



DANÇA CONTEMPORÂNEA
PESQUISA

CORPO
CRIAÇÃO
COMPLEXIDADE
EPISTEMOLOG
EDUCAÇÃO
ARTÍSTICA

DANÇA

Revista do PPGDança - UFBA

COMPLEXIDADE
CRIAÇÃO
ARTES
EDUCAÇÃO
CONFIGURAÇÕES
PERFORMANCE
MÚSICA

ISSN 2317-3777

DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA



Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva;
Vice-reitor: Paulo César Miguez de Oliveira;
Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação: Olival Freire Júnior; **Pró-Reitora de Extensão:** Fabiana Dultra Britto.

ISSN 2317-3777



Coordenação: Adriana Bittencourt
Vice-coordenação: Gilsamara Moura
Docentes Permanentes: Adriana Bittencourt, Clélia Queiróz, Daniela Amoroso, Fabiana Britto, Fátima Daltro, Fátima Wachowicz, Gilsamara Moura, Jussara Setenta, Leda Iannitelli, Lenira Rengel, Ludmila Pimentel, Lúcia Matos e Maíra Spanghero.
Colaboradores: Isabelle Nogueira.
Secretário: Roberto Argolo.

Comitê Editorial da Revista Dança:

Maíra Spanghero (UFBA),
Fabiana Dultra Britto (UFBA),
Jussara Setenta (UFBA) e
Bianca Scliar (UDESC)

Conselho Editorial: Andre Lepecki (Tisch School of the Arts Department of Performance Studies - New York University- USA); Adriana Gehres (UPE); Adriana Bittencourt (PPGDança - UFBA); Christine Greiner (PUC-SP); Daniel Tércio (FMH Universidade Técnica de Lisboa e Coordenador do Grupo Etnocoreologia e Estudos Culturais em Dança na Universidade Nova de Lisboa - Portugal); Frederic Pouillaude

(Centre Victor Basch - Université Paris-Sorbonne - França); Leda Iannitelli (PPGDança - UFBA), Margarita Tortajada Quiroz (CENIDI Danza - México); Oswaldo Marchionda (Universidad Nacional Experimental de las Artes – UNEARTE – Venezuela); Raul Parra (Universidad Distrital José Francisco Caldas - Colômbia); Roberta Ramos (PGAV-UFPE); Teresa Rocha (UFC); Valéria Figueiredo (UFG).

Editora executiva: Maíra Spanghero

Editora da edição n.º 7 Maíra Spanghero,
Jussara Setenta

Editores de seção: Bianca Scliar,
Maíra Spanghero e Jussara Setenta

Capa e projeto gráfico: Gabriel Cayres

Revisão: Equipe da EDUFBA

Normalização: Equipe da EDUFBA

Editoração: Matheus Chastinet

Contato:

Revista Dança

UFBA – PPGDança

Escola de Dança

**Av. Adhemar de Barros, s/n – PAF Ondina
– Salvador Bahia – CEP 40.170-110**

Tel. +55 (71) 3283-6572

www.ppgdanca.dan.ufba.br

Email: revistadanca.ppgdanca@gmail.com

Revista produzida com recursos oriundos do “Projeto de Qualificação do Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA”, aprovado no edital 04/2013, Apoio a Programas de Pós-Graduação Stricto Sensu, acordo Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).



DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA
Salvador

ISSN 2317-3777

Dança, Salvador, v. 4, n. 2 p. 1-125, jul./dez. 2015.

2015, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Revista Dança.
Feito o Depósito Legal.

Ficha Catalográfica: Fábio Andrade Gomes – CRB-5/1513

D173 Dança : Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança / Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia. – v. 1, n. 1, (jul./dez. 2012-). – Salvador: EDUFBA, 2012.

Semestral
ISSN 2317-3777

1. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.
Programa de Pós-Graduação em Dança.

CDD: 793.3
CDU: 793.3

SUMÁRIO

Editorial	7
<i>Jussara Setenta (UFBA), Maíra Spanghero (UFBA)</i>	
Artigos	
DRAMATURGIA DA DANÇA: a inerência entre forma e sentido no movimento	12
<i>Rosa Hercoles (PUC-SP)</i>	
RETORNO RENOVADO: a constituição do acervo Gouvêa-Vaneau	27
<i>Célia Gôuvea (USP)</i>	
A DANÇA NA EDUCAÇÃO: uma abordagem interdisciplinar da dança criativa e o estudo do meio em escolas portuguesas	39
<i>Cristina Rebelo Leandro, Elisabete Monteiro e Filipe Melo (FMH, Portugal)</i>	
INDIVIDUALIDADES COLETIVAS: uma reflexão sobre a alteridade e a autonomia na dança	54
<i>Vivian Vieira Peçanha Barbosa (UFU)</i>	
ENCARNADO: uma leitura coreopolítica do projeto da Lia Rodrigues na favela da Maré	65
<i>Adriana Pavlova (UFRJ)</i>	
DANÇA: Relações entre política e poder	76
<i>Arthur Marques de Almeida Neto (PUC-SP)</i>	
CRIAÇÃO SONORA DE CENA CONTEMPORÂNEA: Reflexões sobre o Espaço, a Arte Sonora e a Música de Cena	87
<i>Carlos Eduardo Tsuda (TIDD/PUC-SP)</i>	
Tradução	
O QUE MAIS? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação	103
<i>Erin Manning (Universidade Concordia – Canadá)</i>	
<i>Tradução: Bianca Scliar (UDESC)</i>	
Resenha	
A VIDA COMO EXPERIÊNCIA: resenha sobre o livro <i>Estética de laboratório de Reinaldo Laddaga</i>	113
<i>Ronaldo Bispo (UFAL)</i>	
Normas para publicação	120

EDITORIAL

Ao inaugurar a implementação de uma política editorial, que considera tanto as orientações das agências de fomento e avaliação vigentes, quanto as demandas e a produção bibliográfica emergentes do campo, a *Revista Dança* convida os leitores de língua portuguesa para conferir esta edição, que reúne nove textos, distribuídos entre artigos inéditos, tradução e resenha. Esta composição editorial se circunscreve basicamente (embora não unicamente) pautada em dois critérios, a saber: 1) a valorização tanto da produção bibliográfica recente (composta em grande parte por dissertações de mestrado) dando espaço para novos pesquisadores, quanto de pesquisas inéditas (concluídas e em andamento) ainda não trazidas à público por meio de outra publicação editorial e; 2) a qualidade e a importância do conteúdo a ser difundido.

Para dar uma ideia dessa produção, até o ano de 2015, só o Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN), da Universidade Federal da Bahia, colocou nas prateleiras (físicas e virtuais) 115 dissertações e, no mercado de trabalho o número equivalente de mestres. Diferente da formação de doutores, mais lenta em virtude do tempo de formação e, em parte pela ausência de programas específicos, que faz com que a produção se espalhe em cursos afins, interfaceando a dança com outras áreas de conhecimento. Nesse sentido, a *Revista Dança* reendossa o seu compromisso em dar visibilidade a esta produção, lançando ideias para o debate amplo e se empenhando em fortalecer as pesquisas em dança em nosso país, estimulando novos pesquisadores e ampliando a visibilidade de temas e linhas pesquisa, e suas bem vindas discussões e dissensos.

Neste número, entre os artigos inéditos, a inestimável contribuição da pesquisadora paulista Rosa Hercoles se faz presente através do artigo “*DRA-MARTUGIA DA DANÇA: a inerência de forma e sentido no movimento*”, uma das partes de seu doutorado, defendido em 2005 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Professora no curso de Comunicação e Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), a autora levou adiante a tradição do notável mestre de balé Jean-Georges Noverre (1727-1809), imortalizado pelas suas *cartas sobre a dança*¹, para sistematizar sua tese intitulada *Formas de Comunicação no Corpo - novas cartas sobre a Dança*. O trabalho, pouquíssimo conhecido, é composto por missivas para destinatários do calibre de Aristóteles

1 *As cartas sobre a dança* (1760), de Jean-Georges Noverre, foram editadas em 1998 em São Paulo pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) com tradução de Marianna Monteiro sob o título de *Noverre: Cartas sobre a Dança*.

(384d.c-322d.c), Michel Fokine (1880-1942), Charles Peirce (1839-1914) e Pina Bausch (1940-2009).

Já a artista Célia Gouvêa, doutoranda no Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da professora Helena Bastos, compartilha o artigo *RETORNO RENOVADO: a constituição do acervo Gouvêa-Vaneau*, no qual relata o processo de constituição do mesmo, percorrendo suas várias etapas, com o propósito de compartilhar informações e documentos diversos, além de incentivar novos projetos. O artigo visa informar e fornecer referências provenientes dos campos da dança, do teatro e das artes visuais, incluindo materiais diversos da trajetória artística da autora e de seu parceiro, Maurice Vaneau (1926-2007), o que abrange 64 anos de história, de 1948 a 2012. Apostando na expansão de leitores e colaboradores, bem como na divulgação de diversificadas pesquisas, a presença do artigo *A DANÇA NA EDUCAÇÃO: uma abordagem interdisciplinar da Dança Criativa e o Estudo do Meio em escolas portuguesas*, de autoria dos pesquisadores Cristina Leandro, Elisabete Monteiro e Filipe Melo – professores da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Motricidade Humana – se configura como um indício desta expansão, que é não só geográfica, mas também linguística e cultural, o que favorece potenciais trocas, além do aumento no número de leitores, de um modo geral. O objetivo desta investigação foi perceber o impacto da dança criativa na consolidação da aprendizagem de temas e conceitos em crianças de 7/8 anos, em duas escolas portuguesas, numa amostra que reuniu oito turmas e 117 crianças. As conclusões evidenciam sua importância no processo de aprendizagem, favorecendo a aquisição de habilidades cognitivas, e o desenvolvimento de diferentes saberes e capacidades. Nesse caso, optamos por manter o texto em sua versão original.

Esta edição apresenta, ainda, o artigo *ENCARNADO: uma leitura coreopolítica do projeto da Lia Rodrigues na favela da Maré*, de Adriana Pavlova, jornalista, crítica de dança e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ), no qual investiga os primeiros momentos da experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, em 2004. A análise leva em conta o conceito de “coreopolítica”, cunhado por André Lepecki (2012), e a ideia de “política do chão”, de Paul Carter (1996) para estudar *Encarnado*, o primeiro espetáculo ali criado, de 2005. Outra contribuição vem da artista e pesquisadora Vivian Vieira Peçanha Barbosa, docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que engloba temas como inclusão, diversidade e tolerância em seu artigo

INDIVIDUALIDADES COLETIVAS: uma reflexão sobre a alteridade e a autonomia na dança, para ponderar dialeticamente acerca da relação entre lógicas coletivas e individuais. Tal rebatimento reflexivo visa apresentar o quão viável seria produzir a arte de dançar numa perspectiva da diversidade e, na conscientização dessa condição em processos formativos institucionalizados. Importa, em certo sentido, responder a indagação se seria possível “formar sem formatar” respeitando-se as maneiras diversas e os diferentes modos de construir pensamentos em dança. Para sua proposta, a autora utiliza a Teoria de Theodo Adono

Outra contribuição vem do Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica Arthur Marques de Almeida Neto, com o texto *DANÇA: relações entre política e poder* para refletir sobre o fazer da dança como materialização de projetos ideológicos.

Já o artigo do artista e mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD/PUC-SP) Carlos Eduardo Tsuda, *CRIAÇÃO SONORA DE CENA CONTEMPORÂNEA: Reflexões sobre o Espaço, a Arte Sonora e a Música de Cena*, discute as novas possibilidades narrativas, tendo como ponto de partida o processo criativo da instalação sonora para o espetáculo de dança contemporânea *Branco*, da dançarina paulista Lua Tatit, realizado na ocasião do 13º Cultura Inglesa Festival, em 2010, uma livre inspiração na obra da artista britânica Rachel Whiteread. O *leitmotiv* - vetores, as linhas de força do roteiro – é um ponto fundamental, pois sua forma de operação permite a maleabilidade, a transitoriedade e a mutabilidade do texto dramaturgico, em contraponto ao roteiro cartesiano de causalidade e rigidez temporal. Ainda sem tradução no Brasil, livros como *The minor gesture* (Duke University, 2016) e *Relationscapes: movement, art, philosophy* (The MIT Press, 2009), da dançarina e filósofa canadense Erin Manning, da Universidade de Concordia, em Montreal, permanecem desconhecidos ou de difícil acesso ao leitor brasileiro. Ao lançar o primeiro artigo da autora no Brasil, com tradução da parceira e professora Bianca Scliar, do Centro de Artes da Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina (UDESC), a *Revista Dança*, mais uma vez, contribui com a difusão de diferentes pesquisas e ideias, oriundas de distintos contextos históricos, teóricos e epistemológicos afim de favorecer o intercâmbio e o debate crítico. No artigo aqui publicado, *O QUE MAIS? Interlúdio de sempre mais do que um: a dança da individuação*, o autor explora os objetos coreográficos do artista radicado na Alemanha William Forsythe para propor que o que percebemos é sempre uma ecologia. Em seu livro *Sempre mais do que um - a*

dança da individuação (2013), Manning explora o conceito de “mais do que humano” no contexto do movimento, da percepção e da experiência, partindo da filosofia processual de Alfred North Whitehead (1861–1947) e da teoria da individuação de Gilbert Simondon (1924–1989), para aproximá-los do pensamento coreográfico.

Por fim, a sessão final traz a resenha do livro *Estética de Laboratório – estratégias das artes do presente* (Martins Fontes, 2013), do ensaísta Reinaldo Laddaga, autor de inúmeros volumes que versam sobre arte e literatura, aqui analisado pelo crivo do jornalista e pesquisador Ronaldo Bispo, docente da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Laddaga analisou um apanhado representativo de obras recentes de escritores, artistas plásticos, *performers* e músicos, e identificou uma série de procedimentos comuns o que o levou a propor um conjunto de conceitos e práticas que acredita caracterizá-las. No campo da dança alguns trabalhos recentes parecem dialogar com os princípios apontados por ele, como o que caracteriza formas de autoria complexas, presentes nas obras coreográficas *Swingnificado* (2012) de Gládis Tripadalli, Mábile Borsatto e Ronie Rodrigues (PR), e *Projétil Billy, the Kid* (2014) de Tiago Ribeiro (BA). As fotos são de Patrícia Almeida.

Em primeira mão, *Revista Dança* apresenta a magnífica carta (com glossário de termos) que Hercoles fez para o mestre Noverre, cujos entendimentos de corpo, treinamento, movimento, coreografia e cena trouxeram uma grande revolução na inteligibilidade da época. Seu Balé de Ação consolida a união do par técnica-expressividade por entender que ambos coabitam a composição da ação dramática no corpo que dança.

Desejamos a todos uma proveitosa leitura!

Jussara Setenta e Máira Spanghero
Editoras

ARTIGOS

DRAMATURGIA DA DANÇA: a inerência entre forma e sentido no movimento

Resumo

Esse artigo, aqui apresentado no formato de carta, foi retirado da tese de doutorado defendida junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PUCSP), em 2005, sob o título: *Formas de Comunicação no Corpo – novas cartas sobre a Dança*. A seleção, dessa carta em especial, se deve ao fato de ter sido escrita para Jean-Georges Noverre (1727-1809), notável mestre de balé que solucionou a questão da expressividade na dança, presente nas pesquisas coreográficas de seu tempo. Noverre se destaca, entre outros mestres também ocupados com a mesma questão, por entender que técnica e expressividade coabitam a composição da ação dramática no corpo que dança. Ao estudar a inerência entre habilidade técnica e potencialidade expressiva do movimento, Noverre dedica sua investigação artística aos aspectos comunicacionais da dança, fato que resultou numa grande revolução nos entendimentos vigentes, evidenciada na proposição do seu *Balé de Ação*, onde a equação *técnica-expressividade* se efetiva. Seu posicionamento crítico e político desestabilizam as dramaturgias institucionais implementadas pelo *Balé de Corte* e pela *Ópera-Balé*. Os entendimentos de corpo, treinamento, movimento, coreografia e cena ganham outros contornos a partir de Noverre.

Palavras-Chave: Dramaturgia da Dança. Corpo. Movimento. Comunicação no Corpo.

Rosa Hercoles

Atua como eutonista e dramaturgista da dança. Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e Chefe do Departamento de Linguagens do Corpo, ambos na PUC-SP.

E-mail: rosahercoles@gmail.com

DANCE DRAMATURGY: the inherence of form and meaning in movement

Abstract

This article, here presented in letter format, was removed from the doctoral thesis defended at the Program of Postgraduate Studies in Communication and Semiotics (PUC-SP), in 2005, under the title: *Communication Forms in the Body – new letters about the Dance*. The selection, of this particular letter, is because it was written for Jean-Georges Noverre (1727-1809), noted ballet master who solved the question of expressiveness in dance, present in the choreographic researches of his time. Noverre stands out, among other masters occupied with the same issue, by understanding that technique and expressiveness cohabit the composition of dramatic action in the dancing body.

By studying the inherence between technical skill and expressive capability of movement, Noverre dedicates his artistic research to communicational aspects of dance, a fact that resulted in a great revolution in current understandings, as evidenced in the proposition of his *Ballet of Action*, where technical-expressiveness equation is effective. His critical and political positioning destabilized the institutional dramaturgies, implemented by the *Ballet the Court* and the *Opera-Ballet*. The understandings of body, training, movement, choreography and scene gain other contours since Noverre.

Keywords: Dance Dramaturgy. Body. Motion. Communication in the Body.

Magnífico Sr. Noverre,

Gostaria de iniciar esta carta me solidarizando com o Sr., no sentido de repudiar as intrigas que o mantiveram, por tantos anos, apartado de vosso sonho de atuar como “mestre de balé” da Academia Real de Música e Dança de Paris. Quando, finalmente, o Sr. assume o tão desejado cargo, me inclino a adotar a perspectiva de que a falta de reconhecimento de vossa originalidade, demonstrada pelo público, certamente deve-se ao fato de vossas concepções inovadoras terem vos precedido. Vossa obra se insere, tardiamente, num mundo já modificado por vossas próprias ideias.

Apesar do Sr. não haver obtido o sucesso público prometido por vossa reputação, lembre-se que as pessoas mais sensíveis, entre elas nada menos que Diderot e Voltaire, estavam de acordo quanto à vossa maestria e aos vossos conhecimentos acerca das riquezas da dança. E, através dos anos, os devidos créditos vos foram sendo concedidos. Hoje, o Sr. é considerado pelos estudiosos da dança como tendo sido o maior coreógrafo do seu tempo e, também, um grande crítico, sempre lembrado por vossa coragem na luta constante contra a inércia oficial e as influências reacionárias na dança. Postumamente, vossos alunos deram continuidade às vossas ideias, não na França, mas na Itália e na Rússia.

Sem sombra de dúvidas, como afirma o historiador Lincoln Kirstein, o Sr. está para a história da dança na mesma proporção em que Shakespeare está para a do teatro. Sendo imperioso assinalar que o nome dos aristocratas que tramaram e causaram, por trinta longos anos, o vosso distanciamento da **Academia** francesa, por terem vos julgado erroneamente como um artista provinciano, somente se inscrevem nas páginas da história da dança, graças às vossas revolucionárias realizações.

Mas é inteiramente compreensível o porquê de tanto temor frente às vossas propostas estéticas. Em vosso tempo, já havia sido realizada a separação entre o dançarino profissional e o não profissional – inaugurando-se uma área de conhecimento; e os salões de baile tinham sido substituídos pelo palco – inaugurando a possibilidade da dança ser pensada como algo maior do que um simples ornamento decorativo das festividades da corte. Mas, apesar destas circunstâncias, a “ópera-balé” não passava de uma versão amplificada do “balé de corte”, pois, encontrava-se preservada a sua razão política de perpetuar, como algo incontestável, a relação de dominância da realeza sobre a sociedade. Então, não estaria o Sr., de algum modo, ao revolucionar as estruturas e os modos de organização dos balés, contribuindo para a desestabilização da continuidade política da realeza?

É curioso observar que a Queda da Bastilha ocorreu apenas 30 anos após a publicação de vossas Cartas, onde o Sr. se posiciona, incisivamente, acerca da necessidade e da importância da expressividade nas representações cênicas, até então, entendidas pelas produções francesas como uma cópia estritamente formal e não-sensível das hierarquias do poder. A meu ver, vossa obra, artística e literária, se insere no campo das transformações que estavam sendo germinadas “socialmente”, contribuindo para o alargamento das fissuras existentes no absolutismo político da monarquia. Em vossa Carta de nº 8, o Senhor diz que: *menos magia, menos maravilha, mais verdade e naturalidade fariam a dança aparecer num ângulo bem mais favorável; os quadros da humanidade são os únicos que falam à alma, afetam, abalam e transportam*. Esta afirmação me leva a pensar se o fato do Sr. ter atribuído à dança a função de representar a realidade da natureza e não a idealidade da realeza, não teria sido vossa maior revolução.

Caro Sr., não sou uma especialista em balé. Tenho atuado profissionalmente como dramaturgista da dança, mas, refletir sobre este novo domínio de conhecimento, que conquista maior importância para as produções em dança a partir dos anos 90 do século XX, obviamente pressupõe estabelecer algum diálogo com o primeiro coreógrafo a utilizar narrativas dramáticas em suas composições. E é com uma certa temerosidade respeitosa que me coloco o desafio de comentar vossas Cartas, no meu entender um grande e apaixonado manifesto pela dança, um ato de contestação ao que vinha sendo produzido, tanto nos palcos quanto nas publicações, que veiculavam a ideia de que para se dançar bastava aprender como executar precisamente passos já codificados. Infelizmente, para o nosso descontentamento, a ideia de que a dança se reduz a seus passos é bastante poderosa, até os dias de hoje.

Minha leitura de vossas Cartas seleciona dois eixos de discussão, que me interessam por contribuírem na fundamentação e na construção de meu objeto de estudo. O primeiro eixo diz respeito tanto à vossa adoção de prerrogativas aristotélicas para a inovação dos modos de interpretação, quanto uma clara referência à pintura no que se refere aos modos de representação cênica. O segundo se relaciona a alguns conceitos, formulados em vossas reflexões, que surpreendentemente atravessam os séculos e permanecem como questões a serem consideradas pela contemporaneidade.

Espero não estar equivocada, mas me parece evidente que é na pintura barroca que se encontram vossas referências, isto porque, é no movimento **barroco** que se inaugura um outro modo de se representar a natureza, já que ela não é estaticamente bem comportada, como se pensava no **renascimento**. Tratava-se, portanto, de um movimento de rejeição dos ideais clássicos, que tinham os denominadores comuns da harmonia, do equilíbrio, da quietude e da atemporalidade. No barroco, em contraposição à ordem estabelecida, funda-se um campo mais vasto para as reflexões sobre os modos de se pensar a natureza, e na pintura, esse realismo foi intensificado através da representação de situações dramáticas que buscavam revelar uma ação mergulhada em climas psicológicos, onde a credibilidade do possível se conferia aos movimentos naturais indicados pelas figuras ali representadas.

A partir de análises ulteriores, percebemos que este novo modo de se pensar a natureza, que somente contamina as produções artísticas no século XVIII, diz respeito às ideias que foram axiais para os avanços realizados pelas ciências e pela filosofia do século XVII. Naquele período, a natureza deixou de ser vista como divindade e passou a ser entendida como um produto divino, assim, após dezessete séculos de contemplação, ela passa a ser percebida como um fenômeno explicável e, portanto, passível de exploração. Filósofos e cientistas estavam interessados em desvendar as regras que nela operam, embora, pensassem que a organização e o funcionamento de tal mecanismo fossem regidos por deus. Mantinha-se o pressuposto da criação divina, e o projeto de sua criação era tão coerente que somente poderia ser decifrado pela matemática.

Na segunda metade do século XX, a ideia de um observador apartado da natureza é revista de modo contundente pelo químico **Ilya Prigogine**, ao propor a concepção de que o homem está implicado no mundo que ele descreve. Prigogine confere um novo significado à relação entre aquele que conhece e o que é conhecido, o observador perde seu estatuto singular e absoluto, pois o mundo não se submete a uma manipulação idealizada.

Ele nos diz que o universo ao nosso redor deve ser compreendido a partir do possível, não a partir de um estado inicial qualquer do qual pudesse, de qualquer maneira, ser deduzido. Mas a construção de entendimentos a partir da análise dos fenômenos como sendo ocorrências mutáveis e regidas por regras diz respeito à contribuição do mecanicismo para o pensamento científico. Quando o vitalismo e o animismo deram lugar a pressupostos mecanicistas, surgiu a possibilidade do corpo, pela primeira vez, ser estudado pelos anatomistas e, provavelmente, estas circunstâncias é que vão possibilitar que o Sr. se empenhe em dissecar as paixões da alma que são, em primeira instância, atos do corpo. Segundo disse, *as paixões são os impulsos que fazem a máquina andar. Assim sendo, quaisquer que sejam os movimentos resultantes, não podem deixar de ser verdadeiros.*

Mas, retornemos às vossas questões estéticas. Apesar de vosso compreensível embevecimento com a **pintura** barroca, é notória e legítima a vossa insatisfação com o formato que as representações cênicas francesas ainda assumiam. Elas revelavam um estado de inércia desde que **Lully** assumira a direção da Academia na Renascença, traços que permaneceram até meados do século XVIII, com suas composições coreográficas suntuosamente destinadas à demonstração de prestígio, organizadas numa estrutura visual de pura ostentação do maravilhoso. Onde, apesar da preocupação com os significados político e artístico, as danças continuavam a ser compostas a partir de uma verossimilhança formal com a vida da corte. O balé estava confinado em uma fórmula congelada, apesar das contribuições musicais do Sr. “**Rameau**” em prol da expressividade.

Então, frente a este dissenso entre a pintura e a ópera-balé, nada se fazia mais necessário do que uma mudança radical nos modos de representação e interpretação. Acredito que vosso primeiro passo para a resolução desta questão se deve à vossa acertada percepção de que o conceito aristotélico da **verossimilhança** estava sendo mal compreendido. Pois não se tratava do seu emprego para a realização de uma cópia naturalista da natureza, no sentido de representá-la com uma fidelidade formal absoluta, mas sim, da utilização do recurso da mimesis como meio para se revelar as paixões da alma.

O Sr. nos disse ser preciso conhecer a natureza para transcendê-la. Tendo assumido o pressuposto de que a possibilidade da transcendência está no corpo, portanto, passava a caber à forma aparente o papel de representar as qualidades da essência transcendente. Para que isto ocorresse, o movimento precisaria ser qualificado para expressar as emoções e os sentimentos. O Sr. também se empenhou na conquista de autossuficiência

no balé, propondo que ele deveria ser composto em um único ato, com começo, meio e fim; ou seja, uma exposição, uma intriga e um desenlace. Segundo Aristóteles, as representações dramáticas deveriam se estruturar deste modo, ao contrário do que vinha ocorrendo com a divisão do balé em vários atos, apresentando temáticas variadas e desconexas. O Sr. reivindicava que *a ação da dança deveria ser a de retratar as paixões, sucessivamente, durante o desenvolvimento lógico de um único tema*. Infelizmente, o recurso lógico disponível de vosso tempo era somente o da linearidade, e a única possibilidade de representação era pela semelhança.

Mas, ao lutar abertamente pela expressividade, por entender que a dança é um meio de expressão e comunicação e não um simples ornamento decorativo, e rejeitar completamente as declamações líricas, por entender a dança como uma manifestação artística independente, o Sr. cria um campo fértil para a exploração e o desenvolvimento profundo de elementos especificamente coreográficos. Assim, ao compilar em vossas obras uma execução rigorosa, mas sensível dos passos, que deveria se aliar aos gestos pantomímicos e à expressão facial – sendo que estes elementos deveriam estar voltados para a obtenção de uma ação corporal expressiva –, estava criado o vosso *balé de ação*.

Vossa obra inaugura a ideia do espetáculo de dança como a de uma forma artística independente e autossuficiente. Mas, não podemos ignorar os fatos, o Sr. não foi o primeiro coreógrafo a se dedicar à busca de uma solução para a polêmica existente entre a execução e a expressão. Alguns de vossos antecessores já haviam desbravado caminhos na busca de uma solução para esta questão que, até então, se apresentava como um impasse.

O uso da pantomima como uma *técnica do gesto expressivo*, já não era novidade, tendo sido um recurso largamente utilizado, tanto pelos gregos quanto pelos romanos, em seus dramas. Tais recursos, todavia, modificaram-se muito ao serem retomados, após a renascença, pelos balés de ação, diferenciando-se pelo fato de seu uso não mais se referir à ilustração de uma ação, mas sim, de sua expressão. O Sr. “**John Weaver**”, por exemplo, já havia apresentado, em 1717, no Teatro Real da Inglaterra, o seu primeiro balé de ação – *The Lovers of Mars and Venus*. Nesta obra, os dançarinos transmitiam os significados temáticos através dos movimentos, sem a ajuda dos cantores ou dos atores para explicar a ação. Curiosamente, *Le Grand Dupré*, vosso primeiro mestre de balé, dançou em vários espetáculos de Weaver.

O Sr. Rameau propunha, no mesmo período de Weaver, a supremacia da expressão sobre a execução técnica dos passos. E teve a Srta. **Marie Salé**

como intérprete em várias de suas produções. Salé não só se libertou das vestimentas pesadas da corte, mas todo seu corpo movia-se com liberdade, abandonando o padrão em voga de virtuosismo em favor da expressão das emoções. Houve também o Sr. **Franz Hilfering**, que formulou um balé de ação voltado para ações dramáticas e não para ações imitativas, propondo uma dança-drama e não uma dança-mímesis. Hilfering contrapunha-se à dança atada por explicações verbais desnecessárias e plenamente dispensáveis e banuiu as roupas pesadas e as máscaras de seus balés. Quando deixou Viena e partiu para São Petersburgo, seu aluno Gasparo Angiolini assumiu o Balé Vienense. Este vosso contemporâneo, com quem o Sr. se correspondeu, explicitamente atribuindo-lhe o mérito de ter sido o grande reformador da dança pantomímica, foi a quem sugeriu que a dança não deveria estar submetida às regras do drama grego, como propunha seu mestre.

Não há motivos para o Sr. duvidar de vossas inovações. No final do século XX, o etólogo queniano Richard Dawkins constrói uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. A “**memética**” propõe que as ideias surgem numa relação de codependência entre os ambientes e seus habitantes, e que ideias e conceitos se transmitem de uma mente para outra, desde que haja um meio favorável para a sua continuidade. Não se trata, porém, da cópia fiel de uma ideia, pois, em cada mente, devido às suas singularidades, ela irá produzir diferentes resultados. Vossa mente, simplesmente, foi contaminada pelas ideias inovadoras de seu tempo.

Por um período, bem breve, eu também me perguntei qual teria sido vossa real inovação. Contudo, logo me dei conta de que as realizações de vossos antecessores não passavam de meias reformas, razão pela qual o Sr. os combateu ferozmente. Entendo que o equívoco cometido por todos eles residiu no fato de terem pensado em termos da supremacia da expressão sobre a técnica, ou da interpretação sobre a execução. Pensar o balé como um espetáculo integrado, onde forma e sentido coexistissem no movimento e no gesto, era um empreendimento ainda por ser realizado, e este feito revolucionário coube ao Sr.

Graças ao vosso radicalismo, foi possível romper com velhas fórmulas e modelos, inaugurando-se um novo modo de representação em dança. Quando todo e qualquer recurso externo ao corpo foi definitivamente banido de vossos espetáculos, entendidos pelo Sr. como obstáculo para os progressos e perfeições da arte, estavam ampliadas as possibilidades de significação da própria peça coreográfica. Através desta atitude, o Sr. não só abria mão do controle da recepção em prol de uma representação mais vasta da realidade, mas também introduzia na dança a ideia de natureza que

havia surgido no século XVII, ou seja, a de que as paixões e os afetos são mutáveis e que os recursos externos serviam apenas para esconder os movimentos da alma.

Quanto à contemporaneidade de vossas ideias, acredito que algumas das questões levantadas em vossas Cartas deveriam ser consideradas por todos os processos pedagógicos em dança, e se o Sr. me permite, tomo a liberdade de reproduzi-las de modo atualizado. Entre elas temos: a necessidade da definição de um campo temático específico; ter clareza do objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido, sendo que, a resolução das questões surgidas no processo se encontra no movimento; a criação de um conjunto de relações coerente entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça; estudar e conhecer as possibilidades de funcionamento do corpo, mas estar ciente de que o treinamento técnico é apenas uma parte do processo de produção de linguagem; toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento.

Acredito que a mais contemporânea de todas as vossas ideias seja a de que é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança. Só que hoje, esta construção não é mais entendida por alguns no sentido da transcendência, mas sim, no da materialização deste significado no corpo que dança.

Gostaria de encerrar dizendo-vos que foi muito estimulante e prazeroso ler vossas Cartas. Elas despertaram o meu interesse pelo estudo da história do balé. Creio que vossa lúcida paixão pela dança é inevitavelmente contagiante.

Com gratidão,

Glossário

Academia – Em 1635, as Academias francesas surgem no reinado de Louis XIV, aconselhado a criá-las pelo Cardeal Richelieu, que entendia a arte como um meio de se aumentar a reputação e o prestígio do rei e do estado. Assim sendo, ela deveria estar sob o domínio oficial, com o único propósito de glorificar o rei. Investir na produção artística foi uma estratégia para manter o rei no trono e transformar a corte francesa na primeira da Europa.

As Academias eram organizadas por área artística e, em 1661, foi fundada a Academia Real de Dança. Mas logo, no reinado de Louis XIV, em

1664, ocorreu a junção das Academias de Música e Dança, pois cabia à dança imitar a música. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) foi admitido como diretor do balé e é autorizado por Louis XIV a criar uma escola para formar dançarinos, cantores e músicos. A Academia Real de Dança e Música torna-se um centro de excelência onde os melhores dançarinos são transformados em professores. Um sistema pedagógico se instala – dança de escola – e este sistema se mantém de uma geração para outra, numa inabalável descendência hereditária até a nomeação de Noverre, em 1776 por Maria Antonieta. As questões acadêmicas giravam em torno de problemas técnicos, tais como: o aprendizado da exata execução dos passos e dos *ports de bras*; e a adequação dos movimentos à música. Após o incêndio de 1781, a Academia passa a ser chamada de *l'Ópera*. (LAWSON, 1976, p. 19-21)

Balé de Corte – Uma reforma coreográfica na contra-dança de salão dá origem ao balé de corte, que realizava uma síntese dramática entre música, verso e dança. [...] as danças eram organizadas espacialmente como um tabuleiro de xadrez, paradas militares ou torneios eqüestres, padrões eram desenhados no chão [uso horizontal do espaço], traçados num espaço retangular do salão de baile. Em 1641, casas de espetáculos começam a ser construídas e a dança vai para os palcos. [...] Todo balé de corte refletia o comportamento do Rei Sol Louis XIV, o primeiro dançarino da França. (KIRSTEIN, 1997, p. 151-199)

“A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atingiu o seu auge, tanto quanto para a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas diferenças. A dança era pensada como imitação do movimento dos astros, garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo em que se oferece, na forma de alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando no Ballet de la nuit, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto. Dança e etiqueta são igualmente importantes na definição do lugar que ocupa, ou pode ocupar, um cortesão na rede de suas relações mundanas. [...] Trabalhar-se, portanto, em três níveis: o das relações de poder, o das relações espaço-temporais e o das relações simbólicas, que são, antes de tudo teatrais. O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais”. (MONTEIRO, 1998, p. 36-37).

Barroco – “A arte barroca procura dimensionar o espaço agônico entre a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do

espírito. [...] O artista barroco tenta fundar uma outra [realidade] que será sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte. É ao absolutismo político e religioso [...] que o artista contrapõe a sua noção de valor também absoluto da obra de arte”. (ÁVILA, 1980, p. 35)

A arte barroca originou-se em Roma e estava, no seu início, a serviço da Igreja Católica e dos abastados príncipes da igreja. Os artistas deste período foram soberbos contadores de histórias e sumamente engenhosos em despertar emoções, sugerir caracteres ou transmitir estados de espírito. São típicos de grande parte da pintura barroca a alegria, a sensação de profundidade e a impressão de movimento; o fluxo de movimento entre as figuras gera situações dramáticas que atraem o espectador para a ação retratada. O uso dramático da luz revela uma realidade altamente organizada, psicologicamente densa, quase teatral, ao contrário da realidade caótica da vida real. Uma representação inteiramente subordinada às necessidades de composição do quadro e ao contraste das ações, tornando o espaço quase palpável e encorajando-nos a compartilhar os sentimentos daqueles que participam do evento. (MAINSTONE, 1986, p. vii, 32)

Franz Hilfering (1710-1768) – Dançarino vienense que estudava em Paris quando o primeiro balé de ação foi encenado, [na Ópera Cômica de Paris, sob a influência das ideias de John Weaver]. Ao voltar para Viena, começa a experimentar encenações dramáticas inspiradas na vida real, preferencialmente sobre a vida no campo. Para ele, a expressão dramática, na dança, era a forma de se protestar contra as superficialidades insensíveis, ou a mera sucessão de passos sem sentido com o único propósito do entretenimento. (LAWSON, 1976, p. 35)

Fórmula – A dança teatral resulta em tradição devido: ao acúmulo de conhecimento técnico; aos modos eficientes de execução; e, à combinação de passos. Esses elementos foram gradualmente codificados em regras dogmáticas, indispensáveis ao aluno, sem as quais era impossível dançar. Esta é a linha acadêmica, que compila de forma econômica todos os métodos existentes de atuação, desde o surgimento das artes. Esta linha tende a ser rígida e restritiva. Temos a linha das inovações pessoais, onde artistas, com ideias avançadas ou uma técnica distinta, adicionam novidades às regras. Todo desenvolvimento do balé ocorre pela interação destas duas linhas. (KIRSTEIN, 1997, p. 192)

Embora todo virtuosismo pessoal fosse bem vindo e valorizado, a Academia Real mantinha para a dança o propósito do entretenimento.

Sob a direção de Lully, os espetáculos eram divididos em três ou quatro partes, compostos por declamações ou pela música, estas partes eram conectadas pelas *entrées* dos dançarinos. (LAWSON, 1976, p. 25)

Gasparo Angiolini (1723-1793) – Realiza um esforço para integrar a dança, o gesto e a música em seus balés, seguindo as regras da tragédia grega em suas composições coreográficas. (LAWSON, 1976, p. 36)

Jean Georges Noverre (1727-1809) – Aos 16 anos, ingressa como intérprete no balé de corte de Fontainebleu, onde foi aluno do mestre de balé Luis Dupré (1697-1774). É admitido pela Ópera Cômica de Paris como intérprete e, em 1747, é nomeado mestre de balé por Juan Monnet. Após ser recusado pela Ópera de Paris em 1758, passa a atuar como mestre de balé em diferentes cortes europeias: Lyon, Stuttgart, Londres, Viena, Milão, São Petersburgo e, brevemente, em Turim e Nápoles. Atua como mestre de balé na Ópera de Paris no período de 1776-81, nomeado por Maria Antonieta num ato que rompe com a tradição da sucessão hereditária dentro da Academia. Na ocasião, sua obra não conquistou o devido reconhecimento – “Naufragar no próprio porto, depois de uma odisséia de trinta e cinco anos, foi o destino de Noverre. [...] o público somente lhe prestou um apoio vacilante; a surpresa, muito tempo demorada, decepcionou. Fatalmente, o inovador havia chegado muito tarde num mundo já modificado por sua própria influência, que o havia precedido. Sua revolução se converteu em recapitulação”. (LEVINSON, 1985, p. 34) Noverre expõe suas ideias revolucionárias nas Cartas sobre a Dança e os Balés, publicado em Lyon, em 1759. Nelas propõe o balé de ação, expressivo e não puramente imitativo, e a dança como espetáculo independente da Ópera. A edição de suas cartas, em Paris, após a Revolução, foi patrocinada por Josephine Bonaparte. Em 1766, produz uma outra obra: Teoria e prática da dança, escritos que são conservados pela Academia de Belas Artes de Petrogrado, na Polônia. (LEVINSON, 1985, p. 5-63)

John Weaver (1673-1760) – Trabalhou em Londres, de 1702 a 1733, como dançarino, professor e mestre de balé. Traz um pensamento analítico e prático para o problema da dança de palco, afirmando sua diferença em relação à dança executada pela sociedade, pois, a dança cênica sempre foi e sempre será um meio de expressão. Weaver pavimentou o caminho para a construção do balé de ação. Sua influência no continente se dá através da atuação de alguns dançarinos pantomímicos, que foram seus intérpretes, e que ao ingressarem na Ópera Cômica de Paris, introduzem suas ideias

nas produções dos balés-pantomímicos. [onde Noverre, nomeado por Juan Monnet, assume o cargo de mestre de balé em 1747]. (LAWSON, 1976, p. 26-30)

Lully – Jean-Baptiste Lully (1632-1687), consultar o verbete “Academia” desta seção.

Marie Salé (1707-1756) – Salé vem de uma família de atores da Comédia Del’Arte. Tinha uma forma particular de se movimentar, através da qual podia expressar as emoções, humores e ações das personagens; sua grande contribuição para o balé foi a do movimento expressivo. Salé causou um grande estranhamento quando dançou Pygmalion, em Paris. A ausência da palavra e do canto para explicar a ação dramática surpreendeu, pois esta era uma reforma a ser feita pelos parisienses. Em 1743, Salé é chamada por Juan Monnet, diretor da Ópera Cômica de Paris, para reproduzir seu famoso Ballet des Fleurs, no qual Noverre participa como intérprete. (LAWSON, 1976, p. 31-33)

Memética – Richard Dawkins propõe, em seu livro *O gene egoísta* (1979), com base na biologia evolutiva, uma teoria para analisarmos os fenômenos da cultura. Ele sugere que do mesmo modo que os genes são as unidades mínimas de transmissão das informações genética, os memes (que formam nossas ideias e conceitos) são as unidades mínimas da transmissão das informações culturais, pulando de um cérebro para outro, num processo de contaminação contínuo e inestancável.

Ópera-balé – Em 1671, o rompimento do equilíbrio entre poesia, música e dança, será o responsável pelo surgimento de um outro gênero – a ópera-balé. Ela surge, enquanto espetáculo, na primeira metade do século XVIII, no reinado de Louis XV. Tratava-se da separação entre a dança cênica e o balé de corte, um gênero que se caracterizava pela predominância da dança e da música orquestrada, onde temas variados, divididos em vários atos, eram encenados numa mesma apresentação. Diferenciava-se da ópera italiana, onde os balés eram apenas entreatos que tinham, sobretudo, um papel decorativo, conectando-se superficialmente com a ação dramática. (KIRSTEIN, 1997, p. 201-204)

Pintura – Carta 9 de Noverre – “Porém, na situação em que as coisas estão, uma boa pintura toca-me bem mais que um balé. Posso aí encontrar procedimentos, raciocínio, precisão de conjunto, verdade nos trajés, fidelidade

no traço de história, figuras com vida, cabeças com caracteres salientes e variados, em toda parte expressão. É a natureza que me é oferecida pelas mãos hábeis da arte. Em contrapartida, no balé só encontro quadros tão mal compostos quanto desagradavelmente mal desenhados. Eis o meu sentimento, e se seguíssemos exatamente o caminho que acabo de traçar, quebraríamos a máscara, pisotearíamos o ídolo, para dedicarmo-nos inteiramente à natureza; a dança produziria, então, efeitos tão surpreendentes que seríamos forçados a colocá-la no nível da poesia e da pintura”. (MONTEIRO, 1998, p. 287)

Ilya Prigogine (1917-2003) – Prêmio Nobel de Química, em 1957, propõe um novo diálogo com a natureza, onde não tem lugar o determinismo causal. Na apresentação de seu livro *O Fim das Certezas* – 1996, ele diz que, no final do século XX, assistimos à emergência de uma ciência que não está mais limitada a situações simplificadas, idealizadas, mas que nos coloca diante da complexidade do mundo real, de uma ciência que permite à criatividade humana viver como expressão singular de um traço fundamental de todos os níveis da natureza. Nesta mesma obra, Prigogine considera o fato de que os sistemas (físicos, químicos e biológicos) não são entidades isoladas, mas trocam energia e matéria com o ambiente circundante, e que esses processos são irreversíveis e estão associados à um tempo unidirecional (diferentemente de Einstein, que afirmava que o tempo associado à irreversibilidade era uma ilusão). A partir deste pressuposto, propõe uma termodinâmica irreversível e um entendimento da física com base no não-equilíbrio, pois os processos irreversíveis, além de não-lineares, são transitórios. As novas organizações espaço-temporais surgidas nestes processos são denominadas como estruturas dissipativas de não-equilíbrio, responsáveis pela produção de condições que garantam a integralidade e a permanência do sistema. A matéria longe do equilíbrio adquire novas propriedades, “num tom metafórico, pode-se dizer que no equilíbrio a matéria é cega, ao passo que longe do equilíbrio ela começa a ver. E esta nova propriedade, esta sensibilidade da matéria a si mesma e a seu ambiente, está ligada à dissipação associada aos processos irreversíveis”. (PRIGOGINE, 1996, p. 71)

Rameau – Jean-Philippe Rameau (1683-1764), músico e professor de dança, propõe que a dança não deveria ser um entretenimento somente para banquetes ou festivais, mas sim, que ela deveria ser algo para a diversão de todos. Publica em 1725 a obra *Le Maître à Danser*, onde descreve o estilo de

dança do período, apresentando as regras e os modos de se dançar, discute e propõe a maneira correta de se alinhar o corpo (cabeça reta, ombros para trás, peito para frente, braços ao longo do corpo, mão nem abertas nem fechadas, a cintura fixa, as pernas retas e os pés virados para fora), descreve as cinco posições dos pés que devem ser combinados com os joelhos, a coluna e os braços para compor uma silhueta frontal, que se desloque com elegância; descreve também a pirueta, giro completo sobre um ou dois pés. Propõe o princípio da oposição dos membros como recurso para se manter o tronco ereto durante o movimento. Rameau cria a possibilidade da progressão técnica. Musicou e coreografou vários balés, e através de suas ideias teóricas lutou pela necessidade da supremacia da expressão apesar do espetáculo, realiza variações entre o movimento e a pantomima como explicação da ação dramática. Rameau tinha um instinto dramático e um senso sonoro plástico, sua posição para história da música é comparada a de Descartes para a Filosofia. Para ele, “a música é uma ciência que possui regras definidas – uma ciência físico-matemática”, sua música teve um papel importante para o desenvolvimento na expressão dramática da dança. Após Rameau, a ópera-balé sofreu um processo de cristalização, até Noverre produzir um outro choque revitalizante. (KIRSTEIN, 1997, p. 204-210)

Renascimento – A pintura renascentista revela um espaço estruturado com matemática precisão, as formas são cuidadosamente planejadas para se criar um espaço inteiramente controlado. As composições estabelecem relações simétricas, existe um equilíbrio permanente de forças no interior da pintura, onde seres idealizados que transcendem a realidade da ação são representados. (MAINSTONE, 1986, p. 47)

“Os homens do Renascimento amaram apaixonadamente a Natureza, sentiram-na na qualidade de poetas, mas não a conheceram porque, entregues à sensação e à admiração, não se resignaram a pensá-la. [...] Para o homem do Renascimento, a Natureza toma, pois, o lugar de Deus. [...] em relação ao que designamos hoje por ciência, por um lado, e arte, por outro, o Renascimento parece-nos realizar esse paradoxo de um impulso artístico perfeitamente conseguido e próximo da nossa própria estética, sincronizado com uma verdadeira regressão da ciência, para lá do aristotelismo, até ao pensamento primitivo, à fé animista e vitalista. Mas, na realidade, o Renascimento sentiu a Natureza antes de a pensar”. (LENOBLE, 1996, p. 243-253)

Socialmente – “No século XVII, o homem toma, perante a Natureza, a atitude de um filho emancipado e a segurança de um jovem senhor. Não lhe pede uma ordem dos valores. Tal como a sua teologia, a sua política pode passar sem ela. [...] ninguém pede já à ordem das esferas celestes modelos de política nacional ou europeia”. (LENOBLE, 1969, p. 277)

Verossimilhança – Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é o que, nas ações, nos personagens, na representação, aparece como verdadeiro para o público. A exigência do verossímil (segundo a terminologia moderna) se relaciona à Poética de Aristóteles, mantendo-se como necessária durante o classicismo europeu. Esta noção descreve o modo de existência das ações como sendo verdadeiras, possíveis, necessárias, razoáveis e reais. Segundo Aristóteles, cabia ao poeta dizer não o que se sucedeu, mas o que poderia se suceder, isto é, o possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Portanto, o importante para o poeta não é a verdade histórica, mas o caráter verossímil, a credibilidade do que informa, a capacidade de generalizar o que antecipa. (PAVIS, 1988, p. 534)

Referências

- ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. São Paulo: Edusp, 1979.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – a short history of classic theatrical dancing*. New York: Dance Horizons, 1997.
- LAWSON, Joan. *A History of Ballet and Its Makers*. London: Dance Books, 1976.
- LEVINSON, Andrés. *Cartas sobre la Danza y los Ballets de Jean Georges Noverre*. Habana: Arte y Literatura, 1985.
- LENOBLE, Robert. *História da Ideia de Natureza*. Lisboa: Edições 70, 1969.
- MAINSTONE, Madeleine & Roland. *O Barroco e o século XVII*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre – Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario Del Teatro – dramaturgia, estética e semiologia*. Madrid: Edición Revolucionaria, 1988.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. São Paulo: Unesp, 1996.

RETORNO RENOVADO – A constituição do acervo Gouvêa-Vaneau

Resumo

O presente artigo concentra-se no processo de realização do acervo “Décadas de dança - preservação e compartilhamento do acervo Gouvêa-Vaneau”, que abrange mais de seis décadas (1948-2012) e visa informar, fornecer referências e produzir conhecimento. Contém itens que concernem à dança, ao teatro e às artes visuais. A trajetória artística de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau é inserida nos contextos em que foi gerada. Relata o processo de constituição do acervo e percorre suas várias etapas, com o propósito de compartilhar e incentivar novos acervos artísticos. Inicialmente, questiona o conceito de efêmero, em relação ao permanente. A partir do pensamento de Friedrich Nietzsche, defende que a história deve servir à vida.

Palavras Chave: Acervo. Dança. Teatro.

Célia Gouvea

Doutoranda, desde 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. Coreógrafa.

E-mail: celiagouvea@usp.com.br.

RETURN RENEWED – The constitution of Gouvêa-Vaneau collection

Abstract

This article focuses on the process of making the acquis “Dance Decades - preservation and sharing of Gouvêa-Vaneau acquis hat comprehend more than six decades (1948-2012), aimed to inform, provide references and produce knowledge. Contains items that concern the dance, theater and visual arts. The artistic career of Celia Gouvêa and Maurice Vaneau is inserted in the contexts in which it was generated. Reports the collection of the constitution process and runs through its various stages, with the purpose of sharing and encourage new artistic collections. Initially, questions the concept of ephemeral in relation to permanent. From the thought of Friedrich Nietzsche argues that history must serve life.

Keywords: collection, dance, theater.

A dança é tida como uma arte efêmera, cuja existência dura enquanto dura e se esvai. O coreógrafo Maurice Béjart (1927-2007) afirmou:

“Lembro-me de meus balés em vãos, pois sei que só existem enquanto estão sendo dançados”. (BÉJART, 1981, p. 155) Para o dançarino profissional, os ensaios são longos e árduos e as apresentações, poucas. Esta é a regra, tanto cá quanto lá, no Brasil como no exterior, apesar das edulcorações frequentes quanto às condições de trabalho no hemisfério norte, uma vez que nenhuma companhia no mundo se autofinancia.

Questiono a dita efemeridade, pois o que tem vida breve pode perdurar na memória, por uma vida inteira até, tanto por parte dos atuantes quanto dos fruidores. Para o pensador Pierre Nora o discurso histórico visa à reconstrução e almeja a objetividade. O autor dirá: “É o sonho da verdade histórica que introduziu o fantasma do efêmero nos discursos sobre as artes vivas” e sublinha a dupla efemeridade da dança, “por prescindir tanto do texto quanto da partitura musical”. (NORA, 1984, p. 25) O hibridismo presente na dança contemporânea pode incluir palavras e sonoridades, mas já não mais se constrói a partir de uma partitura musical.

O que se desfaz no ar, muitas vezes acompanha a saga do eterno retorno. Uma apresentação pode voltar a ocorrer, trazendo um algo sempre renovado. As matérias, ainda que perescíveis, permanecem: material gráfico, fotos, vídeos. Desde o início da década de 80, os vídeos substituíram o que antes ficava armazenado na memória ou em anotações escritas, quando passaram a ser um *must* em inúmeras montagens. Partes remanescentes de cenários e figurinos deterioram-se rapidamente. A *Llabanotation* ou sistema de escrita coreográfica formulada por Rudolf Laban, não chegou a vingar satisfatoriamente.

Por que preservar, conservar? Instinto? É possível haver uma realização artística desconectada com o que a antecedeu? Por mais execrada que seja a palavra, Maurice Béjart vai defender que:

Tradição é pesquisa [...]. O que fizeram os criadores do passado? Procuraram, arriscaram, se rebelaram, eram frequentemente malvistas. Jamais copiaram. Beethoven não copiou Mozart, Schubert não copiou Beethoven, Wagner não copiou Schubert, etc.. Cada um deles estudou e amou seus predecessores e procurou, através dos exemplos, ir mais longe: não mais longe que os outros, mas mais longe que eles mesmos. (BÉJART, 1981, p. 125)

A autoexigência, o ultrapassar-se criativo, o sentido do risco espelhado em antecessores, estimula a busca por soluções próprias. A afirmação de Béjart tem o sujeito criador como eixo, uma das marcas principais do Modernismo.

Para Friedrich Nietzsche, o desapego ao passado, àquilo que foi realizado anteriormente, é que favorece a conexão ao presente, ao instante. O equilíbrio delicado, destemido, vertiginoso, é que permite “a faculdade de sentir-se a-historicamente durante a sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé em um ponto”. (NIETZSCHE, 2003, p. 9) Assim, efêmero é o instante, enquanto a história, permanente. A partir dessas premissas governadas pelo tempo, que ligam o agir ao esquecer, é que o escritor alemão chega ao cerne de seu pensamento: “o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura”. (NIETZSCHE, 2003, p. 11) Presente e passado, igualmente necessários. Não há conflito entre a vivência intensa do presente e o mergulho em realizações passadas. Ambos são relevantes, em favor de um tempo que virá.

Os argumentos expressos na *Segunda consideração intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida de Friedrich Nietzsche* iluminam a nossa ação de proceder à organização de nosso acervo artístico: a função da história é a de servir à vida. Nada há de estático ou permanente, mas, segundo a concepção bergsoniana, o que já foi pode ser atualizado, presentificado, trazido à luz por ação da memória. Pode ser transformado e migrar para formatos outros, ressurgindo em novas configurações através do cuidado, do ato de proteger, abrigar.

O projeto “Décadas de dança – preservação e compartilhamento do acervo Gouvêa- Vaneau” foi contemplado em 2012 pelo edital do XII Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em caráter excepcional, uma vez que é regra fomentar produções de grupos de dança consolidados, que atuam de modo continuado na cidade de São Paulo. Fomentados, pudemos contar com o apoio necessário para proceder à organização do acervo, uma iniciativa incomum, que irá certamente fornecer alimento ao número crescente de pesquisadores acadêmicos em arte e ao público em geral, assim como informar sobre os contextos em que as produções se inseriram.

Maurice Vaneau (1926-2007), formado em Belas Artes em Bruxelas, na Bélgica, em 1948 iniciou suas atividades teatrais no Rideau de Bruxelles, no pós-guerra. Homem de teatro completo, tinha pleno domínio de todas as funções teatrais. Desde o início de sua carreira, Vaneau teve o hábito de guardar meticulosamente os documentos resultantes de suas realizações, como cartazes e programas. Em 1955 veio ao Brasil como diretor da peça que continha o imaginário flamengo intitulada *Barabbas*, de Michel de Ghelderode, integrando a trupe do teatro Nacional da Bélgica, quando

foi convidado por Franco Zampari para ser o diretor artístico do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde dirigiu grandes atores como Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ziembinsky, Eugênio Kusnet, Cleyde Yáconis e outros. Cacilda e Walmor foram os protagonistas da antológica montagem de “Quem tem medo de Virginia Woolf?” de Edward Albee, que inaugurou a empresa Maurice Vaneau Produções Artísticas Ltda., em 1965.

Ao chegar ao Brasil, no pós getulismo, surpreendeu-se ao constatar que o então presidente chamava-se “Café”, num período anterior à euforia modernizante dos tempos JK. Segundo o levantamento feito por sua biógrafa Leila V. B. Gouvêa, Maurice Vaneau “aqui realizou e dirigiu perto de 80 espetáculos, entre peças de teatro, óperas, coreografias, documentários, telerreportagens, além de participações na teledramaturgia brasileira, afora os cerca de 70 trabalhos que encenou ou de que participou na Europa”. (GOUVÊA, 2006, p. 20) Às numerosas produções de Vaneau vêm se somar as pouco mais de 60 coreografias que realizei, que prefiro nomear peças de dança interlinguagens.

Maurice Vaneau deu uma guinada em sua carreira quando, em parceria comigo, ex-integrante do pluridisciplinar Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo, o MUDRA, dirigido em Bruxelas pelo coreógrafo Maurice Béjart, passou a dedicar-se à dança. O Mudra irradiou a via de pesquisa de linguagem e investigação que marcou toda a nossa trajetória. A dupla que formamos foi responsável pela primeira (em 1974) e a última (em 1981) montagens no célebre Teatro Galpão, a primeira casa exclusiva da dança em São Paulo, polo de liberdade criativa em pleno período de ditadura militar.

Durante um ano, de meados de 2012 a 2013, uma equipe formada por historiadores, documentalista, arquivista técnico e auxiliares, com coordenação geral de Paulo Pina e coordenação técnica de Luciana Amaral, trabalhou diariamente em casa, em período integral, onde os materiais encontravam-se guardados de modo caótico, apesar do auxílio de apoios anteriores: em 2006, no SESC Pinheiros, a exposição Maurice Vaneau, Artista Múltiplo 80 anos, concebida e executada pelo cenógrafo J. C. Serroni, quando foi lançado pela coleção Aplauso Teatro Brasil da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo o livro *Maurice Vaneau, artista múltiplo*, autoria da escritora e jornalista Leila V. B. Gouvêa. Grande parte das imagens foi exibida na exposição em painéis com vidro e madeira, mas não foram previamente digitalizadas. Para seu aproveitamento no acervo, foi preciso proceder à desmontagem dos painéis.

Uma edição da série *Figuras da Dança*, com o apoio do Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura revisitou a minha trajetória artística em 2011, com concepção das então diretoras da São Paulo Companhia de Dança Iracity Cardoso e Inês Bogéa, que também dirigiu a emissão. A equipe de produção digitalizou, naquele momento, cerca de 2.000 documentos formatados em planilhas Excel, entre fotos e artigos de imprensa, e cerca de 50 vídeos em VHS migraram ao sistema DVD. Como terceiro aporte, a pesquisadora, professora e coreógrafa Silvia Geraldi escreveu sua tese de doutorado defendida na UNICAMP em 2009 e publicada em 2015 pela Editora Prismas, *Raízes da teatralidade na dança paulistana* – Duas criadoras Célia Gouvêa e Sônia Mota, com o recorte nas décadas de 1970 e 1980, onde afirma acerca de meu trabalho polifônico:

O corpo será, assim, material central na elaboração do discurso cênico da artista. Visto como *laboratório de experiências*, não será poupado em suas possibilidades de produzir gestos, movimentos, formas, sons e de investigar conexões possíveis e inusitadas com outros corpos, palavra, música, espaço cênico, objetos, figurinos e adereços. (GERALDI, 2015, p. 130, grifado do autor)

A equipe técnica da empresa Imagem & Informação Ltda., tendo como sócia a diretora Luciana Amaral, iniciou seu trabalho por um agudo diagnóstico, percorrendo os vários cômodos da casa, onde há armários até no alto do corredor, junto ao teto, para a guarda de materiais. Encontrou perto de 8.000 documentos. Três fases foram estabelecidas: pesquisa, organização e catalogação. A equipe encontrou fotografias pessoais e de cena, croquis de cenários e figurinos, maquetes, desenhos originais de Vaneau, programas, cartazes, recortes de jornais com apreciação da crítica especializada, objetos tridimensionais, figurinos, adereços, convites e registros audiovisuais. Optou-se, nessa primeira empreitada, por formatar apenas os materiais bidimensionais. O primeiro passo foi a organização dos *clippings*. Os recortes foram guardados em sacos plásticos estáveis com papel alcalino 90g, para baixar a acidez do papel jornal, a fim de garantir a conservação e posteriormente colocados em pastas suspensas. Essas receberam etiquetas de identificação por ano. Todas as pastas com recortes de jornais foram colocadas no arquivo de gavetas, em ordem cronológica.

Procedeu-se primeiramente à separação dos materiais gráficos que foram catalogados – programas, convites, cartazes e mini cartazes, folhetos, *flyers* e fotografias, acrescidos aos desenhos de fino traço de Maurice

Vaneau. Há até alguns lambe-lambes restantes, evocando a década de 70 quando, nas vésperas de uma estreia, saíamos de madrugada pelas ruas munidos de balde com cola e pincéis, para afixar os lambe-lambes nos muros da cidade. Sua existência era fugaz. Há também documentos textuais, gravações sonoras e filmes. Para integrar o acervo, foram selecionadas cinco unidades de cada exemplar, em bom estado de conservação, agrupando todos os documentos referentes à uma determinada peça, com exceção dos cartazes, devido às suas dimensões. As etapas percorridas por Luciana e sua equipe no apartamento onde moro foi mapear, cartografar, territorializar, no sentido foucaultiano-deleuziano, ao qual voltaremos mais adiante.

Visando o compartilhamento virtual de cada documento, foi realizado o serviço de digitalização do acervo em TIFF, PNG e Jpg. A digitalização também foi realizada com o objetivo de preservar os originais, pois, por ser possível fazer a consulta do conteúdo por meio digital, tentou-se reduzir o manuseamento dos originais. Os materiais do acervo podem ser consultados de modo físico e/ou digitalizados, nos formatos PDF, PNG e TIFF. Os documentos gráficos selecionados foram digitalizados pelas empresas IAID Inteligência Digital e *Scansystem*, catalogados em banco de dados e tornados disponíveis para consulta na web, habilitados para pesquisa *on line*, através de site,¹ compreendendo as telas: Home, Trajetórias, Espetáculos e Galeria. A última é uma página interativa onde o pesquisador poderá ter acesso a informações diversas como registros fotográficos e desenhos pessoais de Maurice Vaneau, material gráfico produzido pelos teatros no período de gestão de Vaneau como diretor das instituições: TBC, Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Castro Alves e Teatro Guaíra. Há ícones atraentes e criativos para cada tela, cuja clareza desprovida de qualquer mediação facilita a escolha do interessado – fotos, desenhos ou extratos de vídeos, concebidos pelo *hotsiter* e *webdesign* João Vaz.

¹ <www.acervogouvea-vaneau.com.br>.



Logomarca do Acervo produzida pelo designer João Vaz.

As várias fases percorridas tiveram atividades realizadas sucessiva ou simultaneamente, até a criação do site. A metodologia partiu do geral para chegar ao detalhamento, à ordenação e identificação pormenorizada dos documentos. Em depoimento que me foi concedido no último dia 24 de fevereiro, a coordenadora técnica do projeto Luciana Amaral afirmou que “o acervo é composto por fotografias, filmes, documentos e publicações, que abarca toda a trajetória artística do casal entre 1948 e 2012, ano no qual a documentação foi organizada segundo metodologia arquivística, aplicada para acervos pessoais”. O processo incluiu o acondicionamento garantidor da preservação da documentação, antecedido pela higienização. Esta foi minuciosa e realizada, como técnica, a higienização a seco, com a utilização de trinchas e pincéis macios, algodão, pera sopradora e pó de borracha para a retirada de resíduos e fungos. Tal tratamento é necessário, sobretudo, para as fotografias PB e coloridas, em número aproximado de 3.000 (2067 de Célia Gouvêa e 871 de Maurice Vaneau), digitalizadas pela empresa GFK Comunicação em TIFF, com 600 dpis (arquivo de segurança) e formato PNG para compartilhamento.

A limpeza dos desenhos de autoria de Maurice Vaneau, em número superior a um milhar, solicitou também a utilização de bisturis, além da trincha e pós de borracha. Tal item recebeu atenção especial, pela qualidade do traço e criatividade de Vaneau. Os suportes onde foram identificados rasgos ou rupturas foram consolidados com papel japonês e cola metil celulose (PH neutro). Os desenhos foram agrupados de acordo com as peças teatrais, montando subgrupos tais como figurinos de cada personagem, material de pesquisa, cenário e objetos, de modo coerente.





Desenho de Maurice Vaneau para o personagem do diabo em *A História do Soldado* de Stravinski. Festival de Inverno de Campos do Jordão, 1982.

A organização do acervo filmográfico fez migrar mídias em VHS e Betacam para o sistema digital DVD, além de ser realizado back up em HD externo. A digitalização e edição de vídeos coube à empresa Santa Clara.

Após o processo de higienização, teve início o acondicionamento em materiais adequados para a sua preservação, em jaquetas de poliéster com papel neutro adequado para fotografias e uso eventual de marcas d'água, de acordo com as normas estabelecidas pela Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER). O procedimento adotado foi o de classificar em três grandes grupos: coleção Maurice Vaneau, coleção Célia Gouvêa e coleção Maurice Vaneau e Célia Gouvêa.

Posteriormente, todo o acervo recebeu identificação com código alfanumérico sequencial, segundo o Plano de Classificação criado com o

estabelecimento de séries e subséries a partir das áreas de atuação do casal. Esta identificação do acervo possibilita fazer remissivas, ou seja, é possível saber quais itens existem de determinado tema. A adequação seguiu o sistema iconográfico informatizado, possibilitando o encontro de referências entre as planilhas do banco de dados e o site, segundo as regras estabelecidas pela Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) (2006). A ordem cronológica orientou a organização de todos os itens. Todos receberam etiquetas de identificação e foram parcialmente acomodados em caixas de poliondas com gabarito identificador, posteriormente guardados no interior de pastas suspensas, em local com mobiliário adequado, especialmente construído para atender às dimensões exatas dos itens dispostos, de modo a garantir a preservação dos documentos. A sala onde o acervo está alojado encontra-se na minha residência e pode receber visitas pré-agendadas de pesquisadores, estudantes e profissionais das artes cênicas, que poderão aprofundar seus conhecimentos de propostas diversificadas de processos criativos. O espaço conta também com mesas de trabalho, material de escritório, computador com internet, scanner e impressora.

Legado e rastro interpenetram-se. Na esteira do acervo Gouvêa-Vaneau, surgiu o MUD, em 2014, com características próprias. *Décadas de Dança* teve Produção Geral de Mônica Bammann e Produção Executiva de Talita Bretas. A competente Talita, juntamente com a advogada Natália Gresenberg, criou o primeiro museu virtual da dança que, em seu curto período de existência, já foi responsável por inúmeras realizações, abrangendo uma ampla gama de projetos, como *A Dança no Espaço Urbano*, *Trajatória(s) de Mariana Muniz*, *Em Movimento - Dança e Acessibilidade*, *Maria Duschenes – expressão da liberdade* entre outros. O MUD também promove cursos, como o atual Curso de História da Dança no Brasil, além de suas diretoras seguirem produzindo importantes artistas da dança. Segundo Talita Bretas e Natália Gresenberg, em depoimento que me foi concedido em 24/02 último, seus propósitos interativos ocorrem por meio de

[exposições] virtuais, pesquisa de acervo, entrevistas, publicações, vídeos, cursos e mapeamentos. O embrião do MUD surgiu a partir do contato com o acervo pessoal de dois grandes ícones das artes cênicas brasileira – Célia Gouvêa e Maurice Vaneau – em um projeto que consistiu na organização, restauração e compartilhamento virtual de todo o acervo bidimensional dos artistas.

O slogan do MUD é *Memória em movimento*, o que equivale a um Retorno Renovado.

O termo arquivo conota algo funcional e institucional. Não é possível constituir um acervo sem a presença do arquivista. Quem é ele? Ser bizarro, com ares de funcionário público, envolvido visceralmente em sua ordenação, confundido com papéis e gavetas, ou como quer Michel Foucault, um analista – lembrando que a palavra analisar corresponde a desmembrar, examinar por partes, esmiuçar. Para Ana Pato “para investigar a lógica arquivista em arte contemporânea, precisaremos problematizar o próprio conceito de arquivo. O embasamento teórico para uma nova formulação fundamenta-se no conceito de diagrama”. (PATO, 2012, p. 41)

Michel Foucault desenvolveu o conceito, retomado por Gilles Deleuze ao tratar do pensamento do colega Foucault. Diagramar é um modo de funcionar, que vai além do cartografar, mapear e territorializar – conceitos comuns a ambos os filósofos franceses, todos eles derivados da palavra *topos* ou lugar. Segundo Deleuze “O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo campo social [...] é intersocial, e em devir [...] é uma multiplicidade espaço-temporal.” (DELEUZE, 2008, p. 44-45) A palavra procede do grego *diáγραμμα* e do latim *diagramma*, enquanto representação gráfica de um fenômeno determinado, enquanto Deleuze acrescenta ao vocábulo diversos outros atributos, como disjuntivo e emissor que distribui singularidades. Para Foucault apud PATO, 2012, p. 41), toda produção provem de um jogo de forças:

Para Foucault, já não se pode mais interrogar o arquivo sem considerar o conjunto de forças que induzem e organizam as técnicas do saber – destinadas a separar, isolar, reunir, classificar e preservar documentos e objetos. Nesse sentido, o arquivo torna-se cada vez menos o conjunto dos discursos produzidos por uma cultura, e o jogo das leis que fundamenta a preservação ou desaparecimento dos enunciados, para assumir a forma de um diagrama, o mapa – ou os mapas sobrepostos – das relações de poder que regem essa cultura. Entende-se arquivo, então, como o conjunto dos vestígios de uma cultura a serem analisados, no presente, pelo olhar desmistificador do arquivista.

Vestígio supõe rastros, pegadas. Adequada é a imagem do palimpsesto. Do grego *palimpsestos*, ou raspado de novo: de *palin* (de novo) mais *psestos* (raspado), designa os manuscritos sobre pergaminhos, nos quais se faz desaparecer a escrita, para escrever novamente. Foram os copistas da Idade Média que apagaram, fazendo emergir novos traços sobre o pergaminho.

Modernamente, através de processos artísticos, tem sido possível fazer reaparecer em parte os primitivos caracteres. Novas camadas sobrepõem-se a outras. Dito de outro modo, nada procede do nada, há um sustentáculo anterior sobre, contra ou com o qual um novo pensamento adquire contornos e vem a se estabelecer. O mesmo processo ocorre nas artes².

Tributário do pensamento de Michel Foucault, o pensador italiano Giorgio Agamben irá se deter no conceito de dispositivo, apontando sua heterogeneidade e função estratégica completa: “Dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar”. (AGAMBEN, 2009, p. 12) Para Foucault, todo jogo de forças implica em relações de poder e considera que os dispositivos são fricções “entre a máquina abstrata e os agenciamentos concretos”. (DELEUZE, 2008, p. 46).

A palavra acervo remete a amontoado: cúmulo, montão, monte, pilha, agregado, ajuntamento e, depois, a um conjunto de bens. Um murundum, no qual certamente pulsa a vida, e que será posteriormente filtrado por nossos processos civilizatórios. Passará, então, a ser o mesmo que arquivo, funcionando como um sistema, do latim *systema* ou conjunto de elementos interconectados, de modo a formar um todo organizado. Encontra-se vivo, pois continuará a ser consultado, manipulado. Volto-me novamente a Nietzsche, em suas considerações quanto ao conhecimento do passado: “em todas as épocas, este só é desejado a serviço do futuro e do presente, não para o enfraquecimento ou para o desenraizamento de um futuro vitalmente vigoroso”. (NIETZSCHE, 2003, p. 32) Importa pouco, portanto, a constituição de um patrimônio, lembrando que a palavra procede do latim *pater* (pai) e *moneo* (recordação). A constituição de um acervo ocorre no presente, mas visa o futuro, anunciando o que virá, o *por vir*. Evoca reunião, combinação. Assim configura sua finalidade: ele deve ser compartilhado.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- BÉJART, M. *Um instante na vida do outro*. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- DELEUZE, G. *Foucault*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- GERALDI, S. *Raízes da teatralidade na dança paulistana: duas criadoras Célia Gouvêa e Sônia Mota*. São Paulo: Editora Prismas, 2015.

² Reflexão inserida na pesquisa de doutorado em andamento *Mudra e Galpão: experiências cênicas interlinguagens*, de minha autoria.



GOUVÊA, L. V. B. *Maurice Vaneau: artista múltiplo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso Teatro Brasil).

NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2003.

NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Editions Galimard, 1984.

PATO, A. *Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique González-Forster*. São Paulo: Editora SESC, 2012.

A DANÇA NA EDUCAÇÃO: uma abordagem interdisciplinar da Dança Criativa e o Estudo do Meio em escolas portuguesas

Resumo

Este estudo, quasi-experimental, pretendeu analisar a Dança na perspetiva da Educação pela Arte, como um meio para atingir diferentes fins, proporcionando o desenvolvimento de diferentes saberes e capacidades. (DOBBS, 1998) Esta conceção instrumentalista foi ancorada a estudos que sugerem os efeitos positivos da dança na área académica pois as atividades que envolvem o movimento, como a dança, quando relacionadas com os conteúdos das outras áreas curriculares, poderão potenciar as aprendizagens tornando-as ativas, concretas e físicas. (ZWIRN, 2005; LAZAROFF, 2001) O objetivo principal da investigação foi estudar o impacto da dança criativa na consolidação da aprendizagem de temas/conceitos da disciplina de Estudo do Meio em crianças do 2.º Ano do 1.º Ciclo Ensino Básico (7/8 anos), em duas escolas portuguesas. A amostra incluiu 8 turmas, perfazendo um total de 117 crianças. Como proposta metodológica apontámos para a intervenção em dois tipos de grupo (experimental e de controlo), com quatro sessões de dança no grupo experimental, tendo os dois grupos sido avaliados em três momentos diferentes (pré-teste, pós-teste e reteste). As conclusões evidenciaram que os alunos que consolidaram os conteúdos nas aulas de dança apresentaram diferenças significativas nos ganhos de aprendizagem do Estudo do Meio, por comparação ao grupo controlo.

Palavras-chave: Dança criativa. Aprendizagem interdisciplinar. 1.º Ciclo do Ensino Básico. Estudo do Meio.

DANCE IN EDUCATION: an interdisciplinary approach to Creative Dance and Social Studies in Portuguese schools

Abstract

This quasi-experimental study aimed at analysing Dance which is focused on the perspective of Education through Art, argued as a means for diverse ends, enabling the development of different knowledges and capacities. (DOBBS, 1998) This instrumentalist approach was grounded on studies that suggest the positive effects of dance in academia, given that activities involving movement, such as dance, might enhance learning active,

Cristina Rebelo Leandro

Doutorada em Motricidade Humana na especialidade de Dança. Professora-Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal. Investigadora do Instituto de Etnomusicologia- Centro de estudos em Música e Dança – INET-MD do Pólo da FMH. Membro da daCi (Dance and the Child International). E-mail: cristina@esec.pt

Elisabete Monteiro

Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana (FMH) Lisboa, Portugal. Instituto de Etnomusicologia- Centro de estudos em Música e Dança - (INET_MD). Doutora em Motricidade Humana na especialidade de Dança. Representante nacional da daCi (Dance and the Child International). Investigadora Integrada do Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD).

E-mail: emonteiro@fmh.ulisboa.pt

Filipe Melo

Prof. Associado da Faculdade de Motricidade Humana (FMH). Universidade de Lisboa, Portugal. Centro Interdisciplinar de Estudo da Performance Humana- CIPER, FMH. Membro do Centro Interdisciplinar de Estudo da Performance Humana – CIPER, Unidade Biolad – Biological Adaptations.

E-mail: fmelo@fmh.ulisboa.pt

concrete and physical when connected with other curricular contents. (ZWIRN, 2005; LAZAROFF, 2001) The main research objective was to study the impact of creative dance on the learning consolidation of themes/concepts of Social Studies with children in the 2nd Year from the 1st Basic Education Cycle (7/8 years old) in two Portuguese schools. The sample includes 8 classes, summing up a total of 117 children. The methodology framework proposed applied an intervention on two types of groups (experimental and control), with four sessions of dance in the experimental group. Both groups were assessed in three different occasions (pre-test, post-test and re-test). Findings highlighted that students that had consolidated the contents in dance classes showed significant differences on learning gains in Social Studies, comparing to the control group.

Keywords: creative dance. interdisciplinary learning. primary education. social studies.

A Educação Pela Arte

As artes proporcionam à criança uma forma ímpar de representar, responder e aprender o que a rodeia através dos sentidos, das sensações e da imaginação. A criança, através das expressões artísticas, comunica e transmite respostas a partir de diferentes estímulos – visuais, auditivos, olfativos, tácteis e cinestésicos –, desenvolvendo diferentes formas de expressar ideias, conceitos e sentimentos. Burton, Horowitz e Abeles (2000) referem que as artes fomentam atividades que não são desenvolvidas nas outras áreas disciplinares, pois envolvem os materiais, o corpo e o som, apelando à estimulação sensorial, criativa e afetiva. Como refere Bamford (2009, p. 126) “el arte posee un valor inherente, pero la idea de que el arte representa un valor por derecho próprio no significa que puedan descartarse otros beneficios educativos”. Esta perspectiva é reforçada por Catteral (1998) quando refere que, nas quatro áreas artísticas, as capacidades cognitivas, como a criatividade, a imaginação e o pensamento crítico, melhoram a aprendizagem nas outras disciplinas. Na opinião de Rooney, (2004) a literatura recomenda a integração das artes no currículo, salientando os efeitos nos níveis de interesse e de motivação dos estudantes e nas capacidades cognitivas com ganhos no desempenho académico. O desenvolvimento de diferentes formas de comunicação, despoletado pelas artes que envolvem o experimentar, o sentir e o criar, promovem uma relação positiva entre a aprendizagem das artes e outras disciplinas. (ZWIRN, 2005)

Os Efeitos da Dança Criativa da Aprendizagem – Uma Metodologia de Trabalho Interdisciplinar

A investigação apresenta estudos que indicam que a dança criativa potencia a aprendizagem, pelo desenvolvimento de aptidões cognitivas. Dois estudos analisaram a aprendizagem da leitura através da dança. Os resultados de um dos estudos sugeriu que os estudantes do grupo experimental progrediram significativamente mais nas competências de leitura que os do grupo de controlo. (MCMAHON; ROSE; PARKS, 2003) No outro estudo de Rose, (2002) o autor desenvolveu um programa de três meses (BRD- Basic Reading Through Dance) em que as crianças aprenderam a representar fisicamente as letras através do trabalho corporal, tendo melhorado nas competências básicas de leitura, indicando o potencial do movimento na aprendizagem. Já no estudo de Giguere (2006) foi examinado as competências cognitivas em estudantes entre os 10 e 12 anos através de um projeto criativo de dança e de poesia. Este projeto envolveu a escrita de poemas, no âmbito do programa da disciplina de língua do currículo e a participação em três sessões num programa de dança que englobou, a partir de um poema, a criação de uma coreografia em grupo. A autora observou ligações entre a maneira de pensar, de raciocinar e na resolução de problemas em ambas as áreas, na dança e na poesia. Gabbei e Clemmens (2005) sugerem, ao nível da linguagem, que os alunos desenvolveram experiências ricas de aprendizagem a partir de sessões interdisciplinares de movimento criativo e de linguagem. Um outro estudo (WOOD, 2008) analisou se a dança poderia ser eficaz no apoio à aprendizagem de conceitos matemáticos. Os resultados sugerem que os alunos exploraram novas ideias e descobriram novos conceitos, por terem trabalhado num contexto que envolveu o movimento e o corpo. O autor considerou ainda que aprender através do fazer, desenvolveu nas crianças uma melhor compreensão dos conteúdos trabalhados. Por fim, o estudo de Keun e Hunt (2006) analisou os efeitos da dança criativa na aquisição das habilidades da dança, nas competências do pensamento criativo e resolução de problemas. Concluíram que as crianças desenvolveram habilidades ao nível do pensamento criativo, demonstrando respostas criativas com o corpo na resolução de problemas, através de originais esculturas corporais, de percursos inovadores e de movimentos individuais na composição das danças.

É indiscutível a contribuição da dança na educação para o crescimento integral e harmonioso da criança, sendo uma componente essencial no desenvolvimento físico (corpo e movimento), emocional e artístico (pensar

e sentir), social (comunicar com os outros), cognitivo e criativo (aprender diferentes maneiras de expressar uma ideia). Com a dança criativa, a criança poderá expressar ideias, pensamentos, sentimentos e conceitos através do corpo e do movimento, desenvolvendo a experiência de dançar/fazer, do criar/inventar, do observar e do sentir através da dança. (VITORINO, 2001) Por outro lado, à dança é atribuída uma vocação interdisciplinar com inúmeras ligações a outras áreas: “[...] relação ancestral com a música, que propõe contactos com o ritmo, a dinâmica e a matemática. Ou o caso das relações entre a dança e o espaço, podendo transitar para áreas como a geometria, a geografia e mesmo a arquitectura”. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2007, p.185) Esta perspectiva interdisciplinar da dança é defendida por Marques (2012, p.107) quando salienta que “[...] é sem dúvida urgente que se reconheça que a dança pode/deve ser parte integrante real e enriquecedora da interdisciplinaridade da escola, podendo funcionar de forma ampla em que sem dúvida contribuirá para o desenvolvimento do aluno”. Desta forma, ao articular-se os conteúdos da dança criativa e das áreas disciplinares, a dança criativa poderá ser um meio de aprendizagem interdisciplinar porque facilita a concretização dos conhecimentos, sendo os conceitos abstratos analisados através de movimentos expressivos, por meio da criatividade. (HANNA, 2001) Por outras palavras, esta metodologia de trabalho interdisciplinar poderá potenciar a aprendizagem académica, na medida em que a apreensão de conceitos de uma disciplina são compreendidos através do corpo e desvendados pelo movimento expressivo e criativo. Tal como sugere Minton, (2003) o englobar o movimento no processo de ensino (*active learning*) ajuda os alunos a relembrar os conceitos e as ideias, pois o cruzamento entre o movimento e áreas académicas pode melhorar a aprendizagem, tornando-a mais eficiente. (LENGEL; KUCZALA, 2010) Deste modo, a chave para estimular a aprendizagem poderá estar em ensinar, combinando e integrando as funções cognitivas com as físicas, assim como, a área artística com a académica. (ZWIRN, 2005)

Estudo - Objetivo e as Hipóteses

Partindo da ideia que as crianças ganham uma melhor compreensão dos conceitos se tiverem oportunidade para os transformar em movimento (MINTON, 2008) e na característica da dança criativa poder ser desenvolvida a partir de temas, cruzámos a dança criativa e a disciplina do Estudo do Meio, estabelecendo conexões entre matérias e ligações entre os

conteúdos, de forma a analisar o potencial da dança criativa na aprendizagem de temas/conceitos desta disciplina.

Este estudo, quasi-experimental, decorreu em contexto educativo com a intervenção de sessões de dança criativa com o Estudo do Meio, tendo como objetivo principal estudar o impacto que a dança criativa tem na aquisição de temas/conceitos da área disciplinar de Estudo do Meio em crianças do 2.º Ano do 1.º CEB (7/8 anos), nas valências da consolidação e da retenção. Definimos as seguintes hipóteses: Hipótese 1 (H1) - os alunos participantes nas aulas de dança criativa apresentam diferenças significativas nos ganhos de aprendizagem quando consolidam os conteúdos da área disciplinar de Estudo do Meio, comparativamente aos alunos que consolidam através da metodologia tradicional e Hipótese 2 (H2) - os alunos participantes nas aulas de dança criativa, após um mês da intervenção, mantêm os ganhos de aprendizagem dos conteúdos da área disciplinar de Estudo do Meio, comparativamente aos alunos que consolidam através da metodologia tradicional.

Amostra e o Desenho do Estudo

A amostra em estudo foi selecionada a partir de alunos do 2.º Ano do 1.º CEB, incidindo em 2 escolas da cidade de Coimbra, no ano letivo de 2010/2011. Trabalhámos com 8 turmas, das quais 5 fizeram parte do grupo experimental (GE) e 3 do grupo de controlo (GC), perfazendo um total de 166 crianças (GE - 102 crianças e GC - 64 crianças). Destas integraram o nosso estudo 117 crianças. A razão para esta diferença de sujeitos deveu-se aos critérios de seleção definidos para a sua inclusão na amostra definitiva: os alunos pela primeira vez no 2.º Ano, os alunos sem necessidades educativas especiais e os alunos que não frequentaram aulas de dança criativa, dança clássica e expressão dramática. A amostra do presente estudo englobou 66 sujeitos (56.4%) do sexo masculino e 51 (43.6%) do sexo feminino. O GE foi constituído por 71 crianças (60.7% da totalidade da amostra), sendo 35 rapazes (correspondentes a 49.3% do GE) e 36 (50.7%) raparigas. O GC perfaz 46 crianças (correspondentes a 39.3% da totalidade da amostra), sendo 31 meninos (67.4% do GC) e 15 (32.6%) meninas.

A proposta metodológica desenvolveu-se durante onze semanas, entre a 4.ª semana de outubro de 2010 e a 1.ª semana de janeiro de 2011 nos dois grupos, experimental e de controlo (cf. Quadro 1). A intervenção envolveu os seguintes procedimentos: em ambos os grupos, a professora

da turma, em cada semana, lecionou os conteúdos definidos. Na semana seguinte, nas aulas destinadas à consolidação dos conteúdos, o GE foi sujeito à revisão dos conteúdos através de aulas de dança criativa, com uma professora de dança e o GC através de fichas de trabalho do manual, com o professor da turma.

Quadro 1 – Plano temporal da intervenção (Aulas de dança criativa e aulas pela metodologia tradicional) e testes de medida

		2 ^{af}	3 ^{af}	4 ^{af}	5 ^{af}	6 ^{af}	
Outubro	1 ^S		F				
	2 ^S						
	3 ^S						
	4 ^S	GE1/GE2	GE3			GE4/GE5	AP
Novembro	1 ^S	F					PREt
	2 ^S	GE1/GE2 DC1	GE3 GC2			GE4/GE5 GC3	
	3 ^S	GE1/GE2 GE3 GC1	GE3 GC2			GE4/GE5 GC3	
	4 ^S	GE1/GE2 GE3 GC1	GE3 GC2			GE4/GE5 GC3	
Dezembro	1 ^S	GE1/GE2 GC1	GE3 GC2	F		GE4/GE5 GC3	POST
	2 ^S			F			
	3 ^S						Natal
	4 ^S						
	5 ^S						
Janeiro	1 ^S						REt
	2 ^S						
	3 ^S						
	4 ^S						

Legenda:

GE 1,2,3,4 e 5– turmas com as aulas de dança criativa

GC 1,2 e 3– turmas com as aulas pela metodologia tradicional

AP– aula preparatória de dança para GE (com o objetivo de conhecer o nível corporal/expressivo das crianças e a dinâmica relacional do grupo)

F– feriado

PREt– pré-teste

POST– pós-teste

REt– reteste

Os alunos foram avaliados em três momentos distintos: 1) antes da intervenção, constituindo a medida do pré-teste na 1.ª semana de novembro; 2) imediatamente após a intervenção, constituindo a medida do pós-teste; e 3) um mês, aproximadamente, após o pós-teste, constituindo a medida do reteste. Utilizamos um teste para recolher os dados, construído para o efeito, com questões para avaliar a aprendizagem dos conteúdos do Estudo do Meio, usando a escala de medida de 0 a 100%.

Para contornar os problemas éticos derivados do grupo controlo não ter sido submetido às aulas de dança criativa, os alunos deste grupo tiveram as mesmas aulas de dança que o grupo experimental, mas após a conclusão da experiência.

As Sessões de Dança Criativa com o Estudo do Meio

As sessões de dança tiveram uma duração de 60 minutos cada e foram lecionadas no período da manhã, na sala de aula de cada turma, após retirarmos as mesas e as cadeiras. Em todas as aulas foram utilizados estímulos visuais (imagens, objetos) e auditivos (músicas, clavas e pandeireta), apelando assim aos sentidos e potenciando a imaginação e a criatividade cinéticas. A aprendizagem desenrolou-se com a exploração de situações com o corpo, levando a criança a criar representações concretas dos conceitos com o corpo, procurando diferentes formas de movimento e soluções expressivas para os problemas propostos, mediante os conceitos do Estudo do Meio.

Desenvolvemos, assim, quatro sessões de dança criativa com o Estudo do Meio, numa metodologia interdisciplinar, apoiado em Gilbert, (2002) Overby, Post e Newman (2005) e Brehm e Mcnett. (2008)

Os conteúdos da dança criativa são os quatro elementos de movimento - Corpo, Espaço, Energia e Relação – e os seus subelementos, apresentados no Quadro 2. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2007)

Quadro 2 – Os elementos de movimento da Dança: Corpo, Espaço, Energia e Relação

Corpo– C	<i>Subelementos</i>
<i>C1-Ações com o corpo-</i> movimentos locomotores <i>C2-Ações com partes do corpo-</i> movimentos não locomotores (isolado, expandir/ligar movimentos, suporte para peso do corpo) <i>C3-Formas com o corpo-</i> linear, redonda/curva, angulares, simétrica e assimétrica; planos e eixos	
Espaço– Ep	<i>Subelementos</i>
<i>Ep -Espaço próprio / Espaço geral</i> (distância – perto, longe, afastar, aproximar) <i>Ep1-Níveis:</i> inferior, médio e superior <i>Ep2-Direções:</i> frente, trás, direita, esquerda, cima e baixo <i>Ep3-Trajatórias:</i> linear, curvilínea/ circular, angular, espiral, zigzag (corpo pelo espaço/deslocamentos ou partes do corpo/gestos) <i>Ep4-Dimensão (tamanho) do movimento:</i> grande/ pequeno, comprido/curto, largo/ estreito; volumes	
Energia/Qualidade de Movimento/Dinâmica– E	<i>Subelementos</i>
<i>E1-Tempo:</i> rápido, lento, acelerado, desacelerado, repentino, sustar; ritmo: pulsação acentuar <i>E2-Peso:</i> pesado/forte, leve/fraco <i>E3-Fluência:</i> fluente/suave, contido/controlado	
Relação– R	<i>Subelementos</i>
Implica: encontrar/juntar, liderar, seguir, conectar, envolver, cruzar, dobrar, por baixo, por cima, através/passar, frente, trás, ao lado, à volta, entre, dentro, fora,... <i>R1- individual</i> <i>R2-Com outro (par)</i> <i>R3-Com outros (grupo)</i> <i>R4-Com objectos</i> <i>R5-«ambientes»</i>	

Em relação aos conteúdos de Estudo do Meio trabalhámos os conteúdos que estavam previstos serem lecionados no mês de novembro e que pertencem aos blocos “1 - À descoberta de si mesmo” e “2 - À descoberta dos outros e das instituições”, incidindo nos grupos temáticos “5 - A segurança do seu corpo” e “2 - A vida em sociedade”, respetivamente. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2004) Os conteúdos estão descritos no Quadro 3.

Quadro 3 – Conteúdos de Estudo do Meio

Área curricular– Estudo do Meio	Conteúdos
<p><i>Bloco 1: À descoberta de si mesmo</i></p> <p>5. <i>A segurança do seu corpo</i></p> <p><i>Conhecer e aplicar normas de prevenção rodoviária:</i> sinais de trânsito e passadeiras; cuidados a ter a andar a pé e bicicleta</p> <p><i>Regras de segurança:</i> praia (bandeiras), piscina e rio; situações na vida quotidiana: medicamentos, fósforos, tomadas, em cima dos móveis, fogão, jogar na estrada e fazer habilidades com a bicicleta, trepar as árvores</p>	
<p><i>Bloco 2: À descoberta dos outros e das instituições</i></p> <p>2. <i>A vida em sociedade</i></p> <p><i>Regras de convivência social:</i> cumprimentar, pedir por favor e obrigado, esperar pela sua vez, ajudar as pessoas, separar e não deitar lixo para chão</p> <p><i>Regras da convivência família e escola:</i> não à violência e a discussão; aplicar formas de harmonização de conflitos: diálogo, consenso e votação</p>	

Apresentamos, em seguida, uma descrição sumária das quatro sessões. Na aula de dança 1, a parte do *Aquecimento relacionado com o tema* foi feito a partir da forma e do conteúdo dos sinais de trânsito e das regras de circulação, desenvolvendo as ações e as formas com o corpo. Na parte seguinte, *Desenvolvimento criativo do tema através dos elementos da dança*, exploraram ações, as partes e as formas com o corpo. A distância, no espaço geral, com as direções, volumes e dimensões, num tempo (pulsção) com movimentos fluentes/controlados e individualmente, a pares e em grupo, realizando os exercícios: “Sinais de trânsito”, “Dança da Passadeira” e “Cuidados a ter”. Ainda fizeram a “Dança dos Sinais”, apresentando as composições dançadas do exercício anterior.

Os exercícios “Protetor mágico” e “Os pés brincam na água” com a exploração das partes do corpo, introduziram o tema da aula 2. De seguida fizeram as Danças da Praia, da Piscina e do Rio através das ações e formas com o corpo, com diferentes direções e trajetórias, num tempo com um peso e uma fluência de movimento, individualmente e em grupo. A “Dança dos Perigos”, ainda nesta parte, com imagens de situações do quotidiano, foi desenvolvida no espaço geral (aproximar/afastar) com diferentes níveis, num tempo de acelerar e suste a partir de movimentos locomotores e não locomotores com o outro (por baixo, por cima e à volta). A parte da *Apresentação/análise das composições dançadas* foi através do exercício: “Dançar com a água”.

Na aula de dança 3, tal como nas aulas anteriores, a mobilização articular e orgânica foram a partir dos conceitos do tema da aula, fazendo a “Dança dos Cumprimentos” com diferentes partes do corpo. A parte do *Desenvolvimento criativo do tema através dos elementos da dança* englobou quatro exercícios: “Dança do Por Favor e Obrigado”, “Dança – Espera pela tua vez”, “Dança do Toque Mágico” (ajudar as pessoas) e “Dança do Lixo” – separar e não deitar para o chão. Houve situações de trabalho individual, a pares e em grupo, explorando movimentos locomotores, partes do corpo como suporte de peso e formas do corpo, num espaço próprio e depois com direções e num tempo (pulsação) rápido e lento. A “Dança das Regras” relacionou as composições dançadas na parte anterior, criando uma dança de grupo.

A última aula envolveu exercícios, na parte do aquecimento, relacionados com as regras de convivência na família e na escola através do elemento corpo (movimentos locomotores e não locomotores), explorando movimentos para as situações propostas. Cinco exercícios – “Dança do Diálogo”, “Dança – Não estou de acordo”, “Dança da Discussão”, “Dança do Consenso” e a “Dança da Votação” -, constituíram a parte principal da aula. Nesta parte, as crianças vivenciaram o tempo rápido/lento, acelerado/desacelerado e repentino do movimento (individualmente, a pares e em grupo), explorando situações através das ações e partes do corpo, no espaço próprio com diferentes dimensões de movimento (pequenos/grandes), entrando e saindo (dentro/fora) para o espaço geral. Na parte seguinte, apresentaram uma composição dançada em pequenos grupos, aplicando a forma de consenso e, a seguir, a de votação nas frases de movimento criadas, elaborando, assim, a “Dança da Turma” com o grupo todo, criando cada turma a sua dança.

Resultados

Para testar as nossas hipóteses, H1 e H2, realizámos análises da variância, adotando como variável independente a consolidação dos conhecimentos pela dança (GE) ou método tradicional (GC) e como variável dependente a classificação de desempenho escolar de Estudo do Meio no pré-teste, no pós-teste e no reteste. Procedemos ao teste dos desempenhos escolares nos três momentos temporais para, com base nesta informação longitudinal, avaliar o percurso evolutivo dos alunos e averiguar quem fez melhores progressos. Para o efeito realizámos análises da variância de

planos mistos, tomando como fator de medidas repetidas (intra-sujeitos) as classificações da disciplina em estudo nos três momentos de avaliação e como fator inter-sujeitos o grupo de pertença, em função da consolidação das matérias pela dança (GE) ou pelo método tradicional (GC).

O plano misto realizado apontou para um efeito estatisticamente significativo devido tanto ao fator intra-sujeitos, $F(2, 230) = 25.36$, $p < .001$, $\eta^2 = .181$, quanto à interação com o fator inter-sujeitos, $F(2, 230) = 11.82$, $p < .001$, $\eta^2 = .093$. Dada a significação estatística do efeito de interação, o efeito principal da pertença grupal não assume relevância estatística, $F(1, 115) = 0.10$, $p = .751$, $\eta^2 = .001$. Assumindo o efeito de interação entre as classificações no Estudo do Meio nos três momentos de recolha de dados e o tipo de consolidação administrada aos alunos, atendendo às pontuações médias (cf. Quadro 4), constatamos que os alunos do GE partem no pré-teste de resultados significativamente mais baixos comparativamente ao GC, superando-os tanto no pós quanto no reteste, o que demonstra o efeito positivo da consolidação da área disciplinar de Estudo do Meio pela dança.

Quadro 4 – Pontuações médias e desvios-padrão das classificações a Estudo do Meio no pré, pós e reteste em função da consolidação da aprendizagem pelo método tradicional (GC) e pela dança (GE)

		Consolidação da aprendizagem	
		Desempenho escolar	Estudo do Meio
Pré-teste	Tradicional (GC) (n = 46)	M	81.07
		DP	10.08
	Dança (GE) (n = 71)	M	72.73
		DP	14.18
Pós-teste	Tradicional (GC) (n = 46)	M	79.36
		DP	20.60
	Dança (GE) (n = 71)	M	84.94
		DP	9.75
Reteste	Tradicional (GC) (n = 46)	M	86.85
		DP	18.13
	Dança (GE) (n = 71)	M	87.67
		DP	10.66

No sentido de completarmos a análise dos planos mistos, passamos a analisar as diferenças entre as classificações a cada uma das áreas

disciplinares do pré para o pós e deste para o reteste nos alunos do GC e para os que integram o GE, permitindo-nos reforçar a Hipótese 1 e testar a Hipótese 2. O Quadro 5 ilustra os resultados dos testes *t* de Student para amostras emparelhadas, considerando os três momentos de avaliação e, especificamente, comparando as diferenças de desempenho do pré para o pós-teste e deste para o reteste em cada um dos grupos.

Quadro 5 – Comparação das pontuações médias das classificações a Estudo do Meio no pré, pós e reteste em função da consolidação da aprendizagem pelo método tradicional (GC) e pela dança (GE): diferenças emparelhadas

	Consolidação da aprendizagem						Teste das Hipóteses
	Tradicional (GC) (n = 46) <i>Diferenças emparelhadas</i>			Dança (GE) (n = 71) <i>Diferenças emparelhadas</i>			
Classificações	Médias	Desvios-padrão	t(45)	Médias	Desvios-padrão	t(70)	
Estudo do Meio (Pares a comparar)							
Pré-teste – Pós-teste	1.70	18.81	0.61	-12.21	14.54	-7.08***	H1
Pós-teste – Reteste	-7.48	16.54	-3.07**	-2.73	11.99	-1.92*	H2

Conforme o Quadro 5 indica, do pré para o pós-teste a melhoria de desempenho é significativa ao nível $p < .001$ para os alunos do GE, verificando, assim, que o método pela dança parece ser mais favorável comparativamente ao tradicional, em relação à aquisição/consolidação dos conhecimentos, concluindo que a H1 encontrou suporte estatístico.

No que concerne à H2, o seu teste realizou-se através da comparação dos desempenhos do pós em relação ao reteste, elucidando-nos relativamente à estabilidade da aquisição de conhecimentos. A inspeção dos resultados dos testes *t* de Student para amostras emparelhadas permite-nos verificar que o GE manteve o seu melhor desempenho (adquirido na fase do pós-teste, por comparação ao GC), não perdendo no reteste a superioridade adquirida no pós-teste, demonstrando aliás um ligeiro aumento (cf. pontuações médias no Quadro 4). Por conseguinte, a consolidação pela dança parece ter contribuído para estabilizar a retenção do conhecimento, após um mês da aprendizagem dos conteúdos, levando-nos a constatar que o método pela dança se evidencia favorável à estabilidade temporal da

aquisição de conhecimentos (cf. diferenças emparelhadas do pós em relação ao reteste no Quadro 5). Concluímos, assim, que a H2 encontrou suporte estatístico.

Conclusão

Neste estudo, os alunos que consolidaram os conteúdos de Estudo do Meio nas aulas de Dança Criativa, por comparação ao grupo controlo, apresentaram ganhos de aprendizagem do pré para o pós e uma manutenção dos resultados, ainda com uma pequena subida, do pós para o reteste. Verificámos, assim, o impacto positivo da Dança Criativa na consolidação e retenção de temas/conceitos do Estudo do Meio.

Se a dança criativa, por ser uma atividade vivencial que envolve situações de aprendizagem expressivas e criativas através do movimento e do corpo, conectar-se com uma área disciplinar, potenciará, como os resultados do estudo indicaram, a capacidade da criança de explorar/assimilar temas/conceitos abstratos em concretos, contribuindo para alcançar melhores resultados na aprendizagem. Esta ideia do corpo no processo de aprendizagem é sublinhada por Griss (1998, p. 14): “[...] «Teach from the known to the unknown», you will understand the value of allowing children to learn from their bodies”.

Este estudo tem um carácter pioneiro, de acordo com a nossa revisão de literatura. Será, assim, conveniente replicá-los noutras amostras (por exemplo em outros níveis de ensino ou com intervenções mais prolongadas no tempo) de forma a reforçar o potencial da dança criativa nesta abordagem interdisciplinar, realçando o efeito positivo da dança na aprendizagem, que é demonstrada pelos resultados do estudo.

Referências

- BAMFORD, A. *El Factor ¡WUAU! El papel de las artes en la educación. Un estudio internacional sobre el impact de las artes en la educación*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2009.
- BREHM, M. A.; MCNETT, L. *Creative dance for learning: the kinesthetic link*. USA: McGraw-Hill, 2008.
- BURTON, J.; HOROWITZ, R.; ABELES, H. Learning in and through the arts: the question of transfer. *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, [New York], v.41, n. 3, p. 228-257, 2000.

- CATTERAL, J. Does experience in the arts boost academic achievement? A response to Eisner. *Art Education*, [Kutztown], v.51, n. 4, p. 6-8, 1998.
- DOBBS, S. *Learning in and thought art*. Los Angeles: Getty Education Institute for the Arts, 1998.
- GABBEI, R.; CLEMMENS, H. Movement from children's storybooks. Going beyond pantomime. *Journal of physical education, recreation & dance*, [Reston], v. 76, n. 9, p. 32-37, 2005.
- GIGUERE, M. Thinking as they create: Do children have similar experiences in dance and in language arts? *Journal dance education*, [Philadelphia], v. 6, n. 2, p. 41-7, 2006.
- GILBERT, A. *Teaching the three Rs. Through movement experiences*. Maryland: Silver Spring, 2002.
- GRISS, S. *Minds in motion. A kinesthetic approach to teaching elementary curriculum*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1998.
- HANNA, J. The language of dance. *Journal of physical education, recreation & dance*, [Reston], v. 72, n. 4, p. 40-45, 2001.
- KEUN, L.; HUNT, P. Creative dance: Singapore children's creative thinking and problem-solving responses. *Research in dance education*, [Abingdon], v. 7, n. 1, p. 35-65, 2006.
- LAZAROFF, E. Performance and motivation in dance education. *Arts education policy review*, [Washington], v. 103, n. 2, p. 23-29, 2001.
- LENGEL, T.; KUCZALA, M. *The kinesthetic classroom. Teaching and learning through movement*. Thousand Oaks: Corwin, 2010.
- MARQUES, A. A dança na promoção da interdisciplinaridade [DVD]. In: MONTEIRO, E.; Alves, M. (Ed.). *Livro de Atas do SIDD 2011. Seminário Internacional Descobrir a Dança/Descobrimo através da Dança*, [DVD], Cruz Quebrada. p. 99-112 2012.
- MCMAHON, S.; ROSE, D.; PARKS, M. Basic reading through dance: the impact on first-grade student's basic reading skills. *Evaluation review*, [Newbury Park], v. 27, n. 1, p. 104-125, 2003.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Departamento da Educação Básica. *Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais*. 2. ed. Lisboa: Ministério da Educação, 2007.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Departamento da Educação Básica. *Organização curricular e programas – Ensino Básico-1^o Ciclo*. 4. ed. Lisboa: Ministério da Educação, 2004.
- MINTON, S. *Using movement to teach academics: the mind and the body as one entity*. Lanham: Rowman & Littlefield Education, 2008.
- MINTON, S. Using movement to teach academics: an outline for success. *Journal of physical education, recreation & dance*, [Reston], v. 74, n. 2, p. 36-40, 2003.

OVERBY, L. Y.; POST, B. C.; NEWMAN, D. *Interdisciplinary learning through dance. 101moventures*. Champaign: Human Kinetics, 2005.

ROONEY, R. *Arts-based teaching and learning. Review of the literature*. Washington DC: VSA Arts, 2004.

ROSE, D. The impact of whirlwind's basic reading through dance program on first grade students' basic reading skills: study II. In: Deasy, R. J. (Ed.). *Critical links: learning in the arts and student academic and Social development*. Washington DC: Arts Education Partnership, 2002. p. 21-22.

WOOD, K. Mathematics through movement: an investigation of the links between kinaesthetic and conceptual learning. *Australian primary mathematics classroom*, [Adelaide], v. 13, n. 1, p. 18-22, 2008.

VITORINO, M. *Dança: orientações curriculares - 3º ciclo do ensino básico: documento experimental*. Lisboa: Departamento da Educação Básica, 2001. Disponível em: <<http://www.dgicd.min-edu.pt/ensinobasico/index.php?s=directorio&pid=52>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

ZWIRN, S. Creative teachers, creative students: Arts-Infused learning experiences for early childhood educators. *Hofstra Horizons*, [Hempstead], p. 24-30, 2005.

INDIVIDUALIDADES COLETIVAS: uma reflexão sobre a alteridade e a autonomia na dança

Resumo

Com os temas da inclusão, da diversidade e da tolerância ocupando lugar de destaque, seja no rigor do meio acadêmico ou no cotidiano e na mídia, torna-se relevante propor uma reflexão mais profunda sobre a relação dialética entre as forças do coletivo e a lógica do fortalecimento da individualidade. Ao considerarmos que a experiência da dança se dá, quase que exclusivamente, dentro de processos coletivos, como dar destaque à autonomia e à singularidade de cada indivíduo? E, ao mesmo tempo, como dar destaque à singularidade e à individualidade, sem perder de vista a inserção do indivíduo em um corpo coletivo, em sua relação com os outros? Tendo como norte a Teoria Crítica de Theodor Adorno, percorremos as projeções dos conceitos de autonomia e alteridade para meditar sobre a dança e a construção de um pensar-fazer artístico e formativo e a invenção de novas corporeidades e modos de compartilhamento de experiências, que levem a discursos outros, de não identidade e de inadequação.

Palavras-chave: Dança. Alteridade. Autonomia.

Vivian Vieira Peçanha Barbosa

Artista e pesquisadora da dança.
Docente no curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

E-mail: vivieirap@gmail.com

COLLECTIVE INDIVIDUALITIES: a reflection on otherness and autonomy in dance

Abstract

With the themes of inclusion, diversity and tolerance occupying a prominent position, either in the rigor of academia or in daily life and in the media, it becomes relevant to propose a deeper reflection on the dialectical relationship between the forces of collective and the strengthening individuality logic. When we consider that the experience of dance occurs, almost exclusively, in collective processes, how to give prominence to autonomy and uniqueness of every individual? And, at the same time, how to give prominence to singularity and individuality, without losing sight of the insertion of the individual into a collective body, in his relationship with others? Having as north the Critical Theory of Theodor Adorno, we have travelled the projection of his concepts of autonomy and otherness to meditate on the dance and the construction of an artistic and formative

thinking-doing and the invention of new corporealities and ways of sharing experiences, leading to others speeches, of non-identity and inadequacy.

Keywords: Dance. Otherness. Autonomy.

Existem, pelo menos, duas maneiras de pensar a alteridade. A primeira, a partir do reconhecimento do *eu*, diz que o outro é tudo o que não sou eu. (LALANDE, 1996) A segunda, que corresponde à articulação feita por Theodor Adorno, principalmente na *Dialética do esclarecimento* (1985), trata a alteridade como tudo aquilo que não se identifica e não se adapta ao que está posto: a alteridade é o que se diferencia em um sistema vigente de valores. Ou seja, a alteridade pode estar não somente nesse outro externo a mim mesmo, mas também no próprio eu. Assim, aquele que não sou eu não necessariamente configura alteridades, bastando, para tal, que o sujeito suprima as diferenças em seus atos, pensamentos e modos de existir.

A alteridade, enquanto não identificação com o existente, as regras gerais e os consensos, é parte da natureza interna e externa ao ser humano. No âmbito da dança, podemos pensar em vários exemplos dessa não identificação: os biótipos que não se adaptam, os modos de pensar, organizar e produzir a dança, as crenças e valores, as propostas estéticas, as origens socioculturais que não se adaptam. Tudo o que, de alguma forma, não se adapta, é o “outro”; e o embate entre a criação e a supressão desse “outro” perpassa grandes discussões sobre a dança e as artes de maneira geral. Basta lembrarmos, para citar um exemplo muito emblemático, que o governo nazista acusou toda arte de vanguarda produzida na época – e que não se adaptava ao ideal neoclássico de beleza – de arte degenerada, realizando exposições destas “manifestações patológicas” com obras de artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Paul Klee. Muitas das obras foram confiscadas e destruídas com o apoio de leis específicas instituídas pelo Partido Nazista – que levou a supressão das diferenças às últimas consequências.

Assim, para compreender esse “outro” em Adorno, é necessário pensar na existência de uma força coletiva e de um conjunto de crenças e valores universais previamente colocados por um sistema que, em sua compulsão por identidade, pasteuriza e homogeniza tudo aquilo que poderia acontecer por fora dos circuitos e do *modus operandi*. Essa força identificatória suga e enquadra mesmo a arte mais autêntica, que escapa aos procedimentos e códigos-padrão, mas que, por uma via ou outra, vai caindo

nos moldes da chamada Indústria Cultural, (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) que se constituiria como um dos modos de dominação e de supressão das diferenças. Tal supressão, criaria as condições objetivas para a barbárie, pois é “a necessidade de uma tal adaptação, da identificação com o existente, com o dado, com o poder enquanto tal, [que] gera o potencial totalitário.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 43)

A necessidade de dominação e controle do que está fora, do que escapa à regra, do que não se adapta, é a necessidade de “exorcizar” o desconhecido e, por fim, excluí-lo. E é no caráter acentuadamente dogmático atribuído ao binômio ciência e técnica, que esse controle encontra seu principal ponto de apoio, em nossa sociedade “esclarecida”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985)

A sociedade tecnificada reduziu drasticamente o espaço de liberdade dos indivíduos na medida em que quase tudo passou a ser mediado pela técnica. Decorre desta perspectiva que, tanto os aspectos materiais da existência, quanto os aspectos humanos e sociais propriamente ditos, passaram a ser objeto da investigação científica, do controle administrativo e da planificação social geral. (PALANCA, 2005, p. 58)

É impossível não pensar, aqui, no crescimento e solidificação da dança dentro das universidades brasileiras, e nas implicações da adoção do discurso científico que vem legitimando uma gama muito diversa de saberes – note-se as Humanidades que se tornaram “Ciências Humanas” a partir do século XIX em busca de um atestado/estatuto de cientificidade – e na adoção dos discursos da eficiência técnica. Por outro lado, se a dança, em seu saber-fazer, se constitui inevitavelmente enquanto técnica, como propor nestas práticas e formas de organizar o corpo e o movimento uma poética de alteridades? Seria possível estruturar a dança de modo menos dogmático? Seria possível formar sem formatar? Existiria um *outro* modo de compreender a própria técnica?

A dificuldade de pensar a técnica em dança também como modo de produção de alteridade está atrelada à visão de que a técnica funciona sempre como um modo imutável e fechado e quase nunca um modo transitório e aberto de fazer e pensar a dança. As tradições de dança padecem com esta perspectiva, e, muitas vezes, não se dão conta de que é no ato de abraçar a incerteza, a contradição e a reflexão, que as próprias tradições podem se transformar e, assim, continuar em um movimento não só de repetição, mas de diferença.

Olhar a técnica, seja ela qual for, como um processo aberto e criativo significa que, ao mesmo tempo em que se fornece bases para diversas organizações corporais, se cria espaço para o pensamento crítico, que coloca em questão os consensos. A técnica colocada como mera formatação do corpo e dos movimentos dentro das limitações de um determinado modelo não oportuniza, ou pouco oportuniza, a existência desse “outro” que se configura em corporeidades heterogêneas. Daí a necessidade e a busca dos bailarinos contemporâneos por uma formação em diversas técnicas fechadas: para oportunizar a heterogeneidade, abrir brechas para o pensamento crítico e para as escolhas estéticas e éticas individuais.

Os valores impostos por estes modos tão fechados de fazer vão fabricando corpos “limpos” de sua heterogeneidade: “um corpo ideal no qual toda subjetividade seria dissolvida em proveito de uma dança absolutista” que também nega ao espectador, em um segundo momento, “a existência de outros valores, outros sentidos”. (GINOT; LAUNAY, 2003) Como em um ciclo, a formação afeta a criação, que afeta a produção, que afeta a fruição, que, por sua vez, afeta a formação. Há sempre o perigo da técnica que dita o projeto estético, como se ela fosse um fim em si mesma, impossibilitando outros discursos sobre o corpo, o movimento, a dança. Por isso, a produção de alteridade, de ruptura dos consensos, e da problematização das tradições deve ser pensada em todas as instâncias da dança.

Adorno enfatiza que, o olhar para esse “outro” – e sua não supressão – se torna possível pela via crítica. E, por esta via, também se torna possível valorizar as sensibilidades individuais, promovendo a saída do si interior em direção ao exterior, sem submeter o primeiro ao segundo e vice-versa. Torna-se fundamental pensar esse trânsito, visto que, tanto os processos artísticos como os processos educacionais em dança (que deveriam acontecer de modo inseparável) se dão em um âmbito coletivo. Nesse sentido, o sujeito, no ato da não adaptação, produziria alteridades, tornando-se um indivíduo crítico na relação com os “outros” de si e com os “outros” externos a si mesmo. Por esta via de tensões, o conceito de alteridade está diretamente ligado à questão da autonomia em Adorno.

Para o autor, a autonomia existe pelo fortalecimento do indivíduo frente ao poder do coletivo, pelo pensamento crítico. Pensar o próprio pensamento vira condição para a autonomia. Tal engajamento coloca o próprio sujeito como produtor de alteridades, já que a lógica da sujeição diante dos processos coletivos de perpetuação do sempre-idêntico pode, então, ser quebrada. Pensar a alteridade e a autonomia na dança significa deslocar a figura do bailarino que só faz – e não fala e nem pensa – e colocá-la, como

já vem sendo proposto há algum tempo por diversos artistas e educadores, em um lugar diferente, no qual a construção e a articulação críticas são fundamentais. Aqui se torna possível olhar para fora e para dentro de si e ver o mundo não como algo dado, acabado, conceituado genericamente dentro dos discursos vigentes e, portanto, diminuído por olhares únicos e universalizantes. Pensar o pensamento da dança pressupõe colocar o que está posto em questão.

No entanto, o que é absolutamente diferente escapa de forma apavorante ao pensamento. Por isso, e muitas vezes, o diferente não se enquadra na ótica universalizante que conceitua para determinar e dominar, e tende a ser excluído. Adorno e Horkheimer (1985) acreditam que a origem desse medo do “outro” está no medo que o homem possui da própria natureza e que só é superado historicamente pela dominação desse “outro”, no caso, a natureza. Entretanto, esse “outro”, sujeito à dominação do homem, não lhe é totalmente diferente, pois, o próprio *ego*, enquanto natureza interior que também é, não pode se constituir num *alter* de si mesmo. (PALANCA, 2005, p. 47- 48) Decorre disso, que o domínio do homem sobre a natureza, implique, necessariamente, também o domínio de si próprio – de sua natureza interior.

Adorno e Horkheimer (1985) defendem que, esse domínio do “outro” se deu, primeiramente, pela criação dos mitos e, depois, pela invenção da ciência como derivação da explicação mitológica. Os autores concluem que a promessa iluminista de emancipação do homem pela razão é falha, pois a razão vem servindo como instrumento de autopreservação e de perpetuação do sempre-idêntico pelo distanciamento analítico e pelo reducionismo explicativo. A vontade de permanecer o mesmo supõe uma visão tão uniformizada, sistematizada, burocratizada e administrada do mundo que justifica a adaptação à tudo aquilo que acontece e à religião do fato consumado.

Colocar-se diante do mundo tentando se despir de todos os à priori colocados pelos consensos, pelos conceitos filosóficos ou científicos, torna-se uma atitude política: talvez assim não percamos a capacidade de nos relacionar realmente conosco e com o mundo, com algo efetivamente exterior, para além da realidade representada por um discurso oficial que não comporta e nem tolera a diferença.

Essa intolerância aos “outros” do mundo – e de nós mesmos – é replicada em processos formativos respaldados por conceitos totalizantes e desenvolvidos como receituário técnico-instrumental, chamados por Adorno (1995) de semiformação. O empobrecimento e o travamento da experiência

educacional “deve-se à repressão do diferenciado em prol da uniformização da sociedade administrada, e à repressão do processo em prol do resultado, falsamente independente, isolado.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 25) Tais processos levariam à heteronomia e não à emancipação, e criariam as condições objetivas para a barbárie, contrariando a primeira e principal exigência adorniana para a educação: que Auschwitz não se repita! (ADORNO; HORKHEIMER, 1995, p. 119)

A questão da autonomia na própria criação artística também é pensada na *Teoria Estética* de Adorno. (1970) Na ausência de conceitos prévios e na recusa de normas universais, a obra individual almeja conseguir um conceito próprio. Da mesma maneira, a arte que não se submete a um dado estilo, mergulha na busca de seu estilo próprio. A arte pode se colocar, então, como “uma crítica radical pelo particular ao universal”, esforçando-se por alcançar “sua coerência interna própria independente de fórmulas que antecipem uma resolução formal garantidora de sua identidade” (FREITAS, 1996, p.35) As artes autênticas, para Adorno (1970, p. 13) “não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta da arte” e são interpretáveis apenas “pela lei do seu movimento e não por invariantes”.

Pelo viés da contradição, da dissonância, da fragmentação e da incoerência, a arte pode se constituir como unidade formal, assim como o próprio pensamento. Nesse sentido, Adorno sugere a subversão dos sistemas teóricos totalizantes e pensa em contradição e fragmentação também para acessar os objetos de análise, enfatizando a impossibilidade de vislumbrar a totalidade de qualquer coisa. O conceito, para Adorno, nunca dá conta do objeto a que se reporta; ele é sempre parcial e apresenta apenas uma dentre tantas outras interpretações possíveis. A partir dessa perspectiva, Adorno busca desenvolver um conjunto de conceitos que envolvam o objeto, uma “constelação”¹ que gera uma tensão dialética entre estes diversos conceitos e o objeto, e entre os conceitos em si. Ao desvelar outras facetas de um mesmo objeto, cria-se, então, uma tensão que promove a ruptura com o pensamento identificatório advindo da visão restrita inerente aos consensos apoiados tanto pela especificidade do método científico como pelo pensamento filosófico tradicional. Surge, para o indivíduo e conseqüentemente para o seu fazer e pensar artísticos, uma possibilidade de abrir caminho para o diferente, para o complexo, para o singular, para a alteridade.

Tanto a leitura como a construção das constelações e seus campos de força devem tensionar as diversas estrelas (a saber, os conceitos e suas configurações), a partir das forças que emanam do tempo presente. Adorno, ao contrário de Platão (para quem o mundo das Ideias é imutável), dá

1 Adorno traz a metáfora da “constelação” emprestada de Walter Benjamin, que a emprega pela primeira vez em sua tese de Livre-Docência, publicada no Brasil sob o título de *Origem do drama barroco alemão*, na qual o filósofo alemão diz: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.”

destaque, assim, ao efêmero e ao transitório – características tantas vezes atribuídas ao próprio movimento da dança. O ideal não é para ele o saber claro e distinto, mas sim a fidelidade à dúvida e à resistência dos objetos ao saber. Pela crítica aos grandes sistemas da filosofia e contra o desejo de construir dedutivamente um todo sem lacunas, Adorno prega um antissistema, pautado no trabalho das imagens com suas rupturas e descontinuidades: como num mosaico, a totalidade deve brilhar, num lampejo, apenas com base na visão de seus provisórios fragmentos. Essa seria a única fidelidade possível ao “todo”. Assim, o conceito cai de seu pedestal de onipotência e superioridade dentro dos sistemas, e esta queda é o que viabiliza a própria crítica. O objeto pode, então, deixar de ser dominado pelo caráter ilusoriamente totalitário de seu conceito.

A primeira consequência para o exercício da filosofia, segundo a ótica adorniana, é que esta não comporta a idéia de totalidade (sistema). Observa Adorno que a dialética negativa é ‘um anti-sistema’ que denuncia a impropriedade da identidade pressuposta por Hegel entre o conceito e a coisa. (PALANCA, 2005, p. 82)

Cada estrela de cada constelação é um conceito que oferece uma visão parcial e provisória a partir do seu tensionamento com outros conceitos existentes. Faço um paralelo entre o pensamento constelar adorniano e a Teoria das Estranhezas, desenvolvida por Ued Maluf, (2002) que admite a apreensão de um todo pela imagem de mosaicos (unidades complexas e abertas) que comportam ideias assimétricas ou até mesmo opostas entre si, em transformações sempre “sujeito dependentes”. (MALUF, 2002, p. 69) Aqui é possível contrapor uma objetividade excludente das alteridades ao princípio da não reflexividade ou da contradição, empregado na Teoria das Estranhezas. Ao invés de nos fundamentarmos na ideia de que, se A é igual a A, logo A não pode ser diferente de A ou igual a B; empregamos a ideia de que, se A é igual a A, A também pode ser diferente de A, e igual a B e C. Trata-se de um modo outro de abordar a ideia de sistema, mais condizente com as chamadas áreas Humanas, nas quais a existência de elementos diversos, singulares e até mesmo opostos na fluidez de suas transformações é que dão corpo ao pensamento.

Apesar do posicionamento adorniano ser radicalmente contrário aos sistemas em si, ele admite a diferença entre “espírito de sistema” e “espírito sistemático”, pois o segundo, por não comportar a perspectiva de um

fechamento em si, contemplaria a possibilidade de aberturas não limitadas. (PALANCA, 2005, p. 67)

Nesse ponto, enxergo a possibilidade de ver o Sistema de Análise do Movimento desenvolvido por Rudolf Laban, como uma das constelações possíveis (nunca a única) para acessar a dança, o corpo e o movimento, e que suas estrelas-conceitos poderiam se tensionar e promover aberturas não limitadas e, com isto, gerar alteridade e estimular o indivíduo em sua autonomia, por um pensar-fazer crítico. Torna-se possível compreender o Sistema, via Teoria das Estranhezas, como um Mosaico instaurador de “[...] singularidades que remetem ao todo, mas um todo que não totaliza; que não submete a diversidade a uma homogeneização da identidade do um, sendo, simultaneamente, diferença e repetição.” (MOTTA, 2006, p. 38)

Esse tipo de abordagem torna possível, por exemplo, trabalhar as polaridades dos fatores de movimento na Eukinética labaniana, ou seja, os opostos, simultaneamente no corpo. Isto significa que o corpo que dança pode estar em tempo súbito/urgente e em tempo sustentado, pode ser leve e firme, direto e indireto, livre e contido, ao mesmo tempo. Tais categorias ou conceitos pertencentes ao Sistema, a partir do tensionamento em constelação, irão se desvelar de modo singular para quem se põe a pensar-mover tais estruturas. Cria-se, então, um processo de fluidez, de movimento intérmino em suas particulares aplicações, a partir do qual os resultados se definem sem ser definitivos.

No entanto, isso não quer dizer que outras constelações seriam excluídas na construção do pensamento e do fazer na dança. Pelo contrário: se podemos enfatizar uma constelação particular para conceber a dança (seja na criação, na apreciação e/ou na formação), podemos também colocar outras constelações em tensionamento com a primeira.

Se no pensamento de Klauss Vianna, as oposições e a criação de “espaços internos” se destacam na investigação de novas possibilidades de movimento, (QUEIROZ, 2011, p. 72, 84) no *Axis Syllabus*,² desenvolvido por Frey Faust, é pela ênfase nos encaixes ósseos e não pelo seu afastamento que se exploram os movimentos. São possibilidades diferentes de pensar e estruturar o corpo; possibilidades diferentes de acessar o próprio movimento. Do mesmo modo, o balé, o Tai chi chuan, a capoeira, formam outras constelações que não necessariamente são autoexcludentes, pois pensar o pensamento e trabalhar com o tensionamento das alteridades na dança implica em incluir as mais diversas formas de compreender o mundo, ao invés de negar às coisas a possibilidade de sua existência.

2 Sobre esta abordagem de movimento, consultar: FAUST, Frey. *The Axis Syllabus. universal motor principles: Human movement analysis and training method.* 3rd edition. [S.l.]: Sebastian Grubb, 2011.

Mesmo a alteridade, tal como abordada em Adorno, só é possível porque existe o que está posto, os discursos vigentes, as identidades. Assim, a busca por um corpo “natural” em Isadora Duncan não faria sentido como produção de alteridade se não existisse um corpo “artificial” como discurso oficial; se assim fosse, o corpo “natural” de Duncan seria mais um discurso hegemônico.

[...] não se pode substituir uma ideologia dominante por outra, mesmo que esta seja, em aparência, menos disciplinar. A hegemonia dos ‘corpos moles’ não é em nada mais satisfatória que a dos corpos vencedores ou virtuosos: o ‘release’ tem sua pertinência em um regime de tensão, porque ele introduz a alteridade, e porque vem minar a hegemonia de um modelo único de corpo e de gesto. (GINOT; LAUNAY, 2003)

A imagem da fita ou banda de Möebius – como o espaço torcido da *lemniscatic band of knot* concebida por Laban (1966, p. 98) – ajuda a pensar esse trânsito. Na fita de Möebius, uma única torção e conexão de uma superfície fazem com que se alcance “o outro lado” estando ainda no “mesmo lado”. As dualidades, nesse caso, pertencem a uma mesma realidade oscilante e mutante, como também podemos observar na imagem do Tai Chi representando a dialética do *yin* e do *yang* na cultura chinesa. Nos discursos e modos de pensar e fazer dança, sejam estes hegemônicos ou não, é possível vislumbrar o tanto de subjetividade que há na objetividade, o tanto de processo que há no resultado, o tanto de sentir que há na forma, o tanto de individualidade que há na coletividade e vice-versa. E perceber também como é possível deslocar essas categorias, redimensioná-las pela via crítica que enfatiza a contradição e não a solução apaziguadora e tantas vezes excludente.

Podemos evidenciar os “outros” de um determinado discurso da dança partindo de uma perspectiva na qual o objeto é sempre mais que seu(s) conceito(s), sendo o conceito compreendido como formas ou modos de ser interpretados pelo pensamento. As relações de contradição e tensão entre os conceitos que se formam sobre um mesmo objeto – por exemplo, a noção de ritmo no movimento – revelam e apreendem, sempre parcialmente, uma realidade dinâmica que se contrapõe à realidade petrificada pelos consensos. Deste modo, é possível visitar também as tradições de movimento de uma outra forma e perceber que, pensar os pensamentos já instituídos sobre o corpo, o movimento e a dança, são atitudes não só de curiosidade, mas de insatisfação: são atitudes políticas.

A generalidade conceitual que promove o princípio da identidade sempre pode ser contrariada pelo jogo de tensão instaurado na formação de constelações conceituais que trazem à tona a incompletude, a insatisfação, a heterogênesse, a fragmentação, a provisoriedade, o não idêntico – a diferença.

Viver a diferença e produzir diferença interrompe o processo social geral de indiferenciação – que nos torna frios, distantes e indiferentes a nós mesmos e a todo o mundo – que empobrece nossas experiências e nossas relações, que emudece e atrofia os saberes do corpo. E, quanto mais a alteridade se revela e se destaca nas bases e nas estruturas das coisas, e não em suas superfícies (como pseudodiferença), mais podemos nos tornar conscientes da diversidade e produzir nossa arte de maneiras diversas – inclusive nos processos formativos institucionalizados. Por esta lógica, o professor de dança pode se colocar como um incentivador de alteridades ao buscar a diversificação de suas propostas, das estruturas de suas aulas, dos pensamentos que estruturam seus movimentos, sendo, ele mesmo, um explorador e criador de diferença. Assim, nos processos educacionais de compreensão e contextualização dos diferentes modos de construir pensamento e corpo na dança, torna-se possível abraçar a alteridade e a contradição como possibilidade de construção de si e do mundo.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Educação e emancipação/Theodor Adorno*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Teoria Estética*. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Teoria da semicultura*. Tradução de Newton Ramos de Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. *Educação & Sociedade*: Revista quadrimestral de ciência da educação, Campinas, ano 17, n. 56, p. 388-411, [dez.?] 1996.

ANSART-DOURLIN, M. A noção de alteridade do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo. In: NAXARA, M. et al. (Org.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

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

- FEYERABEND, P. K. *Adeus à razão*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FREITAS, V. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- FREITAS, V.. *Unidade instável. O conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1996.
- GINOT, I.; LAUNAY, I. *Uma fábrica de anti-corpos?*. Tradução de Neuriel Alves. [S.l.]: Idanca.net, 1 jan. 2003. Disponível em:< <http://idanca.net/uma-fabrica-de-anti-corpos/>>. Acesso em: 18 dez. 2013.
- LABAN, R.; ULLMAN, L. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, R.; ULLMAN, L. . *Domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres e Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MALUF, U. *Cultura e mosaico – introdução à teoria das estranhezas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- MOTTA, M. A. *Teoria fundamentos da dança: uma abordagem epistemológica à luz da teoria das estranhezas*. 2006. Xx f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- PALANCA, Nelson. *Modernidade, educação e alteridade: adorno, cogitações sobre um outro discurso pedagógico*. 2005. Xx f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- QUEIROZ, L. *Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klaus Vianna*. Salvador: EDUFBA, 2011.

ENCARNADO: uma leitura coreopolítica do projeto da Lia Rodrigues na favela da Maré

Resumo

Este artigo investiga os primeiros momentos da experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, após a chegada do grupo para residência, em 2004. A análise é feita a partir do primeiro espetáculo criado na Maré, *Encarnado*, de 2005, levando em conta o conceito de “coreopolítica”, cunhado por André Lepecki (2012), e a ideia de “política do chão”, de Paul Carter (1996). É apresentado o processo de criação do trabalho e sua inspiração no ensaio *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (2003), usado para refletir sobre o impacto da chegada ao chão da Maré, seus afetos, sentidos e fantasmas. Com base nas reflexões de Eliana Sousa Silva (2012), o estudo problematiza também a questão da violência na Maré, para mostrar, em seguida, que *Encarnado* é um mergulho no chão repleto de fissuras e paradoxos da favela, um jeito de remexer um Rio de Janeiro que reflete mundos não idealizados, um manifesto contra o alisamento colonialista do chão no Ocidente e a sempre aguardada “beleza” da dança.

Palavras-chave: Dança. Coreopolítica. Favelas.

Adriana Pavlova

Jornalista e crítica de dança, mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: adripavlova@gmail.com

RED HOT : a coreopolítica reading of the Lia Rodrigues project in the favela da Maré

Abstract

This article analyzes the first experiences of Lia Rodrigues Companhia de Danças after setting up its residence at the complex of favelas of Maré, in Rio de Janeiro, in 2004. The analysis starts with the first work created in Maré, *Encarnado* (2005), using the concept of Choreopolitics developed by André Lepecki (2012) and Paul Carter's idea of a politics of the ground (1996). We present the creative process as inspired by Susan Sontag's essay "Regarding the pain of others" (2003), and reflect on the impact of arriving at Maré on the senses, affections and fantasies. Based on the thoughts of Eliana Sousa Silva (2012), this study also discusses the issue of violence at Maré, and shows that *Encarnado* delves into the fissured and paradoxical ground of the favela, digging up an un-idealized Rio de Janeiro, in a manifest against the colonialist flattening of the ground in the West and the ever expected "beauty" of dance.

Keywords: Dance. Choreopolitics. Favela.

Em 2004, a coreógrafa Lia Rodrigues e os dançarinos de sua companhia de dança contemporânea deixaram a Zona Sul do Rio de Janeiro, região mais rica da cidade, onde trabalharam a maior parte do tempo desde a fundação do grupo, em 1990, para uma residência no Complexo de Favelas da Maré,¹ Zona Norte do Rio de Janeiro. Com apoio da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), a artista transferiu as atividades diárias da companhia para a Casa de Cultura da Maré, no Morro do Timbau. Em 2015, a Lia Rodrigues Companhia de Danças completou mais de uma década de atividades ininterruptas na Maré, onde, com um grupo de dançarinos que foi mudando ao longo do tempo e que inclui moradores da favela, ensaiou diariamente, concebeu espetáculos, fez pré-estreias e temporadas de seus trabalhos.

Este artigo tem como proposta analisar os momentos iniciais da experiência da companhia na favela e a criação do primeiro espetáculo do grupo depois da chegada à Maré, *Encarnado*,² que investigo por meio do conceito de “coreopolítica”, cunhado pelo pesquisador André Lepecki, seguindo a ideia de “política do chão”, de Paul Carter.

Assisti a *Encarnado* ao vivo uma única vez: em julho de 2007, no Espaço Sesc, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro. Durante os anos que se seguiram, sempre que pensava em *Encarnado*, a lembrança que vinha à minha cabeça era de ketchup representando sangue. Muito ketchup para todos os lados, com dançarinos lambuzados, movendo-se em cima de poças vermelhas. Naquele momento, a imagem me pareceu um clichê da favela – do Complexo de Favelas da Maré - para onde a companhia havia transferido seu local de ensaio no ano anterior, poucos meses antes do início da criação de *Encarnado*, espetáculo que, de certa forma, trata do impacto da chegada do grupo ao local, para a residência.

Compreendia aquela visão de uma região marcada por desigualdades e violência sem, contudo, concordar inteiramente. Achava que Lia, sua companhia e a dramaturgista Silvia Soter haviam carregado demais nas tintas. Em novembro de 2014, já em pleno mergulho nas múltiplas questões suscitadas pela presença da companhia de dança contemporânea na favela carioca, tema do meu estudo de mestrado, assisti a *Encarnado* em DVD³ e ali descobri um outro trabalho, com uma potência muito maior que a da minha leitura simplista de sete anos antes. O exagero nas tintas é o caminho encontrado para esgarçar o que acontece em cena e justamente evitar o clichê, e o objetivo é levar ao limite o poder dos corpos de afetar e de serem afetados. Uma dança que questiona o ser e o estar no mundo, as relações com o mundo, o encontro com o outro; que deixa clara a opção da

1 “A Maré é um conjunto de 16 favelas onde habitam cerca de 140 mil pessoas, distribuídas ao longo do trecho que vai do Caju até Ramos, pela Avenida Brasil, via de circulação que une o Centro e as áreas periféricas da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Sua formação remonta a um longo processo de mudanças urbanas que atingiu a cidade, especialmente na segunda metade do século XX. [...] A construção da Avenida Brasil, via de maior extensão do município, a partir de 1939, foi um dos fatores determinantes para o surgimento da Maré. Inaugurada em 1946, muitos operários que trabalharam na obra da avenida terminaram se fixando em seus arredores”. (SILVA, 2012, p. 61)

2 No início de 2005, antes de criar *Encarnado*, Lia e sua equipe conceberam, na residência na Casa de Cultura da Maré, uma peça infanto-juvenil de 20 minutos chamada *Contre ceux qui ont le goût difficile* (*Contra aqueles que têm um gosto difícil*) feita sob encomenda da instituição francesa Petite Fabrique, para ser dançada por duas dançarinas francesas, na França. Considero, no entanto, *Encarnado* como marco de chegada da companhia à Maré por ser um espetáculo do repertório do grupo, interpretado pelos dançarinos desde então, diferentemente da obra criada para as artistas francesas.

3 Trata-se de uma gravação feita na temporada de estreia do espetáculo, no Centre National de la Danse, na França, em 2005.

coreógrafa e dos dançarinos por um trabalho feito nas brechas, com caráter de resistência, a partir do encontro dos seus corpos e de suas histórias com o chão da Maré, uma investigação sobre suas semelhanças e diferenças.

São vários os momentos em *Encarnado* em que os corpos nus estão à mostra, lambuzados de sangue – uma mistura feita de ketchup, molho de tomate e tomate pelado – ressaltando tanto a vulnerabilidade do ser humano, como seu lado animal. Um dançarino vomita sangue; outro parece defecar sangue; outro surge com uma camisa branca respingada de vermelho, como se tivesse segurando alguém sangrando ou até levado um tiro, corre de um lado para o outro, em desespero, gritando e tentando falar algo, mas não consegue falar nada compreensível; dois dançarinos-cães, movimentando-se de quatro, mordem uma dançarina, arrastada por eles no chão, arrancando com a boca e com muita fúria suas roupas e vísceras – são, na verdade, pedaços de estopa encharcados de líquido vermelho que já estão nas bocas deles, mas que parecem retirados do corpo dela.

No artigo *Coreopolítica e coreopolícia*, Lepecki esmiúça a ideia de coreopolítica como um campo expandido da dança. Trata-se, segundo ele, de uma atividade particular e imanente de ação, cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Lepecki (2012a, p. 47) explica que “uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo”. Haveria, assim, uma “corressonância coconstitutiva [...] entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças”. (LEPECKI, 2012a, p. 47)

Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. (LEPECKI, 2012a, p. 47)

No capítulo “Stumbling Dance” do livro *Exhausting Dance*, Lepecki debruça-se sobre os pensamentos de Carter, explicando como o historiador chegou ao conceito de política do chão. Em *The Lie of the Land*, Carter trata das relações entre a representação das artes no Ocidente e as bases filosóficas, políticas, cinéticas e raciais do colonialismo.

Carter amarra a questão do colonialismo à questão da representação, à ontologia e à noção de chão. Para Carter, este chão tem que ser entendido não só como uma categoria metafísica mas como a própria entidade física e material que ele é. Ele pede que o chão seja entendido teoricamente não como uma ‘superfície abstrata mas como superfícies de múltiplas camadas, cujas diferentes amplitudes compõem um ambiente [...] único, local, que não pode ser transposto.’⁴ (CARTER, 1996, apud LEPECKI, 2006, p. 99, tradução nossa)

Lepecki (2006, p. 99) explica que Carter estaria assim criticando o que ele acredita ser “o ímpeto colonialista da tradição ocidental metafísica de se criar somente em chão liso”. O pesquisador prossegue falando mais sobre os alisamentos perpetrados pelo mundo ocidental no seu afã colonialista dizendo que “Carter propõe que o que sustenta o colonialismo é a criação de uma subjetividade ‘sem apego à terra’, um achatamento filosófico e topográfico do chão que também é uma fuga dele”. (LEPECKI, 2006, p. 100, tradução nossa) Segue mais um trecho sobre o assunto:

Para Carter, a primeira condição para o tipo de movimento livre que requer o colonialismo deve ser a limpeza do chão, a criação de uma superfície plana ‘e para fazer isso, para transformar o que é rugoso em liso, passivo, passável, o linearizamos, conceituando o chão e, de fato, o mundo civilizado, como um espaço idealmente plano, cuja superfície, qual uma de mesa de bilhar, pode ser percorrida sem nenhum obstáculo’ (CARTER, 1996, p. 2). Enquanto isso, outros corpos caem e, sem serem notados, habitam nas rugas ou dobras da superfície. Enquanto isso, o chão se move e treme, sacudindo os caídos.⁵

Assim, a estratégia para minar, para resistir ao colonialismo, criando uma política do chão, estaria relacionada, antes de mais nada, à crença de um chão como algo composto por multicamadas. Ou seja, um terreno repleto de história, de altos e baixos, rugas, valas, quebras, sulcos, que ganha ainda outras camadas ao se encontrar com novos corpos, novas histórias igualmente multifacetadas. Segundo Lepecki, (2012a, p. 55) “toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar”. É exatamente esta corressonância entre dança e seus lugares, entre corpos e chão, que acredito estar acontecendo com a companhia de Lia Rodrigues no encontro com a favela da Maré, dado o entendimento anticolonialista da experiência da companhia com aquele terreno, seus moradores e o seu entorno. Nestes anos na Maré, a companhia vem tentando penetrar

4 No original, “Carter ties the question of colonialism to the question of representation, to the question of ontology, and to the notion of the ground. For Carter, this ground should be understood not only as a metaphysical category but also as the very physical material entity that it is. He asks for the ground to be theoretically grasped not as an abstract ‘surface but as manifold surfaces, their different amplitudes composing an environment [...] uniquely local, which could not be transposed’ (CARTER, 1996, p. 16)”.

5 No original, “For Carter, the first condition for the kind of free movement that colonialism requires must be the cleaning of the ground, the creation of planar surface, ‘and to do this, to render what is rough smooth, passive, passable, we linearize it, conceptualizing the ground, indeed the civilized world, as an ideally flat space, whose billiard-table surface can be skated over without hindrance’ (Carter, 1996, p.2). Meanwhile, other bodies fall and inhabit unaccounted for grooves and folds. Meanwhile, the ground shifts and quakes, stirring up the fallen.”

nas multicamadas daquele chão em vez de alisá-lo. Ou ao menos estaria tentando desvendar essas camadas, no seu dia a dia ali, de trabalho em trabalho. A começar pela composição de *Encarnado*, ainda sob o impacto das primeiras sensações nos corpos da coreógrafa e dos dançarinos, depois do deslocamento até a favela, os primeiros contatos com o lugar e com os moradores.

Se, como afirma Lepecki em *Planos de composição*, não existe chão neutro em dança, torna-se absolutamente necessário uma arqueologia do lugar onde se dança e dos fantasmas que habitam o chão onde se dança. Fantasmas no sentido evocado pela socióloga norte-americana Avery Gordon, citada por Lepecki no mesmo ensaio: “todos os fins que não terminaram [...] o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim da guerra que não deixou de ser ainda perpetrada [...] que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo ao presente”. (LEPECKI, 2010, p. 15) Os fantasmas são o que a socióloga chama de “corpos mal enterrados da história”, como explica Lepecki (2006, p. 107, tradução nossa) em *Exhausting Dance*:

Corpos abjetos mesmo na morte, com seu chão, espaço e paz negados pelas narrativas e forças hegemônicas na história. [...] Para Gordon, esses corpos mal enterrados e racializados congregam em tantas comunidades obscuras condenadas à uma dupla invisibilidade sob a autoridade da violência meticulosamente imposta: a invisibilidade do spectral e a invisibilidade no âmago da racialização.⁶

Segundo Lepecki, uma dança que segue uma política do chão abre-se a experimentar e também a aceitar “os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele”. (LEPECKI, 2010, p. 15) Uma dança capaz de olhar o mundo que a cerca, encarando-o de frente, remexendo questões, reinventando corpos e modos de engajamento.

Nesse ponto, acho fundamental refletir sobre a violência que faz parte do dia a dia dos moradores da Maré. Uma realidade que já mostrava sua face mais complexa e perturbadora quando a companhia chegou à favela e que, nos anos que se passaram, só se tornou ainda mais cruel. No livro *Testemunhos da Maré*, Eliana Sousa Silva apresenta um contundente relato histórico das políticas – ou da falta de políticas – de segurança nas favelas cariocas do passado, até o início da década de 2010, sobretudo na Maré,

6 No original, “bodies abjected even in death, denied ground, place and peace by history’s hegemonic narratives and forces. [...] For Gordon, those improperly buried bodies, once racialized, congregate in so many shadowy communities, condemned to a double invisibility under the authority of meticulously enforced violence: the invisibility of the spectral, and the invisibility at the hearth of racialization.”

onde a diretora da Redes nasceu, cresceu e trabalha ativamente. Fruto de sua tese de doutorado em Serviço Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio, o estudo de Eliana começa com uma cena testemunhada por ela: a triste morte de um menino de 3 anos, por tiro de policiais, em 1º de outubro de 2006, dia de eleições, no meio da rua mais movimentada de Nova Holanda. O fato, que aconteceu dois anos depois da chegada da companhia de Lia ao local para a residência, acabaria impulsionando Eliana em sua pesquisa. Segundo ela, ao criar a Redes, em 2007, a preocupação com a questão da violência emergiu de forma ainda mais forte, dado o quadro complexo de segurança em que a favela se encontrava naquele momento – e, infelizmente, hoje, em 2016, ainda se encontra – como explica no livro:

Os enfrentamentos entre os grupos de jovens dedicados ao tráfico de drogas e os policiais eram comuns no cotidiano e, por essa razão, havia necessidade permanente de negociar com ambos os grupos, com a ideia de evitar conflitos que expusessem os moradores a fim de coibir ações arbitrárias, em especial por parte das forças policiais. Em função disso, evidenciou-se para mim não ser mais possível considerar a melhoria de qualidade de vida dos moradores das favelas sem buscar construir novos olhares e proposições sobre o fenômeno da violência, que se tornou principal problema dos centros urbanos brasileiros, desde os final do século XX, em particular para os moradores dos territórios favelados. (SILVA, 2012, p. 36)

Em seu revelador estudo sobre dança improvisada e práticas de liberdade – *I Want to Be Ready – Improvised Dance as a Practice of Freedom* – a pesquisadora e dançarina Danielle Goldman recorre ao conceito de “lugares apertados” (*tight places*) para tratar de espaços com diferentes limitações. Ela cita um conceito articulado no livro *Turning South Again*, de Houston Baker, no qual o autor relata como o encarceramento moldou e vem moldando a experiência dos negros nos Estados Unidos, desde o confinamento nos navios negreiros até o atual sistema prisional.

Baker define lugares apertados de várias formas e cita múltiplos exemplos em seu livro mas resume sua definição descrevendo lugares apertados como ‘os sempre ambivalentes acordos culturais entre ocupação e desocupação diferencialmente afetados por contextos de situações’. Ele, em seguida, faz uma pergunta crucial de tremenda importância para o estudo acadêmico da dança ‘Quem se move? Quem não se move?’ (GOLDMAN, 2010, p. 6-7)

7 No original, “Baker defines tight places in various ways and gives multiple examples throughout his book, but he summarizes his definition by describing tight places as ‘the always ambivalent cultural compromises of occupancy and vacancy, differentially affected by contexts of situations’. He then poses a crucial question with tremendous importance for dance scholarship: that is, ‘Who moves? Who doesn’t.’”

Acho interessante pensar nas favelas cariocas e especialmente no Complexo de favelas da Maré como um “lugar apertado”, repleto de restrições, violências de todas as ordens, incluindo falta de segurança, saneamento, transporte, saúde, reconhecimento e visibilidade. Um lugar marcado por brigas entre facções criminosas e também entre estas mesmas facções e a polícia. Por isso mesmo, onde nem sempre é fácil se mover – real ou figurativamente. Uma realidade que me parece refletida nos trabalhos da companhia desde a chegada ali, mas que também é desafiada pela própria presença dos artistas no cotidiano desse lugar onde não é fácil circular.

A meu ver, ao se transferir para a Maré, Lia Rodrigues respondeu à pergunta básica de um projeto coreopolítico: “Em que chão quero dançar?”, posicionando-se claramente ao escolher uma favela, um “lugar apertado”, com toda a sua história, restrições, limitações, contradições e intensidades, onde as questões “Que se move? Quem não se move?” estão perfeitamente colocadas. E, a partir da concepção de *Encarnado*, tem respondido com a sua dança à outra questão coreopolítica: “Que chão é este em que danço?”

Encarnado é um mergulho no chão repleto de fissuras e paradoxos da favela da Maré, um jeito de remexer um Rio de Janeiro que reflete mundos não idealizados, um manifesto contra o alisamento colonialista do chão no Ocidente e a sempre aguardada “beleza” da dança. Um encontro de diferenças, de mundos que vêm no passos da maioria dos dançarinos da companhia acostumados com a vida numa outra região da cidade, trazendo uma bagagem de dança construída durante anos em estudos e espetáculos que nada tinham a ver com a favela. Uma resposta à tentativa de esquecer o passado e o presente, suas marcas e sua história. Uma dança que deixa de olhar somente para si, para olhar para o outro, que revira as covas dos corpos enterrados ali ao longo de décadas e décadas de esquecimento. Uma prova do projeto coreopolítico da artista e de sua equipe no momento de chegada à Maré.

As primeiras células coreográficas de *Encarnado* começaram a ser concebidas quando a companhia ainda ensaiava numa sala no porão do Teatro Villa-Lobos, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro. A dançarina Amália Lima⁸ – que está no grupo desde 2000 e em 2016, é assistente de direção – conta que antes da chegada à Maré *Encarnado* ainda era um trabalho “muito arrumadinho”, construído com passos em que a técnica sobressaía. Para Amália, a mudança “bagunçou as primeiras células de dança criadas na sala em Copacabana”, porque, segundo ela, no espaço da Casa de Cultura, onde eles foram residir, Lia e os dançarinos ficavam

8 Durante toda a pesquisa do mestrado, conversei com Amália Lima inúmeras vezes ao vivo, pelo telefone e por Skype.

muito vulneráveis ao mundo desconhecido da favela. Frequentemente, ouviam-se barulhos de tiro e também de helicópteros de polícia sobrevoando. Ou seja, a face mais real e dura das políticas daquele chão.

Em 2008, Lia me contou, durante uma entrevista para o Caderno Ilustrado do jornal *Folha de S. Paulo*, como foi o começo na favela:

A ideia era construir este espaço na Maré e que os bailarinos participassem dessa experiência, não só da criação de um trabalho. A criação do trabalho estaria vinculada a esta mudança de espaço, de território. A nossa pergunta ao nos transferirmos para a Maré era: como é que um projeto de arte contemporânea dialoga com um projeto social? O que a arte contemporânea guarda ainda de potência num lugar como este? Era uma hipótese, uma experiência. E eu fui lá viver esta hipótese, na prática.⁹

9 Entrevista feita ao vivo, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2008.

A leitura do livro *Diante da dor dos outros*, da ensaísta norte-americana Susan Sontag, guiou os primeiros momentos da criação já na Maré, justamente para tentar pensar sobre o tamanho deste impacto, de como a companhia estava lidando com novos afetos e sentidos, além de tentar descobrir, de fato, os fantasmas que os habitavam e que habitavam aquele chão, mas que também podem habitar outros chãos similares em diferentes partes do mundo assoladas por toda a sorte de violências. O ensaio de Sontag é uma reflexão sobre os efeitos das imagens de guerra, principalmente fotografias, em quem as vê, distante do campo de batalha. Lia e os dançarinos, no entanto, foram para o campo de batalha e, ao escolherem esse título como motor de reflexão, reafirmam seu projeto coreopolítico de olhar para o outro, de descolonizar seus corpos em busca de novos corpos, corpos capazes de misturar mundos, de refletir encontros. Amália recorda esses primeiros momentos na favela lembrando da tensão que os rondava:

O momento de criação de *Encarnado* foi a chegada literal à Maré. A gente era muito ignorante, não conhecia nada sobre o lugar ou mesmo sobre a ONG que era nossa parceira. O que eu lembro daquela época era a gente correndo para se esconder quando escutava um monte de helicóptero voando no céu. Foi um processo muito doido, cheio de fantasmas nos rondando, fantasmas que estavam ligados também às leituras do livro da Susan Sontag. Não era só sangue, era falta de solidariedade que estávamos tentando entender. Havia uma ligação clara com o que estávamos vivendo que era não estar dentro da tragédia propriamente dita, mas, ao mesmo tempo, pensar como ser solidário à tragédia. Juntando a isso, o fato de a Lia, eu e de toda a

companhia estarmos tentando viver uma vida nova, de um outro jeito, simplificando tudo.

Acho interessante que Amália tenha dito que ao se transferir para a Maré, a companhia estava tentando “simplificar tudo”. Parece-me que o movimento foi bem mais complexo – e continua sendo. Depois de se moverem até a favela, ali, diante de uma nova realidade, continuavam se movendo e, de novo, tentando entender o que os cercava, numa verdadeira ação pós-colonialista do chão, seguindo a leitura de Paul Carter, de acordo com Lepecki.

É aqui que a observação de Paul Carter de que uma política do chão, se deseja iniciar uma poética verdadeiramente pós-colonial e anticolonialista, tem que, antes de tudo, fazer isso gerando práticas discursivas e cinéticas que destaquem o corpo em movimento, como uma extensão do terreno que o sustenta. Desta forma, qualquer política do chão não é apenas uma política topográfica mas também uma política cinética.¹⁰ (LEPECKI, 2006, p. 100, tradução nossa)

Existe satisfação em olhar uma imagem cruel sem titubear? Ver uma realidade dolorosa modifica nosso comportamento, nos faz pensar sobre o mal ou nos torna indiferentes às desumanidades? É possível assimilar o sofrimento dos outros? A quantidade avassaladora de imagens cruéis exibidas pela mídia no mundo contemporâneo acaba nos tornando menos sensíveis? Terá o choque um prazo de validade? O choque pode tornar-se familiar? Somos todos cínicos diante da dor dos outros? Estas são algumas das questões levantadas por Sontag em *Diante da dor dos outros* que, de diferentes formas, serviram como provocações para o processo de criação de *Encarnado*, reafirmando o projeto coreopolítico da companhia na Maré.

Um dado importante na concepção de *Encarnado* foi a presença de dois dançarinos-moradores da Maré entre os intérpretes: Allyson Amaral e Leonardo Nunes (estagiário à época) estiveram envolvidos na concepção de *Encarnado*, levando para o grupo experiências sobre aquele novo chão, reafirmando o projeto coreopolítico da companhia de dançar aquele lugar. Quase no final da criação, uma outra dançarina moradora da Maré, Gabriele Nascimento, juntou-se como estagiária. Leonardo e Gabriele continuam na companhia até 2015. Amália Lima conta que a presença de dançarinos que viviam na Maré ajudou na construção de muitas cenas. Corpos e olhares privilegiados guiando o trabalho dos demais intérpretes, na busca do entendimento das múltiplas camadas daquele chão:

¹⁰ No original, “This is where Paul Carter’s observation that a politics of the ground, if it wants to initiate a truly postcolonial and anticolonialist poetics, must do so by first generating discursive and kinetic practices that highlight the body in motion as always already an extension of the terrain that sustains it. Therefore, any politics of the ground is not only political topography, but it is also a political kinesis.”

Lembro que nas cenas de morte o olhar do Leozinho [Leonardo Nunes] foi fundamental. Ele dizia que a gente que era de fora da favela morria muito bonito, arrumado, esticadinho, e que o povo da Maré não morria daquele jeito, não. Foi ele que mostrou que se morre todo quebrado, com os pés para um lado e as mãos para o outro, como acabamos fazendo em cena.

Assim, é possível dizer que *Encarnado* é construído com corpos que são também uma extensão do solo que os sustentam, daquela favela, daquela história, com todos os seus fantasmas, do encontro de dançarinos da Zona Sul com a Zona Norte, de gente com histórias tão diversas daquelas dos moradores da favela, que, juntos, passam a criar um novo mapa de circulação na cidade. Um espetáculo que é resultado da política cinética de Lia e dançarinos, no encontro com a Maré, e vice e versa.

A mudança de Lia Rodrigues para a Maré é uma ação coreopolítica porque teve e tem, seguindo o pensamento de André Lepecki, a “ousadia do iniciar o improvável no chão sempre movente da história, [...] implementar um movimento que, ao se dar, de fato, promova o movimento que importa”. (LEPECKI, 2012a, p.55)

Referências

- CARTER, P. *The lie of the Land*. London; Boston: Faber & Faber, 1996.
- GOLDMAN, D. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.
- LEPECKI, A. O corpo colonizado. *Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro*, n. 2, jul. 2003.
- LEPECKI, A.. Planos de composição. In: Greiner, C.; Santo, C.; Sobral, S.(Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA: Revista de Antropologia, Santa Catarina*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012a.
- LEPECKI, A. Nove variações sobre coisas e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n.19, p. 93-99, nov. 2012b.
- LEPECKI, A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. London; New York: Routledge, 2006.
- PAVLOVA, A. Encontros que prometem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Segundo Caderno.
- SILVA, E. S. *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

SOTER, S. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In: NORA, S.; (Org.). *Temas para dança brasileira*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

DANÇA: relações entre política e poder

Resumo

A relação entre dança, política e poder é considerada como parte da própria história da dança. A sua evolução como arte cênica promove exemplos variados de como ela esteve – e está – conectada com aspectos políticos e de (re)afirmação de poder, seja qual for o sistema de governo. O argumento revisa alguns exemplos que explicitam esse relacionamento. Além disso, considera a necessidade de se produzir dança tendo em vista as possibilidades que esta arte proporciona, enfocando a interpelação de sujeitos que constrói relações com processos identificatórios. Nesse viés, a dança exerce poder quando usada como instrumento político, estando devidamente conectada a cultura de um grupo cultural ou Estado. Assume-se o fazer da dança como a materialização de um projeto ideológico e reflete-se sobre as consequências, razões e propósitos do seu uso como um sistema que aciona sentidos de identificação.

Palavras-chave: Dança; Política; Poder; Identidade; Ideologia.

Arthur M. de A. Neto

Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

E-mail: arthur_marques@yahoo.com.br

Abstract

The relationship between dance, politics and power is considered as part of the history of dance. It's evolution as a performing art promotes various examples of how it was – and is – connected with political aspects and (re)assertion of power, whatever the system of government. The argument reviews some examples that explain this relationship. It also considers the need to produce dance in view of the possibilities that art provides, focusing on the interpellation of subjects that builds relationships with identification processes. In this bias, dance exercises power when used as a political tool, and is properly connected to the culture of a state or cultural group. It is assumed do dance as the embodiment of an ideological project and is reflected on the consequences, reasons and purposes of its use as a system that triggers identification senses.

Keywords: Dance; Politics; Power; Identity; Ideology.

A arte da dança é passível de construir relações com processos identificatórios. Isso implica que, como expressão artística, a dança pode estabelecer relações diretas com sujeitos e ser um meio para reafirmar a identidade de um grupo cultural, apresentando implicações políticas e de poder.

Propor um trabalho de dança com aspectos de uma determinada cultura pode fazer o indivíduo que assiste se reconhecer como sujeito participante dessa cultura, estratégia identificatória tratada pelo teórico americano Mark Franko (2002) como poder de *interpelação*, que consiste na capacidade que a dança tem de *interpelar* indivíduos como sujeitos de um grupo cultural.

No argumento que se segue, concorda-se com Bourcier (1987) e Portinari (1989) ao assumir que produções em dança da Renascença francesa exemplificam como a dança foi instrumento usado com a finalidade de enaltecer o monarca, colocando-o como personagem em evidência com poder acima de tudo e de todos, em especial na corte de Luis XIV. As danças da corte desse período também faziam parte de um jogo social em que seus membros – cortesãos e aristocratas – eram peças importantes. Como prática social, a dança fazia parte da educação do cortesão, e nos salões dos castelos, através das danças dos bailes, oportunidades eram promovidas para que os nobres pudessem se aproximar, conhecerem-se e resolverem arranjos, como firmamento de alianças políticas e casamentos reais.

As danças nacionalistas de Martha Graham das décadas de 1930 e 1940 são citadas como exemplos do uso da dança para construção de processos identificatórios através da *interpelação*. Graham trabalhou com aspectos da cultura americana em suas danças desse período, conectando indivíduos como sujeitos pertencentes à cultura nacional. Elas são criadas em um momento histórico de crise política, social e econômica, em que os Estados Unidos e a cultura americana precisavam urgentemente de reafirmação. (PHILIP, 1998) Essa atitude é compreendida como uma estratégia ideológica, no sentido proposto pelo filósofo Louis Althusser, (1996) quando a ideologia é entendida como um fazer de acordo com as crenças do indivíduo e sua materialidade é expressa em suas ações.

Reflete-se sobre o uso da dança e suas consequências como um instrumento político para a reafirmação de identidades, ao auxiliar na construção de processos identificatórios, através da *interpelação*. Ainda, chama-se a atenção sobre a responsabilidade do artista quando o fazer da dança é considerado como uma materialidade da ideologia: um fazer que se conecta com as crenças e os valores de um indivíduo.

Dança e nacionalismo

A relação entre a arte da dança e política nacionalista é tratada como algo que existe desde antes do estabelecimento da dança como uma chamada arte teatral ou espetacular. (BOURCIER, 1987; COHEN, 1992; PORTINARI, 1989)

Na Renascença francesa, para os membros da corte e da classe aristocrática, a dança era uma prática social que fazia parte das festas nos salões dos castelos e da própria educação do cortesão, que precisava saber dançar para se integrar socialmente. Ela era um elemento importante na rede social e com criações geralmente motivadas por razões políticas (arranjos de casamentos, alianças entre reinos, enaltecimento da figura do rei e/ou do país para a construção de identidade nacional, entre outras).

Os balés da corte passam a ser dançados por profissionais, ao invés dos nobres cortesãos, transformação gradual que acontecia nos próprios salões dos castelos, dado o incremento dos passos pelos mestres da dança que também organizavam os bailes da corte. No final do século XVIII, o rei Luís XIV abre os palcos dos teatros franceses para que as danças da corte - agora realizadas por profissionais - pudessem ser realizadas.

Diferenciar a dança que o povo e os membros da corte realizavam da dança realizada por profissionais nos teatros foi uma estratégia que alçou a dança ao patamar de uma *arte: teatral ou espetacular*. Essa mudança teve consequências para o entendimento de dança, inclusive, que ainda se tem hoje: a dança feita pelo povo é *popular* e a dança dos teatros, *arte*, algo que diferencia, distancia, hierarquiza e menospreza a dança realizada pelo corpo que não é especialista.

A dança teatral ou espetacular precisava ser estrategicamente separada da dança feita pelo cortesão ou pelo povo, pois ela, como um instrumento ideológico, era uma representante simbólica do poder absolutista:

A paixão de Luís XIV pela dança e por tudo o que ela representava enquanto registro simbólico das relações estratificadas de poder em seu reinado era tanta, que, em seu primeiro ano de reinado, propicia um dos mais importantes feitos na história desta arte: a fundação da Academia Real de Dança, em 1661. (PEREIRA, 1998, p. 223)

A dança, como expressão artística, serviu a propósitos políticos nacionalistas para a corte francesa evocando o poder real, de forma adequada. A dança teatral na França renascentista colaborou com o sistema político vigente, tanto no tratamento de seus temas que enalteciam o poder real



quanto como uma dança representante do próprio sistema. Nesse aspecto, a dança lidou estreitamente com uma política nacionalista e com uma ideologia que reforçava os valores do sistema de governo vigente. Entretanto, nem todos concordam que a dança como arte possa lidar bem com isso, sem que seja considerado um equívoco. Lia Robatto (1994, p. 157), diz:

Não acredito que os trabalhos artísticos, forjados em molde de uma política cultural obrigatória, possam contribuir para seus fins doutrinários. Vide os equívocos da arte sob o controle do sistema político de poder da era Stalinista, da Revolução Cultural Chinesa ou do Macarthismo.

Para a autora, a arte não deve contribuir com fins doutrinários e torna-se equivocada quando serve a propósitos e sistemas políticos. Por outro lado, levando em consideração o que Robatto (1994, p. 157) aponta, a dança pode ser um excelente meio para disseminar doutrinas ou posições políticas para os que estão no poder político. A partir disso, pode-se crer que a dança é um bom veículo para se tratar de assuntos ou questões políticas, uma vez que dela podem ser apreendidos aspectos ideológicos ou mesmo doutrinários. A explicação da autora Sarah Rubidge (1989) difere dessa visão:

A questão é se a dança é um meio apropriado para o debate político. Questões políticas são complexas e os argumentos que as circundam são sutis. Dança política (que eu quero dizer que são trabalhos de dança os quais apontam diretamente para assuntos políticos ou sócio-políticos, não trabalhos que os apontam obliquamente) tendem a circunscrever argumentos políticos. Isto talvez seja esperado pela dança que não é, pela sua própria natureza, um meio discursivo. Ao invés disso, ela comunica predominantemente através de meios não-verbais, através do movimento, através de imagens, através do som. Tais imagens podem ser extremamente poderosas, elas são mais ambíguas que as palavras e não são particularmente apropriadas para o uso em discussões onde idéias complexas são chamadas ao questionamento. (RUBIDGE, 1989, p. 27, tradução nossa)

Parecendo concordar com a visão de Rubidge (1989), Mark Franko (2002) e Ellen Graff (1997) citam algumas danças produzidas pela classe operária nos Estados Unidos, na década de 1930, influenciadas pelo socialismo russo.

Alguns dos coreógrafos da década de 1930, principalmente em Nova Iorque, usaram o sistema técnico estético que estava sendo forjado por Martha Graham, como uma fonte para construção do movimento para essas danças. Entretanto, para Franko (2002), eles não foram bem sucedidos, pois não conseguiram *abstrair* o suficiente na configuração dos trabalhos, o que não os livrou de serem considerados trabalhos *literais*.

Ele afirma que essas danças da classe trabalhadora (*workers' dances*) eram muito *literais*, o que talvez seja uma referência ao caráter informativo desses trabalhos de dança, ou por eles se mostrarem muito preocupados em expressar uma mensagem política de forma objetiva, para ser rápida e claramente entendida pela plateia.

O adjetivo *literal* usado para qualificar essas danças soa, de certa forma, como algo pejorativo ou como se esses trabalhos fossem ruins ou de má qualidade, na leitura que se faz do estudo de Franko (2002). O autor deixa subentendido que tratar de assuntos políticos partidários na dança de forma literal e panfletária é considerado um erro, o que vem a ser uma ideia que concorda com o pensamento de Robatto (1994).

Contudo, ambos os autores não expõem que política panfletária ou partidária não é feita apenas de forma *literal* ou direta. Há outras formas de se ter um discurso ideológico em um trabalho de dança. Franko (2002), assim como Robatto (1994), expõe que algumas políticas podem ser abordadas na dança - política do corpo, de gênero, de raça - conseguindo *mobilizar* a plateia. Sobre esse aspecto, a autora considera que

A arte tem o poder de mobilização, pois ela é capaz de contagiar o público com idéias revolucionárias, desde que consiga, pela sua qualidade expressiva, comover esse público. Para isso, sua mensagem não pode estar atrelada a compromissos temporais panfletários e circunstanciais, pois a tornaria uma arte 'menor', subordinada a rótulos ou clichês panfletários, engajada a ideologias sectárias. (ROBATO, 1994, p. 157)

Como se nota na observação acima, para a autora, apenas quando apresenta ou possui o que chama de *qualidade expressiva*, a dança consegue *comover* o público. *Comoção*, logo, parece ser uma característica necessária para que haja *mobilização* da plateia. Questiona-se, portanto, o que seria uma *qualidade expressiva*? Como detectá-la? Nesse ponto, arrisca-se a dizer que o título do trabalho de Robatto (1994) faz sentido, quando subintitulado de *a arte do indizível*: a autora não define o termo que usa, deixando a característica da *comoção* resolver que dança tem ou não uma *qualidade*

expressiva. Emoção subjetiva, uma comoção pode se dar de várias maneiras e pode atingir a muitos, mas não a todos, em todos os lugares e em todas as culturas. Logo, acredita-se que esse seja um discurso vago.

Outro ponto, não menos importante, é quando a autora diz que existe o que seria uma *arte menor*, mesmo quando utiliza a palavra entre aspas para suavizar o termo, para se referir à ocasião em que a arte tem objetivos políticos panfletários. Além de hierarquizar a arte, o uso do termo para designar uma arte panfletária parece também acarretar em prejuízo do entendimento das razões e dos contextos em que determinados trabalhos artísticos, em especial, de dança, foram criados.

Robatto (1994) cita que as danças produzidas na China, na Revolução Chinesa, eram equivocadas. Discorda-se da autora, pois aqui se parte de outro ponto de vista: acredita-se que essas danças serviram - e muito bem - aos fins doutrinários de Mao Tsé Tung. Elas conseguiram reforçar e reafirmar uma identidade nacional chinesa, segundo os anseios do partido comunista.

A arte, e nesse caso, a dança, foi e ainda é um meio para o Estado promover a cultura: a cultura é um meio de autoafirmação do sujeito pelo viés da identidade e é também uma forma política de promoção dos interesses diretos do Estado e de suas políticas, como a de gerar lealdade a ele (ou a nação) como um fator de equação social através da identificação com a pátria e com os símbolos nacionais, consistindo em uma ideologia do nacionalismo cultural. (ALMEIDA NETO, 2009)

A dança foi amplamente utilizada para encenar temas ou roteiros para propósitos políticos, como foi na Renascença francesa, responsável indireta por casamentos ou arranjos diplomáticos, ou mesmo para enaltecer os reis. Essas danças deram origem ao profissionalismo quando da passagem da dança dos salões da corte para os teatros. Posteriormente, a técnica e a estética do *ballet* evocaram também o império dos czares e, mais adiante, serviu aos propósitos do socialismo russo, mostrando a riqueza da cultura russa e, por consequência, a soberania e o poder da nação.

De forma semelhante, a chamada *Dança Moderna Americana*, com o sistema técnico estético e os trabalhos de dança criados por Martha Graham, em meados da década de 1930 até meados da década de 1940, nos Estados Unidos, serviu a fins políticos nacionalistas.

Martha Graham: política nacionalista e poder na dança

Appalachian Spring (1944) foi o primeiro trabalho de dança da história daquele país a ser diretamente subvencionado pelo governo americano, sem concorrer e ser aprovado por edital público, o que gerou sérias discussões sobre o fomento às artes no país. Por outro lado, isso reforçou, de certa forma, a levar a dança a um patamar nunca antes alcançado: ao *status* de ser patrocinada pelo governo como uma arte representante da produção cultural e artística do país, tão importante para ser subvencionada quanto a música, a ópera ou as artes plásticas, num momento político em que o país necessitava auto afirmar sua estima, dentro dele mesmo e no exterior, devido às graves consequências sociais, políticas e econômicas da chamada Grande Depressão de 1930. (PHILIP, 1998)

As danças nacionalistas de Graham, da chamada *fase Americana* (*Americana period*) (THOMAS, 1995) - compreendida de 1934 à 1944 - podem ser consideradas como um meio para auxiliar a autoafirmação da identidade nacional dos Estados Unidos. Cumpre essa tarefa através de trabalhos como, o já citado, *Appalachian Spring* (1944) e *Frontier* (1935), conhecidos nacional e internacionalmente, tidos pelos americanos como obras representantes da cultura americana, onde os indivíduos reconhecem - e se reconhecem - nesses trabalhos.

Ao contrário do que Robatto (1994) considera a respeito da relação entre dança e ideologia, Graham construiu danças tratando de temas relacionados a um *passado mítico* americano. Ela traz referências à consolidação da fronteira americana e da formação do país, reforçando o mito do pioneirismo, sob a visão do próprio pioneiro. Dessa forma, reforça o sentimento nacionalista dos indivíduos e, conseqüentemente, a identidade nacional, levando seus trabalhos ao patamar de obras artísticas representantes da cultura nacional americana.

A dança tem o poder de *mobilizar* o público, ou, em outras palavras, fazê-lo sentir-se parte do que está vendo, através do que Franko (2002) vai chamar de *poder de interpelação*, conceito que vai tomar do filósofo francês Louis Althusser. O autor explica que a dança consegue *chamar* o sujeito da platéia como indivíduo, através do que está sendo apresentado no palco. Exemplifica isso citando a apresentação de uma companhia formada por bailarinos negros nos Estados Unidos, quando abordam a cultura negra e, dessa forma, conseguem incitar, ou melhor, *interpelar* os espectadores como sujeitos que fazem parte daquela cultura, quando são também negros. Além do efeito de exortar a própria cultura que é tratada em cena.

De forma similar, acredita-se que Graham consegue interpelar os indivíduos americanos como *sujeitos americanos*, quando ela trata de temas que fazem parte da cultura americana, (re)construindo ou (re)afirmando a identidade americana do indivíduo.

Quando Graham trabalha com temas nacionais na fase *Americana*, ela exclui o massacre da natureza (animais, vegetação e os índios) e a desapropriação das terras dos índios pelos pioneiros. Nota-se que ela constrói esses balés com a visão do pioneiro e essas danças trazem personagens (como a pioneira e o padre revivalista) que são consideradas símbolos nacionais, criadas num contexto político em que o país necessitava elevar e reafirmar sua autoestima.

Vários aspectos da cultura americana são suscitados nas danças de Graham, como o chamado *sonho americano*, que inclui uma visão aventureira e pioneira de exploração do espaço para além do território nacional, o que parece justificar ações hegemônicas de interferência americana em outros territórios. Inclusive, até de exploração e colonização de outros planetas, como iniciado pelo programa espacial americano, onde a NASA é representante de uma ação expansiva de fronteira, onde os EUA querem garantir o seu direito de pioneirismo colonizador. Essa visão é reforçada por obras artísticas, como filmes de ficção científica que abordam a exploração espacial e colocam os astronautas como heróis pioneiros da atualidade - sem que outras nações sequer questionem a legalidade ou consequências disso para o imaginário cultural como, por exemplo, a da suposta naturalidade e neutralidade de um processo colonizador frente a outros países.

Sendo assim, discorda-se do que Robatto (1994) expõe sobre a posição de ser um equívoco tratar de ideologias políticas ou panfletárias através da arte da dança. Os trabalhos de Graham, a título de exemplo, não são *arte menor* e serviram adequadamente aos propósitos doutrinários do governo americano: exaltam a visão do colonizador, além de omitirem e neutralizarem os aspectos negativos do processo de colonização. Vários desses trabalhos nacionalistas foram, inclusive, dançados na Casa Branca e para vários presidentes, (GRAHAM, 1993) o que denota que a importância dessas danças para a cultura nacional no viés do *soft power*¹ são consideráveis. É sabido, por exemplo, que os Estados Unidos, na Segunda Grande Guerra Mundial, utilizaram-se de estratégias de fontes de *soft power* em conjunto com o *hard power*, para criar sistemas de alianças com outros países que perduram, inclusive, até os dias atuais.²

A dança, e seu fazer, está sempre relacionado a uma ideologia, no sentido proposto por Althusser (1996). Para o autor, a ideologia se materializa

1 É normalmente creditada ao professor Joseph F. Nye, da Universidade de Harvard, a cunhagem do termo *soft power* para designar *poder brando*. O termo é utilizado na área de Relações Internacionais e refere-se, em síntese, a habilidade de um Estado – ou corpo político – de influenciar outros Estados ou corpos políticos através de instrumentos culturais ou ideológicos. Em contraste, o *poder duro* ou *hard power* é a capacidade de coação ou indução de ações de um Estado para outros países, via poder dos *aparelhos repressivos* (no sentido proposto por Althusser: por exemplo, as forças militares) e da economia (por exemplo, ajuda, subornos e/ou sanções).

2 Vide a importância do *soft power* para a governabilidade americana, como exposto no artigo *The decline of America's soft power*, por Joseph F. Nye Jr, na Revista *Foreign Affairs*, edição de maio/junho de 2004, disponível em: <<https://www.foreignaffairs.com/articles/2004-05-01/decline-americas-soft-power>>. Acesso em: 6 out. 2015.

nos atos do indivíduo. Como exemplo, quando um padre se ajoelha para rezar ou faz o sinal da cruz, esses gestos e ações são expressões – materializações – de sua ideologia religiosa. Similarmente, entende-se que o fazer dança é uma ação que exprime a materialização da ideologia do artista, suas crenças e forma de ver o mundo. Assim, as danças nacionalistas de Graham são frutos de sua visão de mundo: materializam-se como sua ideologia.

Outro aspecto que deve ser considerado é que a subvenção direta de uma obra artística – um trabalho de dança, como no caso de *Appalachian Spring* (1944) de Martha Graham – pode consistir em uma forma do governo legitimar e justificar seu poder, pois a arte é uma forma de promover educação e os Estados procedem conformando o modo de pensar de seus cidadãos através dos meios de educação e de comunicação em massa. (MARTINS, 2007, p. 47) Pode-se afirmar que essa dança serviu e serve ainda como um meio de propaganda política para o Estado e, em segundo plano, de que Graham obteve respaldo político construindo danças nacionalistas. (ALMEIDA NETO, 2009)

Nesse ponto, concorda-se com Robatto (1994): a dança é um fazer político e é sempre reflexo de uma postura política, quando o artista está consciente disso ou não. Acrescenta-se ao pensamento da autora a ideia de que o fazer dança é, em si mesmo, também ideológico. É um produto das crenças de um indivíduo: uma materialização de sua forma de ver o mundo, e, no sentido proposto por Althusser, (1996) é uma prática situada no que ele vai chamar de *Aparelho Ideológico* (artístico, já que situado no campo das artes). Logo, discorda-se plenamente da autora quando ela diz que

A arte só tem penetração e força de comunicação se for autêntica e, para isso, antes de tudo, ela deve ser livre de qualquer dogma. Essa liberdade de criação não impede que o artista, como cidadão, exerça, paralelamente, uma militância política determinada, desde que sua obra extrapole os limites dessa política imediatista, como as obras de Garcia Lorca ou Brecht, dentro tantos artistas engajados. Os discursos proselitistas não podem ser impunemente aplicados na linguagem estética da arte. (ROBATTO, 1994, p. 157)

Pensar como Robatto (1994) sobre a relação entre dança e política é confuso e contraditório, pois, em vários momentos, nota-se conflito em suas proposições. Além disso, a dança pode atingir vários propósitos por ser uma arte ambígua e passível, muitas vezes, de diversas interpretações e significações simultâneas e superpostas.

A dança tem o poder de interpelar o sujeito que a assiste como indivíduo. Sua forma simbólica aciona entendimentos e significados para além da compreensão imediata do texto, figurinos, cenário, luz ou outros recursos cênicos que podem vir a ser utilizados em um trabalho de dança: aciona sentidos de *identificação*, o que se faz necessário refletir sobre a dança que se produz, pois, na perspectiva de um instrumento político, esse fazer tem suas razões, pode servir a propósitos e tem suas consequências.

Referências

- ALMEIDA NETO, A. M. *Appalachian spring: política e poder na dança*. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7861/1/APPALACHIAN%20SPRING%20POL%C3%8DTICA%20E%20PODER%20NA%20DAN%C3%87A.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, S. (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção Opus, n. 86).
- COHEN, S. J.; MATHESON, K. *Dance as a theatre art: source readings in dance history from 1581 to the present*. Princeton: Princeton Book Company, 1992.
- FRANKO, M. *The work of dance: labor, movement and identity in the 1930s*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- GRAFF, E. *Stepping left: dance and politics in New York city, 1928-1942*. Durham: Duke University Press, 1997.
- GRAHAM, M. *Memória do sangue: uma autobiografia*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- MARTINS, E. C. de R. *Cultura e poder*. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 2007.
- NYE JUNIOR, J. F. The decline of America's soft power. *Foreign Affairs*, maio/jun. 2004. Disponível em: <<https://www.foreignaffairs.com/articles/2004-05-01/decline-americas-soft-power>>. Acesso em: 06 out. 2015.
- PEREIRA, R. Gruas vaidosas. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 217-240.
- PHILIP, Richard. Moments: impact of Martha Graham dance Company's performance 'Appalachian Spring' in Coolidge Theater, Library of Congress, Washington, DC, where it premiered Oct. 30, 1944 – Editorial. *Dance Magazine*, Aug., 1998. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n8_v72/ai_20986590>. Acesso em: 22 jun. 2008.



PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROBATTO, L. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RUBIDGE, S. Political dance: is dance an appropriate medium for political debate asks Sarah Rubidge. *Dance Theatre Journal*, London, v. 7, n. 2, Outono 1989.

THOMAS, H. *Dance, modernity and culture: exploitations in the sociology of dance*. London; New York: Routledge, 1995.

CRIAÇÃO SONORA DE CENA CONTEMPORÂNEA: reflexões sobre o espaço, a arte sonora e a música de cena.

Resumo

O artigo discute o surgimento de uma nova modalidade artística híbrida, a criação sonora de cena contemporânea, como ponto de partida para uma reflexão sobre o processo criativo da instalação sonora para o espetáculo de dança contemporânea *Branco* de Lua Tatit, realizado na ocasião do 13º Cultura Inglesa Festival em 2010. Neste contexto, discute sobre as novas possibilidades narrativas na criação sonora de cena contemporânea e suas relações conceituais com o *leitmotiv* fundamental do espetáculo – a livre inspiração na obra da artista britânica Rachel Whiteread – e aspectos importantes com relação às noções de espacialidade e *site-specific*.

Palavras chaves: Criação de cena contemporânea. Arte sonora. Música de cena. Dança contemporânea.

Carlos Eduardo Tsuda

Artista multimídia, artista sonoro, músico, compositor, performer, produtor musical, professor na Escola São Paulo e jornalista. Possui mestrado pelo programa de Tecnologias de Inteligência e Design Digital e é graduado em Comunicação em Múltiplos Meios, ambos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: dudu.tsuda@gmail.com

SONORA CREATION OF CONTEMPORARY SCENE : reflections on space, the sound art and the scene music.

Abstract

This article discusses about the appearance of a new hybrid artistic mode, the sound creation of the scene, as a starting point for a reflection about the creative process of the sound installation for the contemporary dance spectacle *Branco* - Lua Tatit, presented at the 13th Cultura Inglesa Festival 2010. In this context, it discourses about new narrative possibilities in contemporary sound creation of the scene and its conceptual relations with the fundamental *leitmotiv* of the spectacle - the free inspiration in the work of the British artist Rachel Whiteread - and important aspects related to the notion of spatiality and site specific.

Keywords: Sound creation for the scene. Sound art. Music of the scene. Contemporary dance.

Introdução

Realizaremos uma breve reflexão histórica e estética sobre o termo arte sonora e sobre o processo de hibridização nas artes para melhor embasar a argumentação central deste texto, isto é, o surgimento da nova modalidade artística criação sonora de cena contemporânea, e a posterior reflexão sobre o processo criativo do espetáculo de dança *Branco*, de Lua Tatit.



Foto: Kriz Knack, 2010

Artes sem fronteiras: um longo percurso sem volta

Arte Sonora: arte dos sons integrados no espaço

Precisamos nos acostumar com a ideia que tudo que é visível está suscetível ao toque, que todo ser tátil é, por assim dizer, voltado para a visibilidade, e que há um alcançar e um cruzamento de fronteiras não somente entre o tocado e o tocador, mas também entre o palpável e o visível, que está incluído no palpável.¹ (MERLEAU-PONTY apud MOTEHABER, 2002, p. 4, tradução nossa)

¹ "We must accustom ourselves to the Idea that everything visible is carved out of touching, that every tactile being is, so to speak, intended for visibility, and that there is a reach-over and a boundary-crossing not only between the touched and the toucher, but also between the palpable and the visible, which is embedded in the palpable."

A partir dos anos 1960, vemos surgir na região fronteira entre as artes visuais, a *performance*, a *land art*, a arte instalação, a música eletroacústica e a arquitetura, novas formas de criação experimental com som, muito mais porosas e abertas que a música, e próximas de conceitos da criação plástica, escultórica e instalativa e de procedimentos da performance, que autores como Raquel Stolf, Steve Roden, Alan Licht, Bárbara London, Lilian Campesato vão denominar como arte sonora.

Essa nova modalidade se estabelece na cena contemporânea ao preencher o espaço criado pelas rupturas e questionamentos causados por artistas de diversas áreas ao longo da primeira metade do século XX. (CAMPESATO, 2007, p. 4) Surge, portanto, como desdobramento deste cenário de hibridismo entre meios e linguagens, (SCHULZ, 1999, p. 24) presentes nos experimentos musicais do futurista italiano Luigi Russolo, na arte conceitual de Marcel Duchamp, no Laboratório de audição de Dziga Vertov, nos trabalhos audiovisuais de animação experimental de Norman McLaren e Oskar Fischinger, na música concreta de Pierre Schaeffer, nas pesquisas e experimentações audiovisuais na realização do Pavilhão Phillips por Le Corbusier, Xenakis e Varèse, entre outros.

Seus aspectos formais e tecnológicos adquirem características híbridas ao propor uma nova reflexão entre as grandezas físicas do som, do espaço e do tempo.

Seu discurso e suas motivações criativas passam a lidar com outros assuntos em contraponto à música com suas estruturas constitutivas e autorreferenciais em sintaxe e semântica. Seus eventos ao longo do tempo não estão presos dentre si tal como uma linha condutora composicional musical: mesmo numa situação performativa, seu desenvolvimento narrativo está muito mais próximo de um hipertexto, com múltiplas camadas textuais convergentes no espaço e no tempo presente.

Diferente da música, em que o significado é “a sua estrutura, a maneira como são dispostos os elementos constitutivos do todo, a funcionalidade de suas relações propostas”, (SEKEFF, 1998, p. 48) portanto “um sistema de relação entre os signos que são a explicação recíproca uns dos outros”, (SEKEFF, 1998, p. 48) a arte sonora passa a englobar elementos externos e exógenos à sua estrutura discursiva sonora, podendo hibridizar processos criativos ao incluir outros materiais, técnicas e procedimentos. Expande, portanto, a capacidade de troca e diálogo com outros meios e técnicas artísticas o que lhe rende forte potencial colaborativo.

Existências instalativas, mais voltadas para apreciação não linear, quebram os antigos paradigmas ritualísticos da sala de concerto da música, ao



mesmo tempo em que nas artes visuais, a adequação ao espaço de atuação/montagem tal qual ele se apresenta, começa a ganhar força em contraposição à sacralidade do cubo branco.

Não à toa, estas novas possibilidades narrativas sonoras, não pertencentes aos rígidos limites da música, acabam por influenciar e se influenciar por outros meios em processos colaborativos e dinâmicos, ignorando fronteiras e regras formais. Como bem coloca Plaza “o séc. XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens”. (PLAZA, 2003, p. 11) Podemos observar este movimento descrito por Plaza, numa ascendente em intensidade e pluralidade, na atuação de artistas como o Fluxus, John Cage, Alvin Lucier e o Sonic Arts Union, Richard Lehrman, Robin Minard, os brasileiros do Chelpa Ferro e Objeto Amarelo, o coletivo Artifiel, entre muitos outros.

De seu hibridismo e multiplicidade de possibilidades intertextuais também se origina uma crise de validação e delimitação de atuação enquanto nova categoria artística. O universo de discussão da arte sonora é repleto de contradições e discordâncias entre autores, pensadores e artistas, muitos mais preocupados com nomenclaturas e categorizações que acabam enrijecendo um processo fluído por natureza. Uma frase de Plaza (2003, p. 12) sintetiza bem esta situação:

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir desta interação.

Consideraremos então, neste artigo, a arte sonora como uma forma de expressão sonora híbrida e em constante evolução, fruto da convergência dentre diferentes modalidades artísticas. Tem no espaço – e sua multiplicidade de possibilidades estéticas – seu objeto de exploração primordial, podendo ocorrer na forma de obras instalativas e/ou performáticas. Sua temporalidade extrapola as regras formais da narrativa musical, ao propor uma nova forma de referencialidade, muito mais aberta e não linear.

Imagens do espetáculo *Branco* no British Council em São Paulo.



Fotos: Kriz Knack, 2010.

Criação Sonora Contemporânea

Nós fechamos nossos olhos quando queremos envision (ver por dentro) ou começar atividades tais como imaginar, escutar música, sonhar ou beijar.² Galia Hanoche Roe (MUECKE; ZACH, 2007, p. 83, tradução nossa)

Consideraremos criação sonora de cena contemporânea, uma modalidade artística híbrida resultante da confluência entre música de cena contemporânea, a arte-instalação e a arte sonora. Neste sentido, qualidades espaciais físicos acústicas e dados contextuais passam a integrar as discussões sobre ocupação cênica, coreografia e dramaturgia, estabelecendo o surgimento de um novo processo criativo colaborativo entre o som e as artes cênicas.

A confluência de pesquisas e atuação destas modalidades artísticas foi apenas uma questão de tempo e maturação, posto que as próprias artes performáticas também foram, cada vez mais, se alinhando para um caminho de miscigenação de processos criativos e técnicas artísticas. As diferentes modalidades de percepção passam a borrar suas fronteiras em criações que exploram muito mais as relações sinestésicas dentre as mídias atuantes que a própria mensagem a ser dita.

Como a arte sonora e a música de cena contemporânea, é herdeira dos rompimentos das fronteiras entre arte e vida proposto pelos *happenings* de artistas como Allan Kaprow e o grupo Fluxus nas décadas de 50 e 60, do século XX, e seu processo criativo parte necessariamente do diálogo entre dois ou mais meios e/ou linguagens, sendo seu produto uma complexa teia de resignificações, apropriações e deslocamentos conceituais. Plaza vai denominar esse processo de Tradução Intersemiótica.

O criador/compositor de música e/ou criação sonora de cena contemporânea é, por natureza, um tradutor intersemiótico, por se situar “diante da história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como forma plástica, permeável e viva”. (PLAZA, 2003, p. 9) Se relaciona com a dramaturgia ao se apropriar de partes de seus vetores de *leitmotiv*³ para transformá-los em sonoridades, entrando em cena como um devir a ser vivenciado e experienciado no presente, numa relação dinâmica e ativa com os performers. Não ambienta apenas: cria em conjunto a teia narrativa que tem seu fim na mente do espectador. É um sistema aberto evolutivo, em constante troca e transformação no tempo e no espaço. Sobre a referencialidade que

2 “We close our eyes when we want to envision (in-vision) or engage in activities such as imagining, listening to music, dreaming or embracing”.

3 Leitmotiv são os vetores, as linhas de força do roteiro entrelaçado e multidimensional das artes parateatrais da contemporaneidade. Renato Cohen considera o leitmotiv como o ponto fundamental do *work in progress*, pois sua forma de operação permite a maleabilidade, a transitoriedade e a mutabilidade do texto dramático, em contraponto ao roteiro cartesiano de causalidade e rigidez temporal.

a música de cena contemporânea pode desenvolver, Lívio Tragtemberg em seu livro *Música de cena* afirma que:

A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer sua dupla identidade como veículo de símbolos abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação dos seus espaços de imaginação sensorial (TRAGTEMBERG, 1999, p. 22)

Neste contexto, lida com

o passado como ícone, o original a ser traduzido, [...] como conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor. (PLAZA, 2003, p. 8-9)

Seja através de referências audiovisuais, seja a partir de vetores conceituais, assim como a música de cena, esta nova modalidade de criação intermediática agrega uma nova camada textual que se refere e que dialoga com a dramaturgia cênica. São sistemas abertos evolutivos, em constante troca e transformação no tempo e no espaço.

A ênfase no espaço, característica constitutiva da arte sonora, rende ao espetáculo uma nova possibilidade de vetor dramatúrgico ao expandir a percepção espacial cênica através do som. Em contraponto à música, a arte sonora com sua maleabilidade de propostas instalativas e performáticas e em diálogo ativo com o ambiente, pode assumir papéis híbridos ora atuando como narrativa no tempo, ora se fundindo ao espaço desenhado pela cenografia e pela iluminação.

A criação sonora de cena contemporânea, portanto, nasce da contraposição e do contraste levantados pelas mudanças estéticas dos anos 60 e 70 na música e nas artes visuais, e da confluência de interesses e processos criativos nas diversas áreas e categorias artísticas. É influenciada pelas transformações “que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística [...] e, sobretudo, dos processos sociais de recepção”. (PLAZA, 2003, p. 10) Portanto, “sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos”. (PLAZA, 2003, p. 10)

Em Cena: Branco

Uma obra bidimensional requer o movimento do olho, e uma obra tridimensional requer um movimento em volta ou por dentro dela.⁵ Galia Hanoche Roe (MUECKE; ZACH, 2007, p. 94, tradução nossa)

Concebemos o espetáculo Branco de Lua Tatit para o 13º Cultura Inglesa Festival em 2010, com os performers⁶ cocriadores Lua Tatit e Ana Dupas, o músico, compositor e artista sonoro Dudu Tsuda, a artista plástica e cenógrafa Edith Derdyk e a iluminadora Karina Spuri.

Como em todo Cultura Inglesa Festival, escolhemos um artista britânico como fonte de inspiração livre no processo criativo, no caso, Rachel Whiteread.

Por tal motivo, para melhor ilustrar a estrutura conceitual do espetáculo, propomos uma breve reflexão acerca do trabalho de Whiteread, sobretudo com relação a construção do fio condutor dramático. Realizaremos, portanto, um brevírio descritivo do processo de seleção dos aspectos relevantes da obra de Whitehead para a elaboração das cenas como suporte do foco analítico deste artigo.

O dentro e fora de *Whitehead*

Se Rachel pudesse beber um par de litros de gesso ou resina goela a baixo, esperar até secar para depois tirar a sua pele, eu tenho a impressão que ela o faria. Ela nos mostra o não visto, o avesso, partes que passam despercebidas.⁷ (Tradução nossa)

AM Homes

A pesquisa de Rachel Whiteread, em linhas gerais, lida com espacialidade e volume associados a formas estéticas minimalistas e monocórdicas, numa ressignificação da noção de escultura, ao propor a recriação sólida tridimensional do vazio, seja do interior ou do entorno de objetos cotidianos.

Seus trabalhos diversificam em tamanho físico e técnicas de preenchimento, tendo Whiteread trabalhado com diferentes materiais como gesso, concreto, resina e borracha, ora criando vazios a partir do volume, ora o oposto.

4 "A two-dimensional work of art requires movement of the eye, and a three-dimensional work requires the actual movement around or within the work."

5 *Performers* são os atuantes e cocriadores da *mise-en-scène*. São atores, dançarinos, músicos, artistas plásticos, *videomakers*, etc., que compõem, atuam e criam a cena juntamente com o diretor/encenador/autor.

6 If Rachel could drink a couple of quarts of plaster or pour resin down her throat, wait until it sets, and then peel herself away, I have a feeling she would. She shows us the unseen, the inside out, the parts that go unrecognised

Colheres, colchões, estantes com livros, espaços vazios sob uma escada, uma casa vitoriana inteira. Objetos e espaços que carregam sentimentos e memórias de vivências pessoais. Através deles Whiteread contrapõe seu minimalismo estético com histórias de vida cotidiana, em suas próprias palavras, “minimalismo com um coração”.

Em seu primeiro trabalho, *Ghost* (1990), Whiteread extrai a alma da sala de uma casa no norte de Londres – similar àquela em que ela viveu durante sua infância – ao reproduzir em gesso o negativo de cada detalhe do seu interior. Maçanetas das portas se tornam buracos arredondados, o vão da lareira, uma protuberância de forma excêntrica e suja de carvão, os detalhes da janela ganham uma outra dimensão, uma visibilidade do invisível, do vazio.

Adrian Searle, do jornal britânico *The Guardian*, proferiu uma precisa frase sobre *Ghost*, que traduz o sentimento que nos toma ao sermos expostos a tamanha genialidade. Nas palavras da jornalista “*Ghost* parecia ao mesmo tempo familiar e estranho, fazendo aquele tipo de quarto em que muitos de nós na Inglaterra crescemos e ainda vivemos, parecer estranho e alienígena.” (Tradução nossa)⁹

Familiaridade e estranhamento. Familiaridade pela temática da obra em si, isto é, a lida com a intimidade e a memória afetiva a partir de objetos pessoais e ordinários e ambientes de moradia. Estranhamento pelo deslocamento lógico das noções de vazio e volume, pela descontextualização daquela lembrança e pela melancolia daquele momento vazio estar retido numa estrutura sólida, como se estivesse congelado, preso no tempo e espaço.

Dentro-Fora_Sólido-Vazio: o Espaço

Suponhamos que o tempo seja um círculo fechado sobre si mesmo. O mundo se repete de forma precisa, infinitamente. Alan Lightman

Três obras foram bastante importantes para as primeiras gerações de ideia, são elas *Ghost* (1990), *House* (1993) e *Embankment* (2005-2006). Por lidar com a ideia de preenchimento de espaço vazio usando um material sólido, denso e monocórdico como o concreto, *House* teve uma grande relevância para concepção da trilha sonora como um todo.

7 Traduzido a partir de: “*Ghost* looked both familiar and uncanny, making the kind of room many of us in Britain have grown up in, and continue to live in, appear suddenly alien and strange”. It gives us a jolt.
Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/06/rachel-whiteread-tate-drawings>

O primeiro passo foi a opção pelo uso de apenas quatro matérias primas sonoras monocórdicas, que não trouxessem grandes novidades em sua narrativa ao longo do tempo, mas que usassem o espaço para tecer sua trama conceitual com as cenas. Sendo assim, o uso de apenas um tipo de matéria prima sólida, ponto fundamental no trabalho de Whiteread, se traduziria na sonoridade.

Neste contexto, pensamos em usar os diferentes tipos de som para preencher o espaço de forma única e homogênea tal qual o gesso ou o concreto o fazem com suas diferentes propriedades físicas em Whiteread. Cada som, devido suas qualidades acústicas e timbrísticas, provocaria diferentes reações no espaço do teatro, e proporiam diferentes possibilidades de ocupação do mesmo.

Uma existência muito mais instalativa, na medida em que a criação sonora se apropriou das condições locais do espaço físico e acústica, se distanciando um pouco do processo criativo musical, muito mais arraigado em eventos que acontecem num tempo determinado. A própria escolha dos elementos sonoros teve como ponto de partida considerações outras que não a música. O espaço, portanto, “atua não como agente de delimitação da obra, mas como elemento integrante da mesma”. (CAMPESATO, 2007, p. 132) Todavia, um grande número de técnicas de edição, mixagem, pós-produção e espacialização virtual, mais próximos do universo da música eletroacústica, foram utilizados como recursos de timbragem e texturização, num processo de hibridização presente em muitas criações sonoras para cena.

O processo criativo como um todo englobou conceitos de espacialização de ambas arte sonora/arte-instalação e música eletroacústica, na medida em que propunha uma apropriação das fisicalidades naturais do teatro em questão, ao mesmo tempo em que recriava virtualmente algumas sensações de espacialidade através de mecanismos psicoacústicos de percepção espacial.

Criamos, portanto, uma ocupação espacial semelhante à trabalhos de *site-specific*, ao lidar com as qualidades físicas acústicas do espaço tal qual se encontrava. Utilizamos, portanto, os sons provenientes do palco, o piano que ali estava presente, o sistema de som e as possibilidades acústicas do teatro como dados essenciais para criação sonora. Ao mesmo em que não deixamos de interferir nestes sons gravados e produzidos ao vivo, criando composições e sensações espaciais virtuais através de mixagem e espacialização em um sistema *surround 6.1*.

Vazio e Volume: Timbre, Semântica e Espacialização

Eu sempre quis produzir ao inverso, a partir da menor das células. São as palavras amplificadas que fazem a história, o som que faz o tempo.

(Valère Novarina)

As condições físicas espaciais, acústicas e técnicas do local da apresentação foram determinantes para escolhermos a natureza destes sons, e a forma como eles interagiriam com o espaço físico, o espaço cênico e a teia dramaturgica. São eles madeira, vidro, piano preparado e voz, ou seja, sons gravados a partir do manuseio de objetos de vidro e madeira, piano preparado em cena e voz manipulada por interface interativa em computador.

Criamos *esculturas sonoras* a partir do material bruto gravado e as adequamos ao plano de cenas de acordo com as características trabalhadas no corpo, no espaço cenográfico ou na dramaturgia. Vetores conceituais relacionados com as dualidades trabalhadas por Whiteread em suas esculturas e instalações, nos ajudaram a nortear a pesquisa de todas as linguagens estabelecendo um fio condutor às escolhas narrativas, semânticas e sintáticas.

Neste sentido, espacializamos as sonoridades pelas caixas do teatro de modo a criar uma imagem sonora tridimensional e imersiva ao público. Propomos a construção de territórios sonoros de múltiplas temporalidades, que ocupam o espaço se revezando em criar sensações espaciais a partir de aproximações conceituais com o trabalho de Whiteread e/ou a partir de configurações do espaço cênico.

A escolha de sons de madeira para a primeira parte do espetáculo, por exemplo, foi feita pelo fato de estarmos em cena sobre um palco italiano de madeira suspenso, e por isso emanando ruídos de movimentação sobre ele. Gravamos os sons sob o palco e os transpomos para as caixas de som laterais do teatro. Acrescidas de frequências graves, e subtraídas de algumas frequências agudas, o som processado criava na plateia a mesma sensação acústica encontrada no espaço vazio sob o palco. Um preenchimento do espaço da platéia com sons gravados do vazio existente de sob o palco.

Situações específicas como esta nos remetem à discussão acerca do termo *arquitectura aural* que Barry Blesser e Linda-Ruth Salter vão analisar em *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*, na medida em que lidam com apropriações espaciais específicas que vão além dos atributos físico acústicos do teatro, uma ocupação imbuída de texto

narrativo e conteúdo semântico integralmente tecido com a dramaturgia do espetáculo.

O termo arquitetura aural determina que um ambiente, no que concerne a sua sonoridade, não é somente composto por características físico-acústicas: a elas estão agregados aspectos culturais e sociais constitutivos e determinados por elas mesmo. Em outras palavras, a ocupação espacial pelo som se apropria de características físicas acústicas do espaço, ao mesmo tempo em que cria um denso tecido dramático ao fazê-lo, resignificando-o por completo. Portanto, uma criação sonora de cena *site specific*.

Dispostas sobre o revestimento em madeira que cobre a parte lateral e o teto do teatro, em decorrência da ressonância acústica da estrutura, criavam a ilusão sonora de que os sons vinham do alto. Na medida em que emitiam os sons graves gravados sob o palco do teatro e direcionados propositalmente para elas, proporcionavam uma inversão metafórica espacial entre a plateia e parte inferior do palco. Tal qual no trabalho de Whiteread, onde os pares de relações volume e vazio e dentro e fora criam toda a tensão intersemiótica entre o objeto original e sua tradução, em *Branco* estes pares são colocados em cena através de suas metáforas em sonoridade.

Um contraponto *vazio vs. preenchido* e *dentro vs. fora*, na medida em que, metaforicamente, o público é convidado a escutar os sons da performance sobre um outro ponto de escuta. Ora, Whiteread não nos propôs um outro ponto de vista ao preencher o vazio sob uma escada, e transformá-lo em objeto sólido?

O som da madeira, portanto, é o som do palco deslocado espacialmente para cima da plateia, tal qual as memórias, o espaço e o tempo em *House* são congelados pelo concreto. Em cena, as dançarinas estão numa parada de cabeça, com suas cabeças e braços dentro de uma caixa, configurando uma interessante imagem sobre as dualidades acima discutidas.

Espaço e Tempo Dramático

Arquitetura é música congelada. Wolfgang Von Goethe

O uso do espaço em *Branco* não passa apenas de uma mera ocupação físico-acústica, mas uma resignificação do mesmo através da sonoridade proposta. Mais além, temos uma dramaturgização deste espaço tornando-o vivo, carregado de informação textual e sensorial, que percorre o corpo e a

mente das dançarinas e do músico em cena, os sentidos estimulados dos espectadores e todas as relações comunicacionais estabelecidas dentre eles. Uma relação próxima à definição do conceito de *síto* em Christoph Metzger (apud KUBISCH, 2000, p. 87):

Um *síto* é algo que se difere de um espaço[...], [pois] recebe alguma coisa específica. Ele recebe a assinatura do artista[...] que é mais do que linhas de latitude e longitude[...] [que o demarcam]. Um artista insere uma situação específica de percepção do espaço, transformando-o em um *síto*.

O espetáculo se organiza, portanto, como uma complexa teia relacional e *sígnica*¹² que cria e recria, no momento presente, todas suas múltiplas possibilidades intertextuais. Como se tempo e espaço estivessem diretamente interconectados com o tecido dramaturgico, e permeassem as múltiplas camadas de informação através deste acesso simultâneo à teia de *leitmotiv* do espetáculo. Um sistema aberto e evolutivo onde cada estímulo, sonoro ou visual, é responsável pela manutenção do fluxo dramaturgico. Nas palavras de Cleide Martins:

Cada ignição combinatória possibilita que todo sistema dialogue e se posicione em face dessa nova combinação. Essa nova combinação irriga e desestabiliza todo o sistema. (MARTINS, 2001, p. 61)

Sonoramente e cenicamente constituído como uma obra *site-specific*, em *Branco* as possibilidades estéticas dramaturgicas extrapolam as fronteiras dentre os meios e linguagens envolvidos, criando um todo multimidiático fortemente alicerçado sobre a exploração espacial em três níveis: físico-acústico, visual/espacial e metafórico. Não por acaso, se realizado em outro espaço, o espetáculo será completamente diferente, e trará à tona novas relações semânticas espaciais a se explorar.

Referências

- ARAUJO, Y. R. G. . *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC, 2005.
- BLESSER, B.; SALTER, L.-R. . *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. Massachusetts: MIT Press, 2007.
- BOSSEUR, J.-Y. *Musique et arts plastiques: interactions au XX siècle*. Paris: Minerve, 1998.

¹² O conceito de *signo* peirceano opera nas relações perceptivas e comunicacionais existentes entre um objeto e uma mente, traduzindo esta via múltipla de percepção, associação e representação em categorias analíticas lógicas. Estas categorias, esmiuçadas até o seu mais alto grau de complexidade, dão conta das mais diversas variações e subvariações das formas de como este objeto se relaciona com uma determinada mente.

- CAMPESATO, L. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CAMPESATO, L. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHEN, R. *Work in progress*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GRIFFITHS, P. *A Música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. São Paulo: Zahar, 1978.
- MARTINS, C. *A improvisação em dança*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.
- MARTINS, C. *Improvisação, dança, cognição: os processos de comunicação no corpo*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.
- MINARD, R. *Musique concrète and it's importance to the visual arts*. Ressonances: aspects of sound art. B. Schulz. Heidelberg, Kehrer Verlag: 05, 2002.
- MORAN, P.; PATROCINIO, J. (Org.). *Machinima*. São Paulo: CINUSP, 2011.
- MUECKE, M.; ZACH, M. (Ed.). *Ressonance: essays on the intersection of music and architecture*. Ames: Culiciniidae Architectural Press, 2007.
- PLAZA, J. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena*, [Campinas], 2000.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2005.
- SCHULZ, B.; HEIDELBERG, K. V. (Ed.). *Ressonances: aspects of sound art*, 2002.
- SCHULZ, B.; HEIDELBERG, K. V. (Ed.) *Robin Minard: silent music*, 1999.
- SEARLE, A. Rachel Whiteread: through the eyes of a child . *The Guardian*, London, 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/06/rachel-whiteread-tate-drawings>>. Acesso em: outubro 2015.
- SEKEFF, M. de L. Música e semiótica. In: TOMÁS, L. (Org.). *De sons e signos: música mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.
- TRAGTEMBERG, L. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Versão em português. [S.l.], ANO. Rachel Whiteread. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rachel_Whiteread>. Acesso em: outubro 2015.



TRADUÇÃO

O QUE MAIS?

Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação

Resumo

Em seu livro *Sempre mais do que um - a dança da individuação* (2013) a filósofa, artista e dançarina Erin Manning explora o conceito de “mais do que humano”, no contexto do movimento, percepção e experiência. Neste trabalho parte da filosofia processual de Whitehead e de Simondon e sua teoria da individuação, estendendo os conceitos de movimento e a relação desenvolvida em seus trabalhos em torno do pensamento coreográfico. Aqui ela usa seu pensamento coreográfico para explorar um modo de percepção que antecipa a acomodação da experiência em categorias ontológicas. Manning explora os objetos coreográficos de William Forsythe e suas colaborações para superar modos de percepção e alcançar o que percebemos como algo que nunca é inicialmente um sujeito ou um objeto mas uma ecologia.

Palavras-chave: Objetos coreográficos. Forsythe. Instalação coreográfica. Ecologias da experiência. Filosofia processual.

Erin Manning

Chair da Faculdade de Artes e Ciências Humanas para Arte Relacional e Filosofia na Universidade Concordia, em Montreal, Canadá. Diretora do Sense Lab, laboratório para a pesquisa interdisciplinar em arte e filosofia.

Tradução: Bianca Sciar¹

¹ Professora do Centro de Artes da Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina (UDESC) para Danças e Técnicas Corporais. Membro do SenseLab e diretora do Moinho de Danças, laboratório de investigação da Improvisação Interdisciplinar.
E-mail: bibimove@gmail.com

WHAT ELSE?

Interlude's always more than one: the dance of individuation

Abstract

In her book *Always More Than One*, the philosopher, visual artist, and dancer Erin Manning explores the concept of the “more than human” in the context of movement, perception, and experience. Working from Whitehead’s process philosophy and Simondon’s theory of individuation, she extends the concepts of movement and relation developed in her earlier work toward the notion of “choreographic thinking.” In this interlude she uses choreographic thinking to explore a mode of perception prior to the settling of experience into established categories. Manning explores the choreographic objects of William Forsythe and his collaborations in order to overcome of a mode of awareness reaching the notion that what we perceive is never first a subject or an object, but an ecology.

Keywords: Choreographic objects. Forsythe. Choreographic instalation. Ecologies of experience. Processual philosophy.

Um ato coreográfico questiona: O que mais? O que mais pode ocorrer neste evento?

Coreografia é algo que ocorre em todos os lugares, o tempo todo. Quando arrumamos uma sala para usufruir de nossa casa, este gesto envolve a criação de uma constelação de movimentos. Este gesto constrói oportunidades de mover-nos “através de”, cria convites para “sentarmos com”, oferece incentivos para chegarmos em alguns pontos antes de outros. Este gesto idealiza como situamos um lugar: uma cadeira perfeita, a melhor vista, o conforto mais próximo. E cria assim oportunidades para diferenças: você pode contornar a cadeira, dançar no sofá, dormir sob a televisão. Entretanto, provavelmente seus movimentos tomarão o espaço como se fosse um fato consumado, para onde você retornará ao conforto de sua posição favorita, e eventualmente irá perceber que há zonas inteiras desta sala às quais você nunca prestou atenção. Os hábitos se cristalizam. Mesmo seu gato parece estar sempre no mesmo lugar.

Estas coreografias do cotidiano indicam expressões autônomas do movimento incrustradas em práticas, mas não criam necessariamente oportunidades criativas. Em um ambiente habitual o contraste geralmente é minimizado: o *status quo* tende a limitar o espectro do potencial da experiência. As oportunidades criativas autônomas provavelmente acontecem quando um evento altera como experienciamos o espaço. Você pode decidir pintar a sala, ou retirar móveis, apenas para perceber que a orientação que até então havia sido tomada naquele espaço não era a mais interessante. Não eram os objetos que haviam impedido que você atendesse ao espaço-tempo da criação deste ambiente em particular. O que ocorre é que você esqueceu que os objetos tem vida, que eles criam o espaço. E o quanto o espaço te move é equivalente à *eventividade* de seus objetos.

Ao redecorar uma sala talvez você começa a prestar mais atenção ao quanto os objetos criam o espaço, não apenas por configurarem um padrão de uma experiência de espaço-tempo pré-existente. Os objetos não são estáveis: eles estabelecem a temporalidade de um evento.

Do objeto ao *objectile*.²

Forsythe (2008, p. 5) questiona, “será possível que a coreografia gere expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?”. Um objeto coreográfico, “um modelo de uma transição em potencial de um estado a outro em qualquer espaço imaginado”, é menos sobre o objeto enquanto tal do que sobre sua capacidade em gerar um evento-tempo. (FORSYTHE, 2008, p. 6) Quando um objeto torna-se um atrativo a um evento, ele reuni em si a incipiência do evento na direção da capacidade dinâmica do objeto em reconfigurar o espaço-tempo da composição. É disso que se tratam os objetos coreográficos de Forsythe – a criação de uma constelação emergente para a experimentação do movimento que alarga a coreografia para além da dança.

Os objetos coreográficos de Forsythe tendem a originarem-se de formas oriundas de objetos cotidianos: um balão, um pedaço de papelão, um espelho. O fato de serem objetos cotidianos permite um certo conforto quando nos deparamos com eles – são reconhecíveis, maleáveis dentro de nossas práticas de movimentos habituais, já disponíveis em nossas imaginações: pensamos saber o que eles são capazes de fazer. Entretanto, assim como os objetos nos iludiram em certas suposições, percebemos que estes objetos são mais do que eles aparentaram ser a primeira vista: no estabelecimento de um encontro coreográfico eles se apresentam como parte de um ecossistema em mutação. Eles estendem-se para além de sua objetificação para tornarem-se ecologias a favor de ambientes complexos que propõe constelações dinâmicas de espaço, tempo e movimento. Estes objetos são de fato proposições co-constituídas pelos ambientes onde eles tornam-se factuais. Eles clamam por participação.

Através destes objetos, o espaço-tempo toma uma ressonância, uma singularidade: ele torna-se pulante, flutuante, sombreado. O objeto torna-se um míssil para uma experiência que infleciona um determinado espaço-tempo com um espírito de experimentação. Poderíamos chamar estes objetos de “*objectiles*” coreográficos “para devolver o sentido de movimento incipiente à sua dinâmica de participação clamada pelo ambiente relacional.”³

O “*objectile*” é como uma dica para a resolução de uma experiência. É aquilo que orienta a experiência a sua forma final. Para que isso aconteça Forsythe não pode usar qualquer objeto. O objeto deve ser imanente ao evento e ativar seu desdobramento. Ele deve chamar a participação de modo simultaneamente convidativo e não amedrontador. Ele deve doar-se

2 Nota da tradução: objetos marcados não pelo que são, mas pelo que podem vir a ser.

3 Gilles Deleuze (1993, p. 19) usa o termo *objectile* para enfatizar “uma concepção qualitativa não apenas temporal de um objeto, para estender o fato de que sons e cores são flexíveis e tem suas modulações”.

à experiência de modo a permanecer ligeiramente ausente daquilo o que poderíamos ter esperado. O objeto não deve agir de forma completamente previsível em relação ao ambiente e deve ser familiar o suficiente para atrair-nos ao seu encontro. Os objetos coreográficos são uma permissividade que provoca um tomar-forma singular: são forças conjuntivas a uma atividade relacional.

“Aqui-e-Agora”

Os objetos coreográficos ativam um ambiente para a experimentação do movimento. A ideia é criar um a atmosfera que torce ligeiramente o tempo do movimento cotidiano, convidando-nos a cuidar do tempo do evento. Participantes que entram no *White Bouncy Castle* (Castelo Branco Pulante) não são apenas transformados em bolas pula-pula, gerando uma atitude brincante que é infligida sobre o ambiente.⁴ Eles também tornam-se participantes do tempo em uma ordem distinta: um tempo da experimentação.

A experimentação suscita o tempo do evento. Participantes movem-se porque são movidos a fazê-lo, sua atenção é excitada, sua consciência torcida, seu engajamento com o espaço-tempo do evento já altera a atmosfera do espaço. O *Castelo Branco Pulante* é mais do que uma imensa plataforma pula-pula: seus efeitos são em uma micro percepção transformada no sentido do tempo, alterando a banalidade do tempo em direção a uma duração distinta, de tempo brincante.

Os objetos coreográficos provocam este deslizamento do tempo principalmente porque trazem e sublinham o papel que os objetos tem na vida cotidiana. Os objetos cotidianos ressoam com o sentido de passado. Eles existem em uma ecologia de experiências da qual não podem ser abstraídos. Encontrar um objeto familiar estimula esta experiência de passado mesmo quando ativa, pela brincadeira, um recondicionamento, ou reconfiguração de uma ecologia simultaneamente familiar e disjunta.

Quando percebemos diretamente o passado do desdobramento de uma ocasião presente, Whitehead chama de percepção não sensória. Por percepção não sensória Whitehead refere-se ao complexo ritmo da memória – um deslize no tempo da experiência que situa nossas percepções atuais.⁵ No assentamento da experiência, sugere Whitehead (1933, p. 181) nós percebemos não primeiramente e acima de tudo de sensação a sensação mas de relação a relação. “O momento presente é constituído pelo influxo do outro em direção ao sentido de identidade própria que é a vida

4 O Castelo Branco Pulante é uma instalação de Dana Casperson, William Forsythe e Joel Ryan e foi coproduzida pelo Group. ie- comissionada originalmente pela ARANGEL, Londres, inaugurada em 26 de março de 1997, na Roundhouse, Chalk Farm, Londres. Para imagens consultar <http://whitebouncycastle.com/de/index_reload.html?bodyFrame=/de/_body/o3_pictures.html>.

5 Sobre o lapso de meio, segundo na percepção ver Liber (1985). Para as discussões filosóficas sobre o lapso de meio-segundo no evento perceptivo ver Massumi (2002, p. 23-23, 177-207).

constituída do passado imediato dentro da imediação presente”. Não é o passado enquanto tal ou o objeto enquanto tal que percebemos mas o aqui-lo-agora. É a atividade relacional entre diferentes limiares de espaço-tempo. É o então-com.

É assim que atuam os objetos coreográficos. Imagine-se entrando em uma sala cheia de espelhos que refletem uma imbricada matriz caleidoscópica que recusa-se a nos conter. (THE DEFENDERS, 2008)⁶ Somos atraídos ao espelho entretanto perplexos, pois estamos habituados a espelhos que nos refletem. Este ativa o movimento - nos encontramos experimentando com nossa própria reflexão, torcendo, curvando, nos acotovelando para sermos vistos. E assim, tornamo-nos mais conscientes não apenas de nossa própria abordagem diante das superfícies refletoras que não nos refletem mas também a um abraçar coletivo diante do espelho que se recusa a atuar como um espelho.

O objeto criou um movimento, uma circularidade contida nela mesmo, um acenar a uma paisagem caleidoscópica que não reflete nossa presença entretanto nos atrai a ela. Ou, como foi o caso do objeto quando estreou na Holanda, o que pode ocorrer é que o desejo coletivo de reorientar-se, alterar o espaço, criar com as condições dos objetos toma conta e metamorfoseia o evento. A resistência coletiva à afirmação “não toque” naquela instância criou um reposicionamento do campo de modo que a qualidade da brincadeira foi ativada principalmente por não nos vermos, mais do que pelo reposicionamento do objeto em relação aos semblantes móveis.⁷ De todo modo houve uma experiência vivida a partir de uma proposição coreográfica.

O objeto coreográfico ativa a experimentação e o jogo ao unificar o passado da experiência (o objeto tal qual o conhecemos) e sua futuridade (a ecologia do objeto em seu desdobramento recente). Quando um objeto não é mais exatamente aquilo o que você achou que ele era e o sujeito que você pensou que fosse, começa a individuar-se coletivamente, e a experiência do tempo não é mais sentida como linear, é porque o evento começa a tomar conta. Não há mais uma preocupação consigo mesmo, com um sujeito, você agora experiência a potencia do futuro misturada com a ressonância do passado: uma futuridade passada no momento atual. Evento-tempo.

Essa experiência é especiosa: ela nos leva ao limiar temporal do evento. Esta especiosidade tem uma qualidade fabulada: ela nos enerva em direção a uma dubiosidade do tempo e nos incita a inventar com o tempo.⁸ Os objetos coreográficos nos levam a este especismo por infiltrarem nossa

6 *The Defenders* é um objeto coreográfico de William Forsythe com música de Dietrich Krüger e Thom Williems, inaugurada em 17 de maio de 2008 com apoio de Ursula Blicke Stiftung, em Kraichtal.

7 Conversação com Forsythe, novembro de 2010.

8 O aspecto do falseamento frequentemente associado com o especioso é aqui referenciado por seu elemento mais criativo. Poderia ser pensado juntamente com o conceito deleusiano do poder do falso.

experiência com os limites do duplo sentido do próprio tempo. Eles também nos alertam sobre a processualidade dos objetos. Os objetos são, assim como incorporações, mais forças do que formas. Eles não são constelações pré-orquestradas, prontas a serem levadas a experiências processuais. Eles são processos neles mesmos, iscas: guarnições, tendenciamentos, sombreamentos. Eles são, como Ligia Clark soube logo, relacionais.⁹

Se estes fossem simplesmente objetos estáveis habitando um espaço previamente constituído, eles não teriam tantos atrativos a nós. Objetos existem nos entremeios de uma proposição e seu evento, incitando coconstelações de movimento-movendo-se.

Nos entremeios dos eventos sempre existe um estranho *schismo*, uma disjunção entre a experiência e a consciência da experiência. O que experienciamos como o agora é um estar já infestado com um novo agora, este novo agora existe de modo ligeiramente alterado da última experiência do agora. Os objetos coreográficos retiram deste paradoxo a linearidade do tempo mensurável, contrária a experiência do tempo duracional. “O presente conhecível não é uma faca afiada, mas uma sela com uma profundidade própria, onde nos acomodamos e sobre a qual olhamos em duas direção ao longo do tempo.” (JAMES, 1890, p. 609)

O deslize do tempo que o objeto coreográfico provoca torna perceptíveis os aspectos aditivos e subtraíveis da experiência de tal modo que o tempo do evento é experienciado mais do que ele foi antes e menos do que ele poderia ter sido. O futuro e o passado entrelaçam-se em uma experiência fabulada do não-exatamente-agora. Neste *looping* um tanto estranho, o que é vivido é menos o encontro com um espaço pré-configurado onde objetos preexistem do que uma experiência direta de relações.

Um chamado à experiência

Como em suas coreografias, os objetos coreográficos de Forsythe são criados em condições bastante precisas para a experimentação do movimento: eles insistem na precisão dos parâmetros para o movimento (técnica) sem devastar o movimento de seu potencial para a sua eventificação (tecnicidade).

Eles são cuidadosamente arranjados para gerar certos tipos de participação, contudo indeterminada em seus efeitos. São objetos jogados no mundo e convites a nos mover com.

9 Para mais informações sobre o trabalho de Ligia Clark e seu conceito de objetos relacionais, ver por exemplo “Sobre a mágica do objeto” Disponível em: < www.ligiaclark.org.br >.

Forsythe fala da busca por soluções físicas às proposições dramáticas.¹⁰ Os objetos coreográficos são desenhados a provocar eventos-momentos que podem ser subvertidos em direção a uma recomposição de hábitos e, vice-versa, composição de hábitos que torcem a forma percebida dos objetos. Esta recomposição clama por uma coreografia de diferenças, diferenças que emergem relacionalmente, ativadas por proposições incorporadas ao potencial de incorporação do objeto coreográfico. É o tornar-se continuamente.

Os objetos coreográficos não são dependentes da vontade individual: eles movem a relação. Forsythe está mais interessado no desdobramento do espaço do que na forma que tomam os corpos. (FORSYTHE; SIGMUND, 2001 apud FORSYTHE, 2008) Suas proposições coreográficas começam com este desdobramento, ativando uma tensão criativa entre uma extensão virtual de um ritmo duracional e a intensidade atual de um mover-se no tempo. A partir da criação de condições ambientais para a *performance*, cria proposições para o movimento relacional e assim o trabalho de Forsythe permanece uma atividade que desdobra-se a diante a um complexo nexos relacional. Como um coreógrafo de mísseis de movimento, o trabalho de Forsythe torna sentido o que há além da coreografia – sua capacidade de forjar artesanalmente um meio associado de relações que se estendem para além do palco. O que mais seria o meio associado senão um campo de forças para a confecção do ainda impensado onde o micro perceptual e o micro político se encontram para criar novos movimentos no fazer?

“Você não precisa de um coreógrafo para dançar”. (FORSYTHE; SIGMUND, 2001 apud FORSYTHE, 2008) O que é necessário é uma proposição coreográfica. Proposições são ontogenéticas: elas emergem como o germe de uma ocasião e persistem no sentido da experiência para assegurar mais uma vez novas ocasiões da experiência. Os objetos coreográficos são proposições apenas neste sentido.

Observe o *Scattered Crowd* (Multidão Dispersa, 2002) Este objeto coreográfico envolve quatro mil balões suspensos em um banho de sons. Os balões em si não são a proposição. *Multidão Dispersa* é sobre mover-se qualitativamente-branquidão, arreamento, leveza – de modo que o espaço-tempo coconstituído da experiência torna-se um mover-se com: ambiente relacional convida ao movimento relacional criando a ecologia do evento. Quando os balões flutuam em um espaço relativamente pequeno esta qualidade de movimento é gerada a partir de uma instrução de mover-se através do espaço sem tocá-los. É uma coreografia de difícil proximidade, uma coreografia de proximidade sensual. Um cenário: o movimento de uma

¹⁰ Ver Peter Boenisch (2007, p. 20) para um exemplo de como Forsythe convida seus estudantes a participar na criação de soluções físicas para proposições dramáticas.

multidão, os balões estranhamente parados em um campo de corpos tentando manter-se alertas uns aos outros.

Em outro contexto quando o salão é maior e há mais balões a instrução pode ser a de criar espaço com os balões sem amarrar suas cordas. Um cenário: o espaço movendo-se, corpos em composição com as cordas, balões flutuando em um tempo de deslize coletivo.

O trabalho depende de como ele encontra a interação coletiva. Em *Multidão Dispersa* o quanto o volume da sala se desenvolve é o sinônimo da qualidade do evento-tempo criado no movimento. A mudança na tonalidade do afeto do espaço-tempo não é alcançada pelos participantes individualmente. Ela acontece apenas em uma transformação relacional: a sala move os participantes a alterar a composição do desdobramento do evento em um tempo experiencial. Aqui encontramos a precisão de uma proposição encontrar o imprevisível do evento. Para alcançar a singularidade da experiência, as condições permissivas imanentes à proposição tem que ser simultaneamente concisas e abertas. Quando o trabalho funciona e *Multidão Dispersa* coletiviza entorno de sua proposição, o evento torna-se atmosférico, mais ecológico do que humano – ou orientado aos seus objetos, movido em sua complexidade celular.

Multidão Dispersa é um sistema atmosférico de interior. Volumes de ar movem-se no fluxo em uma ambientação estabelecida em seu próprio feito. Uma mudança de sustentação origina uma transformação na própria ideia de como um movimento coletivo pode ser sentido quando torna-se uma prática de sintonia vívida. O movimento como ambientação ultrapassa os objetos, os sujeitos, como uma névoa. O objeto coreográfico: uma proposição para “o que mais” a respeito do pensamento coreográfico, uma proposição que move o meio, o meio associado das relações.

Referências

DELEUZE, G., *The fold*. Tradução de Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

FORSYTHE, W. *Suspense*. Editado por Markus Weisbeck. Zurich: Ursula Blicke Foundation, 2008.

JAMES, W. *The principles of psychology*. Disponível em: <<http://psychclassics.york.ca/James/Principles/prinrohtm>>. Acesso em: novembro de 2015.

MASSUMI, B. *Parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

SIEGMUND, G. William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann. In: FORSYTHE, W. *Denken in Bewegung*. Berlin: Henchel Verlag, 2000.

WHITEHEAD, A. *North. Process and reality*. New York: Free Press, 1933.

Foco e Escopo

Seguindo uma tradição inaugurada com a criação dos primeiros espaços universitários para a dança no Brasil, o Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia lança o primeiro periódico exclusivamente direcionado à pesquisa em dança do país.

DANÇA, a nova revista que o PPGDança apresenta a seus pares, nasce com o objetivo de fortalecer a produção dos pesquisadores universitários que se dedicam à dança e suas articulações com outros campos. DANÇA terá periodicidade semestral (junho-dezembro), será composta por artigos acadêmicos; resenhas de livros e eventos (congressos, festivais, seminários, encontros); traduções de artigos que tenham se transformado em referência entre os pares; e um Fórum temático dedicado a questões identificadas como emergentes pelos pesquisadores.

Meta

Difundir o conhecimento produzido por pesquisadores, nacionais e internacionais, na área da Dança e com suas possíveis articulações com outros campos, por meio de um sistema de livre acesso, colaborando dessa forma para a divulgação das atuais pesquisas nesse campo.

Políticas de Seção

Artigos

Os artigos devem ser inéditos, redigidos levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT e as da Revista Dança, as quais estão especificadas no item Normas. Esta seção recebe artigos com temas variados, pertinentes ao campo da Dança e/ou em suas relações articulações com outras áreas. A submissão é em fluxo contínuo, com avaliação por pares.

Idioma aceito: português

Fórum temático

O Fórum temático é dedicado a questões identificadas como emergentes pelos pesquisadores que compõem seu Conselho Editorial. Cada tema que será explorado em duas edições da Revista e convidados pesquisadores para o debate.

Idiomas aceitos: Português

Resenhas

Espaço dedicado a difusão de resultados de importantes eventos nacionais e internacionais bem como a divulgação de livros lançados no período máximo de dois anos anteriores à edição. As resenhas são submetidas à revisão por pares e devem atentar as normas da Revista.

Idioma aceito: Português

Tradução

Serão aceitas traduções inéditas de artigos ou capítulos de livros de autores que são referência na área e cujas obras apresentam contribuições relevantes para a Dança. Para a publicação de tradução é obrigatório no ato do envio da proposta, o encaminhamento de um documento, devidamente assinado, com a autorização do autor do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do seu texto em versão na Língua Portuguesa. Deverão ser encaminhados as duas versões do texto: a na língua original e a tradução.

Idioma aceito: português

Normas para publicação

- 1) Os textos devem ser inéditos, redigido levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT (NBR 6022; NBR 6023; NBR6028; NBR10520);
- 2) Quantidade de páginas: Artigos - mínimo 8 e máximo 12 páginas; Resenhas mínimo 3 e máximo 4 páginas; Traduções: mínimo 10 e máximo

20 páginas; Artigos para o Fórum de Discussões: mínimo 8 e máximo 12 páginas;

- 3) Deverá ser indicado pelo(a) autor uma das secções da Revista para a qual submete seu texto (Artigos, Tradução, Resenha ou Fórum Temático);
- 4) Formatação: os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman, corpo 12, com espaçamento 1,5 cm em Word para Windows; espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.
- 5) Organização do texto: TÍTULO (centralizado, em caixa alta e negrito, seguido de dois pontos, caso haja subtítulo, em caixa baixa e negrito); NOME DO AUTOR, (alinhado à direita), seguido de asteriscos para inserção de nota de rodapé para inserção de filiação Institucional, breves dados do currículo e e-mail (máximo 3 linhas, com o mesmo texto traduzido para o inglês); RESUMO (com máximo de 200 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 5 palavras), escritos no idioma do artigo. Em seguida a inserção da versão em Língua Inglesa do título, resumo e palavras-chave. No caso de resenhas, estas deverão incluir o título em inglês e a ficha técnica, após o texto;
- 6) O sistema de citação recomendado: autor-data (NBR 10520/2002); citações literais: além da indicação do autor e ano da publicação, é indispensável indicar a(s) página(a) de onde foram retiradas; evitar que sejam numerosas e extensas; citações traduzidas de língua estrangeira devem ser seguidas da expressão “tradução nossa” entre parênteses; caso a citação seja em língua estrangeira, sua tradução deve vir em nota de rodapé da página, com igual identificação entre parênteses;
- 7) As notas de rodapé devem ser apresentadas no fim de cada página e numeradas em algarismos arábicos. Essas notas devem ser usadas preferentemente para notas explicativas, endereços, aditamentos ao texto, mas não para referências bibliográficas;
- 8) Uso de itálico para: a) títulos de livros, jornais, artigos, crônicas etc., bastando usar em maiúscula a primeira palavra (ex.: A casa das sete mulheres); b) palavras ou expressões estrangeiras (*goal*, *american way of life*), excetuando: nomes de entidades (Library of Congress), empresas (Edizione Scientifiche Italiane), países (United Kingdom) e pessoas

(Claude Lévy-Strauss). Exceção: expressões latinas usadas no texto, segundo autorizam as normas da ABNT (ex.: et al. e apud), que devem figurar em redondo;

- 9) Fotos, gravuras e desenhos: arquivo em separado; resolução de 300 dpi; incluir numeração e legenda; indicar o local de sua inserção no texto; autorização de veiculação assinada pelo autor. Em caso de ilustrações retiradas de outras fontes, o autor deve apresentar a respectiva autorização do uso de imagem (solicite os formulários específicos);
- 10) Autores estrangeiros: o texto será mantido na língua original do autor e serão respeitadas as normas de referência do país de origem;
- 11) Exemplos de normas para citação de referência bibliográfica:

Livros:

SOBRENOME, Prenome do autor. *Título*: subtítulo. Local: editora, ano de publicação.

Teses/ Dissertações/Monografias:

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título*: subtítulo. ano. n. total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área) - Unidade de Ensino, Instituição, Local e ano.

Artigos de periódicos na internet:

SOBRENOME, Prenomes do autor. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Disponível em: <[http://www...>](http://www...). Acesso em: dia mês (abreviado) ano.

Artigos de publicações impressas

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. Título da Revista, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), mês e ano da publicação do artigo.

Trabalhos apresentados em eventos:

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. IN: TÍTULO DO EVENTO, volume, ano, local. Anais... Cidade: promotor, ano páginas do artigo (inicial e final).

Matérias de Revista ou jornal:

A MARIA chegou. *Nome do Jornal*, Cidade, página, dia mês (abreviado), ano.

- 13) Para a publicação de tradução é obrigatório no ato do envio da proposta, o encaminhamento de um documento, devidamente assinado, com a autorização do autor do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do seu texto em versão na Língua Portuguesa;
- 14) O envio do artigo original implica na autorização para publicação digital;
- 15) Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- 16) Todos os textos serão submetidos ao sistema *peer review*. Os textos que não atenderem às normas acima descritas, não serão submetidos à seleção.

RESENHA

A VIDA COMO EXPERIÊNCIA: resenha sobre o livro *Estética de laboratório* de Reinaldo Laddaga

LIFE AS EXPERIENCE: review about the book Laddaga, Reinaldo

Preparação para a apresentação de *Projétil Billy, the Kid* num campo de futebol em Itacaré (BA).



Fotos: Patrícia Almeida, 2015.

Ronaldo Bispo

Professor dos cursos de jornalismo e relações públicas da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), coordenador do grupo de pesquisa em Estéticas da Comunicação (CNPq), doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: ijabutre@yahoo.com.br

Em seu *Estética de Laboratório – estratégias das artes do presente*, o ensaísta, autor de vários livros sobre arte e literatura, atualmente professor na Universidade da Pensilvânia (EUA), Reinaldo Laddaga apresenta o que considera ser uma tendência de um certo fazer artístico contemporâneo. Analisando obras recentes de um apanhado representativo de escritores, artistas plásticos, *performers* e músicos, identifica uma série de procedimentos comuns e propõe um conjunto de conceitos e práticas que acredita caracterizá-las.

Mesmo operando em domínios diferentes, Laddaga busca construir linhas de fatos e metáforas que permitam descrever os trabalhos nas letras, nas artes plásticas, no cinema e na música, feitos no presente, (2001-2010)

e que muito dificilmente se dariam em qualquer outro momento histórico. Mobilizando essas metáforas e conceitos distingue algumas das rotas de influência e ressonância que percorrem as cerimônias que se celebram naqueles domínios e nos entornos em que estão imersos.

Difícil ou quase impossível resumir no espaço de uma resenha a riqueza de nuances peculiares das práticas artísticas destacadas pelo autor. Proceda-se aqui a um delineamento sintético do quadro geral por ele esboçado.

Entre as características, procedimentos e/ou posturas identificadas pelo autor, destaca-se a frequência de incorporar a vida do artista e o contexto da criação na elaboração e exposição das próprias obras. Contrariamente ao que pensava Valéry, para o qual o valor da arte dependia precisamente da necessidade de um intermediário entre o produtor e o consumidor, algo irreduzível entre eles, para o artista que interessa a Laddaga, para a prática sobre a qual quer chamar atenção

Uma parte importante do mais ambicioso e inventivo da arte dos últimos anos se deve a artistas cujo objetivo é construir dispositivos onde o prazer ou a verdade emergem de operações de produção e observação que mesmo quando executadas nos formatos e nos meios habituais, tendam a se aproximar do objetivo da visita ao estúdio [...] onde nos é indicada a possibilidade de podermos encontrar elementos que nos permitam ‘formar uma ideia da pessoa e do pensamento do autor’: este sou eu, nos diz o artista, em pessoa, não deveria haver nada entre nós. (LADDAGA, 2013, p. 13)

Não se trata, obviamente, de uma nudez completa, outrossim impossível, nem um momento crítico qualquer da sua vida, o artista se exhibiria enquanto opera uma intervenção em si mesmo. Mostra não a vida como ela é, mas uma fase da (sua) vida desenvolvida em condições controladas. Um exercício espiritual em autoexposição ou, em termos laicos, um tratamento. “A apresentação do artista em pessoa na cena da sua obra, realizando algum tipo de trabalho sobre si mesmo no momento de sua autoexposição”. (LADDAGA, 2013, p. 18)

Sempre de acordo com Laddaga, esses artistas, de modo geral, trabalham como se entendessem que a elaboração de seus programas excede as capacidades do indivíduo em seu retiro e como se toda criação artística exigisse a integração de um certo número de dispositivos materiais e interpessoais. Toda produção seria em algum nível coletiva, feita por mais de um e resultaria de colaborações mais ou menos reconhecidas. Possivelmente

por esse entendimento, estariam explorando formas de autoria complexa, formas que não remetem a figura do autor tradicional, nem as que celebram os rituais mais básicos de sua desapareição.

Explicita em seguida que esse tipo de iniciativa, o da autoria complexa, demanda parcerias com organizações e que muitos desses artistas se ocupam de práticas de projeto institucional, essenciais para a realização de seus trabalhos. Esperam assim “favorecer colaborações anômalas, comunidades temporárias que concebem como sistemas capazes de produzir alguns resultados, mas também como experimentos da vida em comum em entornos improváveis”. (LADDAGA, 2013, p. 16)

Em linguagem clara e em vários momentos poética, como quem mimetiza os objetos e procedimentos que descreve, Laddaga segue perfilando os personagens de sua tese em suas predileções materiais e ideológicas. Em geral, diz ele, trabalham com materiais inferiores, papelão, sons impuros, imagens imprecisas ou borradas. Materiais frágeis e voláteis. Comportam-se como “quem ainda não chegou a um lugar do qual acha que deveria ir embora”. (LADDAGA, 2013, p. 16)

Quando recuperam o passado, não o fazem ao modo pós-modernista, como explicita no fim do volume. Conservam o passado ao tempo em que exploram suas potencialidades não desenterradas ou descobertas. O equilíbrio de suas construções é momentâneo, partes desconexas que pouco se destacam do contexto onde aparecem. São “criaturas de cores, sons ou palavras em um momento anterior ao da plena diferenciação”. (LADDAGA, 2013, p. 17)

Sugere em seguida que nas obras dos artistas analisados privilegia-se histórias das relações entre pessoas que não partilham o mesmo universo, que se veem desterritorializadas, falam línguas diferentes e, na contingência de partilharem o mesmo espaço, obrigam-se a criar improvisadamente as normas que regularão algum modo de convivência.

Entre os artistas inspiradores de sua análise e caracterização, Laddaga vai dissecar algumas das obras de J. M. Coetzee e Mario Levrero (literatura), de Thomas Hirschhorn, Bruce Nauman, Pierre Huygue e Roberto Jacoby (artes plásticas), e de Robert Ashley, Steven Stapleton, Keith Rowe e Toshimaru Nakamura (música), paradigmáticos em suas categorias de produção.

Expandindo sua coleção de conceitos e metáforas, o autor busca decifrar os traços gerais das categorias que esses artistas exemplificam. Coisas como:

A associação de produções originadas em domínios diferentes (a continuidade que existe entre produções de escritores, músicos, artistas, além de cineastas e gente de teatro); a lógica da coexistência, em determinado programa, de estratégias diversas (a paixão pela exibição pessoal e o interesse pela produção colaborativa, a tendência de narrar as alternativas de relações anômalas e o desenvolvimento de procedimentos de *sampling*). (LADDAGA, 2013, p. 19-20)

Em outra chave de leitura que nos permite entrever uma recusa do pós-moderno e a reafirmação de parte do ideário moderno nas práticas contemporâneas, Laddaga sugere que o que explica a emergência dos traços essenciais das categorias de produções que analisa darem-se precisamente hoje (século XXI) é o fato da arte voltar a ter como elemento primordial a busca do novo. Horizonte abandonado pelos artistas pós-modernos que, de modo geral, consagraram-se à imitação de estilos mortos na forma de pastiche, os artistas contemporâneos por ele investigados avaliam o estado das práticas no momento da realização de seus trabalhos e concebem quais possibilidades permanecem pouco ou nada exploradas. Esses artistas não apenas refletem a avaliação do passado imediato, mas sobretudo reagem ao seu momento histórico, ao seu entorno mais próximo e também ao mais estendido dos âmbitos em que vivem.

Endossa Peter Sloterdijk, para o qual o conceito fundamental, verdadeiro e real da modernidade não é a revolução, mas explicitação: trazer para a superfície o que se depositava no fundo, exhibir o que estava oculto, desvelar o recôndito, evidenciar as condições da produção criativa. Isso significaria ser moderno. “A potência desse gesto ainda não está (nem estará por muito tempo) extenuada”. (LADDAGA, 2013, p. 20)

E quais as linhas de tensão que compõem o presente, quais aquelas que devemos levar em consideração quando pensamos nas direções que a arte está seguindo? De modo bem geral e resumido, Laddaga sugere, apoiado em Alain Touraine, que vivemos no final da época das sociedades. As instituições constituídas em fins do século XIX e que até recentemente eram os marcos de nossa vida comum – igreja, escola, nação, família, classe, partido, empresa – perdem sua identidade e definição.

Nas últimas décadas estaríamos vivendo um aprofundamento de dois impulsos próprios da modernidade: “o impulso de cada indivíduo para reclamar o seu direito e a sua capacidade de governar a si mesmo, sem referência a totalidades às quais deveria reverência” (LADDAGA, 2013, p. 22-23) e o “impulso de operar sistematicamente de maneira orientada ao

cultivo de sua experiência particular, associando-se às vezes a outros indivíduos em grupos atualmente menos definidos por sua pertença de origem do que pelas formas culturais que compartilham”. (LADDAGA, 2013, p. 23) Esses impulsos estariam levando a um universo pós-social no qual os indivíduos se negam a subordinar suas vidas a qualquer uma daquelas totalidades clássicas: nação, classe, partido ou a qualquer forma de Causa.

Aliadas a esses impulsos, as novas mediações tecnológicas de subjetivação propiciam uma “sociedade da revelação de si”. A televisão e principalmente a internet criam formas de copresença ao mesmo tempo simultânea e desprovida de espaço onde a intimidade e a vida pessoal se revelam a audiências distantes.

A criação artística contemporânea emergiria ainda sob a pulsão adicional de outras percepções mais ou menos inconscientes. A urgência, tida como sensação de que todo presente é possivelmente o final; a vida em uma pluralidade de domínios, onde os vínculos com pessoas e objetos sofrem de doses crescentes de suspeita e distanciamento; uma apreensão generalizada, na qual “os indivíduos tendem a combinar, em seus encontros com qualquer coletividade, a ‘participação imperfeita’ com as ‘lealdades desconfiadas’”. (LADDAGA, 2013, p. 27-8)

Vive-se sem dramatismo o desencantamento do mundo, conscientes que possuímos um conhecimento incompleto e inadequado de nós mesmos e a experiência de um mundo hipercomplexo sobre o qual nenhum dos atores possui controle.

Esse é o panorama geral que emerge da análise de autores e obras de visibilidade e reconhecimento variáveis, realizada por Laddaga com grande inteligência, farto referencial teórico, histórico e muita sensibilidade. Quase sempre profundamente identificado com os sentimentos e procedimentos revelados pelo autor, acreditamos poder acompanhá-lo na constatação senão de uma ruptura, ao menos de um ponto de inflexão, de reposicionamento entre as práticas dos artistas contemporâneos e aquelas dos chamados pós-modernistas estudados por Frederic Jameson.

Enquanto na atitude pós-moderna prevalecia o pastiche, o artificialismo das maneiras de expressão, a paródia, a imitação de estilos mortos e a ausência de qualquer traço do estado emocional e das circunstâncias do ato de criação; nos artistas escrutinados por Laddaga

os objetos ou eventos que propõem incluem, em geral, descrições ou manifestações não só de como chegaram a se compor, mas também das condições do entorno daqueles que o executaram e que se apre-

sentam, então, como pessoas situadas em um espaço concreto e em uma rede de relações, pessoas que são pontos de relativa fixidez nos que impactam correntes que nem sempre entendem (LADDAGA, 2013, p. 211)

No campo da dança alguns trabalhos recentes parecem dialogar com os princípios apontados por Laddaga. Entre eles podemos citar *Swingnificado* (2011) de Gladis Tripadalli, Mábile Borsatto e Ronie Rodrigues (PR), *De repente fica tudo preto de gente* (2011) de Marcelo Evelin (PI) e *Projétil Billy, the Kid* (2014) de Tiago Ribeiro (BA), esse último inspirado no livro de Richard Sennett, *Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação* (2012), que fala da incorporação do dever de cooperar.



Dois momentos de *Projétil Billy, the Kid*, realizado em espaços públicos de Salvador.



Fotos: Patrícia Almeida, 2014.

Referências

LADDAGA, R. *Estética de laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SENNETT, R. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, Rio de Janeiro: Record, 2012

