

Pela câmera somática: a Dança-Teatro e o vídeo-documentário como performance

Ciane Fernandes*

Resumo:

Este artigo discute a relação entre a dança-teatro e o vídeo-documentário a partir da abordagem somática, enquanto método de trabalho corporal (educação e terapia) e criação estética. Neste processo "vídeo-coreográfico" interdisciplinar, associam-se os Estudos da Performance, a Análise de Movimento Laban/Bartenieff e a Psicanálise, delineando conceitos como *Performatividade*, *Dramaturgia de Contrastes*, *Dinamicidade*, *Ritmo*, *Princípios em Movimento*, *Integração*, *Pausa Dinâmica* e *imagem corporal*. Num dueto somático da consciência com a memória, o *performer* torna-se simultaneamente sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista, reconquistando sua autonomia criativa no contexto contemporâneo de constante transformação.

Palavras-Chave: Dança-Teatro; Vídeo-Documentário; Educação Somática; Performance.

Abstract

This article discusses the relationship between dance theater and video documentary, from a somatic perspective. Somatics is understood as a method of body work (education and therapy) and aesthetic creation. In this video-choreographic process, it associates Performance Studies, Laban/Bartenieff Movement Analysis, and Psychoanalysis, delineating concepts such as *Performativity*, *Dramaturgy of Contrasts*, *Dynamicity*, *Rhythm*, *Principles in Movement*, *Integration*, *Dynamic Pause*, and *body image*. In a somatic duet of consciousness and memory, the performer becomes simultaneously subject and object, mover and observer, artist-creator and researcher-analyst, rediscovering his/her creative autonomy in the contemporary context of constant transformation.

Key Words: Dance Theater; Video Documentary; Somatic Education; Performance.

* Doutora pela New York University, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, e pesquisadora associada do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar - nunca das pernas. (...) É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança.

Pina Bausch.¹

Este artigo discute a relação entre a dança-teatro e o vídeo-documentário a partir da abordagem somática, enquanto método de trabalho corporal (educação e terapia) e criação estética. O processo aqui denominado de "vídeo-coreográfico" implica na intersecção de diferentes abordagens que serão inicialmente definidas e posteriormente contextualizadas num campo teórico-prático de investigação interdisciplinar. Como afirma Natália Ramos, "A articulação e o encontro interdisciplinar entre cultura, comunicação e saúde vêm, particularmente, colocar novos desafios teóricos e metodológicos, ao nível da pesquisa e da intervenção" (RAMOS 2008, 100).

Nosso foco de estudo, desde 1998, vem sendo a relação entre vídeo-documentário e dança-teatro, na criação de obras interartísticas de inspiração terapêutica, com utilização da imagem como registro de improvisações, metáfora para movimentos, e criação videográfica. Transitaremos entre estes dois gêneros artísticos híbridos - vídeo-documentário e dança-teatro - pontuando territórios de encontro e diferenças, bem como aplicando princípios de um no outro. Não se trata de associar dança e filmagem em um processo de multimeios, ou aplicar um gênero ao outro - filmar a dança ou dançar imagens em movimento -, mas de investigar questões ontológicas e estéticas que atravessam a ambos, com aplicação criativa, curativa e desafiadora.

A dança-teatro, gênero interartístico inaugurado no início do século XX e enfatizado principalmente a partir dos anos 70, não implica simplesmente na adição de técnicas de dança às de teatro. Pelo contrário, a dança-teatro explora exatamente a fronteira tênue entre as diferenças, as idiosincrasias e os desencontros estéticos, pessoais e interpessoais. O foco está no espaço criativo *entre* quaisquer conceitos dualistas e estanques, em um território de ruptura, mas também de possibilidades, fluxos, conexões, transições e contigüidades inesperadas. Dança e teatro, tanto quanto qualquer outro meio de expressão, são parte de um processo de reflexão distorcida e desafiadora entre contrastes, questionando construções binárias em todos os níveis:

A história do teatro pode ser traçada desde o início da civilização europeia (ao teatro Grego). Eletem sempre sido parte de, e protegido por, uma cultura baseada na linguagem verbal; uma cultura que por muito tempo

estava convencida de que tudo, ou quase tudo, poderia ser dito com palavras. A história da dança é muito mais difícil de se juntar, devido ao fato de que dança não pode ser gravada na escrita. (...) [Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam à idéia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo. Corpo/mente, coração/cabeça - nessas construções binárias nós mais uma vez encontramos a dicotomia básica do masculino/feminino. (KERKHOVEN 1993, 30).

Esta visão dualista vem sendo gradualmente modificada há um século, graças ao esforço de pioneiros como Rudolf Von Laban – criador da dança-teatro (1978), Mathias Alexander (VIEIRA 2009) e Moshe Feldenkrais (1977). Numa perspectiva somática, abordagens derivadas do Movimento Corporalista no início do século XX vêm se consolidando e multiplicando nas últimas décadas, cruzando caminhos com a dança-teatro contemporânea, com a arte da performance, a vídeo-arte, as interartes e os multimeios.

A partir do Movimento Corporalista, o corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência, numa compreensão integrada do ser humano. A ênfase deixa de ser em um estilo de dança, uma forma de arte, ou um tema a ser retratado, e passa a ser numa questão transitória e relacional:

O corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, entre impressão e expressão, entre percepção e movimento. É uma tela de projeção para obsessões imaginárias e o instrumento próximo às fantasias pressionando para serem encarnadas e realizadas. O corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. Ele pode ser descrito e ele pode falar. Ele flutua entre sintoma e símbolo. A oscilação provavelmente descreve a figura oito de um Anel de Moebius. Ela nunca é inteiramente visível. (KAMPER, 1988, 46)²

Em sua peculiaridade e enigma, o corpo observa e é observado, filma e é filmado, constrói suas próprias maneiras e padrões a partir de imagens introjetadas e projetadas d/no mundo.

Segundo Jacques Lacan (1977), a imagem corporal inicia sua formação na infância, através de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste “mapa corporal” não depende de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias sócio-familiares a respeito do corpo. É através da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. Através da metáfora do espelho, Lacan nos aponta o momento-chave de início de construção desta identidade psico-física. É na Fase do Espelho que se define o contrato de reflexo e incorporação

entre indivíduo e sociedade, perpetuando formas pré-concebidas de perceber a si e ao mundo.

Em contrapartida, é através da reflexão distorcida pela “linguagem” – entendida como verbal e gestual (LACAN 1986, 290) - que podemos transformar este esquema corporal imagético, suscitando novas maneiras de perceber a si e ao mundo, e de interagir e perpetuar a mudança. Como já foi demonstrado pelas neurociências, olhar ou imaginar um movimento solicita quase as mesmas estruturas cerebrais que preparar-se para realizá-lo ou efetivamente executá-lo (Jeannerod in SUQUET 2006, 539). Esta relação inseparável entre corpo, imagem e dinamicidade é fundamental no dueto dança-teatro e vídeo-documentário, a ser investigado aqui como num jogo polissêmico de espelhos.

A dança-teatro foi inicialmente criada por Rudolf Von Laban (Bratislava 1879, Inglaterra 1958) para denominar a dança profissional realizada no teatro, baseada em leis próprias do movimento, como qualidades dinâmicas e relação entre corpo/s e espaço e, portanto, incluindo gestos abstratos, ilustrativos, cotidianos, técnicos, em contextos cômicos, dramáticos, tragi-cômicos, inter-artísticos, com palavras, sons, poemas, etc. Apesar desta descrição parecer perigosamente abrangente, ela possui, de fato, um recorte bem específico. “Leis” do movimento são quase uma contradição, haja visto que leis em geral são regras bem rígidas. Estas são duas características importantes do movimento e, portanto, da dança-teatro: o contraste (associação de contradições para gerar a ruptura e a mudança) e a dinamicidade (que não é o movimento constante, e sim a alternância entre diferentes ritmos na gradação entre pausa e movimento).

Como nos esclarece Irmgard Bartenieff, discípula de Laban:

O centro de tudo que ele [Laban] fez era que tudo muda. ... todas estas coisas baseadas em variação e motivação – por isso é verdadeiramente uma teoria do movimento. Ele fala sobre uma pessoa indo de um estado de maior estabilidade para um estado de maior mobilidade – mas é uma questão de fluxo. (Bartenieff in RUBENFELD 1995, 235)

Todos os termos utilizados no Sistema Laban/Bartenieff implicam em dinamicidade. Por exemplo, um movimento “leve” significa tornando-se gradualmente mais leve, numa gradação entre forte e leve. Um ponto no espaço é enfatizado como transição entre dois outros, em percursos que se aproximam e se afastam do ponto, crescem e encolhem nesta direção ou em outra. Qualquer termo teórico é necessariamente prático e vice-versa. O movimento – assim como sua análise e descrição - não pode ser percebido como um quadro ou uma sequência de quadros, mas sempre como um *continuum* em

desenvolvimento, organizado em formatos imprevisíveis de preparo, ação principal, e uma continuação ou recuperação - que pode ser uma transição para outro preparo ou já para outra ação (Frase de Movimento).

Isto é particularmente relevante quando lidamos com qualidades *dinâmicas* – fluxo, peso, foco, tempo - pois tudo passa a ser compreendido como energia e(m) fluxo, de modo visível, ou subliminar: "... a natureza da dança a qual aprendi de Laban – como você se acalma, ou como se excita. Isto eu sinto que deve ser o centro" (Bartenieff in RUBENFELD 1995, 232). Mesmo o espaço é compreendido como percursos de energia em gradações entre contrastes.

A composição de uma obra de dança-teatro, respeitando o contraste e a dinamicidade, segue o que Jochen Schmidt denominou de Dramaturgia de Contrastes (SCHMIDT 2000, 8). Apesar do conceito de dramaturgia ser usado majoritariamente para designar o aspecto textual escrito, de fato, origina-se dos termos gregos *drama* (ação) e *ergon* (trabalho) "que juntos vêm significar 'trabalho das ações', isto é, a maneira como as ações de um trabalho cênico se inter-relacionam criando um texto, a tecedura da representação" (MOTA 2006, 236). Assim, dramaturgia inclui a fala, as ações, os sons, as luzes, o espaço, ou seja, "um sistema complexo, onde as ações são os elementos que compõem e dão nexos ao sistema" (MOTA 2006, 236).

Ao focar leis do/em movimento, e não um estilo ou uma forma de expressão única, a dança-teatro reverte o logocentrismo e a construção dicotômica da realidade, em prol de um campo aberto a possibilidades imprevisíveis. Dualidades como corpo e palavra, observado e observador, evento e registro, são confrontadas num mecanismo de espelho distorcido e transformador como no Anel de Moebius citado por Kamper (1988, 46).

Esta dramaturgia corporal, dinâmica como o próprio movimento, desafia nossas percepções e provoca a irreversível transformação de nossa auto-imagem, de nossas identidades somáticas e relacionamentos com/no mundo. É assim que a dança-teatro alterna e combina diferentes contextos e situações, por exemplo, absorvendo, refletindo e distorcendo reações do público - como risada, pausa e observação passiva -, provocando o estranhamento e a experiência em um espectador não mais alienado. Como comentado por Norbert Servos:

As explorações da dança-teatro são equivalentes a repetidas avaliações das formas de comportamento adquiridas sem pensamento. ... Com uma

cutucada e uma piscadela, a platéia se faz cúmplice do desmascaramento. ... O observador não é mais o consumidor de prazeres inconseqüentes, nem é ele testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está envolvido e incluído numa sensual [e mutante] experiência da realidade (SERVOS E WEIGELT, 1984, 239, 21).

No contexto da dança-teatro, o documentarista não é externo ao evento sendo filmado. Ao basear-se em leis *do* movimento e *em* movimento, a dança-teatro chama nossa atenção para a natureza da dança, que é a mesma da vida e da filmagem enquanto acontecimento no continuum *espaçotempo* quântico (BARROW 2001, 349, 350). A realização da filmagem, e o objeto criado a partir dela, são regidos pelo movimento. Sob esta perspectiva, dança-teatro e vídeo-documentário são sempre processos em acontecimento, baseados na corporeidade, no relacionamento desafiador entre diferenças, e na criatividade. Coerentes com a perspectiva somática, ambos desconstroem dicotomias e enfatizam a simultaneidade entre experiência e memória em constante re/des/construção. É neste aspecto em particular que dança-teatro e vídeo-documentário podem ser vistos como performance, e investigados como transgressores, especialmente quando associados e transpassados como no Anel de Moebius.

Por definição, performance é irrepetível, sua re-apresentação será sempre outra performance; e é exatamente nesta "irreprodutibilidade" que reside sua força (PHELAN 1993). Enquanto as artes visuais – em especial a fotografia -, guardam um momento que passa a ser um objeto de mercado, a performance "não salva nada; apenas gasta. ... [P]erformance art é vulnerável a cargas de desvalorização e vazio. Performance indica a possibilidade de reavaliar aquele vazio; este potencial lhe dá seu limite oposicional de distinção" (PHELAN 1993, 148). Obviamente, a dança divide esta qualidade primordial com a performance – a fugacidade e o desaparecimento, carregando em si a ansiedade e a beleza da perda e da re-escritura constante no *espaçotempo*.

Diante da ineficiência do texto, seria justamente a câmera do documentarista aquela capaz de fazer o movimento resistir a esta característica, conferindo à dança um caráter permanente e repetível:

Quando eu me encarreguei de ser um dos primeiros entre os dançarinos de hoje a falar de um mundo para cuja linguagem faltam palavras, eu estava totalmente consciente das dificuldades deste cargo. Apenas uma firme convicção de que temos que conquistar para a dança o campo da expressão escrita e falada, abri-lo ... para círculos mais amplos, trouxe-me a abraçar esta difícil tarefa. (Rudolf Von Laban in MALETIC 1987, 51)

Para tanto, Laban desenvolveu uma linguagem dinâmica – tanto escrita quanto de notação –, com princípios abertos, que vêm sendo aplicados inclusive a novas tecnologias (PRESTON-DUNLOP 2005 e SUQUET 2008, 539). Todo o arcabouço desenvolvido por Laban baseia-se na integração – ao invés de dicotomia – *entre* diferenças: “Laban foi um foco de emoção [para os nazistas], porque ele cortou exatamente em algo essencial ao nazismo. ... Em dança...você precisa do chão para subir, você precisa que o espectador veja o que dançarino não verá” (Daniel Dobbels in LOUPPE 1994, 35). Ao criar o termo dança-teatro, Laban estava ciente de que dança é alteridade.

Enquanto linguagem dinâmica, tanto o registro escrito quanto o imagético (notação, fotografia e vídeo) serão sempre fonte de multiplicação semântica do movimento, *em* movimento, ao invés da ilusão da fixação de um momento. Mesmo uma fotografia – uma fração no *espaçotempo* –, será sempre vista de maneiras diferentes por observadores diferentes, ou pelo mesmo observador em momentos diferentes. E isto é particularmente relevante no vídeo-documentário, que lida tão diretamente com a reprodução de uma realidade em movimento (não ficcional como o cinema e não fixada como a fotografia). Apesar do vídeo-documentário criar um objeto comerciável, que pode, a priori, ser repetido inúmeras vezes, este é sempre em movimento. Portanto, vídeo-documentário é necessariamente atravessado pelo contraste e pela dinamicidade.

Mesmo a imagem filmada é já a transformação irreversível da dança, e é esta transformação que é dança-performance ou a dança a que se referia Pina Bausch: “não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança” (Bausch em SERVOS e WEIGELT, 1984, 239). O movimento, o acontecimento ao mesmo tempo irreversível e sempre presente, é o que conecta e atravessa dança-teatro e vídeo-documentário:

[N]osso senso de presença, força e autenticidade destas peças [de *performance art*] deriva não de tratar o documento como um ponto de acesso referencial a um evento passado, mas de perceber o documento em si mesmo *como uma performance* que reflete diretamente o projeto ou a sensibilidade estética do artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER 2006, 9)

Para Philip Auslander (2006, 7), registrar a performance não é capturá-la nem fixá-la, em um processo antagônico a sua natureza ontológica. Muito pelo contrário, é exatamente através do ato performativo da documentação que a performance é reconhecida como tal. A documentação performativa permite, potencializa e perpetua a

natureza da performance. Neste contexto dinâmico, transgride-se a dicotomia entre movimento e registro, feminino e masculino.

Em seu livro **Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory** (2004, 133), André Lepecki também articula questões que entrelaçam dança, registro (escrito) e performance. Enquanto a dança tem sido associada ao feminino, a um domínio do escapável, do indizível, do intraduzível, das sensações, do lamento da perda e ausência (do falo) e da efemeridade, seu registro – escrito ou filmado –, por outro lado, representa A Casa do Pai, o controle, o registro, a história. Transgredindo esta dicotomia, Lepecki pergunta “O que significa escrever com dança?” (ao invés de simplesmente *sobre* a dança).

Interessa-me aqui investigar o que significa “filmar com dança” ou “filmar-dançar”, e não simplesmente “filmar a dança” ou “sobre a dança”. O papel do documentarista não se restringe ao registro da performance, como se fosse ele um observador à parte do evento filmado. Da mesma forma, não se trata simplesmente de fazê-lo dançar, ou mover a câmera criando perspectivas diversas.

Assim como a dança-teatro questiona a escrita ou a notação como re-apresentação do movimento, o público como observador passivo da dança, e a arte como meio catártico da ansiedade de perda, sua associação com o vídeo-documentário o enfatiza como “traço derrideriano”, com características performáticas e desafiadoras implícitas:

Ao enfatizar desaparecimento como/na origem do discurso, e por remover a presença como pré-requisito para “conhecimento”, seus (diferentes) usos do que poderia ser definido como traço derrideriano emerge como aquilo que permite a possibilidade de escrever [e filmar] ao longo (ao contrário de “contra”) da efemeridade... não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor [, o documentarista], o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo... a dança não pode acontecer sem a escrita [e sem o vídeo-documentário], assim como a escrita [e o vídeo-documentário] não pode[m] acontecer sem a dança. (LEPECKI 2004, 132, 134, 137)

Para Jean-Georges Noverre, no momento em que a dança é fixada pela escrita e, no nosso caso, pela filmagem, ela deixa de ser dança; já para Lepecki, a dança *ainda* não é dança ao ser *apenas* fixada pela escrita (2004, 139) ou pela filmagem. É numa terceira via que a natureza do movimento atravessa e contagia dança e registro, feminino e masculino. A filmagem dançante é aquela que ultrapassa dicotomias e se deixa submergir naquela Dramaturgia de Contrastes particular ao corpo e ao movimento, *em* movimento. Independentemente do tema, o objetivo é o desafio sensorial, “desenvolver

uma nova maneira de perceber, em oposição a mundos prontos de imagens que adulteram nossas formas de ver" (BAXMANN 1990, 60), é transformar a imagem corporal em si e no/com o mundo.

Assim, o vídeo-documentário não é o registro que fixa o movimento e resolve nossa ansiedade de perda. Como o próprio corpo, seu registro performativo re-cria a perda e anuncia o desejo, a proliferação e imprevisibilidade de sentidos, a autonomia e o prazer da integração do/em movimento:

O que é crítico para a compreensão destas percepções [de/em movimento] é que elas sejam compreendidas como um todo – sem fragmentação. Mudança em qualquer aspecto muda a configuração total. Obviamente, a experiência do ser como um todo transcende a consciência de partes específicas, mas compreender as partes ajuda-nos a recriar o todo, a reanimar sua mobilidade e brincar/jogar harmoniosamente com um ambiente continuamente mudando. (Irmgard Bartenieff in BARTENIEFF e LEWIS 1980, x)

Aplicado ao vídeo-documentário, este todo dinâmico assume características técnicas bem peculiares. A fragmentação e edição de imagens obedecem a uma cadência coerente ao evento, mais do que propriamente registrando-o de forma neutra e estática, ou de forma totalmente autônoma e independente.

Contaminado pelo *continuum* do movimento, o vídeo-documentário transgride seu parentesco original com a fotografia, bem como sua própria estrutura formal de fragmentar a figura e recompor formas em movimento segundo um enredo pré-determinado. A performatividade do vídeo-documentário baseia-se na continuidade da filmagem em plano sequência, e na edição segundo critérios dinâmicos, especialmente os que dizem respeito aos ritmos corporais. Estes são compreendidos não apenas como a duração ou as variações temporais no movimento:

...ritmo é experienciado pelo dançarino como plástico (tridimensional). Ritmo é para ele não uma duração de tempo dividida por acentos de força como se tenta interpretar este conceito na música. Ritmo é a lei do gesto, de acordo com o qual ele se procede uma vez de maneira mais *fluentemente* e outra vez menos *fluentemente*, em sua sequência no *espaço* dentro de uma sequência de tempo (duração). Como um resultado, tensionar e destensionar (relaxar) originado dentro do todo do corpo são nuances de *força*. (LABAN 1920, p.55)

Esta cadência ou Fraseado seria justamente a fluência entre diferentes níveis de energia ao longo do evento filmado e da filmagem, num dueto dinâmico no Anel de Moebius ou *Leminiscate* (vide Figura 01).

Fundamental neste dueto entre dança-teatro e video-documentário é o tema Mobilidade/Estabilidade, bem como o conceito de Pausa Dinâmica. A estabilidade não advém de um estado de rigidez e controle. Muito pelo contrário, é exatamente a mobilidade, alcançada através de Princípios em Movimento (como as Correntes Cinestésicas e a Rotação Gradual) ou da relação entre contrastes e categorias, que se cria uma estabilidade (intrinsecamente) dinâmica (FERNANDES 2006). Do mesmo modo, na Pausa Dinâmica, os performers (dançarino e documentarista) podem estar em aparente repouso, mas estão intrinsecamente ativos e conectados. Não há necessidade de movimento aparente constante, e a ênfase é na conexão entre os dois acontecimentos (dança e filmagem): “É sua relação consigo mesmo e com o mundo externo que é importante e como isto é ritmado” (Bartenieff in RUBENFELD 1995, 233). No Anel de Moebius, movimento e pausa se permeiam, conectando dança e imagem, ambos podendo ser percebidos e experienciados como atos criativos e dinâmicos. Dilui-se, assim, a noção dicotômica entre objeto filmado e documentarista, ou entre evento e registro.

No fluxo do Anel de Moebius, integração não é um retorno à união e completude ilusória da Fase do Espelho (LACAN 1977), mas o irrefutável reconhecimento da diferença como propulsora de criação. Nossa única certeza é a aceitação da mudança, em meio a conexões transitórias num contexto integrado. Peggy Hackney (2008, 91-2), discípula de Irmgard Bartenieff, diferencia a noção de “integração” de outras abordagens, a saber: “Unidade” - renúncia à complexidade e retorno a uma ‘naturalidade’ única, simples e não-diferenciada; “Muitas partes articuladas” - analisa e nomeia as diferenças e múltiplos aspectos, mas não conecta as partes separadas de forma significativa; e “Complexidade em camadas” - compõe uma estrutura densa com as partes, mas estas não interagem nem se influenciam mutuamente. Hackney (1998) sugere o uso de “integração” para lidar com a complexidade de maneira interrelacional e flexível, criando um todo simultaneamente estruturado e aberto, dinâmico e significativo. A diferença principal da “integração” está em como um fator influencia o outro e vice-versa, de modo contínuo; ou seja, nada existe separadamente, e é nesta troca que se criam e transformam significados, identidades e padrões.

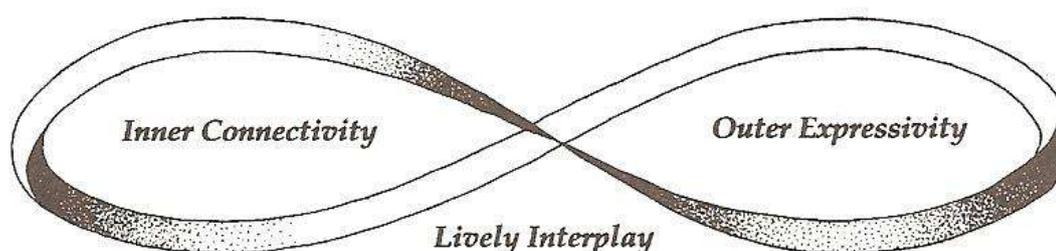


Fig.1. Relação co-criativa e dinâmica entre Conectividade Interna e Expressividade Externa (HACKNEY 1998, 34).

É neste *espaçotempo* entre duetos – entre impressão e expressão, entre dança-teatro e vídeo-documentário -, que acontece a dança-performance. Desta vez, percorrendo a outra metade invertida do Anel de Moebius, o que significa dançar com filmagem (ao invés de simplesmente dançar sendo filmado)? Qual o princípio do vídeo-documentário que, incorporado, transforma a dança enquanto performance? Como já nos anunciou Pina Bausch, “Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas” (Bausch in SERVOS e WEIGELT 1984, 239). Se é através da imagem que construímos nosso corpo (LACAN 1977), é também através da imagem que podemos desconstruí-lo, em prol da reconquista de nossa autonomia relacional e somática.

É através da imagem, especialmente da imagem em movimento e documental, atrelada à realidade (construída), que podemos desestruturar os mecanismos de poder que determinam nossas infinitas possibilidades de percepção e criação (impressão e expressão) d/no mundo. De fato, a imagem é bem mais do que o registro ou reflexo da realidade:

...como representações figuradas, as imagens são portadoras de implicações e investimentos próprios. Seu modo de enunciar, não-verbal, suas diversas funções (comemoração, edificação, prazer, etc.), suas esferas de recepção (pública, privada, íntima) não fazem delas apenas testemunhos que refletem situações e práticas existentes: elas servem também de modelos e de contramodelos, desempenham o papel de *proposições* às quais as práticas podem ser convidadas a conformar-se – e permitem projeções e investimentos cujo traço não encontramos nos outros tipos de documentos (ARASSE, 2005, 535-6).

É exatamente no registro do movimento que o vídeo-documentário transgride a reprodução da realidade limitante e abre novos *espaçotempos*. Em dueto com a impermanência da improvisação na dança-teatro, o vídeo-documentário atravessa modelos e ideais padronizados de beleza – quer seja a clássica, a barroca, a mecânica funcional, a esportiva e ativa, a glamorosa e sedutora, a dramática ou exagerada, e até

mesmo a natural e espontânea –, estimulando e perpetuando o inusitado. Aquilo que outrora era visto como diferença e aberração – o corpo grotesco, descontrolado, com tensões ou pausas desconfortantes, fora dos padrões e proporções ideais, o desejo exposto – passa a ser o foco e fonte da beleza reinventada pelo documentarista e inserida num contexto social e comercial, transformando-o. Não se trata aqui de explorar um corpo desfigurado, como em reportagens televisivas, mas de reverter o processo de dominação e determinação imagética do corpo. Se, “[n]o fim do século XX ... não há quase nada que aconteça que não tenha logo a sua imagem” (MICHAUD, 2008, 546), é através dela que o corpo reconquista sua autonomia relacional.

Ao registrar o processo criativo em dança-teatro, o vídeo-documentário se contagia pela natureza do corpo, por suas forças mágicas e incontroláveis, suprimidas pelo “corpo-máquina” de Descartes. Como uma “câmera somática”, o vídeo-documentário reflete e devolve o poder ao corpo. É neste dueto somático que consciência e memória se encontram:

O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria história (SERVOS e WEIGELT 1984, 23).
A dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o “poema do esforço” [LABAN e LAWRENCE 1974] pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria (SUQUET 2008, 530).

Reverte-se, assim, o uso da imagem como meio de controle do corpo (como, por exemplo, na micro-exploração médica), e o uso das tecnologias - cada vez mais sofisticadas e difundidas – para invadir, escrutinar e banalizar o corpo, a experiência, e as relações.

Não se trata de incentivar as dualidades natural-artificial, pessoal-social ou espontâneo-padronizado, mas de usar estas relações de forma desafiadora e transitória, desconstruindo relações de poder. Ao invés de buscar um modelo “pós-humano” e um “cibercorpo”, propomos a sensibilização ou o “afinamento da percepção” (SUCHET 2008, 540), numa tomada de consciência contagiante aos performers (dançarino e documentarista) e espectadores da cena e do documentário. Num sistema dinâmico e aberto, o mesmo movimento pode ser padronizado para uma pessoa e espontâneo para outra, ou padronizado em um contexto e momento, e espontâneo em outro. Mais importante do que distinguir entre movimento padronizado e espontâneo, é perceber o impulso e a continuidade do movimento. Na dança-teatro, o enfoque é sempre no desafio a limitações e expansão de possibilidades criativas e surpreendentes para o próprio

realizador. Sempre a partir desta "honestidade única" (Pina Bausch em SCHMIDT 2000, 9), o dançarino é capaz de ser o observador e re-escritor de sua própria história, integrando conhecido e desconhecido, padrão e diferença, convenção e surpresa. A este processo somático, denominamos "consciência corporal".

Este processo criativo é inconstante e muitas vezes difícil, com várias dinâmicas e alternâncias. Como na relação entre diferentes níveis ou ordens psíquicas, o local da criação é um campo de conflitos e contrates:

O Simbólico, o Imaginário e o Real pressionam-se continuamente e têm seus curtos descansos, mas não permitem que nenhum envolvente programa de síntese emergja dentro ou fora do encontro analítico. Juntas, as três ordens encerram um complexo espaço topológico no qual os movimentos caracteristicamente desordenados da mente humana podem ser marcados. A plenitude está para ser alcançada não pelos movimentos da síntese dialética na maneira Hegeliana, que não poderiam ser mais ambiciosos, mas adicionalmente - lendo uma por uma as interferências entre o Simbólico, o Imaginário e o Real através das quais o 'ser humano' é definido" (BOWIE 1991, 98-9).

No processo de criação, esta plenitude, bem como a experiência do Real, surgem em momentos imprevisíveis, onde a câmera é fundamental. É este registro performático do momento inusitado que permite não a sua fixação numa coreografia organizada, mas a sua introjeção pelo dançarino como vocabulário próprio, história reconquistada, imagem corporal redesenhada. O vídeo-documentário capta exatamente o invisível, o espírito, o rastro do ato criador, sem fixá-lo e, ao contrário, impulsionando-o como num abismo Real, entre o Simbólico e o Imaginário e através destes:

Em dança... há uma cumplicidade misteriosa entre o animado e o inanimado, o que significa que você não pode mais opor espiritualismo e materialismo... A dança é, a meu ver, um dos lugares mais importantes desta relação. Não é um acidente que um grande número de místicos usa a dança como reza. (Daniel Dobbels in LOUPPE 1994, 35)

A possibilidade de se auto-observar em "transe criativo" transforma a identidade somática do "dançarino tornando-se performer" (que passa a dançar a natureza imprevisível do movimento, a história do corpo, e não mais um tema ou uma dança externa e coreografada). Através da observação da improvisação, o performer incorpora o momento imprevisível em seu *modus operandi*, sem fixá-lo, criando uma coreografia sempre dinâmica. É no *espaçotempo* entre filmagem e observação, imagem e incorporação, realização e reconstrução, improvisação e coreografia, imprevisibilidade e estrutura, que acontece a dança-performance: "Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar - nunca das pernas" (Bausch in SERVOS e WEIGELT 1984, 239).

A auto-observação transforma o performer simultaneamente em sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista. No Anel de Moebius, esta consciência dupla confirma a condição *si ne qua non* da performance:

[T]oda performance envolve uma consciência da duplicidade, através da qual a execução real de uma ação é colocada em comparação mental com um potencial, um ideal, ou um modelo original lembrado daquela ação. Normalmente, esta comparação é feita por um observador da ação ... mas a consciência dupla, não a observação externa, é o que é mais central. ... Performance é sempre performance para alguém, alguma audiência que a reconhece e valoriza como performance mesmo quando, como é ocasionalmente o caso, a audiência seja o *self*. (Richard Baumann in CARLSON 2004, 71)

Através deste processo performático, reverte-se uma questão fundamental na dança e na psique – a do ego narcisista, fundado na ausência e busca incessante e insatisfatória do outro, cada vez mais distante de si mesmo. A introjeção do observador pelo performer, num efeito de “câmera interna”, muito pelo contrário, potencializa-o como agente realizador, corporalmente consciente, e ressoa no espectador. Este, por sua vez, vê-se no espelho invertido da cena e introjeta o agente da ação, e se encontra na Pausa Dinâmica de sua observação participativa. Entre processo e cena, sempre em performance, dança-teatro e vídeo-documentário são reencontros consigo mesmo e com a/através da alteridade, em recíprocas, imprevisíveis e multiplicadoras transformações.

Eu tinha antes querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector³

Referências Bibliográficas

- ARASSE, Daniel. A Carne, A Graça, o Sublime. *In: História do Corpo*. Vol. 1. Da Renascença às Luzes. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, org. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, pp.535-620.
- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *In: Performing Arts Journal* n.84, 2006, pp.1-10.
- BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body Movement**. Coping with the Environment. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BARROW, John D. **The Book of Nothing**. Londres : Vintage, 2001.
- BAXMANN, Inge. Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theater of Images, and an Inquiry into the Senses of the Senses. *In: Ballett International* 1, v.13 (January 1990), pp.55-61.

- BOWIE, M. **Lacan**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- CARLSON, M. What is performance? *In*: Bial, Henry (org), **The Performance Studies Reader**. Londres: Routledge, 2004, pp.68-73.
- DERRIDA, Jacques. **Escritura e Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento**. São Paulo: Summus. 1977.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006, 2ª edição.
- HACKNEY, Peggy. Fazendo Conexões: Integração. *In*: **Cadernos do GIPE-CIT Nº18**. Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. Salvador: UFBA, 2008, 72-100. Tradução Djane e Djanice de Almeida Bessa.
- _____. **Making Connections**. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. Amsterdã: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- KAMPER, Dietmar. Incorporation and Mimesis: Primordial Patterns of Imagination. In **Binationale: German Art of the Late Eighties, American Art of the Late Eighties**. Jürgen Harten e David A. Ross, org. Colônia: DuMont Buchverlag, 1988, pp.46-50.
- KERKHOVEN, Marianne van. Dance, Theatre, And Their Hazy Boundaries. *In*: **Ballet International**, special issue, n.1 (January 1993), pp.30-35.
- LABAN, Rudolf. **Die Welt des Tänzers**. Stuttgart: W. Seifert, 1920.
- _____. **The Language of Movement**. A Guidebook to Choreutics. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc., 1978.
- LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. **Effort**. Economy of Human Movement. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.
- LACAN, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", *in*: **Écrits**. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1977, 1-7.
- _____. **O Seminário Livro 1 – Os Escritos Técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LEPECKI, André. **Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. **Para Não Esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992, 5ª Ed.
- LOUPPE, Laurence. Gravitational Space: Interview with Daniel Dobbels. *In*: **Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers**. Paris: Editions Dis Voir, 1994, pp.35-59.
- MALETIC, Vera. **Body - Space - Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts**. Berlim: Mouton de Gruyter, 1987.
- MICHAUD, Yves. O Corpo e as Artes Visuais. *In*: **História do Corpo. Vol.3 – As Mutações do Olhar. O século XX**. Jean-Jacques Courtine, org. Petrópolis: Vozes, 2008, pp.541-565.

MOTA, Júlio C. de S. **A Poética em que o Verbo se Faz Carne: Um Estudo do Teatro Físico a partir da Perspectiva Coreológica do Sistema Laban de Movimento.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2006.

PHELAN, Peggy. "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction". *In: Unmarked. The Politics of Performance.* Londres: Routledge, 1993, pp.146-166.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Current Issues in Archiving and Transmitting the Dance Heritage in the 21st Century. *In: XXIV Biennial Conference of the International Council of Kinotography Laban/Labanotation,* Londres, 29 Julho – 05 Agosto, 2005.

RAMOS, N. (org.) **Saúde, Migração e Interculturalidade.** João Pessoa, EDUFPB, 2008.

RUBENFELD, Llana. Interview with Irmgard Bartenieff. *In: Bone, Breath & Gesture: Practices of Embodiment.* Don Hanlon Johnson, ed. Berkeley (CA): North Atlantic, 1995.

SERVOS, Norbert e WEIGELT, Gert. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish - Excursions into Dance.** Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.

SCHMIDT, Jochen. Learning what moves people. *In: J. Schmidt et al. Tanztheater today: Thirty years of German dance history.* Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000, pp.6-15.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: Um Laboratório da Percepção. *In: História do Corpo. Vol.3 – As Mutações do Olhar. O século XX.* Jean-Jacques Courtine, org. Petrópolis: Vozes, 2008, pp.509-540.

VIEIRA, Regina. **Técnica Alexander.** Postura, equilíbrio, movimento. São Paulo: Terceiro Nome, 2009.

Notas

¹ In SERVOS, Norbert e WEIGELT, Gert. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish - Excursions into Dance.** Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984, p. 239.

² "O matemático e astrônomo A. F. Moebius (1790-1868) descobriu uma superfície à qual descreveu como não tendo 'outro lado', por exemplo, uma superfície de um lado da qual se pode chegar a seu outro lado sem atravessar uma extremidade". Rudolf Laban, *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics* (Boston: Plays, 1974), 98.

³ **Para Não Esquecer.** São Paulo: Siciliano, 1992, 5ª Ed., p.32.