havia feito sua formação. Há que se registrar ainda nos anos 1990 a relevância do surgimento do grupo Renascença, sob a direção de Jorge Kennedy, e seus experimentos com a dança-teatro, muito pouco compreendidos pela imprensa local, assim

como a criação do Corpo de Dança do Amazonas, trazendo renovadas expectativas para o campo profissional.

Nesse momento, pode-se exercitar uma potencialização simbólica (SANTOS, 2007), além de acentuar o fato de que, a despeito da circulação rarefeita de espetáculos e trocas de informação com grupos de fora de Manaus, de uma formação quase que nucleada em torno do modo de operação de duas academias de dança e das atividades de extensão universitária e da negligência institucional dos governos municipal e estadual, torna-se impossível não visualizar nas décadas mencionadas uma ação de resistência aos jogos de poder, seja em sua denúncia, seja na insistência pura e simples de existir e incomodar, mesmo que na precariedade das páginas dos jornais.

Crítica em mosaico: o que pode ser o tempo presente?

Aqui está mais um olhar para o objeto dança, implicando outros percursos metodológicos. Neste mosaico, concentra-se tanto a minha experiência como pesquisadora do Programa Rumos Dança, do Instituto Itaú Cultural São Paulo, desde a sua primeira edição (2000), quanto as exigências do ambiente acadêmico universitário em elaborar um pensamento crítico. Proponho então, com base no cruzamento desses dois universos de investigação, objetivamente distintos, apresentar algumas considerações acerca do quadro da dança que se esboça nos últimos dez anos, quando passado, presente e futuro são postos em convergência na realidade manauara.

A primeira questão que sobressai é a necessidade de fortalecermos alguns processos comunicacionais nos quais a dança está inserida. A ausência de mediadores eficientes entre o conhecimento produzido pela classe artística da dança e a sociedade tem prejudicado de maneira avassaladora o desenvolvimento de uma cultura da dança. O comportamento dos veículos de comunicação potencializa um modo de alfabetização funcional, repetindo estereótipos regionais e clichês de universalidade de linguagem. É preciso, portanto, ficarmos na condição de ativistas e de vigilantes na leitura da mídia tradicional, quando em experiências de navegação na cibercultura. Entretanto isso só poderá acontecer de forma eficiente se refinarmos os nossos argumentos para a realidade local e também nacional.

Uma segunda questão que me parece relevante abordar trata da histórica reincidência dos temas regionais em formatos cênicos preestabelecidos, nos quais se

constrói um discurso de identidade amazônica e universal por meio de figuras de tal generalidade e vagueza, presas fáceis da dinâmica capitalista do turismo de mercado. O problema aqui não são os assuntos, contudo os procedimentos. Faz-se essencial banir o índio e o caboclo genéricos, aqueles que se perfilam em estereótipos, sob padrões de treinos corporais bem consolidados e projetos cenográficos figurativos, hoje em dia mais discretos, trocando as penas pelos grafismos. Nesse quadro torna-se imperativa a necessidade de construção de novos sistemas de signos cujos objetivos sejam o reconhecimento e a revalorização simbólica dos elementos de nossa vida cotidiana, bem como a valorização dos artistas que se propõem a esses experimentos.

Por fim, gostaria de compartilhar uma ideia que vem sendo amadurecida a cada evento de que participo no qual a discussão sobre a dança no Norte e, mais especificamente, no Amazonas está em pauta. Sugiro a construção coletiva (artistas, acadêmicos, educadores) de um Programa de Ousadia e Risco (POR). Em que consistiria esse POR? A princípio, dever-se-ia fomentar o investimento exaustivo na construção da memória e na produção crítica a respeito da dança no Amazonas, buscando engendrar novos caminhos de autorreflexão e promover o diálogo com outros saberes e com a experiência histórica de demais campos do conhecimento. Poderíamos então ver as manifestações folclóricas e populares da região, de modo a produzir um número de reflexões que provocaria deslocamento pelo excesso e criaria anticorpos às práticas políticas da cultura de mercado. Ao mesmo tempo, como uma diretriz dos procedimentos, procuraríamos construir o tempo presente não fundamentado numa ideia de identidade excludente, xenófoba ou narcísica, entretanto tal qual Bhabha (2005, p. 69) propõe como um Terceiro Espaço, aquele que é capaz de "abrir o caminho a uma conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura".

Referências

AZANCOTH, Ediney; VALE, Selda. **Cenário de memórias:** movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

_____. **Tesc:** nos bastidores da lenda. Manaus: Valer/Sesc, 2009.

BAILARINO MINISTRA CURSO no Teatro. **A Crítica**, 18 nov. 1986.

BATISTA, Djalma. **Amazônia:** cultura e sociedade. 3. ed. Organização de Tenório Telles. Manaus: Valer, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

CORPO DE BAILE. **A Crítica**, 12 fev. 1984.

CORPO DE DANÇA do TA sem apoio. **A Crítica**, 13 out. 1988.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. Cipoal de pressupostos da Amazônia. *In*: BRITTO, Fabiana Dutra (Org.). **Cartografia da dança:** criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. Narrativas de uma cidade: o jornal e a dança. *In*: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Orgs.). **Seminários de dança:** histórias em movimento. Biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

_____. Relações entre a cidade e a dança: o viver biopolítico. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 3**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007a.

_____. Singularidades urbanas: éticas e estéticas em transição. *In*: NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS (Org.). **Cartografia:** rumos Itaú Cultural 2006/2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007b.

_____. **Tramas comunicativas da cultura:** a dança no jornalismo impresso em Manaus (1980-2000). 2010. Tese (Doutorado)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de corpo brasileiro. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

_____. **O corpo em crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

PROJETO DE DANÇA está presente na comunidade. **A Crítica**, 24 set. 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006. v. 4. (Coleção Para um Novo Senso Comum.)

_____. **Para um novo senso comum:** a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2007. v. 1.

TEATRO AMAZONAS APRESENTARÁ aula inaugural de dança. **Jornal do Comércio**, 8 dez. 1981.

TEATRO AMAZONAS VAI formar grupo de balé. **A Crítica**, 20 mar. 1984.

TEATRO FARÁ CURSO para bailarinos. **A Crítica**, 3 jan. 1982.

TEATRO TERÁ UM grupo de dança. **A Crítica**, 31 dez. 1981.

Ética como coreografia performativa

Jorge Alencar[13]

> No sentido ético, ou seja, de estimular uma discussão mais ampla da arte no mundo contemporâneo. É tão difícil sobreviver de arte, por que faz sentido seguir criando? *Ela* (SEMINÁRIOS DE DANÇA EM JOINVILLE, 2011)

Fui convocado para fazer uma composição, posto que sou coreógrafo. Fui instruído a fazer uma ficção, já que recombino aquilo que foi dito, feito e visto. Fui instigado a ser ético e autônomo a um só tempo. Ético e declaradamente autoimplicado em minha costura teórico-poética, além de estético sempre, articulando modos de fazer/pensar, suas visibilidades e sensibilidades.

Para tanto, eu me exponho aqui como *ela* propõe – enverede por uma aventura artística e intelectual – e como *a outra* bem situou: fazendo as vezes do fantasma do olhar de fora. Enquanto isso, *uma outra* complementaria: sendo aquele que nomeia.

Neste exato momento, eu rabisco uma escrita bastante embaralhada por vozes que foram amorosamente surrupiadas, usurpadas, saqueadas, sequestradas e mescladas[14].

Para começar, *ele* já havia dito que, em vez de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e de ser levado bem além de todo o começo possível. No entanto, já na introdução, eu sou tomado por uma ansiedade instrumentalista feita de muitas palavras, grafias e... coreografias. Que seja assim. Coreografia pode ser um arranjo de corpos no tempo e no espaço; um jeito de perceber o mundo; uma constelação dinâmica e flexível de coisas organizadas de forma consciente ou não criadora de padrões, ordens, negociações e forças que nos engajam de modo compositivo e político no mundo. Coreografia tem a ver com dança.

Assim, *ela* me propôs criar uma dança como uma escrita em evanescência performativa. *Plim*. Uma dança que suma, sem GPS (Sistema de Posicionamento Global) nem *Google Maps* que a localize.

Nesse caso, escrever, tal qual dançar, opera no sentido da desaparição, no caminho oposto de preservar ou reproduzir. O desafio de elaborar uma construção discursiva e ética consiste em descobrir um jeito de transformar qualquer fala cuja pretensão está em reter as coisas existentes no mundo em falas performativas, quando *dizer é fazer*, é edificar algo no tempo presente.

Se digo ético, não falo em certo nem em errado, ou mesmo de prescrições morais. Falo de composição performativa e, por isso mesmo, resistente às inflexões de validação e de verdade, tão próprias do discurso da reprodução.

Ele disse: Um método crítico não poderá nascer de uma ideologia política, entretanto de uma invenção de composição.

Ela ressaltou: Uma obra não é somente sintoma do mundo, porém também o antecipa.

Ela afiançou: Estética e ética são irmãs siamesas. Ética é como amizade, uma política da amizade com intensidade suficiente para acontecer em diferentes lugares ao mesmo tempo.

De coreógrafo para coreógrafo, eu agradeço a polifonia de cada uma dessas vozes. Agradeço cada doação feita para esta fala, pretensamente poética, que me permite exercitar a linguagem como uma forma de ação e não tal qual uma representação ou correspondência com a realidade apenas.

A linguagem produzida por mim agora pertence ao mesmo tempo ao campo dos significados e das associações bastante pessoais. Trata-se de uma fal*ação* que não está interessada em reproduzir o que foi feito nem dito no encontro entre tantos *elas* e *eles*, contudo está ávida por reencenar o esforço de lembrar o que aconteceu lá e que se estilhaça aqui.

Para mim, no pa-ra-rá, pa-ra-rá desta escrita, a linguagem problematiza-se numa prática ética bem clara, não sendo possível apartar "linguagem", "mundo", "composição" nem "coreografia", já que a própria ideia de realidade é constituída e, sobretudo, ficcionalizada pela linguagem nesse momento. Se se considera a linguagem ação, ela inventa o real, na medida em que atua coreograficamente sobre ele.

De outro jeito, quando digo "linguagem", não me refiro àquela dialética significante/significado, submetida às regras do modelo linguístico estrutural. Aproximo-me da linguagem que é encenadora daquilo que opera no mundo, por isso performativa e performadora.

Ela afirmou: Performativo sugere uma construção dramática e contingente do sentido.

Ele garantiu: A poesia não tem contas a prestar quanto à "verdade" daquilo que profere, porque, em seu princípio, não é feita de imagens nem de enunciados, e sim de ficções, ou seja, de coordenações entre atos.

No momento em que *ele* diz ficcionalizar, não fala em produzir mentiras ou engodos, mas em compor estruturas inteligíveis. Justamente como quem coreografa.

Na prática de linguagem que proponho, uma ética é performativa pois não cabe na moldura do verdadeiro ou falso, afinal, em tese, o performativo não descreve um ato – ao proferir certas palavras em dadas condições –, todavia exerce uma ação.

Como *ela* já havia declarado: Ética pode ser entendida como um modo propositivo de dançar e de projetar as relações que lá existem.

A linguagem que nos potencializa tem dimensões processuais e produtivas, não apenas reprodutivas, e se viabiliza pela simultaneidade entre discurso e ação. Tal fala/ação dá-se no corpo e atua diretamente sobre essa realidade e esse ambiente.

Pensar ética como composição performativa pouco ou nada tem a ver com a passagem de um conteúdo moral de sentido, entretanto tal composição está ligada a uma operação e à produção de um efeito. A ética performativa não tem seu referente fora ou antes de si, mas transforma uma situação por sua atuação. *Ela* me ajudaria a dizer, por meio de minhas próprias mesclas de linguagem, que a operação política de uma ética performativa pode ganhar vitalidade justamente por contestar ou quebrar o contexto que executa.

Pausa curta

O que me resta fazer agora? Continuar compartilhando coreografias, dessa vez aquelas presentes em minhas danças e nos meus projetos. Permitam-me, então, abrir uma brecha mais explicitamente pessoal.

Eu participo do mundo também criando danças. Minha mais nova dança acontece num quintal. Já passou pelo palco, pela galeria e está no quintal. Digo quintal não como metáfora de um ambiente doméstico, quase saudosista em tempos de histeria imobiliária e de verticalização das cidades, mas eu fiz, com alguns estimados *eles* e *elas*, uma dança para existir no quintal.

O nome dessa precipitação artística é *Souvenir*, como aquele artefato turístico fetíchico, possuidor de uma nostalgia e de uma cafonice que me fascinam: "Fui à Bahia e lembrei-me de você". Em termos de linguagem, *souvenir* é memória.

Ele me disse individualmente: Às vezes considerado produto cultural inferior, o *souvenir* vive e revive de maneira improvisada com uma força que se conecta a elementos

bem diferenciados, tais quais um município, uma obra de arte, um amor... Continuei escutando, enquanto *ele* seguia: Talvez o *souvenir* seja um filho menor pela figura do colecionista que Benjamin adorava. Um filho menor que virou adulto ou um adulto infantil, o *souvenir* nunca será adulto por completo no sentido anagráfico, porque ele se ilumina do estupor da infância.

Eu fiz uma pausa. Pausa como frio na espinha. Pausa como epifania.

Se *ela* estiver certa ao declarar que o processo e a coreografia nos contam, também, nosso entendimento ético, hoje, como coreógrafo, eu estou interessado em compor uma ética de quintal. Não no sentido pejorativo que o quintal em geral carrega, porém uma ética feita nos fundos, no fundo das coisas caseiras e do afeto; como *ele* disse: *Souvenir made in* saudade.

Se digo saudade, não falo só do tempo que passou, já que projeto um passado/presente em termos de descontinuidade. Para isso, *ele* seria preciso em me ajudar a transformar o presente num lugar expandido e excêntrico de aquisição de poder. Desse modo, na minha coreografia eu poderia entender que o novo não vem do *continuum* de passado ou de presente, contudo da renovação do passado reconfigurado como entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Assim, a minha dança de quintal busca inventar um *souvenir* produzido com base em um passado-presente marcadamente afetivo.

Por falar em afetividade, como artista-curador eu tenho organizado desde 2006 um encontro artístico chamado Interação e Conectividade, com o grupo Dimenti. Mesmo tendo características que podem localizá-lo na moldura de um festival, o Interação está tentando ir além da junção de espetáculos. Em consonância com a agenda artística e política do Dimenti, a ética dessa reunião investe no artista/pesquisador/produtor, e não apenas em peças bem resolvidas. Identificamos pessoas e as indagamos: "O que faz sentido para você apresentar/compartilhar aqui nesse contexto, nesse momento?". Aí agenciamos algumas autonomias autocuradoriais...

Interessam-nos pessoas que operam inventividades e dissonâncias estéticas, que estão a fim de investigações autoimplicadas, que produzem surpresas crítico-performativas, que atuam de forma vigorosa em seu espaço/bairro/cidade/país por meio de suas criações, ações e afecções de diferentes ordens e naturezas.

Nesse caso, uma curadoria est*ética* também pressupõe uma ética, composição contigente, ficcionalizada, autoimplicada e, por isso mesmo, comprometidamente autônoma.

Nova pausa

Ele, o amado, gosta de dizer que coreografia constitui um jeito de organizar e de propor atenções. Para mim, coreografia é matéria de beleza teórica e artística. Eu ainda acrescento: uma coreografia cria atenções no modo como se desenvolve e na percepção de quem a frui, sempre de forma autônoma e, ao mesmo tempo, pautada em trocas e dependências correlacionadas.

Articulo o que *ela* disse ao que um outro *ele* apontou: ética pode ser entendida como a capacidade de atuar com autonomia. Sendo assim, só é possível em termos relacionais.

Ele afirmaria que a estética funcionará, e aqui encontramos a importância do performativo na noção de coreografia social, tal qual um espaço onde as possibilidades sociais são ensaiadas e executadas. Logo, *ele* nos propõe entender o agenciamento histórico da estética como algo não meramente formado, mas também formador da dinâmica histórica.

São tantas vozes nos capacitando a gerar um processo de reflexão sensível que nos permita aguçar um olhar interpretativo emocionado, mediante uma *observação observadora*, como *ele* declara, que incluiria a imagem que fazemos de nós mesmos e de nossos outros enquanto percebemos as coisas no mundo.

Logo, somos capazes de nos lambuzar com a vocação ficcional dos modelos que organizam a vida e nos tornam responsáveis pelas ficções cotidianas, como a que faço agora.

Ela diria: Uma autonomia em território partilhado; ou ainda: Eu vi o que vi, eu vi o que pude e vi o que quis.

Essa dança vai seguir gerando significados e contextos bem flutuantes, inquieta por sincretizar, conectar, confundir, partilhar, pa-ra-rá, pa-ra-rá...

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CANEVACCI, Massimo. **Comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HEWITT, Andrew. **Social choreography:** ideology as performance in dance and everyday movement. Durham/Londres: Duke University Press, 2005.

KLIEN, Michael; VALK, Steve; GORMLY, Joffrey. **Book of recommendations:** choreography as an aesthetics of change. Irlanda: Daghdha Dance Company, 2008.

PHELAN, Peggy. A ontologia da *performance*: representação sem produção. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental/Ed. 34, 2005.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

Da subjetividade de cada corpo, carregado de histórias e formações distintas

Maria Paula Costa Rêgo[15]

Do terreiro, coleto minhas histórias. Do brincante[16], faço meu instrumento. De Ariano Suassuna[17], retiro meu norte. Quero contar histórias. Geralmente, as histórias que eu apresento com o grupo Grial são pedaços de um Brasil soterrado por camadas de terra e de tempo, partes de um todo estilhaçado pelos tempos modernos. Com essas lascas eu posso remontar (com muita licença poética) histórias sobre as matizes culturais do lugar onde vivo e construir coreografias que me ligam ao tempo presente. Essa ligação entre passado e futuro, na estética do Grial, não é só conceitual, e sim real.

Minha pesquisa em dança tem como chão o terreiro de tradição. Os brincantes desse terreiro também são intérpretes do Grial. Eles são protagonistas de dois mundos: do terreiro da tradição popular e do da dança contemporânea. O nosso trabalho de investigação consiste na edificação de pontes possíveis entre ambos os lugares.

Na construção do universo cênico do Grial, mostro corpos que trazem em seu contorno uma subjetividade alinhada ao mundo temático do grupo. Tais corpos já chegam impregnados dessa textura discursiva, mas posso dizer também que o nosso discurso estético está impregnado no corpo dos intérpretes antes mesmo de lidarmos com o assunto.

A maneira como os brincantes atuam no terreiro, inteira, forte e repleta de viço poético, já carrega em si uma subjetividade. Propor e desenvolver um tópico por intermédio dessa força é o que acontece em cada um dos nossos espetáculos. Não faço diferente de nenhum outro profissional de dança, que coloca corpos preparados com suas respectivas técnicas a serviço da evolução do tema.

Meus intérpretes são exímios bailarinos na linguagem que escolhi para desenvolver minha pesquisa e criação. Amparo-me em protagonistas específicos e de extrema qualidade para alcançar o resultado desejado no trabalho artístico.

Se essa construção fosse realizada por uma equipe de bailarinos/intérpretes com formação clássica ou moderna, isto é, corpos sem as histórias das quais necessito para criar a textura corporal e coreográfica a que me refiro, jamais chegaríamos, nem eu nem

o Grial, à poética pretendida. Precisamos de bailarinos de tradição, formados tecnicamente, mesmo que de modo inconsciente, no meio da brincadeira popular. Esses corpos trazem a subjetividade da própria dança que executam, e as histórias, oriundas do lugar em que vivem, enriquecem ainda mais o mundo das minhas ideias.

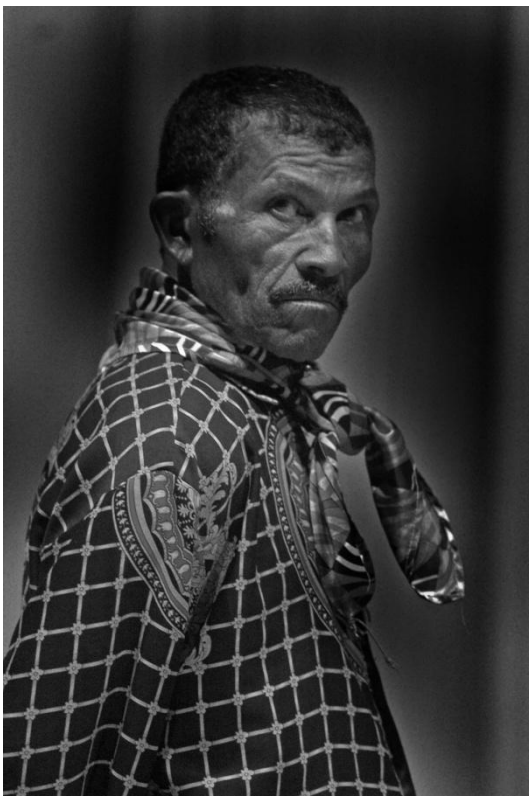

Figura 1 – Sebastião Martelo, brincante de maracatu rural e intérprete do grupo Grial
Fonte: Marcelo Lyra

De início eu não ofereço um mote de criação para os meus intérpretes; eles são o meu mote de inspiração: vidas simples evoluindo em terreiro iluminado pelas entranhas. Nesses corpos está o discurso estético do grupo Grial. Nutro-me das texturas desse tempo, espaço e povo para construir a minha poética em dança.

A companhia, conforme o conceito de dança contemporânea, elege a tradição popular como o seu campo de pesquisa e prefere trabalhar com uma equipe, na sua maioria, de brincantes de tradição. Meu olhar para estes é o olhar de coreógrafa com formação erudita, de uma coreógrafa/bailarina que se conscientizou muito cedo da tríade corpo-tempo-espaço, dançando demasiada e livremente como os brincantes. Meus percursos corporais não tinham repetição, mas criação. Então, ver beleza e material de contemporaneidade numa evolução de maracatu ou cavalo marinho é, para mim, o resultado de toda uma vida.

Livre de todo preconceito e do medo de não fazer parte do estabelecido como contemporaneidade, eu observo com prazer (e me deixo por ela impregnar) a riqueza de possibilidades que os corpos dos brincantes e o universo que os cerca oferecem às construções coreográficas do Grial.

Minhas histórias são assim: cheiram à terra! O solo do meu terreiro é de madeira, e nele dançamos como se levantássemos poeira. A poética está no todo. Não há representação do que somos, apenas somos. Logo, a subjetividade de cada corpo atuante do grupo, bem como suas histórias e formações distintas, é o que faz sua riqueza, sua força.

Depoimento

Ricardo Scheir[18] por Marcela Benvegnu[19]

Este texto é um depoimento de Ricardo Scheir, formador e professor de dança, para Marcela Benvegnu, jornalista e crítica de dança. Nele estão registrados o início de sua carreira, suas influências artísticas e alguns modos de fazer a dança e olhar para ela.

"Ele diz, eu escrevo."
"Eu (re)vivo, ela registra."

O início: um filme

Foi na década de 1970 que os concursos de dança começaram a aparecer no Brasil e eu e minha irmã passamos a participar deles e a ganhá-los. Eu tinha visto *Nos embalos de sábado à noite*, de John Badham, e me identifiquei com aquele espírito livre, com aquela dança registrada na tela. Num desses concursos estava uma professora de dança, e ela me chamou para fazer aulas. Fui, de tênis e calças *jeans*. Minha primeira escolha foi o *jazz dance*, até que Toshie Kobayashi surgiu na minha vida e me apaixonei pela dança clássica. Minha curiosidade me fez crescer na área. Descobri que pela sensação dos movimentos no meu corpo eu poderia então misturar balé e *jazz*. Comecei a dançar sem aprender, depois aprendi o que era dançar.

Que dança é essa?

Ivonice Satie e Suzana Yamauchi proporcionaram o meu encontro com a dança contemporânea. A partir disso, *jazz dance*, balé clássico e dança contemporânea começaram a fazer parte da minha vida e a moldar o meu gesto. Se me questionam sobre a dança que faço, digo: misturo os gêneros, corro atrás das sensações, troco com os bailarinos; faço dança, simplesmente.

Do outro lado

Descobri um novo caminho do outro lado da cena. A interpretação não me satisfazia mais, nem estava me satisfazendo como a criação. Conduzir pessoas na dança trouxe-me outro prazer. Se eu sinto falta do palco? Não. Estou nele de outras formas. Danço naquele espaço por meio das minhas coreografias. Adoro ficar no fundo do teatro com o CD nas mãos para colocá-lo na hora em que meus bailarinos vão dançar. A sensação de fazer as pessoas se calarem ao assistir às minhas criações é o pedaço que faltava dentro de mim quando eu estava no palco.

Preparador de corpos

Sou um preparador de corpos que desejo todo o tempo que eles estejam prontos para o mercado de trabalho. Essa é uma das responsabilidades daqueles que tem uma escola de balé. É a minha também no Pavilhão D. Lá os bailarinos experimentam de tudo para que o corpo seja versátil e eles consigam transitar entre diferentes gramáticas. Quero ir além da nota do júri, do gosto, do resultado. O processo coreográfico e o quanto os bailarinos se doam e se permitem são, para mim, mais interessantes. Gosto de lapidar, de descobrir o que está dentro de cada um e trazer isso à tona em forma de movimento, corpo pelo corpo.

Pavilhão D

O grande desafio de uma escola atualmente é unir a parte artística à comercial. Seu dono deve viver dela e apresentar um trabalho de qualidade. O Pavilhão D está hoje com 15 anos, e apresentamos uma política muito particular. Pago esse preço. Se um pai me pergunta se a filha tem condições reais de ser bailarina, sou sincero: digo que sim ou que não. Posso mostrar outros caminhos na dança para ela, mas não transformar qualquer menina em uma bailarina profissional. Já perdi alunos por isso.

Sala de ensaio

É nela que nasce o movimento e que podemos experimentar, errar para acertar. Diariamente entro em sala e vejo como aqueles corpos estão e, dependendo do que vejo, respondo de forma diferente. São eles que ditam o ritmo da minha aula; estou amarrado a eles a todo instante. Na sala de ensaio descobrimos também como podemos tocar o outro. Procuro a todo o tempo ser intenso. A intensidade interessa-me mais do que horas e horas de repetição na sala. A demanda é maior e melhor.

É(sté)tica

O coreógrafo precisa ter bom-senso. Devemos trabalhar a individualidade de acordo com o conjunto, porque o movimento nunca é igual em dois corpos; num trabalho, não é necessário que eles sejam idênticos, mas que tenham a mesma dinâmica. Temos de ser éticos na sala de aula para termos estética no palco. Faz-se fundamental que o bailarino esteja preparado para estar ali. Se não está, o professor não pode colocá-lo em exposição, caso contrário a dança deixa de ser artística ou técnica e passa a ser qualquer outra coisa.

Teoria + prática = criação

Necessito da teoria para me nutrir de informações. Ela norteia meu caminho e, quando me perco, paro e digo para mim: "Ricardo, olhe para trás e veja onde parou. Comece novamente". Minhas obras têm um ponto de partida: uma música, uma foto, uma figura, uma sombra na rua, o movimento de um bailarino. Por isso, preciso estruturar uma forma de pensar a lógica da coreografia para criar o movimento. Assim estruturo as obras, divido-as com os bailarinos e percebo como os corpos deles me respondem e, claro, como transformam e recriam o que vejo. Não posso ensinar ninguém a coreografar, afinal de contas acredito na verdade de cada corpo. Da mesma maneira como o corpo, o palco não mente, pois mostra a verdade de cada um. Eu também me revelo ali.

Estudo de caso 1, 2, 3

Diferentes caminhos desenham a minha obra. Em *Móbile* (2007), um trabalho de balé clássico, queria que os bailarinos fossem como móbiles, que pudessem esconder

corpos, misturá-los e de repente fazer com que todos voltassem à forma original. Já em *Como se fosse*... (2010), um *jazz dance*, a música foi o meu ponto de partida e nele quis realçar expressões de contraste e mostrar o instante. Em um dos meus últimos trabalhos de dança contemporânea, *RH* (2010), optei por trazer as relações humanas à cena, com espaço para a solidão, a percepção dos corpos ao seu lado e para os vínculos. Num trabalho você precisa cuidar para que os bailarinos sejam únicos e a informação não seja transmitida sem razão.

Nota de rodapé

Temos um papel político como artista. Questionamos, agredimos, entretemos, acalmamos, silenciamos, fazemos dançar fora do palco, desenvolvemos arte. Em muitos casos achamos que a cada nova criação temos de nos superar. Isso é um peso para o criador, uma fantasia. Quero silenciar teatros, misturar estilos, fazer dança. Quero ser feliz. Este sou eu: Ricardo Scheir.

A criação em dança

Silvia Soter[20]

Desde sua primeira edição, em 2007, o Seminário de Dança vem se consolidando como um importante espaço de reflexão no Festival de Dança de Joinville, reconhecido tanto por seu forte cunho pedagógico quanto, em decorrência desse aspecto, tal qual um lugar de cruzamento entre o contexto profissional e o amador da dança.

Convidada para abrir esses dias de discussão valiosa acerca da criação em dança, proponho aqui alguns pontos para reflexão sobre o lugar do artista nas práticas amadoras e profissionais, a respeito das estratégias de partilha e colaboração e, ainda, da relação entre o artista, sua obra e os distintos contextos em que a produção artística pode ocorrer, lembrando que, também na linguagem da dança, estética e ética são consideradas *partners*.

Quando falamos em criação nas artes – aqui, mais precisamente em dança –, o termo "criação" pode carregar sentidos diversos. É possível que signifique apenas a peça mais recente de um determinado artista, mas pode do mesmo modo arrastar consigo outras ideias, por exemplo, de "originalidade"[21] (o que é criado agora e, portanto, ainda não existia), de "autoria" (o criador seria o autor daquilo que colocou no mundo pela primeira vez) e de "criatividade".

Em dança, a noção de "criação" está ligada também à de "composição". Quando se vê uma obra – seja em um palco, nas ruas, numa galeria ou em algum outro espaço ou mídia (a escolha da situação em que a obra será partilhada já implica algumas decisões) –, significa que esta já atravessou um processo de "se colocar junto" e que é fruto de um ato intencional e autoral, individual ou coletivo de dispor os elementos, uns em relação aos outros, de maneira a constituir um todo que faça sentido[22].

Embora as criações pretendam inaugurar um arranjo o qual até aquele momento não havia, mesmo assim elas não nos garantem que tudo que ali se articula seja de fato original.

Esses gestos intencionais, criativos e fundadores são mais do que meros sintomas de uma dada época. A dança não deve ser vista somente como o resultado direto de um momento histórico ou de um contexto sociocultural. A obra coreográfica e o corpo que

dança não são simples reflexos das questões gerais ligadas a uma época ou um ambiente. Por isso as criações em dança são multiformes, distintas umas das outras e plurais. A dança pode ir muito além de tudo isso, tanto ao estabelecer relações quanto ao espelhar o instante em que é produzida; é capaz de levantar questões e antecipar crises.

Louppe (1997) propõe que o acesso ao campo da dança ocorre por meio de uma "poética". Nesse sentido, o contato com a obra dá-se em um movimento contínuo de idas e vindas entre o que se dá a ver, a obra em si e o seu respectivo processo de criação, mediante a compreensão daquilo "que, numa obra de arte, pode nos tocar, trabalhar nossa sensibilidade, ressoar no imaginário. Isto é, o conjunto das condutas criativas que dão origem e sentido à obra" (LOUPPE, 1997, p. 27). Essa perspectiva imbrica o fazer ao feito, impedindo a perigosa dissociação entre o resultado final, a criação, e os caminhos que foram percorridos e que nos conduziram a tal resultado. Também, aqui a estética se move de mãos dadas com a ética. A autora enfatiza, por conseguinte, que a análise da obra coreográfica não deve compreender esta como um mero e simples objeto e que "é preciso considerá-la, ao contrário, como uma leitura do mundo em si, como uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea" (LOUPPE, 1997, p. 27).

Logo, é possível ver o mundo pela dança e não apenas enxergar a dança como produto do mundo. A estudiosa sugere, ainda, que cada obra de arte deve ser tratada com base no campo de problemáticas sugeridas pela própria obra em si. No caso da dança, isso se traduziria em uma abordagem a qual levasse em conta que "o tipo de percepção que a peça coreográfica propõe é, simultaneamente, múltiplo e íntimo" (LOUPPE, 1997, p. 28). Múltiplo, pois no diálogo entre o corpo que dança e o corpo do espectador estão em jogo, além do olhar, várias sensações sinestésicas; e íntimo, afinal os canais de percepção estarão sempre associados às nossas experiências anteriores, pessoais e profundas.

Então, a abordagem da dança carrega sempre a multiplicidade de canais de percepção da obra e, ao mesmo tempo, um caráter pessoal e íntimo. O pesquisador, assim como o espectador, estará de maneira inevitável implicado na obra que investiga e qualquer tentativa sua de tratar de dança objetivamente vai fracassar se esse ponto não for considerado. Louppe (1997, p. 29) alerta: "Uma palavra sobre a dança é por demais atropelada pelo presente de sua experiência para ser verdadeiramente assegurada de sua legitimidade".

A fim de constituir um dos elementos para a análise das obras, Louppe (1997) elege a recuperação de conceitos desenvolvidos por bailarinos, criadores e pesquisadores no campo da dança. Desse modo, sempre que possível em seus estudos ela parte dos quatro fatores de movimento já desenvolvidos antes por Rudolf Laban[23], a saber: fluência, espaço, peso e tempo.

Proporcionando um diálogo entre a obra em si e o seu fazer, conforme propõe a autora ao pedir para que nos debrucemos sobre os métodos de composição e de criação de artistas da dança, constatamos que cada artista e/ou grupo se apoia em uma forma própria de lidar com a questão. A multiplicidade de caminhos e os processos de criação e de composição indicam-nos como é difícil – talvez mesmo impossível – tratar desse tema em linhas gerais. Os métodos, aqui entendidos como caminhos adotados para se chegar a um fim específico, estarão intimamente ligados à obra, àquilo que afinal chega à cena, e poderão variar de artista para artista e até, em alguns casos, de uma para outra peça do mesmo criador.

Portanto, se são tantos os caminhos possíveis para a criação em dança, a escolha de percorrer um ou outro dependerá das possibilidades de cada artista, de suas crenças, de suas posturas e das circunstâncias da vida. Se, por um lado, a obra não é um simples sintoma do mundo, por outro o ato de criar não ocorre como algo dele dissociado.

Em grande parte da cena contemporânea da dança, no contexto profissional brasileiro, o intérprete não tem sido mais visto apenas como alguém que vai executar uma coreografia escrita por outra pessoa[24]. Ele já nos aparece sob o aspecto de um colaborador, alguém que nutre esse processo com propostas, inquietações e respostas às provocações e aos estímulos do coreógrafo; o indivíduo será, enfim, um intérprete-criador. Presentes no momento da seleção dos membros de uma companhia por meio de audições, tanto para projetos de curto prazo quanto para aqueles de mais fôlego, muitos artistas buscam, assim, parceiros que possam contribuir com suas próprias questões e criatividade para o processo de trabalho pretendido.

De acordo com Katz (1999, p. 11), muitas vezes o coreógrafo opera como uma espécie de "DJ", tal qual um "misturador autoral de matérias preexistentes", ou melhor, em outras palavras, como aquele que coloca em tensão e fricção o material preliminarmente já processado e transformado no corpo dos artistas mediante, por exemplo, a prática da improvisação[25].

Na maior parte das vezes, a "autoria" da obra não deixa de ser do diretor/coreógrafo, pois ele de fato constitui o "maestro" ou o "máster nesta festa" (KATZ, 1999, p. 23) e é quem seleciona, agencia, organiza e assina o material final. Mesmo assim, os programas de vários espetáculos recentes de dança identificam essa parceria de modos distintos, assumindo que, em alguma medida, essa "autoria" passa a ser partilhada[26].

Outras estratégias colaborativas também vêm sendo empregadas nas criações de dança contemporânea, tais quais a participação em grupos de discussão e/ou de estudo, sejam virtuais ou presenciais, a eventual tendência à integração de um profissional especializado na função de dramaturgista[27] ou a presença de um supervisor ou orientador que passe, de forma efetiva, a conduzir o processo de criação.

O contato com a obra acontecerá, destarte, em um movimento contínuo de idas e vindas entre o que se dá a ver, a própria obra em si e o seu respectivo processo coletivo de concepção artística. Portanto, a criação coreográfica faz-se exercício dialógico e implica o envolvimento de uma "equipe de criação", que integra os intérpretes e os toma como parceiros fundamentais no processo[28].

A criação e o intérprete em formação: levantando questões

Ao longo de todos os anos em que frequentei o Festival de Dança de Joinville como jurada, professora, palestrante ou mesmo membro do Conselho Artístico, a força da presença lado a lado de alunos e professores dos cursos livres de dança oriundos de todas as regiões do Brasil sempre foi algo que me impressionou bastante. Parte da grandiosidade do evento, expressa nos números do festival, ocorre em função da participação fiel e regular do público, que parece reconhecer, na própria existência desse espaço, uma rara possibilidade de partilhar sua produção, de realizar sua formação continuada em dança e de conhecer aquilo que seus pares estão efetivamente fazendo de Norte a Sul do país.

No Brasil, é comum que as academias de dança sejam o lugar do estabelecimento do primeiro e, muitas vezes, único contato com as práticas de dança, pois a nossa educação básica ainda está muito longe de cumprir essa missão ou mesmo de desempenhar esse papel[29].

A responsabilidade de tais instituições, portanto, passa a ser imensa, uma vez que estas fazem o ensino da dança chegar a milhares de crianças, adolescentes e adultos que, se assim não fosse, a isso não teriam acesso. Em alguns casos, a concepção de dança difundida naqueles locais ainda fica bastante marcada pelo tecnicismo e pela busca do virtuosismo na ânsia de se preparar um intérprete "eficiente", entendendo-o como alguém disciplinado e com sólidos alicerces "técnicos". Porém, na maioria das vezes, os jovens acabam alijados e permanecem excluídos dos processos investigativos e criativos típicos das artes expressivas corporais.

Para que não haja um grande hiato entre criação, formação e as diferentes práticas artísticas que se encadeiam no decorrer do percurso formativo do intérprete, talvez fosse interessante que esses mesmos cursos e seus respectivos orientadores refletissem sobre alguns dos pontos levantados aqui.

Se são, conforme pode ser facilmente constatado, inúmeros os processos de criação artística na cena contemporânea da dança brasileira, acredito também serem múltiplas as respostas às questões que tentei apontar neste breve texto.

A seguir, formulo vários convites à reflexão: Como será que, entre nós, os cursos livres em dança vêm articulando formação e criatividade? Seriam os tradicionais espetáculos de fim de ano espaços de fato adequados à criação? De que maneira se dão os processos de construção desses espetáculos? Qual o papel exercido pelo aluno/intérprete, ainda em formação, nos processos de construção de tais trabalhos? Será que os cursos se preocupam prioritariamente em formar "artistas"?

Ética e estética: considerações finais

Cada obra, portanto, poderá conjugar o fazer e o já feito não só ao constituir uma confluência de caminhos e possibilidades, porém também ao se efetivar como a afirmação de posições políticas, éticas e evidentemente estéticas.

Além disso, a relação que for enfim estabelecida entre coreógrafo e bailarinos, tal qual a que de fato existe entre professores e alunos em formação, nos revelará com nitidez quais serão as posições assumidas. De maneira inevitável, essa relação se manifestará, de forma mais ou menos explícita, e será percebida na própria obra colocada em questão.

Referências

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. *In*: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.

KUYPERS, Patrícia. La composition. *In*: _____. **Nouvelles de danse**. Bruxelas: Contredanse, 1998. p. 36-37.

LEBOWITZ, Fran. **US writer and columnist**. 1981. Disponível em: <http://www.qfinance.com/finance-and-business-quotes/originality>. Acesso em: 27 abr. 2012.

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

RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

Produções profissionais recentes de dança contemporânea em cartaz na cidade do Rio de Janeiro

Coreografia para prédios, pedestres e pombos, de Dani Lima e Paola Barreto (Oi Futuro, 2010).

Otro, de Enrique Diaz e Cristina Moura (Espaço Cultural Municipal Sergio Porto, 2010).

As canções que você dançou pra mim, de Alex Neoral (Espaço Sesc, 2011).

En attendant, de Anne Teresa de Keersmaeker (Teatro João Caetano, 20.º Panorama da Dança, 2011).

A importância da memória e do olhar na construção de uma linguagem artística

Suely Machado

Com sentimentos de alegria e apreensão pela responsabilidade, recebi o convite de Nirvana Marinho para participar da quinta edição dos Seminários de Dança do 29.º Festival de Dança de Joinville. A proposta era fazer uma reflexão após a fala de dois colegas coreógrafos – Ricardo Scheir, professor, diretor e criador do grupo Pavilhão D (São Paulo/SP), e Taís Vieira, uma das fundadoras e diretora da companhia Membros (Niterói/RJ) – sobre modos de criação, processos que deságuam num pensamento ético.

A solicitação incluía, além das observações a respeito da contribuição de ambas as personalidades ao tema, abordar alguns aspectos determinantes nos métodos e nas maneiras de criação da construção da minha trajetória sob o aspecto de artista da dança, atuando como bailarina, coreógrafa, diretora e produtora em Minas Gerais.

Reafirmo a minha gratidão pelo convite e o enorme prazer em presenciar os emocionantes depoimentos desses dois profissionais necessários, competentes, com estilos claros e próprios que colaboram, de forma singular, com o desenvolvimento da dança no Brasil. Na fala deles pude verificar um olhar minucioso, uma escuta atenta e uma busca pelas sensações e pela realidade de cada um dos integrantes dos seus grupos de trabalho.

Procurei ressaltar pontos comuns e que merecem destaque em seus comentários, com os quais me identifico e que são também objeto de meus estudos: a memória e o olhar como determinantes na poética dos encontros e na escolha de uma linguagem artística, além do enraizamento e da atenção tais quais fatores primordiais para a criação da identidade e de como estes geram sensações e modos de criação importantes na dinâmica de ações compartilhadas e na relevância da qualidade do movimento na dramaturgia do gesto.

Depois de uma escuta atenta da exposição de meus colegas, fiz um roteiro do caminho que gostaria de percorrer nesta oportunidade generosa, mas o comentário presencial de um estudante de Dança mudou o rumo da minha intenção. Diante da fala de uma coreógrafa quanto ao seu processo de trabalho, na qual relatava os caminhos

seguidos resultantes de sua estética cênica, o comentário revelou a necessidade do conhecimento não da história, porém dos métodos e exercícios eficazes do produto final.

Apesar de manter os conceitos e fundamentos, escolhi iniciar este artigo pelo mais particular e marcante na minha trajetória para exemplificar e justificar minhas reflexões. Também friso que escrevo como aprendiz; realizarei comentários de uma aprendizagem sempre em movimento, em constante mudança, reunindo-me àqueles que se surpreendem com a descoberta existencial e política da memória.

Minha história artística começou pela música (piano e violão), dos 8 aos 12 anos, seguida pelo canto e logo após pela dedicação ao esporte amador. A dança chegou aos 17 anos, enquanto eu estava movida pela necessidade de harmonizar essas experiências e, nesse movimento criativo, apaziguar o turbilhão de pensamentos, ideias e visões de uma adolescente inquieta e com urgência da palavra dançada.

Tal momento coincide com o meu ingresso no curso de Psicologia (bacharelado e licenciatura) na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e com a vontade de estudar as técnicas terapêuticas associadas às técnicas psicossomáticas, entre elas a psicomotricidade, a coreoterapia e a terapia Rolfing, a fim de complementar o meu conhecimento.

É importante considerar que, mesmo de maneira ainda inconsciente, essas escolhas estavam diretamente ligadas à convivência diária e muito próxima com um irmão surdo-mudo e um pai que quase perdeu a visão aos 38 anos de idade, ficando apenas com 10% de uma das vistas. Esses fatos transformaram a minha infância, uma incógnita que se materializava na diferença modificadora da compreensão que eu tinha da realidade. Visão, audição e fala eram privilégios que exigiam qualidade de expressão e atenção aos detalhes. Articular bem as palavras, gesticular com clareza, ser capaz de fazer leitura labial, focar o olhar e aproximar-se do outro na comunicação foram lições imprescindíveis à sobrevivência no coletivo familiar.

Tais características marcaram as minhas escolhas e foram conteúdo e experiências para as minhas reflexões acerca da importância da memória e do olhar na qualidade e clareza da narrativa da linguagem da dança que pratico em 30 anos de caminhada.

A memória passa pela gratidão e pelo reconhecimento de oportunidades e escolhas ao longo da vida, além de estar ligada a caminhos anteriores aos nossos, portanto independentes e autônomos. Ela solicita, revigora e desconcerta, alargando motivações que o tempo acanhou.

> A memória tece lembranças assentadas na afetividade de acontecimentos, miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloqüência que impuseram a observadores participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente.
> O movimento de uma lembrança vibra fora dos compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente, de uma idéia eterna, de um princípio abstrato: o ânimo que fomenta é gerado na espessura de uma experiência. Uma experiência possui plasticidade: não fixa saberes, remetendo a nossa atenção para os sentidos inesgotáveis de uma práxis. Possui perceptibilidade: oferece traços inconfundíveis que a singularizam. Possui realizabilidade: impõem-se como realidade incontestável através das diversas interpretações que pode sustentar (GONÇALVES FILHO *et al.*, 1988).

A contundente afirmação supracitada remeteu-me a tudo o que vivi, ouvi, vi e pude presenciar na fala dos meus dois colegas no seminário.

Quando Ricardo Scheir em sua exposição citou as sensações como o ponto primordial para a qualidade do movimento em suas construções coreográficas, ele estava tratando da valorização do mutável, do singular, que passa pela bagagem de vida e artística de cada intérprete. Essa memória impregna e atinge diretamente suas escolhas de acordo com uma prática diária que gera plasticidade. Sua obra é permeada pela fluidez e continuidade e resulta numa experiência afetiva para quem participa dançando ou assistindo. Os intérpretes por ele dirigidos demonstram sinceridade, verdade e integridade em seus movimentos, fazendo-nos cúmplices de sua vida pessoal e profissional.

Na experiência relatada por Taís Vieira, da Membros Companhia de Dança, percebe-se a escolha que trabalha a realidade e as vivências cotidianas de seus componentes, atingidos pela memória, geradora de um olhar e também de uma estética.

Todo o trajeto daquilo que permanece vivo passa pelo enraizamento e pela atenção, que supõem cuidado minucioso. São necessidades importantes e, às vezes, desconhecidas ou desprezadas. Temos carências de raiz para a nossa participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivo o passado e pressente o futuro. Mas precisamos de múltiplas raízes, a fim de que haja troca de influências entre esses meios distintos, fazendo-os funcionar tais quais estímulos para tornar a nossa própria vida mais intensa. Tanto as raízes quanto a memória servem como alicerce e nos ajudam a reconhecer a nossa unidade.

Philip Glass e Suzanne Veiga trazem na canção *Congelando* essa questão:

Se não tivesses nome
Se não tivesses história
Se não tivesses livro
Se não tivesses família

Se fosses apenas tu
Nu sobre a grama
Quem serias, então?
Eis o que ele perguntou
E eu disse não ter realmente certeza
Mas eu provavelmente estaria
Frio

E agora estou congelando
Congelando (GLASS; VEIGA, 1943).

> A memória rodeia, roça, penetra os materiais da cultura, neles se apoiando, neles se enraizando, compondo uma economia, uma geografia e uma arquitetura intrinsecamente existencial: aí onde a paisagem humana convida a um olhar comovido e distanciado que toma as coisas em seu valor distintivo.
> A atenção pede uma razão de olhos inseridos e acolhedores, que tece sentidos entranhados no interior de nossos encontros concretos com o mundo. Pensamos por perspectivas e não por metafísica.
> No encontro do olhar e da memória há um deslocamento para aquém da mira dualista. Há um acolhimento sem incompatibilidade tanto na dimensão material quanto na subjetiva, onde as realidades humanas são tomadas como realidades marcantes (WEIL *et al.*, 1942).

A citação mencionada fala sobre memória, atenção e encontros, remetendo-me ao relato de Taís Vieira a respeito da dinâmica da Membros, no momento em que ressaltou a relevância de suas realidades com base no encontro do olhar com a memória, determinantes na estética por eles escolhida: uma dança de impacto, que aborda a violência, que mostra a importância de resistir, de comunicar uma verdade e de deixar um traço na história. A linguagem do cotidiano real de cada um deles e a urgência do grito, também um desabafo, tornam os intérpretes mais íntimos e únicos, universais, fazendo da própria realidade uma realidade marcante para o outro e para todos.

No traço singular está o encontro com o indivíduo do outro, aproximando e observando atentamente, como se faz na leitura labial, na qual cada articulação de palavras tem um sentido de tradução a outro idioma. A atenção possui papel preponderante para a compreensão das diferenças.

Conforme o trajeto dos dois colegas e a minha trajetória artística, concluo que a relevância da história de todos resulta na memória e na importância do olhar minucioso, que valoriza o detalhe e a simplicidade do gesto. O dia a dia de cada elemento do grupo

trabalha para harmonizar tensões e aprender a tarefa prazerosa do fazer. Mesmo de maneira inconsciente, eles removem uma memória que os une e os identifica como únicos. Cada um na sua particularidade torna possível o leque de possibilidades nos processos que deságuam em uma reflexão ética dos modos de criação.

Referências

GLASS, Philip; VEIGA, Suzanne. Freezing. *In*: _____. **Songs from liquid days**. 1943.

GONÇALVES FILHO, José Moura *et al*. **Olhar e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEIL, Simone *et al*. **Desenraizamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1942.

Corpo como instrumento de discussão política

Taís Vieira[30]

Escrever o presente ensaio é antes de qualquer situação um desafio, haja vista que na Membros Companhia de Dança a escrita fica por conta de Paulo Azevedo, que comigo fundou e direciona o estabelecimento. Posso até ver meu rosto neste momento, rindo dos acasos da vida. Sempre disse em meus discursos que era muito chato o lugar da ciência à dança, o discurso do "escrever para quê". E aqui estou envolvida neste projeto, confesso que de forma apaixonada, de registrar os métodos de criação por nós desenvolvidos.

> "*Na existência de qualquer pessoa, multiplicam-se os azares, as casualidades, as oportunidades*" (BOURDIEU, 1996).

Fiquei pensando como deveria escrever a concepção coreográfica da Membros neste ensaio. De que maneira algo que fazemos para o corpo poderia vir para o papel? Como explicar que entendemos a dança como um modo de expressão política? Qual o melhor jeito de me fazer entender se eu mesma muitas vezes nem sei bem o que estou fazendo? Seria interessante me expor, quase leiga no que diz respeito à dança, com pesquisadores? Quantas vezes me vi sem saber o que responder a um desconhecido sobre a minha profissão e ter de dizer qual é a dança... Então, como me fazer entender pela leitura? Como registrar o que dançamos, muitas vezes tais quais tantas outras pessoas, sem saber se isso é uma forma diferenciada, ética ou não aos olhos das danças urbanas, reconhecida ou não como contemporânea?

Enfim, muito sem pensar aceitei o convite e agora me resta cumprir o desafio ou, como digo em meus cursos, enrolar vocês aqui entre as letras e os pensamentos de alguém não muito preocupada com bons resultados, mas em ser fiel às crenças e aos costumes dessa tribo. Revelo que o acaso, a intuição e a disciplina são meu norte de criação antes de qualquer técnica, e é nesse sentido que escrevo este artigo, usando a intuição, minha maior estratégia coreográfica.

Para entender as obras coreográficas da Membros, antes é preciso compreender brevemente como a companhia foi formada, qual era o contexto, como se deram as

primeiras experiências, época em que a dança ainda era uma brincadeira e não uma sugestão de profissão.

Criada em Macaé, interior do estado do Rio de Janeiro, pelos então jovens Taís Vieira e Paulo Azevedo no ano de 1996 com o nome de Beat Street, mudando para Membros apenas em 2000, a companhia buscou seus integrantes nas escolas municipais da cidade mediante bolsas de estudo para aulas de dança de rua. Na época a linguagem adotada pela entidade era a mesma dos grupos de festivais competitivos, em que o vogue divulgado pelo grupo Dança de Rua do Brasil era febre. Como os participantes do conjunto não tinham até aquele momento nenhum contato com dança, precisou-se prepará-los com muitas linguagens que, mesmo não sendo bem definidas no corpo de quem as passava, eram praticadas por todos.

Estudamos *old school*, com técnicas de *B-boying*, *popping* e *locking*, e também técnicas de *new school*, com *video dance*, *new Jack swing* e outros. Mas de alguma forma nenhum estudo dessas danças era fiel às suas práticas, haja vista que eu vinha da escola das danças tradicionais, com balé, *jazz* e sapateado. Logo, em meio a uma ou outra aula surgiam movimentos diferenciados, a "poluir" as danças do *hip hop*, e Paulo, professor de Educação Física, preparava o grupo como se prepara um atleta para as olimpíadas. O trabalho era desenvolvido muito mais pela intuição do que por práticas corporais de outra geração de dançarinos ou por técnicas definidas por determinada linha estética de dança.

Ainda nessa época, trabalhando em "corpo esponja", começamos a perceber que a escolha de atuar em festivais competitivos não era própria ao corpo da companhia, pois éramos muito ruins se comparados com os demais grupos. Não tínhamos a quantidade de pessoas que os outros tinham nem o sincronismo deles; não conseguíamos fazer os movimentos virtuosos que os *B-boys* faziam; não possuíamos o ritmo dos *lockers*; ninguém dançava como eles. Assim, sem muita opção para continuar, fomos migrando inesperadamente para outra linguagem corporal, de nome desconhecido aos jovens oriundos de um município do interior, onde o contato com a arte vinha de um ou dois festivais de dança a que podíamos assistir ao ano e em filmes. Fazíamos dança sim, porém na maior parte do tempo pesquisávamos em manifestações artísticas o que seria capaz de ser somado à nossa identidade. Eu lia muito, de maneira compulsiva, biografias, dramas.

Os ensaios da Membros eram feitos entre movimentos, textos, filmes, músicas, silêncio e muita conversa sobre a vida, sobre as histórias de cada um, o que acontecia na

família de um, de outro, na do vizinho. Falávamos a respeito de reportagens da televisão, de fatos ocorridos na cidade ou com alguém próximo a nós e experimentávamos tudo isso no corpo de alguma maneira que não sabíamos como denominar. O estudo da vida interessava muito mais do que o treino dos movimentos virtuosos, contudo como conseguir manter tantos jovens numa sala discutindo certos temas sem mover-se? Era a inquietude do corpo pulsando ideias que fazia com que o movimento surgisse da palavra. Um gesto de tensão, de desânimo, vindo do sono, uma agitação incontrolável a fazer um dos garotos correr pela parede, a vergonha de falar do pai bêbedo e o gesto de sacudir o corpo a espantar as lembranças... Logo, entre palavras, vida e acasos fez-se aos poucos um estudo político para o corpo ou um corpo político à dança, como tentarei abordar mais adiante.

Refletindo em técnica e ainda com as imperfeições para os movimentos que desejávamos executar, entretanto sem abrir mão de executá-los, procuramos como adaptá-los ao corpo. Nas primeiras composições coreográficas da companhia podem-se ler os movimentos do *break dance* apenas pelo início do movimento e, logo quando este deveria ter continuidade, ele é entrecortado por outro, ou da mesma técnica ou de outras danças. Assim, foi sendo desenvolvida o que seria a linguagem Membros[31] de movimento, nome utilizado por nós para não confundir a dança que fazemos com as conhecidas danças de rua e, portanto, respeitar a história de cada uma dessas danças.

Vale a ressalva de que o grupo estuda as danças urbanas e a prática delas de forma particular com cada um, pesquisando mais a técnica que lhe agrada. Também temos aulas de outras linhas estéticas, assim como a capoeira, a preparação física para o intérprete e experimentos afins.

Um passeio na história, afinal ciência se faz de fatos

Quando a Membros ainda era Companhia Dança de Rua de Macaé, precisava vender camisetas nos semáforos para ter dinheiro e ir aos festivais de dança conhecidos, como o de Joinville. Nós elaboramos uma estratégia de ensaiar e de fazer as vendas na rua; era a maneira que tínhamos de somar a falta de tempo ao tempo necessário a criar. Fez-se então o projeto *Estátuas*. Numa pilastra de 3 metros do chão, subíamos uns pelos outros, ou em diferentes níveis da plataforma, fazendo poses que, alternadas, transformavam as formas em movimento e os movimentos em coreografias. Assim, os

gestos desconstruíam-se e viravam outras formas que, mais tarde, eram reproduzidas em tempos distintos, sendo possível produzir dança no espaço urbano com a interferência das pessoas, que teimavam em tentar fazer rir ou chorar aquela estátua à sua frente.

Mesmo sem saber, estava ali a maior preparação artística do nosso grupo para o que depois seria realizado com *Meio-fio*, coreografia para espaços urbanos que o grupo apresenta desde 2004.

Tentando buscar uma identidade própria, foi entre estátuas na rua e pesquisas de novas leituras de movimentos apresentados nos estudos Linguagem I, II e III como espetáculos que surgiu *Aurélio*, o solo o qual faria a Membros vir a ser conhecida no mundo da dança profissional.

Aurélio

Na época Amilton ainda dançava. Ele não era um corretor de imóveis como hoje, não era casado nem tinha o compromisso de ser gente grande. Era quase impossível trabalhar com ele, pois só sabia brincar de ser dançarino. O rapaz ria, enrolava, pulava de um lado para o outro, não ficava quieto, perguntava muito, tudo o tempo todo. Tentava decorar o dicionário. Queria saber se a gente sabia o que ele havia acabado de aprender. Era confuso e confundia, perturbava. Mas, quando dançava, causava uma hipnose em quem o via, porque Amilton saltava e ia muito alto, se jogava sem medo na parede e no chão; seu rosto de moleque travesso transformava-se em tensão, e ele se mostrava o intérprete grandioso que era. Fez-se assim, para não me atrapalhar em outra criação, *Aurélio*: uma parede de fundo, um menino, uma música instrumental, a palavra concatenação, uma risada e um dicionário.

Tratava-se do trabalho perfeito para mantê-lo ocupado durante as minhas criações com os demais do grupo. Porém o solo foi crescendo. Amilton começou a chamar minha atenção, e o trabalho que era feito na varanda do lado de fora da sala de ensaio passou a ser meu foco, ao mesmo tempo em que o projeto coreográfico de dentro de sala foi ficando por conta dos intérpretes, que recebiam desenhos coreográficos (linguagem dos signos) para serem lidos enquanto me aguardavam.

Entre um movimento e outro, fui percebendo que aquele garoto, que antes não sorria, pois não tinha todos os dentes, agora gargalhava com uma prótese comprada com suas moedas das estátuas. Observei que conversar sobre sua vida e sua família o tornava

gente precocemente adulta e que estava ali diante de mim uma história que não fora inventada por um romancista, mas escrita pela vida. Eu podia coreografar aquilo, ver o resultado do desastre ser transformado em arte; eu com ele, com o grupo, com quem quisesse fazer política ou, numa expressão mais ousada, com um corpo panfletário que, por muitos anos, se doou às dores do mundo e doeu sozinho ao sair da companhia com uma lesão no joelho e a incerteza de estar fazendo ou não a escolha certa.

Amilton dançou *Aurélio* no Panorama RioArte de Dança, na primeira edição dos "novíssimos", a convite de Roberto Pereira e Lia Rodrigues. Lá recebeu a crítica de Helena Katz, dizendo que "Aurélio abre novas formas de se tratar o corpo". Depois se apresentou no Dies de Dansa (DDD), em Barcelona, e nunca mais atuou nessa obra. O trabalho feito em 15 minutos foi apresentado por ele em 4. O jovem esqueceu parte do espetáculo. Dançou um experimento que havíamos desenvolvido num dos primeiros laboratórios e, no fim, saiu aplaudido pela virtuose dos movimentos do seu corpo, bastante forte, a lançar-se contra a parede. Contudo a obra ficou abstrata, diferente das outras da Membros – não tinha lógica nem uma história linear, não conversava, era muda; era a obra dele elaborada quase ali naquele momento. Ao se aproximar de mim, questionou se eu havia gostado. Perguntei do quê e tive a resposta:

– Da apresentação, ora!
– Que apresentação? Você dançou 15 minutos em 4.
– Eu sei... E não é bom? Eu não estou rápido? O público gostou!

Percebi ali, naquele instante, que eu jamais seria coreógrafa, que nunca trabalharia com bailarinos e que a minha história e a história da Membros era outra. Desculpem-me pela gíria que vou usar, entretanto ali notei que nosso barato era outro. É a respeito dele que vale a pena escrever, sem nenhum medo de como vai ser interpretado, afinal eu sou apenas Taís Vieira, uma mulher que experimenta as coisas em movimento, em geral com meninos e meninas que não têm a menor intenção de ser profissionais e, mesmo assim, o são, com carga horária de 6 horas de ensaio por dia, quando não 8.

> "*Política denomina arte ou ciência da organização, direção e administração de nações ou Estados; aplicação desta arte aos negócios internos da nação ou aos negócios externos. Nos regimes democráticos, a ciência política é a atividade dos cidadãos que se ocupam dos assuntos públicos com seu voto ou com sua militância*" (POLÍTICA, 2012).

Raio X

O espetáculo *Raio X* foi criado em 2002 com base nos estudos em literatura marginal desenvolvidos por mim por meio de biografias, depoimentos de ex-detentos, visitas a instituições prisionais, matérias jornalísticas e afins. Como norte de criação, examinou-se o caso conhecido como massacre do Carandiru, para desenvolver uma linha de pensamento a ser entendida tal qual uma história, com o intuito de poder dialogar pela obra, ou por fatos, com diferentes pessoas.

Era preciso experimentar no corpo a prisão, a fim de que fosse possível falar dela, sentir-se bicho para poder tombar ao solo e continuar a dançar. Eu não sabia bem o que desejava com aquele laboratório, mas mesmo assim, sem ideia melhor do que fazer, demarquei um espaço de 4 m² e deixei ali oitos adolescentes por longo tempo. A hora avançava no relógio, e eles não podiam sair nem para ir ao banheiro; fazia parte da "brincadeira". Não demorou muito para os olhares começarem a ficar tensos, cansados, o corpo contraído por causa do desconforto de ter de dividir um ambiente pequeno com tantos. Desejavam expandir, e eu ali, na frente deles, no território livre e amplo, sozinha, a comer, beber água e desafiá-los pelo olhar, sem nem saber o que queria dizer, porém dizia.

Nessa época em Macaé não circulavam ônibus após a meia-noite, e a maioria dos garotos morava distante da sala de ensaio. Logo, o jeito era ir andando coisa de uma hora e meia para chegar em casa, depois de mais de 6 horas de ensaio. Quando disse que eles poderiam sair do espaço, nenhum deles me olhava com a alegria tão comum entre a gente. Havia raiva, desprezo. Um a um foi indo ao banheiro mudar de roupa sem trocar uma palavra com o outro, e muito menos comigo. Quando iam saindo pelo portão, perguntei para onde estavam indo, porque o ensaio não havia acabado; ele ia começar naquele instante, afinal estavam todos sentados descansando desde que chegaram ali.

Não é preciso dizer a reação deles. Sentiram-se desafiados por uma mulher que não tinha medo de levar um experimento adiante. Entretanto aquele ensaio mudou nossas vidas. Foi criado naquele momento, entre olhares de expressão fortes, corpo maduro para a cena, o que nos levaria a conhecer o mundo da dança além de nosso quintal. Construímos juntos, cada um colaborando com suas experiências, o nosso amanhã profissional.

Sob a trilha de *Bichos escrotos*, da banda brasileira Titãs, mixada a Pink Floyd e com interferência de trechos do Pavilhão 9, grupo de *rap* residente na extinta Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, nome este referente ao pavilhão em que aconteceu a chacina, a coreografia foi construída entre gestos vindos da tensão do laboratório, movimentos do *break dance* colados a outros de capoeira ou demais danças e muito da emoção de querer gritar não mais as nossas angústias, mas a de 111 mortos em 2 de outubro de 1992 na cidade paulistana. História real, fato contado a eles ali, entre o esgotamento emocional e físico na busca pelos movimentos propostos.

Figura 1 – *Raio X*, por Taís Vieira e Paulo Azevedo. Intérpretes: João Carlos Silva, Julius Mack e Jean Gomes
Foto: Jhôsie Garcia, Paris (2009).

Alguns nem sabiam que isso havia acontecido. Outros se interessaram em saber mais. Um ou outro continuou a pesquisar o assunto, e eu prolonguei esse estudo até os dias de hoje, pois não houve outro massacre dessa grandiosidade, mas ocorreram vários. Há muitas vidas desperdiçadas no crime, no espaço limitado do cárcere, e um tanto de arte e de poesia poderia ser um meio de pensar a violência sob outro foco. A arte e as demais possibilidades seriam capazes de mudar muita coisa, no entanto essa é outra discussão, que talvez fique melhor para os sociólogos, juristas... Na minha cabeça tudo é muito simples, muito fácil. A gente propõe arte, e os detentos fazem aulas. Com isso, criam-se mais oportunidades entre esporte e educação, horas de trabalho com cursos profissionalizantes na própria penitenciária, descanso e, no outro dia, novas atividades. Enfim, cabeça ocupada, corpo sendo útil, cidadão percebendo que é capaz de viver sadiamente, que tem talento para algo que desconhecia e, pronto, ele se recupera!

(Sim, sou uma sonhadora. Acredito em muitas "possibilidades" e tento coreografar com base nessas crenças.)

Passado algum tempo desse experimento, que se encerrou nos 14 minutos finais do trabalho, elaborou-se o restante da obra, até chegarmos ao resultado dos corpos jogados uns sobre os outros e de um garoto de braços abertos como Cristo a ouvir o riso de uns poucos sobreviventes. Enquanto nós, jovens livres, representávamos os presos, estes sem saber modificavam nossas vidas, colocando-nos numa grade que nos permitia sair, todavia jamais sem voltar àquele lugar, às angústias e dores do mundo, das pessoas, da vida, do político.

Meio-fio

Da mesma forma que se criou *Raio X* surgiu *Meio-fio*, um experimento do corpo para espaços urbanos. Marili, uma de nossas intérpretes, quando vinha da aula da faculdade de Dança, escolha feita por causa da vivência com o grupo, viu um cartaz sobre um festival na capital do Rio de Janeiro chamado Dança em Trânsito. Instigados pela proposta de nos apresentarmos na cidade grande, num festival profissional e realizado em espaço público, buscamos nas frases coreográficas de *Raio X* a proposta cênica da obra. Uma desordem coreográfica. Todos sabiam as frases, e elas foram sendo coladas por meio de códigos buscados na hora, em cena. Apenas o início e um momento no fim são sempre os mesmos; os demais dependem da sintonia do grupo para dar certo. Assim foi executado *Meio-fio*: uma parede, um chão e os corpos dos intérpretes a trazer à cena a violência das crianças que vivem na rua.

Para interpretar um pouco mais essas vidas, fomos estudar o episódio da chacina da Candelária e, baseados nesse alicerce, chegamos à proposta cênica apresentada. Dançamos na trilha do *rap* nacional do grupo Visão de Rua, mixado com Racionais MCs (com *Diário de um detento* e *Capítulo 4, versículo 3*) e com trechos da voz de Waly Salomão provenientes da música de O Rappa, e terminamos com o clássico Chopin. Por isso, muitas vezes nos confundiram com a história que contávamos, enquanto insistíamos em dizer que na companhia não havia nenhum intérprete vindo da rua; os jornais da Europa divulgavam matérias e notas dos "*ninõs de la calle do Brasil*". Talvez porque o hino nacional brasileiro cantado em cena por um dos jovens de joelhos a perguntar "Conseguimos conquistar?" e rir traga certa veracidade à cena, talvez porque a menina meia-cachorro e meia-criança a comer seu corpo seja demais aos olhos que desejavam

ver o samba da mulata ou o passe de futebol daquelas crianças ali de olhos fixos no nada, jogados à sua frente, com o figurino rasgado no chão que pisavam naquele instante.

Todo ano a Membros Companhia de Dança apresenta no dia 11 de outubro o evento Amanhã não Haverá o Dia das Crianças na Candelária. Com o intuito de lembrar o episódio da chacina, vamos até o Rio de Janeiro e alguns dias antes fazemos interferências na cidade para divulgar a manifestação (apresentação), que se dá sempre no Dia das Crianças, em 12 de outubro, na lateral da igreja onde as crianças foram mortas, exibindo a obra e convidando outros artistas a levar suas peças.

Figura 2 – Interferência para a exibição de *Meio-fio*
Fonte: Filipe Itagiba, Rio de Janeiro (2010).

Meio-fio consiste na obra coreográfica da companhia que mais foi (e é) apresentada pelo grupo nos festivais para os quais é convidada. Com base nela e por desejar falar mais a respeito do universo infantil e da violência, criou-se a próxima peça do grupo, *Febre*.

Febre

Pela primeira vez o grupo tinha coprodução para a montagem de um trabalho, mas a agenda da companhia não permitia nos dedicarmos à criação; ficamos seis meses em turnê pela Europa com média de quatro a cinco atuações por semana. Estávamos em um dia numa cidade e, no seguinte, indo para outra. Circulamos todas as províncias espanholas, toda a França, fomos a vários países... E como montar um espetáculo? O que decidir, criar? Ou continuar a apresentar as obras para que nós, jovens, pudéssemos ter dinheiro para levar para casa?

De uma cidade a outra era impossível estudar as possibilidades no corpo. Estávamos muito cansados quando veio agosto, por lá época de férias e nada funciona. Então, era essa a minha chance de criar. Ficamos na cidade de Sabadell, ao lado de Barcelona, com o estúdio e a chave do lugar. Só havia esse tempo para criar o alicerce da obra, afinal em setembro voltávamos a circular. Daí só teríamos o fim de novembro, dezembro e início de janeiro para concluir o trabalho, pois depois já estaríamos novamente em turnê, e nesse período também precisávamos de tempo para retornar ao Brasil e ter uma folga para nós mesmos de uma semana próxima do Natal e Ano-Novo.

Era onde o grupo estava no auge que eu tinha de falar sobre alcoolismo, dependência química, violência contra a mulher, morte e vida por intermédio de Quinho, um menino de rua que vive toda a violência de possuir em casa uma mãe dependente química, um pai alcoólatra, que o deixa, e um padrasto, o qual agride sua mãe. O garoto passa pela experiência de ir viver nas ruas e de conhecer o semáforo, as drogas e demais violências, a liberdade das ruas, os seus prazeres e, por fim, o crime e a morte.

Como fazer jovens em turnê pelo exterior na maior parte dos últimos anos, recebidos como celebridades em todos os festivais, representarem a miséria da história de vida de pessoas do Brasil? O jeito era emergi-los em relatos e pesquisas acerca dos temas, fazer o movimento contra o momento. Se todos falavam bem conosco ou nos recebiam com luxo, nós ficávamos todos em dois cômodos mal divididos entre homens e mulheres; os meninos eram maioria, somando oito, e as meninas, apenas três. Estar em coletivo por muito tempo, sabe-se bem, começa a mexer com a individualidade. Um começa a se meter na vida do outro, quer queira, quer não. Para a obra, era o único meio de chegar à dor para se fazer política com o corpo: acionar as nossas vidas, descarregar nos laboratórios a tristeza de estar longe de casa, da família, em conflito com a alegria de estar trabalhando no que se gosta.

Figura 3 – *Febre*, por Taís Vieira e Paulo Azevedo. Intérpretes: Luiz Henrique "Nego" e Zanzibar Vincentino "Zan"
Fonte: Dominik Friker, Alemanha (2009).

Aos gritos foi criado *Febre*, e o espetáculo, representado mediante uma morte real, era feito por uma coreógrafa grávida, explodindo vida. Assim se fazia política. Eu estava feliz, meu momento era pleno, mas não podia deixar de sentir que faltava dizer algo. Era preciso dialogar com as pessoas a respeito da vida nas ruas de nosso país. Grávida, com dois intérpretes cofundadores da companhia que iriam sair logo após a estreia da obra e mais um monte de coisas que envolvem turnê e maternidade para ver e nós nos ocupando, querendo resolver o problema da desigualdade social. A ideia era até romântica, porém nós acreditávamos que poderíamos fazer alguma coisa com aquele espetáculo, que poderíamos mudar o mundo.

Medo

Última parte das obras sobre violência. Último espetáculo do qual fiz parte da criação com essa companhia. Difícil escrever sobre tal, primeiro porque o processo foi longo, desde 2009, e só veio a ser apresentado como resultado final em 2011. Segundo, pois os muitos estudos realizados confundiram vida e realidade não apenas na obra, como na vida de alguns integrantes do grupo, entre eles, eu.

Falar de violência nem sempre nos deixa sãos diante do cotidiano. Quando menos percebemos, estamos imersos no assunto e já não é possível dizer se estamos investigando ou vivendo aquele momento. *Medo* tratava, e trata, do universo feminino, da mulher, do sexo frágil, que na minha leitura é forte, tenso, muitas vezes vil, tantas outras sensível, contudo quase sempre sabe o que sente perante os outros, desconhece a si somente em si mesma. *Medo* passou pela análise do mundo feminino, pelo feminino no corpo de homem, pelo estudo da pedofilia. Pesquisou putas, travestis, donas de casa, empreendedoras e tantas outras. Teve no seu processo intérpretes convidadas, mas terminou trabalhando apenas com os participantes da Membros, afinal é difícil manter outros num lugar difícil para nós estarmos.

O nome *medo* foi usado pela companhia no primeiro espetáculo que montamos, quando ainda éramos Beat Street. Na época o tema era outro; falávamos de monstros e coisas do universo infantil. Agora também há muito do infantil em cena, no entanto a abordagem é pela óptica da violência.

Chegar aqui não foi fácil. Levei muito tempo para escrever sobre a Membros, talvez porque o momento seja complicado para mim – o discurso político deu lugar ao discurso íntimo de quem não mais pode atuar no seu projeto de vida. Em 2011, depois de muito me dedicar ao grupo, precisei me desligar dele para viver uma vida mais equilibrada. Necessitava ser eu, além da Membros e das relações pessoais que envolviam ser a companhia e estar com alguém dela.

Apesar da minha saída, o grupo continua a atuar nas obras das quais fiz parte da criação, mas elas já não me pertencem mais, como penso nunca terem pertencido. Tudo na vida mudou com essa decisão. As relações pessoais que se misturavam às profissionais ficaram entre o que é ético ou não na cabeça dos guerreiros. Em mim ficou a certeza de ter escolhido o amor, a concretização do discurso tantas vezes repetido e que sumia sem nenhuma (re)ação que fosse capaz de ser sentida tão próxima. E como disse Angel Vianna com tamanha sabedoria: "Pessoas são como nuvens, mudam".

Referências

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. 1996.

POLÍTICA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica#Significado_cl.C3.A1ssico_e_moderno>. Acesso em: 20 jan. 2012.

Cuidado de si: por uma política do intérprete de dança

Thereza Rocha[32]

Apesar da trajetória de certa forma longeva trabalhando temas sobre dança contemporânea ou participando artisticamente de espetáculos da mesma modalidade, ambas ocupações das quais muito me orgulho, gostaria que esta escrita fosse lida como um texto de/a respeito de dança. Ponto. Digo isso na tentativa de começar de outro lugar, longe dos falsos embates e de querelas fabricadas. Se a dança contemporânea não constitui um tipo de dança – e de fato não constitui –, se na dança contemporânea é a própria dança que faz perguntas a si e ao mundo, ela pode se oferecer como um bom operador estético transversal para pensar qualquer dança. Seguindo tal proposta, a modalidade funcionaria tal qual uma espécie de fresta ou janela. Os graves questionamentos éticos, estéticos e políticos presentes nos modos como ela vem à cena nos ajudariam então a refletir acerca da própria dança.

Trata-se aqui de um convite para ver a dança com a dança contemporânea. Por quê? Porque esta explicita uma coisa muito importante: a de que não existe dança sem conceito[33]. A dança refere-se sempre a uma prática com conceito[34]. Isso é o mesmo que dizer que em toda e qualquer dança há pensamento, ou melhor, que toda dança é pensamento e que o pensamento não está por trás do corpo, mas no corpo. O pensamento devém corpo, e a própria dança é um pensamento do corpo no corpo como corpo.

Depois dos alertas de Foucault, Deleuze, Guattari e de tantos outros, não podemos mais pensar de maneira impune, ou seja, na salvaguarda da ignorância das graves injunções aí implicadas. A natureza do pensamento não é necessariamente reflexiva. Pensamento é ato, é tomada de posição no tabuleiro. Pensar consiste numa escolha, numa estilística da existência. Nesse caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão imbricados e que criar em arte significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir no curso das coisas tal como elas se dão. No pensar/criar, sempre há uma política.

Caso aceitemos a proposta de que na dança ocorre um pensamento do corpo no corpo como corpo, de pensamento em seu devir-corpo, cumpre sempre perscrutar de que

pensamento falamos afinal, com qual filosofia pactuo quando danço, que mundo ajudo a inventar com a minha prática, que futuro fabrico com o meu passo. Nos procedimentos de composição, nos expedientes escolhidos para abordar o intérprete de dança, no lugar de onde o próprio intérprete permite ser olhado na criação, nos modos de encenar a composição – o que determina o lugar do espectador –, nos atos de fala aparentemente mais ingênuos até, inoculam-se uma ou ainda outras éticas.

Se me vejo provocada a participar de um seminário realizado em um ambiente tal qual o do Festival de Dança de Joinville, dedicado em 2011 a promover discussões acerca da criação em dança atravessadas pelo tema da ética, fico feliz em perceber que a ética convocada seja a de Michel Foucault. Ao título da palestra, *Cuidado de si*, que já veio pronto, coube-me então acrescentar um eixo de concentração – o intérprete de dança –, assunto do qual tenho me ocupado nos últimos tempos. Minha participação nos seminários de dança joinvilenses em 2008 já caminhavam nessa direção. Gosto de pensar a palestra e este texto de agora como uma continuidade imaginária às minhas considerações naquela ocasião, quando tínhamos por tema a técnica[35]. Nos dois casos, aqui de maneira mais explícita, procuro abordar a política do intérprete de dança. Para refletir sobre a política do intérprete trespassada pelo *cuidado de si* (Michel Foucault), objetivo deste artigo, busquei levantar uma suposição, na minha opinião, viável.

No caminho da dança ao longo do século XX, verificou-se uma mudança radical no estatuto do intérprete. Práticas dialógicas de composição promoverm novos acordos de parceria entre coreógrafo e dançarino. Essas práticas ainda convocaram outras habilidades do intérprete para longe da mera excelência na execução técnica e harmoniosa de passos, dados por uma linguagem de dança reconhecível. Isso não deve ser entendido segundo uma lógica de causalidade, mas como via de mão dupla. Ademais, como o próprio intérprete modificou seu estatuto no decorrer do século XX, práticas dialógicas começaram a ser exigidas no contrato de criação.

Um contrato de criação fundamentado no diálogo requisita um intérprete que se ponha a mover-se com base em si, o que em dança equivale quase a mexer em um vespeiro. Mover-se baseado em si quer dizer passar da heteronomia para a autonomia, seguindo a terminologia kantiana aproveitada por Foucault (2004). Em suma, enquanto a heteronomia nos é dada, a autonomia é, por princípio, uma conquista e, como tal, uma conquista de cada um. Para fugir do solipsismo, do individualismo e do narcisismo, perigosamente associáveis à autonomia, quando mal compreendida, o filósofo propõe o

cuidado de si. Tal proposição, em dança, sugere uma assertiva: as práticas dialógicas de composição pressupõem o *cuidado de si*.

Para a construção desse percurso, escolhi deter-me sobre a improvisação como procedimento, entre outros possíveis, à promoção do cuidado de si em dança – estratégia para que o dançarino desaprenda condicionamentos, se inquiete e se reporte a si por meio do encontro com a alteridade. Tal como nos sugere Foucault (2004), no cuidado de si desdobra-se a possibilidade de nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos.

A alemã Pina Bausch pode exemplificar muito bem esse caminho de reflexão. Desde quando assumiu o Wuppertaler Tanztheater[36], em 1973, sua matéria coreográfica já apresentava marcas de uma singularidade em dança afeita, o que se convencionou chamar de teatro-dança. Uma singularidade em dança não se constrói senão inventando procedimentos específicos de abordagem dos intérpretes para torná-los aptos a dançar aquela dança. No caso de Bausch, interessava-lhe fazer aparecer uma matéria humana desconhecida em cada procedimento e, fiel à ascendência de Rudolf von Laban, mediante o trabalho de Kurt Jooss, em sua formação, essa matéria humana interessaria apenas se nascesse no corpo como experiência, se viesse da própria experiência do mover-se, individual de cada bailarino.

Particular, íntima, porém não identitária. A singularidade não deve ser tomada de sopetão como sinônimo de identidade. A matéria humana a ser buscada nascerá da experiência do bailarino de um devir-outro de si, daquilo que ele mesmo não se sabe capaz, daquilo que ele não sabe de si. Dançar deixa de ser a exibição pública e espetacular do que se sabe. Nesse ambiente, interessam pouco as exímias qualidades técnicas do elenco. Este não está ali para seguir comandos e ser recompensado com o elogio perversamente cândido do mestre coreógrafo, que lhe dá tapinhas nas costas depois de uma tarefa bem executada. Não. O sentido da aventura investigativa é bem outro. Uma nova ética, a do não-saber, foi convocada.

Isso começou pela própria Bausch, que a partir de 1977 trouxe um novo procedimento composicional para a sala de trabalho; ela fazia perguntas aos intérpretes. Na longa fase que compreende a montagem de um novo espetáculo, a alemã fazia cerca de 200 questionamentos do tipo: "Se algumas vezes você tem a sensação, em diferentes situações, de medo, de não cumprir o que lhe é exigido, o que é esse medo?", ou então: "Em que o homem nota que o tempo passou tão depressa?" (HODGE; WEISS, 1989).

Cabia aos bailarinos fornecer, como respostas, elementos à futura composição – uma sequência de movimentos, um poema, uma canção da infância ou mesmo a manipulação de um eletrodoméstico. Não importava. O que importava era que cada um respondesse com base em si.

Qualidades criativas de natureza improvisacional eram exigidas. Laban dizia que improvisar é esquecer. A improvisação depende do descondicionamento de linguagens já dadas no corpo, da desconstrução de respostas sensório-motoras programadas. A fim de improvisar, faz-se necessário que se opere no corpo uma espécie de insurreição. De outro modo, isso significa realizar a genealogia no corpo daquilo que o formou. A genealogia é, por natureza, crítica. Implica a dor de romper com o passado para poder reaprender a pisar no chão olhando para si. Foucault afirma algo muito bonito: "De que valeria a obstinação do *saber* se ela apenas garantisse a aquisição de conhecimentos, e não, de uma certa maneira e tanto quanto possível, o extravio daquele que conhece?" (*apud* SOUSA FILHO, 2011, p. 9, grifo nosso).

> Extraviar-se, perder-se de si, perder seus conceitos anteriores, pensar seu próprio pensamento, suspender suas próprias crenças, relativizar o que se sabe, relativização de si mesmo, das formas, das verdades aceitas, das hegemonias do mundo – êxtase de uma descoberta (SOUSA FILHO, 2011, p. 9).

Experimentar torna-se então sinônimo de errar: vaguear sem destino certo; deambular; prática de exílio; gosto de errância; desterro; travessia. Contraditória e logicamente, na errância não há erro. Também não existe acerto. Sendo assim, se experimentar consiste em errar, isso é o mesmo que dizer que experimentar é acertar. De qualquer modo, vaguear sem destino certo implica necessariamente transitar pelo território do não-saber, o que equivale, para um bailarino treinado a cumprir tarefas, a cruzar uma fronteira, a experimentar um interdito, a adentrar um território novo, à primeira vista bastante desagradável. Trata-se de uma travessia que só ele pode fazer por si e que o levará do prazer[37] de executar ao gosto de fazer (fabricar) e, portanto, a tomar gosto por experienciar a sua dança. Paradoxal aventura que fará do não-saber uma política. A começar pela figura do coreógrafo desinvestido de seu antepassado direto: o *maître* de balé. No ambiente de invenção bauschiano, nenhum sujeito-suposto-saber. Quando Bausch questiona, desloca-se do lugar daquele que sabe, daquele a quem se supõe a produção do sentido – dar a razão, o motivo, a origem e o fim (finalidade) – e

dos movimentos em uma obra de dança. Ao deixar esse lugar, tacitamente conferido a si, Bausch denuncia-o. Compor é ali uma operação de deriva. Não saber para onde ir é diferente de não saber o que se faz.

Bausch não faz perguntas do lugar de quem sabe. Ela de fato não sabe, ou o que sabe, e ela sabe muito, não cabe ao jogo dialógico que importa estabelecer. Isso é uma tomada de posição. Nasce desse jogo relacional um novo estatuto do intérprete e do coreógrafo, uma nova política do gesto dançado. A coreógrafa investe no intérprete como matéria não mais reprodutora, mas criadora de dança. Logo, redistribui a posição de quem detém o saber, colocando os intérpretes no lugar de produtores doconhecimento. Posicionando-os, (re)posiciona-se.

Não sejamos tão rápidos, entretanto, em pensar que essa inversão/reversão de poder foi bem recebida pelo elenco. A autonomia nem sempre é bem-vinda, talvez sobretudo no terreno da arte, onde ela supostamente seria desejada. Imaginemos uma sala de dança repleta de exímios bailarinos, treinados a obedecer, diante de uma jovem mulher, franzina, de fala mansa e voz baixa, que se recusa a dizer-lhes o que fazer e, em vez disso, faz a eles perguntas descabidas. Os conflitos foram inevitáveis. Venceram-se os desajustes aos poucos, em uma longa história que o Wuppertaler Tanztheater pode contar de uma união construída na carne. Quem já teve o prazer de assistir a Dominique Mercy, bailarino na companhia desde sua primeira formação até os dias de hoje e o parceiro mais fiel de Bausch, sabe a que ponto pode chegar a matéria humana quando nela se agenciam a excelência artística e o desenvolvimento de uma autonomia dançada.

Apesar de muito ajustada ao caminho que percorremos neste estudo, Pina Bausch aparece aqui como um dos inúmeros exemplos de práticas dialógicas de criação em dança que tomam forma ao longo do século XX. Todos se referem à assunção de uma ferramenta nunca antes utilizada: a improvisação. Sempre alijada do processo de composição de uma obra de dança, a improvisação, que era o outro da dança *bien faite*, vem para a ordem do dia na criação. Com ela, três elementos agora ganham valor: a indeterminação, o acaso e a experiência do intérprete – não a experiência acumulada, como tal, ligada ao passado. Experiência nesse caso significa vivência e é, portanto, atual. A improvisação torna o intérprete atual em relação à sua dança à medida que a experiência vai sendo entendida como estese – qualidade de presença das sensações a si.

Há vários tipos e níveis de improvisação possíveis na dança. Neste texto destacaremos dois. Seja a improvisação como meio – aquela que funciona como

procedimento de criação de uma peça coreográfica mais tarde composta –, seja a improvisação como fim –que participa tal qual procedimento de criação de uma dança que permanecerá improvisada quando de suas apresentações ao público –, a improvisação é sempre o próprio fim, tendo em vista que ela se desenvolve como um modo muito particular de estar em cena. Ela se perpetua da atenção do intérprete aos estados de corpo (LOUPPE, 2004) enquanto dança e, por conseguinte, de uma espécie de manutenção, em cena, do trabalho sobre si. Por ela, o intérprete coloca-se em cena de outro lugar. É esse lugar que nos interessa explorar.

A improvisação não entra em pauta na dança do século XX senão pelas mãos de muitos. De certa forma, ela está ligada àquilo que Isadora Duncan elegeu como o objeto de sua busca: a dança de cada um, pois uma dança não pode ser de duas pessoas (LOUPPE, 2004, p. 44). Entre todos os pertencentes a que se convencionou chamar de dança moderna, Laban talvez tenha sido o que mais instrumentalizou a improvisação como ferramenta na conquista da dança de cada um. Ele acreditava que a atenção ao próprio movimento, à experiência cinestésica, particular e intransferível, poderia ser responsável em si pelo nascimento de uma dança.

Percebe-se aí um dado importante: não basta fazer movimentos harmoniosos e tecnicamente bem executados ao som de uma música para ser dança o que se performa. A dança nasce quando o intérprete de fato se interessa pelo que está fazendo, no momento em que se interessa pelo movimento, por aquilo que o movimento o faz conhecer de si pela primeira vez – em outras palavras, por aquilo que desconhece de si e descobre a cada vez. Ele toma a si mesmo como matéria humana desconhecida e o corpo tal qual zona de aparecimentos, de explosões, de descobertas. Isso diz respeito a uma qualidade muito particular de atenção.

Essa qualidade perceptiva, contudo, não está dada. Como afirma Launay (1999), tomando de empréstimo Walter Benjamin, trata-se de uma experiência pobre a que temos do nosso corpo na modernidade, categoria aplicável ainda à contemporaneidade, mesmo que em outro contexto. O corpo é ausente. Para torná-lo presente, faz-se essencial desenvolver e aguçar a percepção por meio de procedimentos sutis, possíveis apenas se uma condição muito particular for desenvolvida pelo intérprete: o estudo, o estudo de si. Estudo aqui pode ser compreendido como pesquisa, como a investigação do próprio movimento na busca de notar a sutileza dos estados de corpo que nascem da experiência, ou seja, da própria percepção, esta também nascida da experiência. Consiste em um

adensamento da percepção, tornando o intérprete capaz de perceber que percebe. É nessa perspectiva que proponho entender a improvisação em dança como cuidado de si.

Pensar uma política do intérprete atravessada pelo cuidado de si (FOUCAULT, 2004) implica convocar outro conceito foucaultiano: a estética da existência. Em sua produção mais tardia, o filósofo voltou-se mais detidamente à circunstância do sujeito contemporâneo e

> nos deixou problematizações sobre a liberdade mesmo quando tudo na paisagem de seus textos era só controle, domesticação, cerceamento. Problematizações que continuam como marcos para pensar nossa atualidade política, moral, filosófica (SOUSA FILHO, 2011, p. 4).

Ao longo de sua trajetória filosófica, Foucault formulou/enfrentou três problemas diferentes. Há o filósofo da arqueologia, da genealogia e o, chamado último Foucault, da ética (cuidado de si, estética da existência, amizade). Se não há nesse mapeamento uma cronologia evolutiva, também não há contradição, como querem alguns.

> Poderíamos dizer que, em Foucault, era a liberdade que olhava o poder. E porque o olhava tão bem, em suas minúcias, em suas técnicas, em suas modalidades, ele foi capaz de indicar as *formas-ensaios* pelas quais a liberdade pode ser experiencial, experienciada (SOUSA FILHO, 2011, p. 3, grifo nosso).

Isso começa, de maneira inevitável, por questionar a própria noção de liberdade – quimera tão ansiada pelos indivíduos, ou mesmo tomada como finalidade da aventura do sujeito. Dessa liberdade deve-se desconfiar, conforme Sousa Filho (2011), pois ela parece ser a contraface do sujeito, daquele que se sujeita: "A liberdade é da ordem das resistências às sujeições dos diversos poderes. O poder, longe de impedir a liberdade, excita-a. [...] A forma geral de sua aceitabilidade [do poder] é ser um limite à liberdade, mas sem suprimi-la" (SOUSA FILHO, 2011, p. 5). Contraditória e ao mesmo tempo lógica, na ideia de Foucault o poder só se exerce efetivamente sobre homens livres.

> Estudar o poder, a sujeição, as técnicas da fabricação da subjetivação, permitia a Foucault evitar os enganos de pensar a liberdade como aquela constituída nos mecanismos jurídicos, a partir dos embates com a lei, assim como quase sempre a temos buscado. A mesma liberdade que, concedida através do aparato jurídico-político do poder, é por ele usurpada e serve para legitimá-lo nas suas próprias concessões (SOUSA FILHO, 2011, p. 3).

No lugar da liberdade, entendida aqui como a contraface da sujeição, propomos, com base no filósofo francês, a autonomia. Isso não é um mero jogo de palavras, embora a diferença entre as perspectivas seja sutil. Em suma, enquanto a liberdade é o objetivo da busca, a autonomia constitui o próprio processo de buscar tomado tal qual uma renúncia. A autonomia recusa-se a ter a liberdade como propósito, pois não deseja encontrar mais nenhum tesouro no fim da estrada de tijolos amarelos. Ela sabe que a quimera da liberdade infantiliza o pensamento, caracterizando o que Kant denomina de menoridade, um estado no qual deixamos toda a responsabilidade e decisão nas mãos dos outros. Menoridade e maioridade são categorias e, é bom marcar, não têm relação com idade ou faixa etária. A passagem de uma a outra é análoga à passagem da heteronomia (normas interiorizadas e obedecidas por meio da disciplina e do medo da punição) à autonomia (autodeterminação em função de princípios construídos com base em si e mediante os quais se aprende a dizer a própria palavra e a pensar por si). A autonomia é, portanto, um exercício, um estudo, uma pesquisa de si.

> É da ordem dos *ensaios*, das *experiências*, dos *inventos*, tentados pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmos como prova, inventarão seus próprios destinos. Assim, experiências práticas de liberdades, sempre sujeitas a revezes, nunca como algo definitivo, como numa vitória final. Nem como concessões do alto [Deus ou o Estado] (SOUSA FILHO, 2011, p. 4).

Para Foucault (2004), isso equivaleria a um constante exercício de insurreição atravessado por aquilo que chama de estética da existência – uma disposição para elaborar a si e à própria vida como uma obra de arte –, fundamentado nas práticas do cuidado de si. Conforme proclama Antonin Artaud (1974, p. 99), "nada de boca, de língua, de dentes, de laringe, de esôfago, de estômago, de ventre, de ânus. Eu reconstruirei o homem que sou". Nada de um corpo e de uma vida que me foram dados, que pertencem ao homem heterônomo e que, portanto, não pertencem a mim. Ponho-me na mesa de cirurgia e sou eu quem opero. Eu inventarei o homem que sou.

Não se trata entretanto de insuflar ainda mais o narcisismo constituinte do sujeito que se sujeita. Não se trata de "eu" no si do cuidado de si. É justamente o eu que está sob suspeita, pois ele é a razão de ser do sujeito que se sujeita. Ele se sujeita para dizer "eu". Pensar não mais com o eu, e no seu lugar perceber-se como constantes processos de singularização, de vontades de singularização. Esta é a proposta de Suely Rolnik e Félix Guattari:

> A singularização se faz num movimento que possibilita aos sujeitos[38] agenciarem processos de alteridade. Essa potência criativa pode ser entendida como uma força de expansão da vida, como aptidão do corpo para a pluralidade simultânea, [...] para conceber inúmeras ideias e desejar simultaneamente tudo que aumente sua capacidade de pensar, potencializando, concomitantemente, seu modo de existir. Ou seja, ocorre o fortalecimento subjetivo dos sujeitos no sentido de exigir outras relações com a realidade, relações mais abertas para a pluralidade, para a inauguração do novo e para a expressão da diferença. O processo de singularização possibilita aos sujeitos reciclar constantemente seus universos de referência, ou seja, imergir num *fluxo* no qual as tentativas de estratificação subjetiva sejam logo surpreendidas por fugas de alteridade, pela conexão com o heterogêneo (PARPINELLI; FABIANO, 2011, p. 3-4, grifo nosso).

Trata-se de processos inacabados. Não mais um eu centrado, finalizado e coincidente consigo. Para Foucault, perguntar quem somos é questionar as descontinuidades que nos constituíram. Isso não é uma equivalência, porém uma substituição. Eis o que o cuidado de si faz pelo homem: libera-o da tirania do eu. Como nos propõe o próprio filósofo, "o indivíduo é produto do poder. O que é preciso é *desindividualizar*, pela multiplicação, deslocamento, e pelos diversos agenciamentos" (*apud* VASCONCELLOS; CASTELLO BRANCO, 2010, p. 36).

Diferentemente da liberdade, tendente ao egoísmo, na autonomia a alteridade está pressuposta. O objeto do cuidado é o eu (objeto de suspeita/objeto de pesquisa – esta é a dobra ética do si sobre si mesmo). Se o cuidar de si caracteriza-se como uma função crítica a respeito de si, quem é que dá a possibilidade ao eu de exercer uma função crítica de si? O outro, a presença inelutável da diferença. Segundo Ramos (2011, p. 7), "o 'sujeito' ético, aqui, é antes de mais nada *inessencial*, desfeito de sua unidade fixa e entregue verdadeiramente à dimensão da alteridade, colocando-se em um elemento puramente relacional".

Eis a política reclamada nas práticas dialógicas de criação em dança surgidas no século XX. Quem dialoga de fato, e não apenas monologa, está mais ocupado em ouvir do que em falar. Por isso, uma ética do cuidado de si está muito ligada a uma ética da amizade, da entrega ao outro, do interesse pelo outro, do interesse pela busca de saber/fazer algo que só se constrói de forma dialógica. Consiste em uma porosidade que se desdobra em novos estados de corpo. No caso da dança, são outras qualidades interpretativas e uma infinidade de outras possibilidades de composição que aparecem em

um gesto dançado gestado entre o diálogo e o colabor, o que não se restringe à arte, mas se estende ao vasto campo de possibilidades da vida. Foucault pergunta-nos:

> O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relaciona apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (PINHO, 2011, p. 1).

Conforme Guilherme Castello Branco, o filósofo "fala da elaboração de um modo de vida incansavelmente criativo, onde nos fazemos e nos desfazemos sempre que algo nos impulsiona, a partir de um cuidado de si, para um outro movimento de condução da vida" (*apud* PINHO, 2011, p. 35). Foucault chama essa disposição de vida artista, o que pouco ou nada tem a ver com a vida artística – por um lado, pois é possível ser artista e não levar uma vida artista, por outro, porque a vida artista é exercida muitas vezes por pessoas sem qualquer vínculo direto com a profissão artística. De acordo com Castello Branco,

> na perspectiva de Foucault, a vida artista é uma vida generosa, ágil, que recusa as formas de vida assujeitadas da ordem burguesa. A vida artista, portanto, é uma possibilidade real para todo sujeito ético, autônomo, com o potencial de inventar-se e à vida de outros a ele vinculados (*apud* PINHO, 2011, p. 29-30).

Estética da existência e vida não conformada estão sempre juntas. É precisamente por meio da estética da existência que podemos enxergar o cuidado de si como ética. Castello Branco ainda afirma:

> Se quisermos mudar o mundo, também temos que mudar a nós mesmos, através do incessante trabalho de superação de nossas limitações internas, de nosso egoísmo, dos nossos interesses meramente pessoais, enfim, dos nossos pequenos fascismos (*apud* PINHO, 2011, p. 33).

Trata-se de uma escolha irredutível de existência: exercícios de si pelos quais se poderá, ao longo de toda a vida, viver a existência como experimentos de autonomia – estes nada mais são que exercícios criadores de novos sujeitos éticos, técnicas do trabalho sobre si mesmo como lugar de experiência, de ensaios de existir.

Voltando à dança, não seria mesmo isso que faz a improvisação pelo intérprete? A improvisação aparece na dança para ensinar ao intérprete o cuidado de si e, logo, o caminho de passagem da heteronomia à autonomia, que o levará a pôr-se no mundo sob a perspectiva de outro lugar, como uma diferença que faz diferença. Falo de um caminho que, uma vez trilhado e descoberto, pode sempre ser trilhado mais uma vez, afinal a autonomia não é da ordem do conquistado. Como já foi dito, à autonomia nunca se chega. Ela é meio, não fim, e depende, por conseguinte, de um trabalho constante sobre si. Constitui uma qualidade de percepção de si no mundo que, uma vez experienciada, acompanha em estado de latência o intérprete pela vida inteira. Uma vida artista baseia-se na autonomia, na capacidade de responder olhando para si – esse é o único caminho que conheço para a construção da inteligência corporal, de um corpo que pensa. Por que a dança de Dominique Mercy interessa? Porque ali há um corpo que pensa. Mas não é todo corpo que pensa? Sim, mas há corpos que pensam com base em si. É esse o ponto.

Quis escrever este texto a respeito de dança com a dança contemporânea por desejar contribuir com questionamentos relativos à formação em dança num ambiente como o do Festival de Dança de Joinville, que, na altura desta publicação, completa 30 anos de existência.

Tentou-se aqui abrir uma fresta ou janela de dança contemporânea pela qual possamos entender que o ensino de qualquer dança é capaz de ser feito permeado pelo cuidado de si. A conquista da dança de cada um independe do gênero de dança. Ela pode e mesmo tem de ser possível e acessível a qualquer dança. Trata-se de inaugurar a cada dia na sala de aula uma relação de ensino-aprendizagem que rompa de modo definitivo a pedagogia da sujeição em nome da pedagogia da autonomia. Uma pedagogia que não tem medo de sair da perversa lógica que dá corda no relógio e diz: – Dance! Dance! Dance! Seja livre! Dance! Dance! Dance! –, para passar a fazer da dança uma pergunta. Uma pergunta de alguém que por fim se move com base em si. Um questionamento íntimo que somente o intérprete pode fazer a si: dança?

Referências

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de dieu. *In*: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1974.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. *In*: _____. **Ética, política, sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e Escritos V.)

HODGE, Raimund; WEISS, Ulli. **Bandoneon:** em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo: Attar, 1989.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. v. 1.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 2004.

PARPINELLI, Roberta Stubs; FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Considerações sobre a subjetividade**. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/.../trab_completo_40.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2011.

PINHO, Luís Celso. **A vida como uma obra de arte:** esboço de uma ética foucaultiana. Disponível em: <http://www.ufrrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/indice.htm>. Acesso em: 12 ago. 2011.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. **Sobre a comunidade que vem de Giorgio Agamben**. Disponível em: <http://www.ufrrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/indice.htm>. Acesso em: 12 ago. 2011.

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

SOUSA FILHO, Alípio de. **Foucault:** o cuidado de si e a liberdade. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/alipiosousa/index_arquivos/Artigoscientificos1.htm>. Acesso em: 2 jun. 2011.

VASCONCELLOS, Jorge; CASTELLO BRANCO, Guilherme. **Arte, vida e política:** ensaios sobre Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: LCV, 2010.

Trabalhos Acadêmicos

Estudos Acadêmicos, no corpo de cada possibilidade: Matriz teórico-artística

O desenvolvimento criativo do projeto Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator[39]

Fabio Pimenta[40]

Lucas Manfré[41]

Resumo: Este projeto de pesquisa pretende responder à questão: Por que treinar? Seu coordenador[42] soma sua experiência de 20 anos de balé clássico a alongamentos e fortalecimentos advindos do esporte e da dança moderna para proporcionar experimentações diárias relacionadas aos seguintes princípios técnicos: limite provisório, corporeidade animal e dramaturgia da lembrança. O resultado prático mais recente é a demonstração do trabalho *Modus operandi* × *modus vivendi*.

Palavras-chave: Treinamento diário; processo criativo; trabalho de ator.

A presente comunicação trata do processo criativo sugerido pelo projeto *Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator*. Os autores deste artigo integram a investigação desde o início de 2010. Apresenta-se aqui uma visão dessa vivência e de como ela resultou na demonstração de *Modus operandi* × *modus vivendi*.

O estudo tem como objetivo geral a execução de uma análise corporal, técnica e expressiva, visando gerar espetáculos contemporâneos e contribuições teóricas a respeito dos resultados obtidos. São dois os principais objetivos específicos: proporcionar diariamente laboratórios de pesquisa de movimento a um grupo formado por professores, alunos e colaboradores; e realizar laboratórios de criação individual para, mais tarde, organizá-los em apresentações com o grupo todo.

O projeto gira em torno do questionamento "por que treinar?". No primeiro ano do curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina (UEL), entra-se em contato com nomes como Jacques Copeau, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, os quais carregam consigo o termo *treinamento de ator*, muitas vezes desconhecido pelo estudante antes de ingressar no mundo acadêmico. Para evitar delongas com o aprofundamento da teoria de cada um dos encenadores supracitados, mencionam-se as palavras de Leonardelli (2002): "Atualmente entende-se o treinamento técnico do ator como a rotina de práticas do ator sobre si mesmo, anterior e independente à criação cênica imediata".

A pergunta que move esta pesquisa deriva do fato de, apesar de tais nomes serem abordados nas matérias teóricas da instituição, se observar pouca aplicação prática de

rotinas diárias de treinamento. Na contramão dessa tendência, o projeto referido aqui consolidou um grupo que a mais de um ano se coloca à disposição para treinar todos os dias. Vê-se como satisfatória a justificativa, e surge uma segunda questão: "Quais os materiais, teóricos e práticos, plausíveis de serem extraídos de um treinamento diário que reúne princípios técnicos do teatro e da dança?".

O estudo desenvolve-se em etapas muito bem delineadas. São objetos de análise e preocupações do coordenador professor doutor Aguinaldo Moreira de Souza a pedagogia e a didática de ensino, pois os autores desta investigação poderão no futuro disseminar esses conhecimentos em *workshops*. Nos seis primeiros meses tem-se em geral a prática de alongamentos e fortalecimentos. Os resultados esperados, em termos de composição, incluem movimentações oriundas da dança que necessitam de um preparo específico para a sua realização. Ademais, almeja-se realizá-las levando-se em conta o nível da pré-expressividade. Conforme o livro *A arte secreta do ator*, "o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo" (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 188).

Assim, é considerado essencial para a execução dessa classe de movimento, antes de qualquer coisa, preparar-se fisicamente. Outra justificativa para a etapa citada do processo consiste, durante a prática do exercício físico, na revelação dos entendimentos dos princípios que levam à expressividade: concentração profunda, percepção de estruturas corporais internas e qualidades de movimento. Logo, enquanto desenvolvem o preparo físico, os acadêmicos colocam-se em contato com as possibilidades de movimento do seu corpo e de consciência deste (SOUZA, 2010).

Quanto ao conceito de limite provisório, afirma-se:

> *Nenhum limite físico ou moral é absoluto e eterno. Tudo está em transformação: como atores, frequentamos um espaço de pesquisa (em todos os níveis) que vai de um passo antes do limite, passa por ele e investe para a superação do mesmo. Do ponto de vista técnico, por exemplo num alongamento, você pode ganhar maior extensão até o fim da vida. [...] É claro que podemos visualizar a ampliação de extensão de músculos e tendões, maior força física, maior precisão na execução de movimentos. Mas o mais importante é a capacidade de ampliar a percepção (de si e do espaço da cena)* (SOUZA, 2010).

A ideia de superação sobreposta com que trabalha esta pesquisa alia-se à questão da salubridade, de forma que o conhecimento do limite e a visita ao lugar logo após a ele

não significam negligenciar a saúde do envolvido. O entendimento e a prática desse conceito estão num limiar que faz emergir um ponto ético do ator em relação ao seu próprio processo. "*Pratico diariamente o ato de 'freqüentar' o limite para conhecê-lo e perceber se ele é real. Se é físico, se é psicológico... Apenas verificando se a dita limitação foi devidamente compreendida antes de aceita como tal*" (SOUZA, 2010).

Em seguida, o estudo gira em torno da investigação sobre nove corporeidades animais – de lagarta, peixe, cobra, jacaré, sapo, gato, cavalo, águia e macaco. Todas essas estruturas podem ser utilizadas no trabalho não apenas como figuras a serem imitadas, mas como uma maneira de encontrar estados e de acessá-los. Definindo o termo estado, cada animal sugere uma postura corporal, respiração, lógica de reação a estímulos, locomoção e atenção ao espaço. Busca-se com isso chegar a cada corporeidade e, depois, à identificação dela com uma possível lógica instintiva para o animal examinado.

Mediante o cruzamento entre condicionamento físico, princípios técnicos da dança e análise de nove corporeidades animais, foi estruturada a demonstração de *Modus operandi* × *modus vivendi*. Nela, articulou-se a interação de duas lógicas distintas: o modo de operação e o organismo vivo. A primeira abrange a disposição espacial e o ritmo de desmoronamentos, rolamentos, quedas, quebras de articulação, mergulhos, agachamentos, elevações, torções e reversões. Por sua vez, a segunda depende do estado dos estudiosos e do meio onde será realizada a apresentação, que já ocorreu em palco italiano, em sala de aula, na grama, no chão de paralelepípedo e dentro de um museu. Considera-se essa demonstração um trabalho vivo, por estar aberta à adaptação de sua estrutura de acordo com cada apresentação. No campo da ética, tem-se que ela coloca 10 atores em cena ininterruptamente, durante cerca de uma hora, e que exige confiança, cumplicidade e respeito.

A dramaturgia da lembrança, atual etapa do processo, é investigada por intermédio de partituras cíclicas. A princípio, estas são feitas de modo idêntico e simultâneo pelo grupo. Ao longo da repetição, busca-se acessar tudo o que já foi vivenciado, técnica e criativamente, no treinamento. Aos poucos, cada um cria autonomia sobre a sua sequência. Então, passa a ser permitida a desconstrução da partitura, ou seja, a adição de textos e de novos movimentos. A técnica funciona como aquecimento antes da apresentação de um espetáculo definido e como processo criativo para gerar novos materiais.

Referências

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LEONARDELLI, Patrícia. **Treinamento físico:** diretrizes disciplinares para a autonomia criativa do ator. 2002. Dissertação (Mestrado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **Aguinaldo Moreira de Souza:** entrevista [4 nov. 2010]. Entrevistador: Portal SP Escola de Teatro. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/chat/14.php>. Acesso em: 22 abr. 2011.

Rolf Gelewski e a improvisação no processo de criação em dança

Juliana Cunha Passos[43]

Resumo: Este trabalho é parte integrante da pesquisa de mestrado *Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta de improvisação para o processo artístico-criativo em dança*, com orientação da professora doutora Elisabeth Bauch Zimmermann[44]. A investigação sugere a utilização de improvisações baseadas em materiais didáticos de Gelewski sobre o uso do espaço, das formas e do tempo no movimento expressivo para estimular o processo de criação em dança.

Palavras-chave: Dança; improvisação; processo de criação.

Conforme Nachmanovitch (1993), toda arte é improvisação; algumas obras são improvisações revisadas e reestruturadas, e outras, apresentadas quando nascem. Aqui, criação e execução ocorrem num único momento, em que se fundem memória (passado), intenção (futuro) e intuição (presente). Segundo Haselbach (1989), a improvisação pode ser motivação, etapa preparatória ou campo experimental para as criações em dança.

Rolf Gelewski (1930-1988), dançarino alemão que lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de 1960 a 1972, utilizou amplamente a improvisação em seu trabalho artístico-criativo, tanto como recurso à criação (experimentações de movimentos durante o processo criativo) quanto como formas de expressão em si (improvisações estruturadas ou livres apresentadas em recitais de dança).

De acordo com o bailarino, as improvisações são também um importante recurso didático cujo objetivo é treinar as capacidades de reação, concentração e sensibilidade, além das qualidades expressivas, imaginativas e criativas dos artistas. Seu propósito indireto se situa na dimensão do humano, no sentido do crescimento do artista como indivíduo, o que consiste na ligação dinâmica do consciente com o inconsciente.

Referências

GELEWSKI, Rolf. A arte de improvisar. *In*: TEATRO CASTRO ALVES. **Programa do Recital de Dança**. Salvador, jun. 1969.

_____. **Ver, ouvir, movimentar-se:** dois métodos e reflexões referentes à

improvisação na dança. Salvador: Nós, 1973.

HASELBACH, Barbara. **Dança, improvisação e movimento:** expressão corporal na Educação Física. Tradução de Gabriela Elizabeth Annerl Silveira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1989.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo:** o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

Bases para o processo de criação em dança

Lindemberg Monteiro dos Santos[45]

Resumo: Trata-se do resultado final da pesquisa que, sob o olhar de um coreógrafo, investigou a movimentação corporal da capoeira regional em Belém (PA) e a relacionou aos fatores de movimento e às ações básicas de esforço sistematizadas por Rudolf Von Laban, com a finalidade de analisar movimentos de base da capoeira regional visando à sua inserção no processo de ressignificação na criação em dança.

Palavras-chave: Capoeira; movimentos corporais; dança.

O presente texto apresenta resultados do trabalho *Belém do Pará na ginga da capoeira regional: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise Laban de movimento*, desenvolvido no curso de pós-graduação *lato sensu* da Universidade Federal do Pará (UFPA) entre 2010 e 2011, sobre capoeira regional. Ele abrange a biografia do seu criador no âmbito nacional, Mestre Bimba (Salvador/BA, 1900 – Goiânia/GO, 1974), de seu pioneiro em Belém do Pará, Mestre Bezerra (Coroatá/MA, 1944), e finalmente a capoeira regional de Formando Canela (Araguatins/TO, 1975) também em Belém. O olhar deste autor foi o de coreógrafo, a fim de conhecer os movimentos corporais da capoeira regional com o intuito de ressignificá-los no processo de criação em dança, em pesquisa que vem sendo realizada no mestrado em Artes da UFPA (2010-2012).

A investigação fez com que este coreógrafo pudesse refletir a respeito das transformações dos corpos dos capoeiras e das significações dessa manifestação no contexto social e em sua trajetória histórica, identificando, na atualidade, os seus movimentos de base.

Estabelecidos os movimentos corporais principais da capoeira regional – ginga, cocorinha, aú, rolê, queda de rim, negativa e esquiva –, foi possível associá-los aos fatores de movimento e às ações básicas de esforço sistematizados por Laban (LABAN, 1978; RENGEL, 2003, 2008). Desse modo, pôde-se responder às perguntas: Quais são os movimentos corporais de base da capoeira regional? Como eles se caracterizam à luz do sistema de movimentos criado por Laban?

Para a percepção e o entendimento das movimentações corpóreas da capoeira, fizeram-se necessárias observação e participação de práticas *in loco*. Assim, os movimentos de base da capoeira foram primeiramente vivenciados por este autor e só

mais tarde, após a compreensão da mecânica deles, relacionaram-se tais movimentos aos itens propostos. Em campo, ainda se notou a aproximação do espaço físico do jogo da capoeira, executado em uma roda, com o conceito de cinesfera de Laban.

Proporcionou-se a apreensão dos movimentos corporais no aprendizado da capoeira pela cumplicidade construída entre o pesquisador e os capoeiras, oportunizando trocas de conhecimento. Por exemplo, quando aquele chegava aos sábados pela parte da tarde, estes sempre lhe davam atenção para a aprendizagem de certa técnica. Ao revelar ser o investigador um coreógrafo, verificou-se no decorrer da análise o intercâmbio de informações, e isso foi fundamental ao trabalho de campo.

É preciso enfatizar que o referido autor, como observador do que acontecia no ambiente, manteve o olhar de coreógrafo sempre voltado à arte da cena, à procura de desafios das movimentações corporais para processos de criação em dança. Esse olhar permanecia atento aos capoeiristas e às pessoas ao redor quanto a seus gestos – andar, sentar, brincadeiras, cumprimentos, apelidos, trajes –, interligando tudo à linguagem corporal, a seus movimentos, suas intenções e seus significados.

Ao pensar na linha de atuação de um artista pesquisador e coreógrafo contemporâneo, constatou-se que os movimentos dos capoeiras na prática daquela arte apareciam na busca da consciência corporal, de suas sensações e de sua identidade. Nesse contexto, foi possível apreender o processo de aprendizagem/desenvolvimento, sob a perspectiva de praticante, que um corpo singular adquire em sua manifestação, por meio de sua vivência. Destaca-se, nesse âmbito, a valorização do corpo na contemporaneidade, afinal a liberdade dada pela capoeira regional à manifestação corpórea permite a revelação do fazer de cada corpo, no momento íntimo de alcançar a sua singularidade, associada a outros corpos capoeiras, com seus gestos e indicadores de hábitos, costumes, manias, cumplicidade. Ou seja, a capoeira traz o diferencial de cada corpo, para que dessa maneira ele interaja com os demais, referenciando a arte corporal de movimentos estudada aqui.

Nos corpos dos capoeiras, em que se veem ritmo, dinamismo, criatividade, vigor, entusiasmo, liberdade para expressar suas singularidades, notaram-se os mais variados signos no que diz respeito à criação de repertórios de movimentos.

Portanto, a percepção da complexidade de movimentos físicos, que muito representam o mundo cultural da capoeira no corpo do capoeirista, indicou possibilidades de aprofundamento de sentido nas combinações de fatores e ações quanto à fluência

(Livre/Contida), ao espaço (Direto/Flexível), ao peso (Leve/Firme) e ao tempo (Súbito/Sustentado), evidenciados em movimentações básicas da capoeira regional. Tal apreensão oferece bases para ressignificações no processo de criação de movimentos em dança. Dizendo de outra forma, as movimentações básicas da capoeira regional, entre elas a ginga, a cocorinha, o aú, o rolê, a queda de rim, a negativa e a esquiva, estudadas à luz de Laban, servem de estímulo para uma relação com movimentos na dança, a fim de que haja compreensão e reflexão no intuito de ressignificar determinados movimentos, seus fatores e suas ações para a dança contemporânea. Mas a pesquisa do processo de criação, como já mencionado antes, ainda está em andamento.

Referências

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução e revisão técnica de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Os sistemas de movimentos de Rudolf Laban (I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII):** modos de aplicação e referência. São Paulo: Annablume, 2008. (Cadernos de Corpo e Dança.)

Autenticidade e identidade em grupos de dança do Brasil: a experiência recente do Festival de Dança de Joinville

Marco Aurélio da Cruz Souza[46]

Resumo: Atualmente há muitos coreógrafos que veem a dança folclórica não apenas como uma tradição transitória, mas também como uma forma de arte. Considerando isso, pretendeu-se com este estudo fazer algumas reflexões sobre o folclore, a cultura popular e as danças populares nos dias de hoje sob a óptica dos grupos de dança participantes do Festival de Dança de Joinville.

Palavras-chave: Dança parafolclórica; identidade; autenticidade.

Este resumo expandido busca apresentar algumas considerações da dissertação do curso de mestrado em *Performance* Artística/Dança, apresentada na Faculdade de Motricidade Humana (FMH), em Portugal. Delimitou-se investigar como os grupos de danças parafolclóricas (n=10), participantes da modalidade Danças Populares do 27.º Festival de Dança de Joinville, na categoria avançada, lidam com as questões da identidade e autenticidade no seu processo coreográfico, para demonstrarem de forma ética as comunidades culturais.

Nesse sentido, merece atenção a busca por bailarinos e coreógrafos em substratos do passado, aqui representados pelas danças populares, que dão coerência à atividade. Com as transformações sociais, verificou-se que as danças tradicionais e folclóricas em muitos países passam por um processo de institucionalização, possível de ser designado como "folclorização". Tércio (2006) afirma que, com a institucionalização da tradição, se introduziram dois paradoxos. Primeiramente,

> ao fixar passos e regras operou como que congelando o devir temporal – o que é uma resistência ao próprio curso da história; ao registrar contextos, desautorizou a espontaneidade e a improvisação das práticas – o que é incompatível com a plasticidade dos ambientes sociais (TÉRCIO, 2006, p. 52).

Para o autor, "a dança é a *performance* da cultura, da cultura que olha sobre seu próprio devir, que aceita e protagoniza as dinâmicas da História" (TÉRCIO, 2006, p. 52). Já segundo Martinez (2006, p. 57), "o processo cultural, contínuo e ininterrupto desde o

seu início, corre o risco de se perder se etiquetarmos o passado como 'tradicional' e lhe colocarmos um cadeado".

A experiência inigualável de poder discutir e, sobretudo, de investigar grupos de danças populares traz a esperança de contribuir para uma nova visão sobre a cultura popular e o folclore que habita o território brasileiro. Observou-se que todos apresentam suas obras coreográficas com base na tradição da comunidade cultural representada e, para isso, recorrem a viagens aos países em foco, pesquisas em livros e na internet, contatos com outros grupos, tal qual a experiência do coreógrafo como brincante da cultura popular. A experiência do estar em cena faz com que os bailarinos desses grupos deixem para trás a ideia de que uma coreografia é somente uma sequência de passos ou movimentos seriados. Ela traz à tona a concepção de que a coreografia faz referência a um período vivido por pessoas reais de uma determinada comunidade cultural. É o fim de um processo apresentado como um registro, livre de especulações racionais, que surge mediante estímulos dos coreógrafos responsáveis.

Os novos coreógrafos de danças populares têm se mostrado no mundo artístico de maneira bastante irreverente, sem se prender a convenções específicas dos folcloristas, e sim deixando a sua criatividade falar mais alto. Assim, Libâneo (1999) diz que essas danças são manifestações artísticas da cultura popular e parece imprescindível que seus conteúdos e suas formas de expressão sejam vivenciados pelos alunos. Estes gostam de experimentar novas possibilidades – são uma camada artística que percebem uma nova tendência em invocar o passado e retornar a ele, apegando-se a manifestações folclóricas para novas criações.

Oliveira (2004, p. 177) acrescenta que a "ideia de tradição, entendida como algo que é constituído no bojo da vivência e das experiências de um grupo e que são parcialmente transmitidas para as gerações subsequentes, é tida como algo criada e passível a modificações". Logo, esses grupos de dança absorvem a tradição de certa comunidade cultural e a reproduzem em outros espaços sociais, que não seja o original, com o intuito de preservá-la e de mostrá-la a outras pessoas. A emoção que os participantes dos grupos experimentam permite a comunicação direta e afetiva com a plateia. Portanto, pode-se ver a transformação do sentir interno do coreógrafo, expresso pelos bailarinos de modo exteriorizado, pois criar consiste em formar novas estruturas e combinações por meio de informações provenientes de experiências passadas, ou aplicar relações comuns a novas situações.

É possível dizer que as companhias de danças populares integrantes do 27.º Festival de Dança de Joinville buscaram desenvolver um trabalho autêntico e original, até então atual, na perspectiva de que este está repleto de significados e de conteúdos históricos, embora reconstrua momentos da vida de outras pessoas. De acordo com Shay (2006, p. 30),

> *reality is always constructed, and made intelligible to human understanding by culturally specific system of meaning. This meaning is never 'inocent', but has some particular purpose or interest lying behind it, which semiology can uncover.*

São práticas que mesclam substratos do passado e do presente, com suas diversidades nacionais, regionais e locais, de significados, referências e desdobramentos em processos culturais de apropriações e incorporações de novos valores simbólicos, construtores de outras identidades. Identidade aqui é compreendida como um processo cultural em constante movimento entre os espaços públicos e privados das instâncias sociais.

Diante da complexidade do objeto investigado, não se pretende conclui-lo nem fechá-lo a uma só interpretação, pois não há uma única resposta ao que nos propusemos estudar e examinar. Todas as relações analisadas acabam interagindo de maneira dinâmica e exclusiva em cada apresentação dos grupos de danças parafolclóricas, o que se concretiza como um ato irrepetível.

Referências

LIBÂNEO, D. L. **Ensinando a dança flamenca**. 1999. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MARTINEZ, M. P. Ensinar dança(s). *In*: PÉDEXUMBO. **Contra danças não há argumentos:** uma década de Andanças, Festival Internacional de Danças Populares. 1. ed. Lisboa: PédeXumbo, jul. 2006. p. 55-62.

OLIVEIRA, A. J. **Danças populares brasileiras entre a tradição e a tradução:** um olhar sobre o grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues. 2004. 208 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SHAY, A. **Choreographing identities:** folk dance, ethnicity and festival in the United States and Canada. Carolina do Norte/Londres: McFarland & Company, 2006.

TÉRCIO, D. Lançar o futuro: dança e (des)folclorização. *In*: PÉDEXUMBO. **Contra danças não há argumentos:** uma década de Andanças, Festival Internacional de Danças Populares. 1. ed. Lisboa: PédeXumbo, jul. 2006. p. 47-54.

Improvisação: que sujeito é esse?

Mayrla Andrade Ferreira[47]

Resumo: Esta reflexão se fundamenta no conceito de improvisação e nas possibilidades que a prática proporciona ao ato criativo. Em experimentações na Ribalta Companhia de Dança, foi possível perceber por meio de observações que essa permeabilidade criativa oferece uma teia de movimentos que revelam pedaços de informações da vida do artista. Articulou-se para a análise investigativa da práxis a perspectiva rizomática proposta por Gilles Deleuze.

Palavras-chave: Improvisação; ato criativo; rizoma.

Introdução

A improvisação está nos atos transitórios da vida. Por tais atos perpassam fluxos de imagens, pertencentes a um tempo circular de memórias afetivas, históricas, sociais e culturais, que encadeiam um circuito de (pro)vocações, (trans)formações e (re)voltas para além do acaso. Esses estímulos transitórios, ricos de possibilidades criativas já existentes, expressam a pessoalidade de cada interlocutor cênico, compondo uma rede de conexões corporais. Eis o foco deste estudo: a reflexão da permeabilidade criativa do corpo, descoberta na improvisação, de maneira a desvelar processos criativos singulares que culminam com a composição de uma rede rizomática de criação. "Um rizoma não começa e nem conclui; ele se dá sempre no meio, entre as coisas" (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

A concepção e o método epistemológicos empregados aqui se baseiam no referencial fenomenológico crítico e buscam alcançar as reais experiências vividas, quer se trate do corpo do outro, quer se trate do nosso próprio corpo. Não temos outro meio de conhecer o corpo humano senão experimentando-o. Nesse contexto, a Ribalta Companhia de Dança dá voz aos seus intérpretes criadores procurando legitimar as práticas cotidianas em seus laboratórios práticos, fundamentada na compreensão de que o corpo – tal qual uma janela aberta a ser acessada quando for conveniente – é memória, principal fonte de coleta de informações do ser humano.

1 Possibilidades para atravessar: percurso de um fluxo criativo

Em dança, criar é poder ver pedaços de informações de nossas vidas em uma proposição cênica carregada de sensibilidades múltiplas, gerando quantas ações transformadoras forem necessárias.

> Criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar. Imaginação é a faculdade de imaginar, representar, evocar imagens já percebidas, criar ou inventar. O imaginário é o terreno/corpo onde habitam nossas memórias, idéias e conteúdos e a partir de onde se corporificam as linguagens. É onde cada artista toma consciência do que quer expressar e dos motivos dessa expressão (LOBO; NAVAS, 2008, p. 31).

Um estudo de improvisação em dança constitui um trabalho de pesquisa que não é produto, mas processo. Ao envolver a totalidade das personalidades participantes do processo, atinge-se a realidade profunda de conhecimento das coisas, diferenciando-se, relacionando-se, integrando-se e transmitindo situações da vida que nos afetam diretamente.

2 Laboratórios de experimentação

2.1 Ribalta Companhia de Dança

A Ribalta Companhia de Dança, situada em Ananindeua (PA), integra hoje em dia 12 intérpretes criadores, que trabalham coletivamente uma linguagem de investigação em dança contemporânea voltada aos processos de criação por meio da prática de improvisação traduzida, na cena, em elementos corpográficos. Relato, a seguir, as experimentações da composição coreográfica *Remir*, realizadas no ano de 2010, sob a poética em reflexão de um sistema coercitivo de corpos dóceis e úteis na sociedade, tendo como base o livro *Vigiar e punir*, do pensador e epistemólogo francês Michel Foucault (2009), abordagem que nos estimulou e encorajou a trilhar o caminho da autopesquisa.

2.2 *Remir*

O espetáculo *Remir* aborda a percepção do corpo com base nas tentativas de libertar-se, desvelando o próprio significado da palavra que dá nome à apresentação. O foco de criação das cenas deu-se pelas inquietações dos processos que constituem o sujeito como efeito e objeto de poder e como efeito e objeto de saber, para o qual a

diferença individual é pertinente. O desvelar de cada intérprete criador traduz-se por uma gestualidade carregada de procedimentos disciplinares, abaixando o limite da individualidade descritível e fazendo dessa descrição um meio de dominação. Durante toda a obra, os interlocutores cênicos dançam entre linhas de fuga demarcadas insistentemente no chão com fitas adesivas brancas, atravessando estados fronteiriços onde perpassam fluxos de imagens, pertencentes a um tempo circular de memórias para além do refúgio.

Figuras 1 e 2 – Linhas de fuga
Fonte: Espetáculo *Remir* (2010)

Tal qual uma instalação, os intérpretes criadores são modelos de corpos subjulgados em estado de solidão profunda, como condição primeira da submissão total. Entre as linhas de fuga no fundo do palco, são utilizadas três telas de arame em forma de grade de tamanhos diferenciados (6 m, 4 m e 2 m) e correntes de 5 m de altura como parte de um campo ativo em que abundaram os projetos, os remanejamentos, as experiências, os discursos teóricos, os testemunhos e os inquéritos citados por Foucault (2009).

Figura 3 – A composição das forças
Fonte: Espetáculo *Remir* (2010)

A dramaticidade da visão diante da ternura da memória traz objetos que (de)marcam limites do observável fascínio do invisível símbolo de poder, altos e baixos perante uma pequena tábua branca, que é ressignificada mediante a qualidade dos

sentidos, passando a ser objeto de construção para uma gangorra que sustenta fragmentos, mensagens da cultura, obsessões dos sonhos, fantasias, jogos, estereótipos, recordações, vestígios e vertigens de imagens do ciclo da vida.

Figura 4 – (Des)limites
Fonte: Espetáculo *Remir* (2010)

Considerações finais

Conectar estados corpóreos de percepção, memórias, atenção, escuta, sensibilização e prontidão estimulam os interlocutores cênicos a um encontro de saberes sensíveis, aqui abordados pelo enlace da improvisação com a percepção de que, ao interagirem, provocam sensibilidades corpóreas diversas, dando acesso a um universo infinito de possibilidades expressivas e criativas que integram a nossa realidade. Ao falar de improvisação, em diálogo simultâneo com os estados corpóreos mencionados, num fluxo contínuo/descontínuo de construção, desconstrução e reconstrução, surgem significados e ressignificados, atando e desatando teias pessoais e coletivas numa dinâmica de possibilidades de experiências diferenciadas e transformadoras que geram, ao acaso, novos acontecimentos em fluxo livre ou controlado. A improvisação é a própria dança realizada no instante de sua execução.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. Arte da composição. *In*: _____. **Teatro do movimento:** um método para o intérprete criador. Brasília: LGE, 2008.

Com sapatos: calçando uma proposta de treinamento de ator no universo do sapateado

Stephanie Piva Paranhos[48]

Resumo: O presente trabalho visa investigar o processo criativo do bailarino/ator com base em uma proposta de treinamento técnico expressivo sugerida por Luís Otávio Burnier, bem como a aproximação da técnica do sapateado. Esse estilo de dança é muito abrangente, permitindo alcançar a liberdade para transformar, complementar ou compor a forma técnica.

Palavras-chave: Sapateado; treinamento de ator; criação.

Delimitação do tema

Foi fundamentada na técnica de sapateado e nos conceitos de Luís Otávio Burnier em relação ao treinamento diário do ator que a pesquisa antecedente ao exercício cênico *Com sapatos* se desenvolveu. Essa investigação ocorreu na Universidade Estadual de Londrina (UEL), entre 2007 e 2009. Iniciou-se com o estudo teórico-prático da técnica da dança de sapateado e seguiu com a análise do livro *A arte de ator: da técnica à representação*, escrito por Burnier (2001). Mais tarde, foi feita a criação, tendo como base as imagens que o sapateado gerou e me proporcionou durante os meses de treinamento diário, e houve o encontro com um texto da obra *Água viva*, de Clarice Lispector (1998), fazendo-me buscar o desenvolvimento de uma dramaturgia corporal. O contexto no qual se executou o trabalho contou com a colaboração de três estudantes do curso de Artes Cênicas e com a orientação da professora Mestre Sandra Parra Furlanete até o fim de 2009.

Objetivo geral

Analisar o desenvolvimento da experiência prática do estudo da aproximação da técnica proposta por Luís Otávio Burnier com a técnica do sapateado feita no trabalho de conclusão de curso, apresentando os caminhos traçados e os resultados obtidos até a construção do exercício cênico *Com sapatos.*

Objetivos específicos

- Estabelecer relações entre a pesquisa teatral de Luís Otávio Burnier e o estudo do sapateado na interpretação teatral;
- Utilizar passos específicos do sapateado para auxiliar o treinamento técnico do bailarino/ator;
- Organizar sequências de passos de sapateado que sirvam como estímulo à criação;
- Desconstruir sequências de movimentos do sapateado para a elaboração de partituras corporais;
- Trazer elementos do sapateado à elaboração de cenas teatrais.

Problemas de pesquisa

De que maneira se dá a aproximação do sapateado com os elementos técnicos teatrais? Quais imagens essa aproximação gera, sendo assim utilizada como estímulo da criação? Como o sapateado é ressignificado em cena?

Desenvolvimento do tema

A prática do trabalho está dividida em duas partes: análise acerca da contribuição do sapateado como treinamento para o trabalho diário do ator e ressignificação da específica modalidade de dança na construção de uma cena. Entendo por ressignificação o fato de usar um elemento (seja um objeto ou um espaço) em cena de forma diferente de como seria empregado em geral na sua prática cotidiana, fazendo com que ele ganhe outro significado.

Na primeira parte do estudo, concentrei-me em sete elementos da ação descritos por Burnier (2001): a intenção, o élan, o impulso, o acontecimento da ação no tempo e no espaço, o ritmo, a energia e a organicidade. Optei pelos itens mencionados, pois eles são tão fundamentais que investigá-los me permitiu percebê-los tanto no teatro quanto no sapateado.

Quando estou nos meus ensaios, após sapatear durante muito tempo sem parar, é como se eu fosse me esvaziando de pensamentos, vícios corporais e musculatura confortável. Tal imagem surge, porque os elementos supracitados coexistem, e nessa

coexistência tenho a possibilidade de ultrapassar a barreira formal dos passos de sapateado, começando a segunda etapa da minha pesquisa.

Não há treinamento imagético desacoplado do treinamento técnico, afinal com base no trabalho a respeito do movimento são criadas involuntariamente imagens que nos levam não a estabilizar o treinamento, e sim a transformá-lo até alcançar um significado para a imagem que fica explícita no corpo.

Todos os artistas precisam de uma "porta de entrada" para chegar a esse estado de alerta e criar. A minha é o sapateado. Apenas sapatear no seu mais simples modo já me proporciona outro estado corporal, já que os sete elementos apontados por Burnier como importantes para o treinamento de ator estão presentes nos passos da referida modalidade.

A ressignificação, aqui, é aceitar as características físicas do sapato de sapateado e assumi-las tal qual um estímulo para a construção cênica fundamentada em um texto, estabelecendo portanto um diálogo entre teatro e sapateado centrado na criação de significado.

Considerações finais

No primeiro aspecto da minha investigação, descobri a equivalência entre os exercícios de teatro para o treinamento de ator e os de sapateado, o que me proporcionou um novo caminho para trabalhar seus sete princípios técnicos, gerando aprendizado corporal e imagético.

Por sua vez, no segundo item analisado, observei que o sapateado sob o aspecto de elemento cênico funciona como a sonoplastia da cena, como a característica de um caminhar extracotidiano que possibilita, por meio de uma coreografia com passos desconstruídos, uma alusão à sensação captada de um texto específico – nesse caso, um trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector (1998).

Pude concluir, então, que a utilização da dança específica de sapateado é capaz de contribuir tanto no treinamento quanto na criação do ator, e também tal qual um elemento na construção do texto cênico.

Referências

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: Unicamp,

2001.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro:** repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FURLANETE, Sandra Parra. **Estudos para integração voz-movimento corporal no trabalho do ator contemporâneo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes)– Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Singrid (Coords.). **Seminários de dança**. História em movimento: biografias em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

SALES, Flavio; MACHADO, Amália. **Tap:** a arte do sapateado. Rio de Janeiro: Addresses, 2003.

Cursos presenciados pela pesquisadora

Juliana Garcia, na área específica de sapateado, pela Escola de Dança Renata Celidonio, em Ribeirão Preto, de 1994 a 2002.

Kika Sampaio, na área específica de sapateado, pela Universidade Livre da Dança (Unidança), em 6 fev. 2007, com duração de 25 horas/aulas.

Renata Celidonio, na área específica de balé clássico, pela Escola de Dança Renata Celidonio, em Ribeirão Preto, de 1992 a 2002.

Propostas para a construção de um corpo consciente na prática da dança de salão[49]

Thamy Baij Maia da Silva[50]

Resumo: Este artigo é uma proposta que objetiva dar subsídios para o bailarino de dança de salão construir maior consciência corporal durante a execução da modalidade, sem acometer a ética que norteia o ensino/a prática do estilo de dança.

Palavras-chave: Dança de salão; consciência corporal; corpo.

Como em qualquer outro segmento, a dança de salão caminha historicamente através dos tempos em virtude da preocupação de se produzir conhecimento. A questão de relevância nesse contexto é: De que modo isso se dá?

Por não possuir um método único de aplicação, a dança de salão não consiste em uma técnica codificada. Nos estudos sobre técnicas corporais liderados por Mauss (1974), observa-se que a técnica do corpo é tradicional e eficaz, fazendo-se necessário acompanhar determinados padrões estabelecidos. Assim, percebemos que na concepção do pesquisador a modalidade não poderia ser considerada técnica, já que não segue tais parâmetros.

Quanto ao ensino, há um tradicionalismo peculiar que faz o professor ser responsável pela transmissão dos movimentos e passos, criando um mero reportar de informações. Como não há codificação padronizada, o método, o estilo e os critérios variam de professor para professor. "O ensino da dança de salão não está balizado em nenhuma teoria de aprendizagem, muito pelo contrário, ele acontece de forma espontânea sem embasamento científico e metodológico, focado na figura do professor" (AFONSO; ALMEIDA, 2009, p. 4).

Pela ausência de um ensino regrado, como ocorre com alguns outros estilos de dança, a dança de salão ainda é carente de informações que subsidiem o seu exercício. Apesar de não codificada, ela contém características culturais e atributos na sua essência que não podem ser perdidos. É nesse ponto categórico que um olhar meticuloso se torna fundamental. De que maneira cooperar com a prática da dança de salão sem ferir sua essência?

A ética de contribuir sem danificar, de somar sem rejeitar, de significar sem abolir é o cerne para o momento. Permite-se que o pensamento do corpo invada a prática da

dança de salão de modo a edificar um novo momento, a globalizar conhecimentos, a consentir o borrar de informações distintas na dança de salão sem declarar a insuficiência da modalidade. É preciso admitir o aporte de novos saberes para que as danças de salão se desenvolvam sadiamente e caminhem a seu tempo, desprendendo-se do simples caráter de divertimento e socialização que elas mesmas resolveram exceder[51], chegando ao patamar de arte.

Mas como tomar consciência disso? Como deixar o autoconhecimento atualizar informações no corpo? Greiner (2003, p. 156) diz que "a consciência do próprio corpo é um ato intimista, patrocinado por uma coleção de imagens que fazemos do próprio corpo".

> Uma nova qualidade tônica ficará inscrita no corpo do dançarino e que, ao ampliar sua esfera preceptiva, investigando e trilhando novos caminhos neuromotores, o corpo do dançarino poderá reencontrar no gesto de dança outras possibilidades que o ajudem a integrar o domínio técnico e respeito às suas marcas pessoais, expandindo, desse modo, seu potencial expressivo (SOTER, 1999, p. 117).

É possível que elementos advindos de metodologias somáticas tragam essa contribuição, que segundo Bolsanello (2005) constitui o "campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento". Não obstante, consegue-se reforço por meio do método Laban, que afirma que tudo é movimento. De acordo com ele, vivemos num mundo em constante movimento e coexistimos com ele desde o útero materno. "Movimento é acontecimento. É uma experiência humana universal" (CORDEIRO, 1998, p. 46).

Para Meireles e Eizirik (*in* CALAZANS; CASTILHO; GOMES, 2003, p. 93), a relação da dança com as terapias corporais vai muito além da afinidade: "Elas constroem e perseguem o mesmo objeto: um corpo que se move, tem e assume suas escolhas e pode expressá-las artisticamente".

O propósito consiste em gerar evoluções do conhecimento de si mesmo sob o aspecto de praticante de dança de salão, acentuando a "propriocepção", que nada mais é que o fundamento máximo dos métodos somáticos, como cita Dantas (1999, p. 111). Além disso, itens tais quais a melhoria da relação com o parceiro de dança e a diminuição de dores corporais também podem ser alcançados.

O presente estudo foi desenvolvido para experimentar a eficiência de um processo de autoconhecimento na dança de salão, observando seu resultado com vistas a

identificar a viabilidade da modalidade para os seus praticantes, bem como conferir se é possível manter as características da dança de salão e criar novas informações.

No contexto contemporâneo, em que tanto se investigam o movimento humano e o corpo que faz arte, a dança de salão não deve ficar atrelada a considerações do passado, ou a parâmetros instituídos há décadas na criação de seus mais diversos ritmos. É com cautela que a preservação da história da dança de salão se faz indispensável, contudo o corpo que a executa é o corpo atual, o corpo "hoje", com novas informações, necessidades e vivências. Faz-se importante dar os subsídios essenciais para que o corpo praticante da referida modalidade caminhe a seu tempo, "transportando" toda a bagagem histórica dos ritmos de dança a dois.

A ética que alia a conservação do que se tem à soma dos saberes fundamentou o projeto, e é nesse aspecto que este artigo pretende contribuir.

Referências

AFONSO, S. A.; ALMEIDA, P. M. **Abordagem teórica no ensino da dança de salão:** expandindo suas ações metodológicas. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/agenda/abordagemteoricaensinodancasalao.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2009.

BOLSANELLO, D. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 2, p. 99-106, maio/ago. 2005. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2010.

CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

CORDEIRO, A. **Nota-Anna:** a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume, 1998.

DANTAS, M. **Dança:** o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

GREINER, C.; AMORIN, C. (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

PERNA, M. A. **Samba de gafieira:** a história da dança de salão brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2005.

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

Trilhas do processo criativo: *(Des)naturalização* do corpo: versões, inversões e subversões

Andrea Carla de Miranda Pita[52]
Cecília Yade Nogueira Alves[53]
Esdra Basilio[54]
Gabriel Gonçalves[55]
Marcelo Galdino[56]
Marcus Vinícius Nascimento Silva[57]
Marlini Dorneles de Lima[58]
Suzianny Barbosa dos Santos Souza[59]
Warla Giany Paiva[60]

Resumo: O Grupo Experimental em Dança, Arte e Educação configura-se como um projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás (UFG) que objetiva possibilitar um conjunto de ações inter-relacionadas que contemplam a vivência em dança na perspectiva da *performance* artística e educacional, fomentando a discussão da prática docente em dança articulada com questões de ordem social, política, pedagógica e estética.
Palavras-chave: Processo criativo; dança; (des)naturalização do corpo.

Neste artigo será realizado um recorte enfatizando o processo de criação da coreografia *(Des)naturalização do corpo: versões, inversões e subversões* por um grupo experimental em dança[61].

Um dos princípios norteadores que direcionaram a concepção teórico-metodológica explorada nas vivências foi a necessidade de instigar a descoberta dos corpos sujeitos, criativos, perceptivos e expressivos, que se baseiam na singularidade e no reconhecimento de suas possibilidades dançantes, e até em corpos que compartilham momentos de criação coletiva, cujo desafio está na visualização de novas poéticas dançantes.

Nos laboratórios de criação, cada criador-intérprete "busca sua identidade em um processo de investigação do próprio corpo" (NUNES, 2002), o que provoca várias desestruturações físicas e conceituais, pois se parte do pressuposto de que corpos

dançantes apresentam uma carga de pré-informações ou preconceitos corporais ou de dança impregnados no corpo, bem como uma preocupação fundamentada no julgamento binário ou dualista de belo/feio, bom/ruim, certo/errado etc.

A pesquisa dos corpos dançantes começa sempre no indivíduo. Isso proporciona a formação de criadores-intérpretes. Quando entendemos a dança como autonomia e reconhecimento do intérprete, devemos ressaltar como ela se constitui na sociedade e elencar os valores estéticos e éticos que podem condicioná-la. No momento em que não existe o reconhecimento do dançarino, a dança não é internalizada, e os movimentos têm a única função de contemplação estética. "Não há arte na dança senão quando o bailarino toma parte na natureza, na origem daquele gesto dançado" (ROCHA, 2009, p. 55).

Nessa perspectiva e na compreensão da dança sob o aspecto de desenvolvimento artístico e humano, o grupo experimental vem se compondo de diversas corporeidades, desde bailarinos com formação clássica ou contemporânea, até atletas de judô, atores, entre outros.

O atual processo coreográfico do grupo tem como cerne a (des)naturalização do corpo, suas marcas e resistências, referindo-se às questões que envolvem a educação, o corpo e suas relações de gênero e sexualidade na contemporaneidade. Ou seja, ele analisa elementos e comportamentos presentes no cotidiano que deflagram como os sujeitos, homens e mulheres, manifestam essas questões. Tem como objeto de estudo a inserção do corpo-sujeito dançante no dia a dia, nos rituais, normas de comportamento e adestramento a que o corpo está submetido, além das possibilidades de expressão criativa que subvertem a ordem e a hierarquia do corpo em movimento, inaugurando novas construções e poéticas.

A composição contém três momentos: versão, inversão e subversão, tendo como início a problematização das relações sociais e culturais na constituição de gênero, corpo e sexualidade. Bourdieu (2002) afirma que o mundo social edifica o corpo mediante um trabalho permanente de formação e imprime nele um programa de percepção, de apreciação e de ação. Outro elemento importante nesse trabalho é a reflexão, também explorada pelo autor, que diz respeito à naturalização da dominação masculina. O simbolismo atribuído a ela pauta-se em pontes de ordem predominantemente biológica, naturalizando assim discrepâncias determinadas nas relações e construções sociais.

A primeira etapa, versão, aborda as inúmeras possibilidades de coerção e educação no e do corpo, com a intenção de se fundamentar em uma experiência estética para

aguçar a sensibilidade dos corpos dançantes por intermédio dos sentidos, procurando aflorar a memória corporal de momentos e fatos que aconteceram em suas vidas. Um dos referenciais teóricos usados aqui foi Bourdieu (2002), por apontar a questão das oposições homólogas que recebem significações tanto objetivas quanto subjetivas entre masculino/feminino, alto/baixo, em cima/em baixo, frente/trás, direita/esquerda, reto/curvo, seco/molhado, fora/dentro, claro/escuro – algumas delas correspondem aos movimentos do corpo.

Para Le Breton (2009), o corpo consiste em uma construção social e cultural. A corporeidade resulta não apenas da soma das relações, mas sim de distintas determinações inter-relacionadas. "O corpo desaparece total e permanece a rede da simbólica social que define e determina o conjunto das designações usuais nas diferentes situações da vida pessoal e coletiva" (LE BRETON, 2009, p. 32).

Já as fases seguintes, inversão e subversão, surgiram de questões como: se não podemos alterar os princípios sociais que nos conduzem ao cenário em que vivemos – funcionalidade, eficácia, produtividade, consumo, os cercos invisíveis de dominação do corpo –, pelo menos talvez seja possível promover rupturas provisórias com os sistemas de imposição pela dança e oportunizar a expressão do indivíduo no coletivo. Para isso, o processo criativo da composição coreográfica de *Inversões e subversões* busca uma característica de criação improvisacional mediante elementos da técnica do contato-improvisação, desenvolvida por Steve Paxton nos anos 1960.

O indivíduo, diante da coletividade, consegue tomar as rédeas de seu movimento e propor, por sua vez, formas de contaminação de outros corpos da cidade. Sair à rua é captar a coletividade em sua vibração, auscultá-la e dela poder dizer algo, além de tornar-se um ato político e empoderar os cidadãos, que, cada vez menos sentindo a cidade como sua, são capazes de reverter tal perspectiva. Corpos anteriormente adestrados conscientizam-se de poder assumir uma realidade criada o tempo inteiro por corpos-cidadãos.

Referências

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GIL, J. **Movimento total:** o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOFFMAN, E. **Les rites d'interaction**. Paris: Minuit, 1974.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, D. A. **Sociologia do corpo**. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIMA, M. **Composição coreográfica na dança:** movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico. 90 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Física)–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MARINHO, N. Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética. *In*: WOSNIAK, C.; NUNES, S. M.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança:** o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009.

MUNDIM, A. C. Conversas sobre o bailarino contemporâneo e sua preparação técnico-criativa. *In*: WOSNIAK, C.; NUNES, S. M.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança:** o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009.

NUNES, S. M. O criador-intérprete na dança contemporânea. **Revista Nupearte**, Florianópolis, set. 2002.

PORTO, E.; MOREIRA, W. Diversidade humana: a corporeidade em movimento na dança. *In*: TOLOCKA, R. E.; VERLENGIA, R. (Orgs.). **Dança e diversidade humana**. Campinas: Papirus, 2006.

ROCHA, T. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. *In*: WOSNIAK, C.; NUNES, S. M.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança:** o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009.

[1] Formado pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea e pelo Leitura Corporal Núcleo de Terapia Corporal, ambos em Belo Horizonte (MG), atua como coreógrafo, além de ser professor e pesquisador de dança. É graduado em Geologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre e doutor em Educação pela Faculdade de Educação (FAE) da UFMG, docente da graduação em Teatro e coordenador da Licenciatura em Dança da Escola de Belas-Artes (EBA) da UFMG. Coordena ainda o GT (Pesquisa em Dança no Brasil) da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace). Tem livros e artigos publicados no Brasil com pesquisas na área de estudos corporais e memória em dança.

[2] Professora e mestre, atua como jornalista, pesquisadora e crítica em dança. Colabora com a revista *Continente multicultural* e, nas horas vagas, posta seus textos críticos como *blogueira* em http://escritosdedanca.blogspot.com. Hoje em dia é gerente de Dança da prefeitura do Recife e professora dos cursos de Comunicação da Faculdade Joaquim Nabuco. Declaradamente apaixonada por dança, já escreveu o livro *Balé popular do Recife: a escrita de uma dança* e a dissertação de mestrado pelo Programa de Extensão Rural e Desenvolvimento Local da Universidade Federal Rural de Pernambuco (Posmex-UFRPE) *Dança e desenvolvimento local: a experiência do balé Deveras em Brasília Teimosa (Recife-PE)*. *E-mail*: christianne_galdino@hotmail.com.

[3] Atua na área de corpo e movimento desde 1984. Foi integrante do grupo carioca Intrépida Trupe por 13 anos e, desde 1997, trabalha com sua própria companhia, tendo realizado diversos espetáculos, *performances* e *workshops* pelo Brasil e no mundo. Seu trabalho diante do grupo se concentra na investigação das formas de expressão de um corpo atravessado por questões de identidade e alteridade, de memória e percepção e no desenvolvimento de uma poética cotidiana do corpo. Formada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), é mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e publicou o livro *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Desde 2001 faz parte do corpo docente da Faculdade de Dança do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade). É frequentemente convidada para mediar palestras e debates, bem como ministrar *workshops* por todo o país e escrever artigos para publicações especializadas em dança, arte e educação.

[4] É diretora da São Paulo Companhia de Dança e Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2007). Atua como professora no curso de especialização em Linguagens da Arte do Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo (Ceuma/USP). Foi bailarina do grupo Corpo (Belo Horizonte, de 1989 a 2001) e crítica de dança do jornal *Folha de S.Paulo* (de 2001 a 2007). É autora de vários livros e documentários sobre dança. Mais informações: <http://www.inesbogea.com.br>.

[5] Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), foi coordenadora do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) no período de 2001 a 2007. Atualmente é professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

[6] Realizado no curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA entre 2003 e 2006, trata-se de um projeto de iniciação científica que consistia no mapeamento de registros sobre a dança teatral em Manaus (1862-2000).

[7] Nascida em Porto Alegre, formou-se na escola de Mary Wigman, na Alemanha. Retornou ao Brasil em 1932, fixando residência em São Paulo.

[8] Ex-aluna de Chinita Ullman, tornou-se responsável pelas aulas de balé na escola implantada em São Paulo.

[9] Movimento artístico, literário e cultural criado em 22 de novembro de 1954. Produziu um manifesto no qual os seus integrantes denunciavam as condições precárias da vida intelectual na cidade de Manaus.

[10] Nasceu no Rio de Janeiro, atuou como bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e integrou o corpo de balé das TVs Tupi, Excelsior e Globo. Lecionou balé no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e, em São Paulo, no Conservatório de Ciências. Contratado pelo Governo do Estado da Paraíba, fundou o Balé do Centenário e ao mesmo tempo coreografou para a TV Borborema, das Associadas.

[11] Amazonense, estudou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Maria Olenewa, Leda Yuqui e Arthur Ferreira, ingressando posteriormente no Corpo de Baile. Participou da inauguração do Teatro Castro Alves, da Bahia, e do Balé Brasileiro da Bahia com os bailarinos Márcia Haydée e Richard Cragun, sob a direção de Dalal Achcar. Integrou também o Balé de Nina Verchinina como solista, interpretando *Dança dos negros*, de Frutuoso Viana. Estudou na Suíça com Boris Kniaseff, em Paris com Nora Kisse e madame Preobrajenska e em Londres com Rex Reed.

[12] O Ballet Stagium foi criado no início dos anos 1970, em São Paulo. A companhia causou grande impacto na Região Norte do Brasil, em virtude de suas viagens frequentes e por exibir temas de interesse local.

[13] É artista da dança, do teatro e do audiovisual. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Salvador (UC Sal), graduado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Alguns de seus projetos e de

suas criações: *Sensações contrárias* (Rumos Itaú Cultural Dança/Brasil); *Miúda e o guarda-chuva* (Festival International du Film D'Animation d'Annecy/França); *A mulher-gorila* (Move Berlim/Alemanha); *Colaboratório e com.posições políticas* (Panorama de Dança/RJ). Atua como diretor artístico do grupo Dimenti desde 1998 e organiza o encontro Interação e Conectividade. Para mais informações, ver: <http://www.dimenti.com.br>.

[14] Vozes mescladas durante os Seminários de Dança em Joinville em 2011: Nirvana Marinho, Silvia Soter, Dani Lima, Christianne Galdino, Andrea Bardawil, Thereza Rocha, Ítala Clay, Arnaldo Alvarenga, Maria Paula Costa Rêgo; e noutras paisagens: Neto Machado, Leonardo França, Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro, Sheila Ribeiro e Massimo Canevacci. Ver também as referências mescladas e situadas no final do texto.

[15] É coreógrafa e intérprete do grupo Grial, criado por ela e pelo escritor Ariano Suassuna em 1997. Graduada em Dança pela Universidade Sorbonne/Paris VIII, na França, com especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

[16] Participante dos folguedos populares.

[17] É escritor e criador do Movimento Armorial (1977), que defende a ligação da arte atual com o espírito mágico e com a forma das artes e dos espetáculos populares.

[18] Coreógrafo e professor, é diretor residente do Centro de Artes Pavilhão D, em São Paulo. Dirigiu a Companhia de Dança de São José dos Campos (SP), foi professor/ensaiador da São Paulo Companhia de Dança e professor convidado do Balé da Cidade de São Paulo. Em 2000 e 2004 recebeu o prêmio de melhor coreógrafo do Festival de Dança de Joinville.

[19] Jornalista e crítica de dança, é mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como coordenadora de comunicação de *marketing* da São Paulo Companhia de Dança e como codiretora do Congresso Internacional de Jazz Dance no Brasil.

[20] Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, desde 1998, crítica de dança do jornal *O Globo*. Também é autora do livro *Cidadãos dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o corpo de dança da Maré* (2007) e, ainda, do DVD lançado em 2010 *Corpo aceso: experiências em educação somática para bailarinos e não-bailarinos* (Prêmio Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes de Dança Klauss Vianna, edição de 2009). Desde 2002 atua como dramaturgista de Lia Rodrigues Companhia de Danças.

[21] Como bem nos lembra a escritora americana Fran Lebowitz, a ideia de originalidade deve ser relativizada: "Original thought is like original sin: both happened before you were born to people you could not have possibly met". Em tradução livre para o português: "O pensamento original é como o pecado original: antes de você nascer, ambos acometeram pessoas que você possivelmente nem poderia ter encontrado" (LEBOWITZ, 1981).

[22] Muitas vezes, o que fascina o espectador é perceber que, por trás de uma dança que parece nascer apenas da improvisação, há uma escrita precisa e rigorosa. No caso da obra da americana Trisha Brown, esse aspecto se destaca com nitidez: "La fascination qu'exerce depuis ses débuts l'oeuvre de Trisha Brown tient à cette incroyable facilité à combiner une danse d'apparence improviseé dans une partition extremement serrée et fixe". Em tradução livre para o português: "A fascinação que exerce a obra de Trisha Brown, desde os seus primórdios, se deve a essa incrível facilidade de combinar uma dança aparentemente improvisada numa partitura corporal extremamente precisa e rigorosa" (KUYPERS, 1998, p. 5).

[4] Ver: RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

[24] Na diversidade dos métodos de criação que coabitam no panorama da dança brasileira, mesmo ao se considerar bom o intérprete que "empresta" todo o seu ser à escrita de outro artista, acredito que o intérprete será sempre, em alguma medida, também um colaborador-criador. O seu modo único e pessoal de interpretar vai transformar inevitável e felizmente a própria dança em questão.

[25] Katz (1999) lembra-nos de que o bailarino improvisador torna-se "um DJ de si mesmo", assim como faria um "DJ", por meio de operações tais como suspensões, acelerações, repetições ou desacelerações e ao transformar seu vocabulário, trazendo à tona um "novo" material.

[26] O reconhecimento da participação dos intérpretes nos processos de criação coreográfica pode ser encontrado na forma como estes são identificados nos próprios programas de espetáculos recentemente em cartaz. Seguem alguns exemplos: a denominação "intérpretes-criadores" (em *Coreografia para prédios, pedestres e pombos*, de Dani Lima e Paola Barreto); a designação de "criação e elenco", não separando aqueles que estão em cena daqueles que criaram a peça em exibição (em *Otro*, de Enrique Diaz e Cristina Moura); a expressão "dançado e criado com…" (em *As canções que você dançou pra mim*, de Alex Neoral); e, por fim, o crédito de "criação e dançarinos" (em *En attendant*, de Anne Teresa de Keersmaeker).

[27] Para a prática do "dramaturgista", ver: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Sesc, 2010; e BARDAWIL, Andréa (Org.). **Tecido afetivo:** por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Companhia de Arte Andanças, 2010.

[28] No início da minha atividade profissional como dançarina, por volta do final dos anos 1970 e do começo dos 80, constituía uma prática comum solicitar que os intérpretes aprendessem uma coreografia que em geral seria concebida longe deles e que, portanto, já lhes chegaria "pronta". Então, cabia ao grupo aprender a executá-la com precisão. Talvez essa prática ainda vigore hoje em dia, porém com incidência bastante secundária.

[29] A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB n.º 9.394/1996) estabeleceu que o ensino das artes deveria se tornar parte integrante do currículo da educação básica. Com a publicação, em 1997, dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), a dança passou a ser compreendida como um conteúdo integrante da educação básica e não somente mera atividade escolar, cabendo ao licenciado em Dança a responsabilidade pelo seu ensino na escola. Apesar disso, ainda hoje são poucas as escolas no nosso país que eventualmente consideram, em seu currículo mínimo obrigatório, a inclusão da dança como linguagem artística.

[30] É fundadora e coreógrafa da Membros Companhia de Dança, além de ter fundado e de presidir o Centro de Estudos do Movimento Hip Hop (CIEM.h²) na cidade de Macaé (RJ). Atua como membro da Universal Zulu Nation (organização mundial de *hip hop*). Fundou e dirige o coletivo Flores (projeto de intercâmbio França/Brasil de estudo das danças urbanas para o corpo feminino). É graduanda em Dança no Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade), no Rio de Janeiro.

[31] Linguagem Membros: uma técnica para o corpo que dança. O que no início era um defeito, que costumo dizer um roubo de movimentos, aos poucos foi se consolidando como estratégia coreográfica. No *B-boying* (técnica de solo do *break dance*) existem os movimentos chamados *power move* (movimentos virtuosos de giro no solo provenientes do *break dance*). O que a Membros fazia era usar o começo desse movimento, a única coisa que sabíamos fazer, e para dar continuidade à dança alterávamos o término deste colando-o a outro, que também não sabíamos continuar. Entre um e outro usávamos técnicas de chão, como condensamentos, espirais, saltos, trabalhos de transferência de peso, apoios... A dança da Membros exige muito fisicamente por ser composta de muito sobe e desce. Ela é quase toda feita de movimentos no solo, mas não deixa de ter seus momentos no alto, como costumamos dizer nas danças urbanas. O trabalho de *tup rock* (técnica preparatória feita em alto nível, para levar o dançarino ao solo para o *footwork*), de footwork (trabalho com os pés desenvolvido em nível baixo, derivado do *break* dance) são alternados e, por que não dizer, alterados com outras técnicas que nem sempre foram aprendidas com a dança, podendo ser retiradas de um costume de um de nós de levantar-se do chão.

[32] É pesquisadora de dança, dramaturgista e diretora de espetáculos. Professora dos cursos de bacharelado e de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) com a dissertação *De Artaud a Pina Bausch: a história da invenção de um novo corpo*. Também atua como colunista do portal <http://www.idança.net>.

[33] Quando faço tal afirmação, não me remeto à certa produção em dança contemporânea dos últimos anos, chamada pejorativamente de *dança conceitual*.

[34] Aliás, poderíamos estender isso a todas as linguagens artísticas e garantir que não há arte sem conceito. Do mesmo modo como fazemos com a dança, afiançaríamos então que a arte diz respeito sempre a uma prática com conceito.

[35] Para aqueles que desejarem compartilhar desta conversa entretextos, observar: ROCHA, 2009.

[36] Mais tarde modificado para Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

[37] Refiro-me à noção de prazer de Foucault (2004) da genealogia, uma produção do poder por intermédio da introjeção/assunção das normas da disciplina como subjetividade/corporeidade, diferentemente da acepção de prazer presente no uso dos prazeres e no cuidado de si, o que aqui designei como gosto, para fins de diferenciação.

[38] Dialogando com os autores da citação, cabe uma ressalva: para maior coerência com as proposições de Suely Rolnik e Félix Guattari, já não é de *sujeitos* que se referem, mas de *processos* ou *modos de subjetivação*.

[39] Projeto de pesquisa vinculado ao curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

[40] Graduando em Artes Cênicas pela UEL e bolsista do Programa de Iniciação Artística (Proart).

[41] Graduando em Filosofia pela UEL e colaborador do projeto *Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator*.

[42] Professor doutor Aguinaldo Moreira de Souza. Ele possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) com a tese *A presença da corporalidade nos discursos literário e coreográfico*, de 2003. Também é mestre pela mesma universidade, com a dissertação *Jornada noite adentro: a reinvenção da tragédia nas palavras da dança*, de 1998.

[43] Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Pibic/CNPq) de 2006 a 2008. Mestranda em Artes da Cena pela Unicamp, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) de 2010 a 2012.

[44] Graduada em Dança Moderna pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutora em Saúde Mental pela Unicamp. Professora titular e chefe do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.

[45] Artista da cena. Registro Profissional de Artista (DRT) n.º 127, do Pará. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA).

[46] Mestre em *Performance* Artística/Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa (FMH/UTL), Portugal, especialista em Dança Educacional pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), professor de Dança do Centro Universitário de Brusque e coordenador do grupo de Danças Alemãs da Universidade Regional de Blumenau (Furb).

[47] Intérprete criadora, pesquisadora e professora de dança. Mestranda em Artes e especialista em Filosofia da Educação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É diretora artística da Ribalta Companhia de Dança, de Belém (PA).

[48] Atriz/bailarina graduada no curso de Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisadora da técnica de sapateado e das técnicas de criação da dança/do teatro. Orientanda da professora Mestre Sandra Parra Furlanete durante a dissertação do trabalho de conclusão de curso, que gerou esta pesquisa.

[49] Resumo adaptado da monografia de conclusão do curso de pós-graduação da Faculdade Metropolitana de Curitiba (Famec), para obtenção do título de especialista em Dança de Salão, de 2010.

[50] Graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e pós-graduada em Teoria e Movimento da Dança, com ênfase em Dança de Salão, pela Famec. Sócia da academia In Corpore, em São José dos Pinhais (PR).

[51] Faz-se importante salientar que o berço da dança de salão é o "aspecto social" (PERNA, 2005, p. 10). Tais características estão arraigadas até o momento atual. Muitas pessoas ainda procuram a prática da dança de salão apenas como distração, ou para poder frequentar bailes, sem intuito artístico. Essa visão ainda é recente e abre espaço para propostas que objetivam a melhoria da prática, como é o caso deste trabalho.

[52] Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente compõe a equipe de produção em teatro do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte.

[53] Acadêmica do curso de Dança da UFG.

[54] Acadêmica do curso de Biblioteconomia da UFG.

[55] Acadêmico do curso de Educação Física da Faculdade de Educação Física (FEF) da UFG.

[56] Graduado em Filosofia, acadêmico do curso de Educação Física da FEF/UFG e bolsista do Programa de Bolsas de Licenciatura (Prolicen) da UFG.

[57] Acadêmico do curso de Educação Física da FEF/UFG e bolsista do Programa de Bolsas de Extensão e Cultura (Probec) da UFG.

[58] Coordenadora do curso de Dança da UFG, professora de balé clássico, mestre em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e coordenadora do Grupo Experimental em Dança, Arte e Educação da FEF/UFG.

[59] Acadêmica do curso de Educação Física da FEF/UFG e bolsista do Centro de Práticas Corporais da FEF/UFG.

[60] Licenciada em Educação Física pela FEF/UFG, especialista em Pedagogias da Dança pelo Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Ceafi/PUC-GO) e acadêmica do curso de Dança da UFG. Atua no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte com formação continuada de professores de dança.

[61] Este projeto se configura como um projeto de extensão registrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proec/UFG), aprovado no edital Probec de 2010.